

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

FERNANDO MURATORI COSTA

**NAS MARGENS DA MODERNIDADE
MÚSICA E PERCURSOS DE MEMÓRIA EM TERESINA (ANOS 1980)**

Niterói - RJ

2019

FERNANDO MURATORI COSTA

**NAS MARGENS DA MODERNIDADE: MÚSICA E PERCURSOS DE MEMÓRIA
EM TERESINA (ANOS 1980)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História.

Orientadora:

Prof.^a Dr.^a Ismênia de Lima Martins

Co-orientadora:

Prof.^a Dr.^a Juniele Rabêlo de Almeida

Niterói - RJ

2019

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG Gerada
com informações fornecidas pelo autor

C837m Costa, Fernando Muratori
Nas margens da modernidade : Música e percursos de memória em Teresina (Anos 1980) / Fernando Muratori Costa ; Ismênia de Lima Martins, orientadora ; Juniele Rabêlo de Almeida, coorientadora. Niterói, 2019.
373 f. : il.

Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGH.2019.d.02359496395>

1. História do Brasil. 2. Memória Social. 3. Música; aspecto histórico. 4. História de Teresina (PI). 5. Produção intelectual. I. Martins, Ismênia de Lima, orientadora. II. Almeida, Juniele Rabêlo de, coorientadora. III. Universidade Federal Fluminense. Instituto de História. IV. Título.

CDD -

FERNANDO MURATORI COSTA

**NAS MARGENS DA MODERNIDADE: MÚSICA E PERCURSOS DE MEMÓRIA
EM TERESINA (ANOS 1980)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História.

Aprovada em 25 de março de 2019.

Prof.^a Dr.^a Ismênia de Lima Martins – UFF

Orientadora

Prof.^a Dr.^a Juniele Rabêlo de Almeida

Co-orientadora

Prof.^a Dr.^a Samantha Viz Quadrat – UFF

Prof. Dr. Everardo Paiva Andrade – UFF

Prof.^a Dr.^a Andréa Telo da Côrte – MHAERJ

Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco – UFPI

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a Deus e sua equipe de benfeitores espirituais que me guiam pelos caminhos necessários.

Depois, agradeço a todos os professores que me acompanharam em todas as etapas da minha trajetória até o presente momento. Tenho certeza que a base de conhecimentos e vivências que desenvolvi no contato com cada um deles contribuiu para a minha formação humana, sem a qual tudo no meu trabalho poderia ter sido diferente, desde a própria escolha do objeto de pesquisa até as formas de abordagens utilizadas.

Os professores mais importantes da minha vida são, sem sombra de dúvida, meus pais, Amilton e Christina, com os quais eu aprendi a maior parte da base humana necessária para que eu trilhasse praticamente tudo na minha existência. A eles agradeço com carinho especial por todo o amor, dedicação e paciência dedicados ao longo desses 32 anos.

Também pelo amor, carinho, zoeira (risos) e pelo companheirismo de uma vida inteira, agradeço à minha irmã, Luciana que, junto com meus pais, compõe a base de convivência e troca de subjetividades que está enraizada da maneira mais profunda possível em mim.

Ainda na seara do amor, carinho e companheirismo, agradeço à pessoa mais maravilhosa que poderia dividir comigo seus dias: minha esposa, Gerlane. Além de todos os sentimentos e vivências que compartilhamos no cotidiano, agradeço especialmente pela paciência, compreensão e apoio, principalmente nos meses finais de escrita dessa tese.

Agradeço, também, ao meu cunhado Thalison, pelo apoio, incentivo e amizade dedicados ao longo de nossa convivência.

Aproveito, também, para agradecer à querida Lena, por todo o carinho dedicado durante toda a minha vida.

Voltando aos professores, agradeço, *in memoriam*, à minha querida avó Sylvia que, além de ser uma incentivadora sem igual, também me ensinou a ler e escrever. Como uma de suas “abelhinhas”, agradeço profundamente.

Agradeço carinhosamente, às minhas maravilhosas orientadoras, Ismênia e Juniele, por me apontarem pacientemente caminhos e soluções, além de evidenciarem os tropeços do

trabalho e serem extremamente compreensivas e carinhosas (embora sempre com o rigor necessário) no longo processo de orientação. Com isso, agradeço, também, à querida Professora Andréa Telo da Côrte, pelas brilhantes contribuições dadas desde o processo de qualificação.

Agradeço aos professores do PPGH da UFF, particularmente a Guilherme Neves e Humberto Machado, pelas valiosíssimas discussões que pude presenciar em suas disciplinas, muitas das quais foram fundamentais para a escrita deste trabalho. Além dos docentes, deixo meus agradecimentos também a toda a equipe de servidores que todos os dias deixam seu esforço para que nosso curso continue funcionando, apesar de todos os transtornos causados por quaisquer conjunturas.

Agradeço também a toda a “Famiglia Muratori” por todo o apoio e torcida, com destaque “só um pouquinho mais” especial à Dinda e a todo o núcleo “Silvia Muratori” por me receber em sua casa por meses a fio – não só pela economia de grana (risos), mas principalmente pela alegria e pelo carinho da convivência diária.

Como não poderia deixar de ser, agradeço também a toda a minha Família Costa por todo o carinho e apoio dedicados ao longo dos anos.

Agradeço de maneira especial à família que ganhei quando me casei, com destaque para meus queridos sogros, Sr. Higino (*in memoriam*) e D. Fátima, meus cunhados, Josué, Cinara, Tatiane e Vinicius, pelo carinho do dia-a-dia e pelos incentivos. Agradeço também à pequena Laís, por seu belo sorriso quando diz “padim”.

Agradeço, também, à Universidade Federal do Piauí, pelo incentivo concedido na forma de um afastamento a pedido para que eu pudesse me dedicar integralmente às atividades relativas ao doutorado, durante boa parte da duração do curso.

Aproveito ainda para agradecer a Geraldo Brito, Laurenice França, Cruz Neto, Aurélio Melo, Edvaldo Nascimento, Thyrso Marechal, Kasbafy, Zilton Lages, Joel Silva e César Filho, que pararam por algumas horas seus afazeres para me conceder entrevistas para este trabalho.

Agradeço ainda a toda a equipe de profissionais do Arquivo Público do Piauí, sempre solícitos e atenciosos.

Por fim, agradeço a todos os meus queridos amigos que sempre me ajudaram a tornar essa existência mais feliz e que também sempre torceram e me incentivaram em todos os momentos em que precisei.

RESUMO

A presente tese se dedica a analisar os percursos de memória trazidos nas narrativas referentes à música autoral independente de Teresina/PI nos anos 1980. Busca-se uma reflexão sobre a relação de Teresina com os diferentes espaços – local, nacional e global – e sua condição *à margem* no processo histórico, como *periferia dentro da periferia* no fluxo de sentidos, bens econômicos e culturais e serviços na modernidade global. As discussões sobre as memórias da geração de músicos independentes, trilhadas no tempo presente, foram realizadas a partir das entrevistas de história oral com músicos, radialistas e produtores musicais que atuavam em Teresina na década de 1980. Tais narrativas foram cotejadas com a análise de matérias da imprensa local e de gravações musicais dos artistas estudados. A análise foi construída de forma a dialogar com elementos do debate público – presentes nos jornais (opiniões, críticas, divulgações e coberturas) e nas produções de sentido dos músicos (expressas em seus LPs). As memórias orais perfazem múltiplos aspectos da cidade vivenciada pelos próprios músicos na referida década. Considerando que a memória é uma construção narrativa do passado a partir de valores, conceitos e vivências do presente, o intuito foi discutir as representações das vivências e sentimentos de passado construídos pelos sujeitos históricos - subjetividades atuais analisadas enquanto uma identidade social fluida e dinâmica. Ao mesmo tempo, percorre-se aqui uma narrativa em que esses sujeitos apresentam seus contextos de vivências e eles próprios como imersos em uma relação de intenso diálogo entre tradição e modernidade – e entre local, nacional e global – observando uma pluralidade de sentimentos e representações onde se encontram em primeiro plano tanto *belos passados* – evidenciados como tempos de potência e de grandes realizações apesar do suposto “atraso” da cidade – quanto ressentimentos que envolvem os desafios enfrentados em relação à conquista por suas atividades e vivências musicais de espaços condizentes com seus anseios. Ambas as manifestações da memória – *belo passado* e *ressentimento* – não são categorias estanques de análise, sendo que na maior parte do tempo as representações erguidas pelos entrevistados são mesclas dos dois tipos de sentimentos, com variações na predominância de cada um dependendo do momento e da vivência narrados. Foi possível, na pesquisa documental, perscrutar as memórias à margem da modernidade por meio do diálogo entre tradição e modernidade, global e local.

Palavras-chave: Música. Tradição. Modernidade. Memória. Teresina.

ABSTRACT

The present thesis is dedicated to analyze the paths of memory brought by the narratives that refers to independent authorial music of Teresina/PI in the 1980's. A reflection is sought about the relationship of Teresina with its different spaces – local, national and global – and its *at the margin* condition in the historical process, as *periphery within the periphery* in the flux of meanings, economic and cultural goods in the global modernity. The discussions about the independent musicians generation's memory, trod at the present time, were performed based on the oral history interviews with musicians, radio broadcasters and music producers who acted in Teresina in the decade of 1980. Those narratives were compared to the analysis of the local press's news and articles and of the studied artists' music records. The analysis was built to dialogue with public debate elements – present in the newspapers (opinion, critics, disclosure and coverage) and in the musicians' meaning production (expressed in their LPs). The oral memories make up multiple aspects of the city experienced by the musicians themselves in the referred decade. Considering that memory is a narrative construction of the past based on values, concepts and life experiences, the intent was to discuss the representations of the life experiences and feelings of the past built by the historical subjects – current subjectivities analyzed as a fluid and dynamic social identity. At the same time, a narrative is trod in which those subjects show their contexts of life experiences and themselves as being immersed in a relationship of intense dialogue between tradition and modernity – and between local, national and global – observing a plurality of feelings and representations in where can be found both their *stunning pasts* – evidenced as times of potency and great achievements despite the alleged “delay” in the city's development – and their *resentments* that involve the challenges faced in the pursuit of the conquests performed by their activities and life musical experiences of space which would be consistent to their wishes. Neither of the manifestations of memory – *stunning past* and *resentment* – are rigid analysis categories, meaning that most of the time the representations raised by the interviewees are mixes of both kinds of feelings, with variations in each one's predominance, depending on the moment and the life experience narrated. It was possible, in the documental research, to peer the at the margin of the modernity memories by means of the dialogue between tradition and modernity, global and local.

Keywords: Music. Tradition. Modernity. Memory. Teresina.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1 – MODERNIDADE E TRADIÇÃO EM TERESINA: DA CIDADE À MÚSICA	24
<i>Do projeto de uma cidade moderna até o início dos anos 1970: reflexões sobre um longo processo de construção da modernidade e as resistências a essa importação</i>	25
<i>Anos 1970: o tradicional e o moderno em mútua apropriação (e um pouquinho de música...)</i>	76
<i>Os anos 1980: Teresina em meio ao tradicionalismo e à modernidade global</i>	96
CAPÍTULO 2 – “ARTESANATO MUSICAL”: MEMÓRIAS DE UMA GERAÇÃO SOBRE QUEM FORAM E SÃO	130
<i>O global ou o regional? Memórias de uma disputa simbólica pelos rumos estéticos da música independente em Teresina</i>	146
<i>Shows e Festivais: momentos de celebração da produção e do consumo</i>	179
<i>Aqueles discos que marcam... Um passeio pelos principais pontos de referência fonográficos nas memórias de uma geração</i>	221
CAPÍTULO 3 – MEMÓRIAS DE RESISTÊNCIA E INSISTÊNCIA: RESSENTIMENTOS DE ARTESÃOS MUSICAIS INDEPENDENTES E EMBATES COM A INDÚSTRIA CULTURAL EM TERESINA	253
<i>Quando a glória não vem: lembranças do que não pôde ser alcançado</i>	269
<i>Está no ar, nas ondas do rádio, no submundo resiste o repúdio... Tentando despertar!</i>	309
CONSIDERAÇÕES FINAIS	353
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	360

INTRODUÇÃO

Abrem-se as cortinas do Theatro 4 de Setembro. E as portas do Nós e Elis. E do Centro de Artesanato. As luzes começam a brilhar e a fazer seu passeio pelo palco e pela plateia. O som começa a ser emitido pelos alto-falantes e permeia a atmosfera da casa, entra nos ouvidos e nas mentes dos espectadores enquanto a arte faz o seu papel de sensibilizar esteticamente, seja ao proporcionar deleite ou desgosto. No palco, uma variedade de músicos de uma geração compartilha sua produção musical e seu esforço de construção de um espetáculo. Geraldo Brito e Laurenice França cantam sobre uma “Carta Aérea”, enquanto Cruz Neto, o homem que tem um “Coração Noturno”, faz coro ao Grupo Candeia para declarar seu amor pela cidade que “não troca jamais”. E enquanto Edvaldo Nascimento clama por um *rock* urgente para suas “Minas e Minas”, a banda Vênus “Solta o Vírus” do *heavy metal* e o Megahertz anuncia a decadência da humanidade, transformada em máquinas exploradas, numa “morte tecnológica”. Ao mesmo tempo, de dentro da casa de espetáculos é possível ouvir outras músicas chegando, com elevada potência sonora, transpondo até mesmo as grossas paredes do teatro ao rivalizar com a arte que continua fazendo sua performance, utilizando os recursos que possui.

E a confusão sonora aumenta à medida que uma “alvorada voraz” de *pop*, *rock*, MPB, *new wave*, *hard rock*, lambada, “brega” e música eletrônica começa a se avolumar do lado de fora e chamar a atenção do público, enquanto este ainda contempla o espetáculo que se desenrola no palco. E a Teresina dos anos 1980¹ é o espaço de uma disputa simbólica que se desenrola entre uma geração de músicos autorais independentes e a grandiloquência da indústria cultural² na história do tempo presente³. E, apesar da insistência dos primeiros em tentar ocupar o espaço e defender o território conquistado, esta não é, efetivamente, uma disputa entre iguais. De um lado, artistas de uma cidade que ocupa uma posição periférica dentro da dinâmica da modernidade global⁴, com acesso muito limitado às novas técnicas e tecnologias de produção, distribuição e divulgação musical. De outro, uma estrutura colossal de uma indústria de gravação e difusão de música, com suas máquinas de *hits* amplamente divulgados nas rádios e propagandeados utilizando o apelo da hipertrofiada ênfase no próprio “sucesso” que fazem. Em meio a esse embate, os músicos da geração mencionada vão dando sequência às suas atividades

¹ Sobre os anos 1980 no Brasil, para além do contexto da cidade de Teresina: QUADRAT, 2014.

² Sobre o conceito de indústria cultural, ver ADORNO, 1999; ADORNO, 2017.

³ Sobre a história do tempo presente, ver: AREND e MACEDO, 2009; DELGADO e FERREIRA, 2013; FERREIRA e AMADO, 1996; FERREIRA, 2000, 2002; FIORUCCI, 2011.

⁴ Sobre o conceito de modernidade global, ver GIDDENS, 1991; HALL, 2015; BAUMAN, 2001.

– ao construir e movimentar um cenário musical em Teresina, produzindo seus *shows*, participando de festivais e, quando conseguem, gravando suas músicas e lançando discos, sejam eles LPs próprios ou coletâneas decorrentes de seleções feitas em festivais ou em outros tipos de audições que escolheriam diversos artistas para divulgar suas canções. E, passados mais de trinta anos desde os eventos que figuram com brilho especial em seus relatos, creio ser pertinente indagar: como a geração de músicos autorais independentes de Teresina, dos anos 1980, lembra de si própria no passado? Quais são as narrativas desses sujeitos sobre si próprios e sobre o cenário de produção e consumo musical da cidade? E o que pensam da própria capital que habitaram naquele momento?

Neste ponto, é preciso salientar que a memória⁵, no seu aspecto múltiplo e seletivo, pode ser expressa tal qual um recorte de uma revista que se escolhe emoldurar e pendurar na parede. Ao trazer para a discussão a memória dos sujeitos históricos sobre a realidade que protagonizaram e suas vivências em relação ao cenário musical apresentado, não pretendo meramente “narrar suas aventuras”, mas questionar sobre *qual é o recorte narrativo que eles nos apresentam*. Narrar o passado não é propriamente “trazê-lo” para ser contemplado, mas divulgar-lo com a formatação que o ser do presente, que o invoca, considera adequada àquilo que é significado por ele. A memória individual (permeada pela memória social) é uma construção sobre o passado, uma tentativa de organizá-lo dentro de ideias norteadoras do sujeito que a enuncia – ou do grupo ao qual pertence. Pode servir como refúgio paradisíaco em oposição a um presente deteriorado, ou, pelo contrário, como lembrança de um passado de dor que ajuda a enaltecer as narrativas grandiosas dos êxitos do presente – e, para além dos enquadramentos, transitar entre significações variadas. Pode ser, também, uma seleção de elementos que, combinados, sirvam de base para uma *identidade social* (POLLAK, 1992). Seja como for, ela não é *o passado*, mas um olhar sobre ele que faça sentido diante do olhar que o sujeito enunciador tem sobre o presente.

Esse olhar sobre o passado que esses artistas trazem contempla uma cidade que tem todo um processo histórico de diálogo entre tradição e modernidade, onde o desejo de uso das transformações modernas se mistura com o temor pela dissolução das práticas e dos sentimentos ditos tradicionais. É uma capital que frequentemente se espelhou em centros urbanos mais densos em termos populacionais e mais visadas política e culturalmente em nível nacional, que por sua vez, já traziam transformações e adaptações inspiradas pela tônica ditada pelos países

⁵ Para uma reflexão sobre a memória social e a memória coletiva, ver POLLAK, 1992; HALBWACHS, 2006; PORTELLI, 2006.

mais centrais nas relações geopolíticas modernas. Ou seja, os projetos de reformulação urbana de Teresina eram inspirados nas reformas urbanas ocorridas anteriormente em Recife, ou no Rio de Janeiro, que, por sua vez, se assemelhavam às modernizações urbanas europeias, sobretudo francesas. O mesmo se deu em relação às reformulações do trânsito, da arquitetura, das práticas sociais, da convivência no ambiente público e também nas formas de lazer, pois, à medida que a configuração da modernidade global vai tomando forma, vão trazendo cada vez mais elementos que se assemelham às formas como as pessoas se divertem nas grandes capitais brasileiras, que dialogam com modelos europeus ou norte-americanos de lazer urbano. Entretanto, devido às condições materiais do Estado do Piauí, que nunca teve um nível de industrialização que satisfizesse a própria demanda e sempre teve sua economia flutuando em função do preço de mercado da sua produção de bens primários – particularmente a carne bovina, a borracha de maniçoba, a cera de carnaúba e alguns gêneros agrícolas que hoje são conhecidos como *commodities* –, a dependência do Estado e também de sua capital da importação de bens de maior nível tecnológico sempre foi muito grande. Nesse contexto, todas as grandes novidades tecnológicas e também as práticas culturais que dependem delas sempre chegaram a Teresina anos (às vezes, décadas) depois de já estarem estabelecidas nas grandes capitais brasileiras. Isso faz com que o momento da inauguração da primeira emissora de rádio na cidade fosse já muito próximo do início das transmissões televisivas no eixo Rio-São Paulo. Da mesma maneira, quando a assim chamada “era de ouro” dos festivais das TVs Record, Globo e Excelsior se tornavam pauta de debate público em nível nacional, em Teresina ainda não havia sequer uma emissora de televisão – o que não quer dizer, contudo, que os produtos da indústria cultural ou as produções artísticas dos festivais não fossem consumidos de outras formas.

Por extensão, essa realidade se aplica a praticamente todas as novidades tecnológicas e qualquer tipo de produção cultural que viesse de fora. Os LPs dos “sucessos” recém-lançados da indústria cultural, por exemplo, não apenas demoravam mais a chegar a Teresina do que aos grandes centros urbanos nacionais, como chegava com variedade e quantidade muito menores. A cidade também ainda não possuía, entre os anos 1970 e início dos 1980, uma diversidade e um volume de serviços necessários a um cenário musical local – desde um mercado diversificado de instrumentos musicais e *luthiers* até publicidade e agenciamento de artistas. Era, dessa forma, uma capital onde os bens e serviços considerados necessários pelos músicos para o desenvolvimento de um cenário de música autoral independente eram escassos. Não raro se fazia necessário aproveitar a viagem feita por algum amigo a São Paulo para que se trouxesse

uma guitarra ou um amplificador que não pudesse ser encontrado em Teresina, ou mesmo discos que não eram vendidos nesta capital, dentre outros objetos de desejo desses sujeitos.

Por outro lado, no início dos anos 1980 já havia na cidade um cenário de música autoral independente razoavelmente estabelecido, em processo de consolidação no âmbito das práticas de consumo de música por uma parte da população de Teresina. Em meio a essa dificuldade de acesso aos bens tecnológicos e culturais desejados, utilizava-se os artifícios possíveis para se contornar essa carência, aproveitando a estrutura disponível na cidade que, em grande parte, passava pela iniciativa pública, sobretudo da Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo do Estado do Piauí, que organizava grande parte dos eventos culturais que faziam parte do cotidiano teresinense, como, por exemplo, a Feira Popular de Arte, que ocorria aos domingos na Praça Saraiva, após a missa que era realizada na Igreja de Nossa Senhora das Dores, situada na referida praça. E, assim, esse cenário ia conquistando seu território na capital piauiense, por um lado, de forma bastante tradicional, através da realização de *shows* produzidos pelos próprios artistas para divulgar suas músicas ao público por meio da performance direta; por outro, o próprio desejo desses músicos de compor suas próprias canções e realizar seus espetáculos já era inspirado pelo seu próprio consumo de música, baseado naquilo que era entregue pelas rádios da cidade ou era ouvido em disco em audições individuais ou coletivas; em outras palavras, aquele tipo de produto musical que estava condicionado diretamente à grande estrutura de produção e distribuição da indústria cultural e ao seu mercado especializado da música no Brasil e no mundo.

É uma geração de artistas que se inspirou nos grandes festivais dos anos 1960, no *rock* que atravessou as décadas de 1960, 1970 e 1980, na MPB, na música *pop* e em diversos gêneros musicais que eram distribuídos para o grande público através da imensa cadeia de emissoras de rádio e televisão, lojas de disco e logística de *shows* formatados como um produto a ser entregue de forma padronizada, com estrutura de palco, som, luz, repertório e, frequentemente, até performance do artista pré-estabelecidos. Dessa forma, embora as apresentações dos artistas de Teresina daquele momento não contassem com uma indústria cultural para impulsionar sua produção (a divulgação ocorria de espetáculo em espetáculo), suas fontes de inspiração eram, frequentemente, os grandes produtos da indústria cultural – devidamente selecionados por estilo e preferências estéticas em geral. E seus próprios *shows* também eram, frequentemente, formatados de forma semelhante aos grandes *shows* dos artistas de “sucesso” – embora com proporções incomparavelmente menores –, contando também com um espetáculo transformado em produto, a ser entregue de forma razoavelmente padronizada em qualquer apresentação

daquela *show*, que ganhava um nome e um roteiro a ser seguido, assim como uma decoração específica do palco, uma estrutura específica de som e luz e uma performance também – até certo ponto – roteirizada em todas as apresentações que tivessem aquele nome.

Assim, em muitos sentidos, as formas tradicionais de se produzir arte em Teresina eram decorrentes da ausência de um nível avançado de especialização capitalista do mercado musical local, o que fazia com que os artistas não contassem com uma diversidade de oferta de serviços a serem contratados em nível local, como divulgação, publicidade, manutenção dos equipamentos, gravação de músicas, espaço para ensaios e produção do espetáculo. Em cenários musicais que contam com um tal nível de especialização, a produção musical se dá em cadeia, deixando aos músicos a função específica de realizar a performance do espetáculo. No cenário teresinense, os artistas tinham que dar conta de praticamente todas as etapas da produção – exceto no caso dos festivais –, em uma lógica quase “artesanal”. Entretanto, havia, como mencionei, um direcionamento desses artistas no sentido de tentar, dentro das possibilidades com as quais contavam, desenvolver seu cenário musical à semelhança das grandes produções que tinham como referência em nível nacional e mundial – também levando em consideração as vertentes estéticas e estilísticas específicas com as quais cada músico se identificava.

Em termos estéticos e estilísticos, a geração de músicos independentes de Teresina da década de 1980 não é algo que pode ser considerado homogêneo. Pelo contrário, as influências estilísticas que perpassam as composições desses artistas são de grande diversidade, sendo possível, inclusive, esboçar uma classificação em grupos e subgrupos desses sujeitos. Dentro do grupo autointitulado “Música Popular Piauiense” – MPP – havia duas vertentes principais: aqueles que tinham como um norte de suas composições a valorização de estilos musicais e elementos estéticos tradicionais locais ou “regionais” e aqueles que não tinham qualquer compromisso nesse sentido – que se consideravam abertos a qualquer tipo de influência estética que julgassem pertinentes às composições que estivessem fazendo –, o que se observa como uma grande influência da proposta tropicalista, tendo como referência, sobretudo, o piauiense Torquato Neto. E, para além da MPP, havia ainda o “grupo do *rock*”, utilizando aqui o termo que eles próprios utilizam ao se referir a seu nicho. Apesar do enorme guarda-chuva que o termo “*rock*” representa, esses roqueiros aqui mencionados pertencem a uma vertente mais específica: são bandas que adotam como estilo alguma variação do metal, do *hard rock*, ou do *punk rock* – embora houvesse uma ou outra exceção, casos de bandas que adotavam um estilo mais “leve”, passeando pelo *pop*, como a M16. Assim, a própria escolha de estilos de cada um dos artistas

dessa geração já mostra uma inclinação a dialogar com os referenciais musicais da modernidade global. Mesmo entre a vertente “regionalista” da MPP, a valorização do tradicional não excluía a possibilidade do diálogo com o moderno, conforme veremos.

E por que estudar a memória desses músicos? Bem, seria exagero afirmar que essa geração de artistas foi a primeira a compor músicas próprias em Teresina. Entretanto, o cenário musical autoral independente da cidade, tal qual ele existe hoje, foi sendo criado a partir das ações desses músicos, com suas participações em festivais, seus *shows* e, posteriormente, suas gravações. De um modo geral, os músicos autorais independentes de Teresina dos dias atuais são descendentes musicalmente dessa geração. Muitos roqueiros de hoje ainda têm como referência bandas como Vênus⁶, Avalon e Megahertz⁷ (esta última ainda segue ativa, é um caso raro de atividade ininterrupta de bandas desde aquela época). E os artistas da MPP de hoje ainda se inspiram em Aurélio Melo⁸, Geraldo Brito⁹, Laurenice França¹⁰, Edvaldo Nascimento¹¹ e outros (a maioria deles também ainda é ligada de alguma forma à música). Pessoalmente, acostumei-me a ver a canção “Teresina”¹², de Aurélio Melo e José Rodrigues, ser entoada em programas de televisão, corais da cidade e apresentações de artistas locais como um hino extraoficial da capital piauiense. Para quem, como eu, se criou em Teresina, não é exagero dizer que essa geração de artistas é de grande valor simbólico para aqueles consumidores que curtem a música local. Então, é inevitável indagar: no presente que esses sujeitos vivenciam, como eles veem o seu passado, aquele momento em que eles deram início às suas atividades e começaram

⁶ A banda Vênus foi o primeiro grupo de *hard rock* e *heavy metal* de Teresina a lançar um LP próprio. O disco independente, também chamado “Vênus”, foi lançado em 1986.

⁷ As bandas Avalon e Megahertz são dois dos mais expressivos grupos de *thrash metal* de Teresina da década de 1980. Participaram de edições do festival Setembro Rock e lançaram juntas o *split LP* “Stop the Fire/Technodeath”, em 1989, pela gravadora Cogumelo Records.

⁸ Aurélio Melo nasceu em Oeiras, em 1955; sempre participou do cenário musical de Teresina notadamente através de grupos que marcam até hoje a memória da música teresinense e piauiense, como o Grupo Candeia, com o qual lançou o LP “Suíte de Terreiro”, e o Ensaio Vocal. É atualmente, o regente e coordenador da Orquestra Sinfônica de Teresina.

⁹ Geraldo Brito nasceu em 1954 e é fundador do Grupo Caçada, considerado por muitos entrevistados um dos grupos musicais mais importantes daquele momento. Participou de festivais de grande porte, como o Festival da Música Popular Brasileira do Estado do Piauí – FMPBEPI.

¹⁰ Laurenice França nasceu em 1956, em São Caetano do Sul – SP, e veio ainda criança morar em Teresina. Estrelou diversos *shows* de produção própria e foi uma das artistas que participaram de algumas das principais coletâneas de músicas piauienses lançadas nos anos 1980, como o disco do Festival da Música Popular Brasileira do Estado do Piauí (FMPBEPI) e o LP Cantares, organizado pelo Projeto Torquato Neto, da Secretaria de Cultura do Estado do Piauí.

¹¹ Edvaldo Nascimento nasceu em Teresina, em 1960. Começou a trabalhar com música na década de 1970 e foi fundador de uma das primeiras bandas de *rock* de Teresina, a “Green City Band”, que tocava *cover* de canções que hoje são grandes clássicos do *rock* mundial. Com seu trabalho autoral, participou de diversos festivais das décadas de 1970 e 1980 e, apesar de roqueiro, tinha trânsito tanto no “grupo do *rock*”, quanto no grupo da MPP.

¹² Canção muito conhecida por seu refrão: “Ai, troca, quem troca destroca / Minha Teresina não troco jamais”.

a conquistar espaço na cidade, dando forma a esse cenário musical? Como eles veem essa cena na qual estavam inseridos, a cidade e eles próprios?

Nesse momento, por volta de trinta anos depois do recorte estabelecido, procurei perfazer a trajetória desses músicos nos anos 1980, analisar suas representações do passado, criadas para dar sentido às suas ações de outros tempos dialogando com seu presente. Eles vão falar de uma cidade em constante diálogo entre a tradição e a modernidade – eles próprios se inserem nesse trânsito, uma vez que não são sujeitos separados de seu tempo e seu espaço. Suas memórias, como veremos, são permeadas de afetos positivos e também de ressentimentos dessa relação dialógica entre o moderno e o tradicional, que perpassa também os dilemas e anseios relacionados a se viver em uma cidade que, dentro das configurações da modernidade global, se encontra em uma situação à margem (de periferia dentro da periferia). Condição essa que traz afetos muito diversos, que vão desde um saudosismo, referente aos aspectos tradicionais que foram ressignificados com o tempo, até um ressentimento que constrói uma representação do “atraso” da cidade, que tende a atribuir a pecha de “provinciana”¹³ tanto à capital quanto à sua população.

Para essa discussão, foram utilizadas, como não poderia deixar de ser, narrativas orais (resultantes do trabalho de história oral¹⁴ com roteiro semiestruturado) de músicos dessa geração, por meio de entrevistas concedidas a mim, selecionados de forma a representar as vertentes estéticas que mencionei: os dois subgrupos da MPP e o grupo do *rock*. E além dos músicos¹⁵, foram entrevistados dois radialistas¹⁶ – um que sempre trabalhou nas rádios AM e outro que já nasce como profissional na FM – e também um produtor de eventos de *rock*¹⁷ que esteve à frente de alguns dos acontecimentos mais marcantes dentro da cena roqueira da época, entre eles, o festival Setembro Rock. Também utilizei pontualmente algumas entrevistas de músicos dessa geração feitas anteriormente por mim¹⁸ e outras dos mesmos sujeitos que foram

¹³ O termo “provinciano” é recorrente nas fontes de pesquisa trabalhadas aqui em geral, tanto nas narrativas orais quanto na imprensa local. A utilização do termo geralmente se destina à construção da representação mencionada, do “atraso” da cidade.

¹⁴ Sobre os procedimentos teórico-metodológicos da história oral, ver: ALBERTI, 2004; ALMEIDA, 2013; BOSI, 2006; DELGADO, 2010; FERREIRA & AMADO, 1996; FERREIRA, 2012; FRISCH, 1991; MEIHY, 1996; PERKS & THOMSON, 1998; POLLACK, 1989, 1992; PORTELLI, 1991, 1996, 1997, 2010; SHOPES, 2002; THOMSON, 1997.

¹⁵ Para o presente trabalho foram entrevistados os seguintes músicos: Aurélio Melo, Cruz Neto, Edvaldo Nascimento, Geraldo Brito, Hortêncio Barbosa Filho (mais conhecido como Kasbafy), Laurence França e Thyrso Marechal.

¹⁶ Foram entrevistados os seguintes radialistas: Joel Silva e César Souza (mais conhecido como César Filho).

¹⁷ O produtor entrevistado foi Zilton Lages Filho.

¹⁸ Utilizei as narrativas orais dos músicos Justino Barbosa e Geraldo Brito, dos radialistas Joel Silva e Ana Maria Silva e dos então jovens consumidores de música e frequentadores de espaços de sociabilidades musicais Hugo Santos, Acrísio Sampaio, José Crisóstomo de Oliveira, Juraci dos Santos e Francisco Alves, todas concedidas a

concedidas a outros pesquisadores. Além das fontes orais, foi feita uma análise de matérias dos dois maiores jornais¹⁹ locais da época – O Dia e O Estado – e de gravações de alguns dos discos²⁰ desses artistas que são mais marcantes em suas memórias. Em todas essas fontes de pesquisa, foram analisadas as representações que elas trazem da cidade, dos artistas, do cenário musical, da rede de emissoras de rádio e o quanto o diálogo entre tradicional e moderno as permeia. No caso específico das gravações, foi feita também uma análise estética – não objetivando julgar a “qualidade musical”, mas situar suas formas de construção de sentido por meio de uma conjugação da letra com seus aspectos rítmicos, harmônicos, melódicos e artifícios de interpretação.

A presente tese está dividida em três capítulos, cada um com uma estrutura específica e dedicado a analisar um aspecto do que foi estudado.

No primeiro capítulo, **Modernidade e tradição em Teresina: da cidade à música**, discuto a trajetória da capital piauiense, que foi criada para ser moderna e modernizar o Estado, mas que sempre teve o poder transformador das “forças modernizadoras” limitado por um jeito de existir bastante tradicional e pelas condições socioeconômicas. Nota-se que esse é um processo de diálogo com sucessivos modelos de modernidade, o que ressalta o caráter à margem, ou periférico da cidade, até mesmo dentro de um outro contexto que já é periférico – o Brasil, dentro de uma análise global. A implantação desses modelos de modernidade, sempre tentando fazer a capital piauiense se adequar e escolher aspectos dos aos padrões externos, encontra um obstáculo de ordem econômica, que são as já citadas limitações da economia do Estado como um todo, baseada na produção de bens primários e também uma resistência de ordem cultural, que diz respeito a diversos modos de sociabilidade teresinenses que, em grande parte, são puxados pela tradição católica e pelas práticas e modos de ser típicos do interior do Estado, onde o acesso a essas transformações trazidas pela velocidade das ressignificações do mundo moderno é muito menor e, portanto, ocorre de forma muito mais lenta. Por outro lado, essa própria ambiguidade representada por uma importação de novas tecnologias e padrões estéticos e urbanísticos convivendo com a resistência da tradição e uma negação de muitos

mim para minha Dissertação de Mestrado (MURATORI COSTA, 2012). Também foram utilizadas as narrativas orais concedidas ao historiador Marcelo Silva Cruz (2016) dos músicos Geraldo Brito, Cruz Neto, Aurélio Melo e George Mendes.

¹⁹ Sobre a análise dos periódicos (enquanto fonte histórica), ver: DE LUCA, 2009.

²⁰ Para a interface teórico-metodológica História e Música: MORAES, SALIBA, 2010; NAPOLITANO, 2002; PARANHOS, 2004.

aspectos da modernidade é moderna por excelência, dentro do que é discutido por Marshall Berman (2007).

O capítulo traz um primeiro tópico intitulado: **Do projeto de uma cidade moderna até o início dos anos 1970: reflexões sobre um longo processo de construção da modernidade e as resistências a essa importação.** Aqui, faço uma breve reflexão sobre a relação quase sempre ambígua da cidade de Teresina com as tentativas de modernização, construídas por supostos padrões importados. Por um lado, há uma ideia de se “tirar o atraso” da cidade – e da Província, posteriormente Estado, sendo que esse é um dos objetivos do próprio planejamento e fundação da cidade –, partindo-se do princípio de que o mundo inteiro deveria acompanhar os padrões modernos europeus; por outro, há a resistência a uma implantação e absorção plena dessas estruturas e valores, tanto pelas limitações econômicas do Piauí, quanto dos próprios valores tradicionais.

Início, portanto, com a discussão da ideia de se criar uma nova capital para o Piauí para substituir Oeiras. Ao discorrer sobre esse tema, passeio brevemente pela elaboração do projeto de Teresina, os motivos da transferência da capital e por que essa iniciativa como um todo era moderna e pretendia, também modernizar o Estado. Abordo também a disparidade entre o planejamento feito para a construção e transferência da capital como veículo de modernidade e a sua aplicação de fato com diversos entraves econômicos e aspectos de resistência que faziam com que os “ventos modernos” soprassem mais longe do que o pretendido.

A partir daí, abordo diversas tentativas feitas no sentido de acelerar o processo de modernização de Teresina dentro dos moldes importados e a constante precariedade desse processo. Procuro despertar a sensibilidade para o teor de grande parte dessas investidas modernizantes, que não se tratavam de uma “modernização de fato” da cidade, mas da criação de *áreas de segurança identitária* para um modo de vida moderno-burguês e de banimento do indesejado, “feio”, “atrasado” e pobre para as áreas consideradas convenientes. Discuto as implantações extremamente precárias e lentas de equipamentos sociais e estruturas urbanas, como serviços de água encanada tratada ou não, iluminação elétrica, telefonia, comunicação e transporte da cidade para o resto do Estado, entre outras tentativas de estruturação. Nesse sentido, procuro dar prosseguimento a uma discussão crítica de diversas medidas modernizantes que buscavam transformar esteticamente a cidade, mas não ela como um todo, e sim as áreas centrais, onde viveriam as classes mais favorecidas. Era chegada a hora de Teresina buscar esconder todo o “indesejado”. Discuto também a quase total ineficácia da maior parte dessas medidas para cumprir seus objetivos modernos.

Outro aspecto debatido ainda nesse tópico é um acontecimento que tentou implantar, pelo menos no aspecto discursivo, mudanças muito mais profundas e significativas no sentido de “tornar a cidade finalmente moderna”, para ser vista por todos em seu centenário como símbolo de modernidade. Procuro chamar a atenção para a preocupação muito maior de maquiar a aniversariante do que de empreender, de fato, transformações profundas na realidade urbana e sociocultural da capital.

Outra discussão relevante é a de forças sociais atuando no sentido contrário ao já discutido até então: um dos esforços para que Teresina negasse a modernidade, mas em um aspecto bastante específico, que era o modelo de família e de sexualidade. Esse é um dos momentos em que trato do forte peso que a religião católica tem no complexo jogo de forças que é a formação das práticas e tradições teresinenses. Abordo aqui a criação de um jornal semanal da arquidiocese, *O Dominical*, que buscava conscientizar os cristãos dos perigos das ideias liberais de família e feminilidade. Também discuto a criação de campanhas, cursos e grupos de discussões e vivências pela mesma arquidiocese para diversos segmentos da sociedade, para garantir uma maior aproximação com os fiéis e uma manutenção da posição e da influência da Igreja dentro da vivência social.

No segundo tópico do primeiro capítulo, intitulado **Anos 1970: o tradicional e o moderno em mútua apropriação (e um pouquinho de música...)**, discuto um pouco dos hábitos de lazer em Teresina na década de 1970, incluindo hábitos de consumo musical associados à diferenciação identitária entre classes. Procuro discorrer sobre a memória, trazida frequentemente de forma nostálgica pelos entrevistados, em narrativas sobre um *belo passado* que é essencialmente de hábitos tradicionais, especialmente no que se refere às práticas interioranas, mas permeadas de apropriações modernas. E esse lado tradicional não é lembrado com tristeza, rancor ou desgosto, pelo contrário, é uma representação de um tempo feliz. Trago, também, essa discussão no que diz respeito à música em Teresina, sobretudo nos caminhos da memória, tanto do consumo quanto da produção.

Neste tópico também é feita uma breve discussão a respeito do crescimento da cidade no período e algumas das transformações ocorridas em seu tecido urbano, como a criação de novos conjuntos habitacionais, derivados das políticas de habitação da ditadura militar, que aumentaram a distância entre a população menos favorecida e as áreas centrais da cidade e foram impulsionadas pelo êxodo rural que estava acontecendo na época, além de outras medidas de afastar o indesejado das vistas da “área moderna” da cidade.

Procuro discutir, no último tópico do primeiro capítulo – **Os anos 1980: Teresina em meio ao tradicionalismo e à modernidade global** -, um pouco da realidade socioeconômica e cultural da cidade nos anos 1980 com base, em um primeiro momento, no Censo do início da década. Dialogando também com fontes hemerográficas, sobretudo jornais, e também com as narrativas orais dos entrevistados, faço desse tópico aquele que tem a discussão central do capítulo, voltado para o recorte específico da pesquisa. Como as questões de tradição e modernidade se atravessam em Teresina na década de 1980? Partindo do princípio de que a globalização tem, na sua íntima composição, a característica do desencaixe, ou seja, a ausência de um pertencimento indissociável ao espaço em relação a pensamentos e práticas culturais (GIDDENS, 1991), procuro trazer aqui uma reflexão acerca do diálogo tradição e modernidade, além da outra, global/local, na capital piauiense naquele momento. Dentre os temas privilegiados aqui, posso mencionar as transformações na paisagem urbana, assim como a tendência de verticalização e, ao mesmo tempo, horizontalização da cidade; as memórias que evocam representações de uma cidade tranquila, onde a criminalidade parecia praticamente não existir, que também dão lugar privilegiado em sua fala à presença marcante do catolicismo nas sociabilidades locais; as discussões da imprensa local a respeito das formas de sociabilidade na cidade; as representações, tanto na memória dos entrevistados, quanto na imprensa local, do “atraso” da cidade – que tendem a tratar a capital piauiense de forma pejorativa, atribuindo sugestivamente uma “culpa” à cidade por não “acompanhar” os lugares “mais modernos”, ao invés de dar à questão um aspecto político, ressaltando seu lugar periférico na modernidade global; as representações de Teresina também de sua população como “moderna” ou “atrasada” e as tentativas de se criar alternativas artísticas e culturais para “acompanhar a modernidade; os afetos positivos associados a determinados lugares, como espaços de felicidade da memória; a pobreza urbana e o crescimento das periferias da cidade.

O segundo capítulo da tese, intitulado “**Artesanato musical**”: **memórias de uma geração sobre quem foram e são**, trabalha efetivamente com a *memória oral*, embora as fontes hemerográficas também tenham um lugar essencial. Trago uma discussão sobre os principais marcos de memória que estão associados à vivência da música na capital piauiense na década de 1980. A discussão que toma lugar aqui aborda eventos, como o Setembro Rock, o FMPBEPI (Festival da Música Popular Brasileira no Estado do Piauí), e o Projeto Torquato Neto, e também gravações musicais de discos lançados por esses artistas, na medida em que eles sejam eleitos pelas representações narrativas dos entrevistados como marcos da música em Teresina. De acordo com a construção de memória feita pelos sujeitos entrevistados, a geração de músicos

independentes de Teresina da década de 1980 é representada como uma *geração heroica*, ainda que, em alguns momentos, isso seja feito de forma um pouco tímida. Contudo, apesar da forma de apresentação desse heroísmo representado ser um pouco contida em alguns casos, eles procuram representar aquela década como uma era de ouro da música teresinense, na qual a produção teria sido feita com muita qualidade (mais do que nos dias atuais, segundo alguns deles) e com muita superação de dificuldades, ressaltando a precariedade de recursos técnicos e tecnológicos e de possibilidades de divulgação e apoio financeiro. Assim, o nome “artesanato musical”, no título do capítulo é uma paráfrase de uma fala do guitarrista Thyrso Marechal, que, em seu depoimento, afirma que tudo o que eles faziam, seja canções ou produção de shows, era feito de forma praticamente artesanal, em referência à falta de uma estrutura que fomentasse essa produção – associando a sua contraposição, a “indústria”, ao nível técnico e tecnológico.

Nesse capítulo, também procuro dialogar com a discussão de tradição e modernidade feita no capítulo anterior, principalmente pela sua ligação direta com as narrativas dos entrevistados, que a todo momento citavam as dificuldades para se produzir música, seja pela falta de estrutura técnica e tecnológica, seja pela falta de apoio financeiro e midiático, que também está atrelada ao reduzido mercado que esse segmento de artistas representava. Eles representavam, nesse sentido, um nicho de resistência à quase onipresença dos produtos da indústria cultural, cuja produção em série de maior volume, naquele momento, era a música *pop*, assim como alguns segmentos do *rock* nacional e estilos dançantes como a lambada. Os tópicos do capítulo se referem aos marcos mnemônicos enfatizados pelos entrevistados, os quais estão relacionados a festivais ou ao lançamento de discos dos músicos locais, e também a um dilema enfrentado por essa geração de músicos: fazer música regional ou música global?

No tópico, **O global ou o regional? Memórias de uma disputa simbólica pelos rumos estéticos da música independente em Teresina**, faço uma discussão de algo que foi mencionado de forma muito marcante nas entrevistas com músicos da época, que era o debate sobre que forma estética as músicas piauienses deveriam ter. Segundo o músico Geraldo Brito, havia dois grupos: um que defendia uma música mais regionalista e outro que defendia uma música mais aberta aos rumos da modernidade global, sem limites para as influências que se poderia ter e sem a obrigação de se incluir elementos estéticos ou temáticos que fossem folclóricos ou identificados como “regionais”. De fato, alguns grupos, como Candeia e Varanda utilizavam uma gama consideravelmente vasta desses elementos em suas canções. Outros, como Edvaldo Nascimento, o próprio Geraldo Brito e “a turma do rock”, no caso, do rock mais

pesado e do metal, não tinham nenhum pudor em utilizar referências de estilos estrangeiros e até mesmo, em alguns casos, de ignorar completamente os ritmos nordestinos.

Aqui são trazidas as memórias dos sujeitos que vivenciaram esse dilema, alguns trazendo ressentimentos em suas falas, utilizando suas representações narrativas para enaltecer seu próprio grupo, diante da adesão ou não a alguma ideia de “piauiensidade” – para uma parte deles, um valor caríssimo e, para outros, algo sem qualquer relevância. Seja como for, a memória desse debate perpassa os depoimentos de praticamente todos eles e essa discussão é analisada neste tópico.

No segundo tópico, **Shows e Festivais: momentos de celebração da produção e do consumo**, é possível compreender que Teresina vivenciou, na década de 1980, vários festivais. Alguns, inclusive são lembrados até hoje pelos entrevistados por sua “grandiosidade” ou pela criatividade que teria sido marcante nas composições visibilizadas por eles. E havia festivais de duas naturezas: aqueles nos quais artistas mostravam suas composições, concorrendo a um prêmio para aquela que fosse julgada melhor, e aqueles que apenas reuniam grandes bandas e cantores do cenário nacional e alguns do próprio Estado para uma grande celebração na forma de grandes shows em uma longa noite. Do primeiro tipo, alguns são mais lembrados, como os já citados FMPBEPI e as iniciativas que surgiram através do Projeto Torquato Neto. Do segundo tipo, aquele que é lembrado com mais veemência é o Setembro Rock, que, como o próprio nome diz, era mais voltado para o público roqueiro. É sobre a memória desses festivais, especificamente, que este tópico trata.

A base para a reflexão toma como base as fontes orais e seus afetos, mas também notas e notícias que saíram na imprensa. Contudo, as principais fontes tendem a ser mesmo as entrevistas orais, pois, como mencionado, este tópico se destina a dar visibilidade às narrativas desses sujeitos, que nos apresentam um momento mágico de suas vidas, trazendo aqui um relato de “grandes feitos heroicos”.

O último tópico do segundo capítulo, **Aqueles discos que marcam... Um passeio pelos principais pontos de referência fonográficos nas memórias de uma geração**, traz a Teresina da década de 1980, e os seus vários compositores, muitos deles conhecidos até hoje na cidade – Aurélio Melo, Geraldo Brito, Lázaro do Piauí, Edvaldo Nascimento, entre outros –, embora suas canções nem sempre sejam lembradas pelo grande público. Mesmo assim, tivemos naquela década o crescimento de uma geração que até hoje é conhecida por ter sido ligada e dedicada à música na cidade. E em seus relatos de “grandes feitos heroicos” discutidos nos tópicos

anteriores, aparece brilhando, à frente de sua representação, aquilo que muitos deles trazem como o ponto alto de suas realizações do período: a gravação de suas músicas. Problematizamos, assim, o que eles nos contam sobre os seus discos que viraram marcos da memória da música de Teresina, sobre como foi sua produção e sua divulgação, e é, também o momento de ouvir e discutir essas gravações, o que esses sujeitos deixaram de si nessas canções imortalizadas em registros fonográficos.

Escolhi três discos para serem trabalhados nesse tópico: “FMPBEPI”, coletânea com as músicas melhor classificadas no festival de mesmo nome, de 1980; “Vênus”, da banda Vênus, de 1986; e o 21º LP “Stop the Fire / Technodeath”, de 1989, compartilhado pelas bandas Avalon e Megahertz, respectivamente – cada uma com um lado do LP. Escolhi esses álbuns porque são muito lembrados nas entrevistas e por terem servido como referência para outros grupos e artistas que surgiram na mesma época, uma vez que não era algo tão comum em Teresina um grupo ou cantor independente chegar a gravar um LP. No caso do FMPBEPI, o disco foi escolhido para ser analisado aqui por ter sido, para a maior parte dos artistas de então, o seu primeiro registro fonográfico, e o que deu início a uma, digamos, “era de gravações”, inspirando, inclusive, outras coletâneas. Dele, foram escolhidas quatro canções para serem analisadas, de forma que as diferentes tendências estéticas do grupo autointitulado “Música Popular Piauiense” fossem contempladas. Dos outros dois discos, foram analisadas duas músicas de cada um, utilizando o mesmo critério, procurando evidenciar as diferentes tendências estéticas e temáticas que aparecem em cada um dos LPs.

O terceiro **capítulo, Memórias de resistência e insistência: ressentimentos de artesãos musicais independentes e embates com a indústria cultural em Teresina**, é dedicado aos relatos que trazem um sentimento oposto ao do capítulo anterior. Se, em grande medida as narrativas sobre suas vivências de uma cena musical nos anos 1980 é marcada por uma memória gloriosa, de um *belo passado* de “feitos heroicos” e momentos carinhosamente polidos nas prateleiras de suas memórias, aqui, por outro lado, serão evidenciados aqueles momentos em que a marca predominante é o *ressentimento*. Uma vez que esses sujeitos estavam, naquele momento, disputando um espaço tanto na mídia local quando no consumo musical dos teresinenses com aquilo que chega e se espalha de forma cada vez mais eficiente com a indústria cultural, em alguns momentos comemora-se algumas “tomadas de territórios”, como mostrado no capítulo anterior; em outros, resta o lamento, a indignação ou a resignação diante de um limite implacável que não consegue ser superado, tornando restritas as possibilidades de “conquistas de terreno” ante a megaestrutura da indústria cultural. Grande

parte desse ressentimento é voltado para a opção feita pelos meios de comunicação de massa de maior valor simbólico para esses artistas de Teresina da década de 1980, até então, que eram as rádios, de seguir a agenda da indústria cultural nacional e mundial, no que se refere à música. Assim, a discussão sobre o global e o local, bem como aquela sobre uma adesão a um modelo moderno importado, é muito relevante aqui. Faço, nesse sentido, uma discussão sobre a pouca participação das canções dos músicos teresinenses – de acordo com o que os próprios relatam – no que as rádios teresinenses tocavam. Apesar de haver gravações das músicas produzidas aqui, elas, aparentemente, não eram veiculadas nas transmissões radiofônicas – e nem nas televisivas – com muita frequência. Entretanto, esse não é o único ressentimento a ser abordado, pois há diversos outros pontos doloridos de suas memórias a respeito dos fatores que limitaram ou impediram que os músicos autorais independentes de Teresina da década de 1980 crescessem simbolicamente tanto em nível local quanto em termos de expansão para outros Estados ou até mesmo para o cenário nacional. Para tanto, é feita também uma discussão teórica acerca do conceito de indústria cultural e da forma como as estruturas industriais de produção e distribuição de música vão sendo reformuladas para se tornar cada vez mais adaptadas para a otimização dos lucros das empresas envolvidas. O capítulo foi dividido nos tópicos abaixo:

Quando a glória não vem: lembranças do que não pôde ser alcançado. Este é um tópico que traz um mapeamento dos ressentimentos dessa geração, voltados para os momentos em que suas batalhas com a indústria cultural por espaço em Teresina e, posteriormente, pela possibilidade de expansão, não tiveram o êxito almejado. Este é o momento em que esses sujeitos falam sobre tudo o que eles consideram que atrapalhou o crescimento do cenário e a longevidade dos projetos musicais. Entre as diferentes formas que o ressentimento toma aqui, estão as dificuldades para se conseguir gravar suas canções, em uma rota que, segundo eles, tinha que passar pelo eixo Rio-São Paulo; o apoio insuficiente por parte do poder público; a falta de uma dedicação integral às atividades musicais, quando uma grande parte dos músicos trata sua atividade apenas como *hobby*, por motivos diversos e, depois de alguns anos, acaba deixando de lado a prática musical em prol de outra atividade que garanta sua subsistência; as rivalidades existentes entre eles. Todos esses aspectos do ressentimento variam em intensidade e forma, de acordo com o sujeito que fala, sendo que alguns deles não trazem um ou outro desses aspectos em sua memória, mas todos trazem pelo menos algum deles. E a manifestação mais forte desse ressentimento por parte dos músicos entrevistados foi deixada para o tópico seguinte, que está relacionada à atividade radiofônica local.

Finalmente, o último tópico do capítulo – intitulado **Está no ar, nas ondas do rádio, no submundo resiste o repúdio... Tentando despertar!** – apresenta os sentidos de ressentimento dos músicos autorais independentes de Teresina da década de 1980 em relação às atividades das rádios de Teresina na década de 1980, no que se refere à sua agenda musical. Entrevistas com radialistas e com os próprios músicos serviram de base para analisar as memórias sobre essa experiência de consumir música por meio das transmissões radiofônicas, sendo que estas estavam integradas à megaestrutura de distribuição dos produtos da indústria cultural, limitando o espaço dentro de sua programação a ser ocupado pelas canções dos artistas locais. Este tópico, sobretudo, é uma análise do ressentimento associado às escolhas das rádios naquele momento, em relação a quem ficava no primeiro plano, no ar, nas ondas do rádio, e quem repousava no submundo, não fazendo parte do enquadramento da memória – ao menos da memória produzida pelos meios de comunicação.

Após esse percurso, começaremos. Voltando ao momento em que se abrem as cortinas. É hora de analisar as narrativas dos sujeitos históricos – a partir das suas lembranças, esquecimentos e silêncios. É hora de convidá-los a apresentar o espetáculo de sua memória, com toda a complexidade dos seus relatos, dos momentos mais gloriosos, luminosos e coloridos, até os mais cinzentos, ressentidos e doloridos. É hora de contemplar (e também problematizar) as narrativas épicas – permeadas de tradição e modernidade, global e local. Percorreremos os relatos dos artesãos musicais para analisar suas disputas por território em um espaço que nem sempre lhes é receptivo; com todos os momentos de apoteose... E também com aqueles em que ela não vem.

CAPÍTULO 1 – MODERNIDADE E TRADIÇÃO EM TERESINA: DA CIDADE À MÚSICA

O hino da capital piauiense, em sua primeira estrofe, diz: “Risonha entre dois rios que te abraçam/ rebrilhas sobre o sol do Equador/ és terra promissora, onde se lançam/ sementes de um porvir pleno de amor”. A referência a um potencial a ser desenvolvido no futuro, embora este “porvir” assuma um caráter bastante vago, está em si imbuída de desejo de modernidade; modernidade esta que fica desenhada em um horizonte de expectativa (KOSELLECK, 2006) cujo momento de realização é incerto. Mais do que isso, esse futuro é deslocado para um momento mítico de felicidade, apesar do hino – pelo próprio fato de ser um hino – não trazer em si nenhuma representação problemática do espaço de experiência vivenciado pelos seus confeccionadores. Pelo contrário, Teresina é mostrada como uma “terra promissora”, de onde se pode entender que ainda está crua, com suas potencialidades pouco desenvolvidas, mas fértil para o desenvolvimento da modernidade, que chegará na forma do desenvolvimento da “semente de um porvir pleno de amor”.

De fato, Teresina sempre teve uma relação ambígua com a modernidade. O hino citado, ao contrário do que uma leitura dos seus versos desconectada do seu contexto possa sugerir, não data da época de fundação da cidade, mas de 1997, quando a prefeitura da capital divulgou o resultado do concurso que o escolheu para ser hino oficial do município. Ou seja, ele foi composto durante o interstício entre 1995 – quando o edital do concurso foi divulgado – e 1997, quando foi divulgado o resultado, aproximadamente 145 anos depois da inauguração da cidade. Assim, Teresina, que foi a segunda capital planejada do Brasil, perdendo apenas para Salvador, mas a primeira nos parâmetros modernos que norteiam o planejamento urbano brasileiro do período imperial em diante, já nasce moderna, em 16 de agosto de 1852, mas somente vem ganhar seu hino em 1997. Podemos dizer, a partir daí, que a representação contida nesse símbolo oficial de Teresina traz um desejo de modernidade ainda pendente de realização 145 anos depois de sua fundação, sendo projetado para o futuro; projeção esta que ocorre desde o seu projeto arquitetônico, sempre com a ânsia de alcançar uma dita modernidade, cujos parâmetros estão em uma comparação que sempre põe a capital piauiense numa posição de “atraso” em relação às grandes capitais brasileiras – que, por sua vez, estariam “atrasadas” em relação às grandes metrópoles globais, ou seja, dentro dessas formas de se representar Teresina, ela estaria sempre com uma imagem de “atraso do atraso”; porém, com um horizonte de expectativa promissor, de “superação desse atraso”.

Pretendo desenvolver a ideia, no presente capítulo, de que a relação entre a capital piauiense, que nasceu para ser moderna, e aquele modelo europeu e norte-americano de modernidade sempre foi tensa. Essa é uma discussão relevante para o trabalho que será desenvolvido ao longo de todos os capítulos, uma vez que trabalho aqui com a perspectiva de um consumo e produção musical dentro de uma lógica de globalização, que é essencialmente moderna. Desenvolverei melhor a discussão a respeito desse ponto de globalização e modernidade mais à frente, mas, de qualquer forma, se parto do princípio de que a globalização é um fenômeno de, digamos, auge das instituições e transformações modernas, é necessário fazer uma reflexão a respeito do palco dessa história toda: como estava a relação de Teresina com a modernidade na década de 1980? Contudo, para estudar com mais clareza o que este questionamento propõe, creio ser necessário discutir brevemente o diálogo histórico que a cidade teve com a modernidade.

A história das tentativas de modernização de Teresina foi acompanhada de lentidão na implantação de projetos públicos como fornecimento de água, iluminação pública, assistência social, calçamento das ruas etc., além de violência policial contra setores populares e tentativa de implantação forçada de políticas higienistas. Ou seja, a implantação do projeto moderno nacional em Teresina – em suas várias versões ao longo dos anos – ocorreu de forma ao mesmo tempo ineficiente e conflituosa. E enquanto as elites oligárquicas que sempre estiveram no poder tentavam acompanhar o coro da modernização nacional, setores diversos da sociedade teresinense – nem sempre somente os populares – resistiam a essas transformações. Esse modelo de modernidade, pelo visto, nunca foi unanimidade entre os teresinenses, sendo que ela sempre foi vista com desconfiança e resistência por uma grande parcela da população, que procura manter o modo de vida que sempre teve, embora muitas vezes visto pelas elites modernizadoras como “atrasado”.

Do projeto de uma cidade moderna até o início dos anos 1970: reflexões sobre um longo processo de construção da modernidade e as resistências a essa importação

A modernidade surge como um fenômeno essencialmente europeu e compreende uma complicadíssima transmutação da ordem socioeconômica, política, cultural e religiosa. Entretanto, uma parte constituinte dessa nova ordem era justamente a sua expansão, o que a faz nascer europeia, mas como ponto de partida para se impor sobre o mundo inteiro, embora essa

transição não tenha sido feita ao mesmo tempo e muito menos da mesma forma – em termos absolutos – em todas as partes do globo terrestre. Pouco a pouco a semente da modernidade vai germinando em pontos diferentes do mundo e seus brotos e ramificações vão passo a passo destruindo ou se sobrepondo à paisagem então existente. A questão sobre o que veio a ser destruído/sobreposto em cada lugar é bastante variável, mas, *grosso modo*, em todos os lugares o antigo foi dando lugar ou sendo forçado a conviver com alguns elementos básicos da modernidade, como a afirmação do Estado nacional – a princípio na forma de monarquias absolutas, sendo transformadas posteriormente em monarquias constitucionais ou parlamentaristas ou em regimes republicanos –, a reformulação na estrutura de classes da sociedade, com a ascensão da burguesia, a progressiva perda de significado do elemento religioso, que se inicia com a quebra da hegemonia espiritual da Igreja Católica, entre muitos outros.

Os primeiros sólidos a derreter e os primeiros sagrados a profanar eram as lealdades tradicionais, os direitos costumeiros e as obrigações que a atavam pés e mãos, impediam os movimentos e restringiam as iniciativas. Para poder construir seriamente uma nova ordem (verdadeiramente sólida!) era necessário primeiro livrar-se do entulho com que a velha ordem sobrecarregava os construtores. “Derreter os sólidos” significava, antes e acima de tudo, eliminar as obrigações “irrelevantes” que impediam a via do cálculo racional dos efeitos; como dizia Max Weber, libertar a empresa de negócios dos grilhões dos deveres para com a família e o lar e da densa trama das obrigações éticas; ou, como preferiria Thomas Carlyle, dentre os vários laços subjacentes às responsabilidades humanas mútuas, deixar restar somente o “nexo dinheiro” (BAUMAN, 2001, p. 10).

Esse mundo de “transformação total”, que se inicia com o derretimento dos sólidos que estiveram firmes por séculos a fio, passa a criar um universo inteiramente novo, em que não existe mais nenhuma certeza sobre a continuidade futura de absolutamente nada; isto é a modernidade. Um mundo em que os viventes que o ocupam são capazes de se deslumbrar com o surgimento de uma nova tecnologia e se queixar da “demora” para que ela chegue à sua cidade ou região, enquanto muitos desses mesmos viventes não poderão usufruir desse benefício tecnológico, mesmo quando ele já for uma realidade em suas redondezas, devido à falta de poder aquisitivo. Um mundo em que a ciência é elevada a um patamar de confiança que anteriormente apenas a religião possuía; em contrapartida, muitas vezes esse conhecimento científico é rejeitado, quando cruza um certo limite que agrida convicções tradicionais religiosas, por exemplo. O sentimento moderno, para Marshall Berman (2007), é contraditório por excelência, é um eterno *vir-a-ser*. O lado reflexivo da modernidade (GIDDENS, 1991) faz

com que o mundo seja repensado a todo momento e que todas as tradições possam ser destruídas a qualquer instante, embora, nessa reflexividade, também seja uma força intensa e atuante a defesa do tradicional. Esse constante diálogo (e, por vezes, embate) entre o deslumbramento com o novo e o temor pela destruição do antigo é o que faz com que o mundo nunca chegue a um “porto seguro” identitário e, conseqüentemente, esteja eternamente em construção (o *vir-a-ser*, de Berman). É “encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos” (BERMAN, 2007, p. 21). Na perspectiva do autor, a nostalgia do tradicional e o temor da sua destruição compõem a forma de se sentir parte integrante de um mundo moderno tanto quanto o espanto e o entusiasmo com a velocidade, a tecnologia e as novas éticas e estéticas.

Outro ponto crucial sobre a modernidade, na perspectiva com que pretendo trabalhar aqui, é a progressiva instituição do capitalismo como modo de produção global e do industrialismo como referência de progresso. Para Giddens (1991), esses são dois dos quatro pilares da modernidade, sendo os demais a vigilância – na forma do controle da informação e da supervisão da sociedade – e o controle militar, com o monopólio dos meios de violência pelo Estado. Dentre esses pilares, o capitalismo já nasce internacional em escopo, levando a indústria e o comércio aonde forem mais convenientes, e indo buscar matéria prima e mão-de-obra nos lugares onde mais interessarem. As grandes navegações, assim como as empreitadas coloniais estão relacionadas a isso. E, através da colonização e da progressiva expansão dos mercados até chegar à escala mundial propriamente dita, o mundo moderno vai se moldando de forma a ter em sua configuração os papéis centrais e periféricos entre as nações mundiais, que às vezes trocam de papel nessa conformação global.

A partir da corrida colonial, a Europa foi ganhando cada vez mais protagonismo nas relações mundiais, mas ao longo do século XX esse papel central foi dividido, também, com Estados Unidos, União Soviética e, posteriormente, Japão e China, entre outros. Mesmo assim, alguns países europeus dominantes, como Inglaterra e França, nunca perderam seu papel central dentro da configuração moderna global. E diversos países que sempre foram periféricos jamais deixaram de ser. O Brasil, por exemplo, no final do século XX ganhou *status* de “emergente” e passou a ter uma posição de maior influência econômica no cenário mundial, mas nada que o tornasse mais central do que aqueles já citados, ou que ao menos se aproximasse do valor simbólico construído por eles. Retomarei essa discussão sobre centro/periferia mais à frente.

Por hora, é importante para o debate que inicie agora a ideia da modernidade como expansão do capitalismo e a tensão – e, também, indissociabilidade – entre o novo e o tradicional.

Considerando essa breve reflexão sobre alguns pontos essenciais da modernidade, podemos iniciar o diálogo sobre a trajetória de modernização de Teresina, tendo início na sua própria concepção enquanto ideia ainda. A capital piauiense desde os tempos coloniais era a cidade de Oeiras, localizada precisamente no centro da capitania/província, e hoje no centro do Estado, a aproximadamente 340 quilômetros de Teresina. Isso, em princípio, deveria conceder à cidade uma localização estratégica. Contudo, o que se verificava era que a capital era bastante isolada, de difícil acesso, e que grande parte do trânsito econômico da capitania e, posteriormente, da província, acabava passando pelo Maranhão, com um diálogo comercial muito intenso, em especial, com a cidade de Caxias, importante entreposto comercial da época, que fica às margens de um rio que, na época, era navegável – o Itapecuru –, importante “estrada fluvial” até São Luís, o que lhe dava acesso ao escoamento da produção tanto de grande parte do Maranhão quanto do Piauí. Isso se explica pelo fato de que a cidade fica a apenas 65 quilômetros do ponto da divisa entre os dois Estados em que hoje fica Teresina. Isso se torna especialmente significativo pelo fato de que até as primeiras décadas do século XX o Piauí contava com uma quantidade pequena de estradas terrestres, as quais eram, frequentemente, precárias. Este quadro, associado ainda ao fato de que o principal rio navegável do Piauí – o Parnaíba, que hoje perdeu sua navegabilidade – está a mais de 100 km de distância de Oeiras, terminava por dificultar inclusive a comunicação da capital com o restante da Província. Com isso, a cidade de Caxias, de muito mais fácil acesso para grande parte da Província, acabava por ser um ponto de referência por vezes muito mais relevante do que Oeiras, sobretudo para o centro-norte do Piauí.

O mapa a seguir é parte do Atlas do Império do Brazil, documento de 1868. Nele, podemos ter uma dimensão da descrição das localidades que acabo de citar. É importante atentar para o fato de que ele está com a orientação cartográfica “invertida”, com o “norte voltado para baixo”, tanto no mapa da província quanto na projeção cartográfica da Teresina de então. É possível visualizar, ainda, o ponto onde estava localizada a cidade de Caxias, no Maranhão.

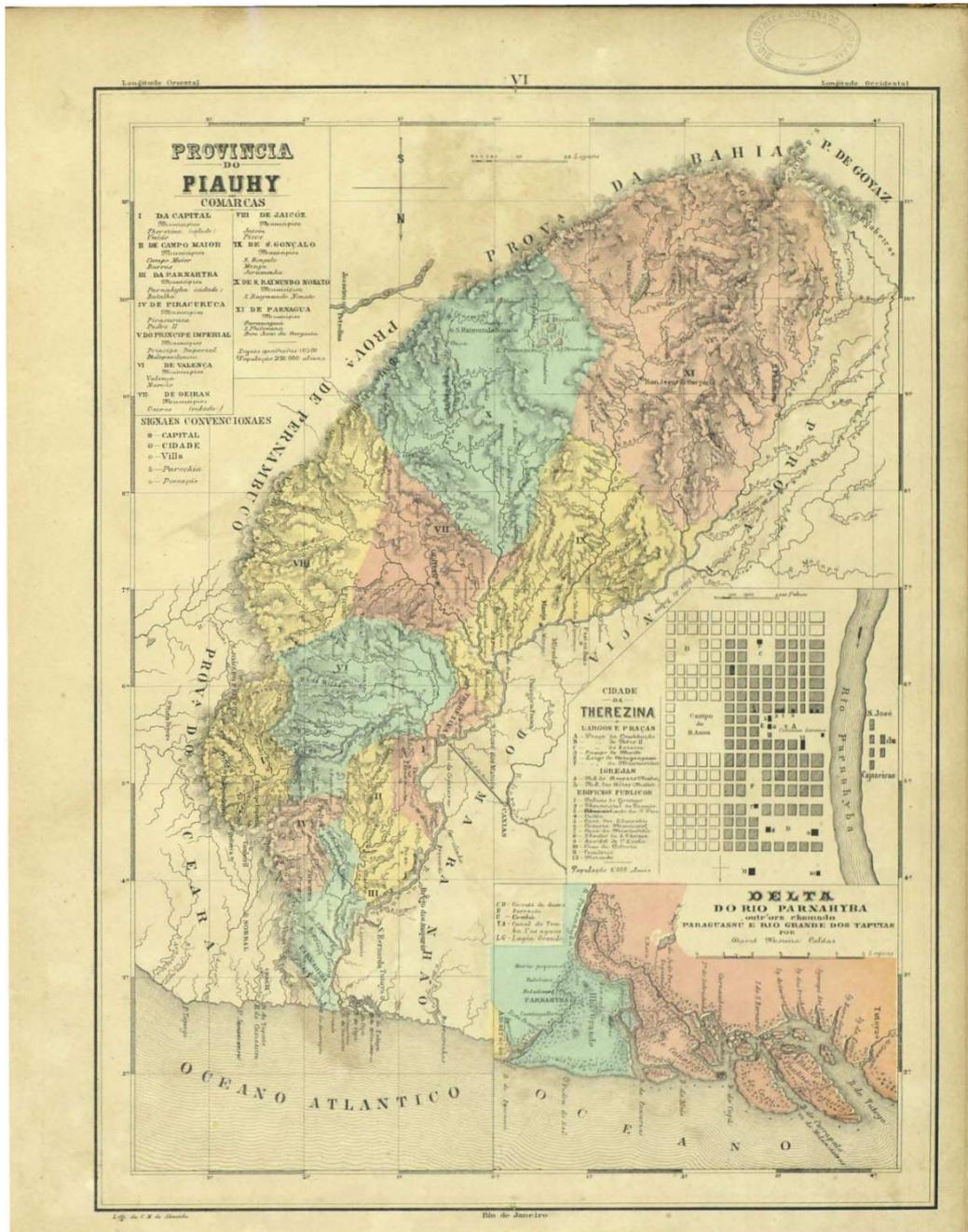


Figura 1 – Mapa da Província do Piauí e da cidade de Teresina. Fonte: Atlas do Império do Brazil (1868).

Para uma melhor visualização das localidades mencionadas, vejamos um mapa atual do Estado do Piauí e vizinhanças:

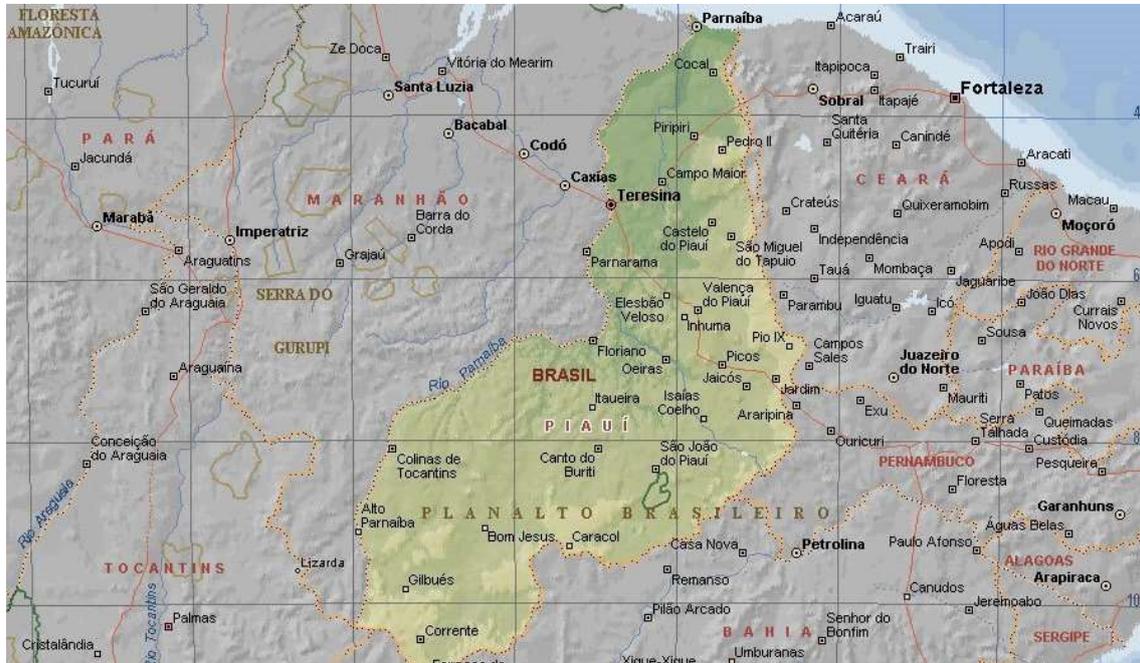


Figura 2 – Mapa atual do Piauí. Fonte: Fotografias: Viagem, Fotos, Informações (2018)

Não é objetivo deste trabalho tratar em profundidade sobre o longo processo de transferência da capital, envolvendo o planejamento e a construção de uma nova cidade para esse fim²¹. Salientarei apenas que entre 1793 e 1852 foram feitas pelo menos cinco tentativas de fazer a referida transferência – excluída a que culminou na construção de Teresina – cada uma com uma proposta de nova capital diferente e em um diferente local, mas em todas elas a nova sede administrativa seria às margens do rio Parnaíba²². Sendo assim, o próprio processo de questionamento do local da capital piauiense de então pelos motivos citados, que levaram à busca de um novo local, já diz muito sobre a inserção dessa empreitada em um projeto moderno no sentido capitalista. Ora, o rio Parnaíba faz a divisa entre o Piauí e o Maranhão desde sua nascente até o seu delta, sendo uma possível via de navegação bastante longa, cobrindo toda a extensão da Província. Ainda assim, segundo o então presidente da Província, José Antônio

²¹ Para uma leitura mais detalhada sobre o assunto, ver NUNES, Odilon. **Pesquisas para a história do Piauí – vol. IV**. Teresina: FUNDAPI; Fund. Mons. Chaves, 2007 e GANDARA, Gercinair Silvério. Teresina: a Capital Sonhada do Brasil Oitocentista. **História**. v. 30, n. 1. São Paulo: jan-jun 2011.

²² Houve, inclusive, a proposta de transferência da capital para a cidade de Parnaíba, situada no litoral, que não deixa de estar na margem de um dos braços do referido rio, o Rio Igarapu, que é uma das subdivisões do Parnaíba que compõem o seu delta.

Saraiva: “[...] só a cidade de Parnaíba e a Vila do Poti dele se servem com a navegação pequena que existe, por se acharem colocadas em suas margens” (SARAIVA, *apud* GANDARA, 2011, p. 93).

A ideia de aproveitar o rio que banha toda a extensão da então Província para dar agilidade ao transporte e à comunicação e, principalmente, de inserir a nova capital provincial nesse processo está incrustada no próprio projeto modernizador do Piauí dentro de uma perspectiva burguesa – a eficiência da economia piauiense dependeria de uma comunicação mais ágil com as autoridades provinciais, além de um ponto de apoio importante que não fosse isolado. Temos aí o Estado atuando em função do desenvolvimento econômico burguês. Além disso, era necessário que houvesse um polo comercial importante e que não fosse na Província vizinha, pois isso tenderia a alavancar a economia maranhense, e não a piauiense. Era necessário que a navegação a vapor levasse e trouxesse os bens materiais necessários, de preferência sem passar pelo Maranhão, de maneira ágil e acompanhada de forma igualmente ágil pelo poder provincial. Construir uma nova cidade para ser a capital à beira do rio Parnaíba ao norte do Estado parecia a solução perfeita para remover os entraves à modernidade, na visão de Saraiva –, para quem esse ato talvez viesse a corresponder à própria superação da condição “arcaica” de Província pouco povoada, essencialmente agrária, centrada basicamente na pecuária extensiva para abastecimento interno e do mercado interprovincial. Isso fica claro na fala que ele próprio direciona à Assembleia Provincial, no Relatório da Sessão Ordinária de 3 de julho de 1851, enumerando as razões pelas quais considera que o local onde já existia a Vila do Poti, situada no encontro dos rios Poti e Parnaíba – atual bairro do Poty Velho, em Teresina – seria o ponto mais adequado para abrigar a nova capital:

1º porque é ela bem situada e a mais salubre que é possível;

2º porque fica na posição de tirar a Caxias todo o seu comercio com o Piauí, conseguindo-se assim a maior vantagem da mudança;

3º porque, mais próxima da cidade de Parnaíba, pode servir melhor ao desenvolvimento da navegação e gozar a Capital do grande beneficio da facilidade de suas relações políticas e comerciais com a Corte, e de todos os grandes centros de civilização do Império;

4º porque fica no município mais agrícola da Província e é preciso que o governo cuide seriamente de promover o aumento de sua agricultura, o melhoramento dos processos de que ela usa e dar a conveniente direção a seus produtos;

5º porque é aquela localidade a única que promete florescer a margem do Parnaíba e habilitar-se em menos tempo para possuir a Capital da Província. São estas as razões que tenho para recomendar-vos a nova Vila do Poti as honras de sede do Governo da Província. (SARAIVA, *apud* GANDARA, 2011, p. 97).

Dentre as razões enumeradas por Saraiva, apenas a primeira e a última não dizem respeito a aspectos de desenvolvimento econômico, na forma de logística – velocidade – de trânsito e de comunicação ou de otimização da produção. Tudo isso ajudaria a alavancar o crescimento econômico que, dentro dos parâmetros modernos, não diz respeito apenas à produção, mas sobretudo a uma integração com o cenário econômico nacional e, possivelmente, internacional.

Assim, teve início o processo de construção da cidade, propriamente dita. Como já citado, o local escolhido foi seis quilômetros ao sul da já existente Vila do Poti, no encontro dos rios Poti e Parnaíba. O próprio local já povoado foi rejeitado como ponto para edificação da cidade por ser considerado insalubre, sujeito a alagamentos sazonais oriundos da cheia dos rios. Por outro lado, se fosse muito distante, não seria possível aproveitar os recursos da população que já vivia no local, que participou ativamente dessa construção, tanto com mão de obra, quanto com recursos financeiros, o que já fazia parte dos planos, conforme explica Saraiva em ofício ao Ministro do Império do dia 21 de outubro de 1850:

Acredito, Exmo. Sr., que se conseguir mover os habitantes de Poti e dar incremento à edificação de suas moradas no novo local, se conseguir que eles edifiquem **à sua custa** a casa da Municipalidade, e outras, que possam ser convenientemente alugadas para repartições públicas, eu terei preparado o terreno no qual os meus sucessores possam ganhar a gratidão da Província – grifo meu (Casa Anísio Brito. Arquivo. Província. L. 209. 82v. 83. Doc. de 21/10/1850)

Para angariar a participação dos potiensens, por um lado foi constituída uma comissão para levantar donativos para a obra da igreja matriz. Segundo Odilon Nunes, no dia dois de novembro de 1850, já havia uma lista de pessoas que haviam doado espontaneamente, ao todo, 3:000\$000 (três contos de réis), que se somariam a outras doações que ainda viriam, incluindo uma do próprio Imperador de mais um conto de réis (NUNES, 2007, p. 101). Por outro lado, o próprio presidente da Província fez a interlocução com a população da Vila do Poti para angariar a participação desta na construção da nova cidade, valendo-se da Lei Provincial nº 140, de primeiro de dezembro de 1842, que, em função das constantes enchentes dos rios, autorizava a mudança do local da vila para outro local que não estivesse sujeito às cheias:

Sua execução seria [...] ótimo pretexto para alcançar Saraiva seus intentos. Acenaria aos potienses, a mostrar as vantagens que se lhes oferecia sua futura sede municipal, ao converter-se em metrópole do Piauí, o que bem poderia acontecer, se oferecessem sua solidariedade em busca do objetivo. Com esse argumento que era poderoso estímulo, Saraiva encontraria, na vila castigada, valorosos aliados, e contornaria os empecilhos apresentados por seus antecessores, e ainda o indiferentismo, ou melhor, a oposição do Governo Central (NUNES, 2007, p. 100).

O foco no projeto moderno, como visto, também foi utilizado para convencer a população potiuense a abraçar o projeto, e não apenas o Governo Imperial e a Assembleia Provincial. Dessa forma, a modernidade da concepção de Teresina residia em parte em seus objetivos; porém, existe outro ponto moderno no seu nascedouro: sua proposta arquitetônica.

O projeto original de Teresina não se caracterizava por uma proposta inédita ou revolucionária. O seu aspecto moderno está justamente em acompanhar o padrão que foi sendo desenvolvido pelas novas cidades do seu tempo – e também pelas expansões territoriais de cidades mais antigas. Assim, Teresina foi pensada no padrão xadrez, com ruas perpendiculares umas às outras, sendo que, no meio dos quadrados planejados, havia um ou outro retângulo de maiores dimensões, destinado a sediar uma praça, como pode ser visualizado no mapa da Figura 1. De acordo com Yves Bruand, a característica do planejamento em xadrez já era o padrão nas cidades de colonização espanhola desde o seu início, mas passou a predominar no urbanismo brasileiro somente no século XIX, embora ele não fosse inédito na colônia portuguesa. Isso se dava porque as povoações urbanas dos portugueses na América “deixavam-se guiar pela natureza dos locais, explorando a topografia e deixando que as aglomerações crescessem livremente, sem nenhum esquema imutavelmente preconcebido” (2012, p. 325). Isto porque, segundo o autor, a tendência portuguesa era de formar os núcleos de povoamento no alto de morros, por serem mais fáceis de proteger e mais salubres, pois as planícies muitas vezes correspondiam a áreas pantanosas e menos ventiladas.

Contudo, o século XIX trouxe novas necessidades de pensar a cidade dentro de critérios mais práticos, como a facilidade de locomoção, além de incorporar uma maior influência externa:

As tradições da época colonial tenderam a perder-se aos poucos durante o século XIX, sob a dupla influência de fatores práticos internos e culturais externos. Os planos em xadrez, fáceis de estabelecer onde o terreno não apresentava problemas de relevo acentuado, como nas cidades em acrópole dos primeiros tempos, começaram a surgir em todo lado (BRUAND, 2012, p. 326).

Além de tudo, a cidade em um plano xadrez tornava a sua implantação muito mais simples e funcional, o que casava com as necessidades logísticas de um Brasil que ensaiava algumas ideias modernizantes, ainda que tímidas, como as que motivaram a mudança da capital piauiense. Um planejamento urbano que viesse por questões logísticas e estratégicas tinha toda a chance de adotar esse tipo de traçado:

[...] a geometria rígida do traçado das vias públicas e dos quarteirões provinha de que esse era o meio mais simples e mais rápido de dividir-las; o tabuleiro de xadrez impunha-se sistematicamente, com alguns quadrados ou retângulos deixados livres para futuras praças não raro sem uma preocupação maior com uma relativa adaptação ao relevo encontrado; toda pesquisa de ordem arquitetônica era descartada *a priori* e as construções cresciam diariamente, em função das necessidades, tendo por motivo principal uma preocupação bem explicável com a facilidade e a economia – grifo do autor (idem, p. 345).

A nova capital piauiense, dessa forma, se insere dentro da lógica em questão, casando com o interesse do Governo Provincial e da elite econômica piauiense, garantindo-se ainda que não fosse uma empreitada demasiado cara e nem de particularmente difícil execução. Deveria atender a interesses práticos, como o de estar à beira da via fluvial do rio Parnaíba e ter um traçado que privilegiasse a eficácia do deslocamento dentro da própria cidade e a comunicação dela com a província/nação/mundo.

Além do lado logístico e do planejamento urbano, que era inédito na Província, o projeto da nova cidade contava também com um aspecto paisagístico, muito mais relacionado à localização das novas construções do que a elas em si. As edificações à beira-rio mostravam uma preocupação não apenas com o lado econômico e comunicacional, mas também com o estético. Dessa forma, a Praça da Constituição (atual Praça Marechal Deodoro, ou Praça da Bandeira) está situada entre o rio e a Igreja de Nossa Senhora do Amparo, a igreja matriz – que está, por sua vez, com a frente voltada diretamente para o rio. As quadras eram divididas ao meio, de forma que todas as casas de cada quarteirão estavam com as frentes para as ruas paralelas que desciam rumo ao rio e nunca para as que eram paralelas a ele. Ou seja, o rio Parnaíba era o elemento gerador da cidade, ela cresceria acompanhando seu curso.

A acomodação das quadras seguiu a linha frontal da igreja, enquanto entre o rio e a primeira fileira de quadras se preservou uma parcela generosa de terreno o que se

presume intenção de proteção ambiental em relação às enchentes do rio. Assim sendo, inovador também na concepção deste plano foi se apresentar impregnado de caráter paisagístico e ambiental ao buscar oferecer uma povoação regularizada, pois como bem disse Saraiva “na mais 35ivu, e mais conveniente localidade às margens do rio Parnahyba, pois que o percorri em grande extensão, e não vi outro igual [...]” (GANDARA, 2011, p. 105).

O nascimento de Teresina, portanto, veio de um projeto moderno e, sobretudo, de modernização do Piauí. O aspecto de otimizar o transporte, a comunicação e o escoamento de bens econômicos, associado a um traçado urbano que favorece isso e ainda tem um aspecto paisagístico e possivelmente ambiental, mostra muito das aspirações de Saraiva e dos demais inventores da nova capital à modernidade capitalista que já tentava se instalar no Brasil. Teresina, contudo, apesar do projeto moderno, vive, desde a sua inauguração, aquela relação tensa entre o moderno e o tradicional, bem como as contradições inerentes à própria modernidade. A coexistência com as antigas relações, ao passo que novas ideias passam a ser difundidas, a utilização de novas tecnologias e equipamentos sociais (que, pela sua posição periférica em relação ao contexto nacional, sempre demoraram mais a chegar), mas apenas para uma parte da população, as tentativas de “embelezar a cidade” dentro dos moldes importados de outras capitais brasileiras, que por sua vez, eram importados das cidades europeias... Tudo isso vem fazendo parte da realidade vivenciada na capital piauiense, ao longo de sua trajetória nas “aventuras da modernidade”. De fato, em alguns aspectos, a infância da cidade não é mais moderna do que qualquer outro núcleo urbano duzentos anos mais velho. Teresina nasce com uma praça, uma igreja matriz – o próprio fato de se iniciar pela construção de uma igreja católica como matriz da cidade mostra a força da tradição religiosa – e algumas casas em volta desse complexo. Diversas dessas casas foram cedidas ou alugadas para abrigar repartições públicas. A iluminação pública demorou 30 anos para ser instalada – inaugurada em 1882, com 80 combustores a querosene nos principais logradouros (GANDARA, 2011, p. 107) – e só a partir de 1914 ela passou a ser elétrica. As ruas só começaram a ser calçadas em 1929 e, quando isso finalmente foi feito, o foi com pedras irregulares, sem preocupação estética – até hoje existem inúmeras ruas em Teresina com esse tipo de calçamento.

Esses exemplos são apenas alguns de uma imensidão de elementos que dão conta da forma como a modernidade chega a Teresina; os projetos de modernização que são pensados para a cidade dentro de parâmetros específicos sequer foram eficazes em sua implantação. As tentativas de transformar a capital piauiense, derivadas do seu próprio processo reflexivo, vão ocorrendo, mas de forma lenta em relação ao contexto nacional e com muitas resistências. Em

grande parte, a limitação financeira tanto do poder público quanto de grande parte da população está intimamente relacionada a isso; porém, uma parcela substancial do que limita as transformações tentadas tem uma relação muito forte com a manutenção de um modo de vida, um sólido bastante difícil de ser liquefeito (BAUMAN, 2001). Aquela tensão entre o novo e o tradicional, que é inerente à própria modernidade, como já discuti. E é disso que tratarei daqui em diante, neste capítulo.

Ressalto, nesse ponto, que não pretendo escrever aqui “a história de Teresina”, seguindo toda a cronologia e mostrando cada um dos acontecimentos que, segundo uma ou outra escolha teleológica, poderia vir a mostrar uma trajetória da cidade rumo a um determinado destino previamente especificado. Minha intenção, ao tratar, nesse momento inicial, de eventos tão distantes do meu recorte temporal – década de 1980 – é apenas mostrar que a realidade de tensão e simbiose entre o moderno e o tradicional, que, nos anos 1980 permeiam todos os cantos da produção musical teresinense, é algo presente em diversos aspectos do cotidiano da capital piauiense em diversos momentos históricos, desde a sua fundação. Para tanto, o que pretendo fazer, neste primeiro tópico do capítulo, é tão somente uma breve reflexão acerca de alguns eventos que caracterizam de forma bastante precisa essa dualidade moderno/tradicional, com a ação de forças pendentes para um ou outro lado. Falo, em especial, de tentativas burguesas e elitistas de modernização, que buscaram muito mais criar *áreas de segurança identitária* onde aqueles seres indesejados, bem como os elementos urbanos relacionados a eles não tivessem presença, a não ser eventualmente e por razões específicas.

Assim, como acabei de discorrer, Teresina é concebida no plano das ideias como parte de um projeto moderno. A própria ideia de utilizar a nova capital como forma de dar agilidade às comunicações e ao transporte, de facilitar o escoamento da produção e, mais ainda, de inserir a própria Província na engrenagem comercial nacional e internacional sem depender do vizinho Maranhão, faz parte dessa necessidade de se inserir na lógica capitalista moderna. Lógica essa que adota o “desenvolvimento” dentro de um aspecto de crescimento da produção e eficácia nas transações comerciais. O próprio projeto arquitetônico da cidade, como vimos, estava direcionado para isso.

Contudo, como salientei anteriormente, a modernidade não simplesmente “chega e se instala”, como um novo aplicativo que muda toda a configuração do computador. Em Teresina, esse processo foi conduzido como uma verdadeira batalha entre uma “força modernizadora” e a realidade tradicional local associada à pobreza.

Assim, o tão sonhado impulso no transporte, na comunicação e na integração econômica através da navegação, que a nova capital propiciaria, só começa a ganhar algum nível de materialização trinta anos após a fundação da cidade, a partir da década de 1880. Apesar da Companhia de Navegação a Vapor do Rio Parnaíba ter sido criada em 1858, (seis anos após a fundação da nova capital), ela funcionava com subvenção do governo da União e fazia apenas quatro viagens mensais de Tutoia²³ a Teresina e duas de Teresina a Floriano²⁴ (QUEIROZ, 2011, p. 22). Além disso, a ligação comercial com outras Províncias – posteriormente Estados – e também com o exterior continuou sendo feita através do Maranhão, até 1898, quando os navios da companhia de navegação inglesa Booth Line passaram a operar também no porto da Barra do Cajueiro, no litoral piauiense, após uma articulação do governo do Estado com as classes comerciais para conseguir uma conexão direta do Piauí com os demais Estados e o exterior sem depender do Maranhão:

A intensificação das trocas com o exterior, por meio da borracha de maniçoba, punha a descoberto a total dependência do Piauí para com o comércio do Maranhão, que praticamente monopolizava os fornecimentos ao Estado e cujo porto dava acesso aos outros Estados e países. As reclamações são inumeráveis, com relação aos altos preços das mercadorias, em torno da exorbitância dos fretes, no que concernia às especulações com o câmbio, isso sem falar dos impostos e taxas, que os comerciantes piauienses reputavam não só como escorchantes, mas igualmente como ilegais. A partir desse momento e nas décadas seguintes, a mobilização do comércio e as campanhas na imprensa visarão a alertar a população para os abusos do comércio maranhense e para a necessidade de o Piauí se tornar independente daquela tutela (QUEIROZ, 2011, p. 22-23).

Assim, a modernização que viria através da navegação fluvial demorou a efetivamente fazer suas primeiras aparições. Talvez aquele “espírito” do capitalismo (WEBER, 2004) só tenha começado a se espalhar pelo território piauiense no final do século XIX, pois, de qualquer forma, foi quando teve início um dos momentos de maior crescimento econômico no sentido de produção e exportação da história do Estado, que foi o extrativismo – a princípio da borracha de maniçoba e, posteriormente, da cera de carnaúba²⁵. É somente nesse momento, em que a economia piauiense vai ganhando um volume crescente de exportações, que se consegue romper com o monopólio do comércio nacional e internacional dos portos maranhenses. A

²³ Cidade do litoral maranhense, que faz parte do delta do Rio Parnaíba.

²⁴ Cidade do interior do Piauí, que faz divisa com o Maranhão, logo também está às margens do Rio Parnaíba, localizada ao sul de Teresina, a 240 quilômetros de distância da capital.

²⁵ Para uma discussão mais detalhada sobre a transição macroeconômica do Piauí entre os séculos XIX e XX, ver QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. **Economia piauiense: da pecuária ao extrativismo**. 3. ed. Teresina: EDUFPI, 2006.

partir desse período, então, a ligação comercial com a Europa, tanto para a venda direta de borracha quanto para a importação de artigos europeus sem intermediários passa a ocorrer regularmente. Ou seja, o projeto de Saraiva – tirar o Piauí da dependência do comércio maranhense, como um dos objetivos centrais da construção de Teresina – levou quase cinquenta anos para se concretizar efetivamente.

Seguindo ainda o estudo da historiadora Teresinha Queiroz, essa modernização tardia do Piauí, passando invariavelmente por Teresina, não está expressa apenas na navegação a vapor, mas em diversas outras incursões para prover uma maior eficácia na comunicação e no transporte, tanto de passageiros quanto de mercadoria. Isso ocorre aproximadamente no mesmo período em que a navegação começa a deslanchar de fato, a saber, a partir das duas últimas décadas do século XIX. Assim, ao longo das primeiras décadas do século XX é que o Estado do Piauí começa a ter investimentos mais significativos em logística de transporte e comunicação. Passam a ocorrer inúmeros debates e surgem parcerias com a iniciativa privada e acordos com o Governo Federal para promover uma maior conexão entre Teresina e o interior do Estado, assim como do Piauí com Estados vizinhos. A ligação telegráfica, por exemplo, tem início em 1884 e vai se expandindo gradualmente. O transporte ferroviário demora bem mais para ter seus primeiros investimentos, sendo que o Piauí nunca chegou a ter uma vasta malha ferroviária. De acordo com a autora, o Estado, em 1913, ainda não tinha “um só palmo de estrada de ferro” (p. 25). As primeiras ferrovias começam a surgir um pouco menos de uma década após essa data. Nesse início de século, também tem início a construção de rodovias, embora ainda poucas e precárias. E, assim, numa iniciativa que vai se arrastando por décadas, algumas intervenções para comprimir o tempo e o espaço em território piauiense vão, timidamente, se desenrolando²⁶.

Todas essas tentativas das forças modernizadoras de transformar o Estado incidem também sobre Teresina. Ao passo que a tentativa de acompanhar o crescimento econômico e de dar condições para que ele se expandisse ainda mais ia a duras penas transformando a infraestrutura piauiense, também em sua capital se tentavam “criar condições que favorecessem a modernização da cidade, o disciplinamento do seu espaço e, por extensão, o controle sobre os seus cidadãos” (QUEIROZ, 2011, p. 27). Tomarei a liberdade de me alongar um pouco mais

²⁶ Para uma maior discussão sobre as tentativas de aceleração do transporte e das comunicações no Piauí, ver QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. **Os literatos e a República**: Clodoaldo Freitas, Higinio Cunha e as tiranias do tempo. 3ª ed. Teresina: EDUFPI, 2011.

sobre as reflexões do trabalho de Teresinha Queiroz, antes de discutir outros autores que também se mostram relevantes para a temática proposta para o presente capítulo.

De acordo com a autora, a Teresina do início do século XX ainda não era equipada como uma cidade moderna. Todas as tentativas de transformar a infraestrutura do Estado para que a sua economia decolasse não se reverteram em equipamentos urbanos e sociais para sua capital, pelo menos até as primeiras décadas do século XX. Ou seja, a cidade que viria a modernizar o Estado continuava “arcaica” mesmo cinquenta anos após a sua fundação. Por volta de 1913, segundo Queiroz, Teresina é descrita como sendo uma cidade que tem apenas mais ou menos 500 casas de alvenaria e todas as demais de pau a pique. Havia, ainda, “ruas inteiras de casas de palha, a iluminação era a lampião de querosene, inexistia qualquer sistema de esgoto e o cavalo era o único meio de condução” (QUEIROZ, 2011, p. 23). Parnaíba, dentro do contexto estadual, se encontrava mais modernizada, ao menos no que diz respeito à infraestrutura para a economia do Estado. Por ser uma cidade litorânea e porta de entrada e saída de bens pela via marítima, ela já possuía a Alfândega e as demais repartições que são próprias a um porto marítimo. Além disso, várias casas comerciais importantes, tanto de importação quanto exportação estavam situadas lá (ibid.).

Em pleno início do século XX, dessa forma, o sonho dos idealizadores da modernidade de Teresina ainda não tinha perspectivas de se aproximar. No ponto de vista do desenvolvimento capitalista e do planejamento urbano que vinha sendo implantado no Brasil, aqueles idealizadores da modernidade viam Teresina ainda sentada na estação à espera do trem da modernidade, que já havia partido há muito tempo. Mesmo assim, iniciavam-se algumas tentativas de pegar um atalho para alcançá-lo na estação seguinte. Algumas iniciativas começam a ser desenhadas para tentar instalar aqueles equipamentos urbanos mencionados. Um deles, o abastecimento de água encanada, teve como primeira tentativa uma concessão à iniciativa privada. O senhor José Martins Teixeira conseguiu, em 1900, um contrato com o governo para ter o privilégio de oferecer o serviço de água encanada e de luz elétrica para Teresina por cinquenta anos. Contudo, após duas prorrogações, o contrato caducou em 1903, e, a partir de então, o Estado passou a assumir para si a prerrogativa de ofertar o serviço de abastecimento de água. Isso foi feito pela própria iniciativa pública, porém através do endividamento do Estado:

Pela Lei n. 312, de 25 de junho de 1903, o Poder Executivo foi autorizado a contrair empréstimo, dentro ou fora do Estado, até a quantia de Rs. 500:000\$000 para realizar

a canalização da água da cidade, o que foi iniciado por Arlindo Nogueira (1900-1904) e teve prosseguimento com Álvaro Mendes (1904-1907). Em 1906, o abastecimento d'água, que foi realizado com recursos do Estado e mediante endividamento a capitalistas locais, já era considerado satisfatório (QUEIROZ, 2011, p. 29).

Dessa forma, através de um financiamento junto a detentores do capital do próprio Estado, o serviço de canalização da água foi implantado e, como a autora diz, considerado satisfatório. Contudo, ela própria explica o que quer dizer “satisfatório”, nesse contexto, uma vez que nem todas as casas da cidade eram candidatas a receber água encanada. De acordo com um folheto comemorativo do cinquentenário de Teresina, analisado por Queiroz, editado em 1902, a capital piauiense possuía uma área edificada de aproximadamente dois quilômetros quadrados e tinha suas habitações localizadas entre 16 ruas principais e 11 ruas transversais, além de sete praças e uma avenida, fora os arredores. As casas cobertas de telha eram em torno de 600, enquanto aproximadamente 1800 existiam ainda cobertas de palha de carnaúba, sobretudo fora do perímetro urbano.

Nesse contexto, a população atribuída à cidade pelo censo de 1900 era de 31.523 habitantes. Juntando-se a isso, o trabalho de Queiroz ainda cita um anteprojeto de autoria de Álvaro Teixeira de Sousa Mendes, de 1902, numa tentativa de efetivação da concessão mencionada para o abastecimento de água, antes do Estado tomar para si essa efetivação. No anteprojeto, há um planejamento acerca de como implementar essa distribuição de água. Segundo ele, dentro da população apontada pelo censo, 11.532 residiam em localidades ou arraiais, aproximadamente 10 mil se abasteciam com água do rio ou de poços e outros 10 mil aceitariam de fato o suprimento de água canalizada. Ou seja, o primeiro projeto de abastecimento de água encanada de Teresina previa atender a menos de um terço da população da cidade. E esse número seria reduzido ainda mais, considerando que, das 1500 casas estimadas da cidade, apenas 500 eram consideradas como sendo possíveis de se prover água encanada. Calculando-se a média de habitantes por casa em 10, os idealizadores do projeto chegaram à conclusão de que 5.000 pessoas seriam abastecidas, ou seja, menos de um sexto da população total. Supõe-se que o que foi tido como satisfatório na época era isso.

Outro serviço que começou a ser articulado naquele momento – citado no trabalho em questão – foi o de telefonia, que foi implantado e oferecido por um particular, o comerciante João Maria Broxado. Sua estação foi inaugurada em 1907, com 22 aparelhos, que foram adquiridos por repartições do governo, casas comerciais, indústrias e também por alguns particulares. Essa rede telefônica aos poucos foi sendo expandida, de forma que em 1911 a

mesma empresa já contava com 57 aparelhos instalados. Contudo, continuou sendo, por muito tempo, um serviço ainda restrito a uma pequena parcela da população.

A luz elétrica, outro serviço que começou a ser implantado nesse período, teve uma história semelhante à do abastecimento de água, tendo sido feita uma concessão a particulares, a princípio, mas que não chegou a ser efetivada, o que levou o Estado a assumir o serviço. Até aquele momento, como já mencionei, a iluminação pública da cidade era com lampiões a querosene, que eram alvo de constantes reclamações de que emitiam pouca luz e se apagavam muito cedo. A luz elétrica era, portanto, uma promessa de solucionar esse problema e chegou a criar expectativas veiculadas publicamente por jornalistas:

Um redator de jornal assim se expressava: “Em breve teremos, pois, a delícia da mais bela e esplêndida luz, que o artifício humano conseguiu conquistar às energias solares armazenadas no seio telúrico”. Em outro trecho: “Teresina vai competir com as capitais cultas em louçania e diversões noturnas sob o deslumbramento da luz elétrica” (QUEIROZ, 2011, p. 30).

As expectativas do jornalista ainda demorariam alguns anos para serem testadas, pois o governo só iniciou os estudos preliminares para a implantação da energia elétrica em 1910. No mesmo ano foi editada a Lei n. 554, autorizando a tomada de empréstimo de até 200 contos de réis para que o serviço pudesse ser realizado. Em 1911 os trabalhos de implantação tiveram início e em 1914 eles foram concluídos, culminando com a inauguração da iluminação pública elétrica.

Contudo, além da penosa inauguração dos serviços mencionados, o projeto modernizador de Teresina ainda pretendia outras mudanças, para se adaptar à lógica higienista e eurocêntrica que ditava transformações nas grandes cidades brasileiras. A modernização urbana que ocorreu no Brasil, a partir do início do século XX, foi impulsionada pela maior profundidade que passa a ter o comércio internacional no qual o país está inserido, e de forma cada vez mais intensa por causa do café. Junta-se a isso a nova sistemática das elites nacionais de passar a ter a cidade como ponto principal de atuação comercial e política. Isso posto, o intercâmbio das elites brasileiras com a Europa se torna cada vez mais intenso, não só comercialmente, mas culturalmente também. A Europa, “referência de civilização”, estava modernizando suas cidades, o que tornava indispensável que o Brasil também o fizesse, para deixar para trás o “atraso”:

Nesse contexto, as intervenções urbanas visaram principalmente criar uma nova imagem da cidade, em conformidade com os modelos estéticos europeus, permitindo às elites dar materialidade aos símbolos de distinção relativos à sua nova condição. A modernização se torna então o princípio organizador das intervenções. Essa modernização terá, todavia, como sua principal característica a não-universalidade. De fato, as novas elites buscam desesperadamente afastar de suas vistas – e das vistas do estrangeiro – o populacho inculto, desprovido de maneiras civilizadas, mestiço. As reformas urbanas criam uma cidade “para inglês ver” (RIBEIRO; CARDOSO, 1996, p. 59).

Nesse sentido, o “novo urbano” brasileiro da Primeira República visa trazer uma aceitação tácita da segregação e criar espécies de ilhas de modernidade dentro do “caos” e da “desordem” que eram as cidades brasileiras. Criavam-se, assim, áreas apazíveis para as elites do café e os investidores estrangeiros circularem, sem se darem conta ou terem que conviver com as “classes perigosas”, relegadas às áreas periféricas.

Teresina não estava na rota do café, nem mesmo o Piauí, mas a lógica de exportação era a mesma, associada à maniçoba e à carnaúba. Com isso, a elite teresinense passou a ter uma necessidade de seguir o padrão europeizante que as grandes cidades brasileiras já seguiam. Era necessário seguir o modelo moderno de civilização dos grandes centros brasileiros, que, por sua vez, seguiam o modelo dos grandes centros europeus. Isso implicava em transformações substanciais na aparência da cidade, nas suas construções, nos seus serviços, e também nas pessoas. Assim como nos grandes centros brasileiros, era necessário, se não erradicar, esconder os traços de populacho da cidade. Assim, por exemplo, ressalta o cronista da época Caio Lima:

Teresina é uma curiosa cidade. Uma cidade que se compõe de um núcleo de casario de telha mais ou menos simétrico em disposição geométrica [...] e de uma cinta infinitamente maior que corre da Vermelha ao Poti Velho [praticamente toda a extensão da cidade, na época], casinhas de gentalha, pobres, de palha, sem nenhum gosto e sem a menor arte. É como a miséria abraçando a abundância relativa; a nudez espreitando a comodidade (LIMA *apud* QUEIROZ, 2011, p. 32).

O cronista citado expressa fortemente o desejo das elites teresinenses de não ver ou não ter que conviver com a “feiura” das casinhas pobres de palha que, durante muito tempo, ainda foram muito comuns na cidade. Em um outro texto, o mesmo escritor ataca as mulheres pobres que “atrapalhavam a paisagem”:

[...] mulheres quase esqueléticas e maltrapilhas se agrupam nos chafarizes rolando macabramente as suas ancoretas, numa vozeria que é o próprio canto do sofrimento, fumando os seus cachimbos a longos tragos [...] Não têm mesmo um sentimento de *coqueterie* que é próprio do sexo, ao contrário, o desganhamento dos cabelos, o descuido geral do vestuário, denota à primeira vista que aquelas pobres mulheres não são mais do que umas máquinas de amor, de onde os filhos brotam como a fertilidade da terra roxa (LIMA, *apud* QUEIROZ, 2011, p. 32).

Esse espetáculo da pobreza descrito pelo cronista, nada mais era do que o cotidiano teresinense, e que passa a ser um incômodo à medida que a elite da cidade começa a aspirar por ares modernos e passa a querer intervir no espaço urbano, como também em seus corpos e hábitos:

Além dos serviços d'água, da iluminação elétrica e dos telefones, outros melhoramentos requeria a cidade no seu projeto modernizador. Algumas dessas solicitações estavam ligadas às condições de higiene e salubridade, portanto à vida diária – como os serviços de rampas e taludes do rio Parnaíba, que preveniriam as enchentes anuais; a coleta de lixo urbano; a proibição da criação de animais no centro da cidade, como porcos, cachorros, galináceos e vacas; as demandas por calçamento de ruas, etc. Com o apoio das novas noções de bacteriologistas e higienistas, procuravam-se a origem e as razões do desenvolvimento de doenças perigosas e de doenças endêmicas, como as pestes e as febres, que, silenciosas e traiçoeiras, conduziam a morte – dos “pântanos, das trevas, das imundícies da fermentação de detritos, do acúmulo de indivíduos” (QUEIROZ, 2011, p. 31).

Apesar da necessidade sentida pelas entidades modernizadoras da cidade, mais uma vez a materialização desse projeto enfrentou forte resistência, até porque, como ressalta a autora, “nem a Intendência nem o próprio povo pareciam preocupar-se com esses problemas” (*ibid.*). As novas posturas municipais que eram elaboradas eram sistematicamente descumpridas e pouco ou nada fiscalizadas. Assim, continuou-se por muito tempo alugando quartos sem fundos, criando porcos nas ruas e nos quintais das casas, o serviço de coleta e condução de lixo continuou sem funcionar, os depósitos de couro continuaram no perímetro urbano e o abastecimento de água continuou restrito. Era como se esse modo de vida moderno-higienista com todas as suas exigências simplesmente não fizesse sentido para os teresinenses – como não fazia, a princípio, em nenhuma das capitais brasileiras quando começaram a implantá-lo.

Assim, também quando começaram a circular os primeiros automóveis pela cidade, eles não eram encarados somente como uma questão de progresso, mas também de preocupação com os atropelamentos. Os riscos de acidentes, sobretudo com a possibilidade de envolver idosos, eram sempre apontados por cronistas, devido ao excesso de velocidade e à falta de

atenção dos motoristas. Contudo, como Queiroz ressalta, o tamanho da preocupação é talvez desproporcional à quantidade de carros existentes:

No caso dos automóveis, eles não eram apenas um progresso a mais, mas uma preocupação adicional para os habitantes da cidade, sobretudo os velhos, que estavam sempre à beira de um atropelamento, pelo excesso de velocidade e falta de atenção dos *chauffeurs*. Apesar de que, até o início da década de 20, eles ainda não eram muitos. Em 1923, o Dr. Afonso Ferreira tinha dois automóveis, a filha do coronel Zés Santos, um e os irmãos Ferraz, outro. Em 1927, os corsos carnavalescos davam conta de quantidades que alcançavam dezenas – grifo da autora (QUEIROZ, 2011, p. 33-34).

Dessa forma, o fato de existir grande preocupação com o risco de atropelamentos em uma época em que o número total de carros da cidade não chegava a dez e alguns anos depois ainda estava na casa das dezenas – em um evento pré-carnavalesco, o que não necessariamente quer dizer que todos os carros eram da cidade – mostra o quanto a ideia de velocidade no transporte ainda era estranha a Teresina. Esse estupefar-se com a chegada da velocidade moderna, embora tão tímida, conseguia mexer com a sensibilidade de seus transeuntes e gerar polêmica. Para uma elite que queria viver aquela modernidade importada, uma cidade desse tipo era inviável e era necessário “civilizá-la”.

Para proceder com esse processo de “civilização” (ELIAS, 2011), as elites teresinenses teriam que lidar com a pobreza que saltava aos olhos em seu cotidiano e em praticamente todos os lugares da cidade. Em alguns momentos, contudo, essa pobreza ficou ainda mais aparente, como nos anos que se seguem a 1913, quando as finanças do Estado são destruídas pela crise econômica decorrente da desvalorização da borracha brasileira no mercado internacional, devido à concorrência com a borracha asiática. Isso afetou a extração do látex da seringueira, na região amazônica, e também o Piauí, com a queda da exportação da borracha de maniçoba²⁷. Como esta era, de longe, a principal atividade econômica do Piauí naquele momento e, conseqüentemente, a maior fonte de arrecadação do governo, isso resultou na falência do Estado como pagador, o que aprofundou a pobreza, que passou a aparecer com cada vez maior frequência nos textos dos cronistas:

²⁷ Ver QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. **Economia piauiense: da pecuária ao extrativismo**. 3. ed. Teresina: EDUFPI, 2006.

O cronista dizia que o espetáculo propiciado pelos pedintes às portas dos menos pobres em busca da xícara de farinha ou de dez réis, “preço de tabela da caridade popular”, não era nada em relação ao número dos que passavam desgraçadamente portas adentro, sofrendo ocultamente um inferno de misérias morais, como se uma chaga lhes roesse a existência. E descrevia a cidade como “a pátria do vintém, a terra da pobreza, onde um ceítil é capital respeitável” (QUEIROZ, 2011, p. 33).

Esse mundo de pobreza precisava ser escondido. A modernidade também é estética e o feio não poderia estar visível. Não se tratava de erradicar a pobreza, ela não precisava deixar de existir, bastava que não estivesse diante dos olhos. Bastava que o barulho dos automóveis fosse maior do que o dos pedintes. O universo das representações jornalísticas teresinenses, assim, apesar de dar muita ênfase a esse mundo da pobreza, o põe em uma condição secundária. O mundo do progresso e da modernidade passa a ser protagonista:

É o mundo que se quer destruir e negar, para dar espaço ao da abundância e da civilidade. E esse mundo se propagava a partir da expansão dos melhoramentos, como o que atingiu o Bairro do Barroão em 1915, quando foi inaugurado um “belíssimo foco de luz elétrica” e eram projetados um aterro para a velha barroca, uma praça e a canalização da água, tudo com inauguração solene e banda de música (QUEIROZ, 2011, p.33).

O alarde gerado pelas “benfeitorias da modernidade” passa a ser, dessa forma, cada vez maior do que a pobreza. Assim, com o tempo – e, também, à medida que a crise econômica citada começa a ser superada e o Estado começa a equilibrar suas finanças novamente – os redatores da imprensa local começaram a enfatizar a “política de melhoramentos” pela qual o Estado e a capital passam, como é possível ver no texto de Augusto Ewerthon e Silva, de 1927:

[...] silvo da locomotiva, traduzindo promissora realidade, o buzinar dos automóveis e caminhões, indo e vindo, correndo céleres pelo interior do Estado; a água canalizada, a luz elétrica, as sucessivas construções de edifícios públicos e particulares, obedecendo, todos, à arquitetura moderna, aformoseando praças e ruas; tudo são atestados vivos e eloquentes do progresso de nossa capital (SILVA, *apud* QUEIROZ, 2011, p. 33).

Dessa forma, a ideia é transformar a cidade em um modelo, um cenário. E, para combinar com o novo cenário, é necessário que os atores também se transformem. É necessário que os ideais de cidade, trabalho, higiene, alimentação, trato social, vestuário e moradia das classes dominantes se tornem a tônica dentro da cidade. É necessário civilizá-la (ELIAS, 2011).

Dentro desse processo de civilização, um dos focos centrais das tentativas de transformação foi o das moradias. Teresina, como já foi mencionado, por muito tempo teve predomínio de casas cobertas com palha de carnaúba ou babaçu, ao invés de telhas, sem falar nas que nem sequer eram de alvenaria, eram inteiramente de palha ou de pau-a-pique. E a cidade ainda tinha quantidade considerável de casas com as composições taipa/palha e alvenaria/palha até um tempo não muito distante de nós: o Censo de Vilas e Favelas de Teresina de 1993, mostrou que ainda havia uma quantidade de 4.993 casas feitas da composição taipa/palha na capital piauiense (NASCIMENTO, 2015).

Sobre esse assunto, o historiador Francisco Alcides do Nascimento traz uma rica discussão em seu trabalho sobre a modernização e violência policial em Teresina durante o Estado Novo. No seu livro *A cidade sob o fogo*, ele foca no aspecto que acabo de comentar, que é a questão da ênfase nas moradias de palha ou cobertas com esse material. Ocorre que, desde sempre, na história da cidade, esse tipo de moradia gerou algum tipo de polêmica, maior ou menor, dependendo da época da qual falamos, sob a alegação do risco de incêndio. E, de fato, por décadas, os incêndios ocorreram, principalmente nas épocas mais quentes e secas do ano, quando qualquer descuido poderia atear fogo não apenas numa casa, mas em várias – além das coberturas de palha, geralmente elas eram construídas muito próximas umas às outras. A alegação do risco de incêndio, contudo, mascara um aspecto também da estética burguesa e da delimitação do espaço do feio e da pobreza para além do oásis da área eleita da cidade, sobretudo na forma como os códigos de postura, em alguns momentos, são elaborados:

As posturas de 11 de abril de 1867, no artigo 42, expressavam a proibição de edificação ou reedificação de casas de palha dentro dos limites da décima urbana. Fica explicitada uma das características principais da urbanização brasileira: a segregação das classes e camadas sociais menos privilegiadas no espaço (NASCIMENTO, 2015, p. 213).

Ou seja, as “perigosíssimas” casas de palha eram proibidas, mas somente dentro da área estritamente urbana, que, em 1867 se restringia a uma área muito pequena do que hoje constitui o centro de Teresina. Fora dessa área, o risco de incêndio não era mais uma preocupação, o que nos leva à questão de que o objetivo das posturas, nesse caso, era muito mais o de criar uma *área de segurança identitária* das classes dominantes, à qual as classes marginalizadas teriam consciência de que não pertenciam e onde não transitariam, a não ser circunstancialmente.

Teriam trânsito ocasional, mas não moradia; não para quem não tivesse condições de construir casas de alvenaria cobertas de telha.

As posturas que viriam dali para a frente seguiriam a mesma lógica. Nascimento destaca a Lei nº 69, do Conselho Municipal de Teresina, de 1905, em que se lê: “É proibida expressamente a construção de casas de palha *na zona urbana*, de casas cobertas de palha ou de qualquer outro material de fácil combustão, e assim também cobrir novamente de palha as existentes” – grifo meu (TERESINA, *apud* NASCIMENTO, 2015, p. 215). Sobre esse ponto, o autor destaca que a preocupação com o incêndio se aplica apenas à zona urbana, e não às periferias, onde as casas eram predominantemente de palha e a proibição não se aplicava. Outro ponto importante trazido por ele é que a proibição da recobertura com palha das casas que já estivessem cobertas com esse material mostra um desejo de limpar progressivamente o centro urbano desse material, considerando que as coberturas de palha têm vida útil curta e precisam ser recobertas; e, se estivessem em zona urbana, pela lei, teriam que ser cobertas novamente com telhas de cerâmica.

O fato de as leis serem bastante claras sobre o assunto, contudo, não quer dizer que elas eram cumpridas com rigor, ou mesmo que chegavam perto disso. A questão do material envolvido na construção e cobertura das moradias continuou gerando tensão por décadas, primeiro porque uma parcela significativa da população da cidade não tinha recursos para utilizar outro material; segundo, porque a cobertura de palha também era uma questão cultural, sendo que muitas famílias de classe média continuaram adotando coberturas de palha. O lado cultural dessa prática, em grande parte, respondia a uma situação climática, pois Teresina sempre foi uma cidade de clima quente e até hoje é conhecida pelo intenso calor que dura praticamente todo o ano; a palha era vista como uma cobertura que amenizava a sensação de calor dentro de casa, pois as telhas de barro ou cerâmica, conforme se acreditava, faziam com que o calor se acumulasse no interior do ambiente. Sobre essa discussão, Nascimento cita o depoimento do cronista William Palha Dias sobre sua memória ao chegar em Teresina em 1940:

[...] A dos parentes era coberta de palha, como inúmeras outras da vizinhança [...] Naquele tempo, em Teresina, não era motivo de reparo ou mal-estar residir-se em casa de palha. As pessoas da classe média dificilmente possuíam casa de telha, por isso não era motivo ignorar-se uma casa de palha, mesmo no centro da cidade (DIAS, *apud* NASCIMENTO, 2015, p. 216).

O lado cultural é enfatizado nessa e em diversas outras passagens de cronistas, pelo fato de que até mesmo uma quantidade considerável de pessoas que teriam condições financeiras para construir casas de alvenaria cobertas de telha preferia cobrir com palha. Assim, por exemplo, destaca este outro cronista:

O hábito, por exemplo, de uma parte da população em construir casas cobertas de palhas secas de babaçu, teve por fim aquela amenização [do calor]. Ao chegarmos à cidade, em 1915, verificamos que desembargadores, professores do Liceu, deputados estaduais e outras pessoas gradas tinham o prazer de usá-las, não sendo assim pobreza ou de poupança a cobertura do domicílio pelo modo descrito. A razão plausível para o habitante preferir a palha estava em que o calor gera mais quentura sobre as telhas de barro (BRITO, *apud* NASCIMENTO, 2015, p. 216).

Nesse sentido, Francisco Alcides do Nascimento cita diversos cronistas da época que ressaltam a imensa quantidade de casas de palha em Teresina, e nem sempre de propriedade de pessoas de baixa renda, como o trecho acima exemplifica. Ou seja, a modernidade importada que se tentava implantar na capital piauiense encontrava duas formas de resistência: uma econômica, porque grande parte da população, mesmo que quisesse, não teria condições de cobrir suas casas com telhas, e uma cultural, pois mesmo pessoas que poderiam, se quisessem, fazer a cobertura em questão, optavam por manter a palha, alegando, sobretudo, o calor. Era o modo tradicional de ser do teresinense resistindo à interferência de uma modernização importada.

Só que essa não era uma resistência frontal, era silenciosa. São táticas de sobrevivência a uma estratégia bem ampla (CERTEAU, 1998), a da modernização burguesa que, como já discuti, era também estética. Diante da estratégia modernizadora do padrão urbano, higienista, funcional e belo, que transformava a cidade em um nicho de convivência burguesa, como uma *área de segurança identitária*, vai funcionando a tática marginal de simplesmente não cumprir o protocolo. Ou seja, o padrão exige casas com cobertura de telha e a população simplesmente não o segue; não se trata de uma resistência frontal, as pessoas não se organizaram – que eu tenha notícia – em manifestações, greves, piquetes, barricadas etc. pelo direito de construir casas de palha ou com cobertura desse material; apenas seguiram construindo, ignorando as determinações contra isso.

A estratégia da modernização burguesa tem também, como um de seus indícios, o fato de que até o início da década de 1940, Teresina não tinha uma brigada anti-incêndio ou um

corpo de bombeiros, apesar das constantes notícias sobre fogo nas casas de palha da cidade. Ou seja, é possível que se tenha deixado os incêndios continuarem ocorrendo com a maior gravidade possível para que a população se “conscientizasse” de que era necessária a substituição das coberturas de suas casas por telhas. O autor cita um texto jornalístico de 1860, ou seja, oito anos após a fundação da cidade, em que já se fala de incêndios na capital: “Na noite do dia 20, pelas 11 horas tocou à rebate, anunciando fogo na cidade. Foram duas casas situadas no posto do Quartel que casualmente foram incendiadas” (O EXPECTADOR, *apud* NASCIMENTO, 2015, p. 218). Apesar disso, e de a imprensa continuar noticiando fatos como esse ano após ano, somente na década de 1940 é que Teresina passa a contar com serviço de bombeiros.

Nesse sentido, em meio ao processo de deixar para trás um passado tradicional “atrasado”, continuavam sendo adotadas as medidas de diferenciação estética entre as classes dominantes e as classes populares – distinção que também procurava distanciar aqueles que insistiam em não adotar essa diferenciação, mesmo não sendo economicamente dessas classes “perigosas” –, definindo as zonas de tolerância para o indesejável. E a grande questão, para os pensadores dessa modernização burguesa, é que essas zonas de tolerância estavam demasiado vastas, fazendo-se necessária uma delimitação de um zoneamento específico para a pobreza. Assim, um dos projetos criados nesse sentido foi a construção de um bairro para abrigar as classes menos favorecidas, batizado de Vila Operária, que existe até hoje em Teresina, situado em um local da cidade que, para os padrões da época, era bastante afastado, do outro lado da via férrea que “demarcava” a parte central da cidade. Ou seja, tratava-se de uma demarcação do espaço residencial das classes desprivilegiadas fora do eixo central da cidade, onde seria realizado o ordenamento estético-higiênico. A construção do novo bairro se deu na década de 1930, como lembra em depoimento oral Antônio Sales, político ligado, na época, ao interventor Leônidas Melo:

Todas aquelas ruas nós abrimos [...] Quando a gente arranjava um dinheirinho, dava um empurrão, né? [...] Quando já tinha aberto as varedas com os nomes das ruas, de acordo com a planta, fizemos uma missa [...] para chamar a atenção do povo, que ninguém acreditava que a gente fizesse, era mata maciça, viu? Tucunzal, compreendeu? (SALES, *apud* NASCIMENTO, 2015, p. 221).

Ou seja, de fato o local era isolado; sua construção se iniciou com a derrubada da mata. Em seguida, foram abertas ruas e foi feito o loteamento, com sua distribuição para os operários,

que tiveram que construir suas casas. Contudo, com o fim do Estado Novo, houve a mudança do governo (interventoria) do Estado e também da prefeitura de Teresina, o que levou a um aproveitamento do loteamento da Vila Operária para se fazer um aforamento com base em outros critérios, político-partidários. Os operários que tinham ganho os lotes, a princípio, não necessariamente teriam direito a eles depois da mudança. O bairro terminou por não ser apenas um reduto do operariado, mas manteve o nome (NASCIMENTO, 2015, p. 221). Aqui, mais uma vez, a força do urbanismo burguês brasileiro acabou ralentada pelo aspecto tradicional, no caso, pelo apadrinhamento político. Estamos falando, contudo, de uma força bastante persistente e que atua de diversas formas. A questão das moradias populares não se encerra com a tentativa de criar um bairro operário, mas também está presente em um novo Código de Posturas da cidade, promulgado em 1939.

O novo Código voltou mais uma vez à questão da cobertura das casas, sem fazer menção direta à palha, mas redigido de uma forma que deixava clara a sua proibição: “Na cobertura dos edifícios deverão ser empregados materiais impermeáveis, imputrescíveis, maus condutores de calor, incombustíveis e capazes de resistir aos agentes atmosféricos” (TERESINA, *apud* NASCIMENTO, 2015, p. 224). Uma vez que a palha, como material de construção, não se enquadra nas características citadas, temos mais uma vez a guerra a ela decretada. Entretanto, o novo Código ainda vai mais longe: ele delimita os locais da cidade onde as casas populares podem ser construídas, deixando bem claro quais são os espaços que podem ser ocupados por cada segmento social, através das restrições à forma de moradia. Pelas novas determinações, poderiam ser construídas casas populares, de apenas um pavimento, somente “na zona suburbana, a uma distância nunca inferior a cem (100) metros da zona urbana, e na zona rural” (TERESINA, *apud* NASCIMENTO, 2015, p. 224-225). O Código não apenas determina a tipificação das moradias e os locais onde são permitidas, como também a quantidade de pavimentos, o que, de acordo com a análise de Nascimento, mostra uma intenção dos autores do dispositivo normativo mencionado de transformar a zona urbana e central de Teresina em um local habitável apenas por aqueles que tinham condições de construir casas de mais de um pavimento. Essa tendência se verifica na principal avenida da cidade, Frei Serafim, que durante décadas teve apenas moradias de mais de um andar, antes de muitas delas se tornarem pontos comerciais. E, de forma ainda mais explícita, o Código de Posturas de 1939 delimita o espaço das classes populares a locais pouco ou nada urbanizados, longe do espaço de convivência dos eleitos da modernidade burguesa, locais que ainda não tivessem praticamente nenhum tipo de

serviço ofertado. Assim, a pobreza e a “feitura” ficariam devidamente escondidas no espaço onde a vida urbana e seu sonho moderno não aconteceriam:

[...] entendendo que a zona suburbana não está, ainda, provida dos serviços de transporte, água, luz e outros melhoramentos necessários ao bem-estar e higiene públicos, o prefeito poderá permitir a construção de casas do tipo popular, dentro do perímetro urbano, em ruas que ainda não estejam calçadas, excetuadas as praças, avenidas e a zona central (TERESINA, *apud* NASCIMENTO, 2015, p. 225).

De forma clara as classes populares são amarradas às zonas periféricas. A exceção em que se permite a edificação de casas populares dentro do perímetro urbano é para locais onde as ruas ainda não estejam calçadas, ou seja, os locais dentro dos limites urbanos que ainda parecem estar fora dele; a parte da zona urbana que ainda se parece com subúrbio ou zona rural – inclusive é enfatizada a proibição de construção desse tipo de moradias em praças, avenidas e na zona central, mesmo que em ruas não calçadas. Ou seja, os setores menos favorecidos da sociedade tinham que estar alojados em pontos onde não precisariam ser vistos. Ao determinar, de forma tão explícita, onde são os espaços permitidos para casas populares e de apenas um pavimento, o Código de Posturas deixa evidente a cisão territorial da cidade entre ricos e pobres. Nos núcleos da vida urbana, principalmente a zona central, as praças e as avenidas, não são permitidos aqueles que não estão econômica e esteticamente inseridos na realidade moderna.

Entre os excluídos mencionados não estão apenas os moradores de casas populares, mas também aqueles que não tinham moradia alguma. Os mendigos, embora ainda não existissem em uma quantidade particularmente assombrosa em Teresina na década de 1930, eram aquela constante aparição que teimava em trazer para o centro das atenções aquilo que tão laboriosamente se tentava deixar no espaço longínquo. Assim, eram os representantes dos seres indesejados que sempre estavam ali, nos locais dos eleitos, para 51vulg-los de que eles existiam. O *outro* quebrando a harmonia do espaço do *mesmo*. Essas notas dissonantes estavam nas portas dos cafés, nos bancos das praças, nas igrejas e em diversos lugares onde a elite burguesa não os gostaria de ver, sobretudo porque eram espaços frequentados por quem visitava a capital piauiense, muitas vezes a negócios:

Em 1931, segundo Carlos Borromeu, existiam aproximadamente 32 mendigos em Teresina, no entanto sua distribuição por pontos estratégicos dava a impressão de o número ser maior. Ficavam estes na rampa da estação ferroviária, na porta do principal hotel da cidade, na porta do Café Avenida, na praça Rio Branco, na entrada do Cine

Olympia e no Mercado Central, local de maior concentração. Esses locais, também, eram pontos por onde passavam aqueles que visitavam a cidade. As autoridades preocupavam-se com a imagem da capital do Estado, precisando tomar alguma medida para melhorá-la (NASCIMENTO, 2015, p. 221-222).

Para tentar contornar o problema e tirar essas pessoas que quebravam os padrões desejados, o autor ressalta que algumas medidas foram tomadas. Uma delas foi um projeto para fundar a Colônia dos Mendigos, no sítio Pirajá, área fora dos limites urbanos de então, onde o Estado realizava experimentos agrícolas. Contudo, essa ideia não chegou a se efetivar, uma vez que um grupo de senhoras da cidade interveio em defesa dos moradores de rua e propôs a criação de uma Caixa de Mendigos, para a assistência destes. Juntando isso ao fato de que em 1932 Teresina recebeu uma quantidade grande de nordestinos que fugiam da grande escassez de chuvas do período, houve uma mobilização de algumas personalidades, entre as quais o Capitão Colares Moreira e uma comissão de maçons, para arrecadar na cidade dinheiro para ajudar os “deserdados da sorte” (ibid.). Assim surgiu a Caixa Beneficente dos Mendigos de Teresina, fundada em 1933. A Caixa arrecadou, em seu início, segundo o autor, o valor de Rs. 10:000\$000 do comércio de Teresina e, no seu primeiro ano, teve doação do Estado e do Município dos respectivos valores: Rs. 8.000\$000 e Rs. 6.000\$000. Em 1936, o governador Leônidas de Castro Melo incorporou a Caixa à alçada do Estado, através da lei n. 18, de 30 de outubro de 1935, regulamentada através do Decreto n. 1.697, de 6 de abril de 1936.

Contudo, o número de mendigos apenas crescia. O cronista Carlos Borromeu contabilizava 32 em 1931. No primeiro ano da Caixa, 1933, ela tinha um número de 100 pessoas beneficiadas, que se transformaram em 360 em 1938, além dos inúmeros pedintes que recheavam o desenho das ruas. Aquele mesmo cronista, nesse último ano, escreveu: “O dilema é este: ou nós asilamos os mendigos, ou os mendigos nos meterão num asilo de loucos” (BORROMEU, *apud* NASCIMENTO, p. 223). O pensamento do escritor citado pareceu incentivar as ações do poder público, que, após a insistência da pobreza em aparecer diante dos olhos mesmo quando era lançada para longe, resolveu criar instituições para abrigar os mendigos. Uma delas foi o abrigo de Nossa Senhora do Amparo, para pessoas idosas, fundado em 1941, com capacidade para receber os 550 mendigos inscritos na Caixa naquele ano, dotado ainda de um laboratório para assistir tanto aos internados quanto a pessoas pobres de fora da instituição, desde que dentro do limite de 20 consultas diárias para o público externo. O abrigo era administrado pela ordem das Irmãs Terceiras Capuchinhas. Em 1943, o governo inaugurou outra instituição, a Casa da Criança, para atender ao segmento infantil da população pobre de

Teresina, que era dotada de lactário, creche, ambulatório, jardins de infância e serviço de vacinação. E, finalmente, outra instituição criada para “resolver” o problema da mendicância foi a Escola Profissional Leônidas Melo, fundada em 1945, com capacidade de internato para setenta e dois menores desprotegidos, que oferecia aulas de alfabetização, música, ofícios, trabalho de horticultura, cerealicultura, instrução física e pré-militar.

Essas e outras atitudes iam sendo tomadas para tentar “limpar” a cidade, mais uma dentre muitas tentativas de implantar um padrão moderno de caráter urbano, higienista e elitista. E então, para se juntar ao histórico considerável de tentativas nesse sentido, naquele momento esse projeto de modernização dentro do padrão em questão ganhava uma motivação a mais: a cidade estava prestes a completar 100 anos e ainda era uma capital muito aquém do sonho burguês de modernidade. E, à medida que se aproximavam as comemorações do primeiro século de Teresina, as autoridades municipais e estaduais e os representantes da elite partidários dessa modernização começaram a se sentir cobrados por isso. De repente, o desespero para se alcançar aquele trem começa a pautar os preparativos da festa do centenário.

Teresina completou cem anos de sua fundação em 1952, mas os preparativos para a grande festa já vinham sendo feitos desde consideravelmente antes. Acima de tudo, esse foi um momento em que, como uma festa de aniversário de tanto impacto já traz na forma de um acordo tácito, a trajetória da cidade começou a ser revisitada e, também, questionada. O propósito inicial de sua fundação, de servir como uma base para a força modernizadora do Estado, parecia estar sendo lembrado dentro das ações do poder público na iniciativa de redesenhar o espaço urbano de Teresina e, sobretudo, de transformar seus indivíduos. Embora já tenham sido citados aqui diversos momentos em que ocorreram essas tentativas de enquadrar Teresina no projeto moderno que a criou, todas contornadas por aqueles indomáveis e imprevisíveis seres, também conhecidos como habitantes da cidade, à medida que o centenário se aproximava, as forças e entidades modernizadoras aparentemente começaram a se sentir mais cobradas do que nunca. Em muitos aspectos, Teresina ainda parecia uma pequena cidade do interior, desde as casas cobertas de palha e as ruas sem calçamento até o hábito de sentar com as cadeiras na calçada – hábito que, em alguns locais da cidade, persiste até hoje. É um mundo onde a rua ainda não é bem a rua, é uma extensão da casa²⁸. Inclusive a casa do outro, em alguns momentos, se

²⁸ Para uma discussão maior sobre a *casa* e a *rua*, ver DAMATTA, Roberto. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

comporta como a sua própria. Os conceitos de individualismo burguês e privacidade liberal, peças-chave da modernidade, ainda não são tão bem estabelecidos assim.

Nesse sentido, uma das formas de lazer individualizadas do mundo contemporâneo – o rádio e, posteriormente, a televisão – ainda acontecia em público em Teresina, até a década de 1940. Até então, ainda não havia nenhuma estação de rádio com a transmissão propriamente dita, através de ondas. Havia estações que tinham programações muito semelhantes, mas transmitidas por fiação para alto-falantes localizados, sobretudo, nas praças, e não para os aparelhos de rádio que as pessoas ouviam em suas casas, de forma individualizada. Eram as amplificadoras, estações que tocavam música, faziam programas ao vivo, anunciavam, davam notícias e prestavam serviços de “utilidade pública”, como recados de umas pessoas para outras, por exemplo. As amplificadoras eram muito populares, pois, até aquele momento, pouquíssimas pessoas tinham aparelhos receptores de rádio em suas casas em Teresina, e as que os tinham poderiam sintonizar apenas estações de outros Estados. Dessa forma, a experiência mais próxima possível à do rádio, na cidade, até aquele momento, dava-se de forma coletiva: na rua, na praça, ouvindo os alto-falantes que, para muitos, eram “ensurdecadores”.

Pois bem, essa “zoada” era justamente um dos alvos das medidas para “correr atrás da modernidade perdida” ao passo que o centenário se aproximava. O já citado código de posturas, além de proibir as casas com cobertura de palha, também buscava disciplinar os habitantes da cidade para o padrão urbano moderno adotado em outras capitais brasileiras, buscava “civilizar” o seu comportamento. E a população de Teresina possuía um *modus vivendi* que era muito propício ao barulho:

No final da década [de 1930], momento em que o mundo vivia a II Grande Guerra, era através das ondas do rádio que o Brasil ficava sabendo, com mais rapidez, dos principais acontecimentos em torno do conflito mundial. Em Teresina, no entanto, não havia ainda uma estação de rádio. E, como os aparelhos receptores eram artigos de luxo – e, portanto, inacessíveis para a grande maioria da população – era comum parte da população ir até a praça Rio Branco durante o horário comercial para se inteirar de notícias sobre a guerra, política e outros assuntos, através das rodas de conversa, leitura de jornais – de periodicidade semanal – e dos serviços de alto-falantes existentes na cidade (SOLON, 2006, p. 168).

Esse espaço de sociabilidades que era a praça em Teresina era permeado de sons – a leitura dos jornais em voz alta, as conversas nas rodas e os serviços de alto-falantes. Era o momento em que as pessoas se informavam sobre os principais acontecimentos, tanto do mundo

quanto da própria cidade. É, na realidade, um misto do conceito tradicional – a informação está na rua, no contato direto com as pessoas – com parte do conceito moderno – a informação veloz, sobre várias partes do mundo ao mesmo tempo, e utilizando meios de comunicação de grande alcance, como o rádio e o jornal impresso. É possível dizer que era uma prática moderna desenrolada em um formato tradicional, devido às dificuldades que se tinha de se vivenciar essas práticas no formato propriamente pensado, vamos dizer assim. Numa cidade onde não havia estação de rádio²⁹ (com transmissão radiofônica, propriamente dita), os aparelhos de rádio eram raros e caros (para quem quisesse ouvir transmissões de outros Estados), e uma parte enorme da população era analfabeta e/ou não podia gastar dinheiro diariamente com jornais impressos, era assim que muitas pessoas consumiam a informação e a programação de entretenimento que vinham dessas ferramentas modernas de difusão de informação. O fato da capital piauiense ocupar uma posição periférica dentro do tráfego de novidades tecnológicas, logísticas e estruturais, sempre fez com que as “grandes novidades” chegassem à cidade com uma diferença de anos em relação a outras capitais brasileiras – que, por sua vez, já teriam um “atraso” na vivência dessas mesmas coisas em relação a diversos centros urbanos mundiais. Dessa forma, enquanto diversas cidades brasileiras já estavam há anos na era do rádio, a capital piauiense ainda vivia uma troca de informações moderna da forma mais tradicional possível – o contato direto entre as pessoas na praça. Com o tempo, entretanto, isso foi mudando e uma operação começa a ser desenhada, mais uma vez, para civilizar os hábitos das pessoas.

A questão já mencionada do barulho não era apenas das amplificadoras. O teresinense, aparentemente, era barulhento, inclusive nos hábitos comunicacionais típicos do mundo rural – através de gritos –, onde as ferramentas de comunicação à distância praticamente inexistiam. Esse hábito, em particular, foi expressamente proibido no Código de Posturas de 1939, o que sugere que ele devia ser frequente:

O capítulo inicial do Código de Posturas de 1939 tratava exatamente do “Sossego e Tranquilidade Pública”. A primeira proibição do capítulo é emblemática para se entender como se dava a luta em prol do silêncio em Teresina: “É proibido sob pena de multa de 20\$000 a 100\$000: 1) Dar gritos à noite, dentro das zonas central e urbana, depois das 22 horas, sem necessidade ou utilidade” [...] Dentro ainda do primeiro artigo do Código de 1939, proibiu-se “tocar ou ensinar música com pancadaria depois das 22 horas, exceto nos locais permitidos”, “abusar de sinais sonoros a qualquer hora do dia e da noite, causando incômodo momentâneo”, o que poderia valer tanto para buzinas de veículos como para amplificadoras. Havia ainda uma proibição bastante curiosa. Não era permitido “tocar sinos depois das 18h e antes das 4h. Em tempos de

²⁹ A primeira emissora rádio de Teresina foi a Rádio Difusora, inaugurada em 1948, poucos anos antes do início das transmissões televisivas em São Paulo.

epidemias não se permitirão os dobres a finados, sob pretexto algum” (SOLON, 2006, p. 170-171).

O trecho em destaque mostra que, mais uma vez, estava-se querendo criar uma *área de segurança identitária* na região central de Teresina, que, além de higiênica, esteticamente agradável, ordenada e de alvenaria e telhas, deveria ser calma e silenciosa. Isso porque o Código não proíbe o barulho na cidade inteira, apenas nas zonas central e urbana. Nas periferias e na zona rural, o barulho estava liberado, assim como tudo o mais que pudesse ameaçar a zona de conforto dos eleitos da modernidade. Da mesma forma, as amplificadoras, meios de informação e entretenimento tradicionais e barulhentos, incompatíveis com o padrão buscado, começaram a ser, aos poucos, enquadrados em novas normas já no novo Código, que estabelecia, por exemplo, que:

[...] os anúncios feitos por intermédio de estações transmissoras locais ou alto-falantes, funcionando em locais frequentados pelo público, ficam sujeitos à licença da municipalidade, que determinará, segundo os casos, o tempo e o horário de funcionamento. Ao infrator, pena de 50\$000 a 100\$000 (TERESINA, *apud* SOLON, 2006, p. 171).

A regulação dos anúncios, de que trata o artigo citado, atinge diretamente a programação das amplificadoras, uma vez que grande parte do que era veiculado nas referidas estações eram anúncios – apesar de também oferecerem serviços de informação e entretenimento –, dado que elas surgiram principalmente por uma demanda do comércio, que não dispunha de estações radiofônicas para veicular seus anúncios (SOLON, 2006, p. 171). Diversas amplificadoras, inclusive, pertenciam a lojas do centro da cidade. Assim, teve início uma regulação desse serviço que culminou com a decretação da obrigatoriedade de sua extinção na área central de Teresina em 1952. Mas, antes disso, elas ainda fizeram muito barulho no cotidiano dos teresinenses³⁰.

O funcionamento das amplificadoras, contudo, não foi o único ponto visado pela política de transformação da cidade voltada para a festa do centenário. O objetivo era dar a Teresina a vestimenta ideal para se apresentar ao mundo como uma bela aniversariante (MORAIS, 2015).

³⁰ Para uma maior discussão sobre as amplificadoras e sua relação com o cotidiano da cidade, ver SOLON, Daniel Vasconcelos. Novos sons se espalham por Teresina: os alto-falantes e o processo de modernização da cidade (1939-1952). In: NASCIMENTO, Francisco Alcides do; SANTIAGO JUNIOR, F. C. Fernandes (org.). **Rádio: encruzilhada da história: rádio e memória**. Recife: Bagaço, 2006.

Nesse sentido, a ideia era aproveitar os “holofotes” voltados para a cidade para projetá-la como uma cidade moderna. Para isso, era preciso deixar para trás o lado tido pela imprensa e as autoridades piauienses como “provinciano”, que teimava em não ficar escondido. Para tanto, foi necessário aos idealizadores das celebrações do centenário fazer uma espécie de “balanço da modernidade” em Teresina para ver que aspectos ainda precisavam ser modernizados.

Teresina já possuía, culturalmente, diversas formas de lazer “modernas” desde o início do século XX, quando, como já foi discutido, houve uma das investidas modernizadoras. Muitas dessas formas de lazer já estavam associadas ao cotidiano da cidade e já geravam um interesse pela arte e pelos esportes. A partir do início do século em questão, Teresina:

[...] vai ganhando cinema, dando novas aparências ao carnaval, passeios públicos para o *footing* elegante das famílias são construídos. O teatro passa a ser mais valorizado, assim como as competições esportivas como: corridas pedestres, ciclísticas e o futebol. Não menos, outras atrações ocorreram, animando as mais variadas festas, bailes, desfiles, retretas, comemorações cívicas e religiosas – grifo da autora (MORAIS, 2015, p. 112).

Assim, respeitadas as proporções e o tamanho da cidade, havia uma certa vida cultural voltada para os hábitos de lazer em Teresina, ainda que restrita a uma parcela da população e ainda que sejam discutíveis o nível de “profissionalismo” com o qual esses serviços culturais eram oferecidos e a frequência dessa oferta para uma cidade que se propõe a ser moderna e a modernizar o Estado. Entretanto, todos aqueles focos de “teimosia provinciana”, como as casas de palha e o barulho das amplificadoras estavam sempre ali fazendo contraponto a esses elementos que traziam alguma suposta modernização cultural; e precisavam ser removidos do primeiro plano. Ainda por cima, precisamos somar a isso os graves problemas estruturais da cidade presentes por toda a sua existência, como a oferta irregular e de péssima qualidade da distribuição de energia elétrica e água, a presença de animais diversos circulando pelas ruas da cidade, lama, poeira de diversas ruas ainda sem calçamento, entre diversos outros problemas. Toda essa situação só tendia a se agravar, uma vez que a população estava crescendo, passando de um número de 67.641 habitantes, na década de 1940, para 90.723, em 1950 (MORAIS, 2015, p. 112). O salto populacional de mais de vinte mil pessoas em menos de dez anos foi algo que tendeu a piorar as questões estruturais já precárias da capital. E, assim, mais uma vez, os “modernizadores de Teresina”, tomaram mais um grande impulso para modelar sua cidade ideal:

Colocar a capital, Teresina, no fluxo da cidade moderna, irradiada de outros países e principais capitais brasileiras, como Recife, Rio de Janeiro e São Paulo, era o que se queria. Tratava-se de um esforço do poder público para “vestir Teresina como bela aniversariante”. A mudança no material e no sensível proporcionaria isso. Pelo menos, era o que o poder público pretendia (MORAIS, 2015, p. 114).

Assim, tendo mais uma vez como inspiração a ideia do conceito “mundial” (europeu e, agora, também, norte-americano) de modernidade no mundo, mas, de forma ainda mais imediata, a maneira como ela vinha sendo desenhada em outras capitais brasileiras, teve início um novo processo de estetização da cidade, que abrangia não apenas a parte arquitetônica, mas também a própria vida urbana:

A intenção era mudar a forma física da cidade, alterando ou reformando ruas, construindo novos espaços públicos, prédios, monumentos. A partir da área central, local onde ocorreriam os eventos do centenário, as intervenções urbanas seriam realizadas. Assim, a prática do planejamento urbano tinha como objetivo produzir um espaço ordenado, moderno, limpo e bonito. Estas ações e argumentos, já tendo o centenário como pretexto, eram constantes nos projetos de intervenção urbana desde décadas anteriores (id., p. 114-115).

Assim, as ideias de romper com o passado tradicional e, principalmente, de deixar claro que esse tradicionalismo e as deficiências estruturais urbanas eram parte apenas do passado passaram a ditar a tônica dos preparativos para a festa do centenário. Um dos pontos cruciais preparativos é que a cidade se tornou um canteiro de obras. Dentre os projetos que tiveram início, podem ser destacados o remodelamento da Igreja de Nossa Senhora do Amparo (a matriz), a construção de uma estátua do Conselheiro Saraiva – a primeira da cidade –, na Praça Saraiva, a reforma do Theatro 4 de Setembro, o alinhamento e nivelamento das ruas, a reforma das praças centrais – Pedro II, Rio Branco e Saraiva, principalmente –, com foco especial na jardinagem, a construção de uma avenida na zona norte, que viria a se chamar Avenida Centenário – que ainda tem esse nome – e a conclusão da construção de um Hotel do Estado para receber os convidados ilustres da festa (MORAIS, 2015, p. 120). Destaca-se ainda a construção do Sanatório Meduna, para atendimento psiquiátrico, mas que, curiosamente, também serviu de hospedaria para os tais visitantes ilustres na ocasião das comemorações do centenário, já que o citado hotel não ficou pronto a tempo. Esse acontecimento chamou a atenção do cronista Clidenor de Freitas, na ocasião:

Que a conclusão do edifício do SANATÓRIO MEDUNA, está sendo ultimada, pelo dr. Freitas Santos, numa rapidez incrível [...]. Um jornalista carioca, visitando o “Meduna”, tão impressionado ficou, com a marcha rápida do serviço, que, no Café Avenida, declarou: se vocês 59ivulga59 hotel para o centenário, é bastante [sic] entregar a direção das obras ao dr. Freitas Santos, porque, embora sendo ele médico, está passando quinal nos engenheiros em matéria de rapidez (É VERDADE, *apud* MORAIS, 2015, p. 121).

Além das obras públicas, foram criados alguns dispositivos para higienizar a cidade e “civilizar” os cidadãos, para tentar vencer aquelas táticas usadas pelos teresinenses que tão teimosamente relutavam em “abraçar a modernidade”. Nesse sentido foi criada, já em 1939, a Delegacia de Saúde Pública, que teve unidades em quase todos os municípios do Estado e visava combater a tuberculose, o impaludismo e a sífilis. Essa medida era uma resposta, também, ao fato de que em Teresina ainda não havia hospitais, apenas algumas casas de saúde, que não tinham o aparelhamento necessário para o tratamento dos doentes. Essa delegacia, contudo, não apenas fazia a organização do atendimento aos doentes, mas fiscalizava a cidade, fazendo inspeção de casas, bares e quaisquer estabelecimentos que vendessem gêneros alimentícios (MORAIS, 2015, p. 122-123).

Em relação ao atendimento aos doentes, o primeiro hospital, propriamente dito, da cidade, foi o Hospital Getúlio Vargas, inaugurado em 1941, na Avenida Frei Serafim – que, na época, também se chamava Avenida Getúlio Vargas, dentro da perspectiva estadonovista de criação de lugares de memória (NORA, 1993). A inauguração, inclusive, foi apenas parcial, devido ao desejo do então interventor, Leônidas Melo, de antecipar a entrega do hospital para coincidir com a data do aniversário de seu governo (NASCIMENTO, 2015, p. 165-166). O prédio, em todo caso, quando começou a funcionar, dispunha de 250 leitos e as seguintes dependências:

[...] prédio principal, em forma de “U”, [...] dois pavimentos, com 2.217,17 m², onde estão localizadas as enfermarias, pensionato, ambulatório, pronto-socorro, salas de operações e curativos, direção do hospital, sede da Associação Piauiense de Medicina (PIAUI *apud* NASCIMENTO, 2015, p. 165-166).

Por um lado, a inauguração do hospital respondia à completa ausência de um estabelecimento desse porte e que já tinha demanda havia muito tempo, o que atenderia a alguns

parâmetros modernos já adotados em outras capitais – não só pela construção em si, mas por ser um prédio grande em uma avenida larga, inaugurado com um busto do interventor na frente, fazendo parte da nova estética da cidade. Por outro, o fato de ter sido inaugurado com uma estrutura menor do que o que seria esperado diante da demanda por serviços de saúde mostra que sua contribuição para a dita modernização da cidade estava muito mais no seu lado estético. Enquanto isso, outras ações sanitárias eram tomadas para “civilizar” os hábitos dos teresinenses. Além da já citada Delegacia de Saúde Pública, algumas normativas foram definidas, como, por exemplo, as proibições da criação de animais soltos, da comercialização de carne e outros gêneros alimentícios nas ruas e o abate de animais em locais não apropriados, tais como a via pública. Curiosamente, esses hábitos tradicionais estavam tão arraigados no mundo teresinense que a própria Prefeitura compartilhava deles, como destaca a crônica abaixo, do próprio ano do centenário, sobre o abate de animais realizado pelo poder público:

A Prefeitura não pode continuar a fazer matança de porcos na Praça Padre Marcos, porque as casas situadas nas imediações do “depósito da correição” estão sendo danificadas pelos “urubus” que acorrem todas as tardes àquele local. Persistir é continuar a cometer um grave erro (É VERDADE *apud* MORAIS, 2015, p. 123).

Tal situação de resistência ao abandono do tradicional fez com que fossem tomadas algumas medidas um pouco mais incisivas para o embelezamento mais rápido e eficiente da aniversariante. As inspeções começaram a funcionar e, em 1940, foi criado um órgão semelhante às brigadas sanitárias de Oswaldo Cruz, do início do século: a Polícia Sanitária, posteriormente convertida em Comandos Sanitários. Estes últimos foram pensados para auxiliar a Comissão Organizadora das festividades do Centenário de Teresina a higienizar a cidade (MORAIS, 2015, p. 124). Contudo, as ações higienistas encontraram forte resistência e geraram muita polêmica. Alguns jornais, inclusive alguns que eram favoráveis às medidas, terminaram por criticá-las pelo autoritarismo com o qual foram executadas, sobretudo por conta dos curtos prazos para que as normativas fossem cumpridas. O jornal O Piauí, por exemplo, publicou em 1 de junho de 1952: “chamamos a atenção dos poderes públicos para a grave comoção que o curto prazo estabelecido pode causar à vida da cidade notadamente agora, nas esperas das comemorações do Centenário” (HOTÉIS *apud* MORAIS, 2015, p. 124). O comentário citado dá a entender que a “grave comoção” que “poderia acontecer”, possivelmente já estivesse ocorrendo, embora não deixe claro que forma ela tomou.

Contudo, se as medidas sanitárias podem ter gerado forte descontentamento explícito, em diversos outros casos elas geraram uma resistência silenciosa, como já discutido a respeito de outros momentos de imposição de um modelo de modernidade: o simples ato de ignorar as determinações. Em março de 1952, ou seja, a cinco meses do Centenário, um cronista anuncia que as medidas vão ficar mais rígidas porque os proprietários de diversos estabelecimentos sistematicamente descumpriam as normas higiênicas:

Que os proprietários de bares, botequins, restaurantes, hotéis e pensões, que não tratem da higienização completa dos seus estabelecimentos, vão se vê [sic] apertados, com as exigências dos “Comandos Sanitários”, que idealizados pelo jornalista Fabrício de Area Leão, devem ser organizados pela Comissão do Centenário, para visita aos ditos estabelecimentos, *interditando* os que não se acharem preenchendo as exigências da Saúde Pública – grifo do autor (É VERDADE *apud* MORAIS, 2015, p. 125).

A imprensa estava cobrando que os órgãos fiscalizadores fossem mais incisivos no controle sanitário, sobretudo dos estabelecimentos comerciais, restaurantes, hotéis e pensões. O trecho acima sugere que o apelo tenha tido uma resposta positiva. Contudo, o endurecimento da fiscalização parece não ter ocorrido, ao menos de forma eficaz, ou ao menos não tão rápido quanto o cronista anunciou, uma vez que, um mês depois, sua coluna já expunha em tom de forte crítica que a situação ainda era praticamente a mesma:

Que em nossos cafês, bares e restaurantes a sujeira é grande. Centenas de pessoas bebem em copos servidos; respiram a poeira do piso imundo e tomam café em xícaras mal esterilizadas, velhas e encardidas. Em suma, nossos bares são uma fonte de bacilos de Kock onde diariamente dezenas de pessoas são afetadas inconscientemente e ao preço de cinquenta centavos por cada cafezinho que tomam. Cumpre as autoridades sanitárias *6livulga6lfica* [sic] estes ambientes coletivos em que reina a imundície e não se conhecem as normas da Higiene – grifo do autor (É VERDADE *apud* MORAIS, 2015, p. 126).

A indignação jornalística era marcada por textos duros e sempre incitando as autoridades a “tomarem providências”. A preocupação com o olhar do outro, uma vez que os hábitos tradicionais considerados “provincianos” de Teresina estariam em evidência, fez com que praticamente todos os aspectos do cotidiano tradicional da cidade fossem alvo da escrita ácida dos cronistas. A necessidade de “civilizar” os cidadãos teresinenses focava inclusive na forma de falar. A incorreção da linguagem coloquial diante da norma culta da língua, que era

muito recorrente no dia-a-dia da população, foi muito criticada, com incitações diretas a uma ação corretiva. O velho cidadão “provinciano, inculto e ignorante” precisava dar lugar, urgentemente, ao cidadão moderno, burguês, higiênico e “culto”. Escrever “errado” até poucos anos antes era algo tolerado. Agora, contudo, quando a cidade estaria cheia de visitantes, era necessário organizar a casa:

Quando os turistas aqui chegarem, em agosto, ficarão deslumbrados com nosso amor à língua que falamos. E quase todas as baixeiras gramaticais são apoiadas pela Prefeitura, que permite a todo mundo pegar a sua placa, sua taboleta [sic], seu pedaço de lata velha com gritante português de porta de bodega (3 TÓPICOS *apud* MORAIS, 2015, p. 126).

No momento de receber os visitantes, a linguagem “errada”, do povão inculto, tinha que ser civilizada. A escrita e a fala em um português distante da norma culta da língua se tornou, aos olhos do cronista, um crime, do qual a Prefeitura era cúmplice por não reprimir da forma considerada adequada por ele. Assim, a grande festa apoteótica ia sendo preparada utilizando todas essas medidas. Acima de tudo, esses preparativos se mostravam muito desafiadores para a Comissão Organizadora porque o próprio objetivo, segundo Eliane Moraes, era ambicioso: tratava-se de mudar a imagem de Teresina e do próprio Piauí, por extensão, diante do que já seria consagrado nacionalmente:

[...] acreditamos que estudar os problemas e indicar soluções dava suporte para o projeto mais ousado e complexo da comissão, ou seja, projetar a imagem de Teresina em nível nacional como uma cidade que estava em desenvolvimento, e que acompanhava os padrões estéticos das principais capitais brasileiras assim como uma tradição europeia. E essa não era uma tarefa fácil, pois o Piauí que emerge no cenário nacional, como espaço nordestino e pobre, especialmente, nos discursos jornalísticos, literários e científicos, aparentemente não tinha atrativos suficientes para chamar a atenção daqueles que a visitariam (MORAIS, 2015, p. 133).

Assim, as comemorações do Centenário faziam parte de um momento de reinvenção da cidade, ou da invenção de uma nova Teresina, uma cidade higienizada, esteticamente moderna e que fosse apresentável aos padrões burgueses da modernidade. Era uma questão de criar um marco do “fim do provincianismo” em Teresina e do início da modernidade que, enfim, com um século de atraso, estaria se desenhando na cidade. Contudo, essa nova geração de arquitetos do mundo moderno enfrentaria os mesmos empecilhos que dificultaram os projetos das

gerações anteriores, além da forte resistência – por vezes, silenciosa – dos teresinenses; um desses obstáculos era o dinheiro, ou, no caso, a falta dele. Para realizar uma festa dentro das proporções desejadas, era necessária a angariação de um alto montante de recursos financeiros, do qual a Prefeitura e o Governo do Estado não dispunham. Foram 63ivul-los, a princípio, junto ao Governo Federal, na forma de empréstimo, o que enfrentou inúmeros entraves burocráticos, incluindo o Tribunal de Contas da União, e, quando o dinheiro foi liberado, o foi em quantia muito menor do que o esperado. Esse fato gerou uma verdadeira campanha dos jornais da capital, na tentativa de sensibilizar o Governo Federal para contribuir com a festa, utilizando, inclusive de apelos sentimentais:

Gerados por um sentimento de injustiça, os jornais de Teresina empreenderam uma campanha na qual protestaram contra a demora na liberação do empréstimo. Nessa campanha criou-se uma imagem da cidade de Teresina como “desprotegida dos poderes federais. O jornal *A Luta*, de junho de 1952, explorou essas tensões em notas como a que abordava a questão da liberação do empréstimo a partir de um questionamento: “Quem era o pai adotivo?” O empréstimo é identificado pelo jornal como feto: “O feto, desfrutando vida ideal, possuía, dois pais e gozava da proteção do organismo materno – no caso, o ínclito Sr. Getúlio Vargas”. O articulista do jornal ainda argumenta o desejo de todos os representantes do Piauí, na Capital federal, em “adotar a criança que foi abandonada no aleitamento” (MORAIS, 2015, p. 137-138).

A imprensa procura mostrar uma necessidade de apoio para que a cidade desenvolva seu potencial, ou seja, para que o “bebê” cresça saudável. Para tanto, utiliza apelos emotivos e abre mão até da pretensão de inventar linguisticamente uma Teresina moderna; pelo contrário, deixa a pobreza e o tradicionalismo bem evidentes para sensibilizar e deixa a invenção da modernidade para um momento posterior. Eliane Morais, nesse sentido, argumenta que as matérias de jornais sobre o Piauí continuam veiculando essa imagem até mesmo depois do Centenário propriamente dito, com o objetivo de atrair empréstimos ou investimentos, levando até o início dos anos 1960 conceitos como “esquecimento”, “atraso” e “subdesenvolvimento” (2015, p. 138).

Entretanto, na falta do montante desejado que viria do Governo Federal, a Comissão Organizadora da festa teve que procurar outras formas de levantar recursos. Uma delas foi a instituição, em 1951, de um imposto que ficou conhecido como “Taxa do Centenário”, determinando um tributo de cinquenta centavos sobre cada ingresso vendido para os cinemas ou para o Estádio Lindolfo Monteiro. Também foi criado um selo comemorativo, que era vendido ao preço de dois cruzeiros e representava a figura do fundador da cidade, o Conselheiro

Saraiva. Além disso, foi organizado um concurso para eleger a Rainha do Centenário; as pessoas poderiam votar mediante uma contribuição de Cr\$ 1,00 (um cruzeiro). Finalmente, foi designada uma comissão para fazer um trabalho de solicitar contribuições mensais de diversas categorias, como funcionários públicos, professores, comerciários etc. (MORAIS, 2015, p. 139-140).

No fim das contas, a festa aconteceu, apesar de todos os percalços. Teve início no dia 16 de agosto de 1952 – data do aniversário da cidade – e foi até o dia 23 do mesmo mês, envolvendo eventos esportivos, culturais, educacionais, políticos, sociais e econômicos:

Na programação constavam: conferências e palestras de pessoas ilustres como o folclorista Luís da Câmara Cascudo; Exposições; apresentações da banda da Polícia Militar do Piauí nas principais praças da cidade; inauguração de estátuas, como a de José Antônio Saraiva, na praça que leva o seu nome; missas em ação de graças nas igrejas Nossa Senhora do Amparo e São Benedito; recepções à faculdade de Direito, festas populares e bailes a rigor também foram programados (MORAIS, 2015, p. 140).

Apesar da festa ter ocorrido sob o manto da modernização de Teresina, ela – ou seu processo de preparativos e organização – não acabou com o tradicionalismo da cidade e nem com os graves problemas estruturais existentes. O seu lado inventado acabou predominando, inclusive pelo motivo observado por Eliane Moraes: a participação popular foi consideravelmente reduzida. Para ela, esse foi um acontecimento simbólico inventado e representado pela elite política e pelos órgãos de imprensa – que também eram fortemente associados (quando não propriedade) de partidos, bancadas ou famílias tradicionais e ocupantes de cargos políticos. Inclusive, de acordo com a autora, as iniciativas de comemoração popular (que não estavam no mesmo espaço da comemoração oficial, ou seja, a zona central da cidade) foram mínimas, fora o fato de que não houve interação entre a organização da festa e a sociedade. E a tão alardeada modernidade, dentro dos padrões buscados, voltou a ser apenas um horizonte distante, uma vez que a festa já havia passado, os visitantes já haviam retornado a suas cidades e tudo poderia voltar ao seu funcionamento regular. Toda a preocupação mostrada em modernizar a cidade às pressas, revelou-se muito mais como uma preocupação em montar um cenário que, depois de encenada e apresentada a peça, perdeu sua função:

E a tão desejada modernização da cidade continua a ser uma ideia, um objetivo a se alcançar. A cidade continua com os mesmos problemas de décadas anteriores, porque as ações governamentais não atingiram toda a cidade, e, mesmo aonde chegaram, os

serviços eram precários. A água, por exemplo, não era de boa qualidade, a energia elétrica constantemente apresentava problemas, e o abastecimento era cortado às 21 horas. A precariedade desses serviços alcançou a década de 1950 com tendência a expandir os problemas, sendo que a cidade começava a receber um contingente populacional crescente (MORAIS, 2015, p. 141).

O legado da festa, se é que podemos falar nesses termos, não foi, portanto, a transformação estrutural efetiva da cidade; tal fato se deve não apenas à “teimosia” da população em permanecer com suas práticas tradicionais, mas ao próprio interesse dos construtores da festividade, que parecia ser apenas o de criar um cenário para a festa. O importante era que as áreas onde os turistas fossem circular – basicamente as áreas centrais da cidade, onde não habitava ou não deveria habitar o “populacho incorrigível” – fizessem os visitantes se sentirem em uma cidade moderna e que os habitantes daquelas áreas também se percebessem dentro dessa área de segurança identitária da modernidade.

Devo mencionar agora que havia uma outra força que lutava contra a adesão da sociedade teresinense, sobretudo, aos costumes transformados pelas revoluções culturais modernas, embora não rejeitasse a tecnologia e os artefatos inventados pela modernidade. Para esse segmento que via um porto seguro na sociedade tradicional, o que incomodava não eram os automóveis, o rádio e outras formas modernas de comunicação, a construção de estradas, a reforma de praças ou a implantação de padrões sanitários. O problema para essa força tradicional de que falo agora era a mudança de hábitos e de conceitos de sociedade que as transformações modernas traziam, em especial a possibilidade de emancipação feminina, o divórcio e a relativização da ideia de família. Refiro-me, agora, à religiosidade católica.

Aproximadamente na época do centenário de Teresina, a Igreja Católica estava tentando restabelecer sua influência sobre a cristandade, falando aqui particularmente do Brasil e da capital piauiense. A concepção religiosa tradicional, do catolicismo, tendia a ter seu poder de nortear os hábitos da população reduzido à medida que as materializações de formas de vida modernas avançavam, embora a velocidade e a efetividade com que isso de fato ocorria sejam discutíveis e sujeitas a oscilações. Em Teresina, particularmente, devo salientar que a “perda de terreno” do catolicismo ainda não era tão “devastadora”, pois, mesmo com as sucessivas tentativas de modernização urbana, a religião ainda era muito forte como elemento tradicional, não apenas no âmbito da crença religiosa, mas também da própria definição de um modo de

vida³¹. Mesmo assim, no fim da década de 1940, a arquidiocese começou a agir para frear essa ascensão desse estilo de vida moderno, com seus novos padrões de sexualidade e de família que ameaçavam fazer desabar toda a estrutura tradicional. Ainda que num ritmo mais lento do que o de outras capitais maiores, os costumes de Teresina estavam se remodelando e a Igreja precisava garantir que a família tradicional e todo o seu modo de vida estariam a salvo – e, sobretudo, que a própria instituição eclesiástica continuasse soberana no centro dessa comunidade imaginada.

Assim, começou, a partir de 1946, um movimento para a recuperação do mundo cristão, do qual a Igreja Católica era o centro, que vinha sendo transformado desde o advento da modernidade, mas que o pós-guerra estava terminando de esfacelar:

Com esse propósito, a Igreja, no Brasil encampou a “restauração” de sua presença efetiva dentro do espaço sociopolítico e religioso brasileiro. Contudo, aquele modelo de atuação entrou em crise. Após a Segunda Guerra Mundial, ela passou por significativos questionamentos e abalos por conta das mudanças sociais ocorridas no Brasil, consolidadas no período pós-guerra (PEREIRA, 2015, 146).

Dentre essas transformações no mundo do pós-guerra, estão diversas conquistas do movimento feminista mundial, quando a mulher começa a ter um esboço de decisão sobre seu próprio destino e começa a ter um início de emancipação na sociedade, embora não sem muita resistência. A inserção da mulher no mercado de trabalho, a possibilidade cada vez maior de ir mais longe nos estudos e, inclusive, de participar cada vez mais da vida acadêmica e, principalmente, as discussões cada vez maiores sobre a possibilidade do divórcio eram os principais pesadelos das autoridades eclesiásticas dentro do cenário de desagregação de um modelo de sociedade do qual elas eram o centro. Nesse sentido, um dos focos da reação católica focava a “restauração” dos laços familiares nos moldes da Família Sagrada. A ideia era ratificar a célula-base da sociedade, o centro de construção de *católicos e cidadãos* – nesse caso, como

³¹ O mundo moderno, para Benedict Anderson, traz uma mudança nas referências das comunidades imaginadas, que, no mundo tradicional, tinha como um dos casos típicos, as comunidades religiosas, que transcendiam fronteiras de reinos, abrangendo todos aqueles que se identificavam por adorar uma língua sagrada (o latim, por exemplo), um livro sagrado (a Bíblia, por exemplo) e ter como referência de autoridade aquele indivíduo ou grupo que dominava tanto a língua quanto o livro. A ascensão de um novo modelo, o do Estado-nação, faz com que outro parâmetro de comunidade imaginada surja e tenda a ser, com o passar do tempo, cada vez mais relevante. Essa nova comunidade tem mais definidores, como uma língua nacional (e não mais uma língua sagrada), uma fronteira espacial bem demarcada, entre outros aspectos. A comunidade religiosa não deixa de existir, mas passa a competir com a nacional e perder força para ela, enquanto formas de comunidades imaginadas. Ver ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

quase sinônimos – como sendo a família, tomando como inspiração, nada mais, nada menos que a própria célula familiar composta por Jesus, Maria e José. Era essencial, portanto, manter a ideia de que o casamento era indissolúvel e também que os próprios papéis tradicionais desempenhados pelo homem e pela mulher como, respectivamente, chefe da família e rainha do lar fossem mantidos inabalados:

[...] Com efeito, a família é a verdadeira célula da sociedade – É seu princípio e sustentáculo. Não sem razão que se pode afirmar que vivemos sob signo da desconfiança e da irresponsabilidade. Mas isto acontece, é porque a família não merece mais a confiança e se tornou irresponsável. [...] Mirem-se, pois, os pais em São José e terão mais coragem para sustentar sua família, mais amor às suas esposas e aos seus filhos. Mirem-se os filhos em Jesus Cristo e terão, sobretudo, obediência e amor aos seus pais. Mirem-se, pois, as mães em Maria SS e terão mais paciência, mais generosidade e mais amor no desempenho de sua árdua Missão. [...] Os filhos crescerão em sabedoria diante de Deus e dos homens. A sociedade terá verdadeiros cidadãos. A Igreja não verá frustradas as suas esperanças. Os céus terão novos eleitos (P. R. M., 1955, p. 1).

O trecho acima é do jornal católico *O Dominical*, criado em Teresina como um semanário de orientação católica, em 1937. Uma vez por semana, portanto, o impresso trazia orientações diretamente da arquidiocese às famílias católicas, tanto com reflexões doutrinárias quanto com pensamentos da Igreja acerca do cenário vivido no Brasil, no mundo e, principalmente, na sociedade teresinense. Configurava-se, assim, como uma das ações tomadas em Teresina para tentar conter o avanço do “lado negro” da modernidade, esse lado desagregador da família cristã. Nesse sentido, um dos aspectos da modernidade atacados com prioridade pela Igreja foi a emancipação feminina, principalmente quando ela vem do divórcio. A legislação brasileira ainda não abria espaço para isso, mas já havia fortes discussões no sentido de que a lei garantisse esse direito, podendo ser citada a criação da “Liga Pró-Divórcio”, no final da década de 1950, que virou alvo prioritário de todos os meios de comunicação da Igreja ou ligados a ela. Era o momento de todos os setores ligados ao catolicismo declararem guerra à causa:

Enfim, o divórcio, vítima não o homem, a quem favorece, mas a mulher. O Pe. LEONEL FRANCA, cuja obra ‘O DIVÓRCIO’ nos abramos ao expargir, nos limites deste artigo de jornal, argumentamos contundente contra esta catástrofe social inominável, contra esta tão funesta calamidade pública, cita uma passagem memorável de De Bonald: ‘o casamento é uma sociedade natural e não uma associação comercial. As cotas não são iguais; o homem entra com a proteção de sua força, a mulher com as exigências de sua fraqueza. Em caso de separação, não são

iguais os resultados. O homem sai com toda a sua autoridade; a mulher não sai com toda a sua dignidade, e de tudo que levou para o casamento, pureza virginal, juventude, beleza, fecundidade, consideração, fortuna, em caso de dissolução, só poderá retomar o seu dinheiro' (FREITAS, 1958, p. 3).

Dentre as muitas discussões veiculadas no semanário católico de Teresina sobre o assunto, um dos argumentos mais frequentes contra o divórcio era o de que ele seria uma enganação, pois não traria a emancipação da mulher tão anunciada, apenas a destruiria. Isso porque, quando casada, a mulher poderia dominar o homem utilizando de diversos sentimentos nobres e perenes, como o afeto, o respeito e a virtude. O divórcio mataria esses sentimentos de forma permanente e a divorciada jamais poderia fazer com que eles brotassem novamente em nenhum homem da sociedade, ou seja, ela não seria mais quista. Com a falta desses sentimentos, restaria a beleza, apenas, que não é eterna (PEREIRA, 2015, p. 155).

Ou seja, o divórcio, dentro da lógica da argumentação católica, não traria nenhuma alteração na dinâmica da sociedade ou no ordenamento social. Os papéis consagrados ao homem e à mulher seriam os mesmos e, dentro dessa lógica, era necessário que o casamento fosse sagrado para que a família se mantivesse tal como era e que a sociedade decorrente dela, portanto, seguisse a mesma. A Igreja escondia em sua argumentação a mudança social que era pretendida pelos articuladores da instituição legal do divórcio, em que este seria apenas um dos aspectos alterados para constituir uma transformação dentro do cosmos social e dos próprios conceitos de homem, mulher e família – embora seja discutível se essa transformação de fato se deu no nível em que seus pensadores sonhavam. Ainda havia o argumento de que o divórcio serviria ao egoísmo masculino, uma vez que o homem poderia satisfazer livremente seus anseios de viver aventuras amorosas, deixando de lado o cansaço e o fastio do casamento (PEREIRA, 2015, p. 155).

Contudo, dentre as transformações culturais na ordem sexual e familiar que estavam ganhando dimensões cada vez maiores no mundo, não era apenas a possibilidade de dissolução do casamento que dava às autoridades católicas um prenúncio do “fim dos tempos”. A emancipação sexual dos jovens, os novos parâmetros de namoro e as experimentações nesse sentido realizadas fora da “área de segurança” delimitada pela Igreja também se tornaram alvos prioritários das campanhas católicas. Para elas, a ansiedade juvenil pelo relacionamento a dois terminava por banalizar o amor e o casamento:

[...] as práticas familiares dos teresinenses era [sic.] algo que estava incomodando a instituição eclesiástica local, a começar pela própria concepção do matrimônio, o qual, segundo o cronista católico P.S.L., muitas pessoas estavam se casando sem ter tido o mínimo de preparo espiritual para receber o grave sacramento, o qual [sic.] seria a base para a formação de novos indivíduos. Diante desse quadro, os casamentos já se realizam dentro da possibilidade de ser uma catástrofe, o qual poderia ser concretizado por meio de uma separação conjugal, ou então numa “vida infernal”, permeada por ofensas e brigas em que os filhos seriam, caso houvesse, as principais vítimas (PEREIRA, 2015, p. 159).

Os novos tempos estavam, na visão da Igreja, dando origem a novas famílias que seriam fruto da irresponsabilidade. A falta de Deus, na forma do acompanhamento católico, afastaria os jovens de um preparo para a vida espiritual, que seria indispensável para que o casamento ocorresse de forma saudável, duradoura e cristã. As pessoas estariam se casando ainda muito imaturas, deixando-se levar por impulsos e sem tomar a religião como guia, o que as deixaria ainda mais propensas a viverem um casamento desastroso que teria, por sua vez, mais chances de se findar.

Um dos sintomas de que esses apelos modernos estavam seduzindo parte da população de Teresina era a progressiva falta de assiduidade ao rito católico mais importante de todos, que era a missa. E a causa imediata desse quadro era o fato de que um novo estilo de vida estava sendo cada vez mais divulgado na capital piauiense por parte dos meios de comunicação existentes na cidade, os quais também propiciavam diversas opções de lazer que passaram a fazer franca concorrência com o compromisso de atender ao momento do culto católico. Um dos destaques nesse sentido era a Rádio Difusora de Teresina, que, a partir de sua criação, passou a promover shows em diversos lugares da cidade – o seu próprio auditório, o Theatro 4 de Setembro, o Clube dos Diários e diversos outros clubes que havia na capital. Além dos shows, havia as competições de calouros que ela organizava, além da própria programação da rádio. Isso sem contar os cinemas. Some-se a isso o fato de que os jornais de grande circulação da cidade – Jornal do Piauí e Jornal do Comércio – passaram a divulgar novos modos e modas comportamentais para os jovens, sobretudo para as mulheres, o que contribuía para esfriar o ânimo dos jovens teresinenses para comparecer à missa:

[...] o Brasil era um país que se mostrou muito receptivo às ideias liberais e capitalistas da Europa e dos Estados Unidos, que influenciaram não só a economia do país, mas também os padrões comportamentais, principalmente das mulheres, que aceleravam o processo de secularização social, o que podia ser evidenciado, em Teresina, com a ausência de muitos católicos no principal rito eclesiástico, que era a Missa, segundo um balanço estatístico da arquidiocese teresinense, uma significativa parte de católicos não atendia aos apelos do culto dominical (PEREIRA, 2015, p. 158).

Dessa forma, o modelo católico de sociedade e família, que sempre fez sentido para um mundo tradicional, agora sofria a ameaça de virar de pernas para o ar com toda a segurança de perenidade sólida daquele mundo cristão. Essa modernidade que o periódico católico busca combater, no sentido cultural e familiar, e contra a qual a Igreja de uma maneira geral se volta em meados do século XX, é norte-americana, liberal, urbana, comercial e visa o lucro. E estava tendo muita aceitação no Brasil, começando, inclusive, a ganhar alguma força na Teresina de então, o que gerou a necessidade das autoridades eclesiásticas de, se não fosse possível reverter essa marcha do novo estilo de vida, pelo menos impedir sua instalação nos redutos tradicionais ainda existentes, como a capital piauiense.

Assim sendo, teve início uma reação contra a liquefação desse modelo de sociedade que não ficaria restrita apenas à palavra impressa ou transmitida radiofonicamente. Era necessário atuar junto às pessoas de carne e osso. Dessa forma, o então bispo – posteriormente arcebispo – Dom Severino criou alguns órgãos para atuar dentro da sociedade teresinense, dentre eles, a Pia União Filhas de Maria, que se dedicava a preparar as moças das classes médias e altas de Teresina para o casamento, dentro dos princípios cristãos. Outra criação do clérigo foi a “Legião da Decência”, que:

[...] expunha em seu estatuto como principal finalidade a defesa da família por meio da neutralização dos “agentes de imoralidade que ameaçam subverter as tradições básicas da família e do povo brasileiro”. Essa “Legião” funcionava sob a coordenação dos clérigos e com apoio dos fiéis, os quais se tornariam colaboradores se alistando junto a suas paróquias, para, assim, exercer no espaço citadino a função de repressores dos “maus costumes”. Somado a isso, a Legião da Decência, conforme seus estatutos, teria a função de fazer censura contra tudo e todas as manifestações culturais ou não, que atentassem contra a ordem social por meio dos cinemas, radiodifusão, imprensa, concursos de beleza e o nudismo (PEREIRA, 2015, p. 161).

Já que a simples condenação discursiva do estilo de vida moderno não era suficiente para que ele fosse contido, a arquidiocese de Teresina partiu para um meio mais incisivo de policiamento da moral católica teresinense, com uma verdadeira brigada de coerção às “práticas imorais”. E, no arcebispado que se seguiu ao de Dom Severino, sucedido por Dom Avelar Brandão Vilela, diversos outros dispositivos foram criados para manter o cenário sociocultural tradicional de Teresina, na forma da família cristã. Dom Avelar tomou ações para além da conscientização pelos meios de comunicação e da repressão direta, com objetivos mais

pedagógicas, materializadas nos Cursos de Formação Familiar, Cursos de Casais e no Movimento de Formação Familiar (PEREIRA, 2015, p. 162).

Luciana Pereira, nesse sentido, descreve os novos dispositivos arquidiocesanos de “salvação da família”. De acordo com ela, o Curso de Formação Familiar era realizado periodicamente e voltado sobretudo para o público feminino de baixa renda, atuando sobretudo na profissionalização dessas mulheres na chamada “indústria caseira”. Eram oferecidos cursos de bordado, horticultura, corte e costura e outros associados ao papel feminino na família tradicional. Além da profissionalização, esses cursos atuavam na preparação de suas alunas para serem mantenedoras de seus matrimônios dentro dos princípios cristãos, através da harmonia e do sentimento de união; eram providos, assim, os ingredientes para compor um lar católico perfeito:

Esse curso era uma inovação, pois se adequava às necessidades da família pobre de Teresina, ao oferecer cursos profissionalizantes, voltados para a criação de uma “indústria caseira”, assim, as mulheres poderiam obter alguma renda sem se ausentar do lar. Todavia, os seus novos ofícios tinham que ser exercidos em casa, principalmente, as senhoras casadas, pois segundo a ASA “seria muitas vezes desastroso deixarem no lar crianças muito pequenas sem uma pessoa que zelasse por eles. Os cursos ocorriam tanto no centro da cidade quanto nos bairros periféricos e chegava a reunir, segundo dados do jornal católico, cerca de 280 mulheres alunas (PEREIRA, 2015, p. 162).

Os Cursos de Formação Familiar atuavam, dessa forma, em um dos cerne da questão: a autonomia financeira da mulher. Enquanto moças de classe média e de classe alta estavam ingressando no mercado de trabalho por desejo de independência, mas não por uma necessidade financeira real, diversas moças e senhoras de famílias pobres precisavam trabalhar fora para complementar a renda da família. Foi promovida uma atuação em duas frentes: as moças mais favorecidas estavam sendo educadas nos valores tradicionais pela Pia União Filhas de Maria; as de piores condições materiais eram atendidas pelos Cursos de Formação Familiar, que faziam com que elas se capacitassem em atividades que pudessem gerar renda para a família sem precisar se ausentar de casa, o que as afastaria do lar e tenderia a 71ivulg-lo em perigo. Amenizava-se o problema financeiro sem a necessidade de pôr em risco o modelo tradicional da família, ainda mais com o reforço religioso promovido no curso.

Ainda dentro desse mesmo esforço católico, foi criado o Movimento Familiar Cristão, que era focado sobretudo na sensibilização dos maridos teresinenses para que se envolvessem

de forma mais efetiva nos assuntos matrimoniais. Era uma forma de investir também no homem para que ele zelasse por seu casamento e sua família, o que ajudaria a evitar a desagregação familiar. Aquele semanário católico mencionado aqui descrevia o movimento como mais do que cristão, mas, sobretudo “patriótico, porque [seria] das famílias bem formadas que [surgiria] um Brasil próspero materialmente e espiritualmente” (MOVIMENTO *apud* PEREIRA, 2015, p. 163). Sua atuação visava ainda evitar que as famílias católicas se inserissem nas formas de diversão mundanas, que eram descritas como excessivamente focadas na sexualidade e no gozo irresponsável da vida. Assim, o movimento promovia reuniões entre grupos de, no máximo, dez casais cada para discutir os problemas de suas famílias e, também, confraternizar. Era uma forma de trazer os momentos de diversão e descontração – embora também houvesse momentos de discussão doutrinária – para dentro do espaço de segurança da Igreja, evitando o convívio com as “perdições mundanas”.

Contudo, não se pode dizer que a única forma de atuação da Igreja Católica em Teresina foi no sentido de manter intactas as instituições tradicionais, bem como a tradicionalíssima estrutura social brasileira. Uma vez que todas as medidas tradicionalistas tomadas pela Igreja acabaram sendo insuficientes, dentro da instituição foi surgindo um espaço cada vez maior para se tomar um rumo mais social. Alguns de seus setores, dessa forma, começaram a se aventurar por uma seara mais moderna, que é a da organização popular, das entidades de classe, como sindicatos, e da aproximação e atuação direta junto aos seus fiéis mais desfavorecidos, em vez da forma mais tradicional em que a religiosidade católica se apresentava, de contemplação distante das autoridades clericais. É a dualidade moderna, o diálogo entre o tradicional e suas transformações se manifestando, também, em uma das instituições mais tradicionais.

Assim, à medida que a modernidade transformava cada vez mais o mundo (e cada vez mais partes do mundo), e que mudanças culturais ocorriam em diversos países, influenciando a juventude brasileira, esta começou a, cada vez mais, abandonar o ambiente religioso, como já foi discutido. As medidas tomadas pelo projeto neocristão, que visava “combater a modernidade”, não estavam surtindo os efeitos desejados pelas autoridades eclesiásticas e agora havia uma preocupação com uma nova assombração, um espectro que rondava o mundo havia mais de um século e estava deixando os setores mais conservadores da sociedade brasileira com todos os cabelos em pé. O fantasma do comunismo descrito por Marx e Engels nunca havia sido tão aterrorizante para as instituições tradicionais brasileiras. A Guerra Fria e a forte propaganda anticomunista, por um lado, e o crescimento da esquerda brasileira, em especial de seus setores que difundiam ideias socialistas, por outro, geraram em parte da sociedade

brasileira o pavor de uma revolução, sobretudo se fosse adicionada a esse cenário a enorme desigualdade social no país. O medo de que a imensa população desfavorecida econômica e socialmente fosse “doutrinada” pelas ideias revolucionárias crescia e diversas formas de reação começaram a surgir, dentre elas o golpe que deu origem ao governo militar em 1964.

Outra forma de reação ao crescimento das ideias comunistas foi uma iniciativa católica de educação de base, o MEB (Movimento de Educação de Base). O movimento surgiu como uma forma de olhar mais diretamente para os problemas sociais. Em grande parte, seu foco principal foi o Nordeste brasileiro, devido aos intensos conflitos agrários que eram derivados tanto de questões climáticas, como a seca, quanto da concentração de terras e de toda uma estrutura de poder derivada disso. Dentro desse cenário, em que uma enorme população de camponeses vivia em condições de miséria e subserviência, enquanto uma elite agrária detinha poderes quase absolutos sobre uma vasta área, havia algumas entidades – que não tinham vínculo com a Igreja – que começaram a empreender lutas contra essa situação e que, dessa forma, estavam angariando apoio e empatia da população pobre do campo:

A partir desse período, a região nordestina, na conjuntura política e socioeconômica começou a ser vista pela Igreja como um problema a ser resolvido, em função da enorme concentração de terra e da crescente mobilização de grupos de trabalhadores rurais ocorrida em meados da década de 1950, muitos deles sob inspiração claramente comunista. Dentre essas organizações, ficaram famosas as Ligas Camponesas e os sindicatos rurais (PEREIRA, 2006, p. 65).

A mobilização no campo contra as estruturas sociais que eternizavam a concentração de terra e de poder estavam sendo desempenhadas por organizações camponesas que tinham forte influência do Partido Comunista Brasileiro, logo eram um veículo catalisador das ideias socialistas entre a população menos favorecida do campo. Essa mesma população ainda era um dos “últimos redutos” católico, uma vez que o Brasil, cada vez mais urbano, estava assimilando em uma velocidade cada vez maior as ideias que relativizavam os valores religiosos tradicionais. A possibilidade de avanço dos ideais comunistas entre as camadas menos favorecidas da população brasileira, sobretudo no campo, era algo profundamente ameaçador para o domínio tradicional do catolicismo, o que era agravado pela inércia da própria Igreja em tentar intervir nos problemas sociais do Brasil. Todo esse cenário fez com que essa mesma inércia passasse a ser questionada dentro das instituições eclesiais. Era necessário que os representantes da divindade passassem a olhar para seus devotos mais humildes, em nome de manter a própria Igreja de pé. Nesse sentido, para se posicionar diante desse cenário e intervir

nas questões sociais do Brasil, foram criadas algumas organizações, a partir do final dos anos 1960 e início dos 1970, como, por exemplo, a Comissão Pastoral da Terra, que visava defender os interesses do campesinato pobre e combater as injustiças sociais do campo. Ao mesmo tempo, surgiram, também, diversos programas pedagógicos, para promover diversas ações de educação voltadas para a população mais pobre, servindo, ao mesmo tempo, como ação social e uma forma de prevenir o avanço do comunismo.

Pois bem, de acordo com Luciana Pereira, o já citado MEB visava promover uma intervenção educacional no mundo rural brasileiro, de forma a despertar essa população para o quadro desfavorável na qual vivia e também, provê-la intelectualmente para que fosse capaz de se desenvolver (2006, p. 67). Era uma ideia de olhar para cada comunidade rural e desenvolvê-la em si mesma, denunciando as tentativas de a subjugar, assim como a exploração, para construir uma nova sociedade:

E essa nova sociedade ia ser construída através da ação do MEB, com o cumprimento de quatro passos: 1- alfabetização ligada aos hábitos e costumes de cada comunidade; 2- conscientização do povo; 3- animação de grupos de representação e promoção; 4- valorização da cultura popular. Tudo isso seria operacionalizado por um sistema radioeducativo estruturado por uma equipe responsável pela supervisão, produção e irradiação dos programas radiofônicos e por uma rede de escolas radiofônicas, sendo que uma das principais metas desse trabalho era a formação de Comunidades Eclesiais de Base (CEBs), que se definem por serem comunidades locais e corresponderem à “realidade de um grupo homogêneo, onde é possível as pessoas terem relação fraterna entre si” (PEREIRA, 2006, p. 68).

O MEB, dessa forma, foi uma iniciativa para que a Igreja mostrasse, sobretudo ao povo pobre do campo, que ela estava ali para auxiliá-lo na árdua tarefa de se organizar diante das injustiças sociais. O movimento se organizou, dessa forma, em um programa educacional estruturado em escolas radiofônicas, que estariam espalhadas pelo Nordeste (especialmente) e teriam, cada uma delas, um aparelho de rádio, para que em cada escola, no horário determinado, fossem ouvidas as transmissões dos programas educativos da rádio competente. No Piauí, foi criada a Rádio Pioneira de Teresina, que iniciou seu funcionamento em 1962, para ser a emissora que veicularia os programas do MEB para ser ouvido em todas as escolas radiofônicas do Estado. Através dessas transmissões, bem como de outros trabalhos realizados nas comunidades onde as escolas estivessem instaladas, esperava-se combater o analfabetismo, esclarecer as massas e ensiná-las a se organizar para transformar sua realidade (nos aspectos que eles quisessem transformar):

[...] no dia 19 de outubro de 1962, foi irradiada a primeira aula do Sistema de Escolas Radiofônicas do Piauí (SERPI) para 820 alunos, distribuídos em 33 escolas, nas mais diversas localidades, compreendidas nos três municípios de atuação do MEB nesse ano: Teresina, Altos e União. [...] no ano subsequente, já eram 15 municípios assistidos por esse sistema, dando um total de 139 escolas, abrigando cerca de 2.578 alunos (idem, p. 75-76).

O programa enfrentou diversas dificuldades, como a interferência da frequência de outras rádios, prejudicando a transmissão para algumas localidades, o horário das aulas veiculadas pela Rádio Pioneira, que iniciavam às 18:15, horário em que muitos trabalhadores ainda não tinham retornado do trabalho, tempo de duração das aulas de alfabetização considerado curto (45 minutos), alta evasão no período das colheitas, a falta de materiais básicos para as atividades didático-pedagógicas e a precariedade das estruturas de muitas das escolas radiofônicas. Mesmo assim, como acabo de destacar, foi um movimento que teve uma abrangência considerável e que, por ser voltado para a conscientização do campesinato e o seu empoderamento, no sentido de agir para transformar a própria realidade, estimulando a auto-organização e a sindicalização dos camponeses, foi, por vezes, confundido com ações comunistas e, por isso, sofreu forte perseguição durante a ditadura militar³².

Assim, a capital piauiense vai chegando aos anos 1970. O Brasil acabava de passar por uma década turbulenta (1960), com diversas mudanças bruscas de situação política e uma fase em que a configuração cultural do país passa a se tornar cada vez mais confusa, instável e com cada vez menos referências sólidas. A música nacional se transforma – o *rock* e outros estilos internacionais se consolidam, a princípio, irrevogavelmente –; a esquerda e também setores liberais crescem por um lado e despertam uma onda de reacionarismo por outro; a estética da arte se torna tão multifacetada que convivem nas rádios tanto a canção “Tropicália” quanto “Eu sou terrível” – o mesmo cenário se passa no teatro, no cinema e na literatura –; a contracultura e o desbunde ganham força ao mesmo tempo que o conservadorismo brasileiro traz uma Marcha das Famílias com Deus pela Liberdade, uma passeata contra a guitarra elétrica na música brasileira e uma ditadura militar³³. Enquanto isso, Teresina vai passando por todos esses acontecimentos recebendo o que provavelmente pode ser caracterizado mais como uma brisa

³² As ações do MEB não se restringiam à transmissão radiofônica de aulas para que as pessoas as ouvissem nas escolas radiofônicas. O movimento tinha diversas atuações diretamente junto às comunidades camponesas, o que fez crescer ainda mais a desconfiança por parte das autoridades militares. Para uma maior discussão, ver PEREIRA, Luciana de Lima. MEB-PI e a luta da Igreja Católica pela (Re)conquista da sociedade piauiense. In: NASCIMENTO, Francisco Alcides do; SANTIAGO JUNIOR, F. C. Fernandes (org.). **Rádio: encruzilhada da história: rádio e memória**. Recife: Bagaço, 2006.

³³ Para uma leitura mais aprofundada sobre as ressignificações culturais vivenciadas no Brasil nos anos 1960, ver CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005.

diante do furacão que sacode o país. A cidade não passa “ílesa” por todas essas ressignificações, embora o seu caráter periférico dentro das dinâmicas modernas globais, assim como o peso ainda grande da tradição façam com que as transformações ocorram de forma bem mais lenta do que em nível nacional. Enquanto a juventude carioca e paulistana entra na onda do “amor livre” tão propagandeada pelo movimento *hippie*, os jovens de Teresina ainda estão preocupados em se casar com moças de família ou em ser essas donzelas “para casar”³⁴. Enquanto em grandes capitais havia festas que iam até o nascer do Sol, em Teresina a iluminação pública era desligada às 21h e as pessoas tinham que voltar para casa ou se dirigir a alguns espaços de lazer específicos, como se dissessem “se não for para ir para casa, esses são os espaços onde se pode conviver a partir desse horário”. Enquanto nas grandes capitais brasileiras diversos jovens se “arriscavam” a dormir com os/as namorados(as), em Teresina ainda se flertava na Praça Pedro II, dando a volta no coreto, os rapazes em sentido horário e as moças no anti-horário (ou vice-versa). E é assim que essa capital cheia de tensão simbólica dos diálogos entre o moderno e o tradicional entra na década de 1970.

Anos 1970: o tradicional e o moderno em mútua apropriação (e um pouquinho de música...)

Teresina, em certo sentido, se mantém tradicional até hoje, devo pontuar. Contudo, é necessário discorrer aqui brevemente sobre algumas ressignificações (que talvez não cheguem a ser profundas transformações) de comportamento e hábitos dos jovens teresinenses a partir da década de 1970, chegando até o recorte proposto para o presente trabalho, que vem a ser a década de 1980. Assim, para começar a situar o meu leitor no contexto cultural da cidade, especificamente em relação à música, no momento imediatamente anterior ao meu recorte temporal, começo a entrar aqui numa pequena discussão sobre os gostos e o consumo musical, como forma de trabalhar o diálogo e a tensão em Teresina, que se dá entre seus elementos tradicionais e o tráfego de importação de sentidos modernos vindos das capitais maiores ou dos grandes centros capitalistas mundiais – que também se mostram como os maiores centros produtores de bens de consumo de entretenimento. Nesta cidade em que a tradição das visitas

³⁴ Quero salientar que estou aqui falando apenas de um quadro geral. Não quero afirmar que nas grandes capitais não houvesse mais comportamento tradicional entre os jovens, nem que 100% da juventude teresinense mantinha os hábitos dentro das “boas normas da moral e dos costumes”.

frequentes às casas dos amigos ainda é uma realidade, enquanto já existe uma vida noturna e alcance dos meios de comunicação de massa – principalmente o rádio – depara-se, então, com um encontro entre um colunista de jornal e dois violeiros. Assim sendo, em meio aos versos dos cantadores, surgem as reflexões do jornalista, diante do pouco prestígio que aqueles passaram a ter na sociedade, sobretudo a partir do momento em que um novo estilo de vida, audição e “curtição” passa a existir e ganhar força em sua cidade:

Houve um tempo em que a missão do violeiro era bem mais gratificante do que a que desempenha hoje: a de remanescente de um espécime em franca extinção. Nos folguedos populares, nas feiras, nas campanhas eleitorais, a figura do cantador, do repentista era imprescindível. Depois veio o rádio, com sua decantada “revolução” e acabou por escorraçar o violeiro do interior do Brasil, colocando em seu lugar uma cultura enlatada, distanciada de sua realidade, ou mais precisamente, a “modernade”, na feliz expressão do violeiro Elomar (SANTOS CIN, 1975, p. 10).

O colunista em questão é Cineas Santos, os violeiros são Vicente Evangelista e seu mestre João Batista e a cidade é Teresina. A matéria expressa, primeiramente, uma reflexão do primeiro, narrando como foi o encontro com os cantadores e, em seguida, há a entrevista feita com eles na ocasião; em ambos os momentos procura-se enfatizar que a profissão do cantador está ficando gradativamente em segundo plano dentro do cenário cultural teresinense, deixando de fazer parte do cotidiano e passando a se enquadrar na categoria do folclore. Ora, os violeiros representam uma vertente musical e até mesmo uma forma de vivenciar a cultura muito diferente do que a juventude dos anos 1970 está visando, diante da explosão dos hits internacionais, da vastidão de informações, músicas e estilos de vida veiculados pelas rádios de todo o país. E, em Teresina, a juventude está, nesse momento, embarcando nessa nova “onda”. A viola executada com poucos acordes e os versos improvisados, que combinam com uma realidade mais rural ou menos urbana, vão sendo substituídos, assim, por bailes, festas, audição de discos de vinil e rolos de fita, ou seja, uma música menos regional e mais integrada à realidade nacional.

É no interior desse cenário que procurarei, agora, situar a cidade de Teresina. O turbilhão de acontecimentos que se relacionam com o rico cenário artístico e cultural brasileiro dos anos 1970 irá trazer uma reconfiguração do público ouvinte de rádio na capital do Piauí, a exemplo do que aconteceu em outras cidades brasileiras. E, nessa cidade, esse meio de comunicação tem ainda mais força, pois a televisão, cuja popularização se deu, no Brasil, a partir de meados da década de 1960, ainda era, ao longo dos anos 1970, incipiente em Teresina. O primeiro – e

durante muitos anos único – canal de televisão do Estado só seria criado em 1972, de modo que vamos encontrar, na Teresina do início dos anos 1970, um quadro no interior do qual o rádio ainda é o principal veículo de entretenimento dos teresinenses. Teresina, que, algumas décadas antes, havia vivenciado a transição das amplificadoras para o rádio, agora começava a ensaiar uma transição deste para a televisão enquanto diversos lugares do país já tinham hábitos consolidados a respeito do consumo de programação televisiva.

Um dos traços da ressignificação cultural mencionada é a própria alteração nas configurações de estrutura urbana da cidade. Os anos 1970 são um momento em que Teresina está se expandindo e recebendo uma grande quantidade de migrantes vindos do interior do Estado. Surgem novos conjuntos habitacionais, como também obras de modernização da cidade. E este crescimento urbano traz também uma heterogeneização dos habitantes da capital piauiense. Um dos relatos sobre tais modificações urbanas pode ser encontrado numa reportagem do jornal O Estado que afirma que diversos conjuntos habitacionais se transformaram em espaços de marginalização, dentre os quais o Parque Piauí, a COHAB e o residencial do IAPEP, construídos e financiados pelos programas estatais desenvolvimentistas do período:

Casas com estéticas modificadas, fedentinas, esgotos pelas ruas esburacadas e pequenos casebres se formando, mudam a paisagem de Conjuntos que ainda não contam com oito anos de construídos. Isto acontece com Parque Piauí, Tabuleta, Redenção e até o Conjunto Residencial do IAPEP, construído em alto padrão para funcionários públicos classificados e onde residem na maioria pessoas de nível superior. Entre a lama, a miséria, o desemprego e a fome, está a prostituição, a contravenção e o desespero (OS CONJUNTOS, 1975, p. 5)

A matéria, assim, descreve os citados conjuntos como sujos e tomados pela criminalidade e a desordem. Além dos aspectos de pobreza e de ação de criminosos, citam-se também na continuação da reportagem a “gritaria” e os “bacanais” que jovens promoviam nas ruas tarde da noite. Este é o início da consolidação do processo de formação das periferias urbanas em Teresina, em consequência de receber um grande fluxo de pessoas, além de sua capacidade de absorver mão-de-obra. A cidade, que tinha sua principal oferta de trabalho no setor terciário, com destaque para o serviço público, que empregava uma grande quantidade de pessoas, aos poucos vê a demanda do mercado de trabalho, habitação e estrutura urbana crescer ferozmente:

O descompasso entre seu crescimento populacional e a inexistência de um parque produtivo capaz de atender à demanda por emprego, aliado à falta de uma infraestrutura urbana são fatores determinantes de uma crescente marginalização da população teresinense (ROMERO, apud SANTOS KLE, 1996, p. 62).

Este crescimento é tão acentuado que transcende os limites da própria cidade. Além do crescimento das periferias dentro de seu território, crescem também as cidades-satélites em Timon, como consequência do excedente demográfico. Tradicionalmente, por ser separada de Teresina apenas pelo Rio Parnaíba, a cidade maranhense já recebia grande parte do excedente demográfico da capital piauiense. Porém, a continuidade desse processo fez com que a própria cidade de Timon se expandisse:

Significa dizer que a cidade [Timon] se resumia à área hoje considerada como “Centro”. Hoje surgem novos bairros, bastante habitados e com imagem de pequenas cidades satélites, onde o crescimento demográfico explodiu, embora o crescimento urbano tenha estacionado à falta de serviços públicos indispensáveis para uma comunidade. Estas pequenas cidades são Parque Piauí, Formosa e outra comunidade próxima [à] sede do DNER (EXCEDENTE, 1975, p. 13).

Sobre esse aspecto, Francisco Alcides do Nascimento discute as obras de modernização urbana de Teresina, com ênfase nas que ocorreram dentro dos projetos urbanísticos do governo militar, centrando a reflexão nos ressentimentos³⁵ que norteiam as memórias que se contrapõem ao discurso oficial, enunciador de brados que alardeiam o progresso e o crescimento. O autor, inclusive, ao iniciar a discussão propriamente dita, compartilha algumas linhas de sua própria memória e seus próprios ressentimentos sobre as condições estruturais em que vivia em Teresina na década de 1960:

O autor deste texto vivenciou experiência semelhante aos dos moradores dos bairros mencionados [Buenos Aires e Água Mineral]. Durante toda a década de 1960 transportou água para atender às necessidades de sua família, era o mais velho de uma prole de quatorze irmãos. Os bairros mais afastados do Centro não eram atendidos pelo serviço de abastecimento d’água. Os moradores de bairros como Piçarra, Catarina, Vermelha, Poti Velho, Porenquanto, Matinha, Ilhotas que não tinham condições de perfurar um poço cacimbão no terreno da casa onde morava, se abasteciam comprando água daqueles que possuíam poços ou enfrentando filas nos

³⁵ Para uma reflexão acerca da ideia dos ressentimentos na memória, ver ANSART, Pierre. História e Memória dos Ressentimentos. In: BRESCIANI, Maria Stella; NAXARA, Márcia Regina C. **Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

chafarizes do município. Deve-se ressaltar que a primeira estação de tratamento d'água de Teresina é da década de 1970 e este acontecimento está conjugado com a inauguração da hidrelétrica de Boa Esperança (na cidade piauiense de Guadalupe), que entrou em funcionamento no início da mesma década (NASCIMENTO, 2014, p. 265).

As lembranças trazidas à tona sobre a pobreza e a necessidade de criar alternativas diariamente às carências estruturais vivenciadas dialogam com as informações trazidas pelo autor para ilustrar a cidade de então. Ele mescla os seus próprios ressentimentos aos de outros moradores dos bairros periféricos do período em questão, cujas reminiscências também são trazidas à tona pelo historiador. No aspecto da água, da energia elétrica e da expulsão de sujeitos para além dos limites “civilizados” da cidade, a Teresina das décadas de 1960 e 1970 descrita por ele tem ainda muito em comum com aquela descrita por Teresinha Queiroz, sobre a qual já tratei anteriormente. Ressalto a ênfase dada no texto ao fato de que, mesmo para aqueles privilegiados que viviam na parte da cidade que era atendida pelo abastecimento de água, esta não era tratada até os anos 1970. Outro dado importante para a construção de um quadro estrutural de Teresina naquele momento é o fato, também mencionado no trecho citado da hidrelétrica de Boa Esperança ter sido inaugurada apenas no início da mesma década. A referida usina é responsável, desde então, por grande parte do abastecimento de energia elétrica da cidade e do Estado do Piauí. O fato de que até aquele momento ela não existia vai ao encontro das lembranças de alguns dos entrevistados que cito mais adiante, que lembram a precariedade do serviço de distribuição de eletricidade, enunciando como aspecto marcante o desligamento diário de toda a iluminação pública a partir das 21h.

As carências estruturais que persistiam na cidade – e no Estado, em geral – eram, a todo momento, apropriadas por discursos políticos; geralmente, para tecer uma imagem negativa do grupo opositor ou para despertar simpatia e angariar recursos do Governo Federal. Francisco Alcides, lembrando o historiador Durval Muniz Albuquerque Júnior, argumenta que a apropriação da pobreza e do “atraso” do Piauí e de Teresina pelos discursos políticos, é como a apropriação da seca discursivamente falando, pois a seca do Nordeste só foi encarada como um problema e elevada até mesmo a uma enunciação discursiva quase conceitual quando “os discursos que circulavam num dado momento histórico assim a nomearam, a partir dos interesses das elites regionais, que descobrem, neste fenômeno, um excelente argumento para reivindicarem recursos, investimentos e maior atenção do Estado” (ALBUQUERQUE JÚNIOR *apud*, NASCIMENTO, 2014, p. 266). Ou seja, por mais que as condições materiais de pobreza sempre tenham estado lá, elas só são descobertas discursivamente quando se tornam relevantes

para uma finalidade política determinada. Assim, o texto ilustra esse pensamento tratando de diversas falas de diversos sujeitos ligados à política do Estado, dentre as quais cito aqui um dos casos que considero mais emblemático: o do então governador do Estado, Francisco das Chagas Rodrigues (1959-1963), enfatizando que iria combater o “atraso” e o “subdesenvolvimento” do Piauí, fala essa que, à época, era facilmente identificada como direcionada ao grupo político oposto ao dele, que era frequentemente identificado como o responsável por esse “atraso” e “subdesenvolvimento”.

O debate ocorrido a respeito do “atraso” e do “subdesenvolvimento” de Teresina que permeou toda a década de 1960 foi acompanhado, também, de diversas iniciativas – mais uma vez! – para modernizar o Estado e a cidade, ou, pelo menos, de criar um cenário onde um olhar devidamente direcionado poderia enxergar a “saída heroica do atraso”. A onda neodesenvolvimentista que veio do governo Juscelino Kubitschek e foi impulsionada pelos conceitos de “progresso” e “integração nacional” dos ditadores militares, foi criando diversas intervenções urbanas para isso ao longo da década de 1960, que, por sua vez, culminaram em grandes obras nos anos 1970, como, por exemplo, a construção de diversos conjuntos habitacionais na periferia da cidade, que abrigariam os migrantes vindos, sobretudo, do interior do Estado e sobre os quais já tratei brevemente nas páginas anteriores.

Essas obras, como o texto de Francisco Alcides mostra, não vieram sem os já conhecidos e banimento da pobreza para as áreas “invisíveis” da cidade e o ressentimento dos banidos. Uma das obras em questão é a construção de um novo sistema viário na capital piauiense com a abertura de novas ruas e avenidas largas, que “precisaram” passar por cima de diversas casas populares que lá existiam. A Prefeitura, então, para se apropriar das residências daquelas pessoas, que ficavam relativamente próximas do Centro, as “compensava” com um lote em bairros bem mais distantes e recém-criados, na Zona Norte da cidade, que não eram atendidos por abastecimento de água tratada, energia elétrica, hospitais ou transporte coletivo. Estamos falando de pessoas cujas únicas condições de transporte que tinham eram os próprios pés ou, quando muito afortunadas, possuíam bicicletas ou um animal para transportar alguma pequena carga. E agora precisariam percorrer distâncias bem maiores. Nesse sentido, um dos depoimentos citados pelo autor para tratar desse tema, é de Francisco de Assis Soares Gondinho, que era morador de uma dessas casas que foram desapropriadas para a construção de novas vias:

[...] nossa casa, ela ficava na margem do Aterro, no que hoje é a [Avenida] Miguel Rosa, na altura da rua Porto, e em mil e novecentos e setenta e seis, setenta e cinco, setenta e seis, a prefeitura teve que, que fazer a desocupação das casas quando começou a abertura da avenida Miguel Rosa. Como a nossa casa ficava numa vereda ali da Miguel Rosa pra rua Porto até sair na Barão de Gurgueia. Aí a prefeitura sentiu a necessidade de fazer o alargamento da rua Porto e aí teve que fazer a desocupação das casas para fazer o alargamento. E as pessoas que ali moravam tiveram que sair, receberam terrenos lá no Buenos Aires, na troca de seus terrenos que ficaram ali, tiveram que sair para a ocupação da rua, e essas pessoas mudaram para lá e nós fomos uma dessas pessoas (GONDINHO, *apud* NASCIMENTO, 2014, p. 271).

A fala de Gondinho sobre o momento da perda de sua casa e mudança forçada dele e de sua família para outro ponto da cidade, mais afastado e sem acesso a equipamentos sociais básicos, mostra, em um primeiro momento, resignação. Contudo, em uma análise mais atenta, na escolha das palavras se revela o ressentimento com o autoritarismo: “as pessoas *tiveram que sair*”. Sua fala teria uma conotação completamente diferente se ele tivesse dito, por exemplo, que as pessoas “concordaram em sair”. A fala, contudo, mostra que aqueles sujeitos nunca viram opção a ser feita que fosse diferente daquilo que se esperava deles: sair dali. Ainda que o entrevistado não entre em detalhes sobre o que sentiu, sua escolha de palavras mostra que o ressentimento está presente e que ele procura tratar o tema com certo cuidado, para não expor demais suas dores, nem atacar as autoridades: “a Prefeitura *sentiu a necessidade* de fazer o alargamento da rua” e “*teve que fazer* a desocupação das casas”. Dessa forma, esse crescimento urbano que ocorreu em Teresina na década de 1970 não ocorreu sem dores e aumento da pobreza³⁶.

Um outro aspecto desse crescimento urbano que pode ser destacado é que esse novo contingente de pessoas que chegavam à cidade ia contribuindo para a formação de uma nova dinâmica na cidade, também em relação aos costumes, dentre eles, o consumo musical. O aumento populacional do período não apenas eleva a quantidade efetiva de pessoas dentro do espaço urbano de Teresina (e, no caso, das cidades vizinhas, também) como gera ainda um aumento das suas possibilidades de consumo, tanto em números absolutos de audiência para as rádios e frequentadores das festas quanto em tipos de públicos e gostos musicais que passam a ter representatividade na cidade. O consumo musical sempre foi muito pautado pelo rádio (ou pelas amplificadoras, quando era o caso), que procurava acompanhar, em grande medida, os sucessos nacionais. No período em questão a lógica permanece, até porque, como já mencionei,

³⁶ Para uma discussão mais aprofundada sobre modernização, pobreza e ressentimentos em Teresina na década de 1970, ver MONTE, Regianny Lima. **A cidade esquecida: (res)sentimentos e representações dos pobres em Teresina na década de 1970.** Dissertação de mestrado (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí. Teresina, 2010.

a televisão ainda não tinha grande impacto no cotidiano teresinense. Os hábitos de consumo musical estavam relacionados ao que se ouvia no rádio ou ao que era consumido coletivamente, em grupos de amigos que ouviam música juntos, ou então que indicavam, emprestavam fitas ou discos, enfim, viviam coletivamente o consumo musical.

Como já insinuei anteriormente, nos anos 1970 existem uma infinidade de tendências musicais acontecendo em nível nacional, dentre as quais trabalhei previamente, em minha Dissertação de Mestrado, com a MPB e o *rock* “de qualidade”, do público universitário e intelectualizado, o *pop* internacional das rádios e das festas dançantes e a música “brega” ou “cafona” das periferias e dos cabarés. Com o crescimento da cidade, aumento da quantidade de emissoras de rádio, de comércio de discos, enfim, de oferta musical, Teresina passa a ter uma proximidade bem maior com esta divisão de públicos, embora isto não possa ser descrito como algo inexorável.

Muito do consumo musical em Teresina nesse período ocorria por intermédio dos discos de vinil, conforme lembram os entrevistados que cito adiante. Esses discos eram muito consumidos, naquele momento, também por causa da menor expressividade da pirataria, por razões práticas: não havia internet e a única forma de se adquirir uma cópia de um álbum, ou mesmo de músicas avulsas, sem comprar o LP era gravar uma fita cassete ou um rolo, porém era necessário ter um gravador para isso e a cópia perdia muito da qualidade de áudio. Geraldo Brito³⁷, por exemplo, se lembra que as pessoas compravam muitos discos e, inclusive, a cidade tinha mais lojas especializadas (“discotecas”) (BRITO, 2012). Acrísio Sampaio³⁸, Francisco Alves³⁹, José Crisóstomo Oliveira e Juraci dos Santos⁴⁰ compartilham dessa lembrança e não se recordam de venda de discos ou fitas piratas naquela época. Quem queria ouvir música ouvia no rádio, gravava em fita ou comprava os LPs; e muita gente optou por esta terceira opção. E,

³⁷ Geraldo Brito é músico, nascido em 1954. Compositor, guitarrista, violonista e cantor, na década de 1970 iniciou suas atividades musicais, fundando o Grupo Calçada, considerado por muitos entrevistados um dos grupos musicais mais importantes daquele momento. De lá para cá, sempre esteve presente nos círculos de música piauiense mais intelectualizados e puxados para a MPB.

³⁸ Acrísio de Miranda Sampaio é hoje professor da Universidade Federal do Piauí, mas, nos anos 1970, era um estudante, a princípio secundarista e, posteriormente, universitário. Era um frequentador de festas, tertúlias e bares e consumidor de música, dentro de uma família de classe média.

³⁹ Francisco Alves é servidor técnico-administrativo da Universidade Federal do Piauí. Nos anos 1970, era estudante secundarista, boêmio e frequentador de festas, tertúlias e bares, também de uma família de classe média.

⁴⁰ José Crisóstomo Oliveira e Juraci Ribeiro dos Santos são servidores técnico-administrativos da Universidade Federal do Piauí, e, nos anos 1970, eram estudantes secundaristas. Eram, também, frequentadores de festas e bares e boêmios, mas vinham de classes populares. Seus espaços de sociabilidades não estavam relacionados às elites, nem à classe média.

às vezes, até levavam os discos para a praça para ouvir com os amigos, como se recorda Juraci dos Santos:

Lembrei aqui de um outro fato, que a gente, às vezes, reunia os colegas, pegava uma radiolinha e levava um monte de CDs debaixo do braço pra praça, levava a pinga pra praça, também, e passava-se até, às vezes, o outro dia ouvindo os Cdzinhos... CD, não, disco! Na radiola, no banco da praça. Era, também, uma das formas [em] que a gente se divertia (SANTOS JUR, 2012).

A maioria das recordações dos entrevistados acerca dos seus hábitos de consumo desse período tem uma aura bastante nostálgica. É tecida uma representação de um *belo passado*, de um momento feliz. São lembranças carinhosamente emolduradas na parede da sala de estar discursiva. Todos eles retratam um período de muita interação social entre as pessoas, dos espaços de casa como lugares de lazer coletivo, da praça como quase uma extensão da casa, da rua como um espaço “familiar” – no sentido de ser íntimo, de se estar à vontade –, da segurança de não haver preocupação com assaltos e crimes em geral, ou mesmo brigas. Esse belo passado construído como uma identidade social⁴¹ por esse grupo de pessoas está repleto de uma calma identificada com cidades pequenas. Esse lado mais tradicional, com características semelhantes às de pequenos núcleos urbanos, mesclado com algumas notas das novidades trazidas pela modernidade é lembrado com um carinho especial, como um momento feliz que está separado do momento presente. Um refúgio mnemônico ao qual se pode recorrer ao se deparar com os tempos atuais, menos felizes, ou, pelo menos, não encarados com tanto pertencimento. A separação entre esse momento isolado no tempo e cuidadosamente emoldurado e o presente é nítida, mesmo quando eles não dizem explicitamente “hoje é diferente”, porque a expressão “naquela época” é recorrente e já faz suficientemente essa cisão.

Dessa forma, a forte presença do aspecto tradicional no lazer em Teresina, mesmo permeado por alguns elementos modernos importados, não é apenas uma “constatação”, é também uma *saudade*. O afeto positivo vinculado a esse lado “cidade pequena” sugere que isso fazia parte do próprio jeito de ser e de se sentir teresinense por eles descrito. E assim as falas vão trazendo descrições de como eram as formas de lazer relacionadas ao consumo de música dos enunciadore.

⁴¹ Para uma maior discussão sobre a memória como identidade social, ver POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

Além da audição em casa, ou na praça, ou nas casas dos amigos, como no trecho citado um pouco mais acima na fala de Juraci dos Santos, outra forma de consumo musical muito forte em Teresina estava ligada ao lazer em “locais próprios”. As saídas aos clubes, aos bailes, às festas particulares, às churrascarias, onde sempre havia uma banda tocando – ou o som mecânico de uma vitrola, nos lugares com menor estrutura – os sucessos do momento dos rádios... Tudo isso fazia parte da dinâmica de consumo musical do teresinense. As canções românticas internacionais que eram boas para se tirar uma menina para dançar coladinho, as músicas dançantes divertidas da Jovem Guarda e o rock n’ roll de Elvis Presley, por exemplo, compunham a sonoridade de muitas festas frequentadas, sobretudo pelos jovens de classe média e de elite em Teresina. Eram as tertúlias, cujos principais ambientes eram os clubes sociais da cidade, como Clube dos Diários, Jockey Clube, A.A.B.B. (Associação Atlética Banco do Brasil), Clube das Classes Produtoras de Teresina, entre vários outros.

Acrísio Sampaio lembra-se dos ambientes dos clubes, em que se tocava principalmente o rock dos Beatles, de Elvis Presley e da Jovem Guarda:

Naquela época, 1970, os Beatles estavam no auge, né? Então os Beatles dominavam tudo. Então, você tinha o quê... Jovem Guarda, que era Roberto Carlos, Jerry Adriani, Vanderléia, essa Martinha, era Ronnie Von, quê mais... Wanderley Cardoso... E os Beatles, que era o conjunto de fora mais famoso, que se conhecia mais aqui, era os Beatles, o mais tocado. Os Rolling Stones, que já vieram também, não eram tanto quanto os Beatles, e se falava demais, também, no Elvis Presley. Era o que motivava, o que dominava naquela época aqui (SAMPAIO, 2012).

Curiosamente, a fala do entrevistado cita, em relação aos anos 1970, apenas bandas que já tinham acabado e artistas cujas carreiras já não estavam em tanta evidência, com exceção dos Rolling Stones e de Roberto Carlos. No caso dos Beatles, todos os seus membros estavam em carreira solo, alguns com mais sucesso do que os outros, mas a banda já tinha se dissolvido. Contudo, o sucesso comercial e a adesão afetiva a esses músicos todos foi tão grande, que, primeiro, suas músicas continuaram sendo tocadas tanto no rádio quanto nas festas na década seguinte; segundo, o valor afetivo para o entrevistado tende a unir duas coisas: algumas de suas músicas preferidas e uma época dourada de sua vida: a juventude. Mesmo que o marco temporal tenha sido impreciso, sua referência é a de sua juventude, e o que, para ele, marcou esse momento foram essas festas e essas canções. De qualquer forma, este é o cenário que se encontra na memória desses teresinenses frequentadores de tertúlias. Dentre as festas mencionadas, uma das que mais chamam a atenção é a do Clube dos Diários, porque acontecia

aos domingos, quando havia muitos jovens na Praça Pedro II e no Cine Royal, todos muito próximos uns dos outros. Era um sistema de ambientes múltiplos, em que um sucedia o outro e todos eles formavam um verdadeiro complexo de lazer. Os domingos já tinham um roteiro padrão para muitos, que começava de manhã:

Na AABB eram as manhãs de sol. Geralmente as meninas gostavam de ir para a AABB, não gostavam de ir para o Iate, não. O Iate era muito fresco, então as piscinas da AABB eram melhor [sic.]. No Iate era muito... O povo não gostava, não, gostava de ir pra piscina da AABB e do Tabajara. Dia de domingo era piscina, manhã de sol, aí tinha música, tinha tudo isso (ALVES, 2012).

Francisco Alves traz um aspecto que desperta saudade em muitos teresinenses: as manhãs de sol, realizadas nos diversos clubes da cidade. As pessoas iam, ouviam música, comiam, bebiam, divertiam-se nas piscinas e confraternizavam, principalmente aos domingos. Então, depois do almoço, muitas vezes em churrascarias, como Avenida ou Beira-Rio, e do tradicional cochilo, muitos jovens iam para o cinema com as namoradas ou namorados, ou com os amigos, atrás de possíveis futuros namorados ou namoradas. Quando o filme acabava, o grande ponto de encontro era a Praça Pedro II, que era o fim do dia de lazer para os adolescentes mais novos, e apenas o começo da noite para os mais velhos. Acrísio Sampaio traz uma lembrança do roteiro básico de lazer aos domingos, em Teresina:

O domingo era o quê? Pela manhã era a tal da Manhã de Sol nos clubes, né? E à tarde era praxe a moçada jovem... Todo mundo descia para o Cine Royal, assistir a sessão das cinco horas da tarde, saía do cinema às sete e ia pra Praça Pedro II. Ficava na praça até às nove, tipo cidade do interior, os homens caminhando pra um lado e as mulheres pro outro. Então, às nove horas, a turma da sociedade caía no mundo e ia embora pra casa. Ficava quem? Os homens, que iam para a Tertúlia dos Diários e aquelas mulheres mais independentes, que não eram tão novinhas, e tudo o mais, já tinham uma certa idade, e iam para a Tertúlia do Clube dos Diários, ficavam de nove até uma, uma e meia da manhã. Pronto, esse era o fim de semana de Teresina (SAMPAIO, 2012).

A vida social do domingo, como lembra Francisco Alves, era dividida em antes e depois do toque da corneta, às nove horas da noite. Enquanto o sinal do toque de recolher não se manifestava, a Praça Pedro II era um ponto de convivência e encontros, com muita gente habitando o espaço. Já depois do toque:

[...] nove e dez você não encontrava mais uma viva gente. Não tinha mais ninguém, todo mundo tava recolhido, mesmo. Não encontrava uma viva gente, mesmo, pra dizer “Rapaz, ainda tem gente aqui na praça, aqui”. Os que iam pro Clube dos Diários, pro Palácio da Alegria, que a gente chamava o Palácio da Alegria, porque tinha a Tertúlia todo domingo, tinha Tertúlia até meia-noite; aí, quem ia pro Clube dos Diários, tudo bem; quem não ia, ia pras suas casas. Mas nove horas, na Praça Pedro II, não ficava ninguém (ALVES, 2012).

Assim, o toque de recolher selava o destino da noite do domingo, ao menos para quem estava na referida praça, naquele instante. Só restavam duas escolhas: ir para casa ou entrar no Clube dos Diários e curtir a noite, ao som das bandas que animavam as tertúlias.

O termo “tertúlia”, em geral, está relacionado à reunião de pessoas de certo grau de intimidade, como parentes e amigos, na casa de algum deles ou em algum ambiente determinado por eles, para conversar, discutir algum assunto, ou simplesmente interagir. Contudo, embora esse sentido também seja utilizado em alguns momentos por nossos entrevistados, na maioria das vezes em que o termo aparece nas entrevistas, está relacionado a um nome genérico para designar as festas frequentadas pela classe média e a elite, que ocorriam nos clubes que, em geral, tinham início às nove da noite e iam até, aproximadamente, 1h 30min da manhã do dia seguinte. E as tertúlias ocorriam, em dias diferentes da semana, no Clube dos Diários, no Jockey Clube e no River Atlético Clube, principalmente, recheadas de música:

Eram mais músicas românticas, somente. Essas músicas internacionais românticas, tipo My mistake [do grupo Os Pholhas]... Tinha outras musiquinhas que eu não tô lembrado, não. Quase todo dia tinha Tertúlia. [...] Era isso, música lenta, mesmo, música pra gente dançar (ALVES, 2012).

Quanto à linha de repertório que tocava nas tertúlias, nota-se algumas variações, de acordo com quem está descrevendo os bailes. Francisco Alves, acima, lembra, principalmente, das músicas lentas pop internacionais, para dançar “agarradinho”; Já Acrísio Sampaio, como já mencionado, lembra principalmente da Jovem Guarda e do rock dançante de Beatles e Elvis Presley. Contudo, o que se nota é que, seja de uma forma ou de outra, é relatado um grande peso de música internacional, seja pop, dançante, ou nacional com grandes influências estrangeiras, o que é ratificado nas lembranças de Geraldo Brito, em sua vivência como músico:

Nos lugares, nos bares, nesses centros sociais e clubes, basicamente eram essas bandas que tocavam e... O repertório era um só, né... Principalmente essas músicas

internacionais e essas internacionais paraguaias⁴² [risos], falsas, né, mas que arrebatou, ganhou dinheiro, né? (BRITO, 2012).

Como também se lembra Hugo Santos⁴³, as festas dos clubes eram muito de “rock, mesmo, guitarra, essas coisas” (SANTOS HUG, 2012). E, até onde se pode ouvir as vozes das recordações dessa época, esse é o fio condutor da música, nessas festas. Contudo, as tertúlias não resumem o ambiente noturno em Teresina, muito menos os espaços de lazer, de uma forma geral, sobretudo quando se pensa que jovens mais identificados com a cultura das classes populares e que eram bem menos favorecidos economicamente, como Juraci dos Santos e José Crisóstomo de Oliveira, não se sentiam muito atraídos por essas festas, que julgavam ser mais elitizadas. Questionados sobre qual ambiente eles preferiam, foram unânimes em responder de imediato: “a boemia”. Para eles, o mapa do lazer (“boêmio”) era outro:

Com relação aos locais [em] que se dançava, se ouvia música, nós tínhamos o Posto Maracanã, que tinha a Churrascaria Maracanã, que era na Avenida Maranhão e, também, tinha uma churrascaria que era muito frequentada, que era a Beira-rio, que era uma quase em frente ao Barroso, no final da Ponte da Amizade. Mais pra frente tinha também uma casa de shows, que ainda hoje existe, que era... Em frente ao espaço do Centro Administrativo, que fica no espaço do complexo festivo da Prainha [Chão de Estrela]. Mais um pouquinho na frente tinha a Churrascaria Ponte, que era no final da ponte. Esse era o ambiente frequentado pelo pessoal que gostava de boemia, né? E, também, se quisesse elitizar um pouquinho mais, tinham as tertúlias dos Diários [do Clube dos Diários] (OLIVEIRA, 2012).

José Crisóstomo Oliveira afirma que os ambientes das tertúlias, como o Clube dos Diários, o Jockey Clube, o Iate Clube, etc., só eram frequentados por ele quando tinha alguma reunião festiva com os colegas de trabalho, ou quando o programa era mais familiar. Caso contrário, “caía era na gandaia!” (SANTOS JUR, 2012).

⁴² Aqui o entrevistado se refere às canções supostamente internacionais, escritas e cantadas em língua estrangeira, principalmente o inglês, mas de cantores/compositores brasileiros que usavam pseudônimos em inglês, como Dave Maclean, Terry Winter, Mark Davis (nome adotado por Fábio Junior, no início da carreira), Morris Albert, entre outros.

⁴³ Hugo de Sousa Santos é hoje professor da Universidade Federal do Piauí. Na década de 1970, era estudante secundarista. Frequentava festas, mas sua principal relação com a música era a audição compartilhada de vinis, na casa de amigos, quando se reuniam para ouvir os discos e conversar sobre eles e sobre temas de cinema, arte e afins.

Quanto às churrascarias frequentadas em Teresina – Beira-rio, Ponte, Oxalá e Avenida –, os relatos dos jornais analisados⁴⁴, com notícias de shows de Roberto Muller e Lindomar Castilho nesses locais, e as memórias dos entrevistados permitem uma visão acerca delas como ambientes menos restritivos em relação ao gosto musical, onde aconteciam shows que iam de música “brega” ao forró de Luiz Gonzaga (OLIVEIRA, 2012) e, nas radiolas, ouvia-se Jovem Guarda e as canções internacionais pop. Ou seja, as churrascarias e restaurantes parecem ser pontos de confluência, onde os diversos estilos estão presentes, sobretudo a Churrascaria Beira-rio, citada por vários entrevistados (Acrísio Sampaio, Francisco Alves, Geraldo Brito, Juraci dos Santos e José Crisóstomo Oliveira).

Contudo, havia ainda um ambiente, essencialmente “boêmio” e, talvez, o quartel-general das músicas “cafônicas” em Teresina, mas que recebia frequentadores de praticamente todas as classes sociais e, conseqüentemente, consumidores de todos os estilos: os cabarés. Indagados sobre estes ambientes, Juraci dos Santos e José Crisóstomo Oliveira “destrincharam” o mapa dos cabarés da cidade, na época:

É, nós éramos sócios disso! Os cabarés... Tinha o da Deusa, que era ali, na zona sul, que era onde existia mais, né? Tinha a Ana Paula, que era muito famosa. Era o cabaré mais de elite, que seria hoje igual à Beth [Cuscuz], era o da Ana Paula. Aí tinham também os motéis, que eram a Casa Amarela, que era só pra receber casais... Na zona norte tinha o Minissaia, tinha o Quebra-chifre [risos]... Agora, o ponto famoso aqui era a Ana Paula (OLIVEIRA, 2012).

Durante a conversa, Juraci dos Santos ainda traz à tona a lembrança de alguns, que o colega se esqueceu: “a Bebê, descendo no rumo da CEASA”, o “dos eucaliptos” e o da Madame (SANTOS JUR, 2012). E os cabarés, como ambientes “democráticos”, não recebiam apenas boêmios, sobretudo naquele contexto cultural, que Acrísio Sampaio descreve:

Aqui é o seguinte: naquele tempo, menina da sociedade não podia ter vida sexual [risos]. Então, desculpe por falar no palavreado baixo, mas quem queria comer alguém tinha que ir pro cabaré. Então, por exemplo, a cidade às dez horas parava. Só tinha o quê? Cabaré. Então, quem era? Era a Paissandu, que esteve no auge já pra trás, ainda, nos [anos] 1950, começo da década de 1960, por aí assim. Quando chegou na década de 1970, ela já estava em decadência, mas ainda tinham um ou dois cabarés lá que eram famosos, como o Sujeito, como a Palha de Arroz, Fascinação, eram os nomes que tinham lá. E já estavam aparecendo outros cabarés fora do setor da Paissandu, que

⁴⁴ Ver MURATORI COSTA, Fernando. **Seu gosto na berlinda**: um estudo sobre a produção e o consumo musicais nos anos 1970. Dissertação de mestrado (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí. Teresina, 2012.

começaram a se elitizar, né... A Maroca, a Gerusa, a Francisquinha, que já passaram aqui pro bairro da Piçarra. Então, o pessoal de poder aquisitivo maior vinha pra esses cabarés daqui de cima e não ficava lá embaixo (SAMPAIO, 2012).

Assim, como a sociedade ainda tinha valores muito tradicionais em relação à “pureza” da mulher “de família”, os cabarés aparentemente eram roteiro certo de praticamente todos os jovens do sexo masculino de Teresina da época. O cabaré era aquele lugar que “todo mundo sabe que você frequenta secretamente”, pois traz em si toda a ambiguidade da sociedade tradicional e patriarcal. Um lugar onde “todas as mulheres são perdidas”, que não é de fama nada boa e, portanto, não está na rota das pessoas “de família”. Logo, mesmo como espaço feito para satisfazer os indivíduos do sexo masculino, não é bom que se comente que “Fulano foi visto lá”, embora, no dia-a-dia, praticamente todos os homens da sociedade fossem encorajados – por vezes, quase compelidos – a frequentar esses espaços.

Dessa forma, para as mulheres “de família”, após o toque de recolher e o apagar das luzes, só havia a opção de voltar para casa, ou ir para alguma tertúlia – ainda assim em “ambiente respeitável” – se a moça em questão fosse “mais independente”, ou seja, se trabalhasse e fosse maior de idade, como disse Acrísio Sampaio. Para os homens igualmente “de família”, além das opções anteriores, havia a inconfessável – ao menos em determinados círculos menos íntimos e na presença de mulheres – opção de ir para um cabaré. A diferença entre a sexualidade masculina – exaltada – e a feminina – reprimida – era um aspecto tradicional que ainda tinha uma força muito grande em Teresina. Então esses espaços de meretrício se constituíram como parte da rota de lazer da noite teresinense, embora, por uma questão de conveniência, não sejam “lembrados” de primeira. O cabaré era um ponto de lazer “não-oficial”, porém assíduo de seus frequentadores. E o mais interessante: suas recordações pelos entrevistados também são, em sua maioria, saudosas. Eles narram essas lembranças com certo orgulho e malícia, mas ao mesmo tempo, penduram essas lembranças na mesma parede do *belo passado* descrita antes; só que em um lugar menos visível, lá pelo terceiro ou quarto plano, mas emoldurado com um zelo muito semelhante. Francisco Alves traz algumas de suas recordações dos cabarés:

Quando eu fiquei maior, eu conheci. Eu desci com a turma lá, fiquei até umas duas horas da manhã. Conheci muita boate. Tinha muita mulher bonita na [Rua] Paissandu. E era, praticamente, quase de graça com a gente, né, porque achavam a gente jovem, não sei o quê, e aí... [A gente] namorava de graça, praticamente! [...] não tinha nem desconto, não, a gente pagava bebida demais e elas ficavam malucas, e elas gostavam,

não tinha nem desconto, não. Elas iam era levar a gente na marra, mesmo. [...] Mas a Paissandu era famosa, rapaz, era bom demais... Mas os meninos é que iam, eu não ia muito, não, não gostava, não. Não sei por quê, não gostava, não. Tinha gente que ficava lá até de manhã, três, quatro horas da manhã... Aí, chegavam e contavam pra gente, no outro dia, né? “Ah, amanheci o dia lá no Palha de Arroz, lá no Fascinação, lá no Sujeito...”. A Palha de Arroz é porque era toda na palha de arroz, você pisava na palha do arroz. O Sujeito era a mais afamada, mas a que tinha mais mulher bonita mesmo era na Fascinação. O Sujeito só tinha fama, só fama. Onde tinha mais menina bonita era na Fascinação e na Estrela (ALVES, 2012).

Além da contradição em sua fala – dizer que “era bom demais” e logo depois que “não gostava muito, não” – e do “conhecimento de causa” – “o Sujeito só tinha fama, onde tinha mulher bonita era no Fascinação e na Estrela” – nota-se o relato de Chico Padeiro (como é conhecido) sobre os cabarés como parte do cotidiano, algo comum entre os jovens da época, incluindo ele próprio e seus amigos. É notório que é uma prática que faz parte das relações culturais dos homens teresinenses do período em questão, ainda que fosse algo não tão bem visto pela sociedade, em geral.

Dessa forma, os jovens que frequentavam os cabarés se deparavam com um ambiente repleto de mulheres (bonitas ou não, dependendo do “estabelecimento”) e bebidas para seu consumo e, em geral, uma sonoridade que vinha de artistas bem populares: “Esse estilo de... Núbia Lafayette tocava demais! Núbia Lafayette, Nelson Gonçalves, Altemar Dutra eram as músicas que a gente ouvia com uma certa [frequência]...” (SANTOS JUR, 2012). Após Juraci dos Santos citar estes cantores, seu colega José Crisóstomo Oliveira completa:

É, nos ambientes tinha também a Diana, tinha o marido dela, também, que tocava muito em cabaré, que é o Odair José. Agnaldo Timóteo tinha também, tem o menino, que ainda hoje faz sucesso, pernambucano, o... Reginaldo Rossi! (OLIVEIRA, 2012).

Acrísio Sampaio também se lembra da sonoridade dos cabarés:

Ah... Aí o cabaré, meu amigo, nos mais baixos torava (sic.) Waldick Soriano, esses cantores bregas mesmo, total... Waldick... O que é que ainda tem hoje daquele tempo... Esse Amado Batista aí, acho que já estava aparecendo, sei lá... Odair José! Tocava demais nos cabarés. Odair José... O que era mais... Eu não me lembro direito desses... Roberto Muller, Odair José, Waldick Soriano... Tinham umas mulheres que cantavam também nos cabarés, aparecia alguma coisa de mulher, que eu não me lembro o nome. Era uma música que não me interessava muito, eu também não dava muita atenção. Quando a gente cantava era ironizando, quando alguém cantarolava uma música dessas aí, era ironizando, querendo esculhambar. Não tenho muita lembrança disso aí, não (SAMPAIO, 2012).

A declaração de Acrísio Sampaio diz respeito ao seu gosto pessoal, mas também está relacionada à forma como a sociedade que não fazia parte do público específico da música “cafona” via o estilo: canções de “mau gosto”, “música de pobre”, música “de cabaré”, ou seja, produção musical menor, que não deve ser consumida. É a questão da distinção, trazida por Bourdieu (BOURDIEU, 2011); admitir um gosto, no caso, musical, é, também, negar o outro, sobretudo quando se trata de um gosto de elite, que se julga superior. E o sentimento de superioridade enquanto classe também se dá por uma construção identitária de um gosto superior. Sampaio diz, inclusive, que fora do cabaré não se tocava ou ouvia esse tipo de música, a não ser que alguém estivesse ridicularizando, porque era visto como baixaria (idem). Assim, o público que pertencia às classes média e alta da sociedade e o público mais intelectualizado não ouvia – ou, pelo menos, assim dizia – as músicas “cafônicas”, a não ser nos cabarés. A própria denominação “brega” era, de acordo com a maior parte dos entrevistados (Francisco Alves, Acrísio Sampaio, Geraldo Brito, José Crisóstomo Oliveira e Juraci dos Santos), sinônimo de cabaré. Quando se dizia que “Fulano foi pro brega”, queriam dizer que ele tinha ido a um bordel.

O radialista Joel Silva⁴⁵, em suas declarações, traz a lembrança de uma segregação forte entre os públicos de música em Teresina. De acordo com ele, as pessoas da elite da sociedade não ouviam música “brega”, a não ser de forma escondida:

Me lembro, lembro perfeitamente. Eu trabalhei muito com isso, eu trabalhei com cantores bregas, como representante comercial, e divulgador aqui. Naquela época o “cafonismo” estava ganhando asas e os públicos eram distintos. Nos shows, nas apresentações, aqui e ali uma pessoa de destaque... Há até um episódio aqui do cardiologista Raulino, doutor... Raulino, da família Raulino. Era uma *única* (ênfase) pessoa da elite piauiense que ouvia cantor do tipo Waldick Soriano, mas havia além de tudo o preconceito. Eram tidas como formadoras do público brega as empregadas domésticas, as cozinheiras, o pessoal da construção civil, mas a elite toda, quando ouvia, era de forma simulada, era escondidinho ali, não era? Secretamente... (SILVA JO, 2008).

Além da questão do gosto pessoal, que impedia muitos de ouvirem Waldick Soriano, Odair José, Agnaldo Timóteo, Nelson Ned e outros cantores do estilo, havia a questão do gosto do *outro*. Da mesma forma que esse estilo é considerado uma música “inferior”, ouvir abertamente é se expor aos comentários pejorativos, à ridicularização, sobretudo dentro dos

⁴⁵ Joel Silva é radialista. Nasceu em 24 de março de 1946. Na década de 1970 já trabalhava com locução na Rádio Pioneira de Teresina, onde desempenha essa função até hoje.

meios mais intelectualizados, que militavam em prol da “boa música” e dentro das camadas mais elitistas e de classe média, onde havia um anseio pelo “chique”, em oposição ao “cafona”. Quem ouvia essas músicas era o *outro*, a empregada doméstica, o peão de obra, as pessoas que “não tinham gosto musical”, que “não sabiam apreciar a arte”, ou que eram “gentinha”. Contudo, é possível perceber que, em alguns casos, analisando algumas das declarações dos entrevistados e as próprias fontes hemerográficas, esta separação não era tão inexorável, assim. Por exemplo: quem também declara que ouvia música “brega” de vez em quando, mesmo ouvindo prioritariamente rock e as músicas internacionais pop e, eventualmente, MPB, é Francisco Alves. Ele conta que, às vezes, quando estavam os amigos reunidos, com seus carros, bebendo suas Montillas, algum deles começava a chorar pela namorada. Nesses momentos, eles gostavam de colocar para tocar:

A Diana! A Diana apaixonada, o Zé Roberto... De vez em quando a gente botava, tinha uns amigos lá que choravam pelas namoradas e queriam pular do carro fora, quando tomavam muita Montilla... Aí [a gente] botava a Diana. E o Zé Roberto. O Zé Roberto cantava só as músicas dos outros. Do Ronnie Von... Mas ele cantava só as músicas apaixonadas mesmo. Eram só esses dois que a gente ouvia mais, tá entendendo? Mas a gente botava os apaixonados, né? Aqueles que diziam que iam se matar, se jogar dentro do poço, não sei o quê, iam se envenenar... (ALVES, 2012).

Esta declaração mostra um consumo da música “cafona” associado à brincadeira, à gozação com os amigos que estavam tristes por conta das namoradas. Essa perspectiva vai ao encontro da enunciada por Acrísio Sampaio, que afirma que só se cantarolava este tipo de música eventualmente, ironizando. Essa *distinção* artística traz uma necessidade de autoafirmação com base no gosto musical. É uma distinção estética que marca tanto a diferença em relação a uma *classe socioeconômica* “inferior” – música de “pobre”, de “empregada” etc. – quanto a uma *classe intelectual* “inferior” – música de “mau gosto”, “malfeita”, “consumo de massa”, “clichês comerciais sem nenhuma arte” etc. Ainda que se deseje consumir aquele estilo, como na fala de Francisco Alves, esse consumo tem que vir revestido de ironia e pilhéria, pois não é música para ser ouvida por pessoas que pertencem ao grupo que eles pertenciam. É uma ferida na sua construção identitária; portanto, como havia o desejo de consumo, ele tinha que ser feito da única forma tolerada, que era a pilhéria, que preservava o aspecto de superioridade identitária, embora isso já relativize um pouco o “muro” que separa o consumo da “alta música” da “música de mau gosto”. No caso de Chico Padeiro e seus amigos, pode até ser ironia, mas

eles estavam consumindo para a própria diversão, então já é um atentado às barreiras intransponíveis do *Índex* da música popular.

A radialista Ana Maria Silva⁴⁶ também levanta uma visão que põe um pouco em dúvida o quão rígida era a divisão de públicos:

É, eu nem sei se as camadas populares ouviam e gostavam de ouvir [MPB, música da elite], mas que as elites não ouviam música brega, diziam publicamente que não gostavam, mas que no fundo, no fundo gostavam... Tinha gente que dizia assim pro Roque [Moreira, que apresentava o programa Seu Gosto na Berlinda]: “Bota aí o Waldick Soriano que a minha empregada gosta muito de ouvir!”. Na verdade, era ele quem estava querendo ouvir (SILVA ANA, 2008).

Seja o caso relatado verídico ou não, temos aí um sentimento de vivência da radialista no qual a ideia de profunda separação de gostos musicais não tem muita credibilidade, como se existisse muito mais no nível representacional do que na prática efetiva dos ouvintes. Além desses casos de audição de música “cafona” às escondidas, há o relato do músico Justino Barbosa⁴⁷, que conta que, nas festas, sempre tocavam muitas músicas “bregas”, porque foi um estilo de muito sucesso. Mesmo em ambientes mais de elite ou classe média, era um estilo muito pedido (BARBOSA, 2009). Assim, em meio ao repertório variado de sua banda – Som Pop –, que tocava Jovem Guarda, MPB, rock internacional, música pop internacional e as nacionais cantadas em inglês e funk, também as “cafonas” estavam sempre no set list:

Ah, Odair José! Pronto! Nós tocávamos muitas músicas de Odair José naquela época, no Som Pop. [...] “*Vamos fazer desta noite a noite mais linda do mundo*” (cantando), essa música fez um sucesso monstro naquela época. [A gente] tocava demais músicas do Odair José. Você lembrou bem: a música brega começou na década de 70. Predominou mesmo na década de 70. Tinha outros cantores, o Evaldo Braga, que faleceu num acidente de carro... [...] O Wando fez muito sucesso na década de 70, com aquela música Moça, é uma música que estourou nos anos 70. 73, 74, por aí, ele fez um LP que fez um sucesso terrível... Benito di Paula [também] fez muito sucesso nos anos 70. Nós tocávamos muito Benito di Paula naquela época. [...] Fernando Mendes, A desconhecida, ainda hoje toca. Essa música bem aí, Fernando, que o Caetano gravou, “*Não vejo mais você faz tanto tempo*” (cantando) [Você não me ensinou a te esquecer (Fernando Mendes / José Wilson / Lucas)]... Rapaz, essa música fez muito sucesso naquele tempo! Tocamos essa música muitas vezes... A desconhecida fez um sucesso terrível naquela época... Desses cantores bregas da

⁴⁶ Ana Maria Silva é radialista e na década de 1970 já trabalhava na mesma emissora em que está até hoje: a Rádio Pioneira de Teresina.

⁴⁷ Justino Figueiredo Barbosa é músico e servidor técnico-administrativo da Universidade Federal do Piauí. Já trabalhava com música na década de 1970, tocando, principalmente em bandas de baile, que tocavam em tertúlias e festas particulares.

época, pra mim o melhor foi Odair José, foi o que mais fez sucesso (BARBOSA, 2007).

Justino Barbosa, além de deixar bem claro o quanto sua banda tocava as músicas “cafonas”, ainda o faz com a empolgação de quem toca músicas maravilhosas e, mais do que isso, como quem toca e tem reconhecimento por isso. Executar as referidas canções não era um desafio, nem uma ousadia, mas um momento *belo passado*. Pelo jeito que ele descreve o repertório “brega”, dá-nos a impressão de que o público correspondia, que esse repertório era querido pelas pessoas que estavam na festa se divertindo.

Não tenho, na verdade, condições de afirmar, ou mesmo de supor *em que medida ou com que frequência* a prática de ouvir músicas “vetadas” pela sua construção identitária ocorria em Teresina na década de 1970. Não tenho condições de dizer quantas pessoas da elite / classe média / intelectualidade teresinense ouvia Odair José, Waldick Soriano e demais cantores “bregas” muito mais do que declaravam ou com que frequência faziam isso. Muito menos suponho ser possível uma análise estatística de quantas pessoas gostavam de que estilo e estabelecer sua frequência analítica para delimitar a ocorrência de cada gosto em cada grupo social. Restam-me as representações construídas pela memória para fazer o trabalho de análise, e elas me fazem crer que a prática de ouvir músicas incompatíveis com a identidade social construída de seu grupo era muito mais frequente do que aquilo que o próprio discurso *distinguidor* que cria a mesma identidade social procurava/procura deixar claro.

O importante aqui, contudo, não é simplesmente constatar essa situação. O que se faz mais relevante, nesse caso, é que entendo que “banir” as músicas “bregas” das tertúlias da classe média e da elite, assim como condenar e tachar de “cafona” esse tipo de gosto musical é tão moderno quanto proibir as casas com cobertura de palha ou trocar o barulho coletivo das amplificadoras pela apreciação individual do rádio. O princípio de *distinção* e exclusão é o mesmo que vem sendo discutido aqui em todo o capítulo. Por outro lado, que a população menos favorecida economicamente continue ouvindo “brega” e que os próprios detratores do estilo o ouçam em segredo é uma *tática* tão adequada do tradicional quanto manter as coberturas de palha nos subúrbios ou mesmo na zona central da cidade. O princípio de desconsiderar as “tentativas modernizantes” adotado pelos setores populares e também por parte da elite e da classe média, assim como não só a tolerância, mas um apego, mesmo, um *gosto* e até um *saudosismo* pelo tradicional fazem parte desse turbilhão que compõe a modernidade que, mesmo com as limitações da localização periférica dentro do mapeamento simbólico da

modernidade global, está presente em Teresina. Se essa tensão, como descreve Berman, é inerente à modernidade, a capital piauiense também a vivencia. A Teresina das tertúlias, onde se dançam as músicas que embalam a juventude em diversos países do mundo e a Teresina que às nove horas da noite precisa se recolher. A cidade onde os jovens flertam na praça andando em sentidos opostos e a cidade que assiste no cinema grandes lançamentos da filmografia mundial (tanto “de arte”, quanto *blockbusters*), ainda que depois que outras cidades mais centrais naquele mapeamento já os tivessem visto quando eles aqui chegavam. E todo esse tráfego entre moderno e tradicional que foi visto até agora também se manifestará no decênio seguinte, com todos os seus diálogos e todas as suas tensões incrustados nos acontecimentos que por vezes sacudirão, por vezes acariciarão, por vezes até nem serão tão notados e por vezes se tornarão pilares centrais em tantas construções de memória no período que se segue agora, que é aquele no qual este trabalho está centrado: a década de 1980.

Os anos 1980: Teresina em meio ao tradicionalismo e à modernidade global

Depois de todo esse percurso, chegamos à Teresina da década de 1980, que é o recorte deste trabalho. De acordo com o Censo de 1980 (CENSO DEMOGRÁFICO 1980, 1982), a capital piauiense era, naquele ano, um município não tão grande assim, de 377.771 habitantes, porém já com quase um quinto (17,66%) da população do Estado. O recenseamento em questão traz uma riqueza de dados que, uma vez feita a devida análise, permite um vislumbre de diversos aspectos sociais, econômicos e demográficos da sociedade teresinense. E, nessa década em que o processo de globalização começa a se consolidar, que o tráfego de informações, modelos econômicos, formatos culturais e artísticos se intensifica entre as nações, que o próprio tempo e o espaço deixam cada vez mais de ter razão de ser, e que o mundo, graças ao pensamento científico e racional e ao tráfego de informações sobre esse próprio conhecimento, se torna cada vez mais *reflexivo*, temos dados que indicam que temos uma capital ainda bastante longe desse ponto culminante da modernidade, na formulação de Giddens (1991) – embora, como pretendo discutir um pouco mais à frente, em outros aspectos, como o da música, essa aproximação com aquilo tido como moderno nacionalmente e mundialmente era buscada, cobrada e estimulada.

O primeiro desses dados é o religioso. Já tratei neste texto das campanhas organizadas pela Arquidiocese de Teresina entre as décadas de 1940 e 1950, voltadas tanto para as classes menos favorecidas quanto para os setores médio e alto da pirâmide social, defendendo os

valores e sobretudo o modelo de família católicos. Por aquela discussão, já é possível ter uma ideia da força que agia para manter a cidade como um nicho católico, que defendia um modelo tradicional de sociedade, e não moderno, tanto em termos sociais, como já discuti, quanto da própria forma de pensar o mundo. Esse apego ao catolicismo é algo que se opõe àquele *desencantamento do mundo* discutido por Weber (2004), característica considerada por ele como um dos pilares da modernidade. Nesse sentido, o diálogo (nem sempre amigável) entre o tradicionalismo católico e as reformulações culturais modernas é algo que continuou preenchendo a realidade social de Teresina. Pois bem, no ano de 1980, de acordo com o Censo, 95,43% da população de Teresina é católica. Esse dado por si só não pode prover uma ideia precisa das mentalidades e hábitos em cena nesse espaço urbano, embora sugira que o impacto do catolicismo na formação desses sujeitos que vivem a cidade é enorme. Entretanto, podemos juntar essa informação a outros dados, como: dentre a população com cinco anos de idade ou mais no município, 34,92% tem um ano ou menos de estudos (incluindo aqui os analfabetos); 18,92% só completou o primário; e apenas 16,24% completaram o 1º grau. Se somarmos os dois primeiros números, temos que 53,84% dos habitantes da capital piauiense com cinco anos de idade ou mais só estudaram um ano ou menos ou completaram apenas o primário – isso sem levar em consideração o número de sujeitos que cursaram mais de um ano, mas não completaram o citado nível de ensino. Ou seja, estamos falando de uma população com acesso reduzidíssimo à educação formal, que é um dos fatores que, quando norteado pelo conhecimento científico e a abordagem racional do mundo, tende a promover no indivíduo uma progressiva reflexão racional a respeito do mundo encantado do catolicismo tradicional.

Os números sobre situação conjugal dos habitantes de Teresina tendem a corroborar com essa ideia. Considerando o universo das pessoas com 15 anos de idade ou mais no município, 49,46% é casada – número que inclui casais que apenas moram juntos sem o casamento formal, tendo ou não contrato de união estável – dentre os quais 52,39% são casados no civil e no religioso; 31,01% são apenas no civil; 11,38% são apenas no religioso e 5,21% têm outra forma de união – incluem-se aí as uniões estáveis com ou sem o contrato. Nota-se que a maior parte da população casada (63,77%) ainda fez questão da cerimônia religiosa para o seu casamento. Dentro do universo mencionado (15 anos de idade ou mais) apenas 3% da população é separada – categoria que engloba indivíduos que apenas se separaram de seus cônjuges de fato, *sem dar entrada em divórcio ou desquite*. E, surpreendentemente, esse número é infinitamente maior do que o de divorciados e desquitados, que somam 0,24% do universo. Ou seja, a maioria esmagadora das pessoas que se separaram de seus cônjuges preferiu não

fazer isso de forma oficial. Esse número muito pequeno de separações e menor ainda de divórcios e desquites – que mostra a decisão de “não oficializar” a separação na maioria dos casos – sugere a influência do pensamento religioso oficial sobre família, que vem da tradição católica, na qual o casamento é considerável indissolúvel em vida.

Outro dado chama ainda mais atenção. Dentre os separados (que não oficializaram a separação), 80,46% são mulheres. O número de mulheres também é largamente majoritário entre os divorciados e desquitados (68,82% do total) e entre os viúvos (87,13% do total). Esses percentuais gritantes remetem a algo que mesmo nos dias atuais ainda é relativamente comum em Teresina: quando o casamento acaba, seja por separação ou por óbito, é mais comum que os homens se casem novamente do que que as mulheres o façam. Um dos aspectos do modelo de família tradicional católica é a submissão da mulher. A separação não é permitida dentro da doutrina e, no caso de viuvez, embora a Igreja não imponha empecilhos a um novo casamento, existe uma cobrança social tácita para que a mulher não se case novamente. Sabemos que a sociedade, à luz do pensamento religioso cristão tradicional, sempre vigiou muito mais a sexualidade e a “santidade” da mulher do que a do homem. Vida sexual antes do casamento, infidelidade conjugal, abandono da família e um novo casamento eram atitudes que eram toleradas (e até esperadas) nos homens, mas condenadas virulentamente nas mulheres “de família”. Isso porque, como já foi comentado, o modelo de família católica se dá em analogia à Sagrada Família, no qual a mulher tem que ser análoga a Maria, mãe de Jesus. O padrão ideal feminino, nesse caso, não é o de mulher, mas o de *mãe* e de *santa*. Suas necessidades sexuais e amorosas vêm sempre em segundo plano. Dessa forma, um novo casamento para uma mulher que se separou ou que se tornou viúva não é tão socialmente bem aceito quanto para um homem nas mesmas condições.

Outro aspecto a ser destacado do referido Censo diz respeito às informações sobre migração. Um olhar rápido pelas tabelas do documento já mostra que o município de Teresina havia recebido uma quantidade pequena de migrantes de outros Estados, sendo que a maioria deles veio dos vizinhos Maranhão e Ceará que, somados, são a naturalidade de 81,54% dos não-piauienses que residem em Teresina. Dentre os dois Estados, o Maranhão forneceu mais migrantes (48,69% do total de pessoas que vieram de fora do Piauí e 6,78% da população de residentes do município). Os piauienses são 86,06% da população residente no município. Se levarmos em conta a nacionalidade, 99,95% do mesmo universo são brasileiros natos. Ou seja, a migração de estrangeiros para Teresina era mínima até então. Contudo, quase a metade da população do município é de migrantes, pois apenas 56,54% do total de habitantes é natural de

Teresina. Isso mostra que a maioria dos que migraram para Teresina vieram de outros municípios do Piauí. Este grupo corresponde a 29,51% do total da população do município.

Os dados de migração são importantes para essa reflexão por causa do impacto do tráfego cultural de bens simbólicos desencaixados e, conseqüentemente, de hibridismo. Stuart Hall (2015) considera que o fenômeno da diáspora do século XX foi um dos maiores geradores de híbridos culturais. O autor discute a questão das migrações mundiais a partir do pós-guerra e, principalmente, da descolonização dos países africanos, refletindo sobre o processo de hibridização identitária que ocorre quando esses sujeitos removidos de seu local (e, de certa forma, do seu tempo) passam a agregar elementos identitários do local onde passam a viver, mas ao mesmo tempo não deixam completamente seus traços culturais originais. Contudo, no que diz respeito aos migrantes que Teresina recebeu, o tráfego de bens culturais e simbólicos que vieram junto com suas malas não era tão diferente do que já era a realidade da própria cidade – não tanto quanto poderia ser díspar o teor identitário trazido caso fosse significativamente maior o número de estrangeiros ou de indivíduos provenientes de municípios já em sintonia muito mais próxima das transformações globalizantes do período. Pelo contrário, a maioria dos migrantes vinha do interior do Estado, com acesso à educação ainda muito menor do que o da capital e com as tradições católica, patriarcal e coronelista ainda muito mais arraigadas. O segundo maior grupo de migrantes, mas que já é pequeno em relação ao dos piauienses do interior, é proveniente do Maranhão, Estado muito semelhante ao Piauí em termos socioculturais. Ou seja, aparentemente a migração que Teresina recebeu teve uma tendência de promover um reforço da tradição. E um reforço recente, pois dentre o total de migrantes do município, 57,54% passaram a residir na capital havia menos de dez anos.

Finalmente, outro indício da força da tradição em Teresina são os números relativos à fecundidade. Considerando o universo das mulheres com 15 anos de idade ou mais, temos uma média de 2,9 filhos por mulher. Se fizermos a média apenas em relação às mulheres que tiveram filhos, temos o número de 5,18 filhos por mulher. A diferença se dá devido a um número alto de mulheres que não haviam tido filhos até então (44,15% do total do universo mencionado). Dessa forma, o número é muito alto para os padrões das cidades modernas, onde as mulheres se dedicam cada vez menos ao trato exclusivo do lar e da família, mas tendem a focar na carreira profissional e em serem protagonistas de suas próprias vidas, e não apenas mãe e esposa. Pelo contrário, esses números são condizentes com os de uma sociedade tradicional, cujo papel da mulher é o de mãe e esposa, que vai trazer ao mundo quantos filhos Deus enviar. Além disso, é preciso lembrar também daqueles dados baixíssimos de acesso à educação, que é algo que

tenderia a trazer mais informação sobre planejamento familiar e controle de natalidade, mais um *desencantamento do mundo*.

Não tenho a intenção de fazer aqui um estudo demográfico detalhado e minucioso da Teresina do início da década de 1980⁴⁸. Busco, com essa breve análise populacional, apenas destacar a carência estrutural na área da educação e a força de aspectos tradicionais que tiveram enorme peso na confecção sociocultural da capital piauiense naquele período.

Sobre os aspectos tradicionais e a força da religiosidade católica, o guitarrista e produtor musical piauiense Hortêncio de Castro Barbosa Filho⁴⁹, mais conhecido como Kasbafy (forma como me referirei a ele daqui em diante), traz recordações de elementos do cotidiano teresinense pautados pela agenda religiosa nessa época, citando como um dos momentos mais marcantes de suas reminiscências sobre o assunto o lazer aos domingos:

Eu acho que, naquela época, pelo que eu via... Eu morava aqui na Vermelha, não tinha... Mas naquela praça da... Na Praça Saraiva, Praça da Bandeira, lá existia a banda do... Assis Batista, que é com o Naeno... Eles tocavam dentro da igreja as músicas religiosas, que eles faziam, que eles eram católicos mermo (sic.)... Daqueles fervorosos. E aqui na Praça Saraiva também existia isso aí, que eu te falei, que existia a missa... Que naquela época era *cultura* [ênfase] você ir pra missa e depois ir para o lazer. Era o que se tinha na época, era ir pras praças, era ir pras feirinhas que tinha, que a Secretaria de Cultura fazia, os artesanais... Que aquilo ali era na praça perto das igrejas, que era a coisa que fomentava a cultura era aquilo ali. A coisa forte era ir pra igreja no domingo e as feirinhas depois da missa. Pronto! Acabou (BARBOSA FILHO, 2018).

O atrelamento do lazer dominical à missa é muito forte na sua fala. Em seu depoimento, há a preocupação de ressaltar os músicos que tocavam na missa, que eram componentes do Grupo Varanda, um dos grupos musicais que compõem a geração do *artesanato musical* (discorrerei sobre esse termo no próximo capítulo) teresinense da década de 1980. Essa geração é tida por muitos como a fundadora de algo chamado de *MPP (Música Popular Piauiense)*, conceito que tomarei emprestado da entrevista a mim concedida pelo Maestro Aurélio Melo⁵⁰,

⁴⁸ Para uma discussão mais abrangente sobre o tema, ver MONTE, Regianny Lima. **A cidade esquecida:** (res)sentimentos e representações dos pobres em Teresina na década de 1970. Dissertação de mestrado (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí. Teresina, 2010.

⁴⁹ Kasbafy foi um dos muitos migrantes vindos do interior do Estado no final da década de 1970 e início da de 1980. Nascido em 30 de maio de 1964, na cidade de Elesbão Veloso, a 170 quilômetros da capital piauiense, veio morar em Teresina em 1978, ainda como estudante. É um dos nomes mais conhecidos da música piauiense do gênero *thrash metal*, tendo sido fundador da banda Megahertz, da qual faz parte até hoje. É também produtor musical de estilos diversos.

⁵⁰ Raimundo Aurélio de Melo nasceu em Oeiras – PI, em 1955 e se mudou para Teresina com sua família já na década de 1960. Estudou música popular, mas também erudita durante boa parte de sua vida, sobretudo no Centro de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares, criado na primeira metade da década de 1970, durante o governo Alberto

que, na memória dos entrevistados, é tido como um dos maiores expoentes dessa geração. A ideia de MPP faz uma analogia com a MPB, é uma construção representacional de um grupo de músicos que, em sua memória (e, talvez não seja exagero dizer, na memória coletiva consolidada sobre a música piauiense) teria representado para a música piauiense o que a MPB representou para a música brasileira. Seria uma tentativa deliberada de construir uma música piauiense, embora não houvesse consenso quanto aos parâmetros estéticos disso entre os músicos enquadrados nesse conceito. Também não havia, até onde pude perceber, um aspecto de movimento organizado nesse grupo. Não era uma Tropicália piauiense, era uma geração de jovens músicos que começaram espontaneamente a compor e a fazer diversos *shows* pela cidade, participar de festivais, gravar músicas e a se tornar um símbolo do que era a música do Piauí.

Mas tudo a seu tempo. No próximo capítulo, discutirei com maior abrangência essa geração de artesãos da música de Teresina. Por ora, voltemos à fala de Kasbafy. O fato de que dois músicos dessa geração tocavam na missa é um dado importante para corroborar com minha reflexão sobre a religiosidade da cidade pela análise do Censo de 1980. Além disso, nota-se na fala citada que as “feirinhas” dominicais a que ele se refere, que eram as Feiras Populares de Arte, organizadas pela Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo, do governo estadual, eram realizadas com a preocupação de que elas ocorressem em horário próximo ao da missa. Dada a importância que o momento religioso tinha na capital piauiense, organizar essas feiras culturais na Praça Saraiva, onde está localizada a Igreja de Nossa Senhora das Dores, uma das mais importantes da cidade, com horário de início logo após a missa, era uma garantia de visibilidade e de frequência do público ao evento.

Quem também traz lembranças em que a religião católica é uma presença marcante é o guitarrista Thyrso Marechal⁵¹. Ele traz em sua memória a infância e adolescência, em que foi criado por uma família que mesclava catolicismo e espiritismo kardecista. Segundo ele, os valores católicos eram dominantes naquele momento e a dificuldade para que outros tipos de

Silva. Sempre participou do cenário musical de Teresina com composições próprias e a criação de grupos que marcam até hoje a memória da música teresinense e piauiense, como o Grupo Candeia e o Ensaio Vocal. Foi regente de diversos corais da cidade e rege e coordena, até os dias atuais, a Orquestra Sinfônica de Teresina.

⁵¹ Thyrso Marechal de Carvalho Neto nasceu dia 26 de junho de 1964, em Teresina. Atuou na música da cidade sempre no cenário do *rock/metal*. Era membro da banda Vênus, a primeira dentro do universo do *heavy metal* a gravar um disco na cidade, e, posteriormente, da Avalon, uma das pioneiras do *thrash metal* piauiense, que chegou a gravar um LP dividido com o Megahertz, já citado na nota 28, pela Cogumelo Records, que na época gravava nomes de grande impacto no *metal* nacional, como a banda mineira Sepultura. Atualmente, Thyrso é professor de História, mas não abandonou a música, ainda toca guitarra em alguns projetos, como o Retro Rock.

informação chegassem à cidade faziam com que as pessoas vivessem em uma espécie de “bolha católica”:

E eu me lembro bem da cidade muito católica, né? Aquela coisa do domingo, de vestir a melhor roupa... A gente era ensinado a isso... Vestir a melhor roupa, ir à missa, né? E, às vezes, nesse caminho a gente passava pelos cultos evangélicos, os “crentes”, como a gente chamava... Que eram muito poucos. Me lembro de poucas igrejas aqui. Só depois de uns vinte anos é que teve esse acréscimo substancial de igrejas evangélicas. Mas assim, como eu te falei, era uma sociedade com outros valores. Logo, a gente tinha pouco acesso à informação, ao que vinha de fora e isso acabava por gerar aqui em Teresina uma espécie de, de... De proteção, né, de bolha, vamos dizer assim, né? E que aqueles valores mais tradicionais pregados pela Igreja Católica, eles ficavam aqui na mentalidade fazendo, construindo a mentalidade das pessoas. Então a gente vivia quase que numa bolha, né? Porque a informação que vinha de fora era muito pouca, influenciava muito pouco. E, claro que qualquer coisa que fugisse a isso aí soava como algo bárbaro, né, como alguma coisa fora do normal, fora da regra. (CARVALHO NETO, 2018).

Thyrso traz em seu quadro pintado sobre o passado uma imagem de uma espécie de ilha católica, onde outros padrões de cultura não chegavam com facilidade; segundo ele, era muito difícil ter acesso a um padrão cultural que fugisse daquele estilo de vida ensinado pela Igreja. Para o guitarrista, valores menos tradicionais sobre família, cultura, sexo, autoridade etc. enfrentavam grandes dificuldades para chegar a Teresina, assim como era difícil se conseguir um equipamento de qualidade para fazer seus shows – aspecto que também será discutido mais adiante. Ele, contudo, se mostra saudoso desse aspecto tradicional, ao menos em relação aos valores sociais. Seu quadro de belo passado se opõe ao presente que, para ele, está deteriorado em relação às práticas e mentalidades socioculturais:

A questão vem daí. Como a gente não tinha acesso a muita informação, a gente vivia numa espécie de bolha. Então, esses valores mais tradicionais, de família, de gênero bem definido, né... Da coisa da disciplina, do respeito, que era inculcado, inclusive, pelo governo militar, né? Coisas que eu sinto falta, inclusive, né? Dessa coisa da disciplina, da organização, do respeito, acho que tá falando isso aí. E era mais ou menos isso. Essa questão sobre a vida religiosa daqui, eu diria que muito apegada aos valores tradicionais. Isso de uns vinte anos pra cá vem se modificando, né, porque você tem essa oxigenação, através da informação e da tecnologia... Agora, eu não vejo isso, também, com bons olhos, porque eu acho que o que tá chegando pra influenciar a sociedade são coisas muito negativas, pesadas, carregadas. Eu não vejo a construção de algo melhor, né? Eu acho que o homem... A nossa sociedade, ela tá... Precisando se reciclar. Tentar implementar coisas mais positivas, né? Nós temos visto aí, inclusive, que a cultura, ela tem trabalhado a serviço dessa... Dessa involução, vamos dizer assim, cultural, moral... E eu quero dizer, muita gente pode me achar conservador, mas eu sou conservador mesmo, acho que diante de algumas coisas eu não... Eu não consigo ser liberal, não. Eu procuro ser, ainda, conservador. Porque eu acho que alguns valores, eles não mudam, eles são construtivos (CARVALHO NETO, 2018).

O entrevistado não mostra receio de se afirmar como conservador em relação aos costumes e valores sociais. Pelo contrário, ele acredita que a relativização desses valores que, em grande parte eram cultivados pela hegemonia de pensamento da Igreja Católica, é a grande responsável pela violência, a corrupção e a “destruição da cultura” capitaneada pela indústria cultural. A perda dos valores de hierarquia, disciplina e do princípio cristão do respeito (amor) ao próximo, aliada à grave deficiência de acesso à educação de qualidade que o Brasil tem, seria, dentro da sua representação, a responsável por uma sociedade educada apenas para o individualismo, a realização financeira e o culto exacerbado ao prazer fácil:

Nós temos uma massa de pessoas no Brasil totalmente ignorantes... Sem ciência da sua cidadania, sem consciência do seu valor, sem consciência do que pode fazer pra construir uma coletividade, então você tem um país que é moldado primeiro no egoísmo, cada um por si... E quem chega ao poder implementa essa... Aprimora mais ainda essa mentalidade. [...] E você tem uma indústria cultural que vai trabalhar em cima dessa ignorância. Quando você fala numa certa música, há uma certa música que explora, sabe, o pior do ser humano, que explora a indecência, que explora o senso... A falta de senso moral... Que explora aquela coisa da cachaça, da “raparigagem”, sabe? Do mais baixo, do mais instintivo do ser humano, da sexualidade sem compromisso e sem responsabilidade... Você tá explorando, você tá falando de uma sociedade que não tem acesso à educação, que não conseguiu se formar. E aí você tem uma indústria hipócrita que fala que está vendendo, “isso é uma coisa do povão, é um produto do povão”, mas ele tá tirando proveito, se capitalizando com isso, da miséria dos outros. [...] As pessoas foram largadas, o Estado brasileiro largou as pessoas há muito tempo. Largou o povo. Então você começa a ver nessa sociedade, ver implementado valores que... Não constroem nada! O que que vai construir, por exemplo, você exercer a liberdade sem responsabilidade? O que constrói se falar nessa... Essa onda do egoísmo, essa roubalheira, essa corrupção, enfim... Essa impunidade que existe aí... Esses valores. O que eu sinto falta? Eu sinto falta da organização, do respeito, da disciplina, né? Das tradições... Eu acho que *isso* (ênfase) constrói, né? E esse senso do bem coletivo, não isso que a gente vê aí, cada um querendo tirar proveito por si. Essa história do jeitinho brasileiro, né, da malandragem, cada um querendo tirar proveito, ninguém respeita nada, a lei não é pra ser respeitada, as regras não é (sic.) pra serem cumpridas, enfim (CARVALHO NETO, 2018).

A fala dele é bastante complexa. Por um lado, evoca o conceito da Escola de Frankfurt, de base marxista, da *indústria cultural*. Por outro, defende as tradições conservadoras ensinadas à sociedade pela Igreja Católica e também pelo governo militar. Embora aparentemente contraditórias, essas noções não são totalmente incompatíveis, sobretudo no caso da arte, uma vez que a noção conservadora de “alta cultura” se assemelha muito à ideia de arte verdadeira dos frankfurtianos, pois, para estes, a cultura de massa seria uma redução, um simulacro feito sem nenhuma intenção artística, mas apenas uma simplificação elevada a um nível extremo para que sobrassem no produto artístico a ser vendido apenas aqueles elementos de fácil

apreensão, que não precisem de concentração para serem consumidos (ADORNO, 1999). Os frankfurtianos, contudo, enxergavam a indústria cultural, grosso modo, como uma forma de distração e controle social, sobretudo da classe trabalhadora, enquanto o pensamento tradicional e conservador não se preocupa muito com isso, apenas com a “degeneração da arte” em si e a “perda dos valores”.

De qualquer forma, Thyrso Marechal constrói uma imagem do passado, no início da década de 1980, como um mundo com um aspecto mais belo, paradisíaco, em relação ao seu presente, que se encontra corrompido e degenerado por uma junção da queda dos valores tradicionais, ligados à contenção da sexualidade, à disciplina e à autoridade, com a indústria cultural, aproveitando-se dessa carência para vender um produto que apela para os “instintos mais baixos” do ser humano e as limitações tanto de alcance quanto de qualidade da educação formal:

Cara, eu acho que assim... O que eu vejo hoje, o grande problema, e tem toda uma máquina trabalhando a favor e tirando proveito dessa situação, eu acho que a falta de educação, *educação formal* [ênfatisando], é... Da sociedade brasileira... Ela tem causado danos, sabe, que vão prejudicar gerações do nosso Brasil. Porque você tem uma massa, chamada de “povão”, que não tem acesso à educação. E se você não tem acesso à educação, você não tem acesso à informação e às oportunidades da vida (CARVALHO NETO, 2018).

Assim, o guitarrista constrói seu quadro de *belo passado* no qual aparece uma cidade bastante tradicional e com grande peso religioso na formação dos costumes e das práticas, o que, como visto, ele não vê como um quadro opressivo ou sufocante, pelo contrário. O aspecto que ele destacou anteriormente, que as pessoas viviam em uma espécie de bolha onde as informações que desmistificariam essa hegemonia religiosa não chegavam, reforça ainda mais essa representação. Entretanto, a análise de alguns jornais do período mostra a presença de discussões relacionadas ao contexto cultural nacional em sua agenda, embora não tenha sido uma prioridade minha investigar a profundidade desses temas no debate público da cidade e nem dos próprios veículos de mídia, por não serem o foco deste trabalho.

Mesmo assim, é possível notar que alguns dos temas em questão, inclusive, estiveram em pauta por meses, tanto em notícias quanto em charges, editoriais, artigos de opinião e colunas. Dentre os temas que estiveram no debate público atrelado às grandes discussões, movimentos e novas práticas culturais de nível nacional, logo nos primeiros meses do ano de 1980 estão pautas como o direito ao aborto, a eutanásia, o uso de drogas e o *topless* (prática

feminina de não usar a parte de cima do biquíni em lugares ao ar livre, deixando os seios nus, principalmente em praias, clubes e outros locais de lazer coletivo), ainda que os dois jornais analisados mostrem um foco de caráter mais conservador aos temas (embora *ligeiramente* menos inquisidor em relação ao último), inclusive dando muita evidência às falas de autoridades eclesiásticas. Mesmo assim, a própria preocupação dos jornais e de seus colunistas e articulistas de se posicionarem sobre esses temas indica que o debate sobre eles devia ter um nível de abrangência na cidade e no Estado suficiente para que se considerasse necessária ou relevante uma abordagem jornalística sobre essas questões.

Assim, no dia cinco de fevereiro de 1980, a coluna Zona Franca, do jornal O Dia, veiculou uma nota intitulada “O manifesto frio das feministas”, em que faz uma crítica feroz ao movimento feminista e à sua luta pela legalização do aborto, que já era discutida na época. A coluna representa as feministas como articuladoras de uma conspiração para transformar os homens em meros objetos de seus desejos e poder viver “aventuras sem consequências”. No texto, compara-se a atitude feminista a um dito refrão popular que cita: “quero aproveitar o corpo, porque a alma já está perdida”:

Nunca se viu coisa mais fria do que o manifesto das “feministas” pela legalização do aborto. Dá até a impressão de que o texto foi redigido pela mesma pessoa que passou a receita para o bebê de proveta. E a grande insensatez das “feministas” está exatamente em ocultar a sua grande aflição, que é a impossibilidade de ter o homem como um objeto, subalterno aos seus caprichos. O aborto só atende a dois casos. À gestação por acidente e à gravidez por aventura. O manifesto das “feministas”, exatamente por contar com a adesão das mulheres habituadas a aventuras, no cinema, no teatro, enfim, parece endereçado a este último caso. Seria compreensível, no máximo, que as feministas pleiteassem o direito de possuir o homem por empréstimo, dada à sua superioridade numérica e desigualdade no sistema de competição. Querer legalizar o aborto, com um simples manifesto redigido por uma meia dúzia que fala em “libertar o corpo”, é o mesmo que consagrar um conhecido refrão popular que diz: “quero aproveitar o corpo, porque a alma já está perdida”. As “feministas” do Brasil jogam por terra as grandes iniciativas que tiveram no passado. Fizeram de si próprias o espelho para um assunto que comporta uma discussão mais séria, ouvindo-se a verdadeira mulher brasileira, a mulher feminina, e não “feminista” (ZONA, 1980, p. 13).

Nota-se um profundo desprezo pelo movimento feminista por parte do colunista. Para ele, a satisfação da lascívia sem ter que se preocupar com “inconvenientes” como um filho seria a única motivação para a defesa da legalização do aborto. Chega até a ironizar, anunciando que seria uma luta mais compreensível se as feministas reivindicassem tomar homens por empréstimo de outras mulheres, por não haver indivíduos do sexo masculino em quantidade suficiente para todas as mulheres. Há uma forte carga simbólica voltada para responsabilizar as

mulheres pelas “aventuras” que resultam em gravidez. E a fala sobre a impossibilidade de que as feministas conseguissem o que realmente desejavam, que seria “ter o homem como um objeto subalterno aos seus caprichos” tenta imputar àquelas que critica uma tentativa de inversão da relação de dominação existente entre homens e mulheres na sociedade. Assim, dentre as inúmeras possibilidades discursivas existentes para se legitimar o direito ao aborto, o colonista opta por reduzir todas elas a apenas uma, com o objetivo de “reduzir a pó” o seu antagonista no discurso, no caso, as mulheres feministas. A sua necessidade de fazer esse ataque tão forte, entretanto, faz crer que as pautas feministas sobre o aborto deviam chegar à população teresinense de alguma forma, com maior ou menor alcance.

Outra pauta que ocupou bastante as páginas dos jornais teresinenses nos meses em questão foi a do *topless*. Seguindo uma prática cultural que estava se tornando relativamente comum no Brasil, a discussão sobre o uso ou não pelas mulheres de algo que cobrisse os seios em praias e outros lugares públicos destinados ao lazer parece ter movimentado bastante o debate público em Teresina, dado o volume de publicações a esse respeito. Não foi meu objetivo – e nem teria meios de fazer isso para o presente trabalho – aferir se de fato a prática do *topless* se tornou um hábito de grande parte das mulheres ou mesmo de um seletivo grupo, mas com frequência, em Teresina (em banhos na Prainha, ou nas “coroas” do Rio Parnaíba) ou em Parnaíba e Luís Correia, no litoral piauiense. Entretanto, de janeiro a fevereiro de 1980, o tema apareceu treze vezes nos jornais O Dia e O Estado ao todo, entre notícias, charges, colunas e artigos de opinião, e ao longo de semanas diferentes, o que sugere que o tema permeou o debate público na cidade e por um período que não foi exatamente efêmero. Assim, esse foi um tema que pautou em alguma medida o cotidiano de debates em Teresina, ainda que a prática do *topless* em si possa ter sido menos intensa ou frequente, como sugere a seguinte matéria:

A nova “febre” brasileira vai demorar a chegar ao Piauí. Os comentários sobre ela tomaram de conta da cidade. Uma enquete realizada ontem, nas ruas do centro, constatou, no entanto, que o teresinense tem medo de usar o “topless”, porque considera o “nosso povo de mentalidade atrasada”. Muitas garotas chegam a considerar o biquíni sem “soutien” uma forma de liberação feminina. Fátima Oliveira e Ivanilha Fortes, por exemplo, acham que a moda vai pegar, mas elas não têm coragem de adotá-la, pelo menos nas praias do Piauí (MAS, 1980, capa).

Esse texto, tirado de um *box* na capa do jornal O Estado do dia 6 de janeiro de 1980, evidencia uma pesquisa realizada pela reportagem no centro de Teresina, o que sugere que a discussão sobre esse tema não se dava apenas nos jornais, mas estava dentro do cotidiano teresinense. O redator, contudo, diz que a prática ainda demoraria a chegar ao Piauí, o que

indica que ela ainda não estava acontecendo ou que a quantidade de mulheres praticantes assim como a frequência da prática eram reduzidas. De acordo com o apontado pelas mulheres entrevistadas que a matéria cita, o motivo para a timidez em se adotar esse hábito era o medo do julgamento da “mentalidade atrasada” das pessoas, uma referência à visão tradicional sobre sexualidade e sobre o próprio corpo feminino de grande parte da população da cidade. De qualquer forma, ainda que o receio das mulheres de atentar contra a tradição e sofrer represálias do julgamento moral de parte da sociedade tenha freado em grande medida a “febre nacional” no Piauí, no âmbito discursivo ela parece ter estado em grande evidência, o que a própria capa do jornal mencionado nos mostra. O *box* no qual o texto acima se encontra complementa o texto da própria manchete da capa daquela edição do jornal, o que indica que o tema tinha relevância no debate público do momento. A manchete em questão, “Segurança permite uso do ‘topless’” é acompanhada do seguinte texto:

O secretário substituto e chefe de Gabinete da Secretaria de Segurança, bacharel Macário Galdino de Oliveira, disse ontem que não há recomendação contra o uso do topless nas coroas dos rios Poti e Parnaíba ou nas praias de Parnaíba e Luís Correia. O diretor do Departamento de Polícia da Capital, bacharel Luiz Carlos Mouzinho, também não é contra o uso da nova moda que está sendo usada pelas garotas dos outros Estados e disse que a Polícia não vai impedir o uso do topless, desde que seja em locais adequados, pois mostrar os “seios não é um atentado ao pudor” (SEGURANÇA, 1980, capa).

O texto acima procura deixar claro que não há empecilhos legais para a prática do *topless* no momento em questão e nem intenção da polícia de coibi-la. Entretanto, como as duas matérias da capa estão “emendadas” uma abaixo da outra, os títulos dialogam: “Segurança permite uso do ‘topless’”, “Mas as mulheres temem”. Ou seja, na visão do jornal, apesar das garantias fornecidas pelas autoridades mencionadas na matéria acima, há alguma resistência das mulheres em de fato praticar essa “nova moda” pelos motivos já expostos, embora, como já discuti, os indícios levam a crer que a discussão sobre o tema teve grande repercussão em Teresina.

Em uma outra edição do mesmo jornal, referente aos dias 10 e 11 de fevereiro de 1980, uma chamada, também em sua capa, faz menção tanto ao aborto quanto ao *topless*:

O “topless” e o aborto estão causando o protesto de muitos teresinenses. Eles não concordam com este tipo de “liberdade e emancipação” como querem afirmar diversas mulheres. É o caso, por exemplo, do sr. Otacílio Pinto, residente a rua Piauí, 134, na

zona Norte, que condena o “topless”, taxando-o de “falta de vergonha” e o “aborto”, um “crime contra a formação de homens” (TERESINENSE, 1980, capa).

A maioria das menções ao aborto e ao *topless* nos jornais mencionados que encontrei mostra um posicionamento voltado para os costumes tradicionais e religiosos ou satírico, no caso do *topless*. O aborto é sempre tratado em tom grave nos periódicos mencionados, mas o *topless*, sobretudo nas charges, é frequentemente ironizado. No caso do texto acima, é dada voz à força da tradição dos costumes, quando se evidencia a fala do senhor em questão, chamando o *topless* e o aborto de, respectivamente, “falta de vergonha” e “um crime contra a formação de homens. Novamente é evidente a força da tradição religiosa, na qual, como já discuti, a sexualidade feminina é cerceada em prol do seu papel como mãe. Os dois casos atentam contra essa definição, pois o *topless* traz a pauta da mulher tendo liberdade sobre o seu corpo e a sua sexualidade, que, na visão católica tradicional, deve estar “guardada” para o uso específico de “fazer a família crescer”, enquanto o aborto, além de se enquadrar neste aspecto, também vai diretamente contra a ideia tradicional da maternidade, sendo visto, portanto, como um desvio das funções “naturais” da mulher.

Por outro lado, a preocupação em condenar essas práticas ou 108ivulga108-las mostra que esses textos respondiam a algo. Ainda que a “adesão” teresinense a praticar esses atos possivelmente tenha sido pequena, na época, pelo menos a discussão provavelmente existia na cidade, o que alimentaria, nos veículos de informação impressa, a necessidade de responder a ela. Ao mesmo tempo, posso citar aqui outros exemplos, indícios de que debates sobre questões de sexualidade e do papel feminino, assim como dos conceitos tradicionais de homem, mulher e família, chegaram a ter alguma relevância na Teresina do início dos anos 1980. É o caso do hoje clássico filme *Último Tango em Paris*, de Bernardo Bertolucci, lançado em 1972, mas apenas liberado no Brasil em novembro de 1979, pela censura do governo militar. Devido às questões logísticas do período, inclusive o fato de Teresina não fazer parte do principal centro de difusão da indústria cinematográfica mundial e brasileira, o filme ainda demorou cerca de dois meses para estrear nos cinemas da capital piauiense. E, a julgar pelas publicações dos jornais analisados, ele gerou um debate de alguma intensidade sobre questões familiares, sexuais e até religiosas na cidade, embora não seja possível, nesse momento, discutir o alcance desse debate, ou seja, quais grupos sociais estavam envolvidos nele e se esses grupos representavam uma grande parcela da população, ou não.

Assim, um artigo do jornal O Dia, publicado na edição de 14 de fevereiro de 1980, intitulado “Soco na tradição” traz uma breve resenha do filme e discute um pouco do “pensamento atrasado”, segundo o articulista, da população teresinense, que estaria comparecendo pouco ao cinema para ver essa obra cinematográfica. No texto, procura-se evidenciar que Último Tango em Paris ataca diretamente a realidade mundial vivida, os valores tradicionais de família, de consumo, de sexualidade e de sociedade, o que não seria muito facilmente recebido pelos teresinenses, segundo o texto, devido ao seu “atraso de pensamento”:

Durante o início do filme em que Paul [personagem vivido por Marlon Brando] aparece descabelado e acometido de uma forte depressão nervosa, até a passagem já citada [na qual o mesmo personagem afirma que “aqui ninguém acredita em Deus”], o público o vê como um gato vê um cachorro, cheio de desconfianças. Talvez essa desconfiança seja em face da proibição do filme no Brasil e das condenações que ele sofreu. Mesmo já apaziguado com a crítica, o filme de Bertolucci não deixa de ser um “escândalo” para o brasileiro e principalmente o teresinense, que ao contrário de expectadores de outros Estados brasileiros e de outros países, não está indo ao cinema. Por que? Imagine o filme sendo exibido há sete anos no Piauí, e isso nos mostra o grau de atraso por que passamos (SOCO, 1980, p. 9).

Nos seus comentários, o artigo constrói a representação de uma Teresina bastante tradicional e “atrasada” em relação à ressignificação de valores que ia acontecendo nos países mais centrais da modernidade global e, paulatinamente, ia tomando forma também em locais que estavam na periferia desse sistema. Contudo, quanto mais periférica é a posição de cada local dentro dessa lógica global, mais tempo essas “novidades modernas” levam para chegar e entrar em atrito com a tradição. O “atraso de pensamento” no qual o articulista situa Teresina é a forma como ele representa o impacto do elemento tradicional que, para ele, ainda era muito maior do que o potencial transformador das novas ideias vindas de fora.

Essa representação do atraso pressupõe a necessidade de superar essas “amarras” da tradição para que se possa acompanhar mais de perto as transformações promovidas pelos grandes centros exportadores de cultura que, em grande medida, também são os grandes centros econômicos mundiais. Ela, contudo, ainda reforça uma ideia de inferioridade de Teresina e do Piauí em relação a diversos outros centros supostamente mais “desenvolvidos” ou “adiantados”. Essa é uma escolha discursiva e representacional do autor do texto, que elege uma das formas de ressignificação do tradicional como aquela mais “avançada” e que se torna uma espécie de padrão-ouro a ser seguido. Não se trata meramente de questionar o forte tradicionalismo local, mas de lamentar a distância em relação àquele porto seguro de modernidade escolhido. Não se trata de subverter o tradicional inventando simbologias

modernas próprias ou mesmo importando algumas, mas com subversões próprias do diálogo com a cultura local; trata-se de lastimar-se pelo fato de que aquele sonho moderno importado demora a chegar – podendo esse produto moderno importado ser tanto o próprio filme quanto a “mentalidade necessária” para assisti-lo. Esse discurso põe a cidade na mera condição de paciente, que apenas recebe as transformações trazidas pelo agente da modernidade.

De qualquer forma, esse artigo destoa um pouco das outras matérias que citei antes dele, por mostrar um pensamento menos tradicional a respeito dos valores de sexualidade, família e religião – e ser, até, em alguma medida, crítico deles. E o filme *Último Tango em Paris* povoou, aparentemente, o imaginário de parte da população teresinense por algum tempo, dadas outras aparições do tema nos jornais. Uma delas é a manchete de uma coluna humorística *A Broca*, do jornal *O Estado* em sua edição dos dias 17 e 18 de fevereiro de 1980: “Último tango faz aumentar venda de manteiga em Teresina” (*A BROCA*, 1980, p. 16), referência à cena clássica de sexo anal forçado mostrada no filme, na qual um tablete de manteiga é utilizado como lubrificante. Aparentemente, nem todos entenderam como estupro o que ocorre naquele momento da produção cinematográfica e a brincadeira feita pelo colunista conduz ao entendimento de que a cena causou frisson entre muitos espectadores, talvez pelo próprio fato da cena em questão mostrar o homem como dominador, como protagonista do ato sexual – apesar do final do filme, no qual a personagem Jeanne põe fim à relação – o, que também mostra uma evidência da visão tradicional do sexo.

Dialogando com isso, uma matéria do jornal *O Dia*, datada de 8 de fevereiro de 1980, intitulada “Cursinho promove debate sobre sexo” traz a notícia de que “No meio da onda do *topless* e do filme ‘O Último Tanga [sic.] em Paris’, o teresinense vai ter agora um ciclo de palestras sobre educação sexual” (*CURSINHO*, 1980, p. 10). A notícia não deixa claro se o filme e a nova moda do *topless* seriam as motivações para o referido curso ou se apenas teriam coincidido temporalmente, mas as três ocorrências terminam compartilhando do mesmo espaço de discussões simbólicas a respeito de visões modernas e tradicionais sobre a sexualidade. O ciclo de palestras, de acordo com a notícia, foi promovido pelo curso *Meta*, especificamente pelo seu setor de biologia. Além de citar os nomes dos palestrantes – incluindo professores da Universidade Federal do Piauí – e detalhes da programação, como os nomes, datas e horários das palestras, a matéria também afirma que o curso, antes mesmo de começar, já estava sendo visto com antipatia por muitos pais de alunos:

A coincidência é grande e como a moda *topless* e o filme, o ciclo sobre a educação sexual já está sendo acolhido por uma grande antipatia, sobretudo por parte de pais de famílias, que estão querendo impedir a participação de seus filhos no conclave. [...] O professor de Biologia Raimundo Santana, um dos principais organizadores [...], disse que há falta de conhecimento sobre essa educação. Disse ele que os pais que querem evitar a participação de seus filhos no ciclo devem 11 divulgar 11 f-los e assistir também as palestras (ibid.).

O texto da matéria afirma que a mesma antipatia acometida – e pelo mesmo grupo de pessoas, presume-se – em relação ao filme mencionado e à prática/discussão sobre o *topless* também estava se voltando contra o curso que estava prestes a iniciar. Palestras sobre “educação sexual e relacionamento”, “anatomia e fisiologia do aparelho genital masculino e feminino” e “doenças venéreas: causas, consequências, tratamento e profilaxia” (ibid.) – as três palestras previstas para o curso – eram, aparentemente, ofensivas demais à tradição dos costumes de grande parte da população teresinense. Não foi possível aferir se o ciclo de palestras teve, no fim das contas, grande repercussão ou público. O próprio texto põe em dúvida, no último parágrafo, se esse evento contaria ou não com grande adesão, considerando que “a divulgação foi pequena e que a posição de pais conservadores poderá impedir a participação de dezenas de estudantes” (ibid.). Entretanto, a simples iniciativa de organizá-lo e o fato de ter sido noticiado nos jornais, indica que o assunto tinha algum nível de relevância dentro do debate público teresinense.

Sendo assim, volto a dialogar com a fala de Thyrso Marechal. Os exemplos que citei, retirados dos jornais, trazem um contraponto à sua representação de memória de que Teresina era uma espécie de bolha de tradicionalismo católico, onde as informações sobre novos costumes, novas formas de ver a família, a autoridade e a sexualidade não chegavam. A análise das matérias em questão me leva a crer que as informações em questão chegavam a Teresina, sim, contudo, o seu alcance é discutível. Numa cidade de hegemonia religiosa do catolicismo e com tão baixo acesso à educação, conforme a análise dos dados do Censo, é de se esperar que o tradicionalismo católico seja forte. Os próprios textos jornalísticos que abordei também apontam isso, em especial nas mulheres que simpatizam com a ideia do *topless* em praias, banhos e clubes, mas têm medo do julgamento da sociedade, no articulista que cita as pessoas que condenaram o filme *Último Tango em Paris* por causa do tradicionalismo e na resistência ao cursinho sobre sexo e sexualidade.

Assim, vejo a Teresina do início dos anos 1980 não como a “bolha” mencionada por Thyrso Marechal, mas como um cenário de disputas simbólicas entre formas de comportamento e debate social, sexual e familiar mais tradicionais e outras mais modernas. Dependendo do

contexto sociocultural específico em que cada depoente estava – e está – inserido, ele pode ter convivido mais com uma dessas formas do que com a outra, ter feito parte de um grupo com maior influência das “novas discussões” do que outro. Isso pode depender, também, de com quais dessas formas ele mais convive hoje, e, principalmente, de qual delas casa melhor com a sua construção de memória, com a sua representação do seu passado. Thyrso se declara conservador em muitos aspectos e assim constrói sua representação de um belo passado bastante tradicional em oposição ao presente corroído por alguns aspectos da modernidade. Representar a cidade como uma bolha de tradicionalismo auxilia na sua construção, ainda que isso ocorra de forma inconsciente, pois nesse construto mnemônico, apesar da falta de informação sobre muitas coisas, as pessoas eram mais felizes e respeitavam mais umas às outras.

Sobre esse aspecto, de tradição e modernidade, alguns entrevistados trazem representações diferentes em suas memórias. Um deles, Geraldo Brito, o qual já citei anteriormente, mostra a cidade, nos anos 1980, como bastante pacata, com poucas opções de lazer, com poucas oportunidades e pequena frequência de espetáculos artísticos e culturais e pouco acesso à “cultura”, num sentido mais erudito. Entretanto, em sua memória também se destaca o esforço de uma geração de pessoas, na qual ele se inclui, que buscava superar todas as dificuldades logísticas, tecnológicas, culturais e tradicionais para organizar eventos culturais. Dentre esses eventos, além de *shows* com artistas locais, mostras de artes em geral, buscava-se trazer pessoas de renome da “alta cultura” nacional:

[...] a gente procurava fazer as coisas. Ah, e, ao mesmo tempo, esses meus amigos, eles traziam gente de fora... Me lembro que trouxeram Décio Pignatari, poeta concreto... Trouxeram Haroldo de Campos, da poesia concreta e... Traziam sempre essas pessoas. José Celso Martinez Corrêa, que era do Teatro Oficina, né? Que proporcionou o Rei da Vela, a montagem do Rei da Vela, nos anos 60... (BRITO, 2018).

Assim, de acordo com Geraldo Brito, criou-se o hábito de organizar, quando possível, Semanas Culturais, que mesclavam diversos tipos de artes e também palestras ou bate-papos com nomes conhecidos da intelectualidade brasileira, muitas vezes com o auxílio de instituições governamentais, como a Secretaria de Cultura do Estado e as fundações culturais. Em suas memórias, ele procura mostrar que “[...] era isso, a cidade era modorrenta, assim, mas... A gente driblava um pouco esse clima e proporcionava [um fomento na arte e na cultura

acadêmica]” (BRITO, 2018). Seguindo ainda essa linha de raciocínio, ao ser questionado se Teresina, em sua visão, era uma cidade moderna naquele momento, ele diz:

Não, não, não... Teresina sempre teve, assim, lampejos de pessoas, aqui, ali, que faziam [com] que a cidade fosse mais... Não passasse batido, assim... Em termos de informações culturais. Nesse tempo o Theatro [4 de Setembro] já tinha sido reinaugurado, porque até então era cinema, né? E [a gente] passou a ter um contato com empresários, que aí tudo que passasse pra Fortaleza ou São Luís não passasse mais voando aqui, baixasse aqui, né? Apresentasse cantores, peças de teatro, enfim, todo esse processo de cultura, né, que tinha. E isso salvava um pouco a cidade. Mas se fosse uma coisa que deixasse mesmo por conta de gestores de cultura, de secretários, esse negócio... A cidade tinha ficado muito aquém (idem.).

O músico faz referência a um marco de memória bastante citado pelos entrevistados, em geral: a reabertura do Theatro 4 de Setembro, após um longo período em que esteve funcionando apenas como cinema – de 1933 a 1974, arrendado para os irmãos Alfredo Ferreira e Miguel Ferreira, exibindo filmes por meio de sua empresa “Ferreira e Irmãos” (SANTOS, 2016, p. 157). Após o retorno às suas funções de teatro, propriamente ditas, como casa de espetáculos artísticos que não fossem restritos à exibição cinematográfica, diversos *shows* e peças passaram a ocorrer em seu palco. Dentre eles, os que foram organizados pelas novas gerações de artistas e intelectuais em geral. Um detalhe interessante é que mesmo na preocupação mostrada por Geraldo Brito em se quebrar a “mesmice” da cidade, isso é posto como uma necessidade de importação, de “trazer o que está acontecendo em outros lugares”. É uma ideia de se “correr atrás da modernidade”, que “passava voando” de Fortaleza para São Luís, sem passar por Teresina, no meio do caminho – referência às turnês de *shows* de grandes músicos e a espetáculos itinerantes culturais e de artes diversas que, segundo os relatos dos depoentes, costumavam ignorar a capital piauiense mesmo quando passavam pelas capitais vizinhas mencionadas. É uma fala que corrobora com a representação do atraso que já comentei ao tratar do artigo “Soco na tradição”, que discute o filme *Último Tango em Paris*. Aqui também está presente a ideia da cidade como consumidora – e mais do que isso, como ávida por esse consumo – dos padrões modernos que vêm de grandes centros específicos, e não como voz ativa e de produção nesse diálogo simbólico entre elementos importados e produzidos no local. Isso não quer dizer, contudo, que essa representação permeie toda a fala do músico e nem que ela domine as falas de absolutamente todos os entrevistados – embora em todas elas ela apareça em algum momento, com maior ou menor peso em suas declarações.

Outra fala que se assemelha na representação da necessidade de se buscar a modernidade fora é a do radialista César Souza, mais conhecido como César Filho⁵². Na entrevista realizada, ele, a princípio, descreve Teresina como uma cidade muito pequena e que “pra começar, [...] não tinha *shopping*, né? Eu não sou daquela geração *shopping center*, né?” (SOUZA, 2018). Em seguida, diz que não havia muitas opções de lazer e que quando surgia um novo ponto de diversão, como um novo barzinho, tornava-se uma sensação. Depois de citar alguns espaços de lazer e sociabilidades que existiam e que são marcos de memória comuns à maioria dos entrevistados, como a Feira Popular de Arte, já mencionada aqui, que ocorria aos domingos após a missa na Praça Saraiva e os cinemas, ele traz a seguinte lembrança:

E o que aconteceu de bom na década de 1980 aqui foram os shows no Verdão, né? Naquela época eu acho que era o... Acho que era o Cabo Lopes que representava uma empresa dessas, né? E praticamente todas as turnês passavam por Teresina. Aí eu assisti no Verdão shows de RPM, Gilberto Gil, Pepeu [Gomes] e Baby [Consuelo, hoje Baby do Brasil], Kid Abelha... Rita Lee, Gal Costa... Enfim, todo mundo passava por Teresina, né? (SOUZA, 2018).

De acordo com ele, os maiores acontecimentos, os que mais movimentavam a cidade eram os grandes *shows* de artistas consagrados nacionalmente, que tinham maior apelo midiático, tinham muitos sucessos radiofônicos, grande volume de vendas de discos e, enfim, um grande público interessado em comparecer a esses espetáculos que, para isso, eram realizados no maior ginásio poliesportivo da cidade, o Ginásio Dirceu Arcoverde, mais conhecido como Verdão. O grande referencial de cultura que é apresentado na fala de César Filho é de fora do Piauí e, em muitos casos, de fora do Brasil, embora, em diversos outros trechos de sua fala, ele mostre muita familiaridade com a produção artística – musical, especialmente – piauiense e atribua a ela um significado muito forte na sua vida. Mas, embora as referências locais de cultura lhe sejam, também fortes, as que mais se sobressaem são as importadas, inclusive ele enfatiza uma necessidade sentida por ele e por muitas pessoas com quem ele convivia de buscar em outros lugares as informações culturais que lhes faziam falta. E procura, também, deixar claro que a juventude teresinense de então era ávida por isso. Ao ser indagado se, dentro das suas lembranças e de sua visão, Teresina era uma capital moderna, ele

⁵² César Souza nasceu em Teresina, em 1966. É radialista desde 1985, quando começou a fazer apresentação de programas na rádio FM O Dia, a primeira com frequência modulada de Teresina, sendo ainda estudante de graduação em Educação Física pela Universidade Federal do Piauí. Ainda na década de 1980, trabalhou também nas rádios FM Poty e Cidade Verde e, posteriormente, começou a trabalhar também na TV Cidade Verde (inicialmente chamada de TV Pioneira). De lá para cá, continuou atuando em rádio e televisão, chegando a ser proprietário da rádio Mais FM, que hoje já não funciona mais. Sua atuação em rádio e televisão permanece até os dias atuais.

diz: “Não, eu não acho que seria uma cidade moderna, não. Acho que *as pessoas eram* [ênfase]. Porque a gente tinha, assim... Muita gente saía de Teresina atrás, sabe? Sei lá, cara, de conhecimento, mesmo, de cultura” (idem.). César enfatiza que as pessoas que tinham condições de fazer isso, viajavam para fora da cidade para participar de eventos, ou mesmo para conhecer outras experiências culturais e sociais. Cita o caso de um amigo que foi à Disneylândia nos anos 1980 e dele próprio, que ia muito a São Paulo visitar os tios e só passou a conhecer o litoral em Santos, assim como foi a um estádio de futebol pela primeira vez na capital paulista, no Pacaembu (idem).

Seguindo essa mesma linha rememorativa, César Filho lembra, também, a iniciativa que existia em um dos cinemas que havia em Teresina, na época, o Cine Royal, de fazer duas sessões diferenciadas de filmes, conhecidas como “sessões culturais”, as quais exibiam produções que não eram os carros-chefes da indústria cinematográfica do momento e eram voltadas para públicos mais específicos, como artistas, intelectuais, ou um público mais voltado para o *rock*. Ele cita como exemplos a exibição de Tommy (musical baseado na ópera *rock* de mesmo nome da banda The Who), The Song Remains the Same (filme que, em sua maior parte, corresponde a um *show* da banda Led Zeppelin, mesclado com imagens de bastidores) e Let There be Rock (filme de um *show* da banda AC/DC). Mas isso, segundo ele, eram iniciativas que tentavam compensar a dificuldade de acesso que se tinha a esse tipo de cultura, que corresponde às produções da indústria cultural globalizada⁵³ – ainda que não se possa homogeneizá-la, uma vez que essa indústria se manifestava através de diferentes vertentes estéticas e de público, como o *rock*, o *pop*, o *hard rock* e outras, se formos considerar as brasileiras, como algumas variedades mais comerciais de samba e de *rock*, o “brega”, uma vertente crescente de *pop* nacional e diversas outras. No caso da fala do radialista, o que se percebe é uma necessidade de conseguir receber da melhor forma possível o que acontecia musicalmente em termos de *pop* e *rock* nos grandes centros da globalização, como Estados Unidos, Inglaterra e França.

A representação dessa necessidade fica bem clara quando ele afirma que “sempre que alguém viajava, já tava incumbido de trazer jornal, revista, ‘grava fita cassete disso’, sabe? ‘De música tal’...” (idem). César, inclusive, cita um exemplo de quando ele e alguns amigos organizaram a exibição do filme-concerto Rattle and Hum, da banda irlandesa U2, que nem sequer havia chegado às lojas em Teresina e não havia sequer notícia se um dia seria ou não lançado no Brasil:

⁵³ Discutirei um pouco mais a ideia de globalização no capítulo 2.

Teve uma coisa, cara, que aconteceu que eu não sei como é que a gente poderia fazer hoje... Claro que era uma coisa *ilegal* [ênfase], digamos assim, entre aspas, mas se não fosse daquele jeito... Na época do lançamento do Rattle and Hum, do U2, um amigo nosso, né, que gostava de rádio, ele veio da Europa. E trouxe a fita [VHS] recém-lançada do Rattle and Hum. Quando chegou aqui em Teresina, a gente foi lá assistir, cara, a gente pirou. E a gente queria que todo mundo tivesse acesso a isso. Então, o que é que a gente fez? Isso é uma coisa que pouca gente sabe. [A gente disse] “Cara, deixa a gente fazer uma cópia”. A gente fez uma cópia, com fita de qualidade pra não danificar a fita do cara. A gente alugou um auditório, que eu não lembro que secretaria era, cara, ao lado da prefeitura de Teresina, esse auditório ainda existe. Hoje tá bonitinho o prédio, azulzinho, bem ao lado da prefeitura. Quase em frente ao shopping dos camelôs [Shopping da Cidade]. Falei com um amigo meu, o Marcelo, a gente pegou o som do Marcelo, a gente conseguiu [com] um amigo alugar o telão de um amigo num preço acessível e a gente lançou lá, cara. Mas a gente cobrava, assim, tipo cinco reais! A grana era pra pagar o telão do cara, que era difícil, naquela época, um bom telão, e pra pagar o som e uma taxa que a gente pagou, lá. Cara, eu não sei por quantos dias a gente ficou com isso em cartaz, digamos assim. Mas lotava, cara. Eu nem sei quando foi que veio a fita, se é que veio do Rattle and Hum, que eu acho que nem foi lançado nem essa fita, nem esse DVD (idem).

Sua narrativa constrói um passado em que se ansiava por essa cultura globalizada, cuja chegada a Teresina era sempre difícil e com atraso, quando vinha. De fato, diante da tecnologia de comunicação e logística de transporte da época, tudo aquilo que vinha de fora demorava mais a chegar, sobretudo porque, dentro da lógica de cultura globalizada, a cidade se encontrava numa situação de importadora tanto de bens culturais nacionais quanto internacionais. Aqui também há, dessa forma, uma representação do atraso, enfatizando a ineficiência dessa importação, que fazia com que os teresinenses que ansiavam por consumir esse tipo de produção cultural se sentissem atrasados. Contudo, aqui não há um tom lamurioso ao se tratar disso, pelo contrário, há um tipo de aura heroica no quadro de memória pintado por ele. Esse “atraso” não é mostrado aqui como uma situação inexorável que condena eternamente os teresinenses a uma vida de “hermetismo tradicional”, mas como uma espécie de desafio, do qual ele e sua geração participaram.

A cultura globalizada produzida nos grandes centros mundiais citados é mostrada nessa memória como um líquido sagrado jorrando de uma fonte preciosa, envasado em algum ponto do caminho, mas de modo que apenas alguns pequenos frascos conseguiam chegar até eles, que ansiavam por mais. Era preciso criar algum tipo de duto que o trouxesse mais diretamente ou, pelo menos, aumentar a quantidade de aventureiros que se dispunham a ir 116ivul-lo nos pontos mais próximos da fonte que fossem possíveis e a compartilhar com o máximo de pessoas que pudessem quando regressassem de sua jornada. Há, na construção de memória dele, portanto, uma ideia heroica de “não deixar passar”, de não se distanciar do ritmo de inovações culturais

que estão sendo produzidas naqueles centros eleitos como os mais adiantados que eram a fonte de todo o fascínio juvenil daquela geração que é representada nesse depoimento de César Filho, que traz algumas semelhanças com o de Geraldo Brito, nesse ponto.

Uma memória que tem alguns pontos comuns, mas em essência é bem diferente é a de Kasbafy. Em relação aos aspectos culturais de Teresina, ele considera que a cidade é “provinciana” até os dias atuais. E esse “provincianismo” estaria relacionado a um insuficiente apreço dado à produção cultural, seja ela tradicional ou moderna. Na visão do guitarrista, é como se aquela necessidade descrita por César Filho e, em alguma medida, por Geraldo Brito de viver a cultura, de consumir aquele líquido sagrado, praticamente não existisse – a não ser em um ou outro grupo seletivo. E, se no caso destes dois últimos citados, há uma busca pelos valores culturais globalizados (ou consagrados nacionalmente), no caso de Kasbafy, ele relata a existência histórica de um crônico desinteresse das pessoas da cidade em geral, seja pelos bens culturais globalizados ou nacionalizados, seja por qualquer tradição cultural que exista no próprio Estado. Não há, para ele, uma ânsia por novidades artísticas, tradições culturais, desenvolvimento de estilos musicais, valorização do patrimônio histórico, ou qualquer interesse significativo por bens artísticos, sejam modernos ou tradicionais, a não ser em um nível muito raso, de ouvir música enquanto se diverte ou ir a um *show* para se divertir. É como se, para ele, esse nível raso se manifestasse em uma disposição para o consumo, desde que sem muito esforço, mas não ao fomento ou à transposição de certas barreiras da parte de quem quer produzir. Nisso, para ele, reside o “provincianismo” da cidade:

Eu acho que é cultura de povo, cara, provinciana porque... A coisa daqui é aquela coisa matriarca [sic.], aquela coisa de família para você ser formatado para você ser formado e ficar rico. Não tem a cultura da cultura. O piauiense não tem isso, entendeu? Por exemplo, o Festival de Inverno daqui [da cidade de Pedro II], ele é pra ser *blues*. Aí eles botam coisas que não têm nada a ver com *blues*. Você vai bem aqui numa cidade... Guaramiranga [no Ceará]... Que é bem aqui perto de Canindé e Fortaleza. Lá tem um festival *de blues* [ênfase]... É dois dias de *blues* [sic.]. Em Pernambuco tem os festivais de frevo... Tem o festival chamado Rec [Rec-Beat], que é um paralelo ao Abril Pro Rock, ou no carnaval, que só é *jazz e blues*. [...] Mas aqui as pessoas que trabalham com a cultura não se preocupam em fortalecer a nossa cultura. É gestão cultural que não tem. Você tem que impor isso até na própria educação, no colégio. Isso não é imposto mais, nada. Você só tem que ler, estudar, aprender as matérias pra se formar pra se profissionalizar logo e ganhar dinheiro, a cultura daqui é essa! E cadê a origem nossa? De onde é que a gente veio? O que é que nós somos? O que é que gostamos de fazer? (BARBOSA FILHO, 2018).

Sua fala, bastante exaltada nesse momento da entrevista, busca representar uma cidade (e um Estado, também) em uma forma que ele chama de “provinciana” por não valorizar os

aspectos artístico-culturais, sejam eles tradicionais e típicos ou trazidos de fora do Estado ou de outros países, mas adotados em Teresina. É o que ele entende por não se ter uma “cultura da cultura”. Ao mesmo tempo, a ideia de provincianismo construída por ele é um misto de aspectos tradicionais – o matriarcalismo, a dedicação e o cotidiano em função da família tradicional – e o lado moderno da busca pelo enriquecimento, sobretudo através do estudo possibilitando uma qualificação profissional. Outro ponto curioso de sua fala é que esse “provincianismo” seria o resultado de um fenômeno moderno, que é o fato da cidade ter se constituído culturalmente como resultado de décadas de migrações sucessivas:

O defeito de Teresina é que ela não é uma cidade culturalmente formada, porque ela foi uma cidade migratória. A galera vinha pra cá, entendeu? É muita gente de fora vindo pra cá. Ela foi formatada, igual a Brasília, igual a Curitiba, igual a Belo Horizonte, ela não foi uma cidade que surgiu, assim... Acho que é igual a Nova York, né, que é um bocado de gente, com aquela pluralidade de... De gente, cultura, aquela coisa. Mas a cultura daqui, mermo (sic)... [...] o formato de Recife, ela é holandesa, a cultura de lá é aquela coisa europeia, eles gostam muito da cultura produzida lá. Entendeu? Aqui nós não temos essa coisa. Existe aquela coisa do bumba-meu-boi, que foi roubado pelo Maranhão, que eu acho que nem era... [...] Manaus tem aquela cultura do boi, também, que não tem nada a ver com o daqui. O boi daqui, ele é mais parecido com o reisado. O boi dali é outra cultura, então eu acho que a gente não tem aquela cultura formatada piauiense, não, foi uma coisa meio migratória, aqui. É por isso que ficou muito forte o rock ‘n roll aqui em Teresina (BARBOSA FILHO, 2018).

Assim, sua fala busca construir uma Teresina sem uma cultura própria devido às muitas migrações que ocorreram com destino à cidade. De fato, na análise do Censo já comentada, quase a metade da população da cidade é de imigrantes, contudo, a grande maioria é do próprio Estado ou dos Estados vizinhos, Ceará e Maranhão, com realidades socioculturais semelhantes. A comparação com cidades como Brasília, que recebeu grandes levas de pessoas de várias partes do Brasil, ou de Nova York, um dos maiores centros cosmopolitas do mundo é bastante imprecisa, uma vez que, por mais que cada região do Piauí de onde possam vir os migrantes tenham uma ou outra tradição típica, suas raízes culturais, bem como o seu processo sociohistórico de criação são muito semelhantes. Mesmo assim, ele baseia o argumento sustentador de sua representação nesse fato de que as múltiplas migrações que vieram a Teresina, cada uma com seus próprios registros folclóricos, teria resultado na ausência de uma tradição cultural e artística forte e, conseqüentemente, na falta de um grande interesse ou mesmo sentimento patrimonial em relação a isso. O que, por outro lado, teria sido o que abriu espaço para que o cenário do *rock* pudesse ter se firmado na capital piauiense na década de 1980 – assunto sobre o qual ele dá detalhes que serão trabalhados no próximo capítulo.

Sua memória sobre a questão entre tradição e modernidade em Teresina na década de 1980 é bastante complexa. É possível visualizar aqui toda a interpenetração de elementos da tradição e do moderno que é inerente à própria modernidade, como já foi discutido. Além disso, em sua construção de memória é possível notar uma representação do atraso, assim como as demais, só que esta não tem um apelo heroico, de “superar as adversidades” para “elevar a cultura” de Teresina, apesar de, em outros momentos da entrevista, que serão abordados no próximo capítulo, ele exaltar bastante a iniciativa de produção musical, principalmente da sua geração roqueira. O que pesa aqui, contudo, é um forte ressentimento para com o cenário artístico-cultural da cidade, que, apesar de todos os esforços da sua geração, nunca teria superado aquela condição “provinciana” (em um conceito muito próprio) descrita por ele.

Enquanto esses sujeitos vivenciavam a cidade de Teresina e suas teias de memória iam sendo tecidas, algumas iniciativas iam construindo a materialidade da cidade que foi servindo de palco e de inspiração para as subjetividades aqui mencionadas. O grande fluxo de migrantes vindos principalmente do interior do Estado promoveu um grande inchaço na cidade. Muitos desses novos habitantes foram morar nos novos conjuntos que vinham sendo construídos desde a década de 1970, dentro da lógica de expansão urbana do governo militar, como o Parque Piauí, o Mocambinho (este já na década de 1980), o Itararé (depois renomeado de Dirceu Arcoverde) e diversos outros⁵⁴. No entanto, muitos dos que chegavam à capital piauiense para uma nova vida não tinham condições de adquirir um imóvel em um desses conjuntos, muito menos em regiões mais centrais da cidade, o que fez com que muitas residências fossem construídas em locais que passaram a ser conhecidos como “áreas de invasão”, o que não era algo novo na cidade, mas vinha crescendo junto com ela. Em geral, eram terras desocupadas que pertenciam ao poder público que, gradativamente passaram a ser ocupadas por esses imigrantes e pessoas desfavorecidas socialmente da própria cidade, que iam construindo suas casas nesses locais. São as áreas da cidade que passaram a ser conhecidas como “vilas” e “favelas”.

O historiador Jurandir Gonçalves Lima, sobre esse assunto, destaca a dimensão desse processo, ressaltando sua origem nas sucessivas levas migratórias que Teresina recebeu, motivadas por diversos fatores, como a seca, a falta de oportunidades de emprego, as dificuldades de acesso à terra, as condições que dificultavam a permanência no campo, em

⁵⁴ Ver LIMA, Jurandir Gonçalves. Entre favelas e arranha céus: Teresina, poder público e política habitacional no último “quartel” do século XX. In: SANTOS, Raimundo Nonato Lima dos (org.). **As cidades de clío: abordagens históricas sobre o urbano**. Teresina: EDUFPI, 2014.

geral, e o próprio fascínio exercido pelo ar urbano (LIMA, 2014, p. 279). Ele cita, como exemplo dessas ocupações, o surgimento da Vila da Paz, em 1986, quando se ocupou uma área de mais de 40 hectares de terrenos localizados no bairro Três Andares, na Zona Sul da capital piauiense. O autor destaca ainda que essa comunidade de moradores se ergueu em um terreno de topografia extremamente irregular, sendo atravessado, inclusive, por um enorme grotão, escavado por um pequeno “riacho” que capta as águas pluviais e segue até desaguar no rio Poti, o que impõe condições penosas de moradia àqueles que passaram a ali residir:

Nesta vila, desde sua origem, o aspecto íngreme e inóspito de sua topografia, contribui sobremaneira para o agravamento das condições sanitárias de seus moradores. Nela, a desordem do seu tecido viário, somadas à carência de infraestrutura e equipamentos urbanos de qualidade, afetou não só a mobilidade de seus moradores, mas também favoreceu a ocorrência de doenças, dada a inexistência de saneamento na região (ibid., p. 280).

Para além do caso do surgimento de ocupações irregulares por ocasião da pobreza na cidade, Jurandir Lima trata de dois processos ocorridos em relação à tomada de forma que vai ocorrendo no espaço urbano de Teresina, que são a *horizontalização* e a *verticalização*. A primeira é uma tendência de expansão da área urbana efetivamente construída para além dos seus limites originais – sobretudo para as zonas Norte, Sul e Sudeste, naquele momento, pois a Zona Leste também vivenciaria esse fenômeno posteriormente – através do surgimento das novas “favelas” e também dos conjuntos habitacionais mencionados anteriormente. Tanto essas ocupações irregulares quanto os novos conjuntos dão moradia, principalmente, a famílias menos favorecidas economicamente e, sobretudo, os migrantes vindos do interior sob as condições mencionadas. Já a verticalização corresponde à construção de novas torres de edifícios comerciais e residenciais, estes últimos voltados para um público de classe média e a elite da sociedade teresinense. Os prédios de apartamentos residenciais foram sendo construídos em vários pontos da cidade, mas, ao longo dos anos, sua concentração maior passou a ser na Zona Leste, onde se localizam a maioria dos bairros de maior *status* econômico e social de Teresina:

[...] o recorte temporal e os objetivos [deste trabalho] quanto ao objeto proposto apontam para o fenômeno da horizontalização da cidade na sua área mais periférica. Esta horizontalização deve-se fortemente à criação de vários conjuntos habitacionais, sobretudo no sentido sul, sudeste e norte da capital, considerando que a zona leste caracteriza-se como zona de alto *status* e lá o fenômeno que se manifesta é outro, qual seja, o da verticalização com a construção de torres de edifícios residenciais e comerciais – grifo do autor (LIMA, 2014, p. 280).

Para o autor, esse processo de horizontalização e verticalização promoveu em Teresina, no período em questão, além da expansão dos limites urbanos legais, um processo de periferização (no sentido de marginalização social) e de especulação imobiliária. Os novos conjuntos habitacionais construídos geravam bairros populares, além das favelas mencionadas, com diversas deficiências estruturais, em termos de qualidade das vias, acesso à saúde, educação e saneamento básico e carência de transporte público, para citar alguns exemplos. Essa periferização se deu de forma mais acentuada nas zonas Norte, Sul e Sudeste, enquanto a Zona Leste ia se tornando uma área mais visada pela classe média e elite teresinenses, o que deixava seus novos terrenos, casas e apartamentos, progressivamente mais valorizados. Além disso, o que também intensificou o processo especulativo foi a distância entre muitos desses novos conjuntos habitacionais, principalmente os da Zona Sul (Sacy, Promorar, Parque Piauí, entre outros) e a parte mais central da cidade, o que deixou, na época, vastas áreas desocupadas no meio do caminho, que se tornaram alvo dos especuladores imobiliários. Com isso, é possível fazer uma reflexão no sentido de que o processo de expansão urbana vivenciado entre as décadas de 1970 e 1980 em Teresina terminou por ser mais um momento de mapeamento daquelas zonas destinadas à pobreza, às quais os equipamentos sociais modernos eram negados, e daquelas voltadas para os eleitos da modernidade. As zonas Norte, Sul e Sudeste passam a sofrer um processo forte de marginalização, enquanto a Zona Leste passa a ser o novo destino buscado por aqueles que queriam estar a salvo do “atraso social” da cidade, do “feio”, do pobre; embora, com o tempo, esta última zona da cidade tenha passado a ter, também, ocupações irregulares e conjuntos habitacionais populares em seu espaço. Mais uma vez vai se desenhando uma *área de segurança identitária* na cidade, assim como mais uma vez, as categorias excluídas vão, aos poucos, se aproximando das áreas de segurança dos eleitos, mesmo sendo levadas para longe.

Em relação às sociabilidades dos espaços de lazer, Teresina ainda apresenta nos anos 1980, como na década anterior, um misto de atividades modernas, buscando se afinar com o que acontecia nos grandes centros nacionais e globais, mescladas com vários hábitos tradicionais, muitos deles típicos de pequenas cidades interioranas, onde, no dizer popular, “todo mundo se conhece”. Em relação a isso, Raimundo Nonato Lima dos Santos, em seu trabalho sobre os espaços de sociabilidade de Teresina na década de 1980, cita as casas dos amigos como os espaços preferidos, ressaltando que visitas de surpresa eram comuns sem despertar constrangimento de quem recebia o visitante. O fato do acesso à telefonia assegurou

a longevidade desse hábito tradicional (SANTOS, 2014, p. 160). O autor cita depoimentos discordantes quanto a isso, sendo que um de seus entrevistados, o cantor Moisés Chaves, relata que todos os seus amigos de então já possuíam em suas casas aparelhos de telefone fixo, televisão e rádio. Já o professor e diretor de teatro Chico Filho, citado por ele, enfatiza que o telefone era artigo de luxo naqueles tempos, sendo que as camadas sociais que não tinham alto poder aquisitivo tinham que se contentar em utilizar os telefones públicos, os famosos “orelhões”, através da compra de fichas para esse fim (ibid.). Sobre as visitas às casas dos amigos, Raimundo Santos faz a seguinte reflexão:

Nas visitas à casa de amigos e parentes, falava-se de tudo, da felicidade de alguns de terem concluído o curso de datilografia – algo muito importante à época, uma vez que o uso do computador era restrito a Bancos e grandes empresas, devido à sua pouca difusão e principalmente aos altos custos para a sua aquisição –; da vida artística dos artistas locais como Geraldo Brito, Ronaldo Bringel, Janete Dias entre outros; dos artistas que se apresentavam no Programa do Chacrinha da TV Globo, como Caetano Veloso, Gal Costa, Ney Matogrosso e Blitz; das novelas de TV e do programa dos Trapalhões que fazia muito sucesso e era esperado por toda a família nas suas apresentações dominicais; das notícias de amigos e parentes, de outras cidades, programas de Rádio, como “O seu gosto na Berlinda” do locutor Roque Moreira, da Rádio Pioneira AM (SANTOS, 2014, p. 161).

O hábito de se visitar amigos e parentes ainda é relativamente comum em Teresina nos dias atuais, embora à medida que as novas formas de lazer individualizadas como serviços de *streaming* se popularizam (como culminância de um longo processo que vem desde o advento do rádio, passando pela televisão, os jogos virtuais e outras formas de entretenimento), a escalada da violência urbana gera cada vez mais medo de sair de casa e as distâncias e o trânsito se tornam cada vez maiores e menos suportáveis, esse costume tenda a perder força. Entretanto, quando nos referimos à capital piauiense em um período situado há mais de trinta anos, quando o impacto de todos esses fatores era muito menor, o tráfego de pessoas nas casas de seus entes próximos se configurava uma sociabilidade intensamente vivida no cotidiano. Sobre essa prática de frequentar a casa do outro, Geraldo Brito diz se recordar de fazer isso e, ainda mais do que visitar os outros, receber os amigos em casa. Dentro do seu relato de memória, sua casa era um ambiente onde as pessoas que eram de seu círculo pessoal poderiam exercer livremente o direito de *ser*. Nesse caso, especificamente, temos um relato que não apenas ratifica a prática das visitas, mas que também traz a especificidade de construir uma representação de um *locus* da felicidade e da liberdade:

Por exemplo, eu visitava meus amigos, eles visitavam também... Lá em casa, então era cheio... Era assim mais liberal, né? E era cheio de pessoas, e... Hoje eu tava até me lembrando disso, de malucos, de... De gente que ia... Homossexual gostava de ir pra lá, porque juntava a galera de músico, né, de gente que tinha a cabeça, digamos assim, mais aberta, um pouco, em relação a isso... Então, aí juntava... Era um lugar, assim, de inclusão social [risos], assim, pensando como hoje, né, nesse sentido. [...] sempre tinha alguém que passava lá pra fumar um “negocinho”, um baseado... Embora eu experimentei, mas nunca gostei, não, porque com música eu trabalhava e me deixava meio... Pra baixo, assim... Pra baixo, não, mas me deixava muito lento. Aí eu larguei isso aí, mas a galera se juntava pra fumar... Ou então pra conversar sobre... Principalmente pra conversar sobre filmes, cultura, o Brasil... Eu me lembro que lá em casa tinha um muro, assim... Aí eu tinha uns amigos que eles gostavam de todos os anos botar os “paia” do ano no muro. Incluindo personalidades internacionais, nacionais e locais [risos] (BRITO, 2018).

Como dito, sua fala evoca um passado belo e mítico, descrevendo sua casa como uma espécie de refúgio onde aquelas pessoas que não poderiam expor sua sexualidade ou determinados hábitos de consumo diante dos costumes e formas de pensar tradicionais de grande parte da população teresinense tinham a possibilidade de se sentir à vontade e agir livremente. Dentro dessa construção de memória, aqueles que normalmente tinham que agir sob o disfarce do que era “bem-aceito socialmente”, uma vez que estivessem no espaço seguro que era a casa do músico, poderiam se libertar de todo esse policiamento dos valores e costumes e atuar das formas em que não poderiam em outros lugares. Geraldo Brito, assim, opõe o aspecto “liberal” do seu grupo de amigos que frequentava sua casa – e do próprio ambiente do recinto, em sua memória – à hostilidade da sociedade em geral para com aquilo que não aceitava.

Outro ponto que fortalece a representação mnemônica da casa do músico como um *locus* da liberdade é o hábito que alguns de seus amigos tinham de colocar em um dos muros da casa em questão uma relação dos “paia⁵⁵” do ano, que seria uma relação de pessoas “ruins” ou que tinham feito algo digno de severas críticas naquele ano em qualquer sentido – seja na política, na música, no contexto local ou qualquer outro. Quem elaborava essa lista, segundo Geraldo, eram seus amigos, também músicos, Viriato Campelo, Zaza Sampaio e Paulo Batista. Segundo ele, apareciam nessas listas nomes como o do Aiatolá Khomeini e a primeira-ministra britânica da época, Margareth Thatcher. Mas também apareciam nomes nacionais e locais, o que, conforme suas lembranças, acabava por gerar a indignação daqueles que eram citados e consequentes intrigas. Apesar das provocações que eram feitas através da relação dos “paia” do ano – e das confusões que isso gerava – o próprio fato do local ser mostrado como um espaço

⁵⁵ “Paia” é uma gíria muito utilizada no Piauí e em outros Estados nordestinos, que quer dizer “ruim”, “fraco”, “de má qualidade”, “tedioso” ou “irritante”, dependendo do contexto ou do que se está criticando. É um termo sempre pejorativo (embora frequentemente também seja utilizado de forma jocosa, como uma brincadeira, mas sem alterações no significado), utilizado para imputar uma característica negativa a algo ou alguém.

para a livre manifestação do pensamento (e, por que não dizer, da criatividade) já contribui para a representação desse local como um refúgio da liberdade.

A memória de Geraldo Brito sobre o espaço de sociabilidade que era a sua casa permite ainda mais uma reflexão. É a mescla de um hábito tradicional – as visitas dos amigos, de forma muitas vezes espontânea – com atividades e valores modernos – relativização dos parâmetros sexuais e de comportamento social tradicionais. Juntando esse ponto da entrevista ao outro, mencionado anteriormente neste tópico, temos um grupo de pessoas que se esforçavam para trazer determinadas tendências artísticas e culturais em geral para Teresina, aonde normalmente não chegavam com facilidade, interagindo socialmente através de encontros na casa de um deles. A modernidade, dessa forma, frequentemente acontece dentro de práticas tradicionais como a da visita espontânea aos amigos, mesmo sem aviso ou convite.

Paralelamente a isso, retomando a reflexão sobre os espaços de sociabilidade feita por Raimundo Santos, vemos a descrição de práticas tradicionais, como as visitas, sobre as quais acabo de discutir, mas também a vivência de diversos locais característicos das culturas urbanas modernas. Segundo sua descrição, grande parte dos jovens de Teresina se alternavam, em seus momentos de lazer, entre o encontro com os amigos na Praça Pedro II – incluindo paqueras, como já mencionei no tópico anterior, ao falar da década de 1970 –, as atividades culturais que ocorriam no Theatro 4 de Setembro e os filmes no Cine Rex – que também estão localizados na mesma praça – ou no Cine Royal, a algumas quadras de distância, e a ida a determinados bares e restaurantes que foram se consolidando como pontos de encontro e de vivências socioculturais. Dentre esses bares, um deles marca a memória de praticamente todos os que viveram aquela década: o Nós e Elis, lembrado por muitos como um espaço de sociabilidades que, por vezes, até mesmo complementava o circuito de lazer que iniciava na Praça Pedro II e arredores, embora estivessem situados a uma distância de cerca de seis quilômetros um do outro, em uma época em que muitas pessoas não tinham carros ou motos para se deslocar. Sobre isso, Raimundo Santos, com base nas falas das pessoas que ouviu para seu trabalho, diz que “alguns jovens, especialmente aqueles ligados, direta ou indiretamente às artes, após a socialização no centro desta urbe se destinavam à zona leste da capital para *completar a noite* no bar Nós e Elis” – grifo do autor (SANTOS, 2014, p. 158).

Assim, por vezes, as duas “centrais” de lazer e sociabilidades estavam na rota de diversas pessoas em um mesmo dia, o que, entretanto, não pode ser tomado como uma regra geral, inclusive porque, em algumas memórias, há o relato de uma espécie de migração do público do Theatro 4 de Setembro para o Nós e Elis, uma vez que muitos dos *shows* de artistas

locais passaram a ser produzidos com maior frequência no bar, por necessitar de uma logística muito mais simples. Sobre isso, o maestro Aurélio Melo lembra que, após a reinauguração do Theatro (quando ele deixou de ser apenas cinema), ele era o espaço preferido de produção de *shows* dos artistas da Música Popular Piauiense dessa geração. Depois da inauguração do Nós e Elis, contudo, ele afirma que a frequência com que esses espetáculos ocorriam no referido teatro passou a cair, uma vez que o bar em questão oferecia um espaço para que os músicos fizessem suas apresentações e com custo e esforço logístico muito menores:

[...] o bar Nós e Elis, né, vendo isso [a quantidade de músicos daquela geração fazendo *shows* e levando público ao Theatro 4 de Setembro], criou esse espaço aonde os artistas de Teresina poderiam também fazer essa mesma coisa lá, sendo que lá, mais barato, porque [para] fazer um show no Theatro 4 de Setembro precisava de uma produção. Né? Uma produção, produção... Som, iluminação, uma divulgação... Você tinha aqueles gastos com essa produção. E o bar Nós e Elis oferecia tudo. Foi muito importante. Mas teve o lado negativo, é que como no bar Nós e Elis era muito fácil, você chegava lá e tinha tudo, tinha som, tinha iluminação e tinha o público! Né? Você não tinha que ter aquele trabalho de fazer, de passar um mês divulgando. Então tinha tudo. Isso freou um pouco, tá certo? Aquela coisa do Theatro, do palco do Theatro. Então diminuiu um pouco, tá certo? Passou a ser menos frequente [as] produções de artistas locais no Theatro (MELO, 2018).

Aurélio Melo, no interior das molduras de seu quadro de memória, descreve um papel duplo do bar Nós e Elis em relação aos “músicos populares piauienses” de sua geração: por um lado, um fomentador da cultura e uma grande oportunidade para quem queria que seu trabalho crescesse; por outro, algo que gerou um tipo de comodismo entre os mesmos músicos e que fez com que a frequência de *shows* no Theatro 4 de Setembro diminuísse sensivelmente. Na forma como ele representa o bar, ele era um tipo de porto seguro para os músicos, porque ele já era uma *rota certa* do seu público. Saber que seu público já estaria lá, pela própria situação de ponto de encontro consolidado entre seus frequentadores, que já tinham, àquela altura, desenvolvido o hábito de gastar suas horas de lazer lá, na certeza de encontrar os amigos e conviver naquele *espaço de felicidade*, era algo que já economizava um enorme esforço de divulgação do *show*. Ao mesmo tempo, organizar um espetáculo no Theatro 4 de Setembro requeria a contratação de som e luz, o aluguel da própria casa de espetáculos, venda de ingressos e a otimização de toda a estrutura necessária; estrutura essa que o bar, de acordo com ele, já fornecia, logo não havia preocupações necessárias para os músicos que fossem fazer suas apresentações em suas dependências. E esse porto seguro que é erguido como monumento paradisíaco em sua memória tem a forma de um espaço de sociabilidades por excelência, na qual a própria convivência, o próprio fato das pessoas coexistirem ali e compartilharem suas

vivências, seus conhecimentos artísticos, suas culturas cinematográficas e musicais, seus posicionamentos políticos, suas paqueras e toda sorte de afetos gerados pela convivência humana é o que torna esse lugar paradisíaco:

[...] era mais aquela coisa meia (sic.) intelectual, tá certo? Muitos artistas... Porque era o local dos artistas mesmo! Lá no Nós & Elis era ponto de encontro! Quem tocava ia pra lá, quem não tocava ia também. E você ia pro bar Nós & Elis depois de um cinema! Passava um filme aqui e a gente ia pro Nós & Elis discutir. Saía o disco novo do Caetano e a gente ia pro Nós & Elis discutir o disco do Caetano. Saía o disco do Chico e a gente ia pra lá discutir. Então foi aquele ponto de encontro, realmente, dos artistas. Mas aí, também, muito próximo à Universidade [Federal do Piauí], os estudantes também frequentavam. Não era aquela coisa como tem hoje em algumas casas de Teresina, que pelo layout da casa, então fica meio selecionado o tipo de público praquela [estabelecimento]... Né? Então o Nós & Elis era muito democrático, frequentava todo tipo. Estudantes, músicos, intelectuais e o povo de um modo geral. Certo? (MELO, 2018).

Como dito, para ele, o Nós e Elis era um espaço onde a sociabilidade ocorria da forma, talvez, mais plena possível, na forma de um espaço democrático, frequentado por diversos tipos de pessoas, de diferentes contextos – embora seja possível ver em sua fala que essa variedade de contextos ainda ocorre dentro de um nicho de alguma forma ligado à intelectualidade teresinense. É forte em sua fala a presença da discussão de temas de interesse intelectual, como discos da MPB e filmes que gerassem um debate posterior.

De qualquer forma, o bar Nós e Elis é muito lembrado na memória dos que viveram Teresina na década de 1980. Todos os entrevistados deste trabalho o citaram pelo menos uma vez ao falar dos principais locais de sociabilidade da cidade naquele momento e ele é bastante discutido em trabalhos acadêmicos sobre as vivências urbanas teresinenses daquela época⁵⁶. Ele se tornou, para muitas pessoas, um símbolo do que suas memórias entendem como a vida noturna da capital piauiense daquele momento de suas vidas. E também um símbolo de um passado feliz, de uma época áurea de suas vidas.

E assim como o Nós e Elis e o complexo de lazer da Praça Pedro II (que compreende também o Theatro 4 de Setembro, o Cine Rex e a Central de Artesanato Mestre Dezinho),

⁵⁶ Sobre o bar Nós e Elis, ver OEIRAS, Joca (org.). **No Nós & Elis: a gente era feliz – e sabia**. Teresina: Gráfica Halley, 2010; SANTOS, Raimundo Nonato Lima dos. **Praticando espaços, entre acordes, letras e máscaras: história, memória e sociabilidades em espaços culturais de Teresina nas décadas de 1980 e 1990**. Tese de doutorado (Doutorado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2016; e SILVA, Paulo Ricardo Muniz; CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **As cidades da/na memória: práticas e espaços de sociabilidades juvenis em Teresina**. In: SANTOS, Raimundo Nonato Lima dos (org.). **As cidades de Clio: abordagens históricas sobre o urbano**. Teresina: EDUFPI, 2014.

diversos outros espaços de sociabilidades daquele momento se tornaram marcos na memória de muitos teresinenses e são lembrados, descritos e discutidos nos trabalhos de Raimundo Santos (2016), Paulo Ricardo Muniz Silva (2014), Hermano Carvalho Medeiros (2014), Marcelo Silva Cruz (2016), entre outros. É o caso da Prainha, das coroas do rio Parnaíba, do Centro de Convenções, da Churrascaria Beira-rio e de diversos bares que iam aparecendo ao longo da década na cidade. Todos esses espaços são lembrados por aqueles que entrevistei, com maior ou menor frequência, o que não quer dizer que todos esses lugares tenham tido a mesma frequência de pessoas em seus espaços ao longo de toda a década. De qualquer forma, o que se observa é que mais uma vez a tradição e a modernidade estão se entrelaçando a todo instante dentro das práticas cotidianas de lazer do teresinense, que, naquele momento, tanto possui (e recorda hoje com saudosismo) o hábito de visitar e receber visitas com frequência, mesmo de surpresa, além da ida à praça sem um motivo específico, apenas para encontrar as pessoas de sempre, como busca praticar outros espaços de lazer, mais afinados com as formas modernas de diversão urbana, como barezinhos, cinema, a busca por “novidades culturais”, a criação de grupos de amigos pautados na afinidade por essas novidades e o sentimento de necessidade de consumi-las... As práticas de uma “pequena cidade” em que “todo mundo se conhece” vão convivendo, aos poucos, com hábitos de cidades maiores, que envolvem a complexificação do consumo e uma maior integração com a rede de informações, produtos, serviços e bens culturais globalizados. Dizer qual dos dois, digamos, “formatos de cotidiano e práticas sociais” predomina em Teresina naquele momento é praticamente impossível, pois são modelos que se interpenetram a todo instante, afinal o tradicional e o moderno conviviam em Teresina, na década de 1980. A forma do diálogo entre os dois é que se mostrava bastante fluida, sobretudo pelo jogo de representações construídas pelos documentos e depoimentos orais discutidos aqui. O “atraso” é uma construção discursiva dentro de memórias e pode ser mostrado como uma fatalidade ou como um desafio, como algo inato ou como consequência de um processo histórico que pôs a cidade numa condição periférica dentro da lógica global. Entre os depoentes com quem conversei, suas formas de representação do atraso oscilam entre essas possibilidades, desenhando uma exposição de quadros diversos sobre formas de se ver, ler, sentir, pensar e expor a própria cidade. E suas escolhas de como representar a Teresina dos anos 1980 (mais moderna ou mais tradicional, mais carente de modernidade ou mais ressentida dela, em busca de uma integração com o global ou não) estão relacionadas aos sentimentos e ressentimentos cultivados ao longo do tempo em sua relação com a cidade. E em todas elas a dualidade de que falava Berman é visível, estando presentes tanto o fascínio com o novo quanto o ressentimento

e a tensão pela descaracterização do próprio ser, e alguma nostalgia do tradicional, que as práticas modernas *ameaçam* desagregar.

Desde a construção da cidade, portanto, até a construção social dos gostos musicais na iminência da década de 1980, passando pelas tentativas de interligação por meio do transporte ferroviário, rodoviário e hidroviário, as tentativas de regulamentação dos materiais de construção utilizados na construção civil, e de implantação de padrões higiênicos, a tentativa de invenção de uma Teresina moderna para as festas do Centenário, a substituição das amplificadoras pelas “civilizadas” estações de rádio, o processo de horizontalização e verticalização da cidade, as sociabilidades tradicionais que vão passando a conviver (nem sempre competindo) com outras mais modernas, o debate público sobre estética e práticas relativas ao corpo (*topless*, aborto, sexualidade...) que entram em choque com a tradição, a memória do heroísmo de uma geração que buscava superar as dificuldades estruturais que quase impediam uma complexificação do consumo, sobretudo de bens culturais, serviços e produtos globalizados (ou de nível nacional) e todos os outros exemplos citados ao longo do capítulo, em todos eles há diálogos entre o moderno e o tradicional, que entram em evidência tanto nas práticas cotidianas e culturais, quanto nas tentativas de se fazer “intervenções modernizadoras”, que esbarram no limitado poder econômico do Estado do Piauí – sobretudo em momentos de crise – e na força simbólica de diversos hábitos tradicionais dos teresinenses; afinal, o processo de modernização não é algo que simplesmente arranque o elemento tradicional do “jeito de ser teresinense”, tendo como referência as memórias aqui citadas, sobre a própria forma dos habitantes da cidade se entenderem como teresinenses, mesmo entre aqueles mais “sedentos por modernização”. Além disso, a força da tradição em Teresina pode ser percebida também pelo impulso tomado pelas ações da Igreja Católica nos anos 1950 e 1960 para justamente reforçar os costumes defendidos por ela na cidade; e também pelos dados do Censo de 1980 sobre religião, acesso à educação, migrações e estrutura familiar.

A capital piauiense chega na década de 1980 com toda essa complexidade (característica moderna, por sinal) que envolve uma condição periférica dentro do mapa da modernidade global, altos índices de pobreza, baixíssimo acesso à educação, uma cultura formada em grande parte pelos modelos de família e de sociabilidades católicos, a segregação dos espaços de moradia das diferentes classes sociais (e a “teimosia” das classes menos favorecidas em não respeitar plenamente essa segregação), as iniciativas de se trazer bens culturais de consumo de fora do Estado e, por vezes, do país, tentando superar as dificuldades logísticas que faziam com que esses produtos demorassem mais a chegar à cidade, diversos locais de lazer que vão se

tornando espaços de sociabilidades com características diversas e a iniciativa de uma geração de produzir música da própria cidade que passasse a ser lembrada pelos que vivem aqui, dentre tantas outras características que poderiam ser citadas. É um cenário que não pode ser simplesmente rotulado de “moderno” ou “tradicional”, ou ainda, como pejorativamente se diz, com frequência, de “provinciano”. A mistura de tudo isso é que faz a cidade. A Teresina da década de 1980 é um caldo fervendo na panela, com um misto de ingredientes que, dependendo de quem o mexa e sirva, a porção terá uma aparência e mesmo uma experiência degustativa que pode se diferenciar enormemente das outras, ainda que todas as porções tenham os mesmos ingredientes.

CAPÍTULO 2 – “ARTESANATO MUSICAL”: MEMÓRIAS DE UMA GERAÇÃO SOBRE QUEM FORAM E SÃO

Teresina, uma cidade adolescente em 1980, trazia suas questões existenciais, assim como boa parte de sua juventude. No capítulo anterior, vimos uma discussão sobre alguns pontos relevantes desse dilema, em especial no que tange à dualidade tradição/modernidade. Nesse momento, com base na ideia de uma profunda simbiose que define a relação entre a cidade e os sujeitos que a habitam, discorrerei sobre essa mesma dualidade voltada para uma categoria muito específica desses sujeitos: a geração de músicos (cantores, compositores, instrumentistas) independentes que surge em Teresina entre meados da década de 1970 (mas que tem como ponto alto de sua produção o início da década seguinte) e meados dos anos 1980. São artistas que evocam para si, ainda que nem sempre de forma tão enfática, mas sempre evidente, uma imagem de pioneirismo, de uma primeira tentativa de inventar uma música piauiense. Além do pioneirismo, essa geração representa a si própria como “heroica”, de forma que as reminiscências dos entrevistados tratam aqueles anos como momentos gloriosos de suas vidas e carreiras – embora também tragam alguns ressentimentos, que serão melhor trabalhados no capítulo 3. Aurélio Melo, por exemplo, afirma que a geração de músicos de Teresina da década de 1980 (englobando também o final dos anos 1970), se tornou um ponto de referência para o cenário artístico da capital piauiense e para o Estado como um todo, sobretudo em relação à movimentação cultural que proporcionou: “Assim como [risos] nos anos 60, lá, aquela coisa, a Semana da Arte Moderna, aquele período lá. Acho que os anos 80, para o Piauí, representa (sic.) mais ou menos isso. Minha opinião, né?” (MELO, 2018). Para construir sua representação de sua geração, ele evoca um símbolo de vanguarda e transformação artística, para afirmar o seu grupo de forma análoga. Para ele, o impacto que os músicos independentes de Teresina da geração dele tiveram no cenário cultural local foi o mesmo que os modernistas da Semana de Arte Moderna de 1922 tiveram para as novas possibilidades artísticas brasileiras como um todo naquela época.

De forma um pouco mais tímida, George Mendes⁵⁷, outro músico dessa geração, também traz essa visão de ponto de inflexão na música piauiense associada a essa geração. Para

⁵⁷ George Henrique de Araújo Mendes, nascido em 1958, foi um dos grandes nomes da geração de músicos independentes de Teresina na década de 1980. Participou de diversos festivais de música naqueles anos e foi membro dos grupos Calçada e Fruta Madura. É primo de Torquato Neto e compôs, dentre diversas outras, a canção Quintal de Passarinhos, vencedora do Festival de Música Popular Brasileira do Estado do Piauí – FMPBEPI –, um dos festivais mais lembrados dentre todos os que aconteceram até hoje.

ele, esses músicos foram responsáveis pelo processo de valorização da música autoral em Teresina, que até então eram muito pouco ouvidas, consumidas, ou mesmo buscadas:

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 [...] (MENDES, 2015).

As narrativas citadas, como mencionei, procuram erguer à geração em questão um “monumento aos inventores”, procurando deixar clara, mais do que a sua importância, o seu lado de “pedra fundamental”, aquilo sem o qual nada que veio depois teria sido possível. Ou seja, dentro dessa representação construída, eles teriam sido os responsáveis direta e indiretamente por tudo o que veio depois em termos de música piauiense. De fato, em relação à formação de um *cenário musical* em Teresina, essa geração parece ter sido a primeira a conseguir formar algo semelhante a um “movimento” de produção de *shows* e músicas. Até onde eu tenho conhecimento e leitura, não houve em momento anterior nenhum grupo de diversos artistas com uma atividade constante de produzir, divulgar e atuar nos próprios *shows* dentro da cidade, de forma a sintetizar, de fato, um cenário musical teresinense. É nesse ponto que essa geração adquire ares de “movimento”, embora não de forma organizada, com uma liderança e um propósito claro e definido, e sim espontâneo, acéfalo, heterogêneo e sem qualquer diretriz estética majoritária. O único eixo comum que nortearia esse “movimento” seria o desejo e a disposição de consolidar o próprio movimento, de consolidar uma música piauiense e, mais do que isso, um *cenário musical* piauiense em Teresina.

Entretanto, em relação ao pioneirismo reivindicado por essa geração, em certa medida isso é um exagero. Ainda que esses “artesãos da música” – discutirei essa ideia um pouco mais à frente – possam ter sido os primeiros a consolidar uma *cena musical* em Teresina, não foram os primeiros a fazer suas próprias músicas ou mesmo a ficar conhecidos por isso. Os artistas da geração anterior que abraçaram o ofício de compor uma música piauiense e chegaram a ter reconhecimento por este labor, embora bem menos numerosos, conseguiram, inclusive, gravar seus próprios álbuns e atingir uma repercussão nacional maior do que a da “geração anos 1980”, como é o caso de Torquato Neto, Lena Rios e o trio Clodo, Clésio e Climério⁵⁸. Torquato foi

⁵⁸ Não é minha intenção afirmar que esses seriam “de fato” os pioneiros da música autoral do Piauí, pois, mesmo não tendo eu conhecimento de nenhum registro da existência ou não de outros compositores teresinenses anteriores a eles, estamos falando de aproximadamente 120 anos de existência dessa cidade, os quais antecedem esse

um pilar importante dentro da Tropicália, Lena Rios teve um trânsito nada desprezível em meio ao grupo que compunha a MPB da época, chegou a gravar um LP próprio e um compacto pela gravadora Philips e antes disso participou do VII Festival Internacional da Canção, em 1972, e o trio citado lançou alguns LPs, tendo algumas de suas músicas sido regravadas por Fagner. Todos eles, no entanto, foram morar no Rio de Janeiro ou em Brasília para se consolidar enquanto artistas. Assim, o diferencial trazido pela geração que ganha força com a reinauguração do Theatro 4 de Setembro, em 1975⁵⁹, dessa forma, é o esforço de construção de um cenário musical na própria cidade. E esse é o aspecto que é enfatizado ao máximo e que esses sujeitos põem tão carinhosamente em primeiro plano em sua representação de si.

Um desses sujeitos que busca pintar o quadro de sua geração com motivos de pioneirismo em primeiríssimo plano é Cruz Neto⁶⁰. Em entrevista concedida a mim, ele afirma explicitamente que, quando ele e seus contemporâneos começaram a construir uma movimentação artística e criativa do cenário musical de Teresina, praticamente não havia canções autorais na cidade. Ele diz que, quando voltou de São Luís só teve notícia de um *show* que antecedeu a sua geração, que teria sido feito por Lena Rios e Ana Miranda, no qual possivelmente teria sido executado algum repertório autoral, informação da qual ele também não tem certeza:

[...] nesse tempo não tinha absolutamente nada de música autoral aqui no Piauí. Tinha tido um show, que eu não cheguei a ver, que foi feito, eu acho que pela Ana Miranda com a Barradinha [Lena Rios], se eu não me engano, numa churrascaria que tinha aqui na época, que era o point da época, chamada Beira-rio. Então nessa churrascaria eles fizeram esse show, mas, também, não sei se eles tocaram música autoral, eu só *ouvi falar* [ênfatizando] (CRUZ NETO, 2018).

momento. Não tenho informações suficientes para afirmar categoricamente se houve ou não composições de autores teresinenses antes desse momento, e tampouco foi objetivo desta pesquisa aferir quem compôs a primeira música de Teresina. A discussão em questão visa apenas dialogar com a representação construída pela geração de músicos independentes dos anos 1980 de seu alegado pioneirismo.

⁵⁹ Caracterizei aqui essa geração de músicos como sendo a dos anos 1980, embora muitos deles tenham iniciado suas carreiras musicais na década anterior, inclusive alguns o fizeram ainda na primeira metade da década de 1970, como Geraldo Brito, Laurenice França e Cruz Neto. Ainda assim, optei por caracterizar dessa forma pelo fato de que não apenas essa mesma geração ainda era a que protagonizava o cenário de produção musical teresinense por todos os anos 1980, como estes foram os anos em que ela atingiu seu ápice em relação à produção de *shows*, participação em festivais e gravações de suas músicas. Além disso, boa parte da geração em questão surge, de fato, na década em questão, como é o caso do “grupo do *rock*”, termo utilizado por eles para se referir aos roqueiros que faziam um som mais pesado, caracterizado pelos gêneros metal, *hard rock* e derivações do *punk*.

⁶⁰ Joaquim Antônio da Cruz Neto, nascido em Teresina, em 1957, é compositor, intérprete e economista. Participou ativamente do cenário musical teresinense e também do de São Luís, durante o período de sua adolescência, quando morou na capital maranhense. Foi participante de vários festivais tanto em Teresina quanto fora do Estado, chegando a ter uma música em uma eliminatória do festival MPB 80, organizado pela Rede Globo de televisão. Foi membro do Grupo Calçada e teve parcerias musicais com muitos músicos teresinenses, como Geraldo Brito, Laurenice França, Naeno Rocha, Aurélio Melo e diversos outros.

Em sua narrativa, há a ideia de que se houve música autoral em Teresina antes de sua geração, ela foi pouco expressiva ou não conseguiu se estabelecer na memória e no imaginário das pessoas com quem convivia. O *show* que ele cita é mostrado como a única referência que ele teve no que concerne à questão e que sequer havia maiores detalhes, como, por exemplo, o tipo de repertório que foi executado na apresentação. Ou seja, o único acontecimento que ele é capaz de citar a respeito da ocorrência ou não de uma iniciativa de cenário de música autoral em Teresina ainda teria chegado a ele de forma vaga, logo teria sido algo que, de acordo com o que sua narrativa sugere, não conseguiu se consolidar na memória das pessoas, não teve impacto suficiente para se afirmar. Dessa forma, a imagem que ele constrói de uma música de Teresina anterior à de sua geração é de algo com mínima expressão, quase inexistente, o que contribui para fortalecer, por outro lado, o seu próprio grupo geracional no quadro pintado por ele.

Outro que contribui para essa construção discursiva é Geraldo Brito. Ao falar sobre o Grupo Calçada, que formou com Cruz Neto e outros músicos em 1976, ele diz que sua geração foi:

[...] a primeira geração a encarar esse negócio de fazer [músicas próprias]. A gente fazia um show só com músicas autorais. No Theatro [4] de Setembro. Ainda hoje eu me lembro, assim. Pô, nego fazer as pessoas aguentarem uma hora, uma hora e meia de show só com música autoral, hoje é... As pessoas frequentavam (BRITO, 2012).

Ao falar da experiência de criação do Grupo Calçada e reforçar a representação do pioneirismo de sua geração, ele faz questão de enfatizar que não apenas o seu grupo geracional (e o próprio Grupo Calçada) estavam criando um “movimento” inédito em Teresina, como também que esse “movimento” era amplamente correspondido pela população, que, dentro do quadro pendurado em sua parede da memória, estava ávida por esse tipo de manifestação cultural. Ele evidencia isso ao salientar que os *shows* feitos por eles eram com repertório completamente autoral e que eram não apenas capazes de atrair público, como de segurar esse público no teatro, correspondendo ao espetáculo, participando, apreciando:

[As pessoas] correspondiam! Bastante. Iam pros shows... Logo estava numa época de um movimento universitário, assim... Nego ia estudar fora e voltava... Principalmente aqui no nordeste, que a música nordestina invadiu, no bom sentido... Fagner, Ednardo, Alceu Valença, Quinteto Violado... (BRITO, 2012).

Assim, na memória evocada por ele, havia, na época, uma grande demanda da população teresinense, em especial do público universitário, que era potencializada, inclusive, pela “onda” de nordestinos que ocupavam um espaço crescente na MPB, em nível nacional. O êxito obtido por esses nordestinos, aliás, influenciou algumas discussões estéticas no meio da geração de músicos independentes de Teresina da década de 1980, conforme discutirei mais adiante. O tópico dessa discussão era o “sucesso” nacional da “música do Ceará”, da “música de Pernambuco”, da “música do Maranhão”, enquanto a “música do Piauí” não as conseguia acompanhar e “acontecer nacionalmente”. Em meio aos supostos motivos para essa realidade, alguns apontavam uma “falta de identidade” na estética da música piauiense.

Ainda sobre a representação do pioneirismo, Geraldo Brito, em entrevista concedida ao historiador Marcelo Silva Cruz, atribui à sua geração não apenas o caráter pioneiro na formação de um cenário musical teresinense, mas também na participação em festivais. Para ele, a geração anterior à sua “não se interessou” em produzir as canções politicamente engajadas ou de caráter estético mais experimental que estavam em consonância com os grandes festivais nacionais de Música Popular Brasileira da década de 1960. Assim, quando a repercussão dos festivais das emissoras de TV Record e Excelsior, e também do Festival Internacional da Canção, entre outras iniciativas, ganhou espaço no debate público sobre a música nacional, na segunda metade dos anos 1960, Teresina, segundo ele, ainda não tinha um caldo cultural que possibilitasse a realização desses eventos. Para ele, não havia quantidade suficiente de compositores, sendo que os que existiam tendiam a ir embora na busca por êxito em suas carreiras. Além disso, para ele, ainda não haveria, na época, a formação de uma mentalidade intelectual que estivesse disposta a comprar a ideia. Assim, ao responder sobre a influência do experimentalismo da Tropicália e da musicalidade dos festivais dos anos 1960 na música piauiense daquele momento, ele diz:

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 (BRITO, 2013).

É nítida a imagem que ele constrói da geração anterior de músicos da capital piauiense, na qual praticamente não existe a figura do compositor. A ideia que ele traz do ambiente musical teresinense é praticamente restrita a bandas de baile, artistas que animam as festas que ocorrem pela cidade com um repertório de música que basicamente reproduzia as canções mais tocadas na programação radiofônica da cidade que, naquele momento, executava um grande volume de músicas internacionais e também aqueles artistas brasileiros que caíam nas graças das gravadoras e conseguiam emplacar seus sucessos musicais, tanto os da MPB, quanto aqueles tidos como “bregas” ou “cafonas”. Esse predomínio de bandas de baile no cenário musical teresinense é algo que ele ressalta em diversos momentos, citando, inclusive, a sua própria experiência como músico de baile antes de começar com seu trabalho autoral:

Nos [anos] 1960, eu tinha uma bandinha de meninos, chamada The Boys. Depois, eu, ainda pequeno, comecei a tocar com gente grande, que eram Os Tangarás. Aí Os Tangarás não durou muito tempo, depois eu voltei nos Samurais. Aí, depois, cheguei a tocar nos Brasinhas. Os Brasinhas, já numa fase... Porque o grande boom dos Brasinhas começou em 1966, 1967, 1968, eu era menino ainda. Aí, eu fui tocar quando o conjunto já estava maduro, já, tocando. 1972, 1973. E a gente tocava as coisas, mesmo, do rádio. Porque, se não tocasse, não ia tocar num lugar onde o público não gostava do repertório, né? Aí, você não voltava mais, tinha que tocar era aquilo mesmo. Mas aí a gente introduzia, de vez em quando, uma coisa aqui, legal (BRITO, 2012).

Dentro do que pude analisar, de acordo com diversas fontes, inclusive narrativas de músicos que não estavam ligados a esse grupo de compositores que participa dos festivais a partir de meados dos anos 1970 e começa a produzir seus próprios *shows* de música autoral, há indícios bastante convincentes de que de fato as iniciativas de se produzir as próprias músicas em Teresina antes do que foi feito por esse grupo eram escassas e com pouca repercussão, com exceção dos casos que eu citei anteriormente, daqueles que foram tentar uma inserção no mercado musical nacional. O músico Justino Barbosa, por exemplo, nunca foi ligado a qualquer “corrente” de produção musical, sempre atuou nos bailes, tendo feito parte de diversas bandas que são muito lembradas até hoje como as “donas da noite teresinense”, como os Cartolas, os Brasinhas e o Sambrasa. Logo, não fazia parte do mesmo grupo de viventes da música teresinense do qual faziam parte Geraldo Brito, Cruz Neto, Aurélio Melo e outros. E, ao ser questionado sobre as músicas de autores teresinenses da década de 1970 (quando ele tinha uma agenda regular com as bandas mencionadas), ele diz que “Naquela época não tinha nenhum compositor, assim, que se destacasse. Naquela época não me lembro de nenhum compositor de renome, que fez sucesso” (BARBOSA, 2007).

Curiosamente, entretanto, esse seu não-lembrar de compositores de renome, abrange tanto o período anterior à ascensão do grupo de Geraldo Brito (primeira metade dos anos 1970) quanto aquele que a inclui (de meados ao fim da década). Não podemos ignorar a possibilidade da imprecisão com as datas em sua fala, mas essa é a memória que ele constrói do período, com a imagem de um tempo onde não existia produção musical, apenas muita música para animar festas. A representação da época vivida que ele traz diverge da dos outros músicos citados até o momento quanto à relevância que a geração de artistas sobre a qual estamos dialogando nesse momento teve para a consolidação de um cenário de produção musical em Teresina, o que mostra que os *shows* e festivais protagonizados por esses artistas de alguma maneira não tiveram peso em suas lembranças, logo não fizeram parte de sua representação daqueles anos. É possível, dessa forma, que o alcance dessa movimentação cultural promovida por esses sujeitos que estão sendo discutidos aqui tenha sido mais restrito do que as construções de suas memórias procuram nos mostrar, embora entrar nessa seara de discussão requeira um outro estudo mais aprofundado e focado apenas nisso para poder debater a questão. Contudo, as representações se assemelham no que diz respeito ao período anterior ao surgimento desse grupo de músicos. Justino Barbosa até relata que uma de suas bandas, a Som Pop, que atuou na década de 1970, tinha três músicas próprias, mas eram apenas essas três em um universo de horas e horas de *show* que sua banda fazia animando bailes. E ele mesmo não se lembrava de como eram suas letras ou melodias (BARBOSA, 2007). Assim, pelo menos em relação ao período anterior à formação do Grupo Calçada e dos primeiros festivais, tanto Justino quanto Geraldo Brito e os demais citados até o momento concordam quanto à pouca ou nenhuma expressividade da música autoral em Teresina.

Thyrso Marechal, guitarrista das bandas Vênus e Avalon nos anos 1980, também atribui grande valor simbólico às bandas de baile nas atividades musicais de Teresina, tanto nos anos 1970 quanto nos 1980. Ele diz que o primeiro contato que ele se lembra de ter tido com a música foi através das bandas de baile de seu pai, que era proprietário de duas delas. Assim, sobre suas primeiras lembranças musicais, ele diz:

Quando eu tomei consciência de música ainda na minha adolescência, foi através dos conjuntos do meu pai. Bandas de baile. Que na época tocavam todos os estilos que estavam tocando na época, né? Era a discoteca, a disco music, rock, música romântica, né? Como nós estamos numa região, né, Nordeste, você tinha música regional. No caso, aquele forró mais raiz, tipo Luiz Gonzaga, Trio Nordestino, aquelas coisas, assim, que as pessoas sempre gostavam de dançar. Me lembro muito, na época, ainda adolescente, do auge do Raimundo Soldado, né? Com aquele estilo bem nordestino misturado com a dance music. Meu contato primeiro com a música foi esse (CARVALHO NETO, 2018).

Falando de sua adolescência, nos anos 1970, Thyrso relata que a ideia de cenário musical que ele tinha era a atividade das bandas de seu pai, que basicamente tocavam os grandes sucessos do rádio, naquele momento. E o único nome do contexto de Teresina que ele cita nesse momento que tem um trabalho autoral é Raimundo Soldado, um compositor bastante popular de um estilo hoje tido como “brega”, cujas músicas até hoje são muito lembradas por grande parte da população teresinense. Raimundo Soldado era maranhense, da cidade de Santa Inês, mas viveu muito tempo em Timon, cidade do Maranhão vizinha a Teresina, separadas apenas pelo rio Parnaíba, e foi “adotado” pelos teresinenses quase como um patrimônio seu. Entretanto, ele não costuma ser associado à geração de músicos teresinenses de que falo aqui, possivelmente por não fazer parte do mesmo grupo, não ter o mesmo público-alvo e nem um estilo musical sequer remotamente parecido.

Entretanto, em um momento posterior da entrevista, Thyrso diz que, após esse primeiro contato com música, passou a conhecer também as composições e apresentações dos artistas piauienses da geração mencionada aqui, da qual ele também faz parte, mas adentrando esse mundo já alguns anos mais tarde. Assim, ele cita os grupos Candeia e Varanda, como mais regionais, e também os trabalhos de outros artistas de influências estéticas mais diversas, como Geraldo Brito, Edvaldo Nascimento e Durvalino Couto Filho e sugere que todos eles seriam herdeiros do trabalho realizado por Torquato Neto e pelo “grupo São Piauí” (CARVALHO NETO, 2018) – na realidade, São Piauí era um disco dos artistas Clodo, Clésio e Climério, já mencionados anteriormente, não o nome do grupo formado por eles. Na fala de Thyrso, ele não chega a afirmar que os músicos mais velhos de sua geração seriam “fundadores da música piauiense”. Contudo, se considerarmos que ele cita vários artistas que faziam parte desse cenário da música piauiense e que quando ele fala do momento antes de os conhecer sua ideia de “música em Teresina” eram as bandas de baile, vemos que, de alguma forma, ele reconhece que a criação de uma cena musical autoral teresinense está intimamente ligada a esse grupo. É possível depreender de sua fala que ele enxerga em Torquato Neto e em Clodo, Clésio e Climério a semente de algo que depois inspirou uma parte dos músicos de sua geração, que se iniciou musicalmente alguns anos antes dele, a criar, efetivamente, uma cena de música autoral independente em Teresina:

Meu primeiro contato com música regional foi através do Grupo Candeia, eu me lembro que tinha o Grupo Candeia e o Grupo Varanda. Eram as bandas daqui muito ligadas a essa coisa do regional, né? Misturando elementos do rock com elementos

nordestinos, então foi meu primeiro contato direto. Havia as bandas de baile, que tocavam músicas que faziam sucesso, você tinha essas bandas regionais, que era um mercado bem pequeno, né? Tinha a herança deixada pelo Torquato Neto, pelo São Piauí, que era um grupo, também, regional da época... Fez muito sucesso no Brasil, tem vários discos gravados... Grupo Candeia, Grupo Varanda, músicos como Geraldo Brito, Durvalino Couto [Filho], Edvaldo Nascimento, que desde a década de 70 já trilhava o caminho do rock, um rock mais pop, né, mais rock, é um ícone da nossa música... (idem).

A essa altura da discussão, creio ser necessário um breve mapeamento dessa geração de músicos independentes, apresentado de forma bem sintética para melhor situar o leitor. Afinal, quem são os músicos dessa geração? Quais são seus estilos? Eles formam um grupo coeso?

Em primeiro lugar, como já esclareci na nota nº 39, os músicos que compõem geração de músicos independentes de Teresina dos anos 1980 não surgem todos ao mesmo tempo. Boa parte deles, inclusive, inicia seus trabalhos musicais em meados da década anterior. Além disso, formam um grupo heterogêneo no que diz respeito às características musicais de suas canções. O que os une é basicamente a iniciativa de produzir música, em um esforço quase diletante de deixar sua marca em um território musical, de ocupar um espaço dentro da produção de músicas da cidade para que ele não seja preenchido única e exclusivamente pela não-produção, pelo consumo único daquilo que é trazido pelos agentes das gravadoras e executado nas rádios. É um grupo que, em algum momento, pode ter buscado um reconhecimento nacional, pode ter sonhado com isso, pode ter desejado que sua música lhe rendesse um sustento, talvez até fama e admiração, mas cujas ações tomadas naquele momento pareciam estar muito mais direcionadas à consolidação de suas canções dentro do espaço cultural da própria cidade de Teresina e à materialização e efetivação do próprio cenário que eles estavam construindo, firmando, assim, a prática dos *shows* no auditório Herbert Parentes Fortes, no Teatro 4 de Setembro, no bar Nós e Elis, no Teatro do Boi, no Círculo Militar, no Centro de Artesanato, no Ginásio Dirceu Arcoverde (Verdão)... A geração em questão tem como premissa não a criação de um *campo* musical em Teresina, pois este já existia, mas a afirmação dentro dele de um *subcampo da música autoral independente* de Teresina (BOURDIEU, 1989).

Os músicos dessa geração, portanto, são agentes dentro desse subcampo que, com suas práticas, vão definindo, também, um *habitus* concernente a ele, que envolve a organização de *shows*, a participação em festivais, o tipo de música a ser apresentado em cada um desses eventos, um ou mais formatos de apresentação eleitos tacitamente como os melhores ou mais adequados, a forma do relacionamento pessoal entre eles e, principalmente, a expectativa em relação ao que cada um deles pudesse ou não entregar em suas apresentações e posteriores

gravações. Nas falas dos sujeitos entrevistados são notórias algumas práticas frequentes e, inclusive, esperadas daqueles que quisessem conquistar espaço mais ou menos hegemônico dentro desse campo. Organizar *shows* no Teatro 4 de Setembro era uma dessas práticas (mesmo no caso dos roqueiros); e não apenas organizar o *show*, era preciso que essa apresentação tivesse um formato bem aceito, um determinado nível de produção, que tivesse público e, principalmente, que este o recebesse bem. Participar de grandes festivais era outra dessas práticas e, principalmente, ser bem-sucedido neles – no caso de festivais que tinham prêmios, isso significava ficar em uma boa colocação; no caso dos que eram apenas grandes *shows* com a participação de algumas bandas que vinham de fora do Estado e um grande número de artistas se apresentado, o “sucesso” dependeria de critérios mais abstratos, como ter uma resposta imediata do público, por exemplo.

E quem são os sujeitos que atuam como agentes dentro desse subcampo? Quem são os músicos componentes dessa geração? Esses artistas formavam dois grupos distintos, tanto em termos de estilos musicais quanto de relações pessoais entre os sujeitos. Dentro de cada um dos grupos existem laços de amizade e pareceria musical muito fortes entre seus atores. Já *entre os dois grupos* esses laços são muito mais sutis, quando existentes, não necessariamente por questões de rivalidade ou más relações pessoais, mas por habitarem espaços simbólicos diferentes⁶¹. O primeiro grupo (que iniciou suas atividades primeiro) é o da Música Popular Piauiense (MPP, em uma denominação autoproclamada, conforme mencionei no primeiro capítulo; o outro grupo, dos roqueiros, inclusive, não utiliza essa denominação e se refere a eles como “galera da MPB”, pela proximidade estilística e da própria proposta com o conceito de Música Popular Brasileira). O segundo grupo é o do *rock*, que corresponde, na realidade, a uma cena de *rock* pesado, com múltiplas variações que vão do *hard rock* ao *thrash metal*, englobando ainda algumas variações do *punk*.

O grupo da MPP tem muita semelhança com o conceito de MPB, que faz referência muito mais a um grupo de artistas do que a um estilo musical. A MPB nasce como uma forma de valorizar uma suposta música “autenticamente brasileira” no Centro Popular de Cultura da UNE, mas, com o tempo, vai recebendo influências as mais diversas possíveis. Da mesma forma, a ideia de MPP, que é trazida explicitamente por alguns de seus integrantes, como Aurélio Melo e George Mendes, e também pelo radialista César Filho, diz respeito àquele grupo de cantores, compositores e instrumentistas que surge com os festivais teresinenses da década

⁶¹ Embora não se possa desprezar que os representantes do *rock* entrevistados tenham, em diversos momentos, dado “alfinetadas” no grupo da MPP.

de 1970 e vão aos poucos criando um grupo de sociabilidades e parcerias musicais, passam a frequentar os mesmos espaços, discutem música entre si, compartilham experiências e vão, com isso, formando um grupo que começa a ir moldando o subcampo da música autoral independente de Teresina. Dentro desse grupo, há aqueles que têm uma gama bastante diversificada de influências musicais, abrangendo desde os estilos regionais, como forró, baião, repente, xote, até influências internacionais, como o *rock* e o *blues*, podendo abranger praticamente qualquer vertente musical. Nesse subgrupo, temos nomes como Geraldo Brito, Laurenice França, Solange Leal, George Mendes, Cruz Neto, Durvalino Couto Filho, Edvaldo Nascimento (o mais voltado para o *rock* dentre estes), dentre outros. Um outro subgrupo é o que estava mais voltado para uma música mais declaradamente “regional”, embora também utilizasse elementos estéticos internacionais, nacionais e, por vezes, certa influência da música erudita europeia; este subgrupo, entretanto, não tinha uma proposta de “salada tropicalista torquateana”, como o anterior, ele era muito mais voltado para os aspectos estéticos tidos como piauienses ou nordestinos, sendo os empréstimos da música nacional ou internacional apenas elementos adicionados para dar um “toque especial”. Nesse subgrupo, os dois representantes mais conhecidos são os grupos Varanda e Candeia e o cantor e compositor Lázaro.

No grupo do *rock*, ao menos nos anos 1980, não pude perceber uma divisão em subgrupos, apesar das diversas vertentes estilísticas existentes. Ele, contudo, não abrange o *pop rock*, ou vertentes menos pesadas de *rock*. É um grupo que ouve e toca “de *hard rock* para cima”, nada menos pesado do que isso⁶². Thyrso Marechal, por exemplo, começa na banda de *hard rock* e *heavy metal* Vênus e depois funda a banda Avalon, de *thrash metal*. Esse grupo de músicos dentro da geração discutida aqui começa a se formar um pouco depois, já a partir de 1982, à medida que as primeiras bandas começam a se apresentar na Feira Popular de Arte, que ocorria aos domingos, organizada pela Secretaria de Cultura do Estado do Piauí, na Praça Saraiva, após a missa que ocorria na Igreja de Nossa Senhora das Dores, situada dentro da referida praça. É ali que os sujeitos roqueiros vão começando a se conhecer e a formar uma sociabilidade e a criar suas bandas. E, posteriormente, começam a organizar *shows* em diversos locais da cidade, inclusive nos teatros. Dentre as principais bandas desse grupo de músicos estão Vênus, Avalon, Megahertz, Wagark e Grito Absurdo.

⁶² Apesar de ser do conhecimento desses sujeitos que o *rock* envolve uma gama de estilos muito maior do que o metal, o *hard rock* e derivações do *punk* praticados por eles, eles se referem a si próprios como a “galera do *rock*”. Quando dizem “*rock*”, subentende-se que estão falando de *rock* pesado.

Apesar dos dois grupos serem bastante distintos em muitos aspectos e de suas sociabilidades musicais terem ficado muito mais restritas ao ambiente de cada um dos grupos, e não na interseção entre eles, ambos compartilham uma narrativa macro em comum e um contexto de início de atividades semelhante. Tanto a “galera da MPP” quanto a “galera do *rock*” trazem uma representação de si próprios como uma *geração heroica*, um ajuntamento de sujeitos empenhados em minimizar o suposto “atraso” da cidade e dar a sua contribuição para modernizá-la culturalmente, através da invenção de um cenário musical autoral e independente. Ambos os grupos também procuram compor seus relatos de memória tal como a melodia de uma canção épica que narra o que consideram ser seus feitos de forma a evidenciar aquele momento histórico da música piauiense como uma *era de ouro, apesar das inúmeras dificuldades*⁶³. É preciso dizer que nem todos os entrevistados trazem essa memória de forma grandiloquente. Todos eles compartilham dessa representação, mas alguns chamam atenção para o seu “heroísmo” de forma muito mais extrovertida e entusiasta, enquanto outros o fazem de forma mais tímida e contida. De uma forma ou de outra, dentre os fatores que funcionavam como empecilhos a serem superados, dentro da narrativa deles, estão as dificuldades para receber informações de fora do Estado, as limitações técnicas e estruturais para produção de eventos e gravação de músicas e a falta de apoio da mídia, dos empresários e do poder público locais (este último ponto não é unanimidade, pois uma parte deles evidencia diversas iniciativas que a Secretaria de Cultura do Estado tomou para fomentar a música do Piauí). Sobre este aspecto, peço licença para inserir uma citação um pouco mais longa de uma fala de Thyrso Marechal, que é muito representativa da imagem construída por esses sujeitos sobre como era produzir música em Teresina naquele período:

Os espaços eram muito difíceis, porque Teresina era uma cidade muito pequena, você não tinha nem em sonho o que você tem hoje, de informação e formas de se comunicar... Você não tinha celular, você não tinha internet, você só tinha um canal de televisão... Por volta de 85 surgiu o segundo... Rádio... Pouquíssimas rádios FM, se eu não me engano, duas ou três, algumas rádio (sic.) AM... [...] a comunicação com fora também era muito difícil, você tinha revistas, tinha jornais... Enfim, *você tinha que fazer quase que tudo artesanalmente, né?* Porque não havia tecnologias, não havia meios pra que você tivesse acesso à informação e à divulgação do que você fazia. E aí a gente começou a trabalhar com o Vênus, e aí lançamos um disco... A cidade... Tudo o que a gente tinha que fazer nós tínhamos que realmente nos esforçar, os primeiros shows foram feitos em cima de um... De uma carroceria de caminhão, porque não havia palco disponível... Os shows eram feitos... O equipamento muito rudimentar, embora o Vênus já tivesse na época, porque o Pínel tinha boas condições, tivesse amplificadores Giannini Palmer, né? Valvulados, potentes... Já tinha bateria, enfim, pedais, que ele comprava em São Paulo, nós já tínhamos uma infraestrutura...

⁶³ Tratarei das dificuldades evidenciadas pelos entrevistados e dos seus ressentimentos quanto às questões que podem ter dificultado a continuidade de seus projetos, além de uma projeção em nível nacional, no 3º capítulo.

Mais ou menos, então... Mas tudo, assim, com muita dificuldade, muito esforço, porque a própria cidade não permitia, não tinha como, lembrando que, historicamente, o Piauí sempre foi um Estado considerado pobre e atrasado, e Teresina não ficava atrás, né? Tendo em vista que é a única capital do Nordeste que não tem... Não tem acesso ao mar, não tem porto, é uma dificuldade de você transportar as coisas, de trazer informação, de chegar mercadoria... – grifo meu (CARVALHO NETO, 2018).

A ideia do “fazer quase tudo artesanalmente” é algo que sintetiza a representação construída pelos entrevistados de uma forma geral. Dentro da narrativa trazida, eles estavam completamente fora da lógica industrial de produção musical que já vinha se consolidando mundialmente havia algumas décadas. Teresina, segundo eles, estava muito “atrasada” na lógica industrial de distribuição de mercadorias e informações, o que dificultava o trabalho deles por requerer um esforço de superação muito grande inclusive para saber quais eram as novas bandas, os novos artistas que estavam tocando mundo afora e fazendo sucesso, quais eram as novas vertentes estéticas que poderiam ser aproveitadas por suas músicas, que tipo de equipamento estavam sendo usados nos *shows* “mais modernos” e também para obter esses mesmos equipamentos. Essa descrição de Teresina, respaldada na posição à margem na qual a cidade se encontrava na lógica da modernidade global, como discuti no capítulo anterior, que impunha diversos limites ao tráfego de informações e mercadorias para a cidade, proporciona a construção de memória de uma cena que traz a figura do músico teresinense como um artesão, o que é bastante expressivo na representação que os artistas dessa geração trazem da *rotina de produção de música* que eles protagonizam.

Nesse sentido, em uma lógica industrial de produção musical é necessária uma enorme estrutura, que compreende gravadoras, produtores musicais que vão dar um formato comercial ao produto musical, técnicos de som no estúdio, técnicos de som no palco, casas de *shows* com estrutura e equipamentos propícios, distribuição de discos e material promocional para as lojas e emissoras de rádio e televisão, equipe publicitária, lojas de instrumentos com uma farta gama de opções para as mais diversas propostas musicais e diversos outros requisitos estruturais. De acordo com a memória heroica desses cantores, compositores e instrumentistas, como nada disso existia em Teresina, na época, todas essas etapas tinham que ser desempenhadas por eles próprios, muitas vezes de forma improvisada e usando as ferramentas que estavam disponíveis, numa lógica totalmente *artesanal*. Na própria descrição de Thyrso sobre alguns equipamentos adequados que sua banda, Vênus, tinha à disposição, isso ocorria apenas pela situação socioeconômica relativamente elevada de um de seus integrantes, Carlinhos Pincel, que tinha condições de viajar para São Paulo e comprar amplificadores, pedais e instrumentos de qualidade superior ao que se poderia adquirir nas poucas lojas da capital piauiense. É o artesão

tendo que produzir a própria matéria-prima ou, no caso, tendo que ir pessoalmente em um lugar distante para a obter, sem haver meios de distribuição que fizessem com que essa matéria-prima chegasse até ele.

Diversas outras narrativas desses indivíduos evidenciam esse caráter “artesanal” de produção musical em Teresina, na época. Uma delas é a de Edvaldo Nascimento⁶⁴, para quem o ofício de fazer música na cidade, hoje, é muito mais fácil, porque:

Você, hoje em dia, o músico só se preocupa em tocar, porque tem a produtora pra divulgar, tem a produtora pra fazer toda uma estrutura, coisa que na década de 80 a gente não tinha, a gente fazia tudo! A gente produzia, a gente colava cartaz, a gente fazia tudo [risos]! (NASCIMENTO, 2018).

Além de explicitar que os próprios músicos tinham que dominar todas as etapas da produção tanto da música quanto dos *shows* e de tudo o que estivesse ligado a essa atividade, ele compartilha a experiência vivida por ele de utilizar um pedal de distorção feito à mão de forma absolutamente rudimentar por um amigo seu quando tocou em uma das edições do Festival de Música do Parque Piauí (FESPAPI):

O meu primeiro pedal de distorcedor (sic.) que eu tive foi o Achylles Costa que fez. Ele ainda hoje mexe com essas coisas [...]. Ele foi o primeiro pedal de distorcedor, foi ele que fez pra mim. Então, no festival que teve lá no Parque Piauí, que tinha uns festivais lá na década de 80, muito interessante esse festival, também, porque lá participou muita gente, assim, com, vamos dizer assim, um movimento do bairro Parque Piauí de rock n’ roll, que eram esses festivais que tinha lá, anual, lá no Centro Social do Parque [Piauí], né? Então, foi a primeira vez que eu usei esse pedal, foi nesse festival, e todo mundo ficou [espantado]... Os jurados nunca tinham escutado. Tipo assim, como foi os Mutantes, quando tocou naquele festival, com aquela guitarra distorcida, o Gilberto Gil, “*Aaahhh!*” [representando a forma como Gilberto Gil teria cantado]. Então, foi mais ou menos aquilo ali. Porque era um festival, é legal porque você pode experimentar. E eu disse: “rapaz, eu vou usar esse pedal aqui pra dar um efeito diferente, sabe?” [Imita o som da distorção] Era tipo um fuzz, assim... [...] Todo mundo depois veio perguntar: “rapaz, como é que é esse pedal?” Eu digo: “ó, o dono, o fabricante do pedal tá bem aqui do lado!” [Risos] Aí o Achylles veio dizer: “Não, um circuito, não sei do quê...” [Risos] (NASCIMENTO, 2018).

⁶⁴ Edvaldo Nascimento nasceu em Teresina, em 1960. Filho adotivo de uma família onde a música pôde se desenvolver, ele foi pendendo para a atividade musical pelo contato com os irmãos, que foram fundadores da banda de baile “Os Metralhas”. Começou a trabalhar com música na década de 1970 e foi fundador de uma das primeiras bandas de *rock* de Teresina, a “Green City Band”, que tocava *cover* de canções que hoje são grandes clássicos do *rock* mundial. Com seu trabalho autoral, participou de diversos festivais das décadas de 1970 e 1980 e, apesar de roqueiro, tinha trânsito tanto no meio da “galera do *rock*”, quanto em meio ao grupo da MPP.

Em sua narrativa, o fato de ele ter utilizado um pedal de distorção com característica semelhante a um *fuzz* causou enorme frisson no festival e despertou a curiosidade de muitos. A ênfase que ele dá ao fato do pedal ter sido feito à mão dá força ao caráter artesanal da produção musical teresinense do período e ilustra a ideia trazida por ele e demais entrevistados da profunda carência técnica e estrutural das condições dessa produção. Além disso, ele constrói para si próprio uma imagem de *inovador*, deixa claro que apostou nisso para fazer uma apresentação diferente e, mais do que isso, que obteve êxito nesse sentido, o que, por sua vez, dialoga com a própria imagem autoconstruída da geração como heroica, em si.

Outra fala que contribui com a edificação dessa memória é a de Cruz Neto, sobretudo em dois momentos. O primeiro é quando fala do surgimento do bar Nós e Elis, em meados da década de 1980 que, para ele, teria “revolucionado” a música do Piauí. E o segundo é sobre as dificuldades de se conseguir instrumentos e equipamentos. Sobre o bar em questão, ele diz que a prática de seus donos de proporcionar boa divulgação para os *shows* e de pagar “bons cachês” e, ainda por cima, logo após a apresentação do artista (o que, segundo ele, não existia anteriormente) deu um novo ânimo ao cenário da música autoral de Teresina. O que se depreende é que os músicos passaram a ter um pouco mais de previsibilidade e segurança em relação ao retorno de sua atividade, pois não teriam que se preocupar mais com a divulgação e nem com a possibilidade de não conseguir dinheiro suficiente de bilheteria, logo, os artistas não teriam mais que se responsabilizar por todas as etapas da produção. Ou seja, o que ele está descrevendo, mais uma vez, é a necessidade que os músicos autorais de Teresina tinham de produzir de forma *artesanal*, realidade essa que teria começado a mudar com o início das atividades do bar Nós e Elis:

Nos anos 80, a partir do momento [em] que começou esse movimento musical, e tal, e já em meados dos anos 80, surgiu um bar em Teresina chamado Nós e Elis. Esse bar revolucionou a música do Piauí, por dois aspectos. Primeiro: porque quem tocava lá tinha uma boa divulgação, recebia uma boa divulgação, que o próprio Elias fazia essa divulgação. E segundo: ele colocou os cachês, pela primeira vez no Piauí os cachês eram pagos na hora que o músico terminava de tocar, e com um detalhe: ele passou a valorizar o músico. Ele passou a pagar um cachê bacana, mesmo, na época. Que ninguém tinha nem costume de receber um cachê daqueles. Então, ele criou isso, o Nós e Elis foi o grande point (CRUZ NETO, 2018).

Essa imagem construída por ele sobre como o bar Nós e Elis ajudou a impulsionar o cenário de música autoral independente de Teresina é muito semelhante àquela que Aurélio Melo traz, que comentei no último tópico do primeiro capítulo. Ele diz que o estabelecimento

em questão criou uma estrutura muito favorável para os músicos, sobretudo porque estes teriam passado a ter que se preocupar apenas, basicamente, com subir no palco e tocar. Toda a produção prévia ficava por conta da administração da casa, que fornecia a divulgação, o som, a iluminação, pagava cachê e ainda oferecia tacitamente uma garantia de que o público estaria lá, porque ele tinha uma rotina de funcionamento, era um bar que abria diariamente e que era muito frequentado, e não uma casa de espetáculos aonde as pessoas só se dirigiam quando sabiam de um evento que as interessasse. Logo, se ele constrói essa imagem do cenário musical após a inauguração do Nós e Elis, depreende-se que sua representação do momento anterior à existência do bar é, também, de um trabalho muito mais artesanal desses músicos.

Todos os entrevistados forneceram, em algum momento da entrevista, uma quantidade maior ou menor de declarações que corroboram com a construção dessa autoimagem de “artesãos” da música em Teresina, seja por lidarem com as limitações técnicas e estruturais da própria cidade, ou por terem que fazer as vezes de produtores e publicitários dos seus próprios produtos ao tomar a iniciativa de divulgar os *shows* e procurar as emissoras de rádio para os sensibilizar a tocar suas músicas em sua programação e buscar apoio do empresariado local⁶⁵. Isso nos leva novamente à *memória de si* evidenciada em suas falas como sendo a de uma geração que empreendeu inúmeros esforços para “superar o atraso” de Teresina em relação, inclusive, a ter sua própria música autoral consolidada. Refletindo aqui como Pollak (1992), para quem a memória de um grupo traz elementos compartilhados que fazem esse mesmo grupo se reconhecer enquanto tal, ousou dizer que essas lembranças da prática artesanal da música, do esforço de superar a “condição de atraso” de Teresina na área musical e a própria *invenção do cenário musical autoral independente* de Teresina são elementos construtores de uma *identidade social*, isto é, de sua forma de se reconhecerem enquanto grupo. Seus quadros pendurados na sala de estar da memória procuram, dessa forma, evidenciá-los de forma carinhosa e heroica, compondo um *belo passado* no qual é enaltecido seu feito de “criar do zero” uma cena musical autoral e independente em Teresina, *apesar de todas as dificuldades* que fazem questão de enunciar, o que apenas aumenta o caráter heroico dessa representação de si, pois confere a eles próprios a iniciativa de tentar “superar o atraso” de Teresina e, portanto, acompanhar o que outros Estados estavam produzindo, “não ficar para trás” nessas iniciativas de produção musical que estavam acontecendo Brasil afora e também nos grandes centros da

⁶⁵ Voltarei a esse tema no 3º capítulo, quando discutirei os ressentimentos evidenciados pelos entrevistados a respeito do contexto local de sua produção.

modernidade global. E é dessa relação entre essa geração de músicos e essa modernidade que tratarei agora.

O global ou o regional? Memórias de uma disputa simbólica pelos rumos estéticos da música independente em Teresina

Acabo de discutir brevemente sobre o papel que a geração de músicos autorais independentes teresinenses da década de 1980 desempenhou na invenção de um cenário de música autoral na cidade, assim como a sua memória heroica desse momento. Passemos agora a uma reflexão sobre um impasse relatado por esses agentes do subcampo em questão: ter ou não uma “identidade” que caracterize o movimento? Em algum momento essa indagação surgiu entre eles (muito mais no meio da “galera da MPP”, do que entre os roqueiros, que fizeram pouquíssimas referências a isso), o que levou a uma disputa simbólica entre esses agentes do subcampo. Alguns relatam a ocorrência de reuniões para debater o assunto, outros declaram que essa era uma preocupação que quase nenhum dos membros dessa geração possuía, então nunca chegou a haver uma cobrança. Contudo, pela análise das memórias dos entrevistados, fica claro que em algum momento esse debate existiu, embora é possível que nem todos os sujeitos tenham se sentido envolvidos nele. Afinal, qual seria a cara ou o “cheiro” (MELO, 2018) que a música piauiense “recém-inventada” teria? As representações do “amorfismo” das composições dessa geração variam, sendo que alguns consideram que isso foi o que impediu que a música piauiense ganhasse projeção nacional e “acontecesse nacionalmente”, enquanto outros consideram que essa ausência de um formato predefinido evidenciava precisamente a riqueza da produção musical dessa geração.

O fato de que essa geração teve ares de movimento, mas de caráter muito mais espontâneo do que organizado gerou espaço apropriado para que em um dado momento essa questão da “piauiensidade” surgisse como um possível norte a ser abraçado ou repudiado. Contudo, a motivação inicial desses jovens que estavam descobrindo a arte de compor canções e se apresentar em palcos era, basicamente, produzir seus *shows*, fazer sua música acontecer:

Nós não tivemos um movimento organizado. Nós acontecemos, fizemos 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 (MENDES, 2015).

A fala acima, de George Mendes, procura deixar claro que o início de todo esse cenário foi a própria espontaneidade, o desejo de acontecer musicalmente. E, em sua memória, à medida que o grupo ia se tornando mais coeso, iam surgindo as parcerias, uns mostrando suas canções para os outros, compondo juntos, participando uns dos *shows* dos outros, ajudando a produzi-los ou simplesmente estando presentes na plateia. Logo, na representação que George Mendes constrói do movimento, ele nunca foi organizado, no sentido de ter uma diretriz, uma finalidade ou objetivo definido – a não ser o objetivo de produzir. Apesar de considerar que a descrição que um indivíduo faz, de acordo com sua construção de memória, de uma realidade de seu passado não pode ser tomada de forma pura e simples como verdade, uma vez que se trata apenas de uma representação sua do que ele considera que foi, ou do que ele escolhe lembrar, é preciso ponderar também que não encontrei qualquer indício de que esse “movimento” vivenciado por eles tivesse qualquer tipo de organização definida. Não há discordância entre os entrevistados em relação a isso, e também não foi encontrada por mim qualquer evidência em outras fontes que pudesse relativizar esse caráter espontâneo da produção de músicas e *shows* desses jovens músicos. Logo, uma vez que não há razões para duvidar da espontaneidade do “movimento”, é de se esperar que, tão logo ele cresça, surjam os debates sobre dar a ele algo que o defina de forma mais clara, algo que lhe dê uma marca identitária – e que, conseqüentemente, lhe molde mais propriamente como um movimento organizado. E quando esse debate identitário surge, as ideias que transitam nessa disputa simbólica perpassam tanto a constatação de que a modernidade global era uma realidade quanto um sentimento de se ter ou não alguma necessidade de adotar uma postura definida em relação a essa realidade. Assim, alguns procuram adotar como diretriz de seu trabalho ter elementos estéticos que estivessem inequivocamente atados ao local, ou seja, fazer uma música com “cheiro de Piauí”, como defendia Aurélio Melo. Outros interlocutores desse debate, por sua vez, defendiam que a música piauiense não precisaria se sentir obrigada a “se amarrar” aos estilos tipicamente piauienses ou nordestinos, podendo se sentir livre para abraçar qualquer vertente musical que julgassem aprazível ou condizente com a proposta que estivesse em voga naquela canção ou naquele *show* específico – o que dialoga, de alguma forma, com a ideia tropicalista, em grande parte por influência de Torquato Neto. Essa discussão identitária que em algum momento ocupa um espaço, seja ele maior ou menor, dentro da disputa simbólica entre os agentes desse subcampo

da música autoral em Teresina, no fundo, é um debate sobre o global e o local e sobre o tradicional e o moderno. Dessa forma, creio ser importante fazermos, nesse momento, uma breve reflexão, retomando alguns conceitos importantes sobre tradição e modernidade, global e local e a forma como essas noções se inserem na música brasileira na segunda metade do século XX, uma vez que a iniciativa de invenção de um cenário musical autoral e independente em Teresina é, em grande medida, uma resposta e também uma repercussão do que acontecia musicalmente no cenário nacional.

Nesse sentido, conforme discutido no capítulo anterior, a modernidade nasce junto com o capitalismo e, à medida que as grandes revoluções modernas vão ocorrendo em todo o mundo, este vai ganhando novos traços que, em grande medida, também acompanham as mudanças do próprio capitalismo mundial. Talvez um dos principais aspectos da sociedade global moderna seja a ideia de *centro e periferia* (GIDDENS, 1991), que coincide com os papéis desempenhados por cada nação dentro do espectro “funcional” que a economia capitalista global desenha. Nesse sentido, alguns se tornam os centros produtores de tecnologia e de cultura e, utilizando uma expressão um pouco mais ambiciosa, os *desenhistas do mundo*, enquanto outros assumem o papel de produtores das bases necessárias para as criações daqueles centros. Estes últimos, que assumem um papel periférico, passam a ser, desde o início da colonização ultramarina pelos europeus, área “disponível” para o excedente populacional marginalizado europeu ou fornecedores de matéria-prima oriunda da exploração agrícola ou mineral.

Por muito tempo as nações colonizadoras europeias ocuparam o papel de *centro* nessa relação na forma de *metrópoles*, em relação às suas colônias. Contudo, o seu desenvolvimento tecnológico e industrial, além da própria exploração colonial, passou a lhes dar um papel de protagonista na economia mundial para além de suas áreas coloniais e protetorados, tendo também um papel definidor de relações econômicas em diversas outras nações que não tinham grande desenvolvimento industrial até então. Nesse ponto, nota-se a formação de centros dentro dos centros, pois algumas nações, como Inglaterra e França, passam a ter destaque inclusive sobre as demais potências coloniais, tornando-as dependentes delas em diversos sentidos. Entretanto, à medida que o desenvolvimento industrial e tecnológico vai ganhando cada vez mais corpo, começam a haver mudanças em termos de localização dos centros econômicos e de influência mundial. Como exemplo, pode-se citar a ascensão a essa posição dos Estados Unidos, após a Primeira Guerra Mundial, e da União Soviética, após a Segunda. A própria Guerra Fria se tornou, dentre outros aspectos, uma disputa por quem detinha a hegemonia da produção industrial – em todos os sentidos, inclusive bélico e cultural – e a maior influência,

maior capacidade de *desenhar o mundo*, ou de desenhar uma área maior dele. Da mesma forma, se estendermos o olhar para o mundo após a Queda do Muro de Berlim, veremos a ascensão de outras nações disputando essa posição central, como, por exemplo a China, que há pouco mais de uma década se insere em um grupo maior, denominado BRICS – Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul – de países às vezes classificados como “emergentes” que detém, cada um, uma forte influência regional e, juntos, formam um bloco que já disputa, ao menos economicamente, com as potências capitalistas tradicionais.

Assim, a forma de exercer domínio sem a ocupação formal do espaço, é uma ideia moderna em si, algo que se viabiliza pela hegemonia que se baseia no capital e na produção de uma espécie de centro de referência cultural. E, embora o que chamamos de *globalização* tenha, segundo alguns autores, sua gênese propriamente dita na década de 1970, ela é uma tendência que se verifica desde o início da sociedade inaugurada pelo capitalismo comercial:

Lembremos que a globalização não é um fenômeno recente: “A modernidade é inerentemente globalizante” (Giddens, 1990). Como argumentou David Held (1992), os Estados-nação nunca foram tão autônomos ou soberanos quanto pretendiam. E, como nos faz lembrar Wallerstein, o capitalismo “foi, desde o início, um elemento da economia mundial e não dos Estados-nação”. O capital nunca permitiu que suas aspirações fossem determinadas por fronteiras nacionais” (HALL, 2015, p. 39).

Assim, a economia mundial vem se globalizando desde o início da consolidação do capitalismo, embora esse processo tenha sido intensificado com o tempo e tenha dado origem a um maior entrelaçamento entre nações a partir da década de 1970, segundo Hall (2015, p. 39). Giddens (1991) cita o capitalismo mundial como uma das instituições fundamentais tanto da globalização quanto da própria modernidade. O autor trata o citado fenômeno global, inclusive, como uma “globalização da modernidade” (GIDDENS, 1991, p. 60), sobretudo pela sua característica de *desencaixe*, que o autor entende como sendo a ruptura da ligação de determinadas estruturas ou contextos sociais a seu espaço-tempo original:

Na era moderna, o nível de distanciamento tempo-espaço é muito maior do que em qualquer período precedente, e as relações entre formas sociais e eventos locais e distantes se tornam correspondentemente “alongadas”. A globalização se refere essencialmente a este processo de alongamento, na medida em que as modalidades de conexão entre diferentes regiões ou contextos sociais se enredaram através da superfície da Terra como um todo (ibid.).

O alongamento citado pelo autor diz respeito às formas socioculturais, que passam a estar desencaixadas, não mais restritas a seus locais e tempos de origem. Essa modernidade alongada permite um intercâmbio econômico entre nações cada vez maior. E, à medida que permite uma troca também de informações – através da expansão dos meios de comunicação de massa que pegaram o embalo do jornal impresso – e que os próprios bens culturais e artísticos passam a ser cada vez mais claramente mercadoria, temos a ascensão da modernidade global, que vai culminar, já nos anos 1990, no processo de globalização que não é somente econômico, mas também cultural.

Dentro desse contexto, temos um progressivo aumento no diálogo com padrões estéticos internacionais, sobretudo dos países centrais, na música brasileira, desde a década de 1950; não ignoro que houvesse influência de diversos estilos “não-brasileiros” nas canções produzidas no Brasil antes disso – o bolero, por exemplo –, mas entendo que a partir do período citado isso se tornou cada vez mais corriqueiro, como parte do fenômeno global do alongamento descrito por Giddens. O *jazz* e a hibridização do samba, materializada na Bossa Nova, e o *rock* – tanto o importado propriamente dito quanto o que era produzido no Brasil usando todos os seus apelos estéticos – dos anos 1950 e 1960, onde se inclui a Jovem Guarda, podem ter sido as primeiras configurações dessas primeiras sementes de uma “globalização musical”.

À medida que o Brasil, através de diversas políticas econômicas distintas – ou nem tão distintas assim –, se abria ao capital estrangeiro, o país passou a receber cada vez mais os eletrodomésticos, as empresas multinacionais, os automóveis e tantos outros bens de consumo, aos quais se somavam também padrões estéticos para os gostos e a produção, assim como os próprios produtos artísticos importados. À medida que a sonoridade do *rock n’ roll* conquistava a juventude, sobretudo a de classe média e elite, diversos artistas brasileiros começaram também a produzir canções nesse estilo. Assim como no caso das indústrias automobilísticas, o Brasil não estava mais somente trazendo o produto pronto, mas estava passando a produzi-lo dentro de seu território de acordo com os padrões estrangeiros, “importando” os próprios produtores. Apesar de toda a resistência que diversos setores da intelectualidade brasileira personificaram, como o grupo ligado ao Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, esse processo se mostrou irreversível, o que se percebe na própria fragilização do “conceito militante” criado por eles – a MPB. A Música Popular Brasileira, quando esse nome foi pensado, no início da década de 1960, dizia respeito a toda aquela música que esse setor da intelectualidade brasileira considerava “verdadeiramente brasileira”, como o samba e os estilos folclóricos e regionais. A utilização de elementos estéticos de estilos importados, como o *rock*,

era fortemente combatida, inclusive o próprio emprego de instrumentos musicais que fossem tipicamente associados às vertentes musicais “alienígenas”, como a guitarra elétrica, por exemplo⁶⁶. Alguns anos mais tarde, a sigla MPB passaria a sofrer um progressivo esvaziamento de significado, à medida que crescia o número de artistas identificados com o gênero que deixavam cada vez mais clara sua influência do *rock*, do *soul*, da *disco*, do *funk* e de diversos outros estilos musicais estrangeiros. A Tropicália e o Clube da Esquina foram fundamentais nesse processo de quebra de paradigmas e incorporação dos elementos musicais importados como novas possibilidades estéticas. No caso, ambos procuravam mesclar características tanto da musicalidade estrangeira quanto das canções dos estilos regionais e folclóricos brasileiros – no caso do Clube da Esquina, a influência do regionalismo mineiro era muito mais clara. Ou seja, ambos produziram híbridos e de forma deliberada.

Contudo, não foram apenas esses movimentos que passaram a incorporar a estética dos estilos norte-americanos e europeus. Ao longo da década de 1970, praticamente toda a produção musical no Brasil foi se tornando cada vez mais híbrida e com condensação cada vez maior de elementos estéticos da indústria cultural que vinha dos países centrais da modernidade global do período, em especial, da música norte-americana. Em diversos momentos, o elemento estrangeiro chegou a ser claramente predominante, como no caso dos cantores brasileiros que não só cantavam em inglês – composições próprias ou de outros compositores brasileiros, mas já feitas em inglês – como também adotavam pseudônimos na língua inglesa ou americanizados: Mark Davis (que depois viria a ser conhecido como Fábio Júnior), Terry Winter, Morris Albert, Pholhas e muitos outros. A própria música importada, propriamente dita, chegou a dominar o mercado fonográfico e a execução radiofônica, de tal forma que chegou a ser proposta uma lei obrigando as rádios brasileiras a tocarem um mínimo de música brasileira em sua programação:

[...] o rádio brasileiro se caracteriza pela transmissão maciça de música alienígena, com raríssimas exceções, mais do que tudo porque partindo de um falso conceito, qual seja, o de que é preciso dar ao povo o que o povo quer e não o de que o povo precisa. E porque o rádio brasileiro despreza a música brasileira, igualmente influi na produção das gravadoras de músicas existentes no Brasil. Com as facilidades da moderna tecnologia e com o surgimento das gravações em cassete, existe a maior facilidade das empresas adquirirem fitas e mais fitas gravadas, muitas de procedência duvidosa. Fáceis de copiar, vendidas a preço vil, tais músicas vão tomando todos os horários de nossas emissoras de rádio, vão sendo incorporadas às discotecas de todas as boites, vão formando o estoque de todos os centros de diversão pública e, assim, vão tomando

⁶⁶ Para uma maior discussão a esse respeito, ver CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Todos os dias de paupéria**: Torquato Neto e a invenção da tropicália. São Paulo: Annablume, 2005.

a maior parte do espaço disponível, deixando pouquíssimo tempo para a divulgação da música do Brasil (PAULO, 1975, p. 11).

O trecho destacado corresponde a um discurso do então deputado federal Jorge Paulo, defendendo a necessidade de se obrigar as rádios brasileiras a tocarem músicas brasileiras, estabelecendo uma porcentagem mínima da programação por dia. A defesa feita pelo parlamentar não é algo isolado, pois diversos jornais naquele momento correram em defesa dessa causa⁶⁷, o que dá uma dimensão do alongamento da cultura dos centros globais, em especial dos Estados Unidos, agora como produto de exportação. Uma vez que os bens culturais passam a ser cada vez mais claramente mercadoria, aqueles atores internacionais com maior envergadura econômica se tornam mais competitivos nesse tráfego comercial de bens culturais, o que resulta mais uma vez no papel central exercido pelas grandes potências econômicas também nas áreas de cultura e entretenimento. Entretanto, um aspecto que teve muita ênfase no discurso proferido pelo parlamentar foi a pirataria, que era viabilizada devido à grande facilidade de produção de cópias clandestinas, graças ao advento da gravação em rolos de fita. De sua fala, é possível depreender que a valorização dos bens musicais estrangeiros associada à facilidade de produção de cópias clandestinas fez com que a música brasileira se tornasse praticamente esquecida. Embora seja impossível negar que houve artistas brasileiros que de fato tiveram muito sucesso comercial e radiofônico na época, o que contrapõe um pouco a defesa apaixonada do deputado, também é inegável a força que a música estrangeira tinha no Brasil.

A facilidade de produção de cópias citada por Jorge Paulo não é apenas, como sua fala procura enfatizar, um fenômeno de “bandidagem”, mas um aspecto bem forte da modernidade conceituada por Giddens, que é o industrialismo. A própria cultura foi apropriada pela indústria e pelo capitalismo, e entrou na lógica da produção e distribuição em massa. Nesse exemplo específico, o industrialismo impulsiona a produção tanto de fitas cassete (virgens ou já gravadas) quanto de *hits*, cuja difusão, seja pelos meios comerciais oficiais ou pelas cópias piratas, só deixa bem claro o alcance que essa indústria de sucessos musicais obteve.

E assim o cenário musical brasileiro vai se familiarizando cada vez mais com a modernidade global. Aos poucos, vão surgindo cada vez mais artistas de estilos como *rock*,

⁶⁷ Ver MURATORI COSTA, Fernando. **Seu gosto na berlinda**: um estudo sobre a produção e o consumo musicais nos anos 1970. Dissertação de mestrado (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí. Teresina, 2012.

soul, disco, funk e outros no país. E tudo isso se torna mais intenso à medida que vamos nos aproximando da década de 1980, que é o período sobre o qual este trabalho busca refletir. Esse quadro faz parte do processo de transformação identitária motivado pela globalização. Um elemento-chave a ser destacado é a possibilidade de um consumo globalizado de bens, serviços e cultura, ou seja, que determinados produtos sejam vendidos e consumidos em todo o mundo:

As pessoas que moram em aldeias pequenas, aparentemente remotas, em países pobres, do “terceiro mundo”, podem receber, na privacidade de suas casas, as mensagens e imagens das culturas ricas, consumistas, do Ocidente, fornecidas através de aparelhos de TV ou de rádio portáteis, que as prendem à “aldeia global” das novas redes de comunicação. *Jeans* e tênis – o “uniforme” do jovem na cultura juvenil ocidental – são tão onipresentes no sudeste da Ásia quanto na Europa ou nos Estados Unidos, não só devido ao crescimento da mercantilização em escala mundial da imagem do jovem consumidor, mas porque, com frequência, esses itens estão sendo realmente produzidos em Taiwan ou em Hong Kong ou na Coreia do Sul, para as lojas em Nova York, Los Angeles, Londres ou Roma – grifo do autor (HALL, 2015, p. 43).

À medida que esse intercâmbio de mercadorias e informações vai se espalhando pelo mundo, vai havendo uma completa ressignificação nos hábitos, rotina, paisagem e gostos dos viventes:

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as *identidades* se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente”. Somos confrontados por uma gama de diferentes identidades (cada qual nos fazendo apelos, ou melhor, fazendo apelos a diferentes partes de nós), dentre as quais parece possível fazer uma escolha. Foi a difusão do consumismo, seja como realidade, seja como sonho, que contribuiu para esse efeito de “supermercado cultural” – grifo do autor (ibid.).

Dentro do raciocínio explicitado de Hall, a modernidade global produz uma sensação de cultura mundial, uma ideia de mundo ao alcance da mão. E esse trânsito intenso de quase ser atropelado por identidades diversas que passam voando por nós gera uma completa ressignificação de formas de ser, sentir, ouvir, consumir. Embora o conflito entre global e local não acarrete necessariamente a destruição deste último, o resultado é tipicamente um híbrido. Embora, para Hall, a distribuição de forças nesse processo que chamei de *desenhar o mundo* seja desigual, isso não quer dizer que o local sucumba. Para ele, o local não é sinônimo de “velhas identidades”, embora elas também não deixem necessariamente de existir. Mas, uma

vez exposto ao gigantesco fluxo global, surge um novo local tanto como discurso afirmador de uma identidade quanto como mercadoria. O local ressignificado se torna um bem de consumo assim como um apelo identitário simbólico (HALL, 2015, p. 45-46).

Isso nos leva às questões: em que medida surge um local ressignificado em meio a esses “artesãos” da música autoral independente de Teresina dos anos 1980? E, sobretudo, até que ponto esses sujeitos veem a construção de uma “piauiensidade” em sua música e em seu cenário musical autoral independente? E até que ponto consideram isso importante?

Como mencionei anteriormente, para o “grupo do *rock*” essa é uma questão muito menos presente em sua memória do que em meio ao “grupo da MPP”. Para os roqueiros essa discussão parece ter tido menor relevância em sua prática musical ou, ao menos, em sua memória sobre ela, até porque, pela própria escolha de estilos, a música produzida por eles já era essencialmente de uma estética que tomava como base um modelo importado. A fala de Thyrso Marechal sobre o início de sua trajetória na música já mostra esse direcionamento. Partindo do trecho citado anteriormente, em que ele menciona as bandas de baile de seu pai, ele diz que com o fim das atividades dos grupos, ele foi presenteado com a bateria que era utilizada nas apresentações, e começou a tocar esse instrumento. Até então, ele relata que ouvia muito a banda britânica The Beatles, mas que poucos anos depois, ele começaria a tocar guitarra e começaria a ter seu gosto musical um pouco mais puxado para sons mais pesados:

[...] por volta de 82 eu comecei a tocar guitarra e realmente entrei de cabeça nessa coisa da música, né? Logo [eu era] muito jovem, tinha só 18 anos... E foi quando eu comecei. [A] primeira vez montamos um show ali na antiga feirinha da Praça Saraiva... E aí eu me juntei com mais dois amigos, que eu já perdi o nome na memória e a gente começou, realmente, a tocar rock, né? Na época, a gente gostava muito de Black Sabbath, Led Zeppelin, Peter Frampton, Deep Purple, essas bandas mais dos anos 70. E foi uma época, também, que culminou com a chegada das primeiras notícias aqui da Nova Onda do Heavy Metal Britânico (New Wave of British Heavy Metal), encabeçada pelo Iron Maiden. Me lembro bem quando eu fui à loja Honolulu pedir um disco do Iron Maiden, demorou quase um mês pra chegar, porque não tinha, ninguém conhecia... Aí eu comecei a ouvir Saxon, Iron Maiden, Judas Priest... Chegou depois aquele boom daquelas bandas americanas, né, do glam rock, tipo Cinderella, Poison, Mötley Crüe, Dokken... E aí, por volta de 84 eu recebi um convite pra entrar no Vênus, que foi a primeira banda de heavy metal aqui que documentou um trabalho, que gravou um disco (CARVALHO NETO, 2018).

Nota-se que, em sua memória, o direcionamento tomado por ele ao iniciar suas atividades como músico ia inexoravelmente para o *rock*, a princípio, ainda com a forte influência do que o conceito de *heavy metal* significava nas décadas anteriores, seguindo as linhas de bandas como Led Zeppelin e Deep Purple (mais identificadas como uma variação

mais agressiva do *rock* “clássico”, o que passou a ser chamado de *hard rock*), Black Sabbath (considerada por muitos como a banda fundadora do *heavy metal*) e também um nome do *hard rock* que era um pouco mais *pop* do que as demais citadas, que é Peter Frampton. Se repararmos bem, nota-se a preocupação de Thyrso em expor sua memória em uma representação tal que mostre que o tipo de música que ele tocava (assim como a banda da qual ele participava) acompanhava as novas tendências dentro do *rock* pesado que iam surgindo e ganhando força na cena mundial. Sua narrativa se organiza da seguinte forma: em um primeiro momento, ele ouvia os pioneiros do metal, com influências de *hard rock* e algo do *pop*, e dá a entender que eram esses estilos que ele tocava com seus amigos de cujo nome ele não conseguiu se recordar naquele momento. Em seguida, cita o surgimento do movimento britânico New Wave of British Heavy Metal, que lançou bandas hoje consagradas, como Iron Maiden e Judas Priest, ao mesmo tempo em que começaram a ganhar notoriedade as bandas do *hard rock/glam rock* norte-americano. É nesse momento que surge a banda Vênus, que fazia suas composições acompanhando esses dois últimos estilos. E essa fala se complementa com um trecho um pouco mais à frente de sua entrevista, quando ele explica as razões que o levaram a deixar a banda Vênus e fundar uma outra, a Avalon:

[Em] 87, eu e o outro guitarrista, o Ico Almendra, resolvemos sair da banda, porque nós começamos a ouvir algumas tendências novas, que estavam chegando... O thrash metal. Primeira vez que nós ouvimos Metallica, lá em Parnaíba isso, Metallica, Testament, Anthrax, King Diamond, aquilo foi um choque pra gente. [...] E quando chegou, na verdade foi o primeiro disco [da banda Metallica], o Kill ‘em All... O primeiro disco do Metallica, que a gente ouviu aquela serralharia lá com as guitarras, aí aquilo ali mudou completamente a nossa visão, a minha e a do Ico... Aí, quando a gente pensou, “rapaz, o que tá acontecendo agora é isso aqui, nós vamos embarcar nessa onda”. O Vênus já era uma coisa, já ficou uma coisa, né? Mais arcaica... Os caras não receberam bem a ideia e nós resolvemos sair e fundar o Avalon (CARVALHO NETO, 2018).

Thyrso procura evidenciar na construção do seu eu-passado – que tende a indicar, implicitamente, que seu eu-presente também corresponde a essa visão – que ele sempre procurou estar integrado com o que acontecia mundialmente no mundo do metal. Ele, dessa forma, não mostra qualquer pudor ou mal-estar em abraçar o que o mundo da música “pesada” estivesse oferecendo; pelo contrário, mostra um grande deslumbramento com isso, como quando fala da “serralharia” das guitarras do Metallica que o impressionou. Ao mesmo tempo, a forma como ele expõe sua autoimagem na memória procura evidenciar que esse indivíduo que estava sempre “atenado” com o que estava acontecendo no exterior acertou ao acompanhar essas tendências, pois logo após falar sobre o seu interesse por cada vertente em

cada momento, ele evidencia o êxito que a banda da qual ele participou em cada momento teve. Sobre o Vênus, como citado há pouco, ele faz questão de mencionar que a banda foi a primeira do cenário de *heavy metal* do Piauí a gravar um disco, em um momento em que até mesmo conseguir condições adequadas para se fazer um *show* era difícil, por causa das dificuldades já citadas no tópico anterior; mesmo assim, eles conseguiram fazer “[...] show em vários pontos da cidade, na Praça Pedro II, nos CSUs... Onde havia disponibilidade pra gente tocar em cima de um caminhão ou num palco improvisado a gente tocava, né, difundindo o rock...” (idem). E sobre o Avalon, ele enfatiza que a banda conseguiu até mesmo repercussão nacional e alguma internacional, também, dentro do mundo do *rock*, chegando a atrair a atenção da gravadora Cogumelo Records, que era quem gravava várias bandas que estavam despontando naquele momento, dentre as quais, o Sepultura:

Em 87 a gente saiu, em 88 a gente efetivou realmente a banda, fizemos vários shows, conseguimos consolidar o nome da banda, tocamos muitas vezes no Theatro [4 de Setembro], Salão do Humor, em vários locais de Teresina, algumas cidades do interior, até que o nosso trabalho chegou a reconhecimento da gravadora Cogumelo, lá em Belo Horizonte, a mesma que gravava o Sepultura, Demolidor, Sarcófago, as grandes bandas de metal, né, do Brasil, e Minas Gerais era um grande centro de produção. Aí em 89 nós fomos, produzimos um material, nós fomos pra Belo Horizonte, gravamos um disco, nós de um lado, gravamos cinco músicas, e o Megahertz do outro, um 156ivul LP... E esse trabalho, ele foi muito bem aceito, nós tivemos uma repercussão no Brasil e até no mundo, porque eu recebia cartas, né? Lembrando que era uma época em que você tinha que fazer isso quase que de forma artesanal, você não tinha internet pra divulgar. Você não tinha acesso fácil, por ser uma banda de heavy metal, de thrash a meios de comunicação, não dava pra simplesmente chegar, botar uma música de thrash metal pra tocar numa rádio AM, ou numa rádio FM, ou fazer uma reportagem na TV, não era tão fácil, o acesso era difícil, o mercado era pequeno, a gente tinha que forçar a barra. E o Avalon conseguiu, a gente conseguiu ter uma reputação regional e até nacional que inclusive fez, depois, a banda a partir pra São Paulo. Eu não quis ir, eu nunca acreditei... Em termos culturais, o Brasil, eu sempre questiono muita coisa... O mercado de heavy metal, eu nunca acreditei aqui... Mas os caras foram. Ainda gravaram lá dois ou três discos em São Paulo... (idem).

Assim, ele procura deixar claro que suas escolhas em seguir aquelas tendências dentro do metal mundial que o impressionavam à medida que iam despontando foram acertadas e resultaram em bandas de sucesso⁶⁸. Em nenhum momento de sua entrevista ele mostrou ter se sentido obrigado ou preocupado em se pautar por uma estética musical local – a não ser

⁶⁸ Não é minha intenção questionar o êxito que as bandas em questão tiveram, sobretudo em relação ao seu valor simbólico para a memória do *rock* piauiense, pois são sempre muito citadas até hoje em trabalhos acadêmicos – assim como os discos que produziram e que estão mencionados em suas falas –, nas lembranças dos roqueiros mais velhos e até em documentários já produzidos. Apenas enfatizo a análise da memória para refletir sobre a representação construída por esses relatos mnemônicos dos entrevistados a respeito de seus *belos passados*.

pontualmente, quando cita uma banda que formou já na década de 1990, depois de sair do Avalon, o Scud, que lançou uma música que mesclava *thrash metal* com elementos nordestinos, chamada Lampião (idem). Mas, de uma maneira geral, seu relato de sua experiência da década de 1980, dos momentos de êxito carinhosamente lembrados e expostos não têm qualquer preocupação com uma “piauiensidade” nas músicas. Seus afetos, inclusive, estão voltados para o caminho que o maior diálogo com o global, seja do *hard rock*, do *heavy metal*, ou do *thrash metal*, o levou a percorrer, evidenciando como um ponto máximo desse processo o momento em que a Avalon, a banda que ele fundou, ganha notoriedade suficiente para que seus membros (menos ele, curiosamente) resolvessem tentar a sorte em São Paulo e ainda gravassem mais “dois ou três” discos antes do grupo encerrar suas atividades de vez, por volta de 1993, quando o guitarrista Ico Almendra foi morar nos Estados Unidos.

Outro representante do “grupo do *rock*”, Kasbafy, guitarrista da banda Megahertz, também relata seus primeiros contatos com a música associados a essa produção musical importada, ou mesmo brasileira, mas já seguindo a “onda” do *rock* americano ou britânico, como era o caso dos artistas da Jovem Guarda. O início de suas memórias relacionadas à música vai ao encontro das lojas de discos existentes em Teresina, onde havia, segundo ele, um grande acervo de LPs de *rock*:

Eu menino véi, ainda, não entendia nada, e eu tava prestando atenção em um bocado de coisa... Andava na rua com meu pai, via umas lojas de LPs... Acho que tinha umas quatro, cinco... A loja do Cabeludo, a Pirâmide, tinha a Honolulu e depois tinha a “CD não sei das quantas...”, sei que tinha duas Honolulu. Elas vendiam CDs [ele troca os nomes, na realidade, quer se referir a LPs], em geral, forró, tudo, mas tinha o seu lado lá muito grande de acervo de rock, né? Mas eu, desde criança, eu ouvia os rock n’ roll do Brasil: Rita Lee, Tutti Frutti, Roberto Carlos, aquelas coisas mais... (BARBOSA FILHO, 2018).

Ou seja, ele já começa traçando sua narrativa como uma semente roqueira em sua vida, que germinou e deu origem ao seu “eu-roqueiro”, que, em sua memória, tem três marcos: a observação e audição em casa desses discos, o programa “Rock Concerts”, que era veiculado na rádio Clube AM, mas, principalmente, um *show* da banda Vênus na Feira Popular de Arte:

Mas aqui em Teresina eu vim sacar mais rock n’ roll, da década de 80, acho que 80, 81... Que existia a Feirinha. A Feirinha era um evento cultural patrocinado pela antiga Secretaria de Cultura, ali na praça do... No começo da [rua] Simplício Mendes, na Praça Saraiva. Que era cultura da época, da década de 70 e começo da década de 80, acho que até 82, 83, 84, não sei... Existia a... As missas, que começava seis horas e ia até oito. Depois de oito [horas], a Secretaria de Cultura disponibilizava um

caminhão com som e começava a rolar uma galera. Como eu era menino véi, eu não prestava muita atenção nisso, não, mas teve um dia que eu fui lá. E, nessa época, acho que foi 81, 81 ou 82, por aí... Tava rolando uma banda que depois eu vim a conhecer, que era os meninos do... Do Vênus. Que é o Thyurso... O Thyurso, o Pincel, o Quinha... Essa galera aí. Daí, aquilo me deixou assim, “pô, massa isso aí, cara!” (BARBOSA FILHO, 2018).

O acontecimento eleito por ele como o ponto de ignição que lhe desperta de vez o “eu-roqueiro”, assim como o “eu-músico”, é o *show* ao qual ele faz referência que, considerando a trajetória conhecida da banda Vênus, deve ter acontecido em 1983 ou 1984, no início de suas atividades; outra possibilidade é a de Kasbafy estar fazendo referência a algum *show* que aquela banda citada por Thyurso da qual ele participou antes de entrar para a Vênus fez na conhecida “Feirinha”. Seja qual for o acontecimento real que tenha motivado esse marco de memória, ele se torna, dentro de sua construção narrativa, aquele ponto de referência do momento fundador de sua existência enquanto músico de *rock*. O momento em que ele se deslumbra com músicos em cima de um palco (embora com estrutura improvisada, em cima de um caminhão, ou, talvez, quem sabe, até mesmo *por isso*) e resolve que ele quer não apenas fazer aquilo, mas também *ser parte daquilo*, habitar aquele nicho, ser um agente no mesmo campo. E a sua representação do início de sua trajetória, vai sendo edificada sobre elementos exclusivamente roqueiros. Em nenhum momento ele inclui influências da MPB na sua formação, ou o deslumbramento com uma apresentação do Grupo Candeia, por exemplo, ou com qualquer representante da “galera da MPP”. Não, seu deslumbre foi com uma banda de *rock* local e suas influências prévias eram discos de *rock*, e também um programa de *rock* que tocava na rádio:

Depois daí, em oitenta e... Oitenta e três... Acho que até antes. Lá em casa, o meu pai assistindo o Fantástico, e eu não tava a fim de ver notícia porra nenhuma... Eu mexi no rádio dele, que era no quarto dele, um radiozim... Motoradio, né? Fui mexer lá, e... Ou tava já sintonizado a Rádio Clube. Oito horas da noite, me lembro demais. E quando eu liguei a Rádio Clube, tinha um programa chamado Rock Concerts, que era deles. E a música que tava rolando me chamou muito a atenção, que era... Que eu não sabia, depois que eu vim saber, que era a música Love Gun, do Kiss. Aquilo também me chamou muito a atenção. E eu: “Meu Deus do céu, tá rolando as coisas!” Nessa mesma época, 82, 83, por aí... (idem).

Nesse momento, ele faz uma construção simbólica muito interessante: sua atitude de ligar o rádio não é, de acordo com a cena que ele elabora, para ouvir aquele programa, especificamente. Ele, aliás, sequer sabia que havia esse programa sendo transmitido naquela ocasião. Sua atitude, da forma como é evidenciada em seu relato, é de *escape*, é de rejeitar aquilo que seu pai – e provavelmente a maior parte das residências teresinenses que possuíam

aparelhos televisores em casa, naquele momento, já que a TV Clube, afiliada da Rede Globo, era a única emissora de televisão em Teresina – estava assistindo naquele momento e que dominava a audiência das noites de domingo. A forma como ele se coloca enquanto personagem nessa cena é como alguém que nega o “caminho principal”, aquele que todos seguem, ou seja, é uma atitude rebelde em relação à programação de massa disponível na grande mídia, e também às notícias veiculadas pelo programa em questão.

Sua fala, nesse momento, mostra um sujeito que rejeita esse noticiário (ao menos naquela ocasião). Não se sabe aqui o *motivo* pelo qual ele rejeitou a programação televisiva mencionada – poderia ser um protesto solitário contra a “massificação” e o produto jornalístico vendido pela Rede Globo ou uma mera “minirrebelia” adolescente contra algo que considerava “chato” –, mas essa motivação não é particularmente importante aqui. O que importa nesse momento é que a cena que ele elabora é de clara rejeição àquilo que se esperava que ele e boa parte da população teresinense estivessem fazendo naquele momento; e, nesse ato de pequena rebeldia, ele descobre um programa de *rock*, tocando a música “Love Gun”, da banda norte-americana Kiss. Juntando-se, assim, a vivência dos discos com o *show* da banda Vênus e a descoberta do programa radiofônico Rock Concerts em um ato “microrrebelde”, temos o surgimento de “Kasbafy, o músico de *rock*”.

Os três elementos que se somam para a construção do seu eu assinalado por ele são relacionados a uma experiência musical global. Há, é verdade, o *show* da banda Vênus, como um componente local, mas que, mesmo assim, estaria fazendo uma performance de um repertório global e mesmo suas canções autorais estavam recheadas de motivos estéticos forjados em diálogo com a musicalidade global. Logo, a “piauiensidade”, como no caso de Thyrsó, não é um componente efetivo na construção de seu eu-mnemônico. Ao longo da entrevista, inclusive, há outros elementos do global que lhe são muito caros no processo de construção mnemônica de si, como quando o produtor Zilton Lages comprou os rolos de fita dos filmes de *shows* já mencionados no primeiro capítulo (The Song Remains the Same, do Led Zeppelin e Let There Be Rock, do AC/DC), que, segundo ele, foi uma “sacada muito massa” (idem); ou quando diz que mais ou menos nessa época fundou sua primeira banda, Wagark, que era “uma banda tipo AC/DC” (idem). Um outro ponto, talvez o culminante dessa relação de imersão cultural na modernidade global enfatizada por ele, é quando ele diz:

A MPB [aqui ele está se referindo aos artistas do grupo da MPP] sempre foi aquela coisa muito... Muito brasileiro, entendeu? As bandas rock n’ roll, nem que tu não

queira, as bandas rock n' roll, que era a AC/DC, que eu botei, que era o Wagark, a gente ouvia era AC/DC. O M16 já ouvia... Aí já ouvia... Era AC/DC, mas já ouvia Led Zeppelin, que já ouvia coisa inglesa, que já ouvia Barão Vermelho, que já ouvia Titãs, que já ouvia não sei o quê. Aí já ficou mais pop. O Vênus já ouvia só banda inglesa. Aí a coisa ficou muito rock n' roll, e naquela época, [década de] 80, era coisa muito rock n' roll no mundo todinho, porra... E depois do show Rock in Rio, a coisa ficou louca. Rapaz, foi... Não só aqui, não. Que quando as coisas acontecem aqui, no Brasil já tá acontecendo. Entendeu? Foi uma coisa, uma explosão atômica... O que tava acontecendo aqui tava acontecendo nos Estados Unidos, mas tava acontecendo... No Brasil "todim". Igual (idem).

Há um traço marcante em sua fala no sentido de diferenciar o seu grupo (do *rock*) do *outro grupo* (o da MPP, ao qual ele se refere como "da MPB"). Ao enfatizar a "MPB" como "brasileiróide", ele já insere a diferenciação, deixando claro que eles não são isso, que não têm esse sentimento de necessidade de ter vínculos com a música brasileira tradicional. Pelo contrário, ele logo em seguida começa a enumerar as principais influências de cada uma das principais bandas do cenário do *rock* de Teresina e todas elas bebem na fonte do que é produzido no meio do *rock* e do metal nos grandes centros da modernidade global; a não ser no caso da M16, que seria um exemplar em que essas influências fariam uma "escala" no Brasil, pois ao ser influenciada por Barão Vermelho e Titãs, a banda tinha influência indireta de outros estilos que vinham do exterior. Ao procurar enfatizar isso, portanto, Kasbafy procura deixar claro que o eixo principal do *rock* em Teresina não tinha apego à tradição do local, mas sim ao moderno e global. Até porque, conforme já discuti no capítulo 1, o guitarrista não considera que em Teresina houvesse qualquer tradição forte por se tratar de uma cidade que recebeu muitos migrantes, logo teria tido dificuldade em ter um formato cultural tradicional. Para ele, isso foi, inclusive, um dos fatores que favoreceram o desenvolvimento de uma cena roqueira na capital piauiense (idem).

Quando perguntado diretamente sobre a existência de algo tipicamente piauiense que possa ser identificado nas músicas da geração de artistas independentes de Teresina da década de 1980, por outro lado, ele diz que existe, sim. Para ele, nas canções do grupo da MPP isso é muito claro, e cita diversos artistas – Cruz Neto, Solange Leal, Grupo Candeia e outros que surgem já nos anos 1990 – que, para ele, têm uma proposta de letras falando do contexto teresinense/piauiense e também permeiam as canções com ritmos e outros elementos estéticos do Piauí ou "regionais", nordestinos. Entretanto, ele também destaca a presença de alguma marca impossível de ser descrita nas músicas piauienses das bandas de *rock*. Ao ser questionado se essa "cara de Piauí" nas músicas estava basicamente nas letras, ele responde:

Letra e como tocar, que a gente tem a... Eu acho que o piauiense, por a gente estar longe do meio, a gente consegue fazer as coisa (sic.) bem poeticamente e bem a alma da gente, entendeu? Por mais que a gente queira ser fodão, aquela coisa mermo (sic.), mas quando tu vai ouvir, você diz “não, isso aí é diferente do que se faz lá em...” Por exemplo, o som do Mega [Megahertz]... O som do Mega é metal, é thrash metal varada (sic.), mas é diferente das bandas do Brasil tudinho... Não parece com nada que é feito pra lá, não parece com Korzus, não parece com Sepultura, não parece nada... Os caras dizem “rapaz, mas o som de vocês é diferente”, mas é porque a gente é do Piauí, a gente não ouve as mesmas coisas de vocês, nós temos as nossas pesquisas e nós fazemos da maneira da gente, isso é bom (idem).

Para ele, mesmo a sua própria banda, Megahertz – que ainda está na ativa –, tem uma espécie de “carimbo” piauiense, mas que não é nenhuma mistura com ritmos locais (que ele, aliás, abomina, conforme afirma logo em seguida na entrevista), mas sim algo na pegada do músico ou no seu rol de influências. Assim, para ele, uma banda de *thrash metal* de Teresina soa de uma forma muito teresinense pelo fato de que as bandas da cidade ouvem muito mais uns artistas do estilo do que outros – e estes outros podem, por sua vez, ser a preferência dos músicos da cena de outra capital, gerando uma diferenciação devido às influências diversas, apesar de se tratar do mesmo estilo – e isso vai dando uma “cara” ao metal produzido no Piauí. Além disso, em sua fala, também aparece o componente da distância de Teresina em relação aos grandes centros da modernidade global, o que acaba dando mais espaço para uma manifestação mais espontânea da “alma do piauiense” em suas canções.

Dessa forma, dentro da sua representação da produção musical teresinense e do próprio cenário em si do *rock* na década de 1980, a ideia de “piauiensidade” não é algo que está em primeiro plano. A ideia construída aqui é de que esse local é muito mais uma contingência do que algo necessário. Não foi algo buscado, a pretensão era de se apegar muito mais ao global do que ao local. Entretanto, surge um local através da ressignificação do global dentro de um molde que, de alguma forma, seria reconhecível enquanto piauiense. Logo, em sua memória, a presença desse local é algo muito mais como um pano de fundo ou uma consequência do que como uma meta ou uma busca. A ideia era produzir *rock* e metal, era se inspirar no Led Zeppelin, no AC/DC, no Iron Maiden, no Saxon, no Metallica, no Slayer, no Megadeth, entre outras bandas, mas o som que é derivado dessa inspiração é algo, dentro do quadro pintado por ele, um som completamente original e que tem um elemento piauiense facilmente reconhecível (embora não facilmente descritível).

Nesse ponto, a representação apresentada por Thyrso é ligeiramente diferente: ele não menciona essa “piauiensidade” dos roqueiros, de que fala Kasbafy. Quando perguntado sobre

elementos tipicamente piauienses da canção, ele cita diversas características, mas apenas daquilo que o grupo da MPP apresentava:

Eu acho que começa pelo próprio ritmo, né, a parte rítmica era bem, assim, ao regional, à coisa do forró, daquele forró tradicional, que a gente chamou de pé-de-serra, né, do baião... Aí você tem os elementos instrumentais, por exemplo, o uso da zabumba, da flauta doce, a flauta de pífano, o uso da sanfona, né? Mas esteticamente, ou melhor, conceitualmente, se falando de letra, tratando mesmo de temas de amor, de temas regionais, da riqueza, do amor pela terra, nada muito como a gente tem hoje, essa coisa baixa, mesquinha, né? Vulgar... Não, era como eu te falei, o padrão de qualidade era melhor. E essas bandas, eles primavam muito por isso, por retratar os valores da terra, né? As riquezas, as histórias de amor com muita poesia... E era basicamente assim. E você percebe nos instrumentos, você percebe nas harmonias, né, o uso de muita escala mixolídia, naquele toque bem nordestino... A coisa pra deixar bem claro de onde vinha aquilo ali, que era do Nordeste... Bem ligado à terra mesmo, uma música bem raiz... E com muita qualidade (CARVALHO NETO, 2018).

O músico constrói aqui um cenário paradisíaco do passado, em oposição a um presente deteriorado, em sua visão. Dentro da forma como ele representa o passado, trata-se de um momento em que as músicas tinham qualidade, eram bem-feitas e as letras falavam de amor, de temas regionais, dos valores da terra, mas *sem vulgaridade*, sem a baixeza ou a mesquinhez da música do presente. Essa construção é a mesma que aparece em outros trechos de sua entrevista, alguns dos quais já comentei no primeiro capítulo, ao tratar sobre a imagem que ele constrói do cenário cultural, da tradição e dos valores de ontem e de hoje em Teresina. Tratarei novamente dessa representação construída por ele e também por outros entrevistados no terceiro capítulo.

Há também, nesse trecho citado, uma ideia curiosa de local, que, na fala dele, aparece bastante mesclado ao *regional*, o que é, aliás, bastante comum nas falas dos entrevistados de uma maneira geral. O “tipicamente piauiense” é, em muitos momentos, apresentado como “tipicamente nordestino”. Nenhum dos elementos estéticos que ele cita em sua fala é algo exclusivo do Piauí, embora também estejam presentes na cultura de diversos lugares do Estado. São aspectos muito mais relacionados ao senso comum daquilo que seria uma “cultura nordestina”, algo que faz referência a uma falsa unidade cultural e identitária da região Nordeste e a um sentimento inventado de “ser nordestino”.

Sobre isso, Durval Muniz de Albuquerque Júnior traz uma reflexão em que situa o Nordeste como um espaço inventado discursivamente, em um processo que cria uma suposta identidade cultural nordestina junto com uma imagem sobre o espaço em questão que atende a interesses políticos em um contexto histórico específico. Ele alerta para o fato de que sua obra

não se presta a denunciar essa construção imagética e identitária do Nordeste como sendo “falsa”, no sentido de que haveria uma “verdadeira” a ser revelada. Para ele, a própria delimitação do espaço, tanto discursiva quanto geográfica, dentro de uma denominação que faça referência a uma suposta unidade cultural, política, social, enfim, identitária, é arbitrária em si e *inventada*. Dentro de sua discussão, não existe um Nordeste até o momento em que ele é inventado sociologicamente, politicamente e culturalmente, construindo uma representação discursiva que pudesse ser uma mercadoria simbólica a ser vendida pelos políticos locais, disputando espaço dentro do campo político nacional. Se até o século XIX o eixo político brasileiro apresentava uma dualidade Norte/Sul, o fim da escravidão, a crise da produção açucareira e o surgimento das usinas, a ascensão do café como riqueza nacional e, por fim, a Proclamação da República trazem uma consolidação e hipertrofia do polo de poder do Sul:

Os discursos políticos dos representantes dos estados do Norte, antes dispersos, começam a se agrupar em torno de temas que sensibilizam a opinião pública nacional e podem carrear recursos e abrir *locus* institucionais no Estado. A seca, o cangaço, o messianismo, as lutas de parentela pelo controle dos Estados, são os temas que fundarão a própria ideia de Nordeste, uma área de poder que começa a ser demarcada, com fronteiras que servirão de trincheiras para a defesa dos privilégios ameaçados. A elaboração da região se dá, no entanto, no plano cultural, mais do que no político. Para isso contribuirão decisivamente as obras sociológicas e artísticas de filhos dessa “elite regional” desterritorializada, no esforço de criar novos territórios existenciais e sociais, capazes de resgatar o passado de glória da região, o fausto da casa-grande, a “docilidade” da senzala, a “paz e estabilidade” do Império. O Nordeste é gestado e instituído na obra sociológica de Gilberto Freyre, nas obras de romancistas como José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz; na obra de pintores como Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres etc. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 46-47).

O autor considera, em sua reflexão, que o discurso das autoridades locais, barganhando ganhos políticos em nível nacional, aliado às produções de sociólogos, literatos, artistas visuais, folcloristas e músicos, foi, ao longo de décadas, construindo simbolicamente um Nordeste no imaginário nacional que suplanta inúmeros “nordestes” e atribui artificialmente um espaço e uma identidade territorial a toda uma pluralidade de realidades que passam a ser enquadradas dentro de um formato arbitrariamente construído. Dessa forma, cria-se uma definição cultural que passa a ser propagada em programas escolares, nos meios de comunicação de massa, nas produções intelectuais e na indústria cultural sobre o que é o Nordeste, o que seria a “essência” do nordestino; uma construção de uma identidade regional erguida sobre uma fundação composta de seca, ambiente rural (sertão), cangaço, patriarcalismo, baião, repente etc.

Especificamente no campo musical, Albuquerque Júnior atribui a Luiz Gonzaga a invenção de uma “música nordestina”, na década de 1940 (*idem*, p. 174). Segundo o autor, ele

produziu uma música direcionada não especificamente para os indivíduos que habitavam o interior do Nordeste naquele momento, mas principalmente para os migrantes nordestinos que viviam nas grandes capitais, saudosos de elementos estéticos que lhes remetesse às suas terras natais e também para o público das capitais nordestinas, que podia consumir discos. Assim, depois de alguns anos vivendo no Rio de Janeiro e ainda sem um vínculo específico com os estilos musicais que eram praticados em sua terra, Luiz Gonzaga abraça a sugestão de um artista com quem convivia, o gaúcho Pedro Raimundo, de se tornar um representante do “Nordeste”, e encarnar a identidade de artista regional, produzindo um significado específico para a “música nordestina”, que seria o seu produto a ser vendido. É aí que começa a utilizar a indumentária com a qual se torna mais conhecido, utilizando roupa de vaqueiro nordestino e chapéu de cangaceiro. E faz também algumas adaptações em alguns estilos musicais tradicionais, para os tornar mais comerciais:

A música de Gonzaga vai ser pensada como representante desta identidade regional que já havia se firmado anteriormente por meio da produção freyreana e do “romance de trinta”. Dará a este recorte uma sonoridade que ainda não possuía ao realizar um trabalho de recriação comercial de uma série de sons, ritmos e temas folclóricos desta área do país. O baião, que era o dedilhado da viola ou a marcação rítmica feita em seu bojo pelos cantadores de desafio entre um verso e outro, também conhecido como baiano, vai ser fundido com elementos do samba carioca e de outros ritmos urbanos que Gonzaga tocava anteriormente. Ele vem atender à necessidade de uma música nacional para dançar, que substituísse todas aquelas de origem estrangeira. Daí sua enorme acolhida num momento de nacionalismo intenso, fazendo-o frequentar os salões mais sofisticados em curto espaço de tempo. O baião será a “música do Nordeste”, por ser a primeira que fala e canta em nome desta região. Usando o rádio como meio e os migrantes nordestinos como público, a identificação do baião com o Nordeste é toda uma estratégia de conquista de mercado e, ao mesmo tempo, é fruto desta sensibilidade regional que havia emergido nas décadas anteriores (idem, p. 175-176).

É a partir de então que o termo “música nordestina” passa a ser identificado especificamente com alguns estilos específicos – que antes eram apenas ritmos e linguagens musicais – e começa a carregar consigo aquela identidade nordestina inventada. Essa invenção de uma “música nordestina” descrita pelo autor vai encontrando terreno fértil para crescer dentro das concepções sociais por todo o Brasil sobre o que é Nordeste de tal forma que não seria precipitado afirmar que essa ideia inventada é abraçada pelo senso comum, inclusive de grande parte dos nordestinos, como uma identidade social dos indivíduos que habitam esse espaço. Dessa maneira, os ecos desse Nordeste inventado estão presentes nas falas de muitos dos indivíduos que entrevistei, sobretudo nos momentos em que são questionados a respeito da existência de elementos estéticos “tipicamente piauienses” na música produzida por essa

geração, quando vários deles trazem em suas falas a descrição das características dessa “música nordestina”. Na intenção de falar do local, eles trazem o *regional* de forma muito semelhante ao que Albuquerque Júnior descreve como sendo esse Nordeste inventado. No depoimento de Thyrso Marechal, citado acima, ele fala em “toque bem nordestino”, “temas regionais”, “sanfona”, “forró pé-de-serra”, “baião”, dentre outros elementos que estão muito relacionados a essa forma de música inventada e popularizada por Luiz Gonzaga.

Embora esses sejam elementos estéticos que estejam presentes na cultura musical de muitos viventes do Piauí, não há um consenso em relação ao fato dessas práticas musicais serem ou não tradicionais entre as comunidades que compõem o espaço geográfico do Estado. Há algumas formas musicais que são mais facilmente identificáveis como “nascidas no Piauí” ou que tenham origens indeterminadas, mas sejam práticas culturais tradicionais de diversas comunidades dentro desse espaço desde tempos remotos, como o baião balandê (ou balandê baião), o reisado, o bumba-meu-boi etc. E, curiosamente, nenhum desses ritmos é citado por Thyrso em sua definição de como eram os elementos piauienses na música produzida por essa geração, entre o grupo da MPP. Em sua representação do que era a “piauiensidade” trazida por esses artistas, ele traz uma ideia de “música nordestina”, o que indica o quão bem-sucedida foi aquela *invenção do Nordeste* de que nos fala Albuquerque Júnior.

Essa, inclusive, é uma representação comum a vários entrevistados. Entretanto, há os que tracem uma narrativa diferente. Geraldo Brito enfatiza a existência de uma rivalidade entre os subgrupos da MPP: os defensores de que se fizesse uma música mais “claramente piauiense” e os herdeiros da influência tropicalista torquateana. E, dentro da perspectiva trazida por ele, que se identifica com o segundo subgrupo, os primeiros insistiam em defender uma determinada característica estética para a música piauiense que nem sequer era “legitimamente piauiense”, mas trazida de Pernambuco:

É por isso que gerava muita briga, por exemplo. Tinha uma galera mais do... Candeia, Varanda... Lázaro, né? Que brigava muito pra que a música fosse... Regional... Era uma briga que... Que, na música, xote, baião não é nem uma coisa piauiense! É algo que já vem de Recife, né? Então era uma briga meia (sic.)... Porque se fosse pelo menos uma briga pra se fazer uma coisa piauiense... “Vamos bolar aqui um negócio que seja do Piauí!” Como, por exemplo, o boi... Que o Piauí nunca ligou muito, mas o Maranhão acabou fazendo uma linha do... De boi, de tocar boi, tal, de gravar pra tocar em rádio, né? Então era uma discussão meia besta, de... Assumindo uma coisa da região, mas nunca assumindo algo... Piauiense. “Piauiês”, mesmo, um som piauiense (BRITO, 2018).

Geraldo Brito, que além de músico dessa geração, é muito conhecido por ser um estudioso da música produzida no Piauí, procura, em sua construção de memória, classificar o outro subgrupo da MPP, tratado por ele aqui como uma espécie de antagonista – ao menos nessa discussão sobre os “rumos da música piauiense” –, como “regionalista”, na medida em que defendiam que se produzisse músicas “típicas da terra” – alguns os chamavam de “terraís”, por este motivo –, mas, quando devidamente analisado, a “terra” em questão não era o Piauí, ou Teresina, mas o Nordeste – e uma ideia de Nordeste condizente com a que acabo de discutir, na forma do xote e do baião, abraçados pelo senso comum como “música nordestina”. Dentro da forma como sua memória é construída, toda a discussão e a rivalidade existentes seriam, no fundo, por motivo completamente fútil, uma vez que a defesa do “outro grupo” era em prol de um tipo de música que sequer era piauiense, mas trazida de Pernambuco, apesar de ter sido, posteriormente, adotada como “nordestina” pelo processo de invenção do Nordeste.

A discordância manifestada por Geraldo Brito para com seus “antagonistas” no “projeto de música piauiense”, dessa forma, não é exatamente por eles defenderem uma “música da terra”, mas por terem escolhido a “terra errada”. Entretanto, em sua representação de si, ele diferencia seu eu-presente do eu-passado, sendo que o Geraldo da década de 1980 construído por ele, era alguém que não se importava com essa necessidade de uma “piauiensidade”, enquanto o Geraldo de hoje já acha que é necessário compor utilizando os elementos estéticos “tipicamente piauienses”:

Na época, eu pensava assim também um pouco, mas... Hoje, não, eu penso que se deve fazer uma coisa... Por exemplo, balandê baião, que é uma coisa de Monsenhor Gil, um ritmo, né? Que tem lá, que tem os próprios instrumentos, acho que você pode... Eu vou fazer um disco agora que eu vou... Misturar músicas, fazendo em cima desses ritmos, desses instrumentos, sei lá, pra ver se faz alguma coisa diferente, “ah, isso aqui vem do Piauí, e tal...” É um negócio que ninguém fez, e tal, nunca ouvi isso (idem).

Dessa forma, na memória erguida por Geraldo Brito, há uma diferenciação entre “música nordestina” e “música piauiense”, que não é tão clara em diversos outros entrevistados, como no caso já discutido de Thyrso Marechal. O *regional*, em sua representação, não se confunde com o *local*. Entretanto, ele considera que a valorização do *local* de uma forma *tradicional* é importante e necessária, embora, nesse sentido, como mencionei, ele procure diferenciar seu eu-presente do seu eu-passado. Nesse sentido, este artista é um caso ambíguo, pois procura erguer duas representações de si quanto à sua visão em relação à “piauiensidade” nas músicas autorais teresinenses.

Assim, como já foi dito aqui, na memória dos roqueiros essa não era uma questão primordial na música produzida por eles, a identidade social construída por eles não é de um grupo que se apegue ao *local* estético, principalmente em uma forma *tradicional*. Quando aparece a presença do *local* é como algo ligado ao grupo da MPP, do qual eles se diferenciam em sua memória construída, ou como uma consequência da forma como eles *vivenciavam localmente o global*, que poderia se diferenciar da forma como músicos de outros Estados o faziam e gerava um local derivado de um *global ressignificado*, logo era desenvolvida uma “pegada piauiense” um “jeito de tocar”, um “jeito de compor” “claramente piauienses”, mas que não chega a ser algo muito explicável ou possível de se traduzir em uma definição verbal, dentro do que é definido por Kasbafy; um tipo de característica estética reconhecível ou ser ouvida, mas impossível de se explicar. No caso dos músicos do grupo da MPP, por outro lado, a forma como essa “piauiensidade” aparece em sua memória já é ligeiramente mais complexa, pois o subgrupo defensor de uma música “da terra” considerava primordial que os elementos tradicionais da música piauiense (ou “nordestina”) estivessem em primeiro plano, enquanto o subgrupo de influência tropicalista já tem uma ideia mais difusa a esse respeito.

Dentre os entrevistados para este trabalho há três representantes do subgrupo da MPP que buscava uma relação bem mais próxima com o elemento global e uma mescla com o local ou o “regional” apenas quando julgavam ser válido em suas músicas, usufruindo de liberdade criativa para fazer tanto um *blues* quanto um *xote*, dependendo da intenção criativa do momento. Esses representantes são Geraldo Brito, Laurenice França e Cruz Neto e cada um deles traz uma representação um pouco diferente sobre o seu eu-passado e sobre o que pensavam na época e pensam hoje sobre a “piauiensidade” das canções produzidas por sua geração. Os três, inclusive, formaram parcerias frequentes e relatam um laço profissional e afetivo forte, formando quase um “microgrupo” dentro de seu subgrupo, mas, apesar disso, não chegam a compartilhar uma ideia comum sobre esse tema específico.

Já apresentei a imagem que Geraldo Brito constrói de si mesmo no passado – alguém que pouco se importava com a necessidade de uma “cara de Piauí” nas músicas de sua geração – e de si mesmo no presente – alguém que acha importante e está buscando voltar sua atenção como compositor para as “raízes estéticas” do Estado. Laurenice França⁶⁹, por outro lado,

⁶⁹ Laurenice França de Noronha Pessoa é cantora, nascida em 1956 em São Caetano do Sul – SP, mas veio ainda na infância viver em Teresina. É muito lembrada entre seus pares como uma das principais intérpretes de sua geração, participou de vários festivais de música na capital piauiense, venceu alguns deles e representou o Piauí em festivais de música em outras capitais brasileiras na década de 1980. Apesar de não ser compositora, sempre lançou trabalhos autorais de seus parceiros musicais, estrelou diversos *shows* de produção própria e foi uma das artistas que participaram de algumas das principais coletâneas de músicas piauienses lançadas nos anos 1980,

constrói uma representação de si que, em relação a esse ponto, é a mesma no passado e no presente. Para ela, como o “Geraldo Brito do passado” autoconstruído, a necessidade de se ater aos aspectos locais tradicionais da musicalidade piauiense é “uma bobagem”:

Até que, hoje em dia, não se tem mais tanto, mas antes havia uma... Um questionamento, por aqui ser Nordeste... O compositor piauiense, ele não tinha uma música totalmente nordestina, porque as pessoas esperam isso, né? Mas a nossa música nunca ficou em cima de um termo, em cima do Nordeste, em cima da seca, em cima... Não. Ela sempre teve música muito atual, muito moderna, como de uma forma geral do país. Ela nunca se ateve, né? Existe os compositores que são mais apegados a esse estilo, são mais Luiz Gonzaga, mais forró, mais o pé-de-serra, mais com essa letra, que busca mais essa dificuldade do nordestino. Mas o piauiense nunca se ateve muito grudado nisso aí, não. E havia esse questionamento. A gente não ter, o Maranhão ter o boi... Eu acho isso aí uma bobagem (PESSOA, 2018).

Laurenice França relata a existência de uma preocupação que rondava como um espectro a produção da música autoral de Teresina naqueles anos, que seria uma cobrança para que esses músicos teresinenses independentes produzissem algo com “cara de Nordeste”. Seria um raciocínio que insere Teresina dentro daquela identidade inventada do Nordeste e no qual a orientação que os artistas dessa geração eventualmente seguissem que pudesse se desviar desse padrão identitário inventado geraria um desconforto e uma conseqüente reação, que viria na forma de uma cobrança para que os artistas teresinenses – logo, nordestinos – produzissem “música nordestina”. Dentro do que a cantora descreve, havia um sentimento de regionalidade enraizado que vez por outra aparecia para tentar abraçar aqueles que não se sentiam obrigados a viver esse regionalismo. Mesmo assim, ao pintar seu quadro da música de Teresina na década de 1980 – e também de antes, na década de 1970 –, esta aparece na tela com um aspecto eminentemente moderno, rejeitando a âncora do regionalismo e do tradicional. A música de Teresina representada por Laurenice é moderna, atual, antenada e rejeita rótulos ou obrigatoriedades para com aquilo que é consagrado no imaginário social como “Nordeste”. Sua narrativa, inclusive, traz toques que realçam um caráter heroico desses “artesãos da música”, por enfatizar que seu produto musical continuou seguindo uma linha moderna, sem rótulos ou apego a regionalismos, *apesar* dos questionamentos que essa postura gerava. E, diferentemente de Geraldo Brito, a “Laurenice França do presente”, dentro de sua própria construção, segue achando “bobagem” a necessidade de se apegar a esse tradicional.

como o disco do Festival da Música Popular Brasileira do Estado do Piauí (FMPBEPI) e o LP Cantares, organizado pelo Projeto Torquato Neto, da Secretaria de Cultura do Estado do Piauí.

É importante ressaltar que a narrativa da cantora evidencia uma personagem que rejeita não o tradicional, mas *estar acorrentada a ele*. Ela se sente à vontade para cantar um xote, um baião, ou estilos mais específicos de comunidades piauienses, se julgar que essa configuração estética é pertinente àquele trabalho. Porém, rejeitaria utilizar esses elementos estéticos em seu repertório se isso se desse unicamente para responder a uma cobrança para que ela reproduzisse uma suposta identidade nordestina, ou mesmo piauiense ou teresinense. A Laurenice evidenciada por Laurenice é completamente desapegada dessas amarras identitárias, se elas servirem para limitar sua música. Contudo, não sendo para responder a “cães de guarda identitários”, os elementos musicais tradicionais do Estado ou “da região” podem ser utilizados, como, inclusive, ocorreu em diversos momentos de sua carreira em que ela gravou canções de estilos como o forró.

Seguindo ainda essa mesma linha de raciocínio em sua memória, ao falar do outro subgrupo da MPP, que eram aqueles artistas mais regionalistas, como os grupos Candeia e Varanda, Lázaro e outros, ela os põe como “diferenciados”, justamente por terem esse direcionamento de pôr em primeiro plano o regionalismo nas suas canções. Ela determina, discursivamente, que esses artistas não ocupam o mesmo território específico que ela, estão em *outro espaço*, o do regionalismo. Se ela disse anteriormente que a música de Teresina não se apegava às amarras identitárias do local ou da região, ela destaca esse grupo específico de músicos que adotavam esse direcionamento, logo esse seria um nicho específico dentro da MPP. Contudo, apesar de, em sua representação, eles não habitarem o mesmo espaço *específico* que ela, eles estariam juntos em um mesmo espaço *geral*, que é o da Música Popular Piauiense. E essa reflexão é importante por causa da sua forma de colocar a questão da “piauiensidade”, quando questionada sobre o assunto, pois, para ela, a música piauiense de sua geração não se apega a isso como uma obrigatoriedade, mas há um nicho que adota esse direcionamento; e ainda existe um outro elemento discursivo: a defesa da qualidade da música piauiense. Depreende-se, ainda, que ela entende ainda que essa “piauiensidade” pode ter uma conotação pejorativa em alguns casos, pois, para grande parte do senso comum, classificar como “música do Piauí” seria hierarquizar sua produção musical em uma posição inferior à música nacional, no quesito da qualidade estética, o que ela rejeita prontamente. Aliás, sua representação da MPP de uma maneira geral, tanto do subgrupo com o qual ela se identifica quanto dos artistas regionais, é de “grandiosidade” e de um padrão de qualidade de composição e interpretação que não fica atrás de nenhuma produção consagrada de nível nacional:

Eu acho que [de] diferente, nessa época, a gente destacava, bem diferente, pra essa época que eu tô te falando, [o] Grupo Candeia tinha uma música diferenciada, né? Mais nordestina... O Grupo Varanda... Mas nada que não se igualasse ao que era nacional, dentro de cada estilo. Eu acho que Geraldo, Cruz Neto, Glauco, que é um grande compositor [ênfase], tem que se destacar aqui, que eu ainda não havia falado o nome dele, porque, aí, o Glauco veio [de antes]... Mas ele tá na década de 80. Eu acho que... Eu comparo eles com grandes compositores nacionais. Da mesma forma que essa música mais nordestina eu também comparava a qualquer grupo nacional. Assim, pela qualidade, e tudo, mas eu não vejo, pra dizer assim, “essa é piauiense”, sabe? Eu não vejo. Eu sempre vejo ela de uma forma grandiosa, né? (idem).

No trecho destacado, percebe-se a preocupação da cantora em mostrar que o Grupo Varanda e o Grupo Candeia, representando esse nicho específico de artistas voltados para o regional, estão em um território diferenciado, embora parte de algo maior, junto com ela e os demais representantes da MPP. E há também o destaque que ela procura dar à *qualidade musical* de sua geração como um todo. Em suma, se “tipicamente piauiense” estiver se referindo à presença da estética tradicional do local ou da região, ela destaca aquele nicho de artistas que se dedicava mais especificamente a esse direcionamento, que não era visto como uma obrigatoriedade pelos demais; por outro lado, se esse “tipicamente piauiense” estiver associado a uma conotação de algo “inferior à música nacional”, ela faz questão de evidenciar que isso não existe. Ela parte do princípio de que possa existir um discurso em algum lugar da sociedade teresinense que situe a música piauiense em um patamar inferior ao de grandes nomes da MPB, ou da música nacional de uma maneira geral e que a “especificidade piauiense”, ou a marca do local, seria justamente a qualidade estética inferior; discurso este que ela refuta através da exaltação da Música Popular Piauiense como um produto musical de valor qualitativo do mesmo patamar de qualquer grande produto da Música Popular Brasileira.

Cruz Neto, por sua vez, traz uma reflexão diferente acerca dos músicos de sua geração e uma suposta “identidade piauiense”. Por um lado, ele representa o cenário musical autoral independente da cidade naquele momento de forma semelhante a Laurenice: a ausência de um norte orientador sobre como deveria ser essa música; em outras palavras, não haveria uma identidade cultural na música piauiense naquele momento. Entretanto, diferentemente desta cantora, o Cruz Neto dos anos 1980 que o Cruz Neto de 2018 nos traz achava que essa identidade era necessária, que ela deveria ser construída. O seu eu-passado (e também o seu eu-presente, como fica claro em seu depoimento) considera que a cena musical autoral de Teresina daquele momento era heterogênea demais, com influências demasiado diversas e que eles precisavam achar algum ponto de convergência que pudesse configurar algo que desse àquela música uma “cara de Piauí”:

O que eu sempre questioneei, isso foi sempre um questionamento meu, eu sempre briguei muito em Teresina por conta disso. Porque, quando eu morava em São Luís, que eu convivi com os músicos lá de São Luís, que eu convivía com a música do Maranhão, a música do Maranhão tem um estilo muito próprio. [Quando] você escuta a música do Maranhão, você sabe que é a música do Maranhão. E aqui nós nunca tivemos isso. Aqui sempre foi uma miscelânea muito grande, os caras... Uns queriam ser Gilberto Gil, outros queriam ser Caetano Veloso, outros queriam ser Milton Nascimento... Então, nunca houve, assim, uma cobrança sobre isso, pelo menos pra mim nunca chegou isso. [...] como tinha (sic.) os dois públicos [o da música mais regional e o da mais moderna, diversificada], né? Cada qual no seu cada qual, não tinha muito esse negócio de dizer, não. Pelo menos pra mim, nunca chegaram com esse tipo de questionamento, não. Agora, o que eu questionava muito era isso, que nós não... Como até hoje eu questiono! Até hoje a música piauiense não tem uma identidade cultural. Você não reconhece a música do Piauí se alguém cantar em algum lugar. Ela não tem, não tem essa... A música do Maranhão, na hora que você escuta a música do Maranhão, independente de ser boi, de ser alguma coisa voltada pro folclore, ela tem uma identidade muito própria. Aqui do Piauí... Infelizmente, até hoje, não tem. Ainda hoje deixa a desejar isso (CRUZ NETO, 2018).

Nota-se que a sua insatisfação não é com o fato de que a música produzida por sua geração (e pelas posteriores, também) não se apega a uma tradição da música local como identidade cultural, mas com uma ausência sentida por ele de *qualquer identidade musical* na cena teresinense ou piauiense. Ele, em alguma medida, se ressentido do fato de nunca ter sido *inventada* uma identidade musical piauiense, seja para estimular um sentimento de identidade local ou para ter um produto para ser apresentado fora do Estado com algum nível de padronização e previsibilidade do consumo, ou por qualquer outro motivo e para qualquer outra finalidade. Para ele, nunca foi criado um parâmetro que definisse uma identidade musical piauiense (fosse ele qual fosse) e essa ausência ressaltada em sua representação é algo que lhe faz falta, ainda mais no sentido de que sua forma de construir essa ideia de falta de identidade se inspira no exemplo do vizinho Estado do Maranhão que, para ele, tem uma identidade musical muito evidente, claramente perceptível no simples ato de ouvir as músicas dos maranhenses.

Não pretendo discutir aqui se há ou não uma identidade musical no Estado do Maranhão, nem até que ponto uma eventual identidade citada por fontes diversas é ou não inventada, nem com que propósito – embora essa questão seja certamente discutível, visto que o mesmo Estado tenha gerado artistas que muitas vezes têm pouca ou nenhuma característica musical em comum, como a banda de metal Fúria Louca e a cantora Alcione e, além disso, que esta última, assim como outros artistas, tais como Papete, João do Vale e Zeca Baleiro têm sua imagem atrelada ao seu Estado de origem com muita frequência, o que ajudaria a consolidar uma imagem de uma “música do Maranhão” que, possivelmente, é tão inventada quanto aquela ideia

de “Nordeste”, possivelmente por razões de mercado. Com efeito, me interessa muito mais a representação que Cruz Neto faz da música maranhense como um produto de identidade cultural própria claramente identificável. É como se houvesse algum elemento maranhense nato que é transmitido pelos compositores maranhenses às suas músicas, conscientemente ou não. E o que considero ainda mais importante aqui é que essa representação é evocada com o objetivo de demonstrar a “falta de identidade” da música piauiense por oposição à musicalidade do Maranhão. O fato do Estado vizinho ter construído (inventado) uma identidade que foi difundida (vendida) com sucesso para outros Estados brasileiros, e até mesmo em nível nacional, gera no compositor piauiense aqui discutido um ressentimento pelo fato do seu Estado não ter feito o mesmo.

Em um momento posterior da entrevista, Cruz Neto fala de algumas iniciativas que ocorreram dentro do grupo da MPP de sua geração de inserir elementos de Teresina e do Piauí em suas canções. Destaca os grupos Candeia e Varanda como direcionados para a temática regional e enfatiza algumas inserções nas letras das músicas de elementos vivenciados por quem vivia a capital piauiense, mas procura deixar claro que a maioria das iniciativas nesse sentido eram dele próprio (*idem*). Dentro da forma como ele apresenta o cenário musical do qual ele fez parte, é muito forte a imagem de uma cena dispersa identitariamente e com pouco ou nenhum compromisso em transpor Teresina e o Piauí (ou *uma* Teresina e *um* Piauí⁷⁰) para as suas músicas. Mas, ao contrário de Laurenice França, que não tem isso como um ressentimento, ele procura mostrar que essa é uma de suas insatisfações com o cenário de música autoral de Teresina. E ele não é o único a construir essa representação. A fala de Cruz Neto sobre a música do Maranhão ter uma “identidade própria” é importante sobretudo porque dialoga como uma construção discursiva muito semelhante, enunciada por Aurélio Melo.

Este último lembra do momento em que diversos movimentos musicais de vários Estados nordestinos estavam ganhando repercussão nacional, chegando a emplacar alguns *hits*, sobretudo o chamado “pessoal do Ceará”, ou seja, Fagner, Ednardo e Belchior. A ascensão desses três cearenses ao sucesso radiofônico e mercadológico durante a década de 1970, assim como de artistas do Maranhão e de Pernambuco no mesmo período fez com que alguns músicos piauienses se sentissem cobrados por si próprios a acompanhar o ritmo e conquistar espaço na música nacional assumindo a forma de um movimento organizado. Na memória construída por

⁷⁰ Mais uma vez ressaltar: ele não determina qual seria essa Teresina ou esse Piauí que deveria estar presente nas músicas, mas se ressentido do fato de que, segundo ele, não há nenhum compromisso em se representar alguma Teresina ou algum Piauí nelas.

Aurélio Melo, ele era um desses jovens piauienses que achavam importante que surgisse um “pessoal do Piauí” em nível nacional:

Então eu acho que faltou, principalmente nos anos 80, onde aquela coisa foi mais forte, faltou uma identidade. Muitos artistas não gostam nem dessa palavra, “identidade”, mas ela é importante. Porque, em alguns Estados do Brasil, a música aconteceu nacionalmente por um propósito de um movimento, e esse movimento tinha uma identidade. Surgiu o “pessoal do Ceará”, um movimento um pouquinho anterior a esse dos anos 80, que apareceu nacionalmente. Fagner, Ednardo, Belchior... Então eles tinham um movimento musical, uma música que tinha um cheiro de Ceará, uma proposta diferente. Então isso foi um atrativo para produtores nacionais. [Em] Mato Grosso também existiu um movimento musical... Existiu um movimento musical formado por aquela família Espíndola... Tetê Espíndola, Almir Sater, uma música que tinha cheiro de Pantanal, tinha cheiro de água, tinha cheiro de mata... Então as músicas, todas elas tinha (sic.) uma espécie de identidade. Em Minas Gerais surgiu uma música meia (sic.) barroca... Aqueles compositores, Milton [Nascimento], Lô Borges, é... Aldir Blanc... Você, quando ouvia uma música daqueles compositores da... Clube da Esquina... Você mesmo sem entender nada, quando você ouvia, você dizia “isso é música mineira”. Por quê? Porque aquela música tem cheiro de mina. Tinha cheiro do barroco mineiro. Tá certo? Eu considero isso o quê? Uma identidade (MELO, 2018).

Como mencionei sobre o caso maranhense, também não vou me aprofundar na discussão se as músicas do Ceará, de Minas Gerais ou do Mato Grosso “têm uma identidade” ou não. Acredito que todos os movimentos citados por Aurélio Melo conseguiram atrelar os elementos estéticos inspirados em estilos musicais tradicionais de seus Estados às suas próprias imagens enquanto artistas, *inventando* produtos identitários de lugares específicos que pudessem ser comercializados. Eles conseguem, dessa forma, construir a si próprios dentro da lógica de produção e distribuição de música no Brasil como *produtos musicais que contêm* as músicas típicas de seus Estados, algo como identidades em “*boxes* musicais”, em formato adequado para consumo. São autorizados pelo mercado musical como espécies de “portavozes” de uma suposta identidade cultural de suas unidades federativas de origem. Na descrição feita por Aurélio Melo, é como se Fagner, Belchior e Ednardo, por exemplo, carregassem o Ceará consigo aonde fossem e suas músicas estivessem devidamente certificadas com uma espécie de “selo de música cearense”. E o mesmo se aplica aos demais exemplos que ele cita. Mas, afinal, que Ceará é esse que está presente nas canções deles? Ele não chega a explicar, é indizível, assim como a representação construída por Cruz Neto. Está em uma suposta “sensação transmitida pela música ao ouvinte”, que o faz pensar no contexto local que teria originado aquela canção, ou, até mesmo, “sentir seu cheiro”. E, para ele, a sua geração de músicos falhou em produzir uma música com esse “cheiro de Piauí”:

Eu acho que na música no Piauí não teve, não surgiu uma identidade. Uma música que fosse, digamos assim, diferente. Que despertassem, despertasse... Curiosidade no público nacional. O produtor ouvir assim, “rapaz, que música é essa? Coisa bonita, isso é lá do Piauí...” Não, não teve. Que a música que nós fazíamos tinha muito a ver... Um compositor fazia música muito próximo a Djavan, outro muito a Caetano, outro muito a Luiz Gonzaga... É assim. Eu, na época mesmo, eu já discutia isso. Nessa época, nos anos 80, eu dizia. Eu cheguei a promover reunião pra discutir isso aí. Algumas vezes no Nós e Elis, eu falava, eu digo: “olha, nós temos um talento assim, nós temos, já, público, mas tá faltando uma música que identifique, ‘essa é a música do Piauí’”. Tá certo? Então nós discutíamos muito, porque alguns diziam: “Não, a música do Piauí, ela é aberta pra tudo! Não tem isso! Ela é isso, é aquilo, ela é aquilo, ela é aquilo, é... Não tem isso. Não tem essa coisa”. Eu até que concordo, mas eu acho que naquela época era necessário isso (MELO, 2018).

Essa “falta de identidade” na música piauiense, em sua memória, aparece como o fator principal e determinante para que a sua geração não alcançasse sucesso nacional, ou mesmo lograsse ser conhecida por uma quantidade significativa de pessoas fora do Piauí. Ele enumera outras razões, que, junto com essa, são as cores que dão forma ao seu ressentimento pela “não-decolagem” da música de sua geração, contudo, tratarei delas no 3º capítulo. Por hora, o importante é continuarmos refletindo sobre a memória da “piauiensidade”. Nesse momento, chegamos ao ponto em que a memória de Aurélio Melo difere da de Cruz Neto sobre esse aspecto específico: este último não chega a explicitar o motivo pelo qual considerava essa identidade tão importante (embora tudo leve a crer que ambos tenham a mesma motivação, embora um a explicita mais), enquanto Aurélio deixa muito claro que a via como imperativo categórico para que sua geração tivesse algo a apresentar para seus potenciais consumidores de fora do Estado. Logo, sua narrativa sustenta um passado em que o Piauí, para não perder o trem que levaria a música dos seus Estados vizinhos rumo ao sucesso, teria que percorrer o mesmo caminho até a mesma estação. E, como teimou em não fazer isso, mesmo com a campanha promovida por alguns de seus músicos (sobretudo ele próprio, Aurélio) e com as reuniões no bar Nós e Elis onde esse músico teria procurado sensibilizar seus pares para a questão, perdeu-se o trem.

Há ainda outro ponto importante a ser destacado nessa memória construída por Aurélio Melo que, até certo ponto, tem uma interseção com a que Cruz Neto constrói. Essa defesa de uma construção de uma identidade musical piauiense pode parecer, a princípio, um apego ao tradicional local; contudo, ela busca esse tradicional local não para negar um “avanço à modernidade”, mas, pelo contrário, para divulgá-la. A ideia é buscar os elementos tradicionais e locais para construir uma “identidade local” que possa ser comercializada musicalmente dentro de uma estrutura industrial e comercial da música, o que é moderno por excelência.

Logo, há um ressentimento aqui pelo fato de não ter sido possível, dentro de suas construções de memória, utilizar os elementos tradicionais do Piauí para inserir a sua música numa lógica moderna do mercado musical. E, como os movimentos musicais dos Estados vizinhos conseguiram fazer exatamente isso, essa memória é permeada por um sentimento de “ficar aquém” que não fica declarado em primeiro plano, mas que é perceptível pelo tom de suas declarações.

Nota-se ainda, em diversas falas, que o cenário musical autoral independente de Teresina da década de 1980, na forma como é construído nas memórias de Aurélio Melo, Cruz Neto e também Kasbafy (quando fala da MPP, não dos roqueiros) seria muito cheio de “réplicas”. Os três enfatizam em suas representações que diversos músicos “queriam ser” o Caetano Veloso, ou o Djavan, ou o Gilberto Gil etc., embora a forma como esse elemento é inserida no discurso seja diferente nas falas de cada um deles. Kasbafy, principalmente por não fazer parte do mesmo grupo e buscar justamente essa diferenciação, diz em um certo momento da entrevista, referindo-se à MPP, que “rolava muito essa cultura MPB aqui, mas sempre aquela coisa copiada da galera, sabe?” (BARBOSA FILHO, 2018), o que ele reafirma em outro momento, quando fala da ausência de uma cultura tradicional em Teresina (como já discuti no primeiro capítulo): “Cadê a expressão MPB? Não tem... Porque todos queriam copiar todo mundo...” (idem). Já em Cruz Neto e Aurélio Melo, a ideia de “réplica” não aparece como menção a uma “cópia descarada”, como representado na fala de Kasbafy. Eles constroem suas imagens dos seus colegas mais como pessoas que recebem uma influência tão grande de determinados artistas admirados por eles que suas canções terminam soando como as deles. A influência de determinadas correntes já consagradas da MPB na música de alguns artistas dessa geração é notória nas suas gravações, como será discutido mais à frente. Contudo, o *uso* que esses músicos que constroem essa representação das “réplicas” dão a elas em suas memórias é diferente. Kasbafy busca mostrar que a “galera da MPB” (MPP, no caso) não conseguia fazer um trabalho autoral com consistência, porque ficavam “copiando todo mundo”. Cruz Neto, por sua vez, busca trazer a caracterização de um cenário musical sem uma identidade musical definida – o que ele lamenta e questiona em seus colegas até hoje, segundo ele. E Aurélio Melo, além de trazer essa mesma caracterização de Cruz Neto, busca mostrar que essa “falta de identidade” atrapalhou a música piauiense a ganhar novos ares e participar da lógica moderna de distribuição e consumo de música.

Aurélio, contudo, procura enfatizar que sua música foi sempre uma tentativa de dar visibilidade ao elemento estético local. Nesse ponto, ele difere um pouco de alguns

entrevistados citados anteriormente, que evidenciam uma “identidade piauiense” como uma extensão daquela identidade nordestina inventada, ou seja, um elemento estético considerado “local”, mas como uma extensão do “regional”. Aurélio até faz essa extensão do “nordestino” para o “piauiense”, mas ele parece ver também algo de específico no elemento local do Piauí. E ele descreve o seu trabalho no Grupo Candeia como uma forma de valorizar as duas coisas, mas, ao mesmo tempo, de uma forma moderna, com a formalidade do estudo de música erudita europeia. Ele explica que a música nordestina tem muitos elementos europeus, como escalas medievais e modos gregos. E, como ele busca enfatizar que o Grupo Candeia foi o primeiro grupo de “músicos que estudam música” no Piauí em um modelo mais formal, com leitura e escrita de partituras, arranjos de coro e trabalho feito em cima dos estudos de teoria musical e de música erudita, ele diz que eles procuraram utilizar esse conhecimento misturado ao elemento tradicional local:

Então nós começamos a estudar isso no Grupo Candeia. E começamos a fazer música em cima disso. Ou seja, a nossa música tinha um propósito. Tanto que o primeiro disco, ou o único disco, chama-se Suíte de Terreiro. Aí já tem a mistura das duas coisas. Suíte é uma forma musical erudita, né? Que Mozart, Beethoven, fez (sic.). Suíte não sei o quê, suíte não sei o quê. Suíte é uma peça musical baseada em pequenas danças. Tudo europeia. Então nós fizemos o nosso primeiro disco, uma suíte... De terreiro! Colhida nos terreiros do Nordeste. E mais, principalmente, nos terreiros piauienses. Dança do São Gonçalo, Cavalo Piencó, então nós fizemos o nosso primeiro disco. Suíte de Terreiro (idem).

Apesar da defesa do tradicional, a proposta é moderna, como já mencionei. Sua ideia de construir uma “suíte de terreiro” é criar um produto extraído do tradicional, mas submetido ao formato de composição formal da música erudita europeia. E, ao forjar esse produto, de um *local ressignificado*, o Grupo Candeia cria um produto moderno – embora mais parecido com o que foi feito algumas gerações antes na música brasileira por Villa-Lobos, por exemplo, mas, ainda assim, moderno. E a modernidade fica ainda mais evidente quando juntamos essa intenção cristalizada em sua memória de como o produto musical foi feito com seus anseios mencionados de que isso se tornasse parte da “música do Piauí” que ganharia o cenário musical nacional.

Dessa forma, em relação a uma suposta identidade musical piauiense ou a necessidade ou não dela, temos um quadro de memória bastante complexo dentro dos sujeitos que compõem a geração de músicos autorais independentes de Teresina da década de 1980. Se, ao lembrar novamente Pollak (1992), a memória compartilhada entre pessoas de um mesmo grupo se

constitui como uma identidade social (independentemente de todos terem vivenciado aquele evento, ou não) a partir de lembranças que vão se solidificando enquanto uma memória daquele grupo, é possível destacar duas identidades sociais distintas com base na memória dessa “identidade piauiense” e de sua relação com ela. Entre os roqueiros, a questão da “piauiensidade” é tratada em sua memória como algo totalmente secundário que, inclusive, sequer aparece se não for especificamente estimulada. Kasbafy somente identifica o lado “tipicamente piauiense” do metal produzido em Teresina quando perguntado diretamente sobre isso, e traz uma noção dessa marca identitária nas músicas por eles produzidas muito mais associada a algo indizível presente na “pegada” ou nas influências do *rock* e do metal específicas do contexto teresinense. Ou seja, por ouvirem mais determinadas bandas do que outras, eles acabam produzindo *riffs*, linhas melódicas e levadas com características diferentes do que é feito em outros Estados, onde as bandas influenciadoras privilegiadas são outras. Logo, é um local que aparece não pelo elemento tradicional, mas pelo moderno, de *ressignificar o global*. Fora isso, ele apenas identifica uma suposta identidade piauiense nas músicas da MPP, que valorizam o local tradicional e também elementos do *regional*. Thyrso Marechal, por sua vez, sequer fala do *rock* quando perguntado diretamente sobre o “tipicamente piauiense”, fala apenas do elemento *regional* que ele vê na MPP, o que mostra que, na sua representação, essa “piauiensidade” está num plano ainda menos visível do que no de Kasbafy, pois atrela essa suposta identidade musical piauiense apenas ao *outro grupo*.

Entre os músicos da MPP, há uma construção de outro tipo de identidade social baseada na memória em relação a essa suposta identidade musical piauiense. Diferentemente dos roqueiros, esses sujeitos põem essa discussão no primeiro plano de sua memória, seja para enaltecer ou para rejeitar essa “piauiensidade”, mas todos eles sentem necessidade de se posicionar de alguma forma a esse respeito. Ou seja, independentemente da postura que cada um dos sujeitos assume em relação a uma necessidade, ou não, de uma identidade musical piauiense, nenhum deles tratou o tema como secundário, como os roqueiros fizeram. Ao contrário, para todos eles essa é uma questão relevante e que pode não ser o elemento de seu quadro de memória que mais salta aos olhos, mas definitivamente está no primeiro plano. Geraldo Brito e Laurenice França definem a si próprios no passado como sujeitos que não compartilhavam uma “autocobrança” para produzir música com estética local ou *regional* (Geraldo Brito, inclusive, critica essa “confusão” do local com o regional); há uma diferença entre as representações de si de ambos quanto ao presente, pois Laurenice se desenha com o mesmo posicionamento do passado, enquanto Geraldo se coloca no presente com um

pensamento diferente, valorizando o elemento local tradicional e a necessidade disso – embora diferenciando o *local* do *regional*. Cruz Neto e Aurélio Melo, por sua vez, trazem seus autorretratos do passado como defensores de uma necessidade de uma identidade musical piauiense e também um *ressentimento* por não terem conseguido persuadir o grupo da MPP a abraçar esse mesmo pensamento. Há uma nuance entre os dois, que é em relação à explicitação de uma finalidade comercial moderna na invenção dessa identidade musical. Aurélio Melo deixa bem claro que essa ausência identitária atrapalhou a inserção dos músicos piauienses de sua geração em uma lógica do mercado nacional da música, tema sobre o qual Cruz Neto não chega a falar.

E nesse sentido, curiosamente, o único que descreve seu grupo no passado como tendo conseguido construir uma “piauiensidade” é Kasbafy, o mesmo que, da forma como constrói sua representação da cena musical de então, fez parte de um grupo que nunca buscou isso, e, mesmo assim, terminou por operar essa construção, mas não através da valorização do local tradicional, mas da ressignificação do global dentro de uma lógica própria. Porque, quanto à “piauiensidade” do local tradicional, os roqueiros enxergam essa característica na MPP, mas, ao mesmo tempo, se diferenciam discursivamente desse grupo. E o mais interessante: quanto à representação que os sujeitos erguem dos *próprios grupos* sobre sua relação com essa necessidade ou não, presença ou não de uma identidade piauiense em suas músicas, todas elas são construídas de forma que ressalte aspectos modernos em suas construções. O autorretrato dos roqueiros é da maior integração possível à modernidade global. E o da MPP traz uma modernidade em dois aspectos: quando mostram a ausência de uma identidade piauiense nas músicas de sua geração, evidenciam uma grande integração delas com as produções e influências estéticas nacionais e mundiais, logo, com a modernidade global; e, quando evidenciam um *desejo* ou uma *necessidade* de que essa identidade existisse ou fosse inventada, isso ou aparece desassociado de uma defesa do tradicional como elemento guia dessa identidade (ao menos, sem uma obrigatoriedade dessa defesa), como no caso de Cruz Neto, ou vem à tona como uma *ressignificação do tradicional* com elementos estéticos diversos para construir um produto que pudesse ser inserido em uma lógica maior, em uma estrutura de divulgação musical mais comercial e até, em alguma medida, industrial, que é o contexto do cenário da música brasileira, como é o caso de Aurélio Melo. O que se pode tirar disso, portanto, é que, dentro das construções discursivas desses sujeitos sobre seus passados, a modernidade lhes é muito cara, é o elemento mais cuidadosamente inserido nos seus quadros de si, até mesmo quando buscam o elemento tradicional. Afinal, como discutido no capítulo anterior, o tradicional pode até

querer se fechar em si e rejeitar a modernidade, mas o moderno constantemente busca o tradicional e o ameaça destruir, mas, ao invés disso, se apropria dele e o ressignifica enquanto muitas vezes até se ressentido dessa ressignificação. A tensão entre moderno e tradicional faz parte da modernidade, e isso é vivido de forma intensa no palco da memória desses atores do campo da música autoral independente de Teresina da década de 1980. E ela segue pautando suas memórias orais em diversos aspectos, inclusive nos relatos dos eventos de que participaram, sobretudo dos *shows* e *festivals*, dos quais tratarei agora.

Shows e Festivais: momentos de celebração da produção e do consumo

Nos anos 1960, diversos festivais de música aconteceram no Brasil, ganhando grande visibilidade midiática e lançando a um grande público consumidor toda uma nova geração de artistas que passaram a ser conhecidos nacionalmente e, com o tempo, tornaram-se uma espécie de “padrão ouro” do que seria a “boa música brasileira” para muitos músicos que vieram depois deles. Esses Festivais, concentrados principalmente no eixo Rio-São Paulo e com enorme cobertura midiática, sobretudo televisiva – isso quando não eram festivais *de* emissoras de TV –, foram um meio favorável para o crescimento de artistas que até hoje estão na linha de frente do que se chama de MPB, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Elis Regina, Jair Rodrigues, Geraldo Vandré e muitos outros. Foram apresentações que, por terem um aspecto de competição, permitiram que os seus participantes ousassem esteticamente – ou não, dependendo do interesse manifestado e das influências musicais de cada um – sem terem que ficar tão limitados às intervenções de produtores, preocupados com um possível prejuízo nas vendas de discos. E esse momento em que todos os holofotes (literal e figurativamente) estão apontados para o potencial criativo⁷¹ e para a apresentação por parte desses novos artistas de

⁷¹ Não quero dizer com isso que não tenham sido momentos cheios de polêmicas e disputas simbólicas pelo poder de definição de qual seria um modelo de arte que fosse considerado “o melhor”. Também não quero erguer aqui um monumento à “glória da vanguarda” da música brasileira, enfatizando que o experimentalismo teria saído imediatamente e plenamente consagrado em todos os momentos em que apareceu. Houve momentos em que o acordo tácito descrito por Tom Zé (ver ZÉ, 2003) que existe entre o artista e seu público foi quebrado, o que foi acompanhado de reações de intensa hostilidade entre plateia e artista, como fica claro no exemplo, talvez, mais ilustrativo disso, que é a canção “É proibido proibir”, de Caetano Veloso. Estou apenas enfatizando que aquele foi um momento em que as tensões eventualmente limitadoras da criatividade artística estavam situadas em outros terrenos, como a expectativa do público e dos jurados e a própria vigilância sobre a arte da ditadura militar, no sentido de que a ideia de música a ser exposta ali não é a mesma que impera no mercado fonográfico em si, que é a de atender a demanda dos consumidores, vendo com ressalvas o que pode ou não ser inovado em termos estéticos, de forma a não prejudicar a comercialização do produto. Ali, pelo contrário, o experimentalismo parecia ser *esperado*, desde que respeitados alguns limites que não comprometessem o acordo tácito entre músico e público.

algo que impressione o público e os jurados foi algo que fascinou pessoas ligadas à arte por todo o Brasil e fez com que desejassem que o seu *local* também vivenciasse essa experiência. Assim, dada a repercussão que esses momentos de disputa musical tiveram e do marco de memória que se tornaram para toda uma geração de pessoas por todo o país, não chega a ser surpreendente que a prática de organizar eventos do tipo tenha ganhado popularidade em vários diferentes espaços culturais brasileiros, dentre eles, Teresina.

Não pretendo aqui discorrer mais sobre os grandes festivais da década de 1960 do eixo Rio-São Paulo, visto que há fartíssima bibliografia sobre o assunto, nem tratar com profundidade dos festivais que marcaram o início da geração discutida aqui⁷², nem mesmo falar sobre absolutamente todos os eventos do tipo que aconteceram em Teresina naqueles anos. O que farei neste tópico é trazer os festivais que foram escolhidos pelas memórias desses “artesãos” da música de Teresina para estarem presentes nas suas construções do passado. E mais do que isso, quero discutir *como* esses eventos privilegiados por suas lembranças aparecem em suas construções e em que medida eles são partes constituintes de uma memória como identidade social compartilhada entre eles. Para isso, minha reflexão não será centrada apenas em festivais, mas também em *shows* produzidos por eles próprios que tenham lugar privilegiado em suas construções do seu *belo passado*, inclusive porque, como já mencionei, fazer parte desse *subcampo* da música autoral independente de Teresina compreendia uma construção de *habitus*, dentro do qual exerciam posições hegemônicas no subcampo aqueles agentes que participavam de festivais, produziam seus *shows* (divulgando seu trabalho através deles) e, posteriormente, aqueles que conseguiram gravar seus trabalhos musicais. Logo, não posso me ater nessa análise somente às memórias de festivais, mas também dos espetáculos individuais protagonizados por esses artistas, tanto solo quanto grupos ou bandas.

Sobre festivais em Teresina, cabe ainda mais uma distinção importante: nem todos aqueles que serão analisados aqui têm o formato consagrado dos grandes eventos dos anos 1960, ou seja, com a inscrição de músicas para serem apresentadas em várias etapas eliminatórias, avaliadas por jurados e com a premiação dos vencedores. No caso do Setembro Rock, o conceito de “festival” era apenas um grande *show* com uma estrutura muito maior do que a dos demais que ocorriam cotidianamente, e com a participação de uma quantidade grande de bandas, sendo várias delas de outros Estados. Nesse caso, especificamente, o sentido de

⁷² Para uma leitura de maior fôlego sobre isso os festivais de música de Teresina dos anos 1970 e 1980, ver CRUZ, 2016.

“festival” é o de um grande encontro musical e de celebração da produção e do consumo de *rock*.

A geração de músicos autorais independentes de Teresina da década de 1980 constrói a si própria como uma imagem de pioneiros e construtores do cenário musical autoral da cidade, como já discuti. E, fazendo parte da composição dessa representação de si, está a participação na primeira leva de festivais da cidade e a organização dos primeiros *shows* independentes de música autoral que a cidade havia visto, e também a organização desses *shows* com uma frequência bem maior, suficiente para caracterizar uma cena musical. Nesse processo de representação de si e do seu contexto, tomam para si simbolicamente certos espaços da cidade, como o recém-reinaugurado Theatro 4 de Setembro e, antes disso, o Auditório Herbert Parentes Fortes, no prédio do Departamento de Estradas de Rodagem (DER).

Nesse sentido, Geraldo Brito, quando fala do início das atividades de sua geração, menciona aquele que teria sido o primeiro festival ocorrido em Teresina, produzido pela jornalista Elvira Raulino na churrascaria Beira-rio, que teve, segundo ele, duas edições, uma em 1972 e outra em 1973. Ele relata que participou desta última, quando o cantor Francly Monte foi o vencedor, com a música “Peixe Azul”. E, segundo ele, o marco inicial da participação de sua geração (e não apenas dele próprio) em festivais foi em 1974, na segunda edição do Festival Universitário de Música Popular, organizado pela Fundação Universidade Federal do Piauí:

Lembro que o primeiro festival foi produzido pela jornalista Elvira Raulino 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 Francly 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 (BRITO, 2013).

De um modo geral, todos os “marcos iniciais” estabelecidos por essa geração de músicos são *shows* ou festivais. Eles sempre definem o início seja do cenário do qual fizeram parte ou de suas carreiras individuais como músicos autorais independentes com base nas suas primeiras apresentações ao vivo que consideram relevantes. Em grande medida, isso se relaciona com a realidade artística da época, sobretudo em Teresina, onde o acesso a tecnologias que possibilitassem gravações musicais era praticamente inexistente, ainda na década de 1970. Logo, se gravações eram sonhos distantes, o maior produto musical que eles poderiam oferecer

eram seus *shows*, ou performances ao vivo em festivais. Essas apresentações são evidenciadas de forma carinhosa em seus depoimentos, buscando destacar o pioneirismo e protagonismo desse grupo de músicos na consolidação do cenário em questão. É comum em suas falas a ênfase de que “não havia nada” culturalmente em Teresina antes de sua geração; em alguns casos, como o de Cruz Neto, como já discuti no início do capítulo, o único *show* do qual ele se lembra de ter ouvido falar que aconteceu foi esse festival citado por Geraldo Brito logo acima, que chegou a ter duas edições, na churrascaria Beira-rio; ou seja, sua fala constrói uma representação de um cenário praticamente inexistente antes da aparição dele e de seu grupo geracional, pois o único *show* do qual “teria ouvido falar”, aparentemente não havia tido maior repercussão, dentro da forma como ele o representa.

Outros são menos enfáticos, como Geraldo Brito, mas que também afirma, como já mostrei no início do capítulo, que sua geração foi a primeira que “se interessou” por movimentar culturalmente a cidade. E mesmo em momentos em que ele cita eventos anteriores, como, por exemplo, a primeira edição do Festival da Churrascaria Beira-rio, da qual ele não participou, ele aparece logo em seguida, participando da segunda edição desse festival e do outro evento que cita, incluindo também a sua geração como um todo – o festival da FUFPI, que também ocorreu logo “no início de tudo”. Ainda que, de fato, como já discuti, tudo leve a crer que efetivamente essa geração tenha sido a que conseguiu construir um cenário musical autoral efetivo, duradouro e com atividade relativamente constante (ainda que com altos e baixos), que não fosse feito apenas de apresentações muito esporádicas ou de idas aos grandes centros urbanos brasileiros para tentar se inserir nos cenários musicais desses lugares, o que chama a atenção em seus depoimentos sobre isso é que esse pioneirismo lhes é muito caro, ou seja, eles escolhem dar a esse elemento pioneiro uma posição central em sua memória. Eles compartilham – seja de forma mais enfática ou mais tímida – um orgulho por terem sido os *inventores* dessa cena musical e compartilham dessa identidade social construída em sua memória.

Nesse sentido, um dos marcos iniciais mais fortes cristalizados nas memórias desses músicos, enfatizado, principalmente, por Geraldo Brito e Cruz Neto, é o Show Piau, organizado por eles ainda antes da reinauguração do Theatro 4 de Setembro, no Auditório Herbert Parentes Fortes. Na fala de Cruz Neto, ele representa esse *show*, que foi apresentado algumas vezes, como um divisor de águas, algo que teria quebrado de vez a “inércia cultural” da cidade, onde, segundo ele, não acontecia culturalmente praticamente nada:

Aí surgiu a ideia de se fazer o Show Piau. Então foram feitos *vários* [ênfase] Shows Piau. Isso só acontecia durante as férias, né? E o Show Piau era feito no auditório ali do DER. [...] *Aí surgiu* [ênfase] muita gente, que até então a gente não conhecia. Que até então era mais eu, Geraldo e Laurenice. Aí, surgiu a Fatinha, surgiu um cara chamado Guimarães, que pegou o apelido de Boi Preto, que ele tinha uma música chamada Boi Preto, e essa música era uma música muito animada e fez um sucesso estrondoso e todo mundo adorava! Na hora que começava a tocar a música desse cara todo mundo dançava... Então, nós fizemos uma série de Shows Piau lá no Auditório... (CRUZ NETO, 2018).

Dentro da memória construída por Cruz Neto, o Show Piau dá ao “microgrupo” composto por ele, Geraldo Brito e Laurenice França um pioneirismo dentro do pioneirismo. Ele constrói sua narrativa de tal forma que, ao nos depararmos com ela, vemos uma Teresina “culturalmente morta”, com nenhuma ou quase nenhuma iniciativa nesse sentido e que o evento original que determina de vez a ascensão de uma cena musical autoral na cidade é o Show Piau, organizado por eles. E seguindo seu relato, uma vez que eles tiveram essa iniciativa de produzir essa série de *shows*, eis que surgem diversos outros músicos, cada um com seu próprio trabalho, participando dessas apresentações e, inclusive, fazendo muito sucesso. Ou seja, a forma como ele constrói a si próprio e ao seu “microgrupo” é como os fundadores desse cenário, os que tiveram a primeira iniciativa (ou, ao menos, “a primeira que deu certo”) e que possibilitaram, com isso, o surgimento de muitos outros e a criação de um cenário musical autoral que efetivamente movimentasse culturalmente a cidade, retirando-a de seu “estado mórbido”.

Contudo, essa não é meramente uma representação pretensiosa de si, construída apenas pelos próprios sujeitos que mencionam seus feitos passados. As memórias trazidas por outros representantes dessa geração, que tiveram seus inícios de atividades musicais poucos anos depois dos primeiros festivais e dos Shows Piau, também trazem esse elemento do pioneirismo do microgrupo de Geraldo Brito, Cruz Neto e Laurenice França dentro da própria “geração pioneira”, geralmente dando papel de destaque principalmente a Geraldo Brito. Aurélio Melo, por exemplo, em entrevista ao historiador Marcelo da Silva Cruz, diz que esses músicos foram em certo nível uma influência para ele. Em um momento em que ele comenta as músicas que entraram para o disco do Festival da Música Popular Brasileira do Estado do Piauí, ele faz uma breve divagação:

[...] Cruz Neto, esse já fazia show no teatro com o Grupo Calçada, eu cansei de assistir [shows] deles, nem [era] 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 (MELO, 2015).

Assim, Aurélio Melo vê, principalmente em Geraldo Brito e em Cruz Neto, não apenas os pioneiros, mas aqueles que serviram de referência para aqueles músicos que vieram em seguida dentro da mesma geração. E esse lado de “guru de todos” que ele enfatiza em Geraldo Brito também é ressaltado por 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 (MENDES, 2015).

Geraldo Brito é mostrado aqui, nessa memória trazida por George Mendes, como não apenas um pioneiro dentro desse cenário, mas também como uma referência intelectual e musical e, mais do que isso, como a peça-chave para que qualquer *show* acontecesse. Como o “guru” mencionado por Aurélio Melo. Esse valor simbólico atribuído a ele, portanto, não é apenas parte de uma representação de si construída por ele próprio e pelos seus “companheiros de pioneirismo dentro do pioneirismo”, mas um elemento de memória em comum aos integrantes desse grupo da MPP, uma memória compartilhada que alimenta essa identidade social entre eles, enquanto um grupo pioneiro.

Voltando aos *shows* produzidos, para além dos primeiros festivais citados por Geraldo Brito e pelo Show Piau, ainda na década de 1970 há algumas apresentações que são alocadas carinhosamente em um local bastante visível da memória desses sujeitos. Cruz Neto, em especial, atribui enorme valor simbólico aos *shows* que ele protagonizou e produziu, dentre eles a apresentação que, segundo ele, foi o primeiro espetáculo musical autoral teresinense que ocorreu no Theatro 4 de Setembro, em 1975, após sua reabertura. Segundo o relato que ele faz, ele ainda morava em São Luís naquele ano e veio a Teresina de férias, justamente quando ficou sabendo que o referido teatro havia sido reinaugurado. Então ele se juntou a Geraldo Brito e

Laurenice França e decidiram chamar outros músicos para criar um grupo, que viria a ser o Grupo Calçada. Seu relato, inclusive, aponta que ele próprio pensou nesse nome, enquanto caminhava por uma calçada rumo à Secretaria de Cultura do Estado, para solicitar o espaço do teatro para a realização de um *show* desse grupo que ainda não tinha nome. Conta ele que foi pensando em um nome pelo caminho e, de súbito, olhou para a calçada e resolveu que assim seria chamado: Grupo Calçada. Todo esse relato reforça a representação heroica que Cruz Neto faz de si próprio e de sua geração, sobretudo ao descrever as condições em que conseguiu a autorização para a realização do espetáculo:

Quando nós chegamos lá [na sede da Secretaria de Cultura do Estado], aí eu consegui ser atendido pelo então secretário na época, né? Que era o [...] Wilson Brandão, Dr. Wilson Brandão. E eu entrei na maior cara de pau, tinha a Sulica, lá, que era uma das assessoras dele, que me conhecia de São Luís... Aí, eu digo: “nós criamos um grupo, né, e a gente queria fazer um show no Theatro [4 de Setembro], e tal, e queria saber como é que era pra gente fazer um show no Theatro”. Aí ele disse: “Ah, vocês querem fazer um show no Theatro, e tal... É muita responsabilidade”. E eu: “Pois é, mas se não tiver quem comece, ninguém vai começar”. Aí ele disse: “Eu gostei desse seu argumento. Pois pronto, eu vou liberar o Theatro pra vocês e vocês não vão pagar nenhuma taxa”. Aí eu disse: “O que mais o senhor pode nos dar pra ajudar, pra gente fazer a divulgação?” “O máximo que eu posso lhe dar é uma resma de papel!” [Risos] De papel *Chamex* [ênfase]! “Pra vocês fazerem os cartazinhos, aí tira no mimeografozinho...” É porque ainda tava na época, na moda isso aí. “Não, tudo bem, serve”. Ganhei essa resma de papel. Aí, tinha um amigo nosso, o Reco, que ele era cartunista, desenhava muito bem e ele fez um desenho muito bonito. Era um desenho todo estilizado, “Grupo Calçada no Theatro”, tal... E saímos, conseguimos imprimir isso, né? Saímos pregando na cidade toda, tal. Quer dizer, as 500 folhas de papel nós distribuimos e começamos a divulgação boca-a-boca... Rapaz, e pra surpresa nossa, no dia tinha público! Então esse, na verdade, foi o primeiro show autoral de Teresina no Theatro 4 de Setembro, depois dessa reforma, que foi feita pelo Alberto Silva, foi esse nosso (CRUZ NETO, 2018).

Há, na sua narrativa sobre os acontecimentos que precederam o *show*, uma evidência da dificuldade, e ao mesmo tempo, da precariedade estrutural para a divulgação do evento que reforça o lado *artesanal* da forma como essa geração se define, tendo que cuidar de todas as etapas da produção do evento e, ainda por cima, com ferramentas bastante rústicas e praticamente sem apoio. Ao mesmo tempo, ele não apresenta essas dificuldades em tom de lamento, ou de ressentimento, mas com um certo apelo glorioso, pois apesar dessa dificuldade, eles conseguiram fazer o primeiro *show* ocorrido no Theatro 4 de Setembro após a sua reinauguração, e ainda conseguiram ter público! Ou seja, a forma como a narrativa é organizada nessa memória é uma história de êxito, uma realização heroica, uma proeza que teve que derrotar as adversidades da resistência inicial do Secretário de Cultura que, dentro da forma como Cruz Neto narra, não botou fé alguma naquele jovem que dizia ter um grupo musical, que

ninguém conhecia, mas que queria produzir um *show* que ocorreria simplesmente no Theatro 4 de Setembro, consagrado simbolicamente em Teresina como a casa das artes por excelência e que estava funcionando apenas como cinema há gerações. E, agora que ela voltaria a funcionar como um teatro propriamente dito, o que (como a memória do músico nos leva a crer) estaria gerando um certo nível de expectativa entre a população potencial consumidora de artes da capital piauiense, esse jovem ilustre desconhecido chega querendo fazer um *show* lá. Toda essa descrença inicial do secretário de cultura, Wilson Brandão, que é construída na sua narrativa está representada na sua fala: “É muita responsabilidade”. E, dentro do seu relato heroico, Cruz Neto procura mostrar que conseguiu superar essa descrença utilizando o *argumento certo* e que, por isso, conseguiu a liberação do teatro para o espetáculo. Além disso, há outro aspecto de dificuldade/superação, que é o relato do “apoio” dado pelo referido secretário, que foi uma mera resma de papel, mas que eles se organizaram, chamaram um amigo cartunista, que desenhou, depois eles reproduziram esse desenho no mimeógrafo, colaram os cartazes, divulgaram oralmente e... O público compareceu, o *show* aconteceu.

Outro relato heroico feito por Cruz Neto é sobre um *show* realizado pelo mesmo Grupo Calçada no ano seguinte, mas, dessa vez, sem Laurenice França, que não chegou a ser componente do grupo, apenas participava de alguns espetáculos:

Quando foi em 1976, aí o Grupo Calçada resolveu fazer um outro show. Aí, nessa época, a Laurenice nem participou desse show, aí foi eu, Geraldo Brito, George Mendes, Gondim Neto, Paulo Batista, Almirzim (sic.) no baixo e eu acho que no piano... Eu não me lembro quem é que tava no piano, não lembro. Não sei nem se tinha piano, não, não tinha. Não tinha nem piano. Então, esse show teve uma produção. Esse show foi o *primeiro grande show produzido no Estado do Piauí* [ênfatisando], não foi [o primeiro grande show só] em Teresina, não. Com cenário, com figurino, com a iluminação toda feita própria pro show, havia toda uma produção por trás, que era o Viriato Campelo com a Bete, a Elizabete Medeiros... E tinha a Dina Magalhães, que fez... Que não era a Dina Magalhães repórter é a Erundina, que é a irmã do George, né? Magalhães, não, é... Mendes! É a Dina Mendes, que fez os figurinos... E nós demos *muita* [ênfatisando] sorte nesse show, porque coincidiu... O nome do show era “Fruto da Terra”. E nessa época Os Trapalhões vieram fazer um show aqui em Teresina. E eles viram, não sei onde, não sei se foi no Theatro [4 de Setembro], eles viram o nosso cartaz. E quando eles tavam no rádio, eles resolveram fazer uma brincadeira. Aí, dando a entrevista no rádio, ou foi na TV... Não, foi no rádio. Aí, disse assim: “Ah, nós somos cada um aqui [de] nós é uma fruta!” Aquelas coisas do Didi, né? “Uma fruta?” Ele disse: “É”. Aí: “Por exemplo, o Dedé é uma goiaba, o Mussum é uma jabuticaba, o Zacarias é uma jaca...” Aí, né, começou a dizer isso... “E eu sou uma minhoca!” Aí, o Dedé Santana: “Tu é burro, rapaz! Minhoca não é fruta!” E ele: “É, é fruto da terra, olha aí, tá tendo até o show com o nome, e tal!” Rapaz, e isso criou uma mídia legal pra gente. Foi uma mídia espontânea, assim. Cara, o teatro lotou! Lotou! Foram dois dias de show, todos os dias lotado, lotado, mermo (sic.), foi um show belíssimo, esse show (idem).

Esse é mais um relato heroico de um *show* do Grupo Calçada, ainda mais apoteótico que o anterior. Nesse caso, há uma junção de elementos, como o grande esforço de produção do espetáculo, envolvendo uma grande quantidade de pessoas, com a ênfase gloriosa no atributo de “primeiro grande show produzido no Piauí” – em todo o Piauí, não apenas em Teresina – e ainda a bênção do acaso, que fez coincidir o evento com a passagem do grupo humorístico Os Trapalhões pela cidade, tendo eles aproveitado para divulgar o *show* humoristicamente em uma entrevista. Ou seja, a narrativa aqui é de uma confluência de elementos que se combinaram para produzir algo nada menos do que apoteótico, com o teatro lotado em ambos os dias de espetáculo e um “*show* belíssimo”.

As narrativas dos entrevistados fazem ainda referência a alguns outros *shows* individuais de cada um desses artistas ou grupos. Como já mencionei, até a primeira gravação feita por essa geração, que foi o disco resultado do Festival da Música Popular Brasileira do Estado do Piauí (FMPBEPI), eles não tinham produtos fonográficos a oferecer. Seus produtos eram os *shows*. Logo, dentro da forma como eles narram, a ideia tácita presente nos depoimentos é que o marco inicial da carreira de um determinado artista é a realização de seu primeiro espetáculo – que, entre o grupo da MPP, costumava ter um nome, no que diferiam do grupo do *rock*. Neste último segmento, os *shows* não eram, a não ser em alguns casos específicos, formatados como um produto devidamente embalado, com um nome, uma produção específica, uma definição mais clara do que o público consumidor que estaria presente receberia dos artistas. Privilegiava-se, pelo que se pode depreender de seus relatos, os eventos compartilhados entre duas ou três bandas, nos quais não havia um nome de *show* para cada banda. Dava-se um nome ao evento e colocava-se no cartaz quais bandas participariam. Logo, não havia um nome para o espetáculo da banda Vênus, por exemplo, era apenas o “show da Vênus” na Feira Popular de Arte ou no evento específico em que a banda iria tocar. No caso da MPP, por outro lado, os *shows* de cada artista eram produtos vendidos separadamente, ou seja, comprava-se ingresso para o *show* “Cerol na Linha”, de Edvaldo Nascimento, ou para o “Meu Canto”, de Laurenice França, ou para o “Fruto da Terra”, do Grupo Calçada, ou para o “Catavento”, do Grupo Candeia, ou para o “Chovendo em Teresina”, do Grupo Varanda etc. O funcionamento desse cenário, dessa forma, se assemelhava à lógica do teatro. Lançava-se um espetáculo, com um nome, uma produção específica e, durante toda aquela temporada, apresentava-se o mesmo *show* algumas vezes, até que se elaborasse outro espetáculo, com outro nome e outra proposta que, por sua vez, seguiria a mesma trajetória.

Nesse sentido, ao lançar seu primeiro espetáculo próprio, principalmente se ele conseguisse ter repercussão, o artista marcava de vez seu lugar no cenário musical autoral independente da cidade. E depois do primeiro, viriam outros, pois essa era a dinâmica da seara de produção musical em Teresina: produzir *shows* independentes e participar de festivais, o que ocorreu por toda a segunda metade dos anos 1970. Entretanto, à medida que esses sujeitos se aproximam cronologicamente da década de 1980, suas memórias se tornam cada vez mais heroicas e brilhantes, embora não haja uma homogeneidade em relação a qual marco de memória eles consideram mais relevante. Para uma parte deles, suas memórias brilham mais ao recordarem um festival que aparece em suas narrativas como aquele que cristalizou esse grupo da MPP como *os músicos autorais de Teresina*, ou seja, sintetiza-se aqui a ideia de que o Festival da Música Popular Brasileira do Estado do Piauí (FMPBEPI), ocorrido no ano de 1980 foi aquele que efetivamente disse para a população consumidora de arte de Teresina e do Piauí quem eram os seus músicos autorais. E, além do festival em si, tem lugar especial na memória desses sujeitos o fato do evento ter gerado um disco com as doze músicas mais bem classificadas, que foi, para muitos deles, a primeira experiência de gravação de suas músicas, considerada para a maioria como uma possibilidade muito remota antes disso. Dessa forma, nas memórias de uma parte dos entrevistados, entre todos os festivais que participaram, o FMPBEPI aparece como aquele que mais contribuiu para a consolidação desses artistas como ocupantes de um lugar privilegiado no panteão simbólico dos produtores de cultura do Estado. E mesmo nos depoimentos dos entrevistados que não o põem em primeiro plano, como marco principal em suas narrativas, o festival em questão sempre é citado – exceto entre os representantes do grupo do *rock* –, logo, a necessidade que esses sujeitos têm de inserir o evento em questão em sua representação, mesmo que não sendo em primeiro plano, mostra o valor simbólico que o FMPBEPI tem para a forma desses músicos verem e desenharem a si próprios.

A narrativa sobre o festival em questão nem sempre é heroica, mas, mesmo quando não o é, há casos em que a representação construída evidencia esse acontecimento musical como uma representação perfeita do que foi essa geração de músicos, no grupo da MPP. Geraldo Brito, por exemplo, já inicia sua entrevista falando de cara do FMPBEPI, inclusive respondendo a uma pergunta que não tinha relação com festival algum. O questionamento era para descrever a cidade de Teresina na década de 1980 e ele já inicia a resposta falando do contexto musical:

Teresina era uma cidade ainda muito pequena. Eu não me lembro a população, mas no meu livro tem isso direitinho. Os anos 80, aí era... Uma cidade, assim, que ainda tinha poucos lugares pra você se divertir, né? E... A gente já vinha fazendo shows

desde os anos 1970, né? E quando... No primeiro ano da década de 80 teve um festival chamado FMPBEPI. Esse festival promovido pela Rádio Clube, na verdade foi uma ideia de dois... De duas pessoas que trabalhavam na [Rádio] Clube, que era... Não sei se eu me lembro agora o nome deles, rapaz. Se eu não lembrar agora no começo eu vou lembrar depois. Aí eles se juntaram com o Assis Davis, que era um músico que já vinha da época da Jovem Guarda, né? E depois começou a estudar música, tal... Aí se juntaram a esses caras da rádio e fizeram esse festival chamado Festival da Música Popular Brasileira no Estado do Piauí. 80. Aí [em] 80 teve esse festival que aconteceu no Verdão... (BRITO, 2018).

O fato dele ter feito referência imediata ao FMPBEPI mostra o quanto o valor simbólico desse festival é grande para ele. Sua fala menciona que ele foi organizado pela Rádio Clube – na realidade, foi pela TV Clube, não pela rádio – e que aconteceu no Ginásio Dirceu Arcoverde, mais conhecido como Verdão, para indicar que foi um evento de grande porte. Entretanto, sua fala a respeito do festival não leva tanto para o lado do glorioso ou da apoteose, mas dá ao evento um lugar privilegiado em sua memória porque, para ele, representa uma síntese do que foi o cenário musical criado pela MPP, sobretudo em relação à rivalidade e à divisão de propostas – uma mais regionalista (criticada por ele, como já foi discutido no tópico anterior) e outra, na qual ele se encaixava, com mais influências de fora do Estado e do país e sem sentimento de culpa em relação a isso. Para ele, a participação dos músicos nesse festival e, sobretudo, a seleção das músicas que vieram a entrar no disco produzido posteriormente, são uma ótima representação desse quadro. Dessa forma, quando questionado se a rivalidade entre os dois grupos apontados por ele definiu a produção musical em Teresina naquela época, ele responde:

Definiu [enfaticamente]! Definiu, porque ficou um lado... Inclusive, as pessoas, o público... Viajava... Ficava uns com a gente, outros com os outros, né? E definiu. Você pega um disco desses da época, esse do FMPBEPI, pega o Geleia Gerou, você vai encontrar sempre um... Essa coisa, num âmbito assim de... Que gerou as brigas (BRITO, 2018)

A questão da rivalidade presente entre essas duas vertentes na MPP é muito forte na fala de Geraldo Brito. Retornarei a essa questão no 3º capítulo, mas, por hora, salientarei que, se ele considera que essa disputa simbólica entre essas duas vertentes definiu o grupo da MPP, o FMPBEPI foi praticamente uma representação perfeita do que era a música teresinense naquele momento. Essa visão também é compartilhada por outros músicos, mas nem sempre pelos mesmos motivos. No caso de Aurélio Melo, por exemplo, sua fala é de que o festival conseguiu reunir o que havia de melhor dentro de sua geração de músicos até o momento. Dentro da narrativa dele, a gravação do disco que resultou do festival tem lugar especial, pois foi a

primeira vez que a maioria deles gravava alguma coisa e, também, para ele, o LP constituiu a síntese perfeita do que foi esse grupo de artistas:

Eu esqueci de falar, também, de uma coisa muito importante, que foi o primeiro disco gravado aqui em Teresina, sem estúdio ainda, que foi o resultado do primeiro festival, assim, com porte de festival grande, produzido por uma televisão, [a] TV Clube, foi o FMPBEPI. Eu não tenho aqui a data, mas é muito fácil você pegar. O FMPBEPI. Foi nesse periodozinho... Finalzinho dos anos 70, [início] dos anos 80. Esse disco foi gravado no Theatro 4 de Setembro e reuniu a nata dessa Música Popular Piauiense. Lá estavam todos. A história dessa música que eu me refiro aqui, que realmente despertou o público piauiense pra música do Piauí, está nesse disco, FMPBEPI, foi o primeiro de todos. Então, foi gravado no Theatro 4 de Setembro e foi levado pro Rio de Janeiro (MELO, 2018).

Aurélio Melo constrói uma representação gloriosa do FMPBEPI – mais do disco do que do festival – na qual a gravação mostra aquilo que de melhor foi produzido em meio a esse grupo de artistas do qual ele participou. Para ele, a “nata da Música Popular Piauiense” está reunida nesse LP, realizado por iniciativa da TV Rádio Clube, a única emissora de televisão de Teresina naquele momento, afiliada à Rede Globo. De fato, o festival contou com uma grande produção, com vários dias de evento, incluindo fases eliminatórias, e também transmissão televisiva de algumas dessas etapas. Ele ocorreu dos dias 12 a 15 de agosto de 1980, no Ginásio Dirceu Arcoverde, o “Verdão”. A gravação do disco, contudo, ocorreu posteriormente no Theatro 4 de Setembro e foi, em seguida, enviada para mixagem e masterização na Copacabana Discos, no Rio de Janeiro.

É possível que o êxito desses músicos em questão no festival tenha feito com que eles se consolidassem como “o grupo de músicos populares piauienses” daquela geração. É preciso, nesse sentido, enfatizar que classificar esses que entraram para o disco como “a nata” da geração, ou mesmo definir a geração em si apenas como sendo esse grupo específico é um recorte arbitrário da memória, definindo como um critério enquadrador o fato de terem sido eles os escolhidos para compor essa seleção gravada em um LP (gravação essa que já é um enquadramento por si só). É importante que observemos que, em toda a narrativa desses sujeitos, quando eles enfatizam sempre o seu grupo como o que “fundou” o cenário teresinense de música autoral, a construção mais importante é: quem é esse grupo? De acordo com as matérias de jornal coletadas, foram 48 as músicas selecionadas para participar desse festival (entre mais de 200 inscritas), para resultar em uma seleção de um disco com apenas doze delas. Não tenho a intenção de contestar o mérito dos artistas que foram bem-sucedidos no festival – pessoalmente, sou muito fã dos seus trabalhos –, apenas destaco que o que se observa é que o

cenário de música autoral independente de Teresina da década de 1980 possivelmente compreendia uma gama de artistas muito maior do que a construção de memória dos sujeitos que estão sendo evidenciados aqui. Estes mesmos sujeitos eram um grupo de convivência próxima, uns mais próximos do que outros, mas todos faziam seus *shows* no Theatro 4 de Setembro, ou no Auditório Herbert Parentes Fortes e, posteriormente no Nós e Elis, são também os que são mais citados nos jornais, são basicamente o mesmo grupo que aparece nas três coletâneas em disco principais – FMPBEPI, Geleia Gerou e Cantares, sendo os dois últimos resultantes do Projeto Torquato Neto, da Secretaria de Cultura do Estado – e são os citados nas entrevistas uns dos outros. Esse coletivo de fatores faz com que eles tenham um arsenal de vivências em comum suficiente para que, em sua construção mnemônica de uma identidade social, eles definam a si próprios como um grupo, aliás *o grupo* da MPP. Minha intenção, contudo, com essa breve reflexão, não é discutir sobre os artistas que não entram no enquadramento⁷³ feito pelos sujeitos evidenciados aqui, é apenas enfatizar que eles existem e que a delimitação foi feita, como é de se esperar em qualquer caso em que estudamos a memória.

De qualquer forma, o FMPBEPI aparece nos depoimentos dos músicos que o viveram com um grande valor simbólico, mesmo quando a referência a ele é tímida, como nos casos de Cruz Neto, Edvaldo Nascimento e Laurenice França. Eles citam o festival rapidamente e de passagem, mas ainda assim têm a necessidade de mencioná-lo em suas falas e ressaltar que participaram dele. Esta última, por exemplo, foi premiada como melhor intérprete, junto com Cruz Neto (cada um defendendo músicas diferentes), mas sua fala em relação a ele é bastante sucinta e com ênfase mais focada na “glória dos festivais”, de uma maneira geral:

Pra se divulgar, pra se divulgar trabalho, né? Aí, os festivais, nós tivemos o festival da TV Clube, que foi bastante interessante. Eu cantei uma música do Geraldo Brito e o Durvalino [Couto Filho], que foi classificada. Os festivais da Universidade Federal eram muito efervescentes e eram anuais. E eram grandiosos! Não se tem mais festivais! E festivais é uma porta (sic.), eu digo porque quantas pessoas, quantos artistas que estão hoje aí vêm do Chapadão? Chapadão que está aí! Que se mantém... *Muitos* [ênfase] artistas vêm de lá, eu já fui da [Fundação Cultural] Monsenhor Chaves, já fiz muitas seleções também, já participei de muitas seleções, já fui jurada muitas vezes, eu gosto [risos]. Eu gosto. Não que eu goste de *julgar* [ênfase], mas é

⁷³ Até porque não foi possível descobrir quem são esses excluídos da memória e nem se participaram ou não de forma mais efetiva do cenário musical autoral independente de Teresina. É possível que muitos dos que não foram selecionados, por exemplo, tivessem feito a inscrição no festival como sua primeira tentativa de participar da música e que tenham desistido logo depois; ou que até tenham tido feito uma quantidade razoável de apresentações, mas que não tiveram longevidade; ou que simplesmente tenham seguido com suas carreiras musicais, mas sem se aproximar do grupo dos sujeitos evidenciados aqui. Enfim, são muitas hipóteses que podem ser pensadas sobre esse grupo silenciado, mas nenhuma delas pôde ser analisada mais a fundo neste trabalho.

interessante você ver isso, né? Participar, ver o que tá acontecendo, ver coisa boa, que tem muita coisa boa... (PESSOA, 2018).

Na fala da cantora percebe-se a preocupação em mencionar o FMPBEPI como tendo sido “bastante interessante” – ao qual ela se refere como o “festival da TV Clube” – e também em salientar que a música que ela cantou foi classificada. Por algum motivo, ela não faz nenhuma menção ao título de melhor intérprete que ela recebeu, conforme divulgado no jornal O Dia, na edição do dia 19 de agosto de 1980 (MARCAS, 1980, p. 10). Entretanto, sua lembrança da “grandiosidade” dos festivais, elegendo o FMPBEPI e os festivais da UFPI como os exemplos enfatizados em sua fala dá a esses eventos um lugar de destaque dentro da representação que ela constrói dos festivais ocorridos. Para ela, o festival organizado pela emissora de televisão Clube está entre os mais relevantes na sua construção de memória. Assim, apesar de não mencionar o prêmio que recebeu, ela faz questão de mostrar que participou desse festival “bastante interessante” e que se saiu bem nele, tendo uma música classificada, o que, mais uma vez reforça o valor simbólico do próprio acontecimento musical.

Há, também, na fala dela citada, um saudosismo da grandiosidade dos festivais daquela época, e também da quantidade e frequência com que eles ocorriam. Ela mostra um ressentimento por “não haverem mais festivais”, exceto alguns poucos como o Chapadão. Ela lamenta esse fato pois, segundo ela, muitos artistas vêm da escola desses eventos de disputas musicais. Logo, ao lamentar esse presente sem festivais, ela mais uma vez reforça o peso que esses acontecimentos da música autoral têm em seu retrato de seu *belo passado*, no qual se incluem toda a gama de festivais dos quais ela e todos os seus companheiros de geração participaram, dentro dos quais ela concede lugar simbólico privilegiado àqueles ocorridos na Universidade Federal do Piauí e ao FMPBEPI.

Outro marco privilegiado na memória dos eventos desse grupo da MPP é o Projeto Torquato Neto e seus desdobramentos. A política cultural em questão foi lançada oficialmente ao público teresinense no dia 10 de julho de 1981 na galeria de arte do Theatro 4 de Setembro. Tratava-se de um projeto para fomento das artes em geral no Estado do Piauí, mas com viés bastante direcionado à música. Ao longo de praticamente toda a década, a Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo do Estado do Piauí organizou eventos, *shows*, festivais e duas coletâneas de músicos piauienses em LPs. No seu primeiro ano, 1981, foram organizadas apresentações dos artistas da MPP da capital piauiense em diversos locais do interior do Estado e também nas capitais vizinhas, São Luís e Fortaleza. Uma matéria do jornal O Dia, praticamente um ano

antes do lançamento do projeto, anunciava a sua gênese, de autoria do então vereador de Teresina Fernando Mendes, que elaborou a proposta, submeteu-a à Câmara de Vereadores e, uma vez aprovada, a enviou ao então secretário de cultura Wilson Brandão. A medida, contudo, não aprovava ainda o projeto que veio a ser criado, mas apenas a sugestão de que a Secretaria de Cultura do Estado o criasse (PROJETO, 1980, p. 4). Dessa forma, sugestão acatada, tiveram início as atividades, que se baseavam no modelo implantado em nível nacional pelo Projeto Pixinguinha, de levar artistas consagrados da MPB para fazer *shows* por todo o Brasil.

Logo no ano de seu lançamento, o Projeto Torquato Neto gerou um intenso debate público dentro do cenário musical autoral de Teresina, com forte reverberação na imprensa local, devido aos critérios de escolha de músicos para participarem desses *shows* que seriam feitos pela iniciativa da Secretaria de Cultura, conforme discorre sobre o assunto o historiador Marcelo Silva Cruz, na sua obra já citada (CRUZ, 2016):

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 região. 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 (p. 102).

De acordo com o autor, a longa discussão sobre qual seria a “verdadeira musicalidade piauiense” se estende por várias edições de diferentes jornais, em várias matérias analisadas por ele. Não vou me alongar nessa discussão, apenas salientarei que a referida seleção se dava como uma espécie de “minifestival”, em que os artistas se apresentavam e alguns eram selecionados para integrar as atividades do Projeto para aquele ano. A desclassificação de Geraldo Brito gerou uma polêmica, sobretudo porque, a princípio, segundo Marcelo Cruz, o motivo alegado foi a má apresentação do músico e de sua banda, dada a ausência do baterista Durvalino Couto Filho, que se atrasou e, por isso, a apresentação teve que ser feita sem a bateria, o que prejudicou a sonoridade. Dentre as múltiplas representações evocadas e analisadas pelo autor, há diversas narrativas, dentre elas a de que o citado baterista teria se atrasado por estar à procura de uma bateria com a qual pudesse tocar, uma vez que o instrumento que havia sido fornecido pela organização estaria em péssimas condições de uso e que, mesmo os organizadores estando cientes da situação, ainda assim não esperaram que o músico retornasse com o instrumento e

exigiram que Geraldo Brito se apresentasse mesmo assim. Segundo essa narrativa, isso seria uma mera desculpa para eliminar esse artista, pois ele representava um subgrupo de artistas que iam na mesma linha tropicalista torquateana, de não se restringir às influências musicais locais tradicionais, ou “regionais”, mas sim de buscar as inovações que pudessem vir de absolutamente qualquer parte. Esse ajuntamento de artistas que se insurgiu contra o Projeto Torquato Neto por conta de sua seleção de músicos criou um movimento autodenominado “Heliotropismo Positivo”, de inspiração no crescimento natural das plantas em busca do maior contato com a luz do sol. Segundo os seus manifestos, citados por Marcelo Cruz, esses artistas se apresentavam como um movimento de vanguarda, de inovação, de rompimento com os “parasitas” que apenas ficariam sugando os modelos já consagrados dos mortos e entendiam música como mera repetição de um modelo pronto.

Nas memórias construídas nas entrevistas que esses viventes concederam a mim, contudo, nenhum deles citou esse episódio, nem mesmo quando perguntei diretamente se houve algum tipo de rivalidade ou rixa entre os diferentes nichos e grupos que compunham o cenário da música autoral independente de Teresina da década de 1980. Quem chegou mais perto de abordar algo no sentido mencionado foi Geraldo Brito, nas falas já mencionadas, em que ele explicita a existência de uma rivalidade entre o seu subgrupo, aberto a influências diversas, e aquele outro, mais regionalista, defensor da estética tradicional da terra, mas sem entrar em detalhes. O fato de mesmo aqueles que enfatizaram a existência dessa rivalidade não a explicitarem, não narrarem esse episódio que ocupou um espaço relevante no debate público da imprensa, é um *silêncio* bastante instigante (POLLAK, 1989). De um modo geral, inclusive, todas as menções a disputas, rivalidades, ou mesmo brigas foram sempre cautelosas durante as entrevistas. Quando se admitia que elas existiam, isso sempre era feito de forma genérica, no máximo explicitando alguma divisão em grupos, mas quase nunca narrando o ocorrido – a não ser no caso de Cruz Neto, sobre alguns episódios que ele narra a respeito de momentos em que as intrigas quase o fizeram se indispor com alguns colegas, mas que, no fim, tudo foi resolvido sem brigas; e também, no caso de Zilton Lages, quando fala sobre uma tensão ocorrida na primeira edição do Setembro Rock, sobre a qual falarei mais à frente.

O fato de que, excetuando-se esses casos que acabo de citar, de um modo geral se opte por silenciar total ou parcialmente ruzgas ocorridas ajuda na construção da memória de um momento glorioso e áureo do passado desses sujeitos, quase paradisíaco. A existência desse *silêncio*, seja ele consciente ou não, é necessária para a afirmação dessa narrativa e a consolidação dessa memória pretendida pelos sujeitos narradores, de forma que, quando o

elemento da rivalidade ou da rixa é trazido à narração, sempre o é de forma suavizada, discreta e como se tivesse sido algo menor diante da grandiosidade dos feitos artísticos de sua geração. E, para além disso, é necessário lembrar que há uma infinidade de razões pelas quais alguém que concede uma entrevista silencia acontecimentos problemáticos do passado. No caso dos sujeitos entrevistados aqui, eles estão construindo uma representação de seu passado que, dependendo dos elementos que sejam utilizados em sua composição, podem trazer algum tipo de conflito ao seu presente. Todos os artistas que entrevistei estão ainda ativos no cenário de música autoral independente de Teresina (exceto Cruz Neto, o que não quer dizer que suas relações pessoais com os demais músicos estejam extintas) e têm uma relação consolidada entre si alimentada através de décadas de convivência, logo pode lhes parecer melhor manter os esqueletos do passado devidamente enterrados, para que eles não os assombrem no presente. Em termos mais claros, para evitar um mal-estar com os colegas de cena musical (que são, muitas vezes, amigos pessoais), parece mais atrativo não mencionar alguns acontecimentos e “deixar o passado no passado”. Assim, a memória da grandiosidade paradisíaca dessa geração atende tanto à necessidade que se tem de buscar um conforto, um porto seguro simbólico no passado, diante da insatisfação de muitos deles com o presente, quanto às necessidades “diplomáticas” do presente⁷⁴.

Dessa maneira, o Projeto Torquato Neto, quando aparece na memória erguida por esses sujeitos, marca o seu lugar simbólico ali, deixando claro que é um elemento bastante relevante dentro dessa construção narrativa, mas as referências a ele são bem mais breves e bem menos enfáticas do que o que foi dito sobre o FMPBEPI, por exemplo. De um modo geral, o que se enfatiza é o papel que a política cultural teve na divulgação dos trabalhos dos artistas em questão através da gravação do disco *Geleia Gerou*, lançado em 1985. Aurélio Melo, por exemplo, o cita de passagem ao falar das muitas iniciativas de se tentar gravar as músicas dos artistas de Teresina no Rio de Janeiro. Após citar o disco do FMPBEPI, gravado no Theatro 4 de Setembro e levado para a capital fluminense, ele começa a enumerar algumas iniciativas de ir fazer as gravações já nos espaços cariocas:

Mas, já para o final, era essa coisa, que as pessoas começaram a gravar, é... “Teresina canta Teresina”, com todos os artistas, Ana Miranda, Laurenice França, é... “Projeto Torquato Neto”, da outra Secretaria [de cultura do Estado], também todos gravados no Rio de Janeiro (MELO, 2018).

⁷⁴ Embora, como discutirei no 3º capítulo, essa memória de um *belo passado* glorioso frequentemente se alterna com momentos de ressentimento bem evidentes.

No caso, ele cita o Projeto Torquato Neto, querendo fazer referência ao disco *Geleia Gerou*, produzido dentro dessa iniciativa, colocando-o dentro de um quadro mais geral, que é o da busca do Rio de Janeiro como o local onde conseguiriam gravar suas produções musicais e, possivelmente, ser inseridos no cenário musical nacional. Como essa é uma discussão central dentro da memória desse músico, a menção ao Projeto em questão dentro desse contexto mostra que ele lhe atribui tal valor simbólico que faz com que essa política cultural e as produções fonográficas decorrentes dela precisem ser mencionadas, mesmo que de passagem. Nesse sentido, é provável que o disco em questão não ocupe um lugar simbólico tão chamativo na representação do músico pelo fato de que o Grupo Candeia não participou dele, o que se deu por opção própria, segundo Aurélio Melo menciona em uma outra entrevista, concedida a Marcelo Silva Cruz (MELO, 2015), devido ao grupo já estar com um trabalho próprio em andamento. De fato, no ano seguinte, o Candeia lançou o próprio LP, intitulado *Suíte de Terreiro*. Contudo, mesmo a coletânea em questão não tendo feito parte de suas vivências, ele ainda reserva um lugar a ela, ainda que secundário, na sua memória do período.

Cruz Neto também cita a iniciativa do disco *Geleia Gerou*, rapidamente, enfatizando que não chegou a participar diretamente dele, pois, na época, estava morando em Recife-PE. Ele não se recordou do nome do disco e em suas falas declarou estar hoje afastado do mundo da música, motivo esse que lhe atrapalha a recordação de alguns detalhes de sua narrativa. Entretanto, ao comparar suas declarações com aquelas que estão presentes em outra entrevista que ele concedeu em outro momento (CRUZ NETO, 2015), fica claro que é da coletânea mencionada que ele está falando. Assim, ele explica que apenas escreveu a música, que foi interpretada por outra cantora:

[...] teve um disco chamado *Cantares*, foi um LP chamado *Cantares*, que tinha uma música minha... Teve um outro LP chamado... Ih, cara! Tô velho, viu? Que teve uma música minha, também. Nesse tempo eu tava até em Recife, eu passei um tempo, morei seis meses em Recife... Quando aconteceu esse festival, minha mulher que fez a inscrição, [e] tudo aqui, quem cantou era até uma menina que cantava na noite, a... E ela deu um show no festival, foi muito legal, aí a música foi classificada. Não tinha premiação, a premiação era assim: as doze melhores músicas iam participar desse disco (CRUZ NETO, 2018).

A cantora que interpretou sua música no festival foi Mira. Na passagem acima, ele faz um breve comentário sobre o disco *Geleia Gerou*, fazendo referência a uma seleção de músicas para compor o LP, como uma premiação do festival que, no caso, foi o I Encontro de

Compositores e Intérpretes, ligado ao Projeto Torquato Neto, que seguiu um rito semelhante ao do FMPBEPI, exceto por um aspecto: não haveria a escolha de uma canção vencedora, ou prêmios para os três primeiros lugares nem para melhores intérpretes. Ou seja, não haveria alguém que diria que “ganhou o festival”, não haveria vencedores, exceto pelas doze canções selecionadas para compor o disco, mas, ainda assim, sem primeiro, segundo, terceiro lugar etc. Foram 521 músicas inscritas ao todo, das quais foram selecionadas 32 para concorrer nas eliminatórias. O encontro ocorreu nos dias 21, 22 e 25 de setembro de 1984, também no Verdão, como o festival citado anteriormente, sendo o último dia reservado para a grande final, que, além das apresentações dos músicos concorrentes, teve ainda *shows* de Jorge Ben, Pepeu Gomes e Baby Consuelo (SAI, 1984, p. 7).

Como a fala de Aurélio Melo, a de Cruz Neto sobre o Geleia Gerou também se dá de passagem, em meio a uma citação de diversos outros festivais que foram vivenciados por sua geração. Contudo, ele se detém um pouco mais no assunto, ressaltando que sua música foi classificada e que a cantora Mira (de cujo nome ele também não se lembrou naquele momento) teria tido uma ótima performance e “dado um *show*”. Na sua representação da época vivida, o disco e o festival do qual ele se originou ocupam um espaço bem demarcado e nítido, mais ainda do que o que ocorre na construção de Aurélio, porém esse espaço ainda é discreto; é, contudo, um elemento que, mesmo discretamente, brilha e provê uma singela contribuição para o aumento da luminosidade geral da representação de Cruz Neto sobre os anos 1980 e sobre *sua participação* no seu contexto musical.

Edvaldo Nascimento, por sua vez, também cita a experiência do I Encontro de Compositores e Intérpretes e o faz também de forma breve e de passagem, enquanto desenvolvia outro raciocínio, semelhante ao de Aurélio Melo. Ele estava se referindo à necessidade que havia, para aqueles que queriam gravar suas músicas, de ir ao Rio de Janeiro, devido à falta de estúdios de gravação em Teresina. E, ao falar da sua experiência de ir à capital fluminense e morar lá, ele cita as poucas iniciativas que houve em Teresina, antes disso, para gravações de músicas. Em meio a essas iniciativas, ele cita o disco Geleia Gerou:

Eu fui lá pra... Porque, naquela época, a gente pra gravar tinha que ir pro Rio de Janeiro, porque aqui não tinha estúdio. Então, a gente, por exemplo, quando eu participei do festival FMPBEPI, [que] foi um festival da década de 80, que teve aqui, que a gente participou com a música “A Filha do Sol”. Esse disco a gente gravou ao vivo, mas depois, por exemplo, o Geleia Gerou, que foi um festival patrocinado pela Secretaria [de Cultura] de Governo [estadual], a gente teve que gravar no Rio de Janeiro porque aqui não tinha estúdio. Então, foi um festival... As doze primeiras músicas classificadas o prêmio, a premiação seria a gravação desse disco, né, um LP,

né? Foi o primeiro disco, assim, que *registraram* [ênfatisando] mesmo. Que a gente gravou com o Antonio Adolfo, um estúdio lá no Rio de Janeiro, uma coisa mesmo profissional, né? (NASCIMENTO, 2018).

Dentre as três falas sobre o disco Geleia Gerou, essa é a que o põe mais em destaque. Ela também é discreta, o insere no meio de um raciocínio maior e junto com vários outros exemplos, embora com o seu lugar bem definido e visível, compondo a imagem que o músico traz do período. Entretanto, embora ainda discreto, esse elemento componente dessa representação brilha mais do que nas falas de Cruz Neto e Aurélio Melo, pois atribui a ele um marco simbólico que não é trazido pelos anteriores: esse teria sido o primeiro registro fonográfico profissional dessa geração de músicos de Teresina. Ou seja, nas memórias de muitos desses sujeitos, o FMPBEPI constitui um marco importante porque foi o primeiro registro em disco de grande parte desses músicos; e o Geleia Gerou constitui outro marco também relevante porque foi a primeira gravação *profissional* de muitos deles, uma vez que o primeiro LP foi gravado ao vivo, com equipamento bastante rudimentar em relação ao que foi utilizado para se gravar o segundo, em um estúdio profissional, no Rio de Janeiro.

Sobre isso, cabe um apontamento: ambos os marcos são mostrados como relevantes por se apresentarem como tentativas de inserção desses músicos em uma lógica moderna de produção musical. Se até então sua realidade de produção de música em Teresina era bastante artesanal, tendo como produto principal os *shows* que faziam, a gravação de LPs indica uma possibilidade de se adentrar esse modo moderno de se produzir música, que conta com toda uma lógica industrial-capitalista de produção e distribuição da mercadoria musical. Mesmo no caso do disco do FMPBEPI, ainda produzido sob condições bastante rudimentares, com limitação técnica e tecnológica, esse LP já é um aceno a essa modernidade, pois foi feito um registro que poderia ser distribuído e vendido. Se até então eles trabalhavam de uma forma muito voltada para o artesanal e o tradicional, produzindo cada um dos *shows*, dando conta de todas as etapas da produção, divulgando suas músicas apresentação a apresentação, completamente dependentes do espaço e do tempo, a gravação de um disco era um aceno de que isso poderia se modernizar, eles poderiam não ficar mais presos ao tempo e ao espaço. Um registro fonográfico que pode ser vendido é uma forma dissociar o espaço e o tempo, logo esses músicos autorais independentes de Teresina não precisariam mais depender de suas presenças em cada diferente lugar para se fazerem conhecidos e para terem suas músicas consumidas. E, no caso do Geleia Gerou, esse marco traz um aspecto ainda mais moderno, pois além de eles terem a possibilidade de se inserir nessa mesma lógica, esses sujeitos o fariam de forma ainda

mais plena, pois o disco foi gravado em um estúdio profissional, no Rio de Janeiro, um dos locais centrais dessa cadeia produtiva da indústria musical em nível nacional. Isso sem falar no fato do registro fonográfico ser feito da forma considerada mais profissional possível no contexto moderno da época, ou seja, dentro de um estúdio, cada instrumento sendo gravado separadamente e mixado de forma muito mais compatível com o que o mercado da música exigia naquele momento e, ainda por cima, com um *especialista* reconhecido – Antonio Adolfo, no caso.

Dizer que qualquer uma das duas iniciativas tenha, *de fato*, inserido esses músicos nessa lógica produtiva moderna seria um exagero colossal – e nem é isso que os entrevistados sugerem com suas falas. Na realidade, veremos no 3º capítulo que o fato de isso não ter se materializado é um ressentimento apontado pela maioria deles, uns de forma mais enfática, outros mais discretamente. A questão levantada aqui é que esses marcos estabelecidos – os dois discos – podem não ser referentes a uma modernização efetiva, mas são marcos de *expectativas de modernização*. Já discuti anteriormente os anseios dessa geração manifestados nos seus depoimentos de produzir músicas que estivessem antenadas ao que acontecia musicalmente em níveis nacional e mundial e as tentativas que faziam de modernizar o cenário musical de Teresina, que são muito fortes em seus depoimentos – participar de festivais, trazer artistas de fora para se inteirar do que se discutia nacionalmente, procurar superar as dificuldades que a condição à margem da capital piauiense na modernidade global lhes conferia para adquirir produtos tecnologicamente mais avançados, ou os últimos lançamentos do *rock* mundial, ou as novas ideias voltadas para a música nos grandes centros dessa produção moderna etc. Se juntarmos tudo isso aos marcos que acabo de discutir, da produção dos discos mencionados, vemos mais uma vez que essa é uma geração que se vê como moderna e, mais do que isso, como *modernizadora*. Eles se constroem no passado frequentemente como seres de anseios modernos e de atitudes que visam modernizar cada vez mais o cenário cultural da cidade que, por sua condição de *periferia dentro da periferia*, tinha dificuldades, não lhes fornecia as condições desejadas para que isso fosse feito da forma mais plena. É, também, o *heroísmo* de que falei anteriormente; temos aqui a memória de um *heroísmo modernizador*.

Essa representação de si feita por esses sujeitos se torna ainda mais evidente quando analisadas as falas que alguns deles fazem a respeito da importância dos festivais vivenciados por eles – sem especificar um ou outro, um apanhado geral de todos. Edvaldo Nascimento, por exemplo, ao falar do que os festivais representaram para a música piauiense ressalta o experimentalismo, que, segundo ele, abriu espaço para que a criatividade pudesse ser

plenamente desenvolvida e traça um paralelo com os festivais nacionais, mostrando mais uma vez o desejo de se alinhar com aquilo que era visto como moderno por eles e que era praticado nacionalmente:

Foi importante, porque, como eu tava te falando, o festival é uma forma das pessoas mostrar (sic.) uma proposta nova, uma música diferente... Sempre surgia nos festivais, por exemplo, tinha aquele festival... Abertura... Que o [Jards] Macalé comeu uma *melancia* [fazendo uma voz ligeiramente gutural], sabe? O festival é uma coisa, assim, é, vamos dizer assim, que você pode experimentar, né? (NASCIMENTO, 2018).

A possibilidade do experimentalismo é mostrada por ele como o ponto forte dos festivais, significando aqui um exercício de criatividade e, sobretudo, de *novidade*, de trazer novas possibilidades estéticas e não ficar apenas atrelado ao tradicional, ao modelo já consagrado, o que é um parâmetro essencialmente moderno. E, no caso de sua fala, sua ideia da importância dos festivais é ainda mais moderna por situá-los junto ao que se experimentava nos festivais nacionais. Laurenice França, em sua narrativa, também posiciona os festivais teresinenses junto aos dos grandes centros brasileiros, embora não destaque o experimentalismo, e sim a porta de lançamento para os novos artistas que esses eventos representavam:

Eu acho, eu vejo que os festivais foram um dos eventos mais fortes, assim, pra divulgar o intérprete e o compositor. Os festivais aqui sempre foram muito, é... Sempre foram lotados. O público sempre cativo. E sempre serviu pra divulgar os compositores, os intérpretes, eu acho que é uma das referências *mais fortes* [ênfatisando] da Música Popular Piauiense. Por isso, isso é uma pena, não se ter mais... Existem outras portas, também, hoje, eu acho que por conta disso, né? Os grandes festivais anteriores, da Record, da Globo, são de uma importância, mesmo, histórica. De uma importância e de uma emoção, festival é uma coisa muito emocionante. Então, os nossos também, sem sombra de dúvida. Eles tiveram uma importância muito grande pra lançar compositores, intérpretes, divulgar... Ver essa capacidade de criação de cada um, de se mostrar. Eu vejo de uma forma grandiosíssima (PESSOA, 2018).

A fala dela nos traz algumas construções interessantes. Primeiramente, como já mencionei, ela equipara a importância dos festivais teresinenses para o contexto local à dos grandes festivais das emissoras de TV Record e Globo para o cenário nacional, o que mostra o quanto ela valoriza as tentativas de inserção da cena musical teresinense nos modelos que estavam sendo adotados com sucesso nos grandes centros da modernidade (no caso, centros nacionais). Segundamente, além do “formato festival”, ela enaltece a relevância desses eventos

para apresentar novos artistas aos consumidores de música de Teresina e também ao cenário musical em si. Lançar e divulgar compositores e intérpretes, é isso que os festivais fazem, segundo ela, em nível nacional e também local – além de *autorizar* esses artistas em várias etapas (conotação esta que não está presente em sua representação dos festivais), desde a seleção para participar do próprio evento até o êxito nas eliminatórias e na final, com um parecer de um júri especializado que define quem são os melhores. Por último, mas igualmente importante, sua memória dos festivais em relação à sua importância é sobretudo afetiva: são momentos cuidadosamente guardados e expostos em suas memórias como portadores de um grande volume de afetos positivos, sobretudo emocionais. Ao enfatizar que esses eventos eram “sempre lotados”, que o público era “sempre cativo”, que eram uma “coisa muito emocionante” e que “é uma pena que isso não existe mais”, ela exhibe seu quadro de *belo passado* desse momento de sua vida. Sobretudo, para a cantora, os festivais em sua memória representam o êxito e a consagração de toda uma gama de artistas, na qual ela está incluída.

Entre o grupo do *rock*, não há uma gama tão vasta de marcos de memória ancorados em eventos específicos. Como mencionei, de um modo geral não havia entre eles a mesma cultura do grupo da MPP de organizar *shows* tal qual peças de teatro, com um nome, um roteiro pré-definido e uma estrutura específica e que ficasse sendo apresentado em uma temporada, até que se criasse outro *show*, com outro nome. No caso dos roqueiros, fazia-se um *show* com várias bandas, que poderia até ter um nome para o evento em si, mas não havia uma denominação específica para a apresentação de cada banda, nem o compromisso de que aqueles artistas se apresentariam seguindo exatamente o mesmo repertório de sua última performance em um palco. Esses eventos se caracterizavam como formas de interação entre artistas e público que buscavam valorizar a ideia *underground* da espontaneidade e da simplicidade formal na organização dos *shows*. Era uma forma de agir musicalmente e enquanto cenário musical que se assemelhava à descrição feita por Júlio Naves Ribeiro sobre o início da geração roqueira do Brasil da década de 1980:

Segundo roqueiros e críticos, o rock foi adotado como principal “manifestação jovem” nos anos 80 devido à influência que a “atitude” *do-it-yourself*, característica do movimento punk anglo-americano de meados dos anos 70 (e de suas derivações, denominadas pós-punk e/ou new wave), exerceu sobre esta “geração”. [...] A “atitude punk” desprezava o apuro técnico-formal da música – qualquer um poderia constituir uma banda de rock – e a distância entre artista e público. Pregava a utilização de uma linguagem despojada, politizada (anárquica), e uma comunicação o mais estreita possível com os aficionados – grifo do autor (RIBEIRO, 2009, p. 43).

Assim, em nível nacional ia se desenvolvendo um movimento roqueiro que tinha fortes influências estéticas e comportamentais de tendências e linguagens internacionais dentro do *rock*, como o *punk*, que vinha dos anos 1970, e seus herdeiros na década seguinte, sobretudo o *pós-punk* e o *new wave*⁷⁵. Embora nenhum dos roqueiros de Teresina que entrevistei tenha mencionado especificamente qualquer dessas tendências em suas falas, nota-se que sua descrição do cenário em grande parte é compatível com essa estética da “atitude”, da espontaneidade e da simplicidade. Todos os entrevistados eram ligados ao *hard rock* e ao metal, de uma maneira geral, e não traziam influências diretas em suas músicas dessas linguagens musicais das variações roqueiras citadas, porém, como também habitavam o ambiente daquilo que é entendido como *underground*, eles viviam toda uma sociabilidade decorrente desse cenário, com compartilhamento de fanzines, discos, fitas, informações sobre o *rock* mundial e um cotidiano repleto de práticas em comum, como ir a *shows* das bandas locais, onde não apenas consumiriam a música desses artistas, mas também *viveriam* a cena do *rock* teresinense. A ideia do *underground* mistura rebeldia em relação ao fluxo principal (*mainstream*) dos tipos de música que são o início, o fim e o meio da indústria cultural – a cultura de massa, de uma maneira geral – com uma rede de vivências e sociabilidades permeada por um ar de amadorismo e diletantismo, que traz a esses viventes um sentimento de comunidade. A descrição feita por William Rodsam, que, na época, era baixista da banda de *hard rock* Wagark e, posteriormente, do grupo de *thrash metal* Avalon, em entrevista ao historiador Hermano Carvalho Medeiros, provê uma imagem bastante nítida de como se vivenciava esse mundo *underground* em Teresina:

Fizemos vários eventos aqui na época. Os shows eram produzidos por nós mesmos. O Avalon gravando muitas demos que era o que se podia fazer na época, gravar demotape. Você gravava pelo menos 4 ou 5 músicas numa fita k7, mandava pros fanzines, os fanzines divulgavam pelo Brasil e até o exterior, mas inicialmente a gente tinha muito contato com gente do resto do país e ficava aquela troca de informações através dos fanzines. Saía a resenha da demo no fanzine, as pessoas divulgavam seu endereço, você começava a receber carta [...] era um mercado bem underground mesmo. Você divulgava seu trabalho através das fanzines e ao redor disso girava muitas pessoas comprando, outras bandas de som similar entrando em contato e você trocando informação, viabilizando shows em outros lugares. Nessa época a gente foi tocar em São Luís, em Fortaleza dessa forma. As pessoas de lá que conheciam a gente através dos fanzines levando, custeando tudo e até a gente trazendo bandas pra cá. Teve um

⁷⁵ O que não quer dizer que todo o *rock* brasileiro da década de 1980 tenha sido pautado por esse pensamento. Surge também, por exemplo, uma tendência muito forte que abraça um nível altíssimo de padronização de seu produto musical e formatação deste para se tornar esteticamente adaptado ao mercado, inserindo-se plenamente na indústria cultural e fugindo completamente dessa “atitude” *punk*. Para uma maior discussão sobre o assunto, ver RIBEIRO, 2009.

show famosíssimo no Centro de Convenções que a gente trouxe uma banda de Fortaleza e veio uma galera de Fortaleza [...] (RODSAM, 2012).

A descrição feita por William mostra o mundo do *underground* como um misto de rede de cooperação e *comunidade imaginada* (ANDERSON, 2008). Nessa comunidade, que não tinha uma fronteira espacial bem delimitada, ao contrário das comunidades imaginadas nacionais, o que une os indivíduos e lhes dá certeza de que haverá alguém do outro lado do mundo que faz parte dessa mesma comunidade é ter a linguagem do *rock* em comum, junto com um estilo de vida e um conjunto de práticas compartilhadas. Um roqueiro teresinense da década de 1980, pelo contato propiciado pelas redes de fanzines, tinha a certeza de que havia outros como ele, ainda que não os conhecesse, compartilhando das mesmas práticas, ouvindo os mesmos estilos musicais e lendo fanzines com resenhas de *demos* de bandas muitas vezes de países muito distantes geograficamente. A fala de William nos mostra um mundo *underground* como uma comunidade imaginada cuja linguagem compartilhada é o *rock*.

Há, em sua descrição, um certo orgulho de pertencer a essa comunidade, e uma ênfase em uma apreciação e consumo musicais completamente espontâneos e despretensiosos. Em sua representação do cenário musical vivido por ele, o que motivava as bandas a enviarem suas *demos* para os fanzines não era a consagração máxima na cultura de massa, mas divulgar seu trabalho dentro dessa rede própria e, possivelmente, ter reconhecimento de pessoas que lhes enviariam cartas elogiando o trabalho ou querendo conhecer suas músicas. A motivação apontada para se contatar uma banda de uma capital vizinha, por exemplo, para trazê-la a Teresina para um *show*, não é financeira, de vender aquele espetáculo para faturar com patrocínio e venda de ingressos; pelo contrário, o que motivava esses sujeitos, dentro da construção de memória trazida pelo músico, era simplesmente o desejo de vivenciar aquilo, de compartilhar a experiência de um *show* dessas bandas com a cena local – e, possivelmente, fazer contatos para conseguir ir fazer suas próprias apresentações lá, como contrapartida. É uma representação de um desejo de fomentar a cena unicamente para que ela cresça, enunciando-se um *belo passado* espontâneo, diletante e com toques de amadorismo, em que tudo isso gerava um sentimento de comunidade.

Entretanto, como já mencionei, o grupo do *rock* da geração de músicos autorais independentes de Teresina da década de 1980 não traz muitos marcos de memória relacionados a eventos específicos. Seus marcos estão, de um modo geral, muito relacionados à existência dessa grande comunidade do *underground*. Entretanto, há um marco que é muito enfatizado nas

falas dos roqueiros entrevistados, que é o festival Setembro Rock, que tem em sua gênese uma ligação direta e indireta com o Rock in Rio, grande festival de *rock* ocorrido em janeiro de 1985 na cidade do Rio de Janeiro, tido por muitos como um dos marcos fundamentais da popularização do gênero musical no Brasil⁷⁶. A relação indireta é que o sucesso do festival carioca motivou a continuidade do evento teresinense nos anos que se seguiram. A direta é que, de acordo com Zilton Lages⁷⁷, organizador do Setembro Rock, um dos objetivos de sua primeira edição foi justamente gerar no público de *rock* de Teresina o desejo de viajar para assistir o Rock in Rio:

A ideia do Setembro Rock foi... A gente tinha um contato com o Roberto Medina e com uma parte dos empresários que trabalhavam no Brasil fazendo temporadas, e tal, e a ideia foi a gente fazer o show antes do Rock in Rio e levar o maior número de pessoas pra o evento Rock in Rio. Então era... A ideia do Setembro Rock foi uma, inicialmente, uma homenagem ao Jimi Hendrix, né? Que morreu no mês de setembro... E as pessoas, na época, “Zilton, é o Setembro Negro? É o Setembro...” Eu digo: “Não, porra, na verdade vai ser uma homenagem”, [risos] e também por coincidência de vários eventos, também que tavam pra acontecer... (LAGES FILHO, 2018).

Assim, como Zilton descreve, o festival Setembro Rock surgiu com uma finalidade dupla: primeiro, por conta de uma parceria com os organizadores do Rock in Rio, fazer um evento que pudesse instigar os roqueiros teresinenses a ir ao festival carioca; e, segundo, homenagear Jimi Hendrix, fazendo um grande (para as proporções locais) festival de *rock* no mês do aniversário de falecimento do famoso guitarrista, o que já agrega grande valor simbólico ao evento. É importante destacar que o Setembro Rock não era um festival como o FMPBEPI e outros eventos citados pelo grupo da MPP, uma vez que ele não visava nenhum tipo de competição ou premiação dos artistas que dele participavam. Tratava-se de um *show* com várias bandas – com número maior do que o que usualmente ocorria nos *shows* cotidianos da cidade –, sendo algumas de fora do Estado, de tal forma que se caracterizasse simbolicamente como uma grande celebração do *rock* e do mundo *underground* – embora, como veremos adiante, em muitos aspectos a organização do evento se distanciasse desse caráter espontâneo, amadoresco e diletante que caracterizaria essa comunidade, dando lugar a uma grande visão de mercado na sua produção. O nome “festival”, portanto, estava relacionado não a um júri, prêmios e

⁷⁶ Ver RIBEIRO, 2009; MURATORI COSTA, 2016; MOTTA, 2009; ALEXANDRE, 2013.

⁷⁷ Zilton Ferreira Lages Filho nasceu em Teresina em 3 de julho de 1961. Foi produtor de eventos de *rock* na cidade por toda a década de 1980, tendo como trabalhos mais marcantes a organização do festival Setembro Rock e a produção da banda Vênus, incluindo o LP lançado pelo grupo. É formado em Ciências Contábeis e hoje trabalha com uma *network* que dá assessoria a empresas.

eliminatórias, mas a uma estrutura, uma quantidade de bandas e um público muito maiores do que aquilo que era vivenciado nos *shows* rotineiros da cidade.

Se o Setembro Rock se destinava, a princípio, a atrair pessoas para o Rock in Rio, ele foi bem-sucedido nisso. De acordo com uma matéria do jornal O Dia de 11 de janeiro de 1985 – data do início do festival – pelo menos 300 teresinenses viajaram para a capital carioca com o objetivo de assistir aos *shows* do evento. Considerando a distância entre Teresina e o Rio de Janeiro, numa época em que passagens de avião eram menos acessíveis do que nos dias atuais e que viagens de ônibus entre as duas cidades levavam pelo menos 48 horas, pode-se dizer que é um número relevante. A matéria ainda ressalta a existência de pontos de venda de ingressos para o festival na capital piauiense e que eles estavam relatando uma grande procura, relato este que as empresas de turismo também fizeram, segundo o jornal:

Conforme Josimar Sampaio, o funcionário do Banco Nacional encarregado pela venda de ingressos do **Rock in Rio**, em Teresina, somente a agência local desses estabelecimentos bancário (sic.) comercializou entre 200 e 250 ingressos do festival, até o último dia 28. Nessa data, foi encerrada as vendas (sic.) dos ingressos. Mas, além do Banco Nacional, outras empresas ligadas ao setor de turismo também se envolveram na venda de ingressos do **Rock in Rio**, em Teresina, algumas até financiando a viagem, como é o caso da Itapemirim. Esta empresa mandou um ônibus especial ao Rio de Janeiro, com passageiros teresinenses que viajaram com o objetivo de assistir ao festival. Fontes da Itapemirim informaram ontem que, nos últimos cinco dias, cresceu consideravelmente a procura pela venda de passagens Teresina-Rio de Janeiro. “No período de uma semana pra cá, nossos ônibus com linha para o Rio saíram de Teresina lotados”, destacou a fonte – grifos no original (TERESINENSES, 1985, p. 2).

O ponto central da matéria é a ênfase no grande número de teresinenses que estavam viajando para o Rio de Janeiro com o objetivo de experienciar o Rock in Rio. A opção do jornalista responsável pela matéria de destacar o nome “Rock in Rio” em negrito levanta a hipótese de que a notícia tenha sido encomendada pela organização do festival ou alguém ligado a ela em Teresina, o que não quer dizer, no entanto, que as informações trazidas sejam falsas. Mesmo assim, o texto se presta à edificação de uma imagem na qual muitos teresinenses se mobilizam para não ficar de fora desse evento; esta imagem, por sua vez, está presente na representação de alguns dos sujeitos entrevistados, ainda que alguns não tenham dado visibilidade a uma “corrida” para não perder o festival, mas tenham privilegiado a ênfase no papel que o evento teve na popularização do *rock* em nível nacional e local. Zilton Lages, por exemplo, lembra com muito carinho da viagem ao Rio de Janeiro com mais 79 amigos em dois ônibus alugados para a ocasião:

Eram 41 bandas [ênfatisando] de rock. No Rock in Rio, primeiro Rock in Rio. E foi todo mundo, foi legal, e tal e foi de ônibus, foram dois ônibus. [De] 40 lugares [cada]. Imagina, 40 malucos num ônibus e 40 no outro daqui pro Rio de Janeiro [risos]. Porra, foi muito legal! Foi muito legal. Ainda hoje eu tenho muitos amigos daquela época, que... Eu ainda era garoto, e tal, e, pô, eu tinha, o quê? Tinha 16 anos! Um moleque, e tal, mas sempre gostei (LAGES FILHO, 2018).

O trecho citado de seu depoimento é puro afeto. A viagem é descrita de forma breve, mas em um tom de aventura, de um momento muito querido do passado. Inclusive, o fato de ele ter se confundido quanto à idade que tinha na ocasião – ele diz que tinha 16 anos, quando, na realidade, já tinha 23 – funciona como um incremento no ar de aventura que ele dá à sua memória. Ênfatisar e exagerar sua juventude enquanto um misto de potência e inexperiência provê toques de “loucura juvenil”, mas uma “boa loucura”, à sua representação daquela viagem. E parte do seu afeto está depositada justamente na quantidade de pessoas a bordo – “80 malucos”, distribuídos em dois ônibus –, o que acrescenta à sua “louca aventura juvenil” um ar de “enorme algazarra”.

Outro que traz a lembrança da ida de vários teresinenses ao Rock in Rio é Kasbafy, mas não apenas como uma construção de um quadro de *belo passado*, mas como a oposição desse *belo passado* a um presente corroído. Ele procura ênfatisar em sua fala que o público roqueiro de Teresina na década de 1980 corria atrás, buscava trazer para si o consumo que a cidade não lhes possibilitava, e, por isso, fazia o cenário acontecer; hoje, por outro lado, as pessoas estariam profundamente acomodadas ouvindo e assistindo conteúdo de *streaming* em diversas plataformas e não teriam mais disposição para ir a *shows*, contribuindo para o definhamento da cena:

Aí dava cem, duzentas, trezentas, quinhentas, duas mil pessoas pra ver o show da gente... Narguilé [Hidromecânico] mermo (sic.), em 98, botava setecentas, oitocentas pessoas no Noé Mendes. Quem é que bota, hoje em dia? Ninguém mais, por quê? Porque existe a internet. A internet é excelente, mas atrapalha. Porque a galera não tá saindo de casa mais pra ir pra show, porque já tem tudo na televisão... Entendeu? Quer dizer, existia uma carência na época da década de 80. Cadê os eventos? Não tem. Ele viu, “ah, não sei onde, vai ter não sei o quê”. [Em] 85 a galera saiu daqui pra ver o Rock in Rio no Rio de Janeiro, saía daqui pra ver show em São Paulo. Entendeu? Mas as coisas já começaram a ficar mais próximas, de 2000 pra cá, já teve show ano “atrasado” [retrasado] bem aí do Iron Maiden em Fortaleza, as coisas tão ficando mais, ah... O mundo já tá vindo mais pro Brasil, o mundo já tá vindo pro Brasil. E nós do Piauí, nós tamo meio isolado ainda... (BARBOSA FILHO, 2018).

Essa ideia de que o meio musical em Teresina nos dias de hoje está deteriorado pela acomodação das pessoas em seus sofás, indispostas a ficarem em pé assistindo *shows* (ou sentadas nas cadeiras do teatro, ao invés da poltrona da sala de estar) é muito comum entre os entrevistados – e retornarei a essa discussão no terceiro capítulo. No caso de Kasbafy, a disposição de muitos teresinenses de enfrentar grandes distâncias para assistir a *shows* de *rock*, particularmente o Rock in Rio, aparece em sua memória como um elemento de exaltação à sua geração em contraste a uma crítica ao público consumidor de música atual. E, para além da inserção do festival nessa representação, ele ainda aparece em sua fala em um outro momento, para enfatizar a importância que ele teve para impulsionar o *rock*, incluindo suas vertentes mais pesadas, no Brasil:

Aí a coisa ficou muito rock n' roll, e naquela época, [década de] 80, era coisa muito rock n' roll no mundo todinho, porra... E depois do show Rock in Rio, a coisa ficou louca. Rapaz, foi... Não só aqui, não. Que, quando as coisas acontecem aqui, no Brasil já tá acontecendo. Entendeu? Foi uma coisa, uma explosão atômica... O que tava acontecendo aqui tava acontecendo nos Estados Unidos, mas tava acontecendo... No Brasil "todim" (BARBOSA FILHO, 2018).

Ele dá ao Rock in Rio um papel central para a efervescência em nível nacional de algo que já estava em franca ebulição mundialmente, que era o *rock*. E isso lhe é muito caro, sobretudo por ele ser um representante do gênero dentro do cenário musical autoral independente de Teresina no período em questão; assim como Thyrso Marechal, que traz uma representação semelhante, dizendo que a visibilidade que o festival proporcionou ao estilo no Brasil ajudou os artistas que produziam *heavy metal*, possibilitando uma maior ascensão das bandas teresinenses: “o primeiro Rock in Rio em 85 deu um impulso muito grande, né? A visibilidade, mostrando às pessoas que aqui tinha banda de heavy metal, então ajudou muito...” (CARVALHO NETO, 2018).

Assim como o Rock in Rio, o Setembro Rock conseguiu se firmar como um marco de memória para muitos sujeitos que vivenciaram a música em Teresina na década de 1980. Kasbafy, por exemplo, insere o festival como um ponto chave em sua narrativa, constituindo-o, em sua memória, como um acontecimento que deu forte propulsão ao cenário de *rock* da cidade. Ele diz que “em 84 teve o primeiro Setembro Rock, que o Zilton fez, aí já teve Wagark, já teve o Vênus, já teve Edvaldo Nascimento, teve uma galera, entendeu? Aí esse festival foi que o negócio começou a esquentar pro lado do rock n' roll” (BARBOSA FILHO, 2018). Nessa breve passagem em que cita o festival, Kasbafy procura mostrar que ele foi um momento em

que se reuniram vários artistas que tinham peso para o cenário de *rock* de Teresina da época em uma única noite e que isso movimentou a cena, de forma que impulsionou as bandas a produzirem mais. Ele não chega a explicitar uma relação de causa e efeito, mas ele enumera diversos acontecimentos em ordem cronológica, de forma a organizá-los em uma trajetória de ascensão do *rock* piauiense, sendo que, nessa organização, o Setembro Rock precede tudo de grandioso que ele cita na sequência:

[Em] 84 eu toquei com o Wagark, aí eu saí da banda, depois do Setembro Rock eu saí, em 85 eu montei o Megahertz. Aí, em 86 a gente fez uma demo, a gente começou a mandar pra Fortaleza, São Luís, São Paulo... Aí saía naqueles fanzinezinhas de revista... Aí ficou aquela cena mermo (sic.), aí a galera queria saber o que que tava acontecendo aqui. [Em] 86. Em 86 a gente tocou em Fortaleza com essa demozinha muito malfeita, mas a galera gostava das músicas. A gente tocou duas vezes, em 86 e 87, em Fortaleza, assim, tipo final do ano pro começo do ano, tocou duas vezes lá. Em 86 a gente tocou com o Vênus em São Luís e foi muito massa! [...] Aí a gente começou a divulgar o Mega, começou a divulgar, divulgar, divulgação pancada mermo! Em 87 a gente fez outra demo e mandou pro mundo afora mesmo, aí ficou uma demo conhecida, que é a demo Sangria, em 87. [...] A gente acabou o Wagark e o Rogério, que era o cara da banda pegou, montou o M16 com o Machado Junior, o Renner, parece que o Róder foi na bateria. Aí, já fizeram outra parada. O Ico... O André Luiz foi fazer blues e o Ico entrou no Vênus. Em 88, o Thyro e o Ico saíram do Vênus e montaram o Avalon. Em 89, a gente foi convidado junto com o Avalon a fazer aquele 208ivul LP lá na Cogumelo, a gente foi pra lá, entendeu? Nessa época a gente já tava fazendo muito show, era em São Luís, era... Fortaleza, aí a gente fez o LP pela Cogumelo... (BARBOSA FILHO, 2018).

Kasbafy, dessa forma, traz em sua memória uma trajetória de ascendência das bandas teresinenses de *rock*, que tem como ponto de partida o primeiro Setembro Rock, realizado em 29 de setembro de 1984. Tudo o que ele cita após a realização desse evento é uma sucessão de êxitos das bandas já existentes e o surgimento de outras que, em seu relato, foram conseguindo conquistar um espaço cada vez maior. Vejamos o que ele elenca no cenário roqueiro teresinense pós-Setembro Rock: a saída dele da banda Wagark para fundar o Megahertz (que colheu muitos louros, como ele faz questão de enfatizar); a gravação de duas demos do Megahertz, que foram muito divulgadas nos fanzines da época e lhes renderam boa divulgação (apesar da primeira ser malfeita, o que tende a impulsionar o sentido evidenciado de que mesmo assim as pessoas gostavam das músicas) e também lhes proporcionaram *shows* em capitais próximas, como São Luís e Fortaleza, ou seja, eles não ficaram mais restritos apenas aos *shows* em Teresina; o surgimento da banda M16, também composta por ex-integrantes da Wagark, mas com uma pegada mais leve, um *rock* mais próximo do *pop*; a ascensão da banda Vênus, acompanhando sua banda, Megahertz em um *show* “muito massa”, em São Luís; o surgimento de uma outra banda, dissidente do Vênus, o Avalon, que, junto com o Megahertz, lançou um *208ivul* LP pela

gravadora Cogumelo Records, que gravava bandas como Sepultura, na época. Sua memória, assim, constitui um recorte de quais foram, para ele, as principais bandas que surgiram naquele momento e quais principais êxitos foram alcançados por elas – tudo isso, a partir da visibilidade que o Setembro Rock deu ao estilo em Teresina, fazendo “a coisa ferver para o lado do *rock n’ roll*”.

O festival Setembro Rock teve várias edições em anos consecutivos ao longo da década de 1980 e, a partir de 1986, passou a ter ampla divulgação (em relação ao que era usual quando se tratava de eventos locais) nos dois maiores jornais da cidade – O Dia e O Estado. De acordo com o organizador, Zilton Lages, a primeira edição teve 4.500 pagantes e em todas as demais eles conseguiram vendas de ingressos próximas a isso. O festival sempre acontecia na Central de Artesanato Mestre Dezinho, um espaço amplo, com um pátio que possivelmente seria um dos maiores espaços disponíveis para *shows* naquela época, e que alguns anos antes havia deixado de ser o quartel da polícia militar e também uma cadeia onde, segundo as denúncias de muitos presos políticos da ditadura militar, eles eram trancados e torturados. A exceção foi a edição de 1986, que foi realizada no ginásio “Verdão”. É possível, inclusive, ter uma dimensão da repercussão que o festival alcançou quando vemos artistas do grupo da MPP – que raramente incluem os roqueiros em suas falas sobre sua geração⁷⁸ – citando o evento de forma espontânea. Geraldo Brito, por exemplo, quando perguntado sobre a influência de estilos musicais estrangeiros nas produções de música de Teresina no período, cita as bandas de *rock* Vênus e Megahertz (associando-as à grande ascensão do *rock* no Brasil) e começa a enumerar eventos que eram frequentados por esse nicho de consumidores de música:

Aí começou a ter uma... Começou, sim, a juventude que gostava dessa coisa... Era grande, iam para os shows, e... Teve até o Setembro Rock... Teve o Independência ou Rock, teve umas... Uns eventos, assim, que eram lotados, tal... No começo, esse Setembro Rock, eu me lembro que era na Coroa [do rio Parnaíba]... Depois foi feita uma edição dentro do Centro Artesanal... (BRITO, 2018).

O músico se confunde quanto às primeiras edições do festival Setembro Rock, afirmando que foram realizadas nas coroas do rio Parnaíba. Na realidade, o evento de porte

⁷⁸ O único representante desse grupo que citou diversas vezes e de forma espontânea as bandas de *rock* da cena teresinense foi Edvaldo Nascimento. Sobre isso, entretanto, é necessário fazer a ponderação de que o artista em questão ficava numa espécie de “zona de interseção” entre os roqueiros e a MPP, pois sua música é muito voltada para o *rock* – embora mais *pop*, não muito pesado – apesar de sempre ter participado ativamente e de ter feito muitas parcerias com os músicos da MPP. Ele é, inclusive, costumeiramente citado como o “roqueiro da MPP”.

médio a grande que ocorria nesse local era o Rock no Velho Monge⁷⁹, que também era realizado anualmente no mesmo período – geralmente no mês de agosto, que faz parte do período sem chuvas no Estado do Piauí, quando o nível do rio desce, deixando algumas ilhas de areia à mostra, que são chamadas de “coroas”, onde, nessa época do ano, eram montados bares e se transformavam em espaços de lazer muito movimentados. Mas o que é mais relevante aqui é que ele enfatiza que esses eventos eram todos lotados, procurando deixar claro o quanto o *rock* era um estilo com grande aceitação entre o público consumidor de música de Teresina, acompanhando a enorme popularização das bandas nacionais de *rock* surgidas na década de 1980.

Edvaldo Nascimento também comenta a respeito da grande aceitação que o *rock* foi passando a ter em Teresina desde a década de 1970, em uma trajetória crescente até os anos 1980. Ao tocar nesse assunto, ele cita alguns eventos do estilo, dando lugar privilegiado em sua memória ao Setembro Rock, como um referencial do máximo de sucesso da geração roqueira:

[...] começou o movimento, vamos dizer assim, de rock n’ roll, mesmo. Com os festivais, o Rock no Velho Monge, [em] que se apresentava várias bandas de rock, lá na coroa do rio Parnaíba. E teve também o Setembro Rock, que todo setembro tinha um festival de rock aqui, na década de 1980, aqui no Centro de Artesanato, que juntava pra mais de cinco mil pessoas, com várias bandas daquela época, de heavy metal, de todo tipo de rock, não só o rock, vamos dizer, pop-rock, mas o thrash, o heavy metal, sempre tava, vamos dizer assim, minha esposa que diz que eu que flutuava em cima desses movimentos [risos] de rock, porque o meu rock nunca foi um rock muito pesado... Então eu ficava sempre flutuando no meio desses movimentos de rock, porque eu nem me encaixava no rock pesado demais e nem no rock muito leve [risos]. Então, o meu rock sempre foi um pouco assim, intermediário, vamos dizer. Mas, graças a Deus, eu participei de muitos desses festivais (NASCIMENTO, 2018).

A memória de Edvaldo Nascimento traz um Setembro Rock que não apenas era um sucesso de público, como também era muito eclético em termos de vertentes de *rock* que eram oferecidas a seus consumidores de música. Em seguida ele traz à luz a imagem de seu eu-passado como um roqueiro que tinha dificuldades de inserção na cena de *rock* teresinense, devido à característica peculiar de sua música, nem muito pesada, nem muito leve. Entretanto, como faz questão de enfatizar, apesar disso ele participou de muitos desses festivais. Além da construção de seu eu-passado como alguém que conseguiu superar a dificuldade de inserção em uma cena musical, nota-se que o festival Setembro Rock tem um peso grande em sua memória dos principais eventos de *rock*, tanto por seu grande público quanto pela variada gama

⁷⁹ Velho Monge é uma das denominações pelas quais é conhecido o rio Parnaíba.

de modalidades roqueiras contempladas por sua programação. Entretanto, é notório um silêncio em sua fala a respeito do evento, que é o de uma contenda protagonizada por ele e sua banda, Som Mais Eu, que participou da primeira edição do festival, que levou a um mal-estar entre os artistas do grupo e a organização do evento. Edvaldo não comenta sobre isso em nenhum momento da entrevista e, curiosamente, quando questionado sobre a existência de rivalidades, rixas ou brigas dentro do cenário musical de então, ele dá uma resposta evasiva, dizendo rapidamente que naquela época havia um individualismo maior, mas que hoje todos se ajudam e dá mais ênfase ao momento atual do que a esse passado individualista (*idem*). Zilton Lages, por outro lado, lembra do ocorrido com muita ênfase. A alteração ocorrida teve repercussão no jornal O Estado, que publicou uma matéria explicando o ocorrido e também uma carta do organizador do evento prestando esclarecimentos.

Em matéria do dia 3 de outubro de 1984, o jornal O Estado traz as vozes de Edvaldo Nascimento, Durvalino Couto Filho e demais integrantes da banda Som Mais Eu, que havia se apresentado na primeira edição do festival Setembro Rock quatro dias antes, quando ocorreu uma situação que gerou uma briga que ao menos teve a ameaça de se judicializar: o grupo musical fez um *show* no evento em questão que durou quase duas horas (uma hora e quarenta minutos, segundo a notícia), um tempo de apresentação que, segundo Zilton, foi muito superior ao que as demais atrações tiveram. O organizador do festival não concordou em pagar o valor de cachê reivindicado pelos músicos e estes se indignaram e iniciaram algumas investidas contra a organização, o que envolveu, também, a imprensa. Na notícia mencionada, intitulada “Músicos recorrem contra organizadores de show”, há uma construção discursiva que traz a representação dos artistas como vítimas de um calote e de uma exploração cometidos pela organização do evento, associada principalmente a Zilton Lages, seu principal idealizador.

Durante a maior parte da matéria, o texto procura utilizar as ferramentas comuns que buscam conferir uma aparência de neutralidade ao texto jornalístico, que consistem em não afirmar nada que não tenha sido “provado” e deixar claro que todas as acusações mencionadas são apenas declarações deste ou daquele sujeito, resguardando a responsabilidade do repórter envolvido e do próprio veículo noticioso. Entretanto, em um parágrafo da notícia, o texto renuncia a essa aparente neutralidade:

O guitarrista André Luiz, que é também crítico de música de dois importantes jornais da cidade, *chegou a ser ameaçado de espancamento* pelo organizador, caso insistissem em receber o cachê. “É um absurdo”, protesta André, “ser lesado por este irresponsável e ainda receber ameaças de constrangimento físico. Mas não vamos

recorrer à violência. Para os amigos tudo; aos inimigos, justiça” – grifo meu (MÚSICOS, 1984, p. 5).

Antes de chegar a esse momento da notícia, o texto traz algumas acusações referentes à organização do evento, mas apenas na condição de “porta-voz” de quem realmente as fez. Até então, a matéria afirma que “os integrantes do grupo de rock [...] *constituíram advogados para entrar na justiça* contra Zilton Lages Filho [...]” – grifo meu (idem) – e cita diversas outros ataques ao organizador mencionado apenas como citações diretas, transcrevendo literalmente as falas dos entrevistados, sem que o texto em si afirme categoricamente nada do que estes dizem. Entretanto, na passagem acima, o texto não diz que o guitarrista André Luiz *afirmou ter sido ameaçado* de espancamento, mas que ele “*chegou a ser ameaçado* de espancamento”. Ou seja, o jornalista responsável não trata a suposta ameaça como uma acusação feita pelo guitarrista mencionado, mas como um *acontecimento real e confirmado*. Como sabemos, enquanto historiadores, que nenhuma fonte histórica pode ser considerada neutra, embora frequentemente elas busquem aparentar que o são (BLOCH, 2001), fica claro que o jornal O Estado (considerando que a matéria não é assinada) está definindo claramente o seu posicionamento diante desse imbróglio. A linha de construção discursiva adotada pelo periódico fica ainda mais evidente juntando outros elementos da matéria, como, por exemplo, a única passagem em que se menciona algo que possivelmente teria sido mencionado pelo organizador Zilton Lages sobre o assunto: “O organizador do evento não pagou os músicos, alegando prejuízo e que teve muitas despesas com pagamento de cartazes e veiculação na TV” (idem). A forma como esta passagem está redigida leva o leitor a crer que o responsável pela cobertura jornalística da questão entrou em contato com o organizador e que esta foi a declaração dele sobre o assunto. Entretanto, considerando que, tanto em sua entrevista a mim concedida quanto em uma carta direcionada ao jornal O Estado (e publicada no mesmo veículo de imprensa), as alegações de Zilton são completamente diferentes das mencionadas na notícia, surge a dúvida sobre quem foi de fato a fonte da informação (de que a organização alegou despesas publicitárias para justificar uma inviabilidade do pagamento do cachê) para o jornalista responsável: se o próprio organizador ou os músicos que estavam acionando a justiça – e a imprensa – contra a organização do festival⁸⁰.

⁸⁰ Note-se que meu questionamento aqui não é se em algum momento privado entre o organizador do evento e os músicos da banda, Zilton realmente apresentou essa alegação como um motivo para não pagar seu cachê, ou não, pois isso é algo impossível de ser checado. Meu questionamento é sobre quem apresentou a alegação ao repórter: se o próprio suposto “alegador” ou os músicos que não foram pagos, dizendo que ele fez a alegação.

Em seguida, não há mais nenhuma menção a nada que a organização do evento pudesse ter alegado ou declarado sobre o assunto, tudo o que se segue são falas indignadas dos músicos da banda, uma seguida da outra, sendo a primeira delas, a desconstrução pelo baterista Durvalino Couto Filho da suposta alegação de falta de dinheiro devido às despesas publicitárias:

“Não é verdade”, acrescenta Durvalino, “segundo informações que colhemos na Piemtur, a iniciativa privada deu todo apoio aos organizadores. O Armazém Paraíba editou o VT de graça e a Cervejaria Antarctica pagou todas as despesas com televisão. O senhor Zilton está usando de má fé, inclusive comprometendo o nome de órgãos públicos e das empresas privadas envolvidas no acontecimento” (idem).

Dos nove parágrafos que compõem a matéria, quatro são inteiramente compostos de citações de declarações indignadas feitas pelos músicos como a que acabo de inserir aqui, que contribuem para conferir à organização do evento uma imagem de “caloteira” e de “exploradora da boa-fé dos músicos”, que teriam, “com toda a boa vontade” feito esforço voluntário para divulgar o festival, até mesmo em outra apresentação feita pela banda, no Encontro de Compositores e Intérpretes, ocorrido em data próxima, além de terem feito uma apresentação no festival de uma hora e quarenta minutos, conforme declaração que compõe um parágrafo inteiro do texto, proferida por Edvaldo Nascimento, vocalista do grupo.

Pois bem, como já seria esperado, na carta-resposta escrita por Zilton Lages ao jornal O Estado, publicada no periódico na forma de direito de resposta, ele rebate uma por uma todas as acusações, alegando, para isso, ter provas em seu poder que corroborariam sua defesa contra tudo de que foi acusado (exceto a de ter combinado com a banda o cachê no valor de Cr\$ 200.000,00 – duzentos mil cruzeiros – que ele diz ser falsa e que o valor real combinado *verbalmente* teria sido de Cr\$ 100.000,00) e constrói uma representação de si próprio e dos músicos da banda oposta à trazida pela matéria que acabo de comentar. Dessa forma, ele representa a si próprio como vítima de um crime de difamação cometido pela banda, do qual o jornal em questão seria cúmplice por ter dado “azo à publicação de tão indignas quão ofensivas notas, por inverídicas, difamantes e infundadas” (LAGES FILHO, 1984, p. 6). Na construção dessa imagem de todos os personagens envolvidos, Zilton faz a seguinte narrativa em seu texto:

Ocorre [...] que o Sr. Zilton Lages Filho, em nenhum instante, afirmara “ser filho de um coronel”⁸¹, ou que não pagaria o pessoal a quantia de Cr\$ 100.000,00 (cem mil

⁸¹ Em sua resposta ao jornal, Zilton Lages cita uma outra matéria além da citada aqui, datada do dia 2 de outubro do mesmo ano, a qual eu não pude consultar, devido à edição em questão não constar no arquivo de jornais a que

cruzeiros), nem ameaçou de espancamento o guitarrista André Luiz, *apesar das pressões sofridas, de toda ordem*, nesse sentido. Por outro lado, os organizadores do Setembro Rock não se obrigaram para com os integrantes do Grupo “Som Mais Eu”, pelo pagamento da Importância de Cr\$ 200.000,00 (duzentos mil cruzeiros). Os signatários e aqueles combinaram entre si, verbalmente Cr\$ 100.000,00 (cem mil cruzeiros). Baseados nesse acordo verbal, colocaram à disposição do Grupo “Som Mais Eu”, Cr\$ 100.000,00 (cem mil cruzeiros), que recusou o recebimento, alegando que tinha exibido um show de 1:40’ (uma hora e quarenta minutos) e não de 1:00 (uma hora). O excesso de 40’ (quarenta) minutos foi levado a efeito contra a orientação do Setembro Rock, e dos demais participantes do show, atendendo a que o combinado foi para tocar tão só durante 1:00 (uma hora). Ao completar aquele tempo de exibição, os organizadores (Zilton Filho e Cláudio) mandaram parar o conjunto por várias vezes. Entretanto, descumprindo a orientação dada, continuaram com a apresentação, com visíveis prejuízos morais e materiais para os organizadores e os conjuntos “Wagark e Garotos da Estrada”. A receita bruta do show foi relativamente boa, mas as despesas foram elevadas. A demais disso, a alegação da cobrança indevida de Cr\$ 200.000,00 (duzentos mil cruzeiros), fundada no fato de ter boa renda não se justifica. Porque se houvesse prejuízo, os signatários não haveria (sic.) de pagar igualmente? Ou será que o generoso grupo perdoaria a dívida em tais condições? – grifo meu (idem).

No trecho destacado, Zilton Lages procura deixar claro que, embora ele não utilize essa palavra, é vítima de uma mentira levantada pela banda Som Mais Eu e tornada pública e endossada pelo jornal O Estado. Ele procura enfatizar que o valor combinado previamente com a banda não foi de duzentos mil cruzeiros, como divulgado na matéria mencionada, mas de cem mil cruzeiros, e que o motivo alegado pelos músicos para exigirem o pagamento do dobro da quantia que ele afirma ter sido anteriormente acordada teria sido o fato de terem tocado por uma hora e quarenta minutos, e não por uma hora – tempo que Zilton diz ter sido o padrão do evento para cada atração e que a banda *se recusou* a cumprir, contrariando o combinado. Logo, na representação construída pelo organizador do evento, os integrantes da banda é que teriam quebrado o acordo e inventado uma mentira para tentar receber um cachê maior do que o previamente combinado, invertendo a representação construída na matéria anterior. Aqui, *ele* é a vítima. E, para incrementar ainda mais a “má-fé” e até um certo “egoísmo” dos músicos, ele ainda traz para o discurso as bandas Wagark e Garotos da Estrada no papel de vítimas, assim como ele próprio, por, segundo ele, terem sido prejudicados pelo fato da Som Mais Eu ter tocado por quase o dobro do tempo previamente estabelecido, o que teria feito com que as outras bandas tivessem que ter seus tempos de *show* reduzidos. E ainda há mais outro incremento no valor simbólico negativo atribuído aos músicos em questão, em um trecho posterior, quando ele rebate a declaração de que ele teria alegado prejuízos devido às despesas publicitárias:

tive acesso, na qual ele teria sido acusado de dizer que não pagaria o cachê da banda e teria dito ser filho um coronel como forma de intimidar os músicos.

O motivo do não pagamento aos músicos decorreu da recusa destes em receber a quantia previamente combinada no valor de Cr\$ 100.000,00 (cem mil cruzeiros) e não de prejuízos com materiais promocionais. Todo aquele material foi, patrocinado (sic.) por empresas privadas, que reconhecendo o alcance do trabalho, seu valor cultural e artístico, prestaram a sua colaboração e apoio integral espontâneo. Sua divulgação é fruto do desejo de incompatibilizá-los junto a órgãos públicos e privados e com a população, o que constitui crime contra a sua honra capitulado na legislação penal brasileira (idem).

Neste trecho, Zilton desmente a alegação mencionada e reforça o motivo assinalado por ele para o cachê não ter sido pago. E ainda acusa seus detratores de, ao fazerem a acusação de que ele teria alegado o prejuízo de ter que arcar com as despesas relativas à divulgação do evento, tentarem criar um enorme mal-estar entre a organização do festival e os patrocinadores, inviabilizando parcerias futuras. Logo, nesta representação a organização do festival é a vítima e a banda Som Mais Eu a vilã. Ressalto que não cabe a mim, em meio a essa guerra discursiva, o papel de juiz ou de advogado de qualquer das partes. Meu intento ao trazer essa discussão é o de trazer as diferentes representações construídas no veículo do jornal impresso a respeito dos personagens envolvidos na contenda em questão e, principalmente, salientar que a confusão aqui discutida alcançou relevância simbólica suficiente para gerar debate público na imprensa local (embora não muito duradouro, pois ele praticamente se encerra com a resposta de Zilton). E, apesar desse debate gerado pela alteração surgida na primeira edição do festival, ela é simplesmente *silenciada* na memória de um de seus protagonistas, Edvaldo Nascimento, que evoca uma imagem bela, grandiosa e eclética do festival. E a memória trazida por Zilton Lages também se apresenta com um teor consideravelmente diferente daquele trazido pelo texto por ele escrito em sua defesa como direito de resposta. Nas declarações que ele concedeu a mim em entrevista, o episódio não é silenciado – pelo contrário, é mostrado espontaneamente sem qualquer questionamento que indagasse a respeito de qualquer mal-estar vivenciado no festival –, porém é trazido como algo que não diminui em nada a glória com a qual é imbuída a sua narrativa da vivência das diversas edições do Setembro Rock:

[Na primeira edição] tivemos o Edvaldo Nascimento, que era uma banda local, e na época teve até uma confusão porque as bandas tinham um determinado tempo pra tocar. E quando ele começou a tocar tinha muita gente, e banda, você sabe, quanto mais gente, mais quer tocar, e tal, e “não quero tocar no final...” E aí, houve uma confusão por causa de cachê, e eu digo: “Rapaz, vocês têm que parar de tocar, porque todo mundo, porque senão ninguém vai tocar, pô! É uma hora pra cada um”. O festival ia até quatro horas, cinco horas da manhã, e eu digo: “Ó, quando der cinco horas da manhã não tem mais ninguém e não tem uma banda mais pra tocar!” [Risos]. Aí teve uma confusãozinha de cachê... Mas que é normal, em todo evento sempre [tem] os

contentes e os *descontentes* [ênfatizando]. Isso é uma grande verdade, se você for num festival como o Rock in Rio, o cara que vai tocar cinco horas da manhã, ele não tá contente. O cara que vai tocar cinco horas da tarde, ele também não tá contente. Por quê? Porque são os dois horários que têm menos público. Então, sempre tem uma rixa, sempre tem uma confusão... Isso é normal em evento (LAGES FILHO, 2018).

Sua narrativa mantém a característica de “gestor responsável” que ele atribui ao seu eu-passado e mantém o foco em Edvaldo Nascimento – curiosamente, em sua memória não aparece a banda Som Mais Eu, mas unicamente o seu vocalista, como se o *show* fosse parte de sua carreira solo – como o responsável pela confusão. Entretanto, seu *tom* é muito mais ameno, atribuindo a insistência do músico em continuar tocando – apesar de seus pedidos insistentes (como é enfatizado em sua narrativa) para que ele encerrasse o *show* e, assim, não prejudicasse as demais atrações – não a uma suposta má-fé ou desejo de ganhar às suas custas, mas a uma consequência natural da empolgação que o músico sente diante da plateia entretida com sua apresentação. Ele, inclusive, cita o Rock in Rio, um festival de porte muito maior, para naturalizar a questão, afirmando que mesmo nesse evento sempre há os “contentes e os descontentes”. Sua memória, assim, evidencia uma imagem não de uma “grande confusão”, mas de um “contratempo perfeitamente normal”, diferindo radicalmente da representação trazida por ele no texto mencionado. Inclusive, se ele não silencia o acontecimento em si, ele abaixa o volume da questão específica que se relaciona ao cachê da banda, citada muito rapidamente, e sem entrar em detalhes, dando muito mais ênfase ao transtorno gerado pela apresentação excessivamente longa do artista que, segundo ele, foi o motivo pelo qual o músico em questão não fez mais apresentações nas edições posteriores do festival – mas ainda assim, na forma como esse relato aparece em sua memória, isso ocorreu devido à raiva que os *outros músicos* sentiram, e não ele próprio:

Ele passou, tocou quase duas horas e as bandas ficaram com muita raiva e, obviamente que vieram em cima de mim, que era o produtor, o organizador. “Pô, Zilton, o cara tá tocando duas horas e não sai!” Eu não podia subir em cima do palco e arrancar o cara pelo pescoço que ia dar confusão [risos], mas, entendeu? A maioria... Inclusive o pessoal de Parnaíba ficou muito puto, que foi a última, depois ainda falaram mal, e tal... Como eu disse, eu não podia subir no palco e arrancar... Tentei, de toda forma, educadamente (idem).

Assim, dentro de sua construção de memória, Zilton aparece como um apaziguador, alguém que tenta “educadamente” resolver a situação criada pelo “excesso de empolgação” de um artista, mas que não o consegue, o que faz com que *as outras bandas* fiquem indignadas, inviabilizando a participação de Edvaldo Nascimento no festival em suas edições seguintes.

Logo, mesmo com esse mal-estar gerado, o que fica implícito no depoimento dele é que o elemento definidor do veto ao artista nos anos vindouros não teria sido um desejo ou ressentimento dele, mas o sentimento manifestado pelos demais músicos, o que reforça o caráter dado em sua memória a todo esse rebuliço de um “contratempo normal”.

A minimização do valor simbólico desse mal-estar dentro da representação do Setembro Rock trazida por Zilton se encaixa perfeitamente à maximização do peso que o êxito do festival passa a ter nessa memória, que é corroborado por todos os depoimentos que mencionam o evento. Como já mencionei, ele cita grandes números de público presente, sempre de forma muito enfática, mas esses não são os únicos elementos de grandiosidade que compõem sua memória desse *belo passado*. O produtor faz questão de enfatizar, por exemplo, que grandes bandas do cenário nacional de *rock* – leia-se *heavy metal* e demais gêneros de *rock* pesado – tocaram no festival, e mais do que isso, *se interessaram espontaneamente* em participar dele, chegando até mesmo a dispensar cachê ou a cobrar apenas coisas básicas, como hospedagem, transporte e divulgação local:

[...] o pessoal nacional, quando viu o tamanho do festival, eles próprios se ofereciam pra vir quase que sem cachê, só com a hospedagem, então, na verdade, era uma grande diversão, né? E aí, ficou uma coisa a nível nacional, a gente tinha algumas bandas que, na época, A Chave do Sol, que era a banda, maior banda nacional de heavy metal... Veio duas vezes. O Viper, que hoje... O Viper veio. Vendia depois um milhão de discos no Japão, os cara eram muito grandes, e tudo vieram pra cá, começaram garoto (sic.) aqui, tal... Sem cobrar uma banda de cachê, ou cobrava pouca coisa... De cabeça não me recordo, mas vinham quase que de graça. Só por hospedagem, produção local, passagem (idem).

Assim, sua representação vai agregando elementos que evidenciem o evento da forma mais grandiosa possível. O posicionamento em primeiro plano da vinda de bandas como Viper e A Chave do Sol, de grande valor simbólico em meio à comunidade do *heavy metal* até hoje, torna sua imagem do festival ainda mais brilhosa, ganhando um acréscimo de luminosidade quando ele acrescenta o detalhe de que, segundo ele, essas mesmas bandas se dispunham a participar do evento “quase de graça”, recebendo apenas a hospedagem, o transporte, a divulgação local e a satisfação de seu interesse em participar desse festival que estava se tornando grande e de referência nacional. Assim, ele acrescenta ainda em sua memória mais um atributo do evento: ele seria um agregador daquela comunidade imaginada do *underground*, ao menos em nível regional e nacional, o que já aumenta a grandiosidade simbólica que o

festival ocupa em sua memória, pois o Setembro Rock teria relevância nacional suficiente para que bandas consagradas (dentro dessa comunidade) *se oferecessem* para participar dele.

Contudo, se em relação ao aspecto de integração da comunidade a memória do festival erguida por Zilton se aproxima da ideia do *underground*, há outro lado que a leva para uma enorme distância desse conceito: o produtor faz questão de enfatizar um lado de muito planejamento e estratégia, sobretudo de *marketing*, que são ideias opostas ao valor de espontaneidade e distanciamento da lógica *mainstream* de produção costumeiramente defendidos no que diz respeito ao *underground*. Zilton enfatiza sem nenhum embaraço ou pudor, por exemplo, que além de “diversão total”, o festival fez sua organização ganhar “muito dinheiro”:

Que eu me recordo, totalmente, diversão total, e ganhamos muito dinheiro, também, é preciso que se diga, ganhamos muito dinheiro, porque... Um garoto de 16 anos, 17 anos, a gente... Você vender 4 mil ingressos... Pra época, era muita coisa. E, como a gente já tinha um merchandising bem forte antes do show... Então, quando acontecia a bilheteria, praticamente já tava pago toda a estrutura, e tal... (idem).

A ideia de um *show* com planejamento estrutural e *merchandising* tão fortes que faziam com que o evento já estivesse praticamente pago na sua data de estreia, sem contar com a bilheteria é incompatível com aquela ideia de *underground* que discuti anteriormente, que deriva da atitude “*do-it-yourself*”, dentro da qual a existência de um lucro alto e que não seja meramente “acidental” pode ser facilmente interpretada como um sinal de um interesse mercadológico superior ao de fazer a cena acontecer de forma espontânea e livre e um indício, também, da transformação de uma expressão autêntica de pessoas que negam a via principal da cultura de massa e de suas formas de produção em um negócio que descaracterizaria completamente essa mesma expressão. Logo, esse é o ponto em que a memória de Zilton distancia o Setembro Rock da ideia clássica de *underground*. Ele cita, nesse sentido, algumas estratégias adotadas pela organização do festival que estavam muito mais próximas da lógica capitalista de geração de lucro através da produção de eventos *mainstream* do que do sentimento quase romântico da cena *underground*, tais quais a obtenção de uma quantidade volumosa de patrocínios que “praticamente arcassem com os custos do evento”, a realização de promoções, como ganhar uma camisa ao comprar dois ingressos (idem), a criação de um fanzine (*underground*, a princípio) em que eles vendiam o rodapé da página como espaço publicitário (*não-underground*) (idem) e até mesmo a escolha da data do *show* que, segundo ele, sempre era

na última semana do mês de setembro para coincidir com o pagamento dos salários dos servidores públicos:

[O festival era realizado] sempre em setembro. E sempre na *última semana* [ênfatisando] do mês de setembro. Por um motivo muito simples: porque o pagamento... Teresina sempre foi uma cidade de pessoas que trabalhavam pro Estado, né? E se não me falha a memória, o pagamento do Estado era até o dia 20, 20 e pouco, no último dia, então coincidia com o que tava todo mundo com dinheiro no bolso. Isso também era uma estratégia de marketing pra poder o pessoal... Naquela semana, todo mundo tinha recebido. Todo mundo tava com dinheiro, então... Passava-se o resto do mês “todim” liso, mas no dia você tava com dinheiro no bolso pra ir pro show, pra [risos]... Era uma estratégia de marketing, já pra que funcionasse, né, a coisa. Entendeu? (idem).

Dessa forma, a memória de Zilton sobre o Setembro Rock o constrói como um evento de faceta dupla em relação à comunidade *underground*, com a qual dialogava: por um lado, se mostrava como sua celebração, por aproximar a comunidade, trazer bandas de fora que viriam “*espontaneamente*” e sem interesses mercadológicos e proporcionar aos consumidores de *rock* de Teresina e de outras cidades e Estados uma “grande experiência” de vivenciar essa comunidade; por outro, na sua forma de produção se distancia do próprio conceito do *underground* e se apresenta menos como uma forma espontânea, autogerida e opositora às formas de produção *mainstream* “engessadas”, “pouco espontâneas” e apegadas à racionalidade formal e ao planejamento mercadológico, e mais como um *negócio bem-sucedido*. Logo, o Setembro Rock é evidenciado por ele como a “grande obra” da sua juventude, um momento glorioso de sua vida tanto pessoal quanto profissional, que envolve a apoteose de uma celebração do *rock*, “diversão total”, a glória de um feito que impulsionou o cenário de *rock* pesado tanto local quanto regional e até nacional, e também uma grande obra de *empreendedorismo*, planejamento, gestão financeira e *marketing*. O monumento ao festival erguido por sua memória é fortemente composto pela consagração simbólica de um “feito glorioso” e pelo sucesso material de um “negócio bem administrado”. Este último aspecto praticamente só aparece na memória específica de Zilton, enquanto o primeiro é unanimidade entre todos os que dão em sua memória um espaço cuidadosamente reservado ao Setembro Rock. O sucesso não apenas de público, mas principalmente simbólico do festival, é uma marca de identidade social na memória dos roqueiros que o vivenciaram, de forma que se eles enxergam um crescimento do cenário do *rock* de Teresina, isto, para eles, foi em enorme medida uma consequência da força impulsionadora do festival.

Esta é, portanto, uma parte fundamental daquele relato heroico de que falei no início do capítulo. A memória dos *shows* e festivais cunhada e explicitada pelos sujeitos que os organizaram ou se apresentaram neles constitui um relato glorioso de “feitos heroicos”. São pessoas falando da época considerada por elas como áurea em suas vidas musicais, um *belo passado* cuidadosamente exposto e lustrado com muito carinho, no qual eles aparecem em cima do palco em uma grande apoteose ou nos bastidores fazendo essa apoteose acontecer – e, com isso, chamando para si um momento que não deixa de ser, também, apoteótico. Esses sujeitos se veem e se mostram no passado como uma plenitude de potência, mas também como conversores dessa mesma potência em ação criadora e transformadora do cenário musical autoral independente de Teresina. E esse cenário é feito a partir das obras *deles*, os *shows* e festivais que eles, em seu relato heroico, fizeram acontecer. E, como discutido no início do capítulo, esse relato de “grandes feitos” se torna ainda mais permeado de uma aura de grandiosidade à medida que se enfatizam as dificuldades de se produzir eventos na época – o caráter “artesanal” mencionado. Ainda que o relato, por conta das limitações enfrentadas se transforme em uma narrativa de “grandes feitos dentro do que era possível”, a ênfase na realização desses eventos contra todas as dificuldades apenas confere a esse relato elementos ainda mais grandiosos e heroicos. E se juntarmos esse quadro com aquele do início do capítulo e do tópico anterior, veremos que esse relato de “feitos heroicos” é também uma narrativa de *modernização*. Os “grandes feitos” narrados por eles são as ações tomadas por estes mesmos sujeitos para, segundo a narrativa construída, superar o “marasmo” e o “provincianismo” do cenário cultural “ausente” da cidade e, nesse sentido, dentro do discurso enunciado por eles, esses *shows* e festivais foram a forma principal pela qual esses músicos foram moldando um cenário musical autoral e independente em Teresina, sempre procurando afirmar as formas de música defendidas por eles em suas falas – de grande tendência moderna, como discutido no tópico anterior.

Esses são sujeitos que mostram orgulho do que fizeram nesse passado paradisíaco, moderno e glorioso que se afirma em suas memórias. E ainda que seus relatos evidenciem, também, rivalidades, rixas e confusões, o “saldo discursivo” é positivo, onde se busca jamais ofuscar o brilho e a glória com os quais esses momentos são coloridos em suas telas do passado. E, analisando cuidadosamente essas telas, vemos que essa pintura heroica dos grandes feitos do passado não mostra apenas a feitura de eventos, mas também algo que é mostrado por eles como sendo um trabalho ainda mais hercúleo: a gravação de suas músicas em discos. Dentro de seu relato cronológico, o que é evidenciado por esses sujeitos é que até o início dos anos 1980, com

o disco do FMPBEPI, a gravação era tida como algo tão remoto que era tratado como quase impossível. Mesmo assim, pouco a pouco, esses registros foram sendo feitos; e são eles que sobem ao palco agora.

Aqueles discos que marcam... Um passeio pelos principais pontos de referência fonográficos nas memórias de uma geração

Dentre todos os desafios relatados pelos músicos autorais independentes de Teresina da década de 1980 com quem tive contato, o de gravar suas músicas certamente era o de mais difícil superação. Devido à condição periférica dentro da periferia em que a capital piauiense se encontrava dentro da nascente modernidade global, a cidade não contava com equipamentos ou locais adequados para fazer gravações que pudessem ter o padrão de qualidade considerado satisfatório dentro dos parâmetros de áudio que norteavam a indústria fonográfica naquele momento. Vale dizer que o início dos anos 1980 foi quando as grandes gravadoras do Brasil (muitas delas estrangeiras) começaram a se mobilizar para reformular profundamente as suas formas de produzir música, tanto para sobreviver em meio à forte crise econômica mundial que também afetava a venda de discos, quanto para se inserir na nova lógica da música global, que estava criando um novo formato padrão para as músicas, a qualidade sonora, os *shows* dos grandes artistas e todas as etapas da cadeia produtiva da indústria da música – conforme discutirei no 3º capítulo. Nesse processo, houve grande intercâmbio entre o Brasil e os países centrais da nova modernidade global – muitos empresários estrangeiros vinham ao país ditar os novos parâmetros às gravadoras (como eu disse, muitas delas eram filiais brasileiras de empresas estrangeiras e, mesmo as que não o eram sentiram a necessidade de se aproximar do novo padrão para não perder competitividade), produtores brasileiros foram estudar produção musical em outros países e alguns artistas brasileiros, como Gilberto Gil, foram gravar seus novos discos fora do país (BARCINSKI, 2014). O Brasil ainda não detinha os novos equipamentos, as técnicas e os técnicos para aquele modelo de produção que estava sendo adotado e por isso providências estavam sendo tomadas para acompanhar essa nova dinâmica. Entretanto, mesmo o país estando nessa posição periférica dentro da lógica global, já havia em terras brasileiras toda uma cadeia de produção fonográfica, com estúdios de gravação, gravadoras, estruturas de prensagem, distribuição e divulgação dos discos e departamentos empresariais de promoção dos produtos musicais preparados para promover os novos

lançamentos fonográficos e os artistas contratados por aquela gravadora em todo o território nacional.

No caso de Teresina, até meados dos anos 1980 sequer havia estúdios devidamente preparados para gravações musicais. Os poucos existentes na cidade tinham uma estrutura montada para gravar *spots* de rádio, *jingles* e, no máximo, vinhetas, mas nada sequer próximo de uma gravação profissional de música. Como já destacado, todos os artistas piauienses, até então, que haviam conseguido gravar um LP, ou mesmo um compacto, haviam se mudado para os grandes centros nacionais, para se inserir na cadeia do mercado musical. Mas a geração estudada aqui, antes de 1980 ainda não havia tentado fazer a mesma rota rumo ao Rio de Janeiro ou a São Paulo para gravar seu material; estavam concentrando suas atividades na produção de *shows* e na participação em festivais, vivenciando o cenário musical local. E é na década de 1980 que começam a surgir em Teresina as iniciativas de gravação de discos, seja das coletâneas decorrentes de festivais ou de políticas culturais do poder público estadual e municipal, ou ainda de álbuns próprios de cada artista. Isso não quer dizer, contudo, que deixaram de haver artistas migrando para o eixo Rio-São Paulo para tentar se inserir no grande mercado musical e nem que a dependência das estruturas de cidades maiores deixou de existir. Dentre os discos mais lembrados pelos entrevistados, apenas o LP da banda Vênus e o do FMPBEPI foram gravados na capital piauiense, e ainda assim foram enviados para fora do Estado – no caso do disco do Vênus, fora do país – para ser feita a mixagem, a masterização e a prensagem. No caso das coletâneas vinculadas ao Projeto Torquato Neto – Geleia Gerou e Cantares –, até a própria gravação foi feita no Rio de Janeiro; e o *222ivul* LP lançado pelas bandas Avalon e Megahertz foi gravado em Belo Horizonte-MG, produzido pela Cogumelo Records. O LP Suíte de Terreiro, do Grupo Candeia, foi gravado no Rio de Janeiro, mas, de acordo com o depoimento de Aurélio Melo, ele acabou circulando muito mais no cenário local do que no nacional, pois o grupo em questão já estava consolidado no meio musical autoral independente de Teresina e continuou participando dele.

Assim, em Teresina ainda não havia uma especialização capitalista diversificada a ponto de existir um mercado da música com uma cadeia produtiva local. O que havia eram os artistas que iam para fora tentar se inserir na cadeia produtiva nacional da música, concentrada no Sudeste do país, sobretudo no eixo Rio-São Paulo, as atividades autorais independentes do cenário musical local, o mercado das bandas de baile e as iniciativas criadas pelas políticas culturais do governo estadual ou por alguma entidade privada, como a TV Clube e a loja Armazém Paraíba, que chegaram a organizar seus festivais. E somente em meados dos anos

1980 começa a surgir algum indício de despontamento de uma das etapas do surgimento de uma cadeia produtiva local, que foi o estúdio de gravação Escandinávia, de um produtor sueco conhecido como Pepe, onde foi gravado o LP da banda Vênus. Mesmo assim, a inauguração desse estúdio não pôs fim à dependência dos grandes centros nacionais para a produção fonográfica por alguns motivos. O primeiro deles é que, de acordo com os relatos, o estúdio do Pepe não possuía condições adequadas para nada além da gravação. As etapas posteriores da produção ainda precisavam ser feitas em outros lugares. No caso do disco da Vênus, Zilton Lages, que era produtor da banda, diz que a produção pós-gravação foi toda feita no exterior:

Ele foi gravado no estúdio do Pepe, que era um sueco, que trabalhava com equipamento, e com algumas outras formas de som e foi prensado, foi levado pra ser prensado fora do Brasil e remasterizado e feito outras formas de atualização e de mixagem e melhoramento do disco. [...] Rapaz, o Pepe levou uma parte... Não me recordo se pra Miami, não me recordo se pra... Mas como ele tinha muito contato na Suécia, e tal, *algumas partes* [ênfase] de mixagem, de algumas tecnologias de masterização, acho que ele usou (LAGES FILHO, 2018).

Segundo ele, os contatos que o produtor Pepe tinha fora do país, sobretudo na Europa, por sua origem sueca, facilitaram o envio do material gravado da banda Vênus para o exterior para que ele tivesse o tratamento pós-gravação feito. Entretanto, nota-se que ele próprio não fazia esse serviço ou, no caso específico da banda Vênus, foi considerada mais adequada a possibilidade de envio para que todas as etapas posteriores fossem feitas no exterior.

Outro motivo para que a existência do estúdio do Pepe não tenha sido suficiente para superar a dependência de outros centros nacionais para a produção da música de Teresina é que muitos artistas ainda consideravam que a sua qualidade de gravação era insatisfatória e, quando a oportunidade surgia, preferiam gravar seus materiais em outros lugares. Kasbafy, por exemplo, considerava péssima a qualidade dos discos gravados por Pepe, principalmente os de *rock* e cita o caso do disco do Vênus:

E aqui a gente tentou fazer umas coisas, o disco do Vênus, se eu não me engano, parece que saiu em 86, *se eu não me engano* [ênfase]... Acho que foi em 86, 85, 86, por aí. Ou foi antes, eu não me lembro, não. Eu nunca sei a data. Feito no Escandinávia pelo Pepe, entendeu? Coisa mermo tosca, mermo, assim, tudo em linha, sem microfone, entendeu? Negócio meio tronxo... (BARBOSA FILHO, 2018).

A crítica de Kasbafy se refere a algo conhecido por qualquer guitarrista que já tenha tentado ligar uma guitarra em linha (diretamente na mesa de som, sem passar por um

amplificador microfonado antes), principalmente se houver uma distorção ligada: a impedância de saída da guitarra e do pedal de distorção não são plenamente compatíveis com a da entrada da mesa de som e, quando isso é tentado, o resultado é um som que os guitarristas teresinenses até hoje chamam de “besouro”. De acordo com Kasbafy, é assim que as guitarras foram gravadas no LP da banda Vênus. Em um momento posterior de sua fala, ele é ainda mais duro na crítica:

O disco do Vênus foi gravado... Quando você faz rock n' roll é problemático porque tu tem que saber captar uma guitarra num amplificador. Microfonar aquilo ali. [Se for] MPB, tu bota tudo em linha, já foi... Mas rock n' roll é difícil. É tanto que se tu ouvir o disco do Vênus, tu quer se matar, porque é *horrível* [ênfase], porque é tudo em linha e... É *horrível* [ênfase], cara, não tem peso de nada, horrível, horrível, horrível... (idem).

Dessa forma, nem todos os artistas aprovavam a qualidade de som do estúdio Escandinávia, e preferiam gravar em outros centros se tivessem a oportunidade. E o terceiro motivo pelo qual o surgimento desse estúdio não rompeu com essa dependência dos grandes centros da produção musical é o próprio valor simbólico agregado à experiência de se gravar fora atrelado à tentadora possibilidade de se inserir na cadeia produtiva nacional do mercado musical. Esse foi o caso do Grupo Candeia, já consolidado no cenário local havia anos quando começaram a mobilizar seus esforços para gravar seu LP:

O Escandinávio (sic.) tava começando, era aquela coisa que tava abrindo as portas. E tinha aquela magia também, dos artistas, de que a gravação tinha que ser no Rio. Tá certo? Eu acho até que as condições técnicas do Pepe já possibilitavam. Mas existia ainda aquela coisa, né, aquela magia de Rio de Janeiro. Certo? [...] existia aquela possibilidade: “vamos gravar no Rio, vai que [alguém] vê...” Tá certo? E aquilo... Pode ser que alguém se interesse e lance para o Brasil todo. Então os anos 80 teve (sic.) essa coisa. Porque aí, ali foi um divisor. Do final dos anos 80... Por exemplo, o Grupo Candeia gravou, Solange Leal gravou, Edvaldo Nascimento gravou, me parece que o Varanda também gravou... Teve diversas coletâneas culturais patrocinadas pelas duas fundações, Fundação Monsenhor Chaves [da Prefeitura de Teresina] e Fundação Cultural [do Piauí, ligada à Secretaria de Cultura do Estado]. Então, daí surgiram “Teresina canta Teresina”, 1 e 2... Mas tudo isso gravado... No Rio de Janeiro! (MELO, 2018).

A descrição de Aurélio Melo procura dar ênfase a uma “magia” que existiria em se gravar um disco no Rio de Janeiro, um lado romântico que agregava valor à aventura da produção do disco, além da possibilidade sempre cogitada de que algum grande produtor visse o trabalho, se encantasse e resolvesse apostar nele. E nisso, conforme ele faz questão de apontar,

a maioria esmagadora de tudo o que foi gravado de música piauiense na década de 1980 o foi em terras cariocas. Mesmo assim, esses registros fonográficos estão na relação dos “grandes feitos” carinhosamente expostos pelos sujeitos dessa geração, e são narrados sempre como um ponto alto de suas carreiras e um momento querido do *belo passado*. Não pretendo aqui analisar todos eles e nem todas as músicas que compõem um mesmo LP, mas farei aqui uma análise amostral de cada um dos discos que selecionei, na qual cada amostra é composta por músicas que representem as diferentes linhas estéticas que possam estar contempladas em cada disco. No caso das gravações do grupo da MPP, dentre as três coletâneas mais lembradas por eles – FMPBEPI, Geleia Gerou e Cantares, concentrarei a análise na primeira, pois é aquela que apresenta uma variedade estilística maior e é mais ilustrativa da diversidade de estilos, influências e “abertura ou não” às tendências estéticas vindas de fora; no caso do grupo do *rock*, focarei a análise nos dois discos lembrados com mais frequência e com maior valor simbólico atribuído discursivamente: o LP da banda Vênus e o *225ivul* LP das bandas Avalon e Megahertz.

Cabe esclarecer, nesse momento, que a forma de análise musical que eu escolho utilizar é aquela proposta por Marcos Napolitano (2002) e Adalberto Paranhos (2004), segundo a qual uma gravação musical deve ser analisada como uma fonte histórica *em si*, e não como um mero receptáculo de uma letra. Ou seja, para analisar as gravações, não levarei em conta apenas as letras das canções, mas também todo e qualquer aspecto sonoro presente que possa ser considerado relevante para a análise, dentre os quais: as frases instrumentais, a entonação de quem canta, a ênfase dada a uma ou outra palavra, as intensidades de cada momento da música, acentuações, escolhas harmônicas, escolhas de instrumentos e demais sons que possam aparecer durante a experiência auditiva.

Dito isso, comecemos. O primeiro disco analisado é, como já mencionei, aquele que resultou da gravação das doze canções melhor colocadas na premiação do Festival da Música Popular Brasileira do Estado do Piauí. O disco do FMPBEPI foi gravado ao vivo⁸², mas não durante as apresentações do festival, e sim em uma data posterior, no Theatro 4 de Setembro. Depois disso, ele foi enviado para que as etapas posteriores da produção fossem feitas no Rio de Janeiro, onde, durante o processo de mixagem, foram incluídas as palmas que podem ser ouvidas em todas as músicas para simular uma apresentação para um público, passando a

⁸² Por “gravação ao vivo” não se entende que ela foi feita necessariamente em um *show*. O termo “gravação ao vivo” quer dizer que os instrumentos e vozes de cada música foram gravados todos ao mesmo tempo, ao contrário da gravação profissional, que é quando cada instrumento é gravado separadamente e depois o produtor os mixa para gerar a gravação final.

sensação ao ouvinte de que aquelas canções foram gravadas durante as noites do festival e que tiveram reações efusivas do público. Entretanto, as palmas que podem ser ouvidas no disco conseguem criar apenas um simulacro – e um bem grosseiro – devido à forma como foram inseridas: basicamente os produtores do disco utilizaram dois padrões de palmas distintos – um aplauso efusivo e palmas ritmadas, típicas de uma torcida ou de um programa de auditório quando a plateia está torcendo – e “copiaram e colaram” os dois nas diversas gravações, aparentemente sem nenhum cuidado de checar se o tipo de palmas utilizado casava com o momento. Há diversas ocasiões, por exemplo, em que foram inseridas as palmas rítmicas sem que o andamento delas tivesse qualquer relação com o andamento da música.

O disco foi lançado ainda em 1980 e contém as seguintes músicas: “Reconstrução” (José Luís Santos), interpretada por José Luís Santos; “Quintal de Passarinhos” (George Mendes / Paulo José Cunha), interpretada por Solange Leal; “Uma Certa Maria” (Francy Monte), interpretada por Francy Monte; “Pedra do Sal” (Aurélio Melo / José Rodrigues), interpretada pelo Grupo Candeia; “Milagre na Terra” (Naeno), interpretada pelo Grupo Varanda; “Teresina” (Aurélio Melo / José Rodrigues), interpretada pelo Grupo Candeia; “Desafio” (Lázaro / Rubeni Miranda), interpretada por Lázaro e Rubeni Miranda; “Todo Prazer” (Cruz Neto), interpretada por Cruz Neto; “Carta Aérea” (Geraldo Brito / Durvalino Filho), interpretada por Laurenice França; “Filha do Sol” (Edvaldo Nascimento / Durvalino Filho), interpretada por Edvaldo Nascimento; “A Volta do Jerico” (Jurdan), interpretada por Jurdan; “Vida de Vaqueiro” (Batista Brasil), interpretada por Batista Brasil.

O LP FMPBEPI é uma coletânea de características estéticas muito diversas. Dentre as 12 músicas que o compõem, há três de andamento lento, de canto melancólico, à semelhança das antigas serestas – “Reconstrução”, “Quintal de Passarinhos” e “Uma Certa Maria”. A música “Pedra do Sal”, por sua vez, não se assemelha a qualquer das demais, com um estilo musical que mistura uma musicalidade medieval à forma das cantigas de roda do interior de vários Estados do Nordeste, sobretudo Piauí e Maranhão. Há cinco canções de estilos regionais diversos, como o baião, o xote, a incelença, o desafio de repente e alguns toques de embolada, aboios de vaqueiros e eventuais elementos de música indígena. Essas são “Milagre na Terra”, “Teresina”, “Desafio”, “A Volta do Jerico” e “Vida de Vaqueiro”. Há ainda um samba-canção que remete às canções tradicionais do estilo, na chamada “Era de Ouro” do rádio (“Todo Prazer”), uma canção que puxa para tendências estéticas do *rock* progressivo, com forte influência de bandas como Yes, Genesis e Rush (“Filha do Sol”) e a música Carta Aérea, que traz uma mistura entre um *rock* e um *reggae*, com alguns toques de arranjos que remetem à

musicalidade dos Mutantes. Para discutir as múltiplas influências estéticas e temáticas que compõem o disco, escolhi analisar mais detidamente quatro dessas canções: “Filha do Sol”, “Teresina”, “Desafio” e “Quintal de Passarinhos”.

Esta última canção foi a vencedora do festival, empatada com “Reconstrução”. Como já mencionei, ela traz um ritmo lento, melancólico e uma sonoridade que lembra a dos fados, embora a influência direta provavelmente não seja essa, mas as serestas que eram muito comuns em Teresina e no interior do Estado, sobretudo antes da década de 1970. Essa atmosfera é dada tanto pela melodia em tom menor, quanto pela levada do violão e os arranjos de bandolim, que remetem aos grandes sucessos radiofônicos que cantavam tristezas diversas nos anos 1940. Além disso, ela traz uma simbologia de grande saudosismo, evocando o bucólico e figuras de afetos positivos de um passado rural ou de cidades pequenas, ligados ao sossego e ao contato com a natureza, em contraposição com o presente, onde só resta a falta que se sente desses referenciais:

Naquele tempo era o sol
Um passarinho escondido na minha mão
Era um quintal de sorrisos
A fruta doce e madura do coração
Naquele tempo era o canto
Era uma chuva na telha
Era um prazer
Uma centelha, um espanto
Um bilhetinho, uma rosa, meu bem querer

REFRÃO:

Um passarinho voa, voa por outros quintais
E se desfaz nos labirintos da imaginação
Ela só quer de novo um tempo que ficou pra trás
Estende a mão, mas só recolhe um resto de ilusão

Era um vampiro na porta
Uma pontada no peito
Era uma dor!
Era um soluço abafado
Um sonho bom do pecado
Era o amor!

REFRÃO

Naquele tempo era doce
Era uma fruta sorrindo na minha mão
Hoje é quintal esquecido
Um passarinho ferido no coração
(LEAL, 1980)

A construção poética da letra é rica em metáforas, nas quais o passado sempre aparece como um paraíso perdido e o presente como a dor da perda desse paraíso. E o lamento por essa perda vai sendo cantado em baixa intensidade e andamento lento durante as estrofes, o que se assemelha a um lamento contido, nostálgico, porém discreto. O refrão é o único momento em que a intensidade cresce, tanto na voz quanto no instrumental, dando maior ênfase à letra nesse momento: a memória do passarinho voando nos quintais para desaparecer logo em seguida em meio aos traiçoeiros caminhos da imaginação, que formam um labirinto. O refrão se assemelha ao momento de um sonho, que traz um misto de belo (pela imagem querida) e de doloroso (pela percepção da miragem tecida pelos engenhosos caminhos do labirinto da mente), e, também, intenso, como a sonoridade do refrão. E todas as vezes em que se vai voltar ao lamento contido das estrofes, a intensidade da música acompanha a mesma intenção.

Em entrevista concedida ao historiador Marcelo Silva Cruz, um dos compositores da canção, George Mendes, diz que o paraíso perdido evidenciado na letra da música é a Teresina da infância dele e de seu primo Paulo José Cunha, o outro autor da música. Trata-se de um passado bucólico, onde é representada uma cidade pacata, num ritmo desacelerado, com muita vegetação e muitos passarinhos voando de quintal em quintal, além de frutas maduras nas mãos de qualquer pessoa. Tudo isso é contraposto ao presente modernizado da cidade, em que os passarinhos se foram, “feridos no coração”. O “quintal esquecido” é a representação dos afetos queridos do passado, que foram abandonados em prol de uma outra forma de vida mais moderna:

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 [...] (MENDES, 2015)

Dessa forma, conforme explica George Mendes, a canção é uma dupla homenagem: à irmã de Paulo José Cunha e à cidade de Teresina, mas a uma Teresina específica que é a da memória deles. Nessa canção a dualidade da modernidade fica bastante evidente, naquele sentido apresentado por Berman (2007), pois ela se mostra como o próprio contraponto, aquele momento que reage às mudanças que geraram encantamento a princípio. Por um lado, há algo que não está presente na música que é a trajetória recente dos artistas naquele momento: George Mendes é um dos que defendiam um tipo de música que não ficasse necessariamente preso às raízes tradicionais locais ou “regionais” e defendia o desencaixe trazido pela modernidade, que proporciona, por exemplo, influências estéticas que transcendam questões como espaço e tempo. Ao mesmo tempo, há o ato de apontar para o passado em tom de lamento pela sua dissolução, pois a modernidade com a qual se encanta traz alterações no nosso cotidiano que nos são bem-vindas, mas também mexe ou ameaça mexer em afetos sagrados, o que causa temor e ressentimento. Por um lado, a experiência dos autores na sua forma de produzir música mostra encantamento com o lado inovador que o moderno traz; por outro, as construções líricas e musicais da canção mostram um ressentimento diante da ameaça de destruição de todo o passado com o qual seus autores se identificam e surge a necessidade de se erguer um monumento a essa Teresina passada para cristalizar essa memória específica – cristalizando, também, o ressentimento pela sua descaracterização.

Outra música dedicada a homenagear Teresina no LP em questão é “Teresina”, interpretada pelo Grupo Candeia e composta por Aurélio Melo e José Rodrigues. A canção se constitui em um xote, mas com uma levada moderna, utilizando a marcação na bateria, com alguma influência do *pop/rock* na acentuação do tempo 2 no compasso (embora seja elaborada em compasso 2/4, como os xotes costumam ser). A modernização também é percebida na escolha dos instrumentos em si, pois um xote tradicional contaria apenas com sanfona, triângulo e zabumba, utilizando no máximo um ganzá (ou algum outro chocalho) ou um pandeiro. No caso, o Grupo Candeia não faz uso da sanfona, embora mantenha a zabumba e o triângulo, e acrescenta bateria e contrabaixo elétrico. Entretanto, nesse aspecto específico, é uma modernização que faz uso da fusão com elementos folclóricos, como o pífano e o ganzá – tocado de forma que lembra a musicalidade ritualística indígena. Outro ponto a ser ressaltado é algo característico do Grupo Candeia e de praticamente todos os projetos musicais nos quais Aurélio Melo se envolveu depois dele, que é a farta utilização de coros, seja com harmonização ou em uníssono. No caso da música “Teresina”, não há um só momento em que apenas uma pessoa cante, ela é toda cantada em coro. Essa característica se torna interessante se pensarmos naquilo

de que se trata a letra: uma declaração de amor à capital piauiense; a ideia de várias pessoas cantando ao mesmo tempo passa uma sensação de se estar ouvindo a própria população teresinense cantando sua cidade:

Ei, você! Me deixa tonto, zozzo
 Quase como louco de encantamento
 Eu desanoiteço no seu todo de mulher
 No verde dos seus olhos de menina
 Seu olhar de querubina faz o sol me esquentar
 E quando é noite a lua nina Teresina
 Que desatina até o sol raiar

E de manhã, eu olho pra Timon
 E sinto o gosto bom de Parnaíba a desaguar
 Então eu choro transbordantemente
 De alegre enchente no meu coração
 São dois veios vivos como as águas claras
 Desse Parnaíba que não volta mais
 Apenas olho minha Teresina
 Como quem delira na beira do cais

Ai, troca, quem troca destroca
 Minha Teresina não troco jamais
 (E o Troca-troca, o Troca-troca, o Troca-troca...)
 (CANDEIA, 1980)

A canção se desenrola sem variações de intensidade do início ao final. A ideia é dar protagonismo às várias vozes cantando Teresina (a música e a cidade). A letra traz várias brincadeiras com as palavras, em especial com alguns aspectos que costumeiramente mexem com a subjetividade dos teresinenses, como o conhecido calor do tempo da cidade (“seu olhar de querubina faz o sol me esquentar”) o apelido/título de “cidade-verde” (“no verde dos seus olhos de menina”), o rio Parnaíba, a localização entre dois rios (além do Parnaíba, o Poti), a cidade vizinha maranhense Timon, o cais do rio Parnaíba e, principalmente, o Troca-troca, um local à beira do rio Parnaíba destinado a trocas diversas – quem tivesse qualquer objeto em casa que não quisesse mais, levava para o local para tentar vender ou trocar por outro item de seu agrado.

A primeira estrofe é uma brincadeira com aquilo que os compositores viram como “atributos femininos” da cidade, como o seu “todo de mulher” junto aos “verdes olhos de menina”, um indicativo do crescimento que a cidade teve convivendo lado a lado com a sua juventude – era uma capital ainda muito nova e, em muitos aspectos, com ares interioranos e com menor acesso às vivências tecnológicas e multiculturais do que outras capitais maiores e mais antigas, logo com a manutenção de muitos dos antigos hábitos, o que lhe daria esse ar de

“menina”, tendo experimentado pouco das transformações que lhe trariam um “amadurecimento” para a forma de “mulher”.

A segunda estrofe, por sua vez, traz vários jogos de palavras relacionados à água, fazendo uma construção poética em cima da localização geográfica da cidade entre os rios Poti e Parnaíba, utilizando sobretudo este último, às margens do qual a cidade começou a ser construída. Assim, olhar para a cidade vizinha, do outro lado do rio, Timon, “sentir o gosto bom de Parnaíba a desaguar”, chorar “transbordantemente” devido à “alegre enchente” em seu coração são metáforas que utilizam a água para expressar a emoção e a alegria que aquele cenário proporciona aos compositores.

E o ponto mais alto da música é o refrão, que só aparece depois que a música inteira se repete até o fim da segunda estrofe. Nele, temos uma construção musical-poética muito interessante: descreve-se a atividade que as pessoas cotidianamente desempenham no Troca-troca (“ai, troca, quem troca, destroca”), mas salienta-se que, por mais que se troque e destroque uma imensidade de objetos e bens, o eu-lírico jamais trocará “sua Teresina” por outra cidade. Ou ainda, por mais que em Teresina, se troque e destroque com grande volume no Troca-troca, a própria cidade não será trocada. E tudo isso ganha um enriquecimento de sentidos quando analisamos a construção musical desse trecho, quando o recurso da pluralidade vocal é intensificado. Nesse momento, temos várias vozes cantando o refrão em uníssono, enquanto uma outra voz faz um contraponto, destoando propositalmente das demais, cantando “e o Troca-troca, o Troca-troca, o Troca-troca”. A junção das vozes em uníssono com o contraponto cria uma atmosfera que remete ao próprio burburinho de um mercado popular, com várias pessoas fazendo suas trocas ao mesmo tempo.

Tanto Teresina quanto Quintal de Passarinhos são músicas voltadas para homenagear a capital piauiense utilizando ora elementos estéticos tradicionais fundidos a outros modernos, ora uma letra permeada de saudosismo e temor pelo evanescer de um passado querido. Contudo, ambas têm, além dos aspectos já salientados, uma estrutura de composição largamente utilizada na indústria do entretenimento moderna, uma espécie de fórmula que é adotada na larga maioria das canções vendidas nos meios de comunicação de massa, que é o modelo “introdução-estrofe-refrão”⁸³, no qual se define uma introdução com algum tema instrumental que seja de fácil

⁸³ É comum que as músicas feitas para comercialização popular sigam uma estrutura como “Introdução – estrofe A – estrofe B – Refrão – repetição de tudo”. É comum que, por exemplo, ao se repetir a estrofe A (ou a estrofe B, a lógica é a mesma) depois do refrão, a letra seja diferente, mas com uma melodia exatamente igual ou com variação mínima. É comum que essa estrutura sofra variações, como ter apenas uma estrofe antes do refrão, ou ter

apreensão por quem ouve e que permita a esse ouvinte identificar a canção apenas por esse tema; uma ou duas estrofes que tenham exatamente a mesma melodia, variando-se apenas a letra; e um refrão, geralmente direto, mais fácil de ficar retido na lembrança dos consumidores musicais do que as estrofes anteriores e que tenha algo que chame a atenção o suficiente para que “fique na cabeça” do ouvinte. Mesmo que nas duas canções haja algum apelo, referência ou tributo à tradição musical, elas são feitas dentro dessa estrutura do mercado da música, intencionalmente ou não – o que não é, na realidade, algo inesperado, uma vez que, no início dos anos 1980, a população teresinense já tinha o hábito de ouvir volumosamente a programação das rádios havia mais de trinta anos, o que certamente fez com que os referenciais de música tivessem maior ou menor influência do que as transmissões radiofônicas entregavam diariamente, mesmo (ou principalmente) entre aqueles que produziam música. No caso de *Quintal de Passarinhos*, há uma introdução com tema instrumental executado por um bandolim, muito semelhante à melodia do refrão. Em seguida, tem início a estrofe A (“Naquele tempo era o sol...”), que é seguida pelo refrão (“Um passarinho voa, voa por outros quintais...”). Aqui há uma variação naquela estrutura, pois quando o refrão se encerra, não há um retorno ao tema instrumental da introdução, dando lugar ao início de uma estrofe B (“Era um vampiro na porta...”) e que é seguida, como a estrofe A, pelo refrão. Em seguida, vem a estrofe A, novamente (com a mesma melodia, embora com a letra diferente e com menos versos), e, depois, o refrão novamente, repetido várias vezes.

A canção *Teresina*, por sua vez, segue a estrutura mencionada com menos variações do que *Quintal de Passarinhos*. Ela se inicia com um tema instrumental tocado com pífano, seguida da estrofe A (“Ei, você” Me deixa tonto, zozzo...”), que é executada duas vezes, passando-se para a estrofe B (“E de manhã eu olho pra Timon...”). A variação é que, ao invés de se cantar o refrão nesse momento, tudo se repete exatamente igual, inclusive a introdução instrumental. Finda a repetição de todas as partes, chega-se ao refrão, que se repete indefinidamente.

“Desafio”, por outro lado, já tem uma relação um pouco diferente com essa estrutura. Ela a utiliza, mas procura se pautar, também, por um formato mais simples, da canção popular tradicional, menos “programado”. A proposta da canção é ser um desafio de repentistas (exceto pelo fato de não ser improvisada, mas ter uma letra previamente estabelecida), no gênero conhecido como *mourão*, ou “*mourão voltado*” – cada um canta o *mourão* e volta para o desafiante –, no qual dois cantadores dialogam entre si através de versos, intercalando a

três, ou ainda que se caia em uma “estrofe C” depois do refrão, ou ainda a presença de um solo instrumental em algum momento, mas, de um modo geral, tratam-se de adaptações, e não da adoção de outra estrutura.

participação de um e de outro com um refrão que remeta à atividade que eles estão desempenhando. É exatamente o que ocorre nessa canção, que conta com um refrão muito simples – “Olha o voltar mourão/Olha o mourão, mourão voltado” – e metalinguístico. Na prática musical tradicional do estilo, o refrão desempenha a função de um “descanso” para o público, para se preparar para ouvir mais diálogos de improvisos através de versos cantados trocados entre os cantadores. É comum, inclusive, que os desafios sejam trocas de sátiras ou até ofensas entre eles, tentando cada um impressionar mais o público com sua habilidade em desfazer o concorrente.

No caso da canção de Lázaro e Rubeni Miranda, trata-se de um diálogo sobre os problemas sociais do Brasil e do mundo:

Destape bem seu ouvido
Escute o que eu vou contar
Se o mundo está desse jeito
Garanto que não foi feito
Pra tá do jeito que tá

O supremo criador
Quando fez a obra-prima
Botou tudo no lugar

O homem é que com a mão
Pôs dor onde tinha amor
Bomba onde tinha flor
Nasceu pra desarrumar

REFRÃO:
Olha o voltar-mourão
Olha o mourão, mourão voltado

Valei-me Nossa Senhora
O mundo tá diferente
É gente matando gente
Correndo pra ultrapassar
É o rolo da violência
Por cima da inocência
Não dá nem pra acreditar

REFRÃO

Tem gente com mesa farta
Tem gente com mesa limpa
Tem gente pintando o sete
Tem gente que nem se pinta
Tem gente que tá por baixo
Tá magro que nem pavio
Tem gente que tá por cima
Nem sabe como se viu

REFRÃO

Tem concurso e tem discurso
No rádio e televisão
Pregando falsa promessa
A mim não engana, não
A porta tá sempre aberta
Mas a danada se aperta
Depende é do cidadão
(LÁZARO; MIRANDA, 1980)

A música não chega a ser um repente, mas uma canção feita a partir da estrutura tradicional dos cantadores populares, com as ressignificações trazidas pelos seus compositores. Dentre essas adaptações, há a presença de uma introdução bem definida, com temas instrumentais claros, utilizando a escala maior em modo mixolídio, muito usada na musicalidade de vários gêneros do sertão do Nordeste. Na forma tradicional desses estilos musicais, não há uma introdução muito clara, apenas alguns temas e uma levada instrumental, que não chega a executar arranjos marcantes que identifiquem a música; o instrumental é apenas para criar uma ambientação para o início dos versos. Já nesta canção, o instrumental do início faz parte da música, sendo indissociável dela. Além disso, na tradição dos cantadores, não há um final de verso que não rime com outro, ainda que a rima fique a alguns versos de distância. Já em “Desafio”, há uma preocupação com as rimas, mas ela não abrange absolutamente todos os versos. E também não há um padrão fixo para as rimas existentes, embora a maioria seja do tipo A-B-B-A; além disso, a versificação possui um formato muito usado na tradição repentista que é a redondilha maior (sete sílabas métricas), embora também haja alguns versos que escapem a essa diretriz. A música analisada aqui também faz uso de uma harmonia mais complexa do que a tradição do repente manda – os cantadores fazem, por vezes, performances inteiras baseadas em apenas um acorde ou dois, o que não é o caso aqui, há uma variação harmônica por toda a canção, com considerável influência de tendências musicais mais modernas. Ela também, apesar do nome, não chega a ser um desafio, de fato, pois, para isso, deveria ser um diálogo entre os dois cantores, um respondendo ao outro. Ao invés disso, é apenas uma música cantada por duas pessoas que dividiram entre si as partes competentes a cada uma.

Logo, a composição é uma ressignificação com influências modernas da tradição repentista. Ela tem semelhanças com a estrutura que mencionei, das músicas modernas comerciais, pois tem uma introdução bem definida, com temas marcantes que identificam a música e repetição de estrofes, além de um refrão. Tem também duas melodias principais que se repetem com letras diferentes. Contudo, ela não tem uma divisão tão nítida em partes, há

estrofes que mesclam as duas melodias e que têm quantidades de versos muito díspares e o que vem depois do refrão não é facilmente previsível, como é o esperado em canções comerciais modernas – isso já é uma referência maior à tradição do repente. O refrão, por sua vez, é extremamente simples, exatamente como manda a forma tradicional da música de desafio, servindo apenas para separar as falas dos cantadores e dar um breve intervalo para o público descansar e cantar junto.

Em meio a essa construção que ressignifica o tradicional, os compositores anunciam sua mensagem: a perdição do mundo moderno. A canção começa seu discurso evocando um passado mítico, em que o “supremo criador botou tudo no lugar”, mas que o homem veio com sua mão, “pôs dor onde tinha amor” e “bomba onde tinha flor” e tudo se corrompeu. Isso não quer dizer que os compositores sejam particularmente religiosos, pois a tradição dos cantadores frequentemente insere elementos do catolicismo e da religiosidade popular em sua música, logo, as passagens de referência sacra podem ser apenas uma alusão a isso. De qualquer forma, o quadro pintado é quase apocalíptico: um mundo tomado pela violência, exploração, desigualdade social, corrupção, falsas promessas (de políticos, subentende-se) e individualismo. E aqui a tradição teleológica religiosa aparece novamente, pois há a menção a um paraíso perdido, que foi corrompido e destruído pela humanidade, mas que em algum momento, para passar na porta que se estreita (da salvação), apenas aqueles que forem merecedores conseguirão se apertar para a transpor. A narrativa que vai do paraíso original à redenção, com escalas na quase perdição e no apocalipse, é bem evidente aqui.

Diferentemente de “Teresina” e “Quintal de Passarinhos”, “Desafio” não fala especificamente da cidade de Teresina e nem da realidade específica do Piauí, ou do estereótipo daquele Nordeste inventado, apesar da estética regionalista. Ela trata, de forma bastante genérica, dos problemas urbanos do Brasil e das disparidades socioeconômicas que até hoje são vivenciadas. Embora também se apegue a um passado paradisíaco, como “Quintal de Passarinhos”, esta última remete a um passado de memória, uma construção afetiva, enquanto “Desafio” faz referência a um passado anterior ao surgimento da espécie humana, que se aproxima muito mais do mitológico do que do mnemônico. Além disso, seu tom não é o de lamento nostálgico, mas de denúncia (“escute o que eu vou contar”) e, em dado momento, de espanto (“valei-me, Nossa Senhora”).

“Filha do Sol”, por sua vez, é uma canção que, como “Teresina” e “Quintal de Passarinhos”, tem uma temática voltada para questões locais, mas de forma um tanto ambígua,

exaltando aspectos históricos como monumentos à grandeza do Estado, mas também de forma crítica:

Amigos como antes
 Nunca navegamos pelo mesmo charque
 Que desceu o rio
 Dourando os palácios do comércio do litoral
 Iereraî-rreraô
 Iereraî
 Iereraî-rreraô

E hoje te dou o abraço
 Te convido pra lutar
 Pra comer da comida comum
 Antes que te cobre um Cabo Amador

Terra querida
 Filha do sol do Equador
 Uma cana, três fazendas, três-marias
 E serra das sesmarias que te dou
 Terra querida
 Filha do sol do Equador
 Terra querida
 Filha do sol do Equador
 (NASCIMENTO, 1980)

A canção enfatiza alguns aspectos históricos do Piauí de forma a transformá-los em símbolos de grandeza e riqueza do Estado, como o charque, que foi a principal produção piauiense enquanto capitania e, posteriormente, Província, por muito tempo. Há também a menção ao comércio fluvial pelo rio Parnaíba que, sobretudo no século XX, se tornou relevante para o escoamento da produção e o transporte de pessoas e mercadorias em geral. Entretanto, a construção lírica que diz “Nunca navegamos pelo mesmo charque/Que desceu o rio/Dourando os palácios do comércio do litoral” já traz uma ideia de que nem todos os sujeitos que compõem o Piauí compartilham de sua riqueza e que nunca a compartilharam, ressaltando uma concentração histórica de renda. Ao mesmo tempo, entretanto, o eu-lírico tenta chamar o seu “amigo”, o próprio Piauí, para a realidade, para se aliar às pessoas comuns, comendo de sua comida e lutando ao seu lado, ao invés de manter a aliança com os sujeitos que sempre se beneficiaram de tal estrutura. E ainda faz um alerta: se o seu “amigo” não mudar de postura, pode surgir um revolucionário que fará essa cobrança por um novo direcionamento, evocando a figura do Cabo Amador – conhecido personagem histórico que, em 1931, comandou uma revolta dentro dos quartéis de Teresina contra os maus tratos sofridos pelos cabos e soldados que ganhou dimensões maiores, chegando a depor o governo estadual e a governar por aproximadamente 24 horas (RODRIGUES, 2018). Há, no refrão, a intertextualidade com o hino

do Piauí, cujo refrão diz “Piauí, terra querida/Filha do sol do Equador/Pertence-te a nossa vida/Nosso sonho, nosso amor...”, enfatizando que essa “terra querida” se apoia na estrutura oligárquica e coronelista das sesmarias, que se perpetua e mantém a concentração fundiária e de renda.

Para falar disso, entretanto, os compositores não escolheram um estilo musical “regional” ou em afinidade com as tradições rítmicas locais; pelo contrário, fizeram um *rock* e ainda de uma forma bastante moderna e pouco usual, que remete ao *rock* progressivo, que ganhou muita visibilidade nos anos 1970: utilizando compasso 3/4 – é muito mais comum que as músicas do estilo se baseiem no compasso 4/4. A introdução da canção é bem simples, constituindo-se basicamente da execução da base da música em um violão com cordas de *nylon* e uma guitarra com som limpo e um efeito de *chorus*. A base da harmonia, aliás, é composta pelos mesmos três acordes na mesma sequência durante toda a música – ponto em que a canção agora se distancia um pouco do *rock* progressivo. Logo após a introdução vêm as estrofes que contam com uma melodia mais ou menos constante, que é adaptada conforme a necessidade de encaixe das palavras. Com essa estrutura bastante simples, nota-se que o foco maior é a declamação melódica da letra, o que também se manifesta no refrão. Logo em seguida, os demais instrumentos entram em cena e há um pequeno interlúdio instrumental, como um curto tema de guitarra e contrabaixo em uníssono, seguido de um solo de guitarra sem distorção e sem nenhum efeito além da configuração que ela já utilizava até então. Após esse interlúdio, repetem-se as estrofes e o refrão, mas dessa vez, com um detalhe: a guitarra passa a fazer durante todo o restante da canção uma melodia independente daquela cantada pelo intérprete, de forma a dialogar melodicamente com a voz.

O que se vê, dessa forma, nessa canção, é uma fusão de elementos: os aspectos históricos tradicionais ressaltados na letra, mas sob uma perspectiva diferente da tradicional exaltação dos símbolos e marcos históricos identitários do Estado, de forma a 237ivulga237fi-lo e criticá-lo ao mesmo tempo. Ao mesmo tempo, há a forma estética da modernidade global – o *rock*, com alguma influência da sua modalidade mais “vanguardista”, que era o *rock* progressivo – mesclada a um vocalize que se assemelha, por um lado, aos tradicionais aboios de vaqueiros e, por outro, às melodias sem letras entoadas por diversos cantores da MPB.

Assim, as canções que analisei sobre o disco FMPBEPI são ilustrativas e representativas das diferentes formas estéticas privilegiadas nessa coletânea, que dão uma ideia da pluralidade de influências que incidem sobre as formas de composição dos artistas da MPP. Há aqueles que têm preocupação crítica com motivações diversas, outros têm tendências mais líricas – de um

lirismo de gerações passadas – na escrita das letras, alguns se preocupam com o local, seja para criticá-lo ou para fazer dele uma representação dos seus afetos. Há, também uma mescla de elementos estéticos tradicionais com modernos – mesmo nas canções mais “regionalistas”, conforme acabo de discutir – o que se mostra em consonância com a memória construída por eles em suas declarações sobre suas formas de agir musicalmente naquele momento: uma grande salada de vertentes estéticas trazidas por compositores que tinham as mais variadas influências e as utilizavam em suas canções. Nota-se também, como foi muito enfatizado pelas narrativas desses sujeitos, que uma parte dessas músicas mostra alguma preocupação de seus compositores em pôr no primeiro plano os elementos tradicionais do local ou do “regional” na escolha do estilo musical e dos instrumentos utilizados e na forma de interpretar – embora, como já dito, mesmo essa vertente não está avessa a se permear de outras formas estéticas trazidas pela influência do rádio, da indústria cultural, da musicalidade de fora do Estado e/ou do país, enfim, da modernidade global. Outra parte, por sua vez, não mostra preocupação alguma em privilegiar algum estilo musical tradicional do Piauí ou do “Nordeste”, produzindo, sem qualquer drama de consciência, *rock*, baladas com influência de *reggae*, samba-canção e outras formas de música trazidas com o rádio e outras formas de divulgar a música produzida para amplo consumo em níveis nacional e mundial; embora esse grupo possa também ressaltar algum elemento do local nas letras e até em algum aspecto específico da musicalidade, para trazer um “tempero” às suas canções.

Dentre as três coletâneas mais citadas entre os representantes da MPP, o LP FMPBEPI é aquele que tem maior peso estilístico regionalista e de elementos estéticos locais tradicionais – e ainda assim, como visto, isto se dá mesclando-se diversos aspectos modernos e importados às canções. À medida que os anos iam passando na década de 1980, a análise das demais coletâneas conduz ao entendimento de que os artistas do grupo da MPP foram cada vez se atendo menos a uma necessidade de se defender em suas músicas uma “piauiensidade” musical que fosse voltada para o folclórico, o tradicional local ou o “regional”. Das doze canções do disco FMPBEPI (1980), seis têm estilos “regionais” ou forte influência do folclore local em suas musicalidades. No LP Geleia Gerou (1985) esse número cai para três, de um total de doze canções. No Cantares (1987), por sua vez, há apenas uma música com essa característica de um total de onze, que é “Coração Noturno”, de Cruz Neto, interpretada por Laurenice França, e com um detalhe: trata-se de uma canção que, no disco, foi *transformada* em um xote, mas que havia sido composta e interpretada anos antes como um *blues*. No caso dos dois últimos discos, a maior parte das canções é permeada por uma característica estética que estava se tornando

central na MPB durante a década de 1980, aparecendo especialmente nas obras de músicos como Guilherme Arantes, Ivan Lins e Djavan, que é um tipo de canção sem um estilo muito definido, mas com ritmos à influência de baladas e harmonias puxadas para o *jazz*. É possível que esta mudança se dê tanto pela influência musical que os músicos da MPP sempre tiveram dos da MPB, logo aqueles tiveram a tendência de acompanhar estes, à medida que suas “atualizações” foram se manifestando no rádio; outro motivo aparente para esse direcionamento menos regional e local da MPP nas coletâneas é a direção musical de ambos os discos: *Geleia Gerou* foi dirigido por Antonio Adolfo, conhecido produtor musical da MPB, enquanto *Cantares* teve a direção de Luizão Paiva, pianista piauiense que atuava no eixo Rio-São Paulo entre músicos consagrados da MPB, e é conhecido por sua pegada jazzística ao piano.

No caso do LP *Geleia Gerou*, é possível ponderar que ele não teve a participação de nenhum dos artistas que gravaram canções em estilos tradicionais locais ou “regionais” no FMPBEPI, o que pode ser apontado como uma possível razão para o menor peso “regionalista” do disco. Entretanto, no caso do *Cantares*, alguns desses músicos estão presentes e o xote que consta no LP não é de nenhum deles. Nesse disco, o Grupo Candeia gravou sua balada “Encontros”, que lembra as canções de Guilherme Arantes e da banda de *pop-rock* Roupas Nova; Naeno (que no FMPBEPI integrava o Grupo Varanda) compôs a salsa “Balacubana”, interpretada por Solange Leal; e Rubeni Miranda gravou sua canção “Boulevard Frei Serafim”, que é uma balada com harmonia influenciada pelo *jazz-pop*. Logo, a música autoral independente de Teresina da década de 1980, se, no início, trazia em suas coletâneas a ocupação de um espaço simbólico parcialmente destinado ao local tradicional e ao “regional”, numa tentativa de demarcação de território da tradição que, ainda assim, se mostrava bastante resignificada por elementos modernizantes, ao longo da década esse espaço ocupado nos discos se torna cada vez mais reduzido, abrindo a porta de forma cada vez menos “culpada” à modernidade global na música. O grupo de artistas da MPP, portanto, já mostra uma abertura considerável à influência musical dos grandes movimentos e das grandes tendências mundiais e nacionais desde a primeira coletânea, mesmo entre os regionalistas; e os discos seguintes trazem uma seleção de músicas que confirmam uma abertura nesse sentido cada vez maior.

Isto não quer dizer, contudo, que o “regionalismo” foi abandonado pelos artistas que o defendiam – e seria um grave equívoco dizer isso, uma vez que, apenas para se ter um exemplo, em 1986 o Grupo Candeia lançou seu álbum de estúdio oficial com várias músicas que valorizam os estilos locais ou “regionais”, inclusive “Teresina”. Minha reflexão aqui é no sentido de que essas coletâneas se tratam, antes de qualquer coisa, de *definições acerca do que*

é a MPP, feitas por quem seleciona o repertório constante no LP final. São formas de se dizer ao público consumidor: “esta é a Música Popular Piauiense”. Logo, penso que analisar esses discos é uma atividade que se presta muito mais a estudar *como a MPP é definida pelas coletâneas* do que *como a MPP era*. E há aqui, também, um trabalho de memória: uma vez que os sujeitos entrevistados elegem em suas representações esses LPs como privilegiados em suas memórias, eles estão nos dizendo que esses discos fazem parte de sua representação de si. Ou seja, dentro da memória construída pelos entrevistados da MPP, os discos FMPBEPI, Geleia Gerou e Cantares figuram como pequenos monumentos representativos do que eles entendem que foram, uma vez que em seus discursos estas obras ocupam lugares de destaque.

Passando agora ao grupo do *rock*, em suas falas sobre o passado já não aparecia grande preocupação com uma “piauiensidade musical” e nenhum apego com tradições estéticas do local ou “regionais” – apenas a menção a uma suposta característica estética do *rock* piauiense que era indizível, algo apenas reconhecível ao se ouvir as músicas. Assim, quando analisamos os discos mais citados pelos sujeitos entrevistados – “Vênus”, da banda de mesmo nome, e o 240ivul LP “Stop the Fire”/“Technodeath”, das bandas Avalon e Megahertz – vemos uma construção estética totalmente voltada para um intenso diálogo com o que chega dos grandes centros da modernidade global, mas em nichos específicos: no caso da primeira banda, um disco inteiro feito dentro dos estilos *heavy metal* e *hard rock*, e, no caso das duas últimas, experiências de *thrash metal*. Esses são discos que fazem parte da memória construída sobre o cenário de *rock* de Teresina na década de 1980, frequentemente lembrados como os primeiros LPs da cena, que, até então, contava basicamente com as *demos* gravadas por essas e outras bandas que tinham atividade dentro da realidade *underground* da cidade.

Um dado importante sobre esses discos é que a maioria esmagadora das canções que compõem os dois LPs é de conteúdo crítico e ácido sobre algum aspecto da realidade brasileira ou mundial, abrangendo temas como violência, guerra, consumo de drogas, corrupção, destruição do meio-ambiente, desigualdade social, violência no campo e concentração de terras, dentre outros. Isso mostra, além de um engajamento dos próprios músicos, uma reverberação de um modelo temático de criticidade dentro do *rock*, existente no mundo desde, principalmente, os anos 1960, com a explosão da contracultura em nível mundial, que negava o padrão cultural imposto pelas tradições da sociedade. Essa postura crítica era um valor simbólico que tinha muita força dentro da comunidade imaginada do *underground*, em especial no Brasil. Entretanto, aqui vemos algo que se aproxima mais daquela “atitude” herdeira do *punk*, que prezava pelas críticas diretas e ácidas e uma simplicidade formal, sem rebuscamentos,

para falar diretamente à periferia, às pessoas que mais eram prejudicadas com as mazelas sociais brasileiras. Embora, no caso, estejamos tratando de bandas de metal, e não de *punk*, em seu lado crítico é possível notar uma forte influência deste estilo nesses “artesãos” do *rock* teresinense. O conhecido “Manifesto *punk*: Fora com o mofo da MPB! Fim da ideia da falsa liberdade!”, de Clemente, da banda Inocentes, de 1982, traz uma síntese do sentimento que impulsiona essa prática musical. Embora o texto seja feito, em princípio, para criticar duramente a MPB, ele traz muito do valor simbólico conferido à crítica social ao mundo *underground*:

Nós, os punks, estamos movimentando a periferia – que foi traída e esquecida pelo estrelismo dos astros da MPB. Movimentando a periferia, mas não como Sandra Sá, que agora faz sucesso com uma canção racista e com uma outra que apenas convida o pessoal para dançar: ou, na verdade, o convida para a alienação. Nos nossos shows de punk rock todos dançam; dançam a dança da guerra, um hino de ódio e de revolta da classe menos privilegiada. Já Guilherme Arantes diz que é feliz, mesmo havendo uma crise lá fora, porque não foi ele quem a fez; nós também não fizemos esta crise, mas somos suas principais vítimas, suas vítimas constantes – e ele não. [...] Nós, os punks, somos uma nova face da música popular brasileira, com nossa música não damos a ninguém uma ideia de falsa liberdade. Relatamos a verdade sem disfarces, não queremos enganar ninguém (CLEMENTE, *apud* ALEXANDRE, 2013, p. 70-71).

No manifesto acima, é muito forte a ideia de se voltar às periferias, de falar diretamente ao povo, sem rodeios e sem poupá-lo da “amarga verdade”. É um chamado à produção de música crítica, crua e mostrando em letras claras e garrafais todas as contradições sociais brasileiras. Essa era, dessa forma, uma mensagem que tinha muito peso dentro do *underground* brasileiro, logo é natural que tenha ecoado com sucesso na produção musical dos roqueiros de Teresina da década de 1980. Evidentemente, nem tudo da estética *punk* é levado em consideração pelos sujeitos estudados aqui, uma vez que pela própria característica do estilo metal, musicalmente bem mais complexo do que o *punk*, suas canções podiam ser simples e diretas no que diz respeito às letras, mas não o eram em relação à harmonia, melodia e ritmo em si, como veremos. Além disso, algumas bandas fazem suas críticas de forma mais crua, como a Megahertz, enquanto outras utilizam algumas metáforas e elementos místicos, como a Vênus, mas nada muito rebuscado, com palavreado difícil ou jogos de palavras.

O disco da banda Vênus, que leva o mesmo nome do grupo, como já dito, foi gravado de forma independente no estúdio Escandinávia, em Teresina e lançado em 1986. Foi o primeiro disco de *rock* pesado da capital piauiense (LP, sem contar com *demos*) e de todo o Estado e, segundo os entrevistados, um dos primeiros do Nordeste. É composto por oito músicas, todas assinadas como “Grupo Vênus” na autoria de letra e música. As canções são “Babão”, “Solta o

Vírus”, “Existência”, “Cinza”, “Metal”, “Misticismo”, “Elos de Nossa Utopia” e “Armagedon”. As temáticas das músicas se alternam entre questões místicas, preocupações existenciais, críticas sociais ácidas – particularmente antirracistas – e temas ecológicos. Para efeito de amostra, analisarei aqui as músicas “Solta o Vírus” e “Elos de Nossa Utopia”, que abarcam muito da visão acerca do mundo mostrada pela banda e também trazem uma ideia mais clara do espectro de influências musicais do grupo.

A primeira dessas canções mistura misticismo com crítica à realidade material vivenciada no mundo. Ela tem uma levada em *hard rock*, com andamento moderado – não é a mais rápida, nem a mais lenta do disco – guitarras distorcidas e vocal médio-agudo com *drive* (cantando de forma “rouca”, “rasgada”, propositalmente). Traz um anúncio profético *rock n’ roll* de uma grande mudança que a humanidade estaria prestes a vivenciar, pela ação da “Luz”, que soltaria um “vírus” e acabaria com toda opressão, desigualdade e arrogância, dando lugar apenas às “igualdades universais”. E, para dar voz a esse “arauto”, o grupo inicia com um *riff* de guitarras soando sozinhas, apenas com ataques na cabeça do compasso da bateria e do baixo para deixar o arranjo de guitarras em bastante evidência. As guitarras, aliás, como é característico do estilo, estão sempre em evidência em todas as músicas da banda, conferindo peso, agressividade, harmonia, melodia, quando é o caso, e até mesmo contraponto à voz. Em seguida, a bateria e o baixo entram fazendo a levada da música, casando com as guitarras para já chamar o início da estrofe, que traz a mensagem da “boa nova”:

Vejo sinais pairando no ar
Anunciando que o novo virá
Tempos tão remotos virão
E a Luz sobreviverá

Constelações de palavras mudarão
Doutrinas, crenças e solidão
Arrogâncias darão lugar
Às igualdades universais

REFRÃO:
Solta o vírus, Luz!
Solta o vírus!

Livre de pactos e atos
Socializemos rações
Assim grandes sabem
Que os astros apagarão

REFRÃO
(VÊNUS, 1986)

A canção traz uma imagem nítida de sua visão da realidade material presente, ou *espaço de experiência*, e também de um futuro redentor que, tal qual o horizonte, não se sabe exatamente quando chegará, mas parece ser o destino certo ao qual toda a humanidade se direciona – *horizonte de expectativa* (KOSELLECK, 2006). Para o “anunciante da boa nova”, o mundo está deteriorado, o espaço de experiência vivenciado por ele é um misto de “constelações de palavras” ligadas a “doutrinas, crenças e solidão” e recheadas de “arrogâncias”. Mas a Luz destruirá tudo isso, trazendo “tempos remotos” de volta e deixando apenas as “igualdades universais”. Trata-se de uma forte crítica a toda e qualquer doutrina que eleja algum tipo humano como superior e digno de alguma recompensa ou privilégio, seja a salvação no paraíso pós-morte ou o mando e a dominação dos demais ainda aqui na Terra; encaixam-se nessa descrição tanto diversas doutrinas religiosas quanto políticas e sociais, algumas delas deliberadamente racistas, misóginas, ou evocadoras de uma “superioridade cultural”. Tudo isso será destruído quando a “Luz soltar o vírus” e então restará apenas a igualdade plena entre os indivíduos. A canção traz como *horizonte de expectativa* uma imagem mítica de um futuro pós-apocalíptico redentor, após um evento que acelera o andamento natural do tempo e traz esse horizonte para ser vivenciado ainda no presente – mas sendo esse evento ainda mítico.

A música traz ainda uma grande riqueza de arranjos, como *riffs* entre uma estrofe e outra, solos de guitarra, com os guitarristas se alternando na base para que o outro assuma o solo. Há também um dueto de guitarras, ambas fazendo o mesmo tema com uma dobra harmônica, evidenciando uma influência de bandas como Iron Maiden – que, por sua vez, bebe na fonte da música clássica nesse quesito. E outra característica que vale ser ressaltada é que, como também é característico do estilo, a música inteira é tocada na mesma intensidade, forte, para dar agressividade e poder à interpretação que, no caso, ao se tratar de um “prenúncio de novos tempos”, casam perfeitamente com o teor geral da mensagem.

A outra música do disco a ser analisada aqui é “Elos de Nossa Utopia”. Esta é a canção mais lenta do disco, de forma que a ideia aqui não é passar agressividade discursiva, mas uma bela melodia mais tranquila que case com a mensagem mais reflexiva trazida na música. O vocal também deixa de lado a agressividade de “Solta o Vírus”, abandona o *drive* e em diversos momentos é suave, chegando até mesmo a fazer uso de um falsete aveludado em alguns trechos. As guitarras mesclam peso e melodia ao longo de toda a canção, mas sem *riffs* agressivos, sendo que há um dedilhado de uma guitarra em som limpo com *chorus* durante toda a duração da música – um tipo de arranjo muito comum em baladas de *hard rock*, geralmente utilizado em

músicas românticas ou que chamam a alguma reflexão. Toda essa construção musical é montada para se juntar aos seguintes versos:

Saia desse ponto
 Prossiga ao final
 Encare filosofias
 E tudo é igual
 Alienações percorrem nossas mentes
 Caminhos distintos temos de encontrar

Caso, descasos
 Mistérios a desvendar
 A liberdade surge
 Da luta ao final

REFRÃO:
 Revoluções são elos de nossas utopias
 Emancipação de nossa ideologia
 Revoluções são elos de nossas utopias
 Emancipação de nossa ideologia

Nos impõem limitações
 Mostrando a força
 Cortam caminhos
 Porque querem saber
 Persegue a verdade
 Sem nunca acontecer

Mutações de bases
 Para espíritos vazios
 E eu espero o desespero
 Sem nada acontecer

REFRÃO
 (VÊNUS, 1986)

Essa canção também traz a alusão a um *horizonte de expectativa* redentor, mas, ao contrário da outra música analisada, aqui esse horizonte não está bem definido, não se sabe que forma essa redenção tomará. E, também, diferentemente da anterior, aqui não há um “prenúncio de uma boa nova”, mas um chamado à luta para trazer esse *horizonte de expectativa* de um futuro distante até o presente. Chama-se o interlocutor para se encarar as filosofias existentes (pressupondo que ele está aprisionado em uma) que, no fundo, para o que se constrói na canção, são todas iguais; a necessidade de se fazer isso é para sair do “ponto atual” em que “alienações percorrem nossas mentes”, encontrando “caminhos distintos” para se “chegar ao final”, onde não haveria mais o controle das mentes promovido pelas “filosofias”, de onde se depreende que o conceito se estende a todos os modelos de pensamento que orientam as pessoas a raciocinarem e verem o mundo dentro de modelos específicos. Assim, “da luta ao final”, mistérios vão sendo

desvendados à medida que vamos nos libertando das amarras de pensamento. E o refrão arremata a ideia: nós nos ligamos às nossas utopias através das revoluções, quando nos emancipamos das nossas ideologias, que nos prendem e atrapalham nossa visão do mundo.

A reflexão trazida pelo grupo utiliza uma ideia de “ideologia” semelhante, em partes, ao conceito marxista, no sentido de limitar a visão dos componentes da sociedade acerca da dinâmica de forças e das estruturas sociais existentes, mas, por outro lado, destoa dela ao tratar “ideologias” como uma definição genérica de sistemas de pensamento para explicar o mundo sobre um viés específico, sem especificar de onde ele vem e a que finalidade se presta; e destoa ainda mais ao considerar que todas essas formas de pensamento predefinidas são iguais nesse sentido de limitação do potencial de conhecimento do mundo e de dominação com base na ignorância.

A música é construída com uma suavidade que a acompanha por inteiro, na forma de um dedilhado de acordes com notas ligeiramente dissonantes que se alternam com outros que são tríades simples, que inicia soando sozinho, mas vai se juntando aos outros instrumentos aos poucos, agregando peso à canção aos poucos na introdução, primeiro com ataques de uma guitarra distorcida, bateria e baixo ao mesmo tempo, seguidos da entrada em definitivo desse instrumental para preencher a base e definir a levada. A canção, a partir do momento em que a letra começa a ser cantada, traz duas estrofes bem definidas, com uma mudança na base harmônica de uma para a outra que dá um destaque chamando a atenção para a mudança da melodia e que chamam a atenção do ouvinte para a continuidade do raciocínio da mensagem que está sendo passada. Ao mesmo tempo, a segunda estrofe funciona como um pré-refrão, anunciando o clímax da música, com a mensagem principal, que chama à revolução que emancipará a humanidade de suas ideologias. Logo após o refrão, retoma-se o dedilhado da forma como é executado na introdução, gerando a mesma atmosfera que precede o início da mensagem, dando a ideia de um reinício da reflexão. De fato, repetem-se as duas estrofes, mas com letra diferente, seguidas do refrão novamente. Após o clímax do refrão com a mensagem principal, há um solo de guitarra, dando continuidade a esse ponto alto da música, até que há um breve “respiro”, em que todo o instrumental para, com exceção do dedilhado da guitarra e uma conclusão do solo, com notas longas, para manter uma atmosfera de suspensão até que se inicie novamente toda a estrutura, dessa vez com a repetição da letra, inclusive – exceto que, dessa vez, não se repete a segunda estrofe, pulando-se diretamente para o refrão, que é sucedido por mais um solo de guitarra, que é executado até o fim da música.

É uma estrutura que segue, a princípio, o mesmo padrão das músicas comerciais de amplo consumo, exceto pelo fato de ter dois solos de guitarra – além de serem *dois*, são mais longos do que o desejável para o padrão radiofônico da indústria cultural – e também pela introdução razoavelmente longa. Entretanto, dentro do universo do *heavy metal* e do *hard rock*, essa é uma estrutura muito comum, que consiste em utilizar o padrão comercial, mas com um alongamento de cada parte, um nível de complexidade maior nos arranjos e a presença de solos mais longos e, por vezes, mais de um na mesma canção. Vale ressaltar, entretanto, que essa estrutura comercial complexificada não era a preferência das músicas internacionais mais *pop* da década de 1980, de artistas como Cindy Lauper, Madonna, Michael Jackson, A-Ha e outros. Entretanto, essa também foi uma década em que a música comercial esteve muito aberta para o *rock* em nível mundial, então diversas bandas de *hard rock* emplacaram *hits* lembrados até hoje – principalmente baladas – muitos dos quais utilizam essa mesma estrutura comercial mais complexa que, fora esses casos, era costumeiramente rejeitada pelo mercado *pop*.

Assim, o disco da banda Vênus trabalha com a sonoridade *hard rock* e *heavy metal* de forma semelhante ao que se produzia mundialmente nesses estilos, trabalhando os arranjos de suas canções para gerar uma ambientação que dialogasse de forma harmônica com os sentidos produzidos pelas letras que, no caso, acompanham a tendência da criticidade que tem origem na “atitude *punk*” do *underground*. Outras músicas do LP têm críticas ainda mais diretas e ácidas do que as destacadas aqui, como “Cinza”, que ataca frontalmente o racismo da sociedade. E outras, como “Misticismo”, são, como o próprio nome diz, uma abordagem mais mística do mundo. As canções destacadas mesclam esses elementos e também mostram a gama de influências que permeia a sonoridade da banda.

Sobre o lado crítico, entretanto, a Vênus ainda é pouco ácida e direta em suas críticas, se comparado ao que é trazido no *246ivul* LP das bandas Avalon e Megahertz. Ambas estão no estilo *thrash metal*, ainda mais agressivo, rápido e pesado do que o *heavy metal* e o *hard rock*, embora seja possível perceber diferentes linhas do *thrash metal* entre os dois grupos. A Avalon segue uma vertente com maior semelhança com bandas como Metallica, Megadeth e, em algumas músicas, há uma puxada para o estilo do Anthrax; já o Megahertz também tem influências de Anthrax, mas já trabalha com um nível de agressividade e peso próximo de bandas como Slayer.

Ambas as bandas também escreviam suas canções originalmente em português, assim como a Vênus, mas tiveram que mudar seu idioma de composição para o inglês (inclusive traduzindo as músicas já feitas) devido às exigências da gravadora. A Cogumelo Records fez o

convite para lançar o disco com os grupos em questão condicionado a que o idioma das músicas fosse o inglês – convite este que o Megahertz já havia recusado uma vez, justamente por ter que abrir mão da língua portuguesa, segundo o historiador Hermano Carvalho Medeiros:

As duas bandas teresinenses, Avalon e Megahertz iniciaram cantando suas músicas em português, mas por um desejo de alcançarem um maior público passaram a compor suas canções em língua inglesa. Kasbafy comenta que deixou uma primeira oportunidade de gravar um LP com o Megahertz por conta do selo Cogumelo Records ter exigido que as letras das músicas fossem em língua inglesa (MEDEIROS, 2013, p. 165).

Como ressalta ainda o historiador em questão, essa era uma tendência do cenário do metal brasileiro naquele momento, de buscar a inserção das bandas nacionais no mercado internacional e, para isso, era necessário que elas compusessem em inglês. Esse foi o caminho trilhado, entre outros nomes, por Viper e Sepultura, sendo que esta última foi lançada pelo mesmo selo que gravou o *247ivul* LP das bandas teresinenses. Assim, o disco foi lançado em 1989, sendo um lado chamado de “Stop the Fire”, do Avalon, enquanto o outro se chamava “Technodeath”, do Megahertz. O primeiro era composto pelas músicas “No Fun” (Ico/Avalon), “Stop the Fire” (Ico/Avalon), “C.H.C.” (instrumental arranjado a partir de temas da obra de Wolfgang Amadeus Mozart), “This Time” (Thyrso/Ico/Avalon) e “Insane Evolution” (Ico/Avalon). O outro lado continha as músicas “Fuck Yourself” (Kasbafy/Mike), “Technodeath” (Kasbafy/Mike), “March” (Kasbafy), “Panic” (Kasbafy/Mike) e “That’s Brazil” (Kasbafy/Mike/Edivan).

Dentre as músicas em questão, com exceção de “C.H.C.”, que é instrumental, e de “This Time”, todas são feitas de críticas ácidas à sociedade, sendo que as do Megahertz são ainda mais diretas e corrosivas do que as do Avalon. No caso desse álbum, trabalharei com a última música de cada lado, pois são aquelas que têm o potencial crítico de cada banda trabalhado de forma mais intensa e também reúnem os principais elementos das influências estéticas de cada uma.

Dessa forma, “Insane Evolution” (“Evolução Insana”, em tradução livre) é uma música que, à maneira das canções destacadas do Vênus, mostra um presente destruído. Aqui, porém, não há qualquer perspectiva de redenção no futuro, apenas ressalta-se a degeneração do mundo no presente, causada pela ambição desenfreada, o racismo e a discriminação de uma maneira geral:

Since the 248ivulga248f
 The man remains the same
 Judging and discriminating
 Acting like an insane

We make many distinctions
 Creating hatred and prejudices
 Fight of colours, creeds and races
 We have no disgrace
 Insane Evolution!
 Insane Evolution!

REFRÃO:
 Contribution, did you make yours?
 Contradictions, every time, every day
 Corruption, in everywhere
 Confirmation of our decay
 Condemnation of the human kind
 Evolution, is this the right way?

But the man prefers the ignorance
 Refuses any kind of change
 Moved by your ambition
 In this we call evolution
 Insane Evolution!
 Insane Evolution!

REFRÃO
 (AVALON, 1989)

O quadro trazido é de “danação geral”, como um resultado da evolução humana que não teria trazido absolutamente nada além de caos, destruição, discriminação, guerra e corrupção, logo essa “evolução” seria completamente “insana”. A letra é construída de forma a não manifestar esperança alguma na humanidade e a musicalidade é construída de forma a corroborar esse sentimento, ressaltando as principais características do *thrash metal*, como a agressividade das guitarras e o vocal rasgado durante toda a música, a velocidade do andamento e da levada dos instrumentos e a utilização de gritos graves em coro na primeira palavra de cada verso do refrão. Este, aliás, dá ênfase a cada primeira palavra do verso e em seguida enfatiza algo relacionado àquele vocábulo. Sobre “contribuição”, a canção pergunta ao ouvinte se ele deixou a sua; sobre contradições, enfatiza que elas ocorrem a toda hora, todos os dias; sobre corrupção, destaca sua onipresença; ressalta a “confirmação da nossa decadência” e a “condenação do ser humano” e, por fim, sobre “evolução”, questiona: “esta é a maneira certa?”

A música tem uma complexidade muito maior do que as da banda Vênus, com uma quantidade maior de *riffs* em cada parte – a base das estrofes é muitas vezes feita de *riffs* –, há muitas variações nas levadas ao longo da música, muitas pausas, ataques ressaltando notas

específicas da guitarra, solos “nervosos” em vários momentos da música e um final nada previsível, com uma mudança radical no instrumental após o último refrão. Tudo isso mostra a grande afinidade da banda com o estilo que adota e deixa transparecer a influência dos grandes nomes do *thrash metal* mundial, sobretudo Metallica e Anthrax.

Do outro lado do disco, temos “That’s Brazil”, do Megahertz, que tem uma mensagem muito semelhante, mas menos genérica e mais direcionada ao contexto brasileiro. O apocalipse mencionado aqui é no Brasil:

Hunger, misery and death
 Disorder and corruption
 Economy of the country is robbed
 Inflation grows fast
 No respect to the environment
 Indiscriminate fire in forest
 Sky and oceans are polluted
 And politicians just talk

REFRÃO:

That’s Brazil – it has soccer
 That’s Brazil – it has carnival
 That’s Brazil – it has AIDS
 That’s Brazil – it has bacchanal

Puppet government in power
 Handled by businessmen
 Wage of hunger to the people
 Juggle to survive
 They invest on technology
 While the field become fiel
 And big cities
 Making outlaws

REFRÃO

(MEGAHERTZ, 1989)

A música tem a mesma mensagem de “terra arrasada” trazida pela canção do Avalon, com a mesma falta de perspectiva de redenção e a mesma falta de fé na humanidade, mas aqui ela tem um foco específico: a realidade brasileira. Esta também é uma letra menos genérica e que toca em questões mais específicas da realidade socioeconômica e política do Brasil, sobretudo considerando a crise econômica e política vivenciada no país durante toda a década de 1980. Fala-se aqui da fome, da miséria, das mortes, da inflação descontrolada, da corrupção, do assalto à economia nacional, do desrespeito ao meio-ambiente, das queimadas, da poluição e da falta de ação da classe política para solucionar qualquer desses problemas. Há também a denúncia de que o governo brasileiro seria apenas uma marionete controlada pelos empresários,

enquanto a população ganha “salários de fome”, além da menção à realidade socioeconômica que gera criminosos nas grandes cidades, e ao investimento em tecnologia que não diminui a violência no campo.

Em termos de construção musical, ela tem muitas características em comum com a canção que acabo de comentar, que são traços típicos do *thrash metal*. Entretanto, aqui se percebe uma influência maior da linha do estilo adotada por bandas como Slayer, com ainda maior velocidade e agressividade nas linhas vocais e guitarras, o que torna a crítica feita na letra ainda mais feroz. A estrutura dessa música é igualmente complexa, embora ela seja bem mais curta do que “Insane Evolution”. Aqui também há inúmeras variações de levada, uma quantidade enorme de *riffs* diferentes ao longo da música, solos “nervosos” e a mesma ênfase no refrão – no caso, ao mote “That’s Brazil” (“Esse é o Brasil”, em tradução livre), também enunciado através de gritos graves de vários integrantes da banda ao mesmo tempo, seguido da resposta. Eles enfatizam, no refrão que o Brasil tem “futebol, carnaval, AIDS e bacanal”, constituindo-se em um antro de puro hedonismo destrutivo.

Assim, ambos os discos analisados trazem uma configuração estética feita pensando em *desencaixe*. Não são músicas pensadas para ficarem presas ao local específico em que foram criadas; pelo contrário, elas trazem uma linguagem musical compreensível a qualquer pessoa que seja fã dos gêneros que compõem o espectro do *rock* pesado, esteja ela em qualquer parte do mundo. É uma produção musical que já nasce aberta à modernidade global, deixando-se permear pela influência da música estrangeira e ressignificando-a ao sabor da criatividade desses músicos, gerando, com os elementos estéticos importados, um produto próprio, mas que, por sua vez, também possa transitar em outros locais – no caso das bandas Avalon e Megahertz, adota-se até a língua estrangeira. E o desapego ao local também se manifesta na tendência das músicas de mostrarem a crítica direta e sem rodeios à realidade brasileira – que é uma tendência de muita força dentro do *underground* que se configura no Brasil nos anos 1980, influenciado pela estética e a “atitude” *punk* e que se espalha como uma prática relativa a essa comunidade imaginada que transcende o local específico. Mesmo no caso da Vênus, que também levanta motivos místicos em suas músicas, a criticidade direta está presente como uma das temáticas centrais do disco, embora menos crua do que no caso das demais bandas.

Dessa forma, ao comentar os discos trazidos nesse tópico, como já mencionei, não falo apenas de trabalhos artísticos, mas também de memória, pois, uma vez que esses são os discos mais lembrados pelos sujeitos entrevistados como os trabalhos marcantes de sua geração (tanto no grupo da MPP quanto no do *rock*), eles estão deixando claro *quais, dentre as diversas*

produções existentes no mesmo período, estão de acordo com a memória evocada por eles. Logo, esses LPs que são carinhosamente lembrados por esses sujeitos são *monumentos autorizados*, representantes devidamente credenciados da *sua* memória sobre sua geração. Não por acaso, tratam-se de obras com características estéticas semelhantes às que eles enfatizam que sua geração praticou. No processo de construção da memória de si próprios, eles juntam à sua fala sobre o passado aqueles discos que mais a corroboram, que contribuem para fortalecer sua representação do passado. E esse passado representado está em intenso diálogo com a modernidade global e as formas estéticas que chegam à capital piauiense por vias diversas – rádio, televisão, discos comprados em outras cidades ou em Teresina, mesmo, fanzines, relatos de amigos que viajaram e viram um “mundo” de possibilidades diferentes... É um diálogo presente até mesmo entre os defensores de um “regionalismo” ou de uma “piauiensidade musical” que se apegue às tradições locais, pois mesmo estes sujeitos não chegam a rejeitar as contribuições estéticas que vêm de fora do Estado pelas vias mencionadas, apenas fazem questão de que os elementos tradicionais tenham protagonismo em sua música, mas abertos a algumas ressignificações modernas, como foi discutido.

Nesse sentido, quem são os músicos autorais independentes de Teresina da década de 1980 representados por eles próprios? Que tipo de geração é construída e cristalizada nessa memória? Ora, temos que lembrar que estamos falando aqui de um grupo de sujeitos que falam de si próprios no passado, descrevendo uma época de sua juventude, em que conseguiram realizar feitos que lhes renderam reconhecimento simbólico diante de um público. Estamos falando do momento em que esses músicos iniciaram suas atividades artísticas e conseguiram realizar seus primeiros atos a que atribuem valor afetivo – os *shows*, os festivais, os discos. Logo, é natural que essa seja uma fase de suas vidas que seja narrada como fantástica, ou mesmo mágica, pois dentro da forma como eles veem a si próprios no passado e comparam com seu presente, quem poderia supor que essa memória não seria permeada de magia? Esses sujeitos olham para seu passado e o que veem é a si próprios cheios de potência, superando os entraves que a cidade e sua condição à margem impunham. Temos aqui a memória de uma geração que se descreve como heroica, pioneira, “artesã” e, sobretudo, moderna. E, essa memória geracional se dá como uma peça que, após o ato de “ter ou não uma identidade musical piauiense, ligada ou não à tradição estética local ou ‘regional’”, o das façanhas heroicas da produção de *shows* e festivais e invenção de um cenário musical, e o dos *monumentos autorizados* que são os discos que eles enfatizam em suas falas, o que se nota não é uma memória de tradicionalismo, mas de grande “vontade de modernidade” e de intenso intercâmbio – e busca por ele – com os valores

e vivências musicais da modernidade global. É uma geração que busca trazer para o primeiro plano de sua representação de si os seus feitos “heroicos” do passado; e eles consistem, em sua memória, em modernização do cenário musical da cidade, em um esforço para vivenciar essa modernidade da forma mais plena possível, superando tudo o que em sua visão pudesse travar essa vivência.

Cabe agora iniciar uma outra discussão: nem tudo é glória e esplendor nas memórias desses sujeitos. Há também uma carga considerável de ressentimentos com o passado e também com o presente (buscando, nesse caso, refúgio no passado). Afinal, eles são, no fim das contas, artistas independentes tentando fazer sua música acontecer em meio a uma estrutura colossal com a qual eles acabam tendo que concorrer, que é a indústria cultural. Em meio a essa massa de produções para amplo consumo que é distribuída em grande volume para a sociedade através de uma imensa estrutura, como um monstro de múltiplos braços e pernas, esses músicos representam uma resistência e uma insistência ao tentar fazer acontecer sua modesta produção musical enquanto todos os olhos parecem estar voltados para um espetáculo muito mais brilhoso e hipnotizante. Tratarei agora, portanto, da relação desses músicos com os agentes da indústria cultural, frequentemente materializada na disputa por espaço simbólico no meio cultural e da memória e ressentimentos que se cristalizam dentro desse contexto.

CAPÍTULO 3 – MEMÓRIAS DE RESISTÊNCIA E INSISTÊNCIA: RESSENTIMENTOS DE ARTESÃOS MUSICAIS INDEPENDENTES E DIÁLOGOS COM A INDÚSTRIA CULTURAL EM TERESINA

A indústria cultural é uma realidade mundial que se estabeleceu fincando raízes profundas dentro do cenário da arte. A adequação das formas artísticas à lógica industrial de produção as faz de matéria-prima para o produto a ser vendido e massivamente divulgado e comercializado. Nesse sentido, para que a mesma forma moderna de produção que nos permite comprar uma lata de milho verde em conserva no supermercado – que terá sabor, forma e apresentação muito semelhantes às de uma lata de milho verde em conserva comprada em qualquer outro lugar do mundo – possa ser aplicada, com suas devidas adaptações ao mundo das artes – particularmente à música, que é o foco deste trabalho –, é necessária toda uma cadeia produtiva que envolve o processo de composição, produção musical e distribuição dos produtos.

É possível identificar dentro dessa cadeia uma gama de profissionais especializados que trabalham para que o mecanismo industrial de produção musical continue funcionando. Há os compositores e intérpretes, os instrumentistas (os que participam da gravação e os que tocam nas turnês, que não necessariamente são os mesmos), os produtores musicais, os técnicos e engenheiros de som e os diversos profissionais das gravadoras, que se dividem em diversos departamentos, sobretudo o administrativo e o promocional. Dentro deste último, podem ser vistos agentes de divulgação dos produtos daquela empresa, que vão se certificar de que os discos gravados serão distribuídos regularmente nas lojas e que os materiais promocionais chegarão aos pontos estratégicos de divulgação, como emissoras de rádio e televisão. Estas, por sua vez, apresentam aos seus ouvintes e telespectadores aquele material selecionado como sendo, segundo seus critérios, o mais adequado ao consumo, que geralmente coincide com aquilo que consta no material promocional enviado pelas gravadoras. Assim, como a rede de distribuição dessas empresas do mercado fonográfico tem alcance mundial (ou nacional, no caso das músicas brasileiras), materializa-se uma realidade em que grande parte da música ouvida diariamente e em grande parte do dia é a mesma em diversas partes do mundo (ou do país), que corresponde àquilo que vem dos centros com maior poder produtivo, ou com quantidade mais abundante de recursos financeiros, tecnológicos e logísticos de produção e distribuição.

Ou seja, aqueles empreendimentos da indústria da música que movimentam mais recursos financeiros e contam com uma maior estrutura de produção e distribuição terminam por determinar a larga maioria daquilo que será ouvido pelas pessoas que têm acesso aos meios de comunicação de massa, particularmente o rádio e a televisão, uma vez que essas gravadoras não apenas têm grande volume e diversidade de produtos musicais, como têm a capacidade de fazê-los chegar (e serem tocados) nas rádios e TVs de todo o país/mundo. E essa estrutura não se restringe apenas à veiculação midiática provida pela transmissão radiofônica e televisiva, mas também tem grande peso a divulgação nos jornais e revistas, com a veiculação de notícias e reportagens especiais sobre os novos lançamentos e os grandes nomes da indústria cultural. A estrutura montada por esse esquema de produção/distribuição é tal que se mostra como uma estonteante onipresença do produto musical industrializado. Ele é ouvido em quase todas as rádios, visto em quase todos os canais de televisão, e lido na maior parte dos jornais e revistas que dediquem espaço à música, além de aparecer nos *outdoors* nas ruas, nos cartazes nas lojas de discos e, após toda essa exposição, nas conversas musicais dos seus consumidores. E à medida que essa onipresença se cristaliza, esses produtos musicais aparecem também nos repertórios dos músicos locais, nas bandas que animam festas em diversos lugares de suas cidades.

Assim, a indústria cultural vai se tornando mais do que apenas consumo musical; ela começa a ganhar ares de *referência cultural*. Ela começa a pautar o cotidiano e os gostos musicais. Figura como marco afetivo de um casal (“a nossa música”), como lembranças inapagáveis de uma viagem de amigos, como companheira de sofrimento devido ao término de relacionamentos e até como “linha norteadora” de toda uma memória (“a música da minha vida”). Ela se torna assunto de conversas de bares e festas – seja sobre as músicas ou sobre a vida pessoal dos artistas que a interpretam. E ela se torna, também, um modelo de música a ser produzido. Inúmeros novos artistas passam a ter aquilo que foi distribuído massivamente no rádio como uma referência de como a música deve ser composta e interpretada. Logo, a indústria cultural, ao se consolidar como referência, pode, muitas vezes, ser reproduzida até mesmo por agentes que estão fora de sua cadeia.

Esse modelo de como se produzir música se materializa na estrutura da indústria cultural definindo, segundo Adorno (2017), um produto-padrão: o *hit*, termo que designa aquela canção que atinge um colossal sucesso de reproduções radiofônicas e de vendas fonográficas e passa a ocupar um espaço nas práticas e no imaginário coletivo dentro do universo da diversão, sendo aquela música que “todo mundo conhece”. O *hit* é produzido dentro de uma lógica que

visa o máximo potencial de venda possível e dentro de uma padronização estética que torna essa própria venda algo que deixe o mínimo admissível de margens para incertezas. Mesmo quando há variações entre estilos musicais veiculados na indústria cultural, ainda assim são variações que seguem padronizações razoavelmente bem delimitadas:

Nos países industrialmente desenvolvidos, a música ligeira se define pela padronização: seu protótipo é o *hit*. Há trinta anos, um popular manual americano sobre como se poderia escrever e vender *hits* já havia confessado isto com um franco apelo comercial. A principal diferença entre um *hit* e uma canção séria, ou, conforme o belo paradoxo da linguagem de tais autores, uma canção *standard*, estaria no fato de que a melodia e a letra de um *hit* teriam de ficar internamente limitadas a um esquema inflexivelmente estrito, ao passo que canções sérias permitiriam ao compositor uma configuração livre e autônoma. [...] A padronização estende-se do arranjo geral às individualidades. Na prática americana que normatiza a produção global, a regra básica é a de que o refrão deve consistir 32 compassos, com uma *bridge*, isto é, uma parte introduzida no meio com vistas à repetição. Igualmente padronizados são os diferentes tipos de *hit*, e não só aqueles relativos à dança, o que seria plausível e de forma alguma inovador, mas também caracteres tais como os *hits* maternos e as composições que celebram a alegria da vida doméstica, canções sem sentido, ou, então, as *novelty-songs*, as pseudocanções de crianças e os lamentos sobre a perda de uma namorada, talvez o tipo mais disseminado de todos, que, na América, se naturalizou com o curioso nome de *ballad*. [...] As complicações permanecem sem qualquer efeito: o *hit* remete a algumas poucas categorias básicas da percepção, conhecidas à exaustão, sendo que nada de verdadeiramente novo pode transcorrer, apenas efeitos calculados que temperam a mesmice sem 255ivulg-la em perigo, fiando-se eles mesmos, uma vez mais, nos ditos esquemas – grifos do autor (ADORNO, 2017, p. 92-93).

O teórico frankfurtiano tem uma perspectiva bastante crítica a respeito da indústria cultural, tanto que se refere às formas musicais vendidas por ela como “música ligeira”, em oposição à “música séria” ou “elevada”, categorias que ele diz serem anteriores à própria indústria cultural. Entretanto, dentro de seu raciocínio, esta deu à “música ligeira” uma dimensão e uma padronização inéditas, respondendo apenas a uma demanda de mercado e limitando enormemente suas possibilidades criativas. Não pretendo aqui me aprofundar nas questões éticas decorrentes do pensamento do autor – se os *hits* são ou não formas válidas de arte, se devem ou não ser consumidos, se a indústria cultural representa uma forma de alienação e reificação ou não etc. Trago suas discussões aqui muito mais para utilizar suas descrições acerca de como se estrutura a produção musical industrializada, tanto na sua forma estética quanto na sua lógica de distribuição. Sobre a padronização discutida por Adorno, penso que, com alguma ressalva possível sobre o quão “absoluta” ela seria, em linhas gerais não é nenhum absurdo ou grande novidade nos dias atuais dizer que ela existe na música de ampla comercialização e que ela é, inclusive, necessária à forma como o mercado é estruturado, optando por uma enorme simplificação nas estruturas estéticas das canções que são divulgadas

massivamente, com a tendência a se evitar riscos que “grandes novidades” poderiam representar ao negócio musical⁸⁴.

Para além disso, o alcance da indústria cultural e de seu produto – o *hit* – é evidenciado pelo autor de forma que essa canção passa a cumprir uma função social, que é a da atenuação do sentimento de isolamento no qual o trabalhador moderno, pelas rotinas extenuantes do trabalho e a lógica individualista moderna em si, está imerso. Para ele, o consumo dos bens culturais industrializados, particularmente a música, dá ao ouvinte a ilusão de pertencimento, por estar consumindo aquele produto devidamente “autorizado” e que uma enorme gama de outros sujeitos também consome:

O ouvinte que retém um *hit* e volta a 256ivulga256f-lo transforma-se, em um âmbito imaginário e preenche de elementos psicológicos, no sujeito que responde idealmente ao *hit*. Como um dentre os muitos que se identificam com aquele sujeito fictício, o Eu musical, ele sente seu isolamento atenuar-se imediatamente, integrando-se à comunidade de fãs. Quem assovia uma canção para si mesmo, acaba dobrando-se a um ritual de socialização. É certo que isso não muda nada quanto ao insulamento, para além do estímulo subjetivo momentâneo e desarticulado – grifos do autor (idem, p. 95).

Assim, o consumo de bens culturais industrializados, dá ao ouvinte a sensação de pertencimento a uma comunidade, dada a vastidão de indivíduos que estão potencialmente consumindo aquele mesmo *hit*. E, para que isso ocorra, é necessário todo um cuidado com o processo produtivo e a formatação do produto, que deve contar com profissionais muito capacitados para dar ao *hit* a forma estética adequada para satisfazer os fins mercadológicos aos quais ele se presta:

Mesmo na fase tardia e completamente comercializada, às vezes nos deparamos, sobretudo na América, com ideias originais, arcos melódicos belamente ressoados, inflexões rítmicas e harmônicas pregnantes. Mas as esferas deixam-se limitar tão somente a partir dos extremos, e não das transições, de modo que mesmo as mais talentosas escapadas no interior da música ligeira são, de resto, deformadas pela consideração daqueles que tratam de vigiar se a coisa pode ser vendida. A estupidez é maquinada com sagacidade e posta em marcha por músicos altamente qualificados. Estes se fazem muito mais presentes no âmbito geral da música ligeira do que o sentimento de superioridade da música séria estaria disposto a admitir: na América, acham-se sobretudo entre os arranjadores, mas do mesmo modo entre os especialistas em discos, *band leaders* e outros grupos (idem, p. 102-103).

⁸⁴ Faço uma discussão mais ampla a esse respeito em MURATORI COSTA, 2012.

Para além da linguagem ácida do autor, evidencia-se uma estrutura montada para que o produto musical a ser massivamente distribuído tenha um padrão. E, uma vez confeccionado, é preciso que o *hit* tenha ampla distribuição, de forma insistente para que ele se torne efetivamente um *hit*. Apesar de Adorno admitir que isso por si só não define o sucesso da música, pois o produto precisa, para isso, “cumprir algumas exigências mínimas” (idem, p. 106), sobretudo porque há, nesse tipo de produção musical, uma “qualidade específica” que “é honrada pelos ouvintes” (idem, p. 107), a colossal difusão pelos meios de comunicação de massa é essencial para que a música atinja o êxito originalmente pensado:

Sob a ótica social, a preponderância de seu caráter mercadológico sobre o caráter estético concede aos mecanismos de distribuição ao menos tanta influência quanto àquilo que é distribuído. Cada *hit* individual é a publicidade de si mesmo, uma propaganda de seu próprio título, assim como nas partituras impressas dos *hits* norte-americanos as palavras-chave que repetem o título são, em geral, acentuadas com letras maiúsculas sob as notas. A real música de entretenimento dificilmente teria a mesma amplitude e o mesmo efeito sem aquilo que, na América, denomina-se *plugging*. Escolhidos como *best-sellers*, os *hits* são pregados nos ouvintes a golpes de martelo durante tanto tempo que, por fim, estes são obrigados a adorá-los, e, também, adorá-los, tal como os psicólogos publicitários da composição calculam acertadamente – grifos do autor (idem, p. 105).

Dessa forma, a imensa estrutura de produção e distribuição de um *hit* dá uma dimensão gigantesca àquilo que é da alçada da indústria cultural, de tal forma que esse “sucesso” se torna progressivamente medida de influência na sociedade. Já não se vende mais apenas o produto (canção): o próprio sucesso radiofônico e fonográfico torna-se uma mercadoria simbólica e característica fetichizante do artista que consegue produzir um *hit* de êxito acachapante. A indústria cultural vai construindo um cenário no qual o *sucesso* se torna um fim em si mesmo, e também um meio para obter ainda mais sucesso. O enorme êxito de um artista se torna motivo suficiente para se comprar um ingresso (caríssimo, muitas vezes) para assistir a seus *shows*; não necessariamente o desejo de comparecer ao espetáculo é motivado pelo trabalho artístico dos músicos, mas, muitas vezes, o ímpeto de comparecer ao evento se dá pela própria grandiosidade do acontecimento, da deslumbrante presença daquele “ícone de sucesso”.

Esse fetiche que se agrega à imagem dos ícones do mercado musical se manifesta para além da própria música deles: comercializa-se a própria vida daquele ídolo, incluindo suas preferências de vestuário, sua imagem pessoal, sua rotina, sua vida amorosa e qualquer outro aspecto dele que possa ser devidamente fetichizado e possa agregar à sua imagem de ídolo a ser cultuada. E precisamente essa idolatria está relacionada à ideia que Mario Vargas Llosa

chamou de *civilização do espetáculo*, a qual, para ele, é a normatização tácita de uma sociedade em que o grande objetivo de vida da maioria esmagadora das pessoas é se divertir. E isso se caracteriza com uma forma de diversão que se resume ao entretenimento distraído – de forma semelhante ao que Adorno também descreve –, algo que seja leve, sem grande necessidade de exercício intelectual para sua apreciação. É uma necessidade de consumo de bens simbólicos que satisfaçam o desejo de felicidade ao alcance da mão. O consumo de arte nos últimos tempos, para ele, não tem mais o objetivo de engrandecimento, de ler uma obra que te faz parar um bom tempo para conseguir apreciá-la, para que esse tempo gasto te faça refletir, ou se imergir em um estado transcendental do seu próprio espírito. Na civilização do espetáculo, a arte tem que ser um produto fácil de ser consumido, *light*, que distraia mais do que proporcione qualquer outra experiência, pois é isso que as pessoas buscam; e, apesar de estarem consumindo algo extremamente fugaz, esse “algo” tem *status* artístico, logo o consumidor se sente uma pessoa “cultura” por estar desempenhando essa atividade (VARGAS LLOSA, 2013).

Nesse sentido, para Vargas Llosa, na civilização do espetáculo, aqueles sobre quem pairam os holofotes terminam por desempenhar um papel de gigantesco valor simbólico diante de inúmeros aspectos da sociedade que, muitas vezes, transcendem em muito o próprio campo artístico. Para o autor, os grandes nomes do entretenimento (não só do mundo musical), como membros de bandas famosas, apresentadores e atores de TV, estilistas, *chefs* de cozinha etc. e, sobretudo, os diretores publicitários de cada um deles passam a desempenhar um papel que antes era exercido por intelectuais e sistemas de crenças religiosas ou filosóficas:

A função antes desempenhada, nesse âmbito, por sistemas filosóficos, crenças religiosas, ideologias e doutrinas, bem como por aqueles mentores que na França eram conhecidos como os mandarins de uma época, hoje é exercida pelos anônimos “diretores de criação” das agências publicitárias. De certa forma era obrigatório que isso ocorresse a partir do momento em que a obra literária e artística passou a ser considerada um produto comercial, cuja sobrevivência ou extinção estaria em jogo nos vaivéns do mercado e nada mais, num período trágico em que *o preço* passou a se confundir com *o valor* de uma obra de arte – grifos do autor (VARGAS LLOSA, 2013, p. 33-34).

Assim, aqueles que constroem a imagem do artista passam a ter um papel fundamental, de, digamos, “desenhistas da cultura”. O que antes era definido como bom ou ruim, certo ou errado, belo ou desprezível etc. pelas religiões ou doutrinas filosóficas e pelos intelectuais, passou a ser da alçada dos produtores de entretenimento. E quanto maior for, simbolicamente, o *ídolo* gestado nessa estrutura, mais poder simbólico de se tornar um modelo de referência ele

terá. E o critério-chave para se obter esse papel de destaque e de admiração na sociedade, para o autor, passou a ser tão somente o *sucesso*. “É bom o que tem sucesso e é vendido; mau o que fracassa e não conquista o público” (idem, p. 27). E passa a surgir uma espécie de “ciência do sucesso”. O melhor profissional é aquele que detém a fórmula para obtê-lo. De forma especial, no que tange à música, aqueles de maior “sucesso” se tornam especialistas nele e referência para diversos aspectos da vida em geral que transcendem em muito o seu campo original de atuação. Cantores famosos se tornam mentores espirituais, políticos, guias de comportamento, de vestuário e até de hábitos gastronômicos. E todo esse êxito passa a transformar os espetáculos musicais em rituais quase catárticos, momentos de vivência coletiva para o consumo da música e do sucesso:

Esse estado de coisas impulsionou a exaltação da música, transformando-a em signo de identidade das novas gerações no mundo inteiro. As bandas e os cantores da moda reúnem multidões que ultrapassam todas as previsões em shows que, tal como as festas pagãs dionisíacas que na Grécia clássica celebravam a irracionalidade, são cerimônias coletivas de desregramento e catarse, culto aos instintos, às paixões e ao desvario. [...] Não é descabido equiparar essas celebrações às grandes festividades populares de índole religiosa de outrora: nelas se inverte, secularizado, o espírito religioso que, em sintonia com o viés vocacional da época, substituiu a liturgia e os catecismos das religiões tradicionais por manifestações de misticismo musical: assim, no compasso de vozes e instrumentos exacerbados, que os alto-falantes amplificam monstruosamente, o indivíduo se desindividualiza, transforma-se em massa e, de maneira inconsciente, volta aos tempos primitivos da magia e da tribo. Esse é o modo contemporâneo – muito mais divertido, por certo – de alcançar o êxtase que Santa Teresa ou São João da Cruz obtinham através de ascetismo, oração e fé (VARGAS LLOSA, 2013, p. 34).

Para além do aparente pessimismo do autor, creio ser importante sua reflexão sobre o fato de que esse tipo de arte se torna cada vez mais o modelo dominante, e que a antes denominada “alta cultura”, dos grandes clássicos, das obras que precisam de uma apreciação concentrada e de uma considerável dedicação para o fazer, fica cada vez mais restrita a um núcleo muito específico. Assim pode ser analisada a trajetória da música no Brasil, sobretudo na década de 1980, em um processo que já vinha se desenvolvendo bem antes, mas que se materializa efetivamente naqueles anos – embora Vargas Llosa se refira aos tempos de hoje, é uma realidade que já vem sendo gestada ao longo de todo o pós-guerra, sendo os dias atuais apenas, talvez, o ponto culminante.

Assim, no que tange à realidade musical (e comercial da música) no Brasil, é a partir da década de 1970 que se pode falar efetivamente em indústria cultural, segundo o sociólogo José Roberto Zan. Dentro da descrição que ele faz da trajetória da comercialização musical no país,

nos anos 1970 é que se estabelece no Brasil uma sociedade de consumo propriamente dita, o que é crucial para o estabelecimento da indústria cultural, sendo que o processo de maturação desta atinge uma plenitude bem maior nos anos 1980, década em que, como discutirei um pouco mais à frente, é possível perceber a onipresença dos bens culturais industrializados, da cultura musical do *hit* que é entregue pelos braços dessa megaestrutura e também dos grandes *shows*, do culto à imagem dos artistas e destes como grande referência para inúmeros aspectos da vida, assim como o primado da diversão e do consumo de tudo que tem relação com a música de divulgação massiva daquele momento. Logo, é a partir da década de 1980 que a vivência de uma civilização do espetáculo, tal qual a descreve Vargas Llosa, começa a saltar aos olhos dentro da sociedade de consumo brasileira. Assim, sobre a aplicação do conceito de indústria cultural no Brasil apenas a partir dos anos 1970, principalmente nos 1980, José Roberto Zan pondera:

Do início dos anos 30 até meados dos 50, os meios de comunicação ainda não apresentavam, no Brasil, um nível de desenvolvimento e de organização sistêmica que permitisse defini-los como indústria cultural. Sua capacidade integradora era bastante incipiente [...]. Ao mesmo tempo, em função da fraca industrialização e urbanização do país, caracterizada por um desenvolvimento ainda pequeno da economia de mercado, não se podia reconhecer a existência de uma sociedade de consumo, base social da cultura de massa [...]. Por essas razões, a cultura produzida industrialmente e veiculada pelos meios de comunicação, que começava a esboçar-se naqueles anos, diferenciava-se da existente nos países avançados tanto em organicidade e abrangência quanto em função. Os meios de comunicação de massa atuavam muito mais como elementos mediadores nas relações entre o Estado e as massas urbanas do que como estruturas geradoras de uma cultura massificada e integradora. Prevaleceu no Brasil, como em outros países latino-americanos, o que Martín-Barbero chamou de modelo populista de formação da cultura massiva (ZAN, 2001, p. 109).

Conforme o descrito, mesmo o grande crescimento do rádio no Brasil na Era Vargas ainda não pode ser tratado como indústria cultural, pois, naquele momento, a industrialização no país ainda não era tão grande e nem tão relevante economicamente a ponto de termos aqui uma sociedade de consumo, sem a qual não se pode falar propriamente em indústria cultural, que depende de um nível tão elevado de consumo na sociedade que isso já seja uma prática naturalizada, fazendo assim com que seja parte das práticas sociais consumir os produtos musicais industrializados. Conforme o raciocínio do autor, até aquele momento, os meios de comunicação de massa ainda desempenhavam uma função muito mais de mediação entre o Estado e as massas urbanas do que propriamente de compor uma estrutura geradora de cultura de massa e integração dentro dessa mesma cultura. Para ele, essa estrutura começa a ganhar forma efetivamente nos anos 1970:

A fase que se estendeu de 1969 até meados dos 80 foi marcada pela consolidação da indústria cultural e a constituição de um mercado de bens simbólicos no país, processos impulsionados pela política de modernização conservadora da economia brasileira [...], que acabou por transformar a “promessa de socialização em massificação da cultura” [...]. Cresceram, nesse período, os investimentos estrangeiros na indústria fonográfica, ao mesmo tempo em que se registrou forte expansão do mercado de fonogramas [...]. Houve o reaparelhamento desse setor com maior especialização das funções e aprofundamento da divisão de trabalho no interior da indústria do disco. Foi uma época marcada pela consolidação dos departamentos de marketing nas gravadoras e pela implantação dos grandes estúdios. Em 1972, por iniciativa do grupo econômico que mantém os jornais O Estado de S. Paulo, Jornal da Tarde e a Rádio Eldorado, foi construído o Estúdio Eldorado, em São Paulo, na época o único estúdio de 16 canais do Brasil e o mais moderno da América Latina. Nos anos seguintes, gravadoras de grande porte montaram estúdios com padrões semelhantes. Com isso, reduziu-se a defasagem tecnológica entre a produção fonográfica brasileira e a dos países desenvolvidos. Os sinais de intensificação da mundialização da cultura tornavam-se mais evidentes [...]. Paralelamente, aprofundou-se a segmentação do mercado fonográfico (ZAN, 2001, p. 116).

A descrição do autor mostra um amadurecimento de uma gigantesca estrutura voltada para a produção e distribuição de música em escala industrial no Brasil, em um processo que vai de 1969 a meados da década de 1980. É um momento de investimentos estrangeiros, em que as gravadoras existentes no país – muitas das quais eram estrangeiras, como Odeon, Warner, RCA, entre outras – se tornam cada vez mais aparelhadas para operar em escala industrial, passando a ter um número maior de estúdios, departamentos especializados em *marketing*, envolvendo promoções e distribuição dos produtos, além dos diálogos com a rede radiofônica e televisiva. Tudo isso criava em nível nacional uma enorme máquina que fosse capaz de dar vazão à produção musical industrializada que ganharia força a partir de então.

No início da década de 1980, particularmente, essa mesma indústria estava em um processo de reformulação, devido aos efeitos da enorme crise econômica e da ascensão de novas vertentes do *pop* mundial, que estavam repercutindo no Brasil. A crise atingiu o mercado fonográfico, que estava tendo uma queda drástica nas vendas de discos, o que impulsionou profundas transformações não apenas na estrutura de produção e distribuição como no próprio produto que seria ofertado nesse mercado. Dentro dessa nova lógica, o *pop* e o *rock* passam a ter cada vez mais presença no volume do que era comercializado nas lojas de discos e executado nas rádios brasileiras⁸⁵, chegando-se ao ponto de surgir uma discussão sobre uma suposta

⁸⁵ Isto não quer dizer que sua presença nas rádios brasileiras fosse pequena antes disso. Pelo contrário, a música *pop* internacional praticamente dominou a programação radiofônica brasileira nos anos 1970, assim como as iniciativas do estilo dentro do Brasil, que ainda não eram em quantidade tão grande. Nos anos 1980, contudo, essa abertura se aprofundou ainda mais e o volume de produção de um *pop/rock* nacional se tornou muito maior,

“obsolescência da MPB”. Tem início uma construção discursiva e jornalística que busca mostrar o *rock* como a grande novidade e a MPB como a “velharia”, como algo que não teria mais nenhum pertencimento à nova realidade brasileira que se estaria formando na abertura política dos últimos anos da ditadura militar. Dentro dessa formulação discursiva, buscava-se representar os músicos da MPB como arrebatados por uma crise de criatividade, que lhes impossibilitava de se encaixar nos novos tempos, produzindo muito pouco e mal. Ao mesmo tempo, evidenciava-se os novos roqueiros brasileiros como aqueles que mostravam a alegria da nova geração, repleta de esperança pela abertura e que dava seu grito de liberdade; privilegiava-se, dentro do grupo dos roqueiros, aqueles que traziam predominantemente temas românticos, humorísticos ou festivos em suas canções (que eram taxados pelos defensores de uma postura crítica dentro do *rock*, sobre os quais já tratei brevemente no capítulo anterior, de “*rock* de bermudas”) e, posteriormente, aqueles que eram evidenciados como “profissionais”, que tinham seus *shows* rigorosamente planejados e padronizados, além de contar com megaestruturas de palco, para entregar sempre o mesmo padrão de qualidade em qualquer apresentação e que fosse sempre algo de “encher os olhos”. O *pop/rock*, assim, era a nova “menina dos olhos” da indústria cultural nos anos 1980, contando com toda a máquina promocional das gravadoras, da programação radiofônica e televisiva e também com a legitimação proporcionada pela seção especializada em música de veículos de grande tiragem na imprensa nacional⁸⁶.

Contudo, como mencionei, todo o esforço da indústria cultural para vender esse novo “formato-padrão” para a música comercial no Brasil foi o resultado de uma adaptação ao cenário musical mundial e à crise econômica. O argumento de que a qualidade de produção da MPB supostamente caiu não explica por si só suficientemente a aposta em um novo padrão estético, funcionando muito mais como uma diretriz discursiva a ser adotada. O *pop* não foi inventado do nada, pois ele já era um fenômeno considerável de vendas no Brasil desde o final da década de 1960, e a MPB não era o que mais vendia, dentro do time de artistas de cada gravadora desde então (logo a sua “queda de produtividade” não poderia ser o que teve mais impacto nos lucros das gravadoras). As baladas internacionais, a *disco*, o *pop* e a música “brega” sempre tiveram números mais impressionantes de vendas de discos do que a MPB, embora este estilo mantivesse um sucesso fonográfico considerável e desse prestígio às gravadoras, pois eram as canções mais bem-vistas pela crítica e tidas como uma “alta cultura brasileira”, embora

inclusive estando cada vez mais presente na própria estética da MPB, que já vinha flertando com o estilo e passa a abraçá-lo cada vez mais.

⁸⁶ A respeito dessa discussão, ver MURATORI COSTA, 2016.

isso não queira dizer que essas canções não estivessem, em alguma medida, dentro da engrenagem da indústria cultural. Apesar desse estilo conhecido como Música Popular Brasileira não ter muita proximidade estrutural estética com o que Adorno descreve como “música ligeira”, por ter muito mais liberdade criativa e muito mais flexibilidade em relação à padronização comercial e, inclusive, um público prioritário mais exigente quanto às inovações estéticas que esses artistas deveriam trazer, ainda assim havia um limite para o que era ou não aceitável dentro dessas inovações, sob pena de prejuízos nas vendas; isso, sem falar no fato da produção em si seguir as mesmas etapas da “música ligeira”, contar com a mesma estrutura de produção e distribuição e estar também subordinada, embora com um nível de liberdade bem maior, aos interesses do mercado. Logo, também era um produto, digamos “semi-industrializado”, que estava dentro do mesmo sistema produtivo, apenas com o diferencial de ser um “produto de luxo”⁸⁷. Assim sendo, o que ocorre é que a MPB, que era um tipo caro de produção, de repente, passou a não ser mais um bom negócio, tanto pela crise de oferta/demanda (menor interesse pelo estilo dentro da nova geração), quanto pelos efeitos da forte crise econômica vivida pelo Brasil no período, que tornou a situação difícil na primeira metade da década de 1980 para o mercado fonográfico:

O colapso total da estratégia de crescimento esboçada no III Plano de Delfim foi confirmado em 1982. Não cabia mais ao Brasil “escolher” ou “recusar” uma recessão. Em fins de 1982 a necessidade de evitar a inadimplência externa suplantou todas as demais metas econômicas. PIB, produção industrial, emprego, bem-estar social, tudo ficou subordinado à descoberta de dólares para pagar os juros da dívida (SKIDMORE, 1988, p. 458).

Refém do FMI e, portanto, tendo que se submeter às suas ortodoxas medidas de austeridade econômica para aumentar a arrecadação da União e garantir o pagamento da dívida, sob pena de não conseguir crédito no mercado internacional, o governo iniciou os cortes em diversos setores, como o crédito para a indústria de bens de capital e o orçamento das empresas estatais. A inflação disparou, chegando a 211% em 1983, as autoridades brasileiras reduziram drasticamente as importações, o que gerou atrasos de manutenção de equipamentos da indústria e perda de novas tecnologias, as universidades federais tiveram severos cortes orçamentários, diversas empresas foram à falência e o desemprego aumentou de forma assustadora (idem, p. 459-464). A recessão na qual o Brasil estava não ficou apenas no âmbito do macroeconômico, o que gerou um comportamento de contenção de consumo, atitude do consumidor suficiente

⁸⁷ Para uma discussão mais ampla sobre esse tema, ver MURATORI COSTA, 2012.

para colocar em crise o mercado fonográfico – afinal, comprar discos não era exatamente uma prioridade do brasileiro em um momento como esse. Por isso, as grandes gravadoras tiveram que procurar saídas para esse contexto:

Era [...] o prenúncio simbólico da derrocada da minha companhia [Warner] no Brasil, que se estenderia por três longos anos... Surgia uma crise econômica mundial de grandes proporções, que pioraria, e muito, no Brasil, por causa do fracasso de mais um plano econômico que assolava o país ciclicamente. Duas crises simultâneas com efeito cumulativo foram fatais para a nossa economia. De repente, o mercado de discos, que vinha crescendo ao ritmo de 10% ao ano, caiu repentinamente em 30%. Na Warner, havíamos previsto um crescimento, naquele ano, de uns 20%. E ficamos 50% abaixo das nossas previsões (MIDANI, 2008, p. 199).

Diante dessa crise, as gravadoras brasileiras – ou estrangeiras que atuavam no Brasil, como era o caso da Warner – iniciaram uma série de medidas para, pelo menos, evitar prejuízos maiores. Assim, até que houvesse uma saída mais certa, correr riscos não era uma opção, o que fez com que o investimento fosse voltado para o que pudesse ter retorno certo: nada de experimentalismo. De acordo com alguns autores isso pode ser um dos fatores que supostamente “frearam a criatividade” da MPB, cujos grandes nomes passaram um tempo fora da cena ou passaram a aparecer dentro de um contexto mais *pop*, mais voltado para o consumo de massa:

Raul Seixas, o guru da contracultura, que havia desafiado a sociedade careta dos anos 1970, aparecia na Globo cantando o tema do programa infantil *Plunct, plact, zuuum*. Tim Maia, Gal Costa e Fagner gravaram músicas de Sullivan e Massadas. Djavan cantou com o Balão Mágico. Fafá de Belém gravou medleys de lambadas. Roberto Carlos fez música em homenagem aos caminhoneiros. Caetano Veloso gravou “Amanhã”, de Guilherme Arantes. Gilberto Gil fez discos pop/new wave, incluindo um dedicado a Ritchie (*Raça humana*, de 1984) e vendeu a faixa “Índigo Blue” para um comercial de jeans. [...] É justo dizer que o trabalho desses artistas “piorou” nos anos 1980? Será que eles acordaram, na primeira manhã da nova década, menos talentosos do que na década anterior? Ou simplesmente se viram inseridos em uma indústria musical diferente, na qual a liberdade artística dera lugar a um controle mais rígido por parte das gravadoras e onde o risco do novo havia sido substituído pela segurança de fórmulas já testadas? – grifos do autor (BARCINSKI, 2014, p. 206).

Assim, uma das medidas para contornar a crise econômica foi lançar o que era certeza de vendas, em especial aquilo que já era mundialmente testado e aprovado, inclusive no Brasil – o que é, precisamente, a descrição feita por Adorno sobre a lógica de produção musical da indústria cultural (2017). Ao mesmo tempo, as políticas das gravadoras em relação aos seus artistas começaram a mudar. Um dos destaques a serem mencionados é a tendência adotada a

partir de então de diminuir o *cast* de artistas vinculados à gravadora e aumentar exponencialmente o brilho daqueles que seriam mantidos. Uma estratégia de focar em poucos produtos e 265ivul-los de forma cada vez mais eficiente, o que requeria que os artistas fossem, digamos, melhor lapidados. Além disso, aqueles artistas que eram mais amados pelo público, começaram a ser disputados ferozmente pelas empresas, ávidas por lançar seus discos. Nesse ponto, as gravadoras seguiram uma tendência mundial, uma vez que a crise econômica não ocorria apenas no Brasil e que o estilo que havia sido um fenômeno fonográfico na década de 1970, o *disco*, já não chamava mais os ouvintes às lojas de discos. Assim, os mercados fonográficos britânico e americano também tiveram queda nas vendas entre 1977 e 1980 – 25% e 10%, respectivamente (BARCISNKI, 2014, p. 158). O desencaixe da globalização da modernidade também abarcava as políticas de gestão interna das empresas do entretenimento, e a saída visualizada para a crise foi adotar o modelo internacional:

Artistas que vendiam pouco passaram a ser demitidos em massa: quem não atingia determinada meta de vendas era cortado do *cast*. Ao mesmo tempo, as gravadoras passaram a depender cada vez mais de campanhas de marketing e da exposição das músicas em rádios e vídeos promocionais (a MTV estreou nos Estados Unidos em agosto de 1981). Foi o início da época dos superastros da música, chamada por alguns de “era Michael Jackson”: contratos milionários, campanhas maciças de marketing, turnês gigantescas e videoclipes com orçamento de filmes de longa-metragem. Foi a partir de então que Madonna, Whitney Houston, Elton John, Julio Iglesias, Sting, Prince, Bruce Springsteen, Bon Jovi e Mariah Carey viraram deuses do pop – grifo do autor (idem, p. 159).

Assim, o mercado mandava investir. Não bastava mais que o disco fosse artisticamente e tecnicamente bom, era preciso fetichizar o produto ao máximo. O *show* de determinada banda não poderia mais ser apenas uma opção de lazer interessante para o fim de semana, tinha que ser um evento imperdível, memorável, que seria lembrado até (e, talvez, principalmente) pelos que não compareceriam. Assim, maximiza-se o processo de transformação do artista em objeto de culto – erguendo-se os primeiros monumentos da *civilização do espetáculo* brasileira, à maneira do que estava sendo adotado globalmente. Contudo, para adotar de forma eficiente o modelo estrangeiro de gestão mercadológica do entretenimento, era necessário “profissionalizar” o mercado brasileiro. Nesse sentido, intensificou-se um processo de importação, não apenas dos *hits* e da forma de produção de entretenimento, mas também dos próprios profissionais do meio empresarial. Diversos produtores passaram a ser enviados para as gravadoras brasileiras para introduzir um modelo mais industrial de mercado fonográfico:

No Brasil, essa mudança de rumos da indústria culminou com a chegada de alguns executivos estrangeiros que as grandes gravadoras enviaram para vigiar de perto as empresas. A Philips/Polygram mandou o holandês Cor Van Dijk, enquanto a CBS chamou o espanhol Tomás Muñoz para ser o novo presidente da empresa no país. Van Dijk logo entrou em rota de colisão com Roberto Menescal, diretor artístico do selo: “O Cor era um sujeito legal, eu gostava dele, mas o cara não sabia nada de música. Ele só falava em cotar custos e otimizar os negócios. Tudo tinha de dar lucro o mais rápido possível”. Menescal foi obrigado a reduzir drasticamente o *cast* da gravadora. Nos anos 1970, a Philips chegou a ter oitenta artistas contratados. Em 1981, esse número caiu para vinte. Os executivos se metiam em todas as decisões do departamento artístico. “Eles me questionavam sobre tudo: ‘Por que esse Lincoln Olivetti aparece em todos os discos?’. Eu dizia que o Lincoln era bom e merecia estar em tantos discos. Os artistas que não vendiam eram colocados na geladeira. Cansei de ouvir executivos me dizerem: ‘Se puder, acaba com este contrato, diz para o artista que não vai poder fazer disco este ano’” – grifo do autor (idem, p. 159-160).

O trecho citado mostra um choque que ocorreu diante da modernização – no sentido do desencaixe, e do molde capitalista/industrial de produção – da produção de entretenimento musical no Brasil. A ordem era maximizar os lucros e minimizar os custos, o que envolvia um corte drástico na quantidade de artistas e de músicos de apoio da gravadora. Uma das mudanças nesse sentido foi o papel do produtor musical, que antes era a pessoa que fazia o disco acontecer dentro do conceito criado pelo artista – claro que isso não era isento de interferências empresariais, mas nada com as dimensões do que viria em seguida. Posteriormente, o produtor passou a ter a função de adequar o trabalho do artista ao padrão desejado pela gravadora; ele fazia o disco acontecer, mas dentro das normatizações do mercado. O trabalho se torna muito mais padronizado, porém o profissional de produção musical passa a ser destaque na contracapa do disco. E o critério passou a ser cada vez mais o sucesso de vendas, tendo a importância do sucesso de críticas sido cada vez mais reduzida.

Nesse sentido, André Barcinski descreve esse processo de transformação ocorrido no mercado fonográfico brasileiro envolvendo uma reformulação profunda em toda a estrutura de produção, com novos padrões estéticos tanto das composições quanto da qualidade de gravação. E dentro desses padrões, a forma é tão importante quanto ou até mais do que o conteúdo:

Na passagem dos anos 1970 para os 1980, houve uma mudança gradual na relação de trabalho entre os produtores musicais e os artistas. Em vez de simplesmente ajudarem a pôr em disco o que os artistas queriam, os produtores e arranjadores começaram, cada vez com mais frequência, a “moldar” o som para atender ao gosto do público e da gravadora. Os profissionais que dominavam o pop brasileiro – Guto Graça Mello, Nelson Motta, Mazzola, Lincoln Olivetti, Max Pierre, Liminha, Mariozinho Rocha, Mauro Motta, Hélio Costa Manso, Roberto Livi e Miguel Polpschi, entre outros – tornaram-se, para as gravadoras, tão importantes quanto os artistas, e seus nomes começaram a ser notados com mais atenção na contracapa dos discos (idem, p. 126-127).

Dentro dessa lógica, de buscar produzir um som cada vez mais próximo do *pop* internacional, tivemos, portanto, uma reformulação completa da forma de se produzir música em larga escala no Brasil. E os novos artistas do *rock* nacional representaram, nos anos que se seguiram, um bom investimento, pois suas canções estavam em forte sintonia com o que vendia no mercado internacional e que era consumido pelo público jovem no Brasil. André Midani, então produtor responsável pela gravadora *Warner* no Brasil, conta que, após a descoberta desses novos artistas pelas gravadoras, incluindo a deles, eles pareciam uma mina de ouro e acharam neles a “salvação dos seus negócios”:

Decidimos fazer o que melhor sabíamos: ir para a rua e descobrir novos talentos aos quais ninguém prestava atenção, e, assim, surpreender e reconquistar um lugar decente no mercado. [...] Liminha, por ser um extraordinário músico, e Pena, por ser um “rato da noite”, encontraram rapidamente o que estava diante dos olhos de todos, mas ninguém via: roqueiros de nomes estranhos, como Kid Abelha & os Abóboras Selvagens, Ultraje a Rigor, Titãs do Iê-Iê-Iê, Ira!, Camisa de Vênus, Kid Vinil, e, posteriormente, o Barão Vermelho. Kid Abelha e Lulu Santos foram os primeiros sucessos que deram à companhia uma nova alma e a confiança de haver descoberto artistas para uma nova geração de público jovem (2008, p. 201).

Assim, os empresários foram descobrindo que, de fato, investir no *rock* era um bom negócio, uma vez que renovou o cenário musical, o que atraiu um público novo. As bandas tinham um estilo bastante direto nas suas letras, o que fazia com que as canções fossem de fácil assimilação, e em grande parte falavam de temas do cotidiano, como o amor, ou festas, o que gerava grande identificação com o público jovem. E mesmo quando era politizado, o *rock nacional* em geral ia direto ao ponto: era, talvez, a voz da redemocratização, não precisavam mais se esconder da censura – embora esta ainda não estivesse extinta e vez ou outra surpreendesse, estava já bastante enfraquecida –, podiam dizer abertamente tudo o que a geração anterior não pôde. E ainda traziam um bônus para as gravadoras: além de terem muito apelo para o momento, representavam também uma redução de custos:

[...] *rock* é barato. Para as gravadoras, a nova onda do *rock* tinha muitas vantagens, mas especialmente uma: os discos saíam baratíssimos em relação aos de MPB, com suas grandes orquestras e suas estrelas que ganhavam royalties e adiantamentos muito maiores do que a garotada, que assinava contratos por uma penca de bananas. Uma banda de *rock* não precisava de músicos contratados e maestros para escrever arranjos. Precisava só de horas de estúdio – muitas – e um produtor. Mas não precisava de um produtor para buscar ou encomendar músicas aos compositores. As bandas de *rock* compunham e tocavam seu próprio repertório, cabia ao produtor só selecionar o material e, no estúdio, dar forma ao produto final. [...] E melhor ainda: bandas de *rock*

eram lançadas e testadas primeiro em compactos baratos até chegarem ao LP, formato-base da MPB. O que economizavam em custos e royalties, as gravadoras investiam em promoção e marketing. [...] Rock é business (MOTTA, 2009, p. 365).

Não tenho a intenção de julgar o mérito ou demérito das produções musicais brasileiras do período. Interessa-me muito mais a pertinência dos conceitos com os quais acabo de dialogar para a análise do processo de transformação musical do Brasil na década de 1980. E, sobretudo, a partir de agora pretendo inserir aqui os sujeitos estudados neste trabalho. Qual era a relação da geração de músicos autorais independentes de Teresina da década de 1980 com toda essa megaestrutura de produção e difusão de uma música de divulgação e consumo massivos? Na realidade, essa é uma questão que se apresenta muito mais como um norte do caminho a ser percorrido nesse capítulo do que como uma pergunta que vá gerar uma resposta clara, objetiva e generalizante. Não há como reagir a esse questionamento sem ao menos sinalizar toda a complexidade intrínseca à relação mencionada, uma vez que os sujeitos são múltiplos, assim como o são as suas memórias. Entretanto, o que pode ser adiantado aqui é que esses artistas se incumbiram da missão de produzir uma música e um cenário musical que corriam por fora dessa enorme estrutura e que, mesmo se tratando de um duelo de forças abissalmente desiguais, concorria com ela.

Então, em parte, essa é uma história dos ressentimentos desses sujeitos pela dificuldade de fazer crescer o cenário de música autoral independente de Teresina no próprio nível local, queixando-se da falta de espaço proporcionado pelos meios de comunicação locais, sobretudo o rádio, a esses autointitulados “artesãos” da música piauiense. É um forte ressentimento para com a máquina da indústria cultural, que terminava por ocupar quase todo o espaço simbólico da produção, distribuição e consumo musical existente. Ao, mesmo tempo, porém, em alguns casos, há o relato do desejo de *ter participado* dessa mesma máquina e o ressentimento por não haver conseguido. Em outros casos – minoritários, mas presentes – não chega a ser apresentado um ressentimento em relação a isso, mas, ainda assim, a narrativa, os diagnósticos e a análise proporcionados pela memória são semelhantes. E nesse sentido, o fato de não ter havido nacionalmente um “pessoal do Piauí”, tal qual o “pessoal do Ceará”, vendido com *sucesso* no mercado musical brasileiro, é algo que ocupa muito espaço na memória desses sujeitos. Estes, assim, nos apresentam dois passeios por sua memória: o primeiro, trabalhado no capítulo anterior, é uma bela trilha, luminosa, com uma paisagem que evidencia os “grandes feitos” e o “heroísmo” dessa geração; o segundo, por sua vez, já segue um caminho bem mais árido, evidenciando muito mais as barreiras do que a transposição delas. Há, evidentemente, como já

trabalhado no 2º capítulo, momentos em que as duas trilhas se cruzam, quando os entrevistados evidenciam o caráter heroico das suas “superações”, da forma como conseguiam realizar seus “feitos” mesmo em condições adversas. Entretanto, em muitos momentos, a segunda trilha não acompanha a primeira, e passa a ser um relato dos momentos em que a glória não veio e dos obstáculos que não puderam ser transpostos. E é por essa trilha dos ressentimentos dessa geração de músicos autorais independentes de Teresina que caminharemos agora.

Quando a glória não vem: lembranças do que não pôde ser alcançado

Já vimos no capítulo anterior os relatos heroicos desses atores do cenário musical autoral independente de Teresina dos anos 1980, muitos deles já em atividade desde a década anterior. Eles produziram seus *shows*, participaram de festivais, posteriormente gravaram suas músicas em um momento em que o nível técnico e tecnológico que a cidade poderia oferecer estava ainda muito aquém do que se fazia nacionalmente e, com suas atividades, ajudaram a inaugurar uma *cena musical* efetiva em Teresina e também a mantê-la funcionando – e fazem questão de posicionar isso no lugar mais destacado possível em suas memórias. Contudo, o crescimento desse cenário que eles se orgulham de ter fomentado nem sempre conseguiu atingir as dimensões sonhadas por eles, até mesmo em nível local. E o fato de que nenhum membro de sua geração tenha tido reconhecimento nacional – a não ser em certos contextos específicos – também é outro limitador que esses sujeitos não conseguiram transpor. Esses fatores estão lá em suas lembranças, fazendo um contraponto aos momentos de glória que eles carinhosamente evidenciam. Há também aqueles momentos em que o seu relato não traz lembranças felizes ou saudosas, mas, pelo contrário, mexem com seus ressentimentos.

Por estudar os ressentimentos, entendo que se trata de trazer à tona aqueles sentimentos mais sombrios do ser humano, as lembranças de momentos dolorosos e, mais do que isso, a permanência da lembrança negativa no tempo, de modo a pintar um quadro em tons de cinza do passado – ou, às vezes, em cores também sombrias, mas mais violentas. O ressentimento é, por vezes, tão forte, que o fato que o originou nem sempre é tão nítido na memória, mas ele está lá em primeiríssimo plano. E para enveredar por essa seara da memória, é necessário ter em mente que serão estudados “os rancores, as invejas, os desejos de vingança e os fantasmas da morte, pois são exatamente estes os sentimentos e representações designados pelo termo ressentimento. Vamos, portanto, evocar a parte sombria, inquietante e frequentemente

terrificante da história” (ANSART, 2004, p. 15). Não podemos, contudo, tomar direcionamentos apressados ao nos depararmos com a palavra “ressentimento”, uma vez que esse tipo de memória nem sempre aparece de forma intensa ou violenta. E nem sempre se manifesta na forma de ódio, desejo de vingança, rompimento de relações sociais ou relato de retaliações ou intenções de se proceder dessa forma. Ansart, sobre isso, lembra Nietzsche, que se dedicava a refletir sobre uma outra forma de ressentimento, bastante associada à moral judaico-cristã, transformando essa lógica específica do ressentimento em um *habitus*:

[...] não é a história deste ódio direto e assumido que Nietzsche descreve, mas, ao contrário, a de sua interiorização e denegação. O ponto central de sua denúncia designa e analisa o trabalho psicológico através do qual o ódio foi ao mesmo tempo interiorizado e recalcado pelos inferiores, denegado por aquilo que representa e metamorfoseado em valor positivo: a inferioridade transformada em humildade resignada, a fraqueza disfarçada em amor da justiça, o ódio “recalcado” [...] transformado, eventualmente, em ódio de si mesmo (idem, p. 17).

Essa ressalva é importante porque, muitas vezes, os músicos entrevistados aqui estudados manifestam um ressentimento sem admiti-lo como tal, mas justamente de forma humilde e resignada – embora também haja os casos em que os ressentimentos são muito mais violentos e as falas bem mais exaltadas e inconformadas. E, em diversas dessas narrativas, as falas não são propriamente queixosas, procuram mostrar uma aparência de um relato “factual”, ou mesmo uma análise feita por esses sujeitos, mas sem denotar que se tratasse de uma queixa; e, mesmo assim, o ressentimento está presente e isso é perceptível na forma como tratam suas memórias e na necessidade evidente de justificar um detalhe ou outro da narrativa, ou mesmo de apontar “responsáveis” pelo fato dessa geração de músicos autorais independentes de Teresina não ter conseguido ultrapassar certos patamares desejados por eles. Por isso, é necessária a compreensão de que nem todos os membros de um mesmo grupo manifestam da mesma maneira ou intensidade os seus ressentimentos (idem, p. 19).

Uma das barreiras evidenciadas como algo difícil ou quase impossível de se transpor é, como já mencionei no capítulo anterior, a da gravação. Esse é um dos pontos em que às vezes o empecilho é apenas um tempero a mais para a história de glória a ser contada, quando finalmente se consegue gravar, mas em alguns casos, é um ressentimento mostrado como algo que freou a expansão dessa cena musical; algo que dificultou tanto o crescimento local do cenário quanto a inserção desses artistas em um contexto bem maior: a produção musical da indústria cultural. Como já discutido no segundo capítulo, até meados dos anos 1980 não havia estúdio especializado em gravações musicais em Teresina, sendo que todas as gravações tinham

que ser feitas em outras capitais – sobretudo o Rio de Janeiro – e, mesmo quando passou a existir o estúdio Escandinávia, do Pepe, ainda assim diversos artistas preferiam fazer suas gravações fora de Teresina.

Antes da existência deste último, para aqueles que não tinham condições de ir a uma capital maior, como o Rio de Janeiro, gravar suas músicas, havia as já mencionadas opções das coletâneas – que também passaram pela mesma cidade, mas com a iniciativa da TV Clube ou das Secretarias de Cultura, sobretudo a do Estado. No caso das que foram patrocinadas pela Secretaria de Cultura do Estado, a gravação foi feita também no Rio de Janeiro, em estúdios renomados com produtores consagrados da MPB. No caso da primeira coletânea, a do FMPBEPI, a gravação foi feita em Teresina, em condições técnicas bem limitadas e improvisadas, deixando para a etapa carioca apenas o trato do áudio. Pois bem, esse exemplo ilustra de forma bem mais condizente como eram as poucas possibilidades de gravação que existiam na capital piauiense antes do surgimento do primeiro estúdio especializado em gravações musicais – sendo que este ainda sofria críticas, como mostrado no capítulo anterior. Antes da iniciativa do estúdio Escandinávia, as opções de gravação existentes em Teresina eram todas improvisadas, aproveitando-se as ferramentas existentes. Um exemplo é o estúdio do radialista Joel Silva, que não era especializado em gravações musicais, mas em *spots* e vinhetas de rádio e *jingles*, formas de gravações que demandam muito menos refinamento técnico e tecnológico do que a produção de uma gravação musical para ser distribuída como um produto artístico (ou da indústria cultural). Cruz Neto, por exemplo, lembra-se de gravar *jingles* de lojas nesse estúdio, e fala dele como sendo muito mais voltado para essa especialidade:

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. 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 (CRUZ NETO, 2015).

Para além de sua lembrança pessoal de “ganhar muito dinheiro” fazendo *jingles* e do carinho com que lembra da sua frase pensada para a canção destinada à propaganda do Paraíba Artigos Finos, que acabou virando o *slogan* da própria loja, há a ênfase na atividade publicitária do estúdio, ou seja, ele não era voltado para produção musical. Essa fala sobre o referido estabelecimento dialoga com a do seu proprietário, o radialista Joel Silva, que não enfatiza uma especialização dele em *jingles* e material publicitário, mas admite que as condições técnicas

dele não eram adequadas à produção musical, elencando inclusive esse como um dos motivos que impuseram sérios limites para o crescimento do cenário musical autoral independente de Teresina até mesmo na própria cidade:

Hoje, já não [é] mais [assim], mas, naquela época havia uma precariedade na condição técnica. As gravações, o *nível* [ênfatisando] de gravações, de registros, era diferente de outros centros. Mesmo saindo do Piauí e tendo o cenário nacional como referência, Roberto Carlos não gravava no Brasil, ia gravar nos Estados Unidos, por quê? Porque o equipamento era mais avançado, era mais sofisticado, tinha possibilidade de projetar os detalhes sonoros tão necessários para o êxito, para a preferência. Então, nós tínhamos aqui uma precariedade, eu pessoalmente, tive, tivemos aqui um estúdio de gravação, mas os nossos *músicos contratados* [ênfatisando] aqui, como Valtinho [...], que é um músico piauiense, nós tínhamos que gravar aqui, levar esse tape, uma fita para fora daqui, para o Rio, São Paulo, para que houvesse uma masterização compatível com o nível nacional, porque aqui nós não tínhamos equipamento, nós não tínhamos *energia elétrica* [ênfatisando], nós não tínhamos espaços capazes de produzir o que os outros centros estavam produzindo. Então, eis uma das razões pelas quais, também, a música piauiense sofreu discriminação na programação de rádio. A qualidade de produção do ponto de vista *técnico* [ênfatisando]. Como artistas, não, todos em alto nível, em *alto e bom som* [ênfatisando quase como se estivesse fazendo locução na rádio]. Agora, a qualidade desse som era que fazia a dificuldade entre os programadores [...]. (SILVA, 2018).

A fala de Joel Silva enfatiza a precariedade técnica das condições de gravação e produção musical em Teresina, inclusive no seu próprio estúdio, deixando claro que faltavam os equipamentos necessários para que o tratamento acústico dado às músicas piauienses se equiparasse ao que era feito nacionalmente, evidenciando ainda que mesmo nacionalmente a qualidade técnica de gravação e produção ainda não contava com o mesmo refinamento técnico e tecnológico dos grandes centros da indústria cultural mundial. Logo, o que ele enfatiza é o caráter de Teresina de *periferia dentro da periferia* na lógica da modernidade global. O exemplo que ele cita, de Roberto Carlos, é algo recorrente dentro dos nomes mais consagrados da música brasileira naquele momento. Outros artistas, como Gilberto Gil e Pepeu Gomes tiveram experiências de gravar seus discos fora do Brasil para um maior afinamento com o padrão técnico de qualidade sonora que se estava construindo na indústria cultural mundial (BARCINSKI, 2014) e, como já vimos anteriormente, produtores estrangeiros e equipamentos importados estavam aterrissando em solo brasileiro para transmutar a lógica de produção musical no Brasil para a forma mais semelhante possível à da maneira que estava sendo adotada em nível global. Entretanto, a fala de Joel Silva mostra um ressentimento pelo fato de que o nível técnico para dar forma fonográfica às músicas piauienses em Teresina sequer era suficiente para concorrer com o que já era feito em nível nacional. E isso diminuiu o potencial

que esses músicos autorais independentes tiveram para disputar espaço, inclusive (e principalmente) no rádio com aquilo que era produzido e distribuído pela indústria cultural⁸⁸.

Geraldo Brito também enfatiza a dependência que se tinha do Rio de Janeiro para as gravações de músicas, deixando claro que o surgimento do estúdio Escandinávia em meados dos anos 1980 não acabou com essas peregrinações de gravação. Para ele, o padrão de qualidade ainda deixava a desejar, o que fazia com que, pelo menos até o início dos anos 1990, ainda se buscasse os estúdios cariocas para tentar gravar e se inserir no mercado:

Por exemplo, esse [estúdio] do Joel [Silva]... Era uma qualidade... Sofrível, né, dava pra ouvir. Aí esses do Pepe, não, ele era sueco, né, aí mandava buscar coisas na Suécia, material, e tal... Aí já tinha uma qualidade melhor, mesmo assim eu achava grave, assim... Mas aí, a partir dos anos 90, aí ele começou a trabalhar com outras pessoas, os técnicos de som, e foi melhorando o som. Se você ouvir CDs dos anos 90 gravado aqui, né, e tal, você vai sentir uma melhora, tanto que a partir desse tempo, aí, depois disso... Acho que até 92 ainda se foi gravar, ainda, lá no Rio [de Janeiro], mas depois, não... Passou a gravar mesmo por aqui (BRITO, 2018)

Dentro do que ele relata, quando o único estúdio disponível era o de Joel Silva, a qualidade era “sofrível”, inviabilizando qualquer gravação que se pretendesse profissional e pudesse tentar se inserir em um mercado musical de maior porte. Já o inaugurado por Pepe, teria sido um salto de qualidade considerável, mas, ainda assim, não atenderia às expectativas, o que fez com que até aproximadamente 1992, de acordo com suas lembranças, muitos músicos ainda preferissem recorrer ao Rio de Janeiro para gravar suas canções.

Falando ainda sobre a dificuldade de gravação de suas músicas, em alguns casos, o ressentimento não está relacionado diretamente ao obstáculo que isso representava, mas ao desdobramento que a tentativa de o superar tomou no caso de algumas trajetórias pessoais. Aurélio Melo, por exemplo, fala sobre o disco que o Grupo Candeia lançou em 1986, *Suíte de Terreiro*, de uma forma ambígua: por um lado ele é mostrado como uma conquista importante para sua carreira e como ponto alto das atividades musicais do grupo; por outro, é evidenciado como um esforço heroico, mas que teve resultados muito aquém do que era esperado ou do que, em sua visão, poderia ter sido alcançado. A imagem evocada por ele é a de um cenário em que a gravação de um LP era vista como a porta de entrada para o sucesso nacional – o que fez com que muitos continuassem buscando gravar no Rio de Janeiro mesmo depois que Teresina passou

⁸⁸ Dedicarei um momento à parte para discutir a disputa de espaço na programação radiofônica da música piauiense com os produtos da indústria cultural, que será o próximo tópico deste capítulo.

a ter estúdio de gravação. Na prática, contudo, seja no caso do Grupo Candeia ou de outros artistas que o fizeram nessa geração, o LP não cumpriu essa expectativa e, em alguns casos, pelo contrário, marcou o início do fim daqueles grupos:

O problema foi o seguinte: aqui, todos os artistas, esses artistas que trabalharam durante todo esse... Essa década de 80... Empolgados com aquela coisa de show... Show no Nós & Elis, público, tal, aquela coisa... É... O caminho era gravar o seu LP. Seria a consagração e que depois desse LP você entraria numa outra, digamos assim, outra etapa, seria o artista consagrado. O que aconteceu foi que, por exemplo, eu posso falar por mim, que o Grupo Candeia, que tinha esse público enorme na cidade chegou no final dos anos 80, 85, 86, com um LP na mão. E nós fizemos de tudo para que aquilo ali fosse a nossa porta para o sucesso nacional. Ele vendeu bastante, me parece que ele vendeu, mais ou menos umas cinco mil cópias. Aqui. É muito, né? É muito, mas pra cá. Mas fora não vendeu nada! Não foi feita uma produção fora. Aí, depois disso, aconteceu com quase todos os outros artistas. Que gravou, fez uma produção cara, porque tinha que ir pro Rio, passar um mês no Rio, pagando hospedagem, passagem e *estúdio* [ênfase]... E fez aquele sucesso momentâneo nas rádios, tá certo? Mas depois ficou por isso mesmo. E aí, ninguém quis mais continuar a aventura de um disco dois. Eu já vim fazer um “dois”, mas já com outro grupo, que já foi entrando nos anos 90, que já foi o grupo Ensaio Vocal (MELO, 2018).

Este é um relato de expectativa e desapontamento. Nota-se na fala dele um descontentamento por essa barreira não ter sido superada, não apenas pelo Grupo Candeia, mas também por seus colegas de geração de um modo geral. Para ele, algo aconteceu que não proporcionou a esses projetos musicais uma continuidade, e o que ele dá a entender em sua fala é que esse “algo” seria um desânimo proporcionado por um ganho pouco expressivo diante do esforço realizado. No caso do Grupo Candeia, uma vendagem de discos de cinco mil cópias, como ele menciona, não é nada desprezível quando se trata do cenário teresinense – até hoje, em que Teresina tem uma população urbana de bem mais que o dobro de habitantes daquela época, qualquer banda teresinense que conseguisse uma vendagem de discos semelhante a essa comemoraria. Entretanto, seu ressentimento se dá não com a venda em Teresina, em si, mas pelo fato do LP não ter funcionado como a expectativa que se tinha, dele operar como um mecanismo para uma inserção no mercado musical nacional. Pelo contrário, foi bem vendido na cidade, mas o grupo foi “esfriando” até que ele se aventurou em outro projeto, o Ensaio Vocal, quando gravou seu segundo disco. E ele marca sua construção desse ressentimento com algo que o deixa ainda mais expressivo: a ideia de o seu grupo não foi um caso isolado, mas que isso seria uma *regra geral*.

Ou seja, Aurélio Melo atribui a si e aos seus companheiros de geração um desejo de “acontecer nacionalmente”, de fazer parte dessa engrenagem maior de produção e distribuição de músicas em nível nacional, mas enfatiza que esse desejo sempre foi freado por alguma “força

maior” que sempre os manteve aqui e, ainda por cima, implodindo os projetos justamente quando eles deveriam atingir seus auge, que é quando se conseguiam lançar os LPs de cada artista ou grupo. Ao se buscar a inserção na música nacional, até o cenário local se perdia para esses artistas. E em parte esse “esfriamento” é atribuído aos custos financeiros e emocionais de se viajar para o Rio de Janeiro – justamente na tentativa de se inserir no cenário, que acontecia lá –, conseguir hospedagem e passar aproximadamente um mês lá gravando, em oposição à não-conquista do êxito pretendido. E a isso ele soma dois outros fatores, sendo um deles a falta de uma identidade da música produzida por essa geração – já discutida no 2º capítulo – e o outro é o pouco apoio dado pela mídia local, sobretudo as rádios, às músicas de sua geração, assunto ao qual voltarei no próximo tópico.

Ainda em relação ao ressentimento com a “barreira” da inserção na indústria cultural, há o caso de Edvaldo Nascimento, que morou no Rio de Janeiro por alguns anos, mas sem gravar ainda o seu primeiro LP, que já veio ser lançado anos depois de retornar a Teresina. No início dos anos 1980 ele foi morar naquela cidade para tentar se inserir no cenário musical de lá e, posteriormente, conseguir ser lançado nacionalmente. O seu relato sobre os dois anos em que morou no Rio de Janeiro – 1981 e 1982 – é, a princípio, glorioso, também, enumerando alguns êxitos e procurar situar a si próprio em sua representação como alguém que conseguiu ser muito bem inserido no cenário musical daquela cidade, chegando a fazer contato com os membros da então banda iniciante Barão Vermelho, além de ter montado uma banda chamada Alma da Terra que, segundo ele, chegou a tocar na Rádio Fluminense e de ter conhecido um filho de Erasmo Carlos, o qual, de acordo com seu relato, teria chegado a gravar uma música sua (NASCIMENTO, 2018). Entretanto, ele também traz em sua memória algum nível de ressentimento por diversos companheiros de geração terem tentado o caminho do eixo Rio-São Paulo e não terem ido longe e por ele mesmo não ter conseguido mais do que participar do cenário local carioca da música e não ter feito parte da grande estrutura da indústria cultural nacional:

O que que ocorre com a gente aqui em Teresina? Por que é que as bandas daqui a maioria acabaram? Porque todo mundo ia na ilusão de ir pra São Paulo fazer sucesso e ficava na casa de amigos, de parente! Isso desgastava a banda. Quando a banda vinha, todo mundo já não aguentava nem olhar nem um pra cara do outro! Porque não tem uma infraestrutura pra receber essas pessoas... [...] No meu caso, da minha geração, o grande sonho era ir pra Rio, São Paulo, fazer sucesso... Só aí que as pessoas iam *reconhecer* [ênfase] o seu trabalho! Se você fosse no Faustão, ou se você fosse não sei aonde... Por exemplo, eu, quando morei no Rio, a primeira coisa que um cara veio, um produtor chegou pra mim e disse assim: “Rapaz, Edvaldo Nascimento... Nós vamos mudar seu nome. Seu nome vai ser Vanderlei Não-sei-o-

quê...” Eu digo: “Não, cara, como é que pode? Não posso mudar meu nome! Como é que eu vou chegar na minha terra, onde todo mundo me conhece como Edvaldo Nascimento e agora meu nome vai ser Vanderlei Não-sei-o-quê, ninguém vai entender nada, cara!” [Risos] [...] Eu tive várias propostas pra mudar nome, diziam: “Rapaz, esse teu nome não é vendável, já tem o Milton Nascimento, então vamos mudar teu nome”. Eu digo: “Não, rapaz, não tem condição, não”. Naquela época eu era muito cabeça dura, hoje eu poderia até mudar meu nome! [Gargalhada] Mas, naquela época, eu digo: “Não, não vou mudar meu nome não! Tu é doido!” “Ah, então não dá certo trabalhar, não sei o quê, bê-bê-bê, tal-tal-tal...” Essas coisas, sabe? (NASCIMENTO, 2018).

Esse é um momento em que ele deixa claro que as tentativas de “fazer sucesso” no Rio de Janeiro ou em São Paulo costumavam não ser tão bem-sucedidas, embora ele próprio tenha conseguido um nível considerável de inserção naquele contexto musical. Entretanto, quando a indústria cultural o chamou, querendo transformá-lo em produto, mas dentro da forma específica deles, mudando inclusive seu nome artístico, ele não aceitou. A imagem do seu eu-passado que ele lança aqui é a de alguém que não estava disposto a abrir mão do nome, que não era apenas uma denominação, mas algo que carregava toda a sua história musical até então, sendo a forma como era conhecido em sua terra natal, Teresina. Adotar um pseudônimo artístico seria abrir mão do seu próprio nome de batismo como também do símbolo de toda uma trajetória musical construída até então, que seria deixada de lado para assumir um personagem que a indústria cultural criaria para ele. Ele traz a interpretação de que naquele momento seu pensamento era o de que as pessoas que admiravam seu trabalho em Teresina o conheciam como Edvaldo Nascimento. Mudar o nome seria abandonar essa identificação existente entre ele e seu público conterrâneo e também abrir mão, logo de cara, desse aspecto de sua liberdade artística, a liberdade de manter a identidade original. Entretanto, nota-se um ressentimento aí, quando ele se refere a si próprio, no passado, como “cabeça-dura”, dizendo que se tivesse a mesma oportunidade hoje, não se importaria de mudar o nome. De alguma maneira, o fato de não ter cedido aparece em sua memória como um ressentimento misto: tanto com os produtores que exigiram isso dele, quanto com ele próprio por não ter aceitado e, com isso, ter sido mais um dos músicos piauienses que não conseguiram transpor a barreira do “sucesso nacional”.

Nesse momento, ele mostra também um ressentimento com o poder público piauiense que, segundo ele, deveria ter investido mais para que os artistas locais conseguissem transpor esses limites das divisas estaduais e alcançar o mercado nacional. Para reforçar essa construção discursiva, ele afirma ter convivido com músicos de outros Estados que lhe teriam contado sobre as iniciativas tomadas por seus governos estaduais no sentido de promover seus músicos, dentre elas, a de manter, em caráter permanente, uma estrutura de hospedagem para artistas que

fossem a São Paulo e outras cidades-polo da indústria cultural gravar discos ou fazer *shows*. Ele se ressentia do fato do governo do Piauí não ter investido em uma estrutura nesse sentido, o que fez com que os músicos piauienses que fossem “tentar a sorte” no Rio de Janeiro ou São Paulo tivessem que ficar alojados nas casas dos parentes e amigos ou, pior ainda, arcar por conta própria com um aluguel, o que, segundo ele, aumentou as dificuldades a ponto de desencorajar muitos desses “aventureiros”, ou de desgastar a relação entre membros de bandas, a ponto de fazer com que o projeto acabasse. Assim, ele busca enfatizar a oposição entre algumas políticas culturais de outros Estados e a ausência de algo semelhante no Piauí:

Como eu trabalho na Secretaria de Cultura, eu viajo muito, já participei de muito evento em São Paulo, do Piauí Sampa... Piauí Sampa era um evento em parceria com o Sebrae, Secretaria de Cultura em parceria com o Sebrae, de artesanato, que é uma feira que a gente fazia em São Paulo. E a gente passava lá uma semana tocando nos espaços lá, Sesc Pompeia, não sei o quê... E eu conheci várias pessoas de João Pessoa, de Maceió, de... Ali, Recife, ali daquela região ali, litorânea, ali... Natal... Todo esse pessoal que faz esse movimento cultural lá em São Paulo tem uma casa fomentada pelo governo do seu Estado, tipo assim, um albergue. Um albergue do Rio Grande do Norte [por exemplo]. [...] Lá, você tem hospedagem, você tem, por exemplo... Lá tem um escritório que as pessoas mandam material pra lá, o escritório uma hora manda por e-mail, manda por não sei o quê... E diz assim: “Fulano, tu tem...”, por exemplo, mês de setembro, “tu tem uma agenda aqui em São Paulo de seis shows”. Tu vai pra lá, tu fica lá hospedado, tudo, faz teu show, não sei o quê e volta (NASCIMENTO, 2018).

O trecho acima faz parte do momento em que ele responde sobre as principais barreiras enfrentadas pelos músicos de sua geração para fazer o cenário crescer e para ganhar notoriedade nacional. E como mencionei, para ele, seria fundamental que o Estado do Piauí mantivesse uma estrutura de hospedagem e também um escritório nos grandes centros de produção artística do país, para fazer a intermediação dos artistas locais nesses lugares e também para oferecer um abrigo de forma que o êxito não dependesse unicamente da iniciativa do próprio músico. A falta de uma estrutura que desse esse tipo de apoio, para ele, foi determinante para que a música piauiense não conseguisse entrar nesse mercado.

Entretanto, o ressentimento apresentado por ele não é relacionado apenas à barreira do mercado nacional de música, mas também à curta vida útil dos projetos musicais de Teresina até mesmo dentro do próprio cenário local. O fato de que a maioria dos grupos e bandas da cidade não conseguiu ter uma longevidade maior e que muitos artistas solo tenham gravado poucos discos e não tenham dado uma sequência mais consistente a seus trabalhos autorais é algo que, para ele, precisa ser superado; e outro ponto que acentua esse seu ressentimento é o fato de que isso ainda é comum dentro do cenário de música autoral independente de Teresina

até mesmo nos dias atuais. E a existência dessas barreiras para sua geração e a continuidade delas é algo que faz com que a sua representação daqueles tempos, até então bastante colorida e vivaz, ganhe pontos em sépia. E a razão crucial, segundo ele, para que essa realidade se verificasse desde aquela época é que, de acordo com sua fala, a maioria das pessoas que se dedicam à música em Teresina sempre o fez muito mais como um *hobby*, sem a intenção de fato de se profissionalizar e dedicando muito de seu tempo a outras atividades profissionais ou estudos em universidades. Depois de alguns anos, quando a vida adulta e as responsabilidades inerentes às outras profissões escolhidas começavam a cobrar uma dedicação cada vez maior, a música ia ficando de lado:

Olha, eu vou dizer uma coisa bem aqui pra ti... [Longa pausa reflexiva] *A maioria, principalmente de quem faz rock são pessoas que fazem por lazer* [dito de forma pausada, como quem escolhe as palavras]. São pessoas que tão fazendo universidade, tão fazendo seus cursos, então... Tem uma bandinha de rock, pra tocar pras meninas, se divertir [a partir daqui a fala se torna mais rápida e enfática]. Isso aqui sempre existiu e sempre vai existir! Isso faz com que muitos trabalhos dessas bandas percam a continuidade, porque... O cara se forma, ele vai tocar o escritório dele, vai... Não tem mais tempo pra música! Tá entendendo? Então, isso também faz com que muitas bandas perca (sic.) a continuidade. Porque... O cara vai ganhar dinheiro, né, bicho? Vai trabalhar... O cara vai... Se formou em Engenharia, se formou em Arquitetura... E a música já fica mais um lazer. Não é uma coisa profissional. Aqui, quem é profissional da música aqui são... É de outra área. É de forró, é de sertanejo... Esses caras *são profissionais* [ênfaticando]! Não dizendo que quem faz rock não seja. Eu tô dizendo que a maioria das bandas que fazem rock fazem por lazer, não por profissão. Porque a maioria, se você entrevistar a maioria desses meninos que tocam rock aqui, tudo faz Medicina, Engenharia, Arquitetura, Música, Filosofia, pode perguntar, entrevistar qualquer um! Ai dessas bandas. Então... É passageiro. [...] No segmento de rock, mesmo, *quem faz rock, mesmo* [ênfaticando] tem outra coisa pra fazer, ele não vive só daquilo. Tem um estúdio, tem uma oficina não sei de quê de música, tem uma loja que ele trabalha não sei aonde, sabe? Ele não vive só daquilo ali, porque não dá pra você viver só de rock n' roll, de música aqui... (idem).

Nessa longa reflexão, ele enfatiza muito o caráter transitório da dedicação à música em Teresina, sobretudo em relação às bandas de *rock*, que, para ele, são encaradas muito mais como uma espécie de “aventura adolescente”, um lazer ou *hobby* do que como um trabalho profissional. E isso, segundo ele, está relacionado à pequena probabilidade – ou impossibilidade, na forma como ele descreve – de se tirar seu sustento unicamente de seu trabalho como músico autoral, o que faz com que os músicos precisem desenvolver atividades paralelas, como cursos universitários para seguir outras profissões ou trabalhar com atividades diversas para complementar a renda. E, embora os exemplos que ele cite nesse trecho sejam dos dias atuais, e não dos anos 1980, ele os projeta como uma permanência, como algo que

“sempre existiu”. É a manifestação do seu ressentimento cuja causa não desapareceu, logo ele continua sendo alimentado e não apenas pela memória, embora dialogando com ela.

Laurenice França também toca nesse assunto, mas de forma ligeiramente diferente. Ela não menciona o lado do *hobby* da música, mas a extrema dificuldade que era para se produzir música na década de 1980, que fazia com que o único caminho para o sucesso nacional passasse pelo eixo Rio-São Paulo e que, depois de um certo tempo, as pessoas que trabalhavam com música, diante dos inúmeros desafios, tivessem que se dedicar simultaneamente a outras atividades profissionais:

Eu acho que, naquela época, por exemplo, o que é diferente de hoje, hoje você pode fazer sucesso com uma música, você sendo daqui. Não é tão fácil, mas é mais fácil. Mas, naquela época, era o eixo Rio-São Paulo. Você tinha que ir. Eu acho que essa dificuldade naquela época era maior. Você tinha que sair e ir embora pra lá. Pra trabalhar a sua música. Trabalhar sua carreira. Hoje em dia, isso já tá... Não é fácil, mas essa coisa já mudou mais, né? Tem a internet aí... Já se cria um sucesso na própria internet e aí, depois, ela cai na boca do povo e... Mas, naquela época, não era assim. Era mais difícil. Sem dúvida nenhuma! Então, eu acho que as pessoas daquela época, elas tomaram, também, outros caminhos. Muitos continuaram na música, mas não só na música. Elas procuraram caminhos de... Profissionais. Outros, que lhes dessem sustento. Eu acho que a grande coisa foi essa (PESSOA, 2018).

Sua representação da realidade musical do presente é ligeiramente diferente da de Edvaldo Nascimento. Embora este último, em diversos momentos da entrevista, procure enfatizar que hoje existem muitas bandas, muitos artistas em Teresina, fazendo bons trabalhos, ele também salienta que muitas das dificuldades do presente são as mesmas do passado, como a barreira do mercado nacional e a transitoriedade da dedicação à música autoral independente. No caso de Laurenice França, sua visão projeta um passado infinitamente mais penoso do que o presente, no qual, segundo ela, é possível se alcançar o “sucesso” com uma única música sem ter que sair de Teresina, o que era algo que não tinha qualquer cabimento na década de 1980, de acordo com a representação construída por ela, pois “você tinha que” tentar se inserir no eixo Rio-São Paulo, não havia outra opção para quem buscava inserção no mercado da música nacional. E essas dificuldades – nesse ponto as representações se assemelham – faziam com que as pessoas que movimentavam o cenário da música autoral independente de Teresina tivessem que se dedicar a outras atividades profissionais para conseguir sobreviver, pois só a sua produção musical não conseguia lhes prover sustento. E a visão de que a maioria dos artistas, mais cedo ou mais tarde, acaba se desvinculando da música é compartilhada por outros entrevistados. Kasbafy, como já mencionei no primeiro capítulo, considera Teresina

“provinciana” porque as pessoas da cidade, segundo ele, não teriam interesse na cultura e na arte, dedicando-se apenas a estudar para se formar em uma área que vá lhe render retorno financeiro, o que faz com que a música sempre fique em segundo plano. E o radialista César Filho também ressalta, com um ar nostálgico, que a maioria dos músicos, sobretudo da MPP daquela geração, deixaram de trabalhar com música depois de alguns anos: “Porque, assim, poxa, todo mundo casa, todo mundo cresce, vão fazer outras profissões, vão ser médicos... São poucos que ainda continuam na música” (SOUZA, 2018).

Assim, a impossibilidade de se dedicar plenamente à música autoral em Teresina é um combustível para o ressentimento demonstrado por esses sujeitos e é retratada de forma semelhante por todos os que a mencionaram. Entretanto, há aspectos que não são tão unânimes nas diferentes representações, como é o caso da participação das iniciativas governamentais no fomento dessa geração de músicos autorais independentes da cidade. Já citei a fala de Edvaldo Nascimento, que sente falta de uma estrutura permanente em grandes capitais do Brasil que pudessem ter contribuído para vender essa música piauiense nesses lugares, dando possibilidade de inseri-las no contexto nacional. Ele, contudo, em outros momentos, deixa clara a importância das ações, sobretudo da Secretaria de Cultura do Estado para organizar as coletâneas de músicas e alguns dos festivais dos quais ele e sua geração participaram. Kasbafy, no entanto, já adota uma postura bem mais crítica, ácida e ressentida em relação às ações culturais governamentais do período. Ele reconhece que certos programas ocorreram, efetivamente, mas considera que sempre foram insuficientes, ou com estrutura muito aquém do que poderia ter sido. Mas, para além dessas questões das limitações técnicas em que o contexto musical de Teresina estava inserido, ele traz uma crítica ainda mais forte: o guitarrista considera que as ações culturais na cidade sempre foram equivocadas e nunca tiveram real interesse de promover a música autoral:

Rapaz, é porque quando eu peguei... A década de 80, no começo... Na verdade, aqui existia as... As fundações, que até hoje é do mesmo jeito. É aquela coisa de... “Ajudar no que posso”. Existia o Carro da Cultura, que era um caminhão com som, tipo um mambembe, e ela levava as bandas pra tocar nos bairros, na década de 80 todinha, parece que 80, 90. Eles levavam, entendeu? Mas, muitas vezes, não tinha o critério de... “O autoral”. “Vamos fomentar a cultura”, não, muitas vezes levava... Levava o Brigitte Bardot pra tocar, que não tem nada a ver, mas levava... Levava outra banda que era do amiguinho, não sei o quê, que ia tocar cover dos Titãs, não sei das quantas... Nunca se preocupou em levar as coisas realmente daqui, entendeu? (BARBOSA FILHO, 2018).

Ele cita o exemplo de uma ação cultural específica para ilustrar o que ele considera que eram as políticas culturais da Secretaria de Cultura do Estado. Sua memória traz um relato de uma permanência dessas formas de se promover essas ações que, segundo ele, se baseiam em fazer meramente o que se alega como “o possível”. Entretanto, sua crítica ácida sugere que essa ideia de “ajudar no que posso”, na realidade se trata de má vontade dos gestores que estariam muito mais preocupados em levar “alguma coisa” para ser vista pela população e, assim, proporcionar entretenimento. Para tanto, não seria necessário que os artistas que tocassem nesses projetos tivessem repertório autoral; ele, inclusive, dá uma alfinetada, dando a entender que o critério escolhido para selecionar quem participa desses projetos não é baseado na qualidade musical do artista, mas no relacionamento pessoal que ele viesse a ter com os gestores. Outro ponto importante é que ele cita alguns acontecimentos posteriores para caracterizar as ações mencionadas dos anos 1980, como escalar a banda Brigitte Bardot para tocar em eventos da Secretaria de Cultura; a banda em questão já surgiu na década de 1990. Isto, contudo, apenas reforça a sua representação da continuidade, na qual as políticas culturais que para ele são equivocadas não ficaram restritas àqueles anos. O fato dele confundir os períodos de tempo apenas mostra que, para ele, no fundo, é um período só, ao menos quando se trata dessa relação da música com o poder público. Como ele não vê diferença na atuação das secretarias de cultura em relação ao cenário de música autoral independente de Teresina ao longo das décadas, é como se não houvesse um novo marco de divisão temporal em sua memória: até hoje estaria ocorrendo a vivência do mesmo período com a mesma característica. Essa ideia de permanência fica ainda mais evidente na continuidade de sua fala:

Existia a Secretaria de Cultura, que ainda hoje faz o Boca da Noite, que era as coisas... Boca da Noite, meia-boca, aquelas coisas, tudo que é pra ser grande, fica tudo pequeno, entendeu? Mas sempre teve essa coisa de “vamos ver o que é que rola”, mas eu acho que não é do formato que é pra ser... Mas sempre existiu o pires... “Tá bem aqui, bora fazer!” Mas nunca do jeito correto. Entendeu? “Vou te dar uma ajudinha aqui de mil contos”, mas a gente não quer mil contos, a gente quer é uma coisa maior. A gente quer é que banque um festival todo mês, uma coisa bacana, mas não tem, mas enfim. E tá do mesmo jeito, não mudou, não. Do jeito que tu vê hoje tá do mesmo jeito que era a década de 80 (BARBOSA FILHO, 2018).

Seguindo a mesma lógica discursiva, o Projeto Boca da Noite é uma ação cultural atual, utilizada por ele para caracterizar um tempo passado, mas que é o mesmo presente em sua representação. E ainda o caracteriza como “meia-boca”, procurando deixar claro que essa é uma característica recorrente nas produções de eventos das secretarias de cultura em Teresina desde a década de 1980 até os dias atuais, que, por não dedicarem a devida atenção à questão e apenas

“verem o que é que rola”, terminariam promovendo eventos que poderiam ser muito mais grandiosos e atrativos. Além disso, sua principal crítica é à falta de fomento ao cenário musical em si, que fica evidente quando ele diz que “a gente não quer mil contos”, e que “quer que banque um festival todo mês, uma coisa bacana”. O que ele mais sente falta é de projetos de atividades constantes e que estejam voltadas para fomentar a música autoral, e não bandas de “amigos da organização” que toquem *covers* de artistas consagrados apenas para o entretenimento da população. Assim, quando ele e outros sujeitos reclamam da limitada ação das secretarias de cultura em relação ao fomento da música autoral independente, eles estão manifestando o ressentimento por não conseguirem disputar espaço com o que vem da indústria cultural e, nesse caso, por não terem o apoio desejado por eles nem mesmo dos órgãos que deveriam visar o crescimento do cenário em questão, por serem autarquias públicas destinadas a promover culturalmente a cidade e o Estado. E no caso de Kasbafy e Edvaldo Nascimento, o ressentimento manifestado não diz respeito apenas a uma dor passada que ecoa em suas lembranças, mas de *dores persistentes*, que talvez lhes doam ainda mais pelo fato de não terem ficado meramente no passado. Entretanto, nem todos os sujeitos trazem a memória dos projetos culturais dessas instituições públicas como um ressentimento. Para alguns, essa é uma lembrança inclusive bastante nostálgica.

No caso de Laurenice França, é com carinho que ela lembra das iniciativas culturais das quais participou na década de 1980. Ao trazer o seu recorte do passado para ser apreciado, ela põe em primeiro plano as viagens que ela e outros artistas fizeram patrocinados pela Secretaria de Cultura do Estado para fazer *shows* em diversos municípios piauienses e também nas capitais vizinhas, São Luís e Fortaleza, com o Projeto Torquato Neto – embora ela não cite o nome, a descrição que ela faz deixa claro que é desse Projeto que ela está falando:

Na realidade, nessa época eu me formei em música, eu fiz o curso de música, mas eu trabalhava e eu cantava. Viajava... Porque, nessa década de 1980 a Secretaria de Cultura, ela funcionava de uma forma muito forte. Muito interessante. Com projetos que nós viajavamos... Nós viajavamos pra outros Estados, pro interior do Estado, mostrando shows, eram selecionados... E isso era bem valorizado. Nós tivemos uma coisa também muito interessante, que isso traz muito orgulho pra gente, na época, que foi o Projeto Pixinguinha, né? A passagem do Projeto Pixinguinha por aqui. Então nós abríamos os shows com o público... Que é hoje o Projeto Seis e Meia, né, que é essa porta pro artista local que abre [o show para] esse artista que vem de fora (PESSOA, 2018).

É possível destacar três pontos na citação acima. O primeiro é, como já mencionei, o afeto positivo relacionado ao Projeto Torquato Neto, que, como já discuti no capítulo anterior,

foi uma tentativa de produzir uma “versão piauiense” do Projeto Pixinguinha, levando aqueles que fossem selecionados como os principais nomes da Música Popular Piauiense para fazer *shows* em cidades do interior do Piauí e também dos Estados vizinhos, que é justamente o que ela descreve nessa fala. A cantora, ao falar disso, destaca que a Secretaria de Cultura, nessa época, “funcionava de forma muito forte” e “muito interessante”, ou seja, o afeto veiculado nesse momento é positivo, é uma memória carinhosa e até saudosa, procurando enfatizar, inclusive, que essas atitudes da iniciativa pública eram “bem valorizadas”. Logo, ao contrário de Kasbafy – mais enfaticamente – e Edvaldo Nascimento – muito mais timidamente –, ela não traz uma memória ressentida das ações promovidas por aquela Secretaria; pelo contrário, ela faz questão de evidenciar que essas ações foram de suma importância para sua geração.

O segundo ponto é sobre a passagem do Projeto Pixinguinha, que foi uma ação cultural nacional promovida pela Fundação Nacional de Artes (Funarte) e que tinha como objetivo levar, entre outras atividades, *shows* de nomes consagrados da MPB a diversas partes do Brasil. No caso de Teresina, a atuação do Projeto Pixinguinha por vários anos durante a década de 1980 foi possibilitada pela parceria com a Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo do Estado do Piauí. Logo, ao enfatizar que esse Projeto deu visibilidade aos artistas locais, por participarem dos *shows*, sobretudo abrindo as apresentações dos músicos já consagrados em nível nacional, Laurence França está, indiretamente, ressaltando, mais uma vez a importância atribuída por ela à gestão cultural daquela Secretaria.

E o terceiro ponto dialoga com o primeiro, ao citar o atual Projeto Seis e Meia, da mesma Secretaria, como sendo uma grande porta de apresentação dos artistas locais à sociedade teresinense, fazendo o papel que os Projetos anteriores (Torquato Neto e Pixinguinha) haviam desempenhado na década de 1980. Logo, a representação que ela constrói em sua memória sobre as ações culturais das secretarias de cultura, em especial a do Estado, é radicalmente oposta à de Kasbafy, pois, ao contrário deste, ela evidencia não uma *dor persistente*, mas um *reconhecimento persistente* da importância dessas atividades. Ela traz em sua memória o papel desempenhado pela Secretaria de Cultura do Estado (especialmente) como grande fomentadora da música autoral independente de Teresina, e não apenas no passado, mas também nos dias atuais. Nesse ponto, há um dado interessante: nenhum dos entrevistados representantes da MPP fez grandes críticas às políticas culturais do período – nem mesmo Geraldo Brito que, como já mencionado no capítulo anterior, teve um profundo desentendimento com os responsáveis pelo Projeto Torquato Neto logo na sua primeira seleção –, com exceção de Edvaldo Nascimento, que é, dentre os músicos da MPP, aquele que tem uma ligação mais evidente com o *rock*, tendo

inclusive relações próximas com os músicos do grupo do *rock* e tendo participado de festivais importantes dentro das sociabilidades roqueiras de Teresina, como o Setembro Rock e o Rock no Velho Monge – ele próprio fala muito do gênero musical em questão em sua entrevista. Logo, o fato das únicas críticas à gestão pública cultural da época virem de Edvaldo Nascimento, o roqueiro dentro da MPP, e de Kasbafy, representante do grupo do *rock* – ainda que a deste último seja muito mais explícita e enfática que a do primeiro – pode ser correlacionado com mais um ressentimento apresentado, este exclusivo dos roqueiros, que é a memória da *discriminação do rock* dentro do cenário musical autoral independente de Teresina.

Embora eu não tenha pretensão de assumir, como já mencionei, o papel de juiz em meio a tantas memórias e representações, existem alguns indícios de que os roqueiros, na década de 1980, tinham, efetivamente, menos “vez” que os músicos da MPP nas ações culturais de iniciativa pública. Por um lado, é certo que tenham participado das atividades mais cotidianas – por exemplo, é certo que a banda Vênus fez *shows* na Feira Popular de Arte e que outras bandas chegaram a tocar em iniciativas que aconteciam com regularidade em Teresina, vinculadas à Secretaria de Cultura –; é possível, por outro lado, verificar que nos grandes projetos daquela década oriundos da iniciativa governamental não há nenhum nome do grupo do *rock*; os únicos representantes do *estilo*, mas não do *grupo*, são nomes como Edvaldo Nascimento e Durvalino Couto Filho, que, embora tenham produzido *rock* (principalmente o primeiro), sempre frequentaram os círculos de sociabilidades do grupo da MPP, sendo possivelmente mais identificáveis com este grupo, inclusive. Além disso, há também a questão estética, em que o estilo de composição de Edvaldo Nascimento é um *rock* muito menos pesado do que aquilo que era produzido pelos roqueiros do grupo aqui mencionado. Sua música está muito mais relacionada ao *rock n’ roll* clássico, ao *pop*, ao *reggae* e até a elementos do *rock* progressivo, mas com pouco peso nas guitarras, na voz, no instrumental em geral; nada próximo do que bandas como Vênus, Avalon, Wagark e Megahertz produziram.

Assim, por um lado, o fato de nenhuma dessas bandas ou outros representantes do grupo do *rock* estarem presentes na seleção inicial de músicos do Projeto Torquato Neto (1981) não é significativo, afinal, nenhuma dessas bandas existia ainda; entretanto, este argumento não serve para a seleção feita para projetos como as coletâneas Geleia Gerou (1985) e Cantares (1987), pois nos anos em que foram produzidas, já havia um cenário específico de *rock* bem estabelecido com quantidade considerável de bandas em atuação em Teresina, e ambas trazem apenas nomes da MPP. Evidentemente, não tenho condições de afirmar categoricamente que essas produções culturais discriminaram deliberadamente os roqueiros, por isso trato esses

dados como indícios; sobretudo, não foi possível para este trabalho, discutir os motivos pelos quais não há representatividade desse grupo em nenhum dos grandes projetos culturais da Secretaria de Cultura do Estado daquele período, ou se isso chegou a ser discutido entre os responsáveis pela seleção em algum momento, ou mesmo se houve interesse dos roqueiros em participar desses projetos. Contudo, é possível constatar, pela análise das memórias produzidas pelos entrevistados (tanto dos roqueiros quanto dos músicos da MPP) que, se não uma separação completa, havia uma *delimitação de território* entre os dois grupos. Isso é possível de ser identificado pela forma de se referir ao grupo que não é o seu, justamente por isso: quando alguém da MPP se refere ao grupo do *rock* ou vice-versa sempre há a explicitação de que se está falando do *outro grupo*. Sempre há a preocupação de deixar claro que não se está falando do seu próprio grupo identitário, mas daquele do qual não se faz parte, o *outro*. As formas e as intensidades com que isso ocorre variam, mas a delimitação de território é sempre evidente.

Zilton Lages, por exemplo, não tem uma fala agressiva ou hostil aos músicos da MPP. Efetivamente, este grupo ocupa pouco espaço em sua fala e ele, inclusive, afirma que esses dois grupos pouco conviviam, pois não frequentavam os mesmos espaços e havia uma diferença de idade entre eles que fez com que a MPP surgisse primeiro, logo seriam duas iniciativas musicais diferentes, com projetos distintos e que praticamente nunca se encontravam:

Acredito que não [havia rixa entre os dois grupos], até porque o pessoal do rock não tinha nenhuma ligação nem raiz com o povo, como eu te disse, povo da MPB. O pessoal se conhecia, mas eram duas turmas muito bem definidas. O pessoal da MPB era um pouco mais de uma geração à frente e o pessoal do rock uma geração bem abaixo. A diferença de idade [era] bem significativa. Então, como não tinha *muito* [ênfatisando] entrosamento, obviamente não tinha muita confusão [risos]. Acho que as confusões e as desavenças e os conflitos se dão nas pessoas um pouco mais iguais (LAGES FILHO, 2018).

É importante lembrar, como já mencionei, que o conceito de Música Popular Piauiense é autorreferente, cunhado pelo grupo para se referir a si próprio, não sendo adotado na linguagem do grupo do *rock*. Os roqueiros se referem ao outro grupo como “pessoal da MPB”, e não MPP, devido às semelhanças estilísticas e à própria influência da corrente musical nacional em questão. Logo, quando eu lhe pergunto se havia rixas ou conflitos entre os dois grupos, ele responde que não, porque para haver conflito é necessário coexistir no mesmo ambiente, ou que as pessoas sejam “mais iguais”; então, o “pessoal da MPB” (nos termos dele) não poderia ter qualquer rixa com o grupo do *rock*, pois, *os territórios eram separados*. Essa fala dele é clara ao delimitar a existência de espaços separados de ambos os grupos, os quais

não eram frequentados pelos *outros*. Outro ponto interessante de sua fala é que, como mencionei, ele não constrói em sua fala uma representação do outro no sentido de rebaixá-lo discursivamente. Em nenhum momento da entrevista ele ataca o grupo da MPP ou resalta qualquer aspecto negativo que ele pudesse ter; entretanto, o fato de não *rebaixar o outro* não o impede de *enaltecer o mesmo*. Em diversos momentos da entrevista ele faz falas no sentido de elevar discursivamente o grupo do *rock* e a iniciativa que esses sujeitos tiveram. E um dos temas discursivos utilizados por ele é a ênfase no peso que o repertório autoral tinha nos *shows* dos roqueiros que, segundo ele, era bem maior que nas apresentações dos músicos da MPP. Ele inclusive chega a interromper a formulação de um questionamento para dizer isso. No momento em que comecei a enunciar uma pergunta sobre os dois grupos do cenário de música autoral independente de Teresina, antes mesmo de eu finalizar a pergunta, na hora que eu simplesmente cito que havia esses dois grupos, ele toma a palavra dizendo o seguinte:

Pois é, você falou agora em música autoral e me vem à cabeça, com muita clareza, exatamente a questão. O pessoal da MPB tocava *bem menos* [ênfaticamente] música autoral do que [nós]. A gente era 100% autoral, te garanto. [Se] você pegar um cara aqui da época, que viu, música totalmente autoral. [Se] você pegar o disco do Vênus, como eu te falei, totalmente, 100% autoral. O pessoal da MPB cantava mais Chico Buarque, cantava mais, o quê? Elis Regina, cantava mais os baianos, né? Cantava mais Geraldo Vandré, Geraldo Azevedo... Mas tinha música autoral, também, o Edvaldo, eu acho que ele tinha muita música autoral, também (LAGES FILHO, 2018).

Mais uma vez ele não *diminui o outro* discursivamente, mas *eleva o mesmo* através da ênfase na preocupação que os roqueiros tinham, segundo ele, muito maior que a dos músicos da MPP em valorizar seu repertório autoral. E como se trata de um cenário *autoral* independente, na forma como ele enuncia, fazer um *show* “100% livre de *covers*” em seu repertório seria algo que elevaria o valor do artista dentro daquele cenário. Logo, sua fala, ainda que não afirme isso com todas as letras, tende a colocar os roqueiros em um patamar superior ao da MPP no quesito de produção dentro do cenário. E esse aspecto da apresentação “100% autoral” tem grande peso em sua memória. Em um outro momento da entrevista, isso fica ainda mais evidente:

As músicas das bandas eram 100% *autoral* [ênfaticamente]. A gente não tocava músicas de outras bandas. [...] O disco do Vênus é 100% autoral. As músicas das bandas, do Wagark, que tocavam, eram 100% autoral. [...] Ninguém tocava música do Led Zeppelin, ou [qualquer outra]... Era uma coisa que a gente não... Fazia questão de não colocar. Não tinha esse papo de “Não, vou tocar música do Led Zeppelin...” Não! Vai tocar tua música, porra! Quem gostar, gostou, quem não gostar... [...] Era um show de rock de banda de música autoral, a tua banda, e tal. Naquele tempo, talvez

até se você fosse, não é o caso de hoje, mas, naquela época, se você fosse tocar uma música de outra [banda], o pessoal não aceitava muito. Talvez até te vaiasse, jogasse cerveja [risos]. Mas é uma coisa bem lembrada, entendeu? [Em] nenhuma das edições [do Setembro Rock], ninguém tocou música de outra banda. É um detalhe que você falou que eu me lembrei agora, realmente, as músicas eram todas [autorais]... (idem).

Até onde foi possível analisar, pelas falas de outros representantes dos roqueiros, há algum exagero em sua fala ao definir os repertórios das bandas como 100% autoral. Uma fala de Kasbafy, por exemplo, se contrapõe a essa representação criada por Zilton, afirmando que a banda Vênus não tocava exclusivamente as suas próprias músicas nos *shows*: “O Vênus tocava o disco deles e tocava muito cover. A gente [do Megahertz], não, a gente tocava mais autoral. Quando eu entrei, eu digo ‘ó, cara, só quero fazer autoral, não tenho essa de ficar tocando cover, não” (BARBOSA FILHO, 2018). A fala dele vai no sentido de enaltecer discursivamente sua própria banda, Megahertz, enfatizando que seu repertório era feito apenas com músicas autorais, ao contrário da banda Vênus, que incluiria em suas apresentações alguns *covers* de bandas consagradas junto com as canções de seu disco próprio. Assim, não é possível afirmar com a certeza demonstrada por Zilton que era uma regra geral dentro do *rock* que todas as bandas tivessem repertório “100% autoral” em seus *shows*. Mas o que é mais importante ao analisar a fala do produtor do Setembro Rock e da banda Vênus é que, ao enfatizar, inclusive com algum exagero, esse caráter do grupo do *rock*, ele o eleva discursivamente.

Entretanto, esse não é o único momento em que se nota uma *delimitação de território* entre os dois grupos. Já explicitiei, no capítulo anterior, passagens em que Kasbafy faz comentários ácidos sobre o “pessoal da MPB” se dedicar, supostamente, a “copiar a galera” que se destacava na MPB em nível nacional. É fundamental ressaltar que ele atribui *ao outro* essa característica em oposição ao seu próprio grupo que, segundo ele, não fazia isso. O seu grupo era “original”, em oposição *ao outro* que, segundo ele, ficava tentando refazer aquilo que outros em nível nacional já tinham feito, para ter o mesmo êxito. Em diversos outros momentos da entrevista ele dá alfinetadas no grupo da MPP, de forma a sempre posicioná-los em um patamar inferior ao do grupo do *rock* em sua representação do cenário. Dentre esses momentos, destaco um no qual ele afirma que a MPP “não tinha forças” para movimentar a cena musical tanto quanto eles, roqueiros, faziam:

A gente tinha intercâmbio com as bandas de Natal e de Fortaleza, a gente pagava as passagens e vinha, fazia... Lotava, cheguei a botar 500 pessoas no [teatro do] Matadouro com as bandas lá de Fortaleza. Insanity, a banda Auchwitz, lá de Natal, a galera ia ver banda *autoral* [ênfatizando], na época. Existia uma cena mais underground muito forte. De que [era] a própria cultura da cidade, entendeu? Que a

galera da MPB ela nunca tinha força de fazer, ficava esperando ser... A gente, não, a gente tinha que fazer pra mostrar a cara. Ficou muito forte (BARBOSA FILHO, 2018).

O interessante desse trecho é que a alfinetada no grupo do MPP vem em um momento em que este grupo não era o assunto discutido. Logo após descrever os *shows* que ele e demais roqueiros de sua geração organizavam e traçar seu quadro da movimentação da cena do *rock* de Teresina na época como sendo uma “cena *underground* muito forte”, ele subitamente faz o ataque, dizendo que a “galera da MPB” não tinha “força” para fazer acontecer o cenário. Logo, ele não apenas delimita claramente o território de ambos os grupos, como ergue uma representação na qual o *seu grupo* é muito mais ativo, efetivo e comprometido com a realização da cena musical do que o *outro*. Essa preocupação recorrente em representar o outro de forma inferior ao próprio grupo evidencia um ressentimento. Embora Kasbafy não tenha afirmado explicitamente que o grupo do *rock* era discriminado, sua insistência em afirmar discursivamente o seu grupo em oposição ao da MPP (sobretudo quando afirma que eles “não tinham força para fazer” e ficavam “esperando acontecer”, o que é uma possível alusão às ações das secretarias de cultura que fomentavam esse grupo), associado à sua representação do “corpo mole” e do “favorecimento” com que os órgãos culturais teriam sempre agido, sinalizam que ele também traz esse ressentimento por uma possível discriminação do *rock* em algum lugar silenciado de sua memória.

Thyrso Marechal, por sua vez, explicita esse ressentimento por, segundo ele, o *rock* sempre ter sido discriminado, mas também não lhe dá tanto espaço em sua memória, falando rapidamente sobre isso e de forma a salientar muito mais a força que a cena roqueira tinha do que a discriminação sofrida:

O movimento do heavy metal na época era muito forte aqui... Era uma turma meio que jogada de escanteio, né, discriminada, vamos dizer assim, mas era um movimento muito grande. Quem era roqueiro, quem seguia as bandas de metal eram fiéis (sic.). Então, assim, pra gente era até bom, porque não interessava ter um público que dependia do modismo, né? Nosso público era um público fiel. Nós tínhamos shows no Teatro do Boi que a gente conseguia encher (CARVALHO NETO, 2018).

Nessa fala, o ressentimento aparece ali no “cantinho da tela” de forma mais explícita, mas implicitamente ele acaba determinando o motivo do quadro inteiro. Quando o músico ressalta a força que o *heavy metal* tinha, *apesar da discriminação*, nota-se que o lado ressentido dessa memória dá a tônica de todo esse trecho. Ao relatar a discriminação sofrida e, logo em

seguida, alfinetar aqueles que os discriminavam, no caso, o público e os mecanismos da indústria cultural, ele mostra que o ressentimento está ali presente, embora ele esteja disfarçado de um relato de “grandes feitos”. Não é uma fala que mostre uma separação de públicos apenas por questão de afinidade estilística, mas com respeito mútuo. Aqui há uma fala de quem *rejeita* o outro lado logo após mencionar a discriminação sofrida, deixando evidente a relação existente entre as duas coisas. Assim, ele enaltece o público do *rock* que, segundo ele, tinha sua força não em um grande número de pessoas – como era o público da indústria cultural –, mas pela *fidelidade* dos roqueiros à cena *underground*. Há aqui uma espécie de orgulho de participar de um “movimento” que não depende e que até rejeita aquele público maior que sempre o “jogou para escanteio” e que, segundo ele, “era até bom” que fosse assim porque o grande público, que é consumidor por excelência da indústria cultural, não tem qualquer compromisso com estilos musicais ou com um determinado cenário de música, principalmente local, logo, esse tipo de consumidor musical não teria como trazer nada de positivo para a cena. Assim, os roqueiros, segundo ele, terminaram por contar com um público “muito melhor”, que é “fiel” e isso daria força ao *underground*, no caso, teresinense.

O ressentimento que aparece na fala de Thyrso Marechal é claramente voltado para o grande público e a grande máquina da música de amplo consumo e, aparentemente, não há nada que sinalize no que ele diz que parte desse ressentimento estaria voltada para a MPP. Contudo, como a forma de descrever o cenário é muito semelhante à feita por Kasbafy e Zilton Lages e eles participaram todos do mesmo contexto musical, com convivência muito próxima, é provável que a parte do ressentimento relativa à MPP na fala de Thyrso Marechal tenha sido simplesmente silenciada, ao contrário de Kasbafy que a ataca sempre que a oportunidade discursiva surge ou Zilton, que não ataca, mas procura construir uma superioridade do *rock* em seu discurso – embora seja possível também que, no caso de Thyrso, o ressentimento esteja voltado apenas para o que diz respeito à indústria cultural.

A *delimitação de território*, entretanto, não aparece exclusivamente na memória dos roqueiros. Os músicos da MPP entrevistados também deixam clara uma diferenciação entre os dois grupos, mesmo quando não isso não é feito de forma hostil ou de modo a inferiorizar o *outro* discursivamente – e nenhum dos representantes da MPP entrevistados o fez, na realidade. Alguns simplesmente não mencionam de jeito nenhum o outro grupo, outros o citam superficialmente e, no caso de Cruz Neto, ele até elogia. Mas a delimitação sempre é nítida. Este último fala do “pessoal do *rock*” de forma positiva, em um momento em que enfatiza a ótima receptividade que o público consumidor de música tinha ao *rock*:

[...] o público de Teresina, ele já gostava de rock. Entendeu? Tinha o pessoal do rock, na época, que... Pô, tinha uma banda de rock aqui que era maravilhosa! Que... Eles até voltaram, agora, acho que no ano passado eles fizeram um show, que um deles, que era o guitarrista deles tá morando em Miami, eles vieram pra cá, se juntaram e fizeram um show... [...] Vênus. Então, havia a Vênus, cara, que, pô, o show da Vênus era *loucura* [ênfase]! Era loucura! (CRUZ NETO, 2018).

Cruz Neto, diferentemente de outros músicos da MPP, cita espontaneamente o grupo do *rock* e ainda elogia. Essa fala está situada em um contexto no qual ele explica a respeito do caráter moderno de Teresina na época, que ele descreve como sendo a abertura que os teresinenses teriam às novidades artísticas, menos apegados ao tradicionalismo musical do que, segundo ele, São Luís era. E nessa descrição de um exemplo da modernidade de Teresina como sendo a abertura ao *rock*, ele cita a banda Vênus, elogiando seu *show*, dizendo entusiasmado que “era loucura!” Entretanto, mesmo elogiando entusiasmadamente, os roqueiros ainda assim são situados em seu discurso em um território distinto. Eles são o “pessoal do *rock*”, no qual ele próprio não se inclui.

Aurélio Melo também traz essa delimitação em sua fala. No caso dele, ele reforça a ideia trazida pelos roqueiros de que há uma discriminação destes até mesmo quando se utiliza o conceito de Música Popular Piauiense, que não inclui o grupo do *rock*:

Eu acho que o movimento do rock ele... Eu tinha uma esperança, assim... E, na realidade, ele que mostrou um pouquinho mais de organização nessa... Nessa, como é que dá o nome? Mudança, passagem, certo? Porque ele já pegou, por exemplo, a maioria desse pessoal das bandas de rock, eles foram alunos da gente aqui na Escola de Música... Eles já tiveram a preocupação de estudar, de fazer música, né? Já eles já pegaram a internet, que estudava guitarra pelos vídeos, tal, essa coisa toda... E eu acho que esse movimento dos anos... Do início, aí, das bandas de rock, ela pintou um pouquinho mais organizada do que essa que eu falei mais aqui agora, e que é mais, assim, digamos assim, que tem esse carimbo de Música Popular Piauiense. As pessoas não colocam muito os roqueiros dentro disso, não. Assim, também quando você fala de Música Popular Brasileira, as pessoas não botam o rock, né? Merma (sic.) coisa! *Merma* [ênfase] coisa! Você fala “Música Popular Brasileira”... Djavan, Caetano, Gilberto Gil, tal, tal... Você não bota Lulu Santos, você não bota o pessoal do rock, não, né? (MELO, 2018).

A fala de Aurélio Melo traz uma representação interessante. Por um lado, de início, ele deixa claro que não está no mesmo território que os roqueiros, uma vez que é possível perceber a diferenciação discursiva nas personificações “nós” e “eles” por toda a fala. Por outro, ele aponta em tom de lamento que “as pessoas” não costumam inserir os roqueiros dentro do que é “carimbado” como Música Popular Piauiense. Ele admite que há uma discriminação do *rock*

e que ela se faz como (mais) uma influência da MPB sobre a MPP, pois em nível nacional os territórios, como ele enfatiza, também são bem definidos com a exclusão dos roqueiros; e o que chama a atenção é que ele apresenta essa reflexão em tom de crítica a essa atitude discriminatória (afinal, o *rock* piauiense não seria uma música popular do Piauí?), ainda mais considerando-se que, como ele afirma, esse grupo teria conseguido ser mais organizado do que o dele e que teria tido grande preocupação em estudar música – inclusive, como ele faz questão de ressaltar, muitos desses roqueiros foram alunos deles, da MPP. Nesse ponto, ele mistura as gerações de roqueiros, principalmente quando menciona que eles buscam aprender guitarra pelos vídeos e na *internet*, algo que não foi realidade entre os músicos de Teresina pelo menos até o final dos anos 1990. Entretanto, essa confusão dos marcos temporais apenas acrescenta à sua representação do grupo do *rock* um aspecto de continuidade no tempo – ele parece ver a geração do *rock* dos anos 1980 em Teresina e as posteriores como parte de uma coisa só – e essa continuidade apenas ressalta o aspecto de organização dos roqueiros que é cristalizado em sua memória.

E essa qualidade organizativa que ele atribui a esse grupo, da forma como ele a apresenta, ajuda a tornar mais nítido um ressentimento em sua memória, não com a capacidade de organização dos roqueiros em si, ou com os êxitos que eles obtiveram, mas com o fato do seu grupo, a MPP, não ter tido essa mesma organização. E nesse ponto, sua fala remete àquilo que já foi discutido no capítulo anterior, sobre a música dessa geração não ter conseguido criar uma “identidade piauiense” para ser vendida no mercado musical nacional. Em vários momentos de sua entrevista, como já mencionei no capítulo anterior, Aurélio Melo põe no primeiro plano de sua memória a importância que ele afirma ter sempre enfatizado de uma definição clara de um rumo identitário para a música de sua geração, tendo relatado que essa discussão já existia na época, mas que seus colegas de MPP não lhe davam ouvidos e não buscavam se organizar como um movimento com uma “identidade piauiense”. Logo, o fato dele enfatizar o maior êxito dos roqueiros em relação a essa organização mostra um ressentimento dele, não com os roqueiros, como eu disse, mas com seu próprio grupo por supostamente não ter conseguido fazer o mesmo.

Para além dessa delimitação de territórios que gerou nos roqueiros um ressentimento por se sentirem discriminados, existe uma outra mágoa que está vinculada à rivalidade dentro dos próprios grupos. No caso, os roqueiros não chegaram a manifestar isso, a não ser a ligeira alfinetada de Kasbafy na banda Vênus, que comentei anteriormente, e o conflito surgido no Setembro Rock, comentado no capítulo anterior. Fora isso, os relatos deles mostram a

construção de uma memória de união, coesão e força da cena *underground* de Teresina. Já entre os músicos da MPP, esse relato nem sempre é de algo tão harmonioso. Dentre os entrevistados, Laurenice França e Cruz Neto são aqueles que mais procuram construir uma representação de um grupo harmonioso, mesmo entre os subgrupos distintos, com propostas diferentes. Entretanto, isso não quer dizer que não haja sinais de silenciamento de acontecimentos problemáticos do passado e ressentimento oculto em suas memórias.

No caso de Laurenice França, nota-se que sua fala procura dar muita ênfase ao caráter de união e harmonia do grupo, mas que suas declarações sobre esse assunto trazem momentos de hesitação e de ressalvas. Na hora que eu pergunto sobre a existência de rixas ou rivalidades dentro do grupo da MPP, ela responde:

[Parece hesitar, demora um pouco para responder] Eu acho, eu nunca vi isso... Eu nunca vi isso! Essa separação, ou esse descaso, não é nem descaso... Essa falta de valorização de um em relação ao outro. Eu acho que a gente sempre caminhou junto, o Grupo Candeia, o Grupo Varanda, a gente nessa MPB mais de outra linha, e tudo... Mas a gente termina tendo uma história juntos, mesmo, né? Eu nunca vi nada que a gente não seguisse juntos, né? [Nunca vi] um questionando o trabalho do outro de uma forma como se visse de uma forma menor, né? Ou uma coisa fora de moda... [...] Nunca observei... Assim, eu sempre fui muito atenta, né? Sempre participei muito, mas não existia isso, não. Existia um respeito em relação ao outro. [Após um segundo de hesitação] Eu não posso te dizer que é unanimidade! Né? Eu tô falando por mim, e assim, pelo grupo que eu tinha, pelas pessoas... Aurélio [Melo], que tinha um trabalho diferenciado, né? Naeno, que tinha o Grupo Varanda... E eu, Geraldo, Cruz Neto e Ana Miranda, então já era essa MPB mais... Eu tô te falando, assim, da forma que a gente viveu eu não via esse tipo de coisa, não. Embora cada um tinha sua turma, assim, seu grupo, e tal, mas um ia ver o trabalho do outro. De falar de não gostar, com certeza tinha sempre alguém [risos], mas eu acho que isso é irrelevante (PESSOA, 2018).

Essa fala como um todo é um esforço de construção de uma representação de um cenário musical paradisíaco, que remete a um tempo muito querido na memória da cantora, como fica evidente ao longo de toda a sua entrevista. E todos os elementos discursivos que ela insere nesse trecho estão lá para ratificar essa construção. Entretanto, alguns elementos me chamaram a atenção para uma possível falha nesse construto. Há algumas rachaduras nele, algumas sutis fissuras que indicam que algo não tão belo assim pode estar oculto nessa memória. Essa fala traz dois momentos de hesitação antes de se falar: o primeiro é ao iniciar a resposta – a princípio, é possível que a pausa tenha sido apenas um ato de tentar recordar para responder a pergunta, mas, quando se observa a segunda hesitação, a primeira parece estar relacionada a ela –; e o segundo é antes de dizer: “Eu não posso te dizer que é unanimidade!” Essa frase dita dessa forma, logo após uma breve hesitação, aliada à pausa inicial e ainda à grande quantidade de

vezes em que ela repete que sempre houve respeito, que sempre se caminhou junto, que ela “não via esse tipo de coisa” etc. parece um esforço para manter oculto um ressentimento por, eventualmente, esse grupo não ser tão unido assim.

Se no caso de Laurenice França há a possibilidade de existência de um ressentimento sendo devidamente guardado, no caso de Geraldo Brito ele é explícito. Ele traz em sua construção a ideia oposta à que a cantora procura carinhosamente construir: para ele, o grupo era, sim, rachado e as rivalidades e até brigas eram comuns. Já expus algumas falas do compositor sobre essas disputas no 2º capítulo e a representação de um espaço de disputas permeado por brigas e rivalidade é muito forte em sua memória, sendo recorrente em vários momentos da entrevista, como o que segue:

[...] geralmente, se copiou muito! Copiando sons que vinham do... Repetindo coisas que vinham de fora... Aí ficava meio difícil, você copiando uma coisa... Você chega lá no Rio [de Janeiro], ou no... “Mostra aí alguma coisa”, aí o cara “Não, mas isso aí é uma coisa que vai daqui pra lá”, e tal... Aí tinha muito essa briga, do Lázaro, do... Do Grupo Candeia, Varanda... De achar que o que valia era coisa regional... Em detrimento às nossas (sic.) composições, que eram, vamos dizer assim, mais pop... Então tinha um clima de rivalidade, como eu te falei, né? Justamente por isso. Essa coisa regional versus “o outro lado”. Coisa que vinha de... E até as coisas que ele ouviu como regional vinham gravadas também de fora! Geraldo Azevedo, Quinteto Violado... Eram coisas... Podiam-se dizer que eram da região Nordeste, mas eram coisas que vinham de fora, né? “Nego” acabava copiando isso tudo (BRITO, 2018).

Neste trecho, o ressentimento fica evidente. Ao contrário de Laurenice França, ele faz questão de deixar bem claro que havia, sim, um clima de rivalidade entre as duas “tendências” da MPP, uma mais voltada para o “regional” e o local tradicional e outra mais aberta a quaisquer influências que se achassem válidas. E dentre os elementos que compõem sua representação, um dos mais fortes é o da crítica que os “regionalistas” faziam ao outro subgrupo, como um som que não tinha ligação com as “raízes da terra”, que apenas utilizavam os mesmos elementos que vinham de fora. Em outro momento da entrevista, como já mencionei, Geraldo Brito até contesta seu eu-passado, mostrando que seus interlocutores tinham certa razão e que ele próprio hoje está envolvido em um trabalho que busca utilizar os elementos estéticos folclóricos do Piauí. Entretanto, ele admite uma razão apenas parcial aos “regionalistas”, pois, segundo ele, o que eles faziam era cópia, apenas disfarçada de música tradicional local, mas que, na verdade, se valia de estilos que eram tradicionais de outros Estados. Então, na fala acima, ele aproveita para fazer uma crítica, deixando claro que não apenas a briga existia como ela era completamente infundada, porque aqueles que se julgavam os produtores de cultura

“autenticamente piauiense”, na realidade, segundo ele, também estavam importando uma cultura de fora. Assim, nota-se que essa questão não se mostra como algo bem resolvido dentro do âmbito da memória desse artista, há um ressentimento pelo fato das disputas terem ocorrido no passado e por elas terem sido, segundo ele, constantes e intensas e, pior ainda, equivocadas em sua razão de ser.

Cruz Neto, por outro lado, não relata a existência de rivalidade nesse sentido, muito menos em relação a esses dois subgrupos. Entretanto, ele mostra algum ressentimento, embora não muito forte, em relação a outro aspecto da mesma questão: segundo ele, havia pessoas que desempenhavam um papel de “semeadoras da discórdia” e que, algumas vezes, quase se desencadearam rixas mais fortes por causa desses “agentes do caos”. Dentre os episódios que ele cita, destaco um que foi mais detalhado em seu relato, em que alguém teria feito uma intriga entre ele e os integrantes do Grupo Candeia por causa de um mal-entendido:

[...] aconteceu um lance muito chato uma vez. Eu tava assistindo um show do Grupo Candeia no Theatro [4 de Setembro] e a viola, do cara que tocava a viola, ele tava com a viola mais alta do que todos os outros instrumentos no palco. Cara, e quando ele batia nessa viola, chega doía! Chegava a doer, mesmo, no ouvido, chega tinha pessoas que até fazia assim, né? [Faz um gesto de tampar os ouvidos com as mãos] [...] porra, na hora que *triscava* [ênfaticamente], aquilo ali, chega... Tava num agudo, além de estar muito agudo, tava doendo, mesmo no ouvido. Eu virei pra minha mulher e disse assim, falando baixinho, aqui, eu disse: “Porra, essa viola tá altíssima, tá incomodando. Eu vou lá em cima, pedir pro Luís Cláudio”, que era o técnico de som do Theatro, na época, “dar uma baixada nesse volume, que tá incomodando”. Rapaz, alguém ouviu isso, eu falando isso pra... Eu saí, fui lá pedir pro cara equalizar, quer dizer, eu fiz um favor pros cara (sic.)... Porra, foram fazer o maior inferno, fuxicar que eu tinha esculhambado o show, que eu saí no meio do show, rapaz, foi um inferno! Aí, começou esse disse-me-disse, quando foi um dia o Aurélio [Melo] ia passando, eu digo: “Ei, vem cá, Aurélio, eu quero falar contigo”. E ele assim meio... Desconfiado. Aí eu disse: “Cara, aconteceu um lance semana passada no show, aconteceu isso, assim, assim, assim, assado, e tal...” Aí, ele virou pra mim: “Pra você ver, né, Cruz Neto? Rapaz, chegaram pra mim e fizeram o maior inferno, dizendo que tu tinha esculhambado o show, o...” Como é o nome dele? Esse que era da viola... [Disseram] que eu tava esculhambando o cara da viola, [dizendo] que ele não sabia tocar... E que o cara tava querendo é ir atrás de mim pra me dar uns murro (sic.), eu digo, “Rapaz, que coisa absurda!” [Risos] “Foi mermo, cara? Rapaz, pelo amor de Deus, diz pra ele não me dar murro, não, que eu fiz foi um favor”. E ele: “Não, depois o Luís Cláudio explicou pra gente. O Luís Cláudio disse que tu subiu foi correndo”. Porque a parte de luz e de som lá do Theatro, nesse tempo, ficava no último andar. Aí eu subi correndo lá pedindo pro cara equalizar, aí eles tavam com o vidro fechado, aí eles não tavam ouvindo. Ele e o Assaí Campelo conversando lá e não tavam ouvindo como é que tava o som lá fora, né? (CRUZ NETO, 2018).

Esse relato traz a narrativa de um mal-entendido que teria acabado por se tornar uma grande intriga que teria quase resultado em desentendimentos e até violência física. Cruz Neto, aqui, traz a construção discursiva de uma cena em que os desentendimentos que ocorreram entre

os dois subgrupos da MPP teriam sido motivados por “agentes do caos”. Nesse episódio relatado, ele se mostra como alguém que fez um favor e foi incompreendido. Entretanto, apesar de toda a tensão gerada, a história não terminou em tragédia, mas sim com a paz selada entre os envolvidos – inclusive, na sequência dessa fala, em sua entrevista, o compositor afirma que, depois dessa conversa, passou a ter uma relação mais estreita com Aurélio Melo do que tinha antes. De qualquer forma, o que é notório em sua narrativa é que ele se detém bastante nos momentos de tensão da história, ressaltando as falas de Aurélio Melo nas quais são explicitadas a indiscrição dos “fofoqueiros”, o aspecto “desconfiado” como este o recebeu quando foi chamado para conversar, a ênfase no instrumentista que teria dito que ia “dar uns murros” em Cruz Neto, entre outros elementos. O foco no mal-estar causado pela ação dos “fuxiqueiros” é a representação que ele constrói do que poderiam ser consideradas as rixas e rivalidades dentro do grupo da MPP naquele momento, onde está situado o seu leve ressentimento demonstrado em relação a esse aspecto. No mais, sua memória nos apresenta uma divisão clara entre os subgrupos, mas sem qualquer desarmonia, a não ser nesses casos, quando alguém se dispunha a “semear a discórdia”:

Algumas pessoas tentaram fazer isso [incitar rixas], vou só te contar uma história. Viviam dizendo que eu era inimigo do Aurélio, que eu odiava o Aurélio, que o Aurélio me odiava, começou a surgir isso, essas histórias. E na verdade nunca houve isso. O que houve era assim: havia uma massa crítica. Por quê? Nós éramos um grupo, eu, Geraldo Brito, [Ronaldo] Bringel, Paulo Batista... Nós nos juntávamos pra *ouvir* [ênfaticamente] e discutir música. Então o que que a gente fazia? A gente pegava, na hora que o Milton Nascimento lançava um disco, a gente tinha que fazer das tripas coração pra conseguir esse disco. E nós tínhamos um amigo, Gilberto Melo, que era locutor, e o Gilberto conseguia muito disco, ele ganhava muito disco e conseguia muito disco. Aí ele começou a... Não dava, mas ele emprestava os discos pra gente. Então a gente passava *noites* [ênfaticamente] e noites discutindo. Esses compositores, é... João Gilberto, Dorival Caymmi, Milton Nascimento... Nós discutíamos. E a gente achava que o outro lado, o pessoal que fazia mais essa música regional, não tinha muito essa pegada, de estudar música, de querer aprender mais, e tal. Mas a gente sempre comentava isso, mas nunca houve, assim, uma rivalidade (CRUZ NETO, 2018).

Assim, nesse trecho fica bem clara qual é a sua memória sobre a questão das disputas simbólicas entre os dois grupos. Para ele, eram, sim, dois subgrupos bem definidos e com propostas diferentes, mas que nunca tiveram uma rivalidade, embora os boatos tentassem incitá-la. E, ao descrever as diferenças entre as duas propostas, ele caracteriza o seu subgrupo como um que procurava “estudar a música” muito mais do que o “outro lado” – o que é curioso quando nos deparamos com aquilo que foi comentado no capítulo anterior, sobre a memória de Aurélio Melo, que ressalta orgulhosamente o fato dos estudos de música que originavam as

composições do Grupo Candeia, dando origem aos arranjos de coro e de harmonias mais complexas de suas músicas. Ocorre que aqui se está tratando de formas diferentes de “estudo”. A atividade que Cruz Neto atribui a ele e ao núcleo com o qual convivia é a discussão a respeito do que era produzido por aqueles artistas que eles mais admiravam, de quais eram as novas ideias que estavam sendo praticadas na MPB e da possibilidade de refletir sobre suas próprias práticas de composição a partir disso; já o estudo mencionado por Aurélio Melo é mais acadêmico, sobre teoria musical, técnicas de composição e outras formas de erudição musical. De qualquer forma, ao descrever o cenário dessa maneira, Cruz Neto admite que havia um conceito formulado dentro de seu subgrupo acerca *do outro* e que, embora ele não verbalize isso, a forma como ele caracteriza cada um acrescenta um ligeiro enaltecimento discursivo a ele próprio e seus companheiros – embora sem tentar rebaixar os “regionalistas”, apenas se projeta um pouquinho a mais de luz no seu próprio nicho. Entretanto, mesmo com a descrição da delimitação de território e da formulação conceitual sobre *o outro*, ele ainda assim ressalta que a convivência era pacífica, *apesar das intrigas*. Essas, sim, têm grande peso na sua fala sobre possíveis rixas naquele momento.

Aurélio Melo, por outro lado, não tem qualquer pudor em afirmar que havia, sim, rivalidades e disputas internas, mas não mostra qualquer ressentimento em relação a isso. Pelo contrário, ele fala rapidamente, sem entrar em detalhes, mas as caracteriza como “boas”, dando a entender que essas rixas que aconteceram foram importantes para movimentar e até mesmo incrementar o cenário:

Por exemplo: o Grupo Candeia era uma banda com aqueles músicos. Grupo Varanda era outra. Uma banda de rock era aqueles músicos, da [outra] banda lá era outros, e eles não se misturavam! [...] Tinha disputa! Que era bom, também! Tinha disputa! Tinha disputa do Candeia com o Varanda. Sabe? Uma disputa boa! Aqui, acolá, umas alfinetadas, que era bom, também. Pra mexer com o ego, né? (MELO, 2018).

Essa declaração, apesar de curta, é bastante significativa por trazer algo diferente de tudo o que foi dito pelos outros entrevistados. Aurélio Melo, aqui, fala de disputas não apenas *entre* subgrupos ou grupos, mas até mesmo *dentro do mesmo subgrupo*. A memória dele é de um cenário tão rico e vivo que cada banda, grupo ou artista queria promover sua carreira, de modo que sempre gerava competição entre eles. E o mais curioso é que, para ele, isso era saudável. É a única fala que, ao tratar de possíveis rixas e rivalidades não traz nenhum indício de ressentimento em relação às disputas, mas, pelo contrário, evidencia um *saudosismo*, o que sugere a existência de um ressentimento, mas com a ausência dessas disputas (ou, ao menos

daquela tipo de disputas), por consequência de um ressentimento *bem* maior, que é com a cena atual, que ele afirma em alguns momentos da entrevista ser pobre e praticamente morta. Logo, dentro desse cenário não tem como haver essas “rixas saudáveis”; se não há cena, não há disputas internas.

Nesse ponto, chego a um ressentimento que é fortíssimo e que aparece nas representações da maioria dos entrevistados – o ressentimento com o *presente*. Como todas as formas de se sentir apontadas aqui, há variações de intensidade e forma em que isso aparece, mas essa insatisfação com o momento atual do cenário de música autoral independente de Teresina em oposição ao momento de glória apresentado por eles em suas memórias grita por atenção em quase todas as entrevistas. É um relato de alguém que vê seus “feitos heroicos” do passado serem deteriorados ao longo do tempo e reduzidos a pó ou, se não chega a tanto, a um mero simulacro do que um dia foi. Alguns relatam o momento presente de forma quase niilista, enquanto outros ressaltam uma “grande produtividade” no momento atual, mas não deixam de lamentar a perda de “algo”.

Alguns entrevistados, como Geraldo Brito e Joel Silva, não fazem referência ao presente. Nesse ponto, é importante esclarecer: durante todas as entrevistas, em momento algum foi feita qualquer pergunta que remetesse ao momento atual do cenário em questão, logo o fato desses entrevistados não terem falado sobre o assunto não é significativo. Entretanto, a constatação de que a maior parte deles manifestou *espontaneamente* algum tipo de ressentimento com o presente, independente da variação de forma e intensidade, é muito significativa. Sobre essas diferentes formas e intensidades, há, por exemplo, o caso de Edvaldo Nascimento, cujas principais insatisfações com o momento atual já foram comentadas, que é o apoio insuficiente das iniciativas públicas de gestão da cultura, uma vez que, para ele, “tem muita banda boa” no cenário local e o fato de que a cena autoral de música independente em Teresina ainda é levada adiante por pessoas que fazem parte dela muito mais por *hobby* do que por interesses profissionais. Há também um caso que chama a atenção que é o do radialista César Filho. Ele deixa escapar algum nível de insatisfação com o momento atual da referida cena, embora a exalte em vários momentos. Aqui e ali, contudo, algumas declarações mostram que, para ele, por mais que o cenário atual possa ser rico e produtivo, “alguma coisa” se perdeu:

A década de 80, cara, foi... Foi fantástica. Sabe? Nem 90, nem nenhuma década vai ser como a de 80. Por tudo isso que eu falei, cara. Por um monte de gente, sabe, que tinha, assim, um baú de letras, de ideias, e só aí teve oportunidade. Também, porque essa dificuldade não era só no Piauí... De ter grana pra ir pro estúdio. Mas na década

de 80 ficou tudo fácil, muitos estúdios apareceram, as gravadoras investiram muito, entendeu? O cara fazia um sucesso, só, assinava contrato com a gravadora pra lançar o disco. Então, assim, apareceram muitas bandas, todo mundo teve coragem de gravar... (SOUZA, 2018).

É importante salientar que César Filho, na condição de radialista, pela própria profissão, que o tempo inteiro está intimamente relacionada não apenas ao cenário local, mas a tudo o que vem dos grandes centros produtores de música da modernidade global, raramente consegue falar de uma realidade sem interligar à outra. Poucos são os momentos da entrevista em que ele se atém especificamente a tratar do cenário local. De maneira geral, suas imersões na memória sobre os anos 1980 e a música em Teresina tendem a mesclar o contexto nacional às suas representações sobre o que os músicos autorais independentes de Teresina produziam. No caso do trecho destacado, sobretudo quando ele fala da “quantidade de estúdios que apareceram” e do fato das gravadoras terem resolvido investir muito, fica evidente que o cenário nacional entrou em cena, misturando-se ao que era vivenciado aqui, já não apenas no âmbito da produção, mas também – e principalmente – do consumo. E justamente na mescla de tudo o que compõe esse universo que ele chama de “anos 1980”, ele nos apresenta uma época mágica e paradisíaca que, o mais importante de tudo, “nenhuma outra década vai ser do mesmo jeito”. Logo, por mais que, como mencionei, ele tenha a preocupação ao longo de suas falas de ressaltar que a época atual é rica em bandas “de qualidade” e outros pontos enaltecedores, a forma como ele descreve aquele momento apresentado por ele como áureo em sua vida mostra que, para ele, aquela mágica em algum momento desapareceu ou, ao menos, se enfraqueceu.

Outro ponto que mostra uma insatisfação que pode ser apontada como indício de um ligeiro ressentimento do radialista com a realidade do presente é a fala dele a respeito da *internet*. Ele a descreve como uma invenção que tem faceta dupla: por um lado é uma ferramenta de comunicação muito útil e que consegue levar a divulgação a um nível que jamais pôde ser pensado anteriormente; por outro, deu origem a uma nova forma de “jabá”, que seria a adoção de artistas que começam a ter alguma projeção por parte gravadoras e produtores, mas com a cobrança de uma contrapartida do músico que poderia ser, por exemplo, a realização de *shows* gratuitos para aquele produtor em troca da exposição que ele forneceria. Isso seria algo completamente diferente do “jabá” clássico, em que as gravadoras e produtoras musicais pagam estações de rádio e televisão para que elas reproduzam as músicas do seu *cast* de artistas; no caso que ele menciona aqui, é um pagamento que parte do artista para a produtora, que ele chama de “prostituição da música”:

A internet ajudou *muito* [ênfase]. Ajudou muito a divulgar. Certo? Muitos cantores, aí, fizeram sucesso. [Vou] citar uma aqui, cara, que é *filha* [ênfase] da internet. A Anitta, cara! A Anitta se tornou conhecida com os vídeos que ela mesmo produzia e colocava na internet, né? Mas eu não sei por que que, paradoxalmente, cara, algumas bandas não aconteceram, mesmo com o advento da internet. Quando eu digo, assim, “não aconteceram”, é porque, quando eu vim conhecer certas bandas, eu [pensei]: “Putzgrila, que banda massa, cara, que som é esse, cara?” “Ah, não, esse disco aí tem cinco anos que foi gravado”. Como eu nunca ouvi isso em lugar nenhum? Como essa música aqui, por exemplo, nunca fez parte de trilha sonora de novela? Sabe? Porque, acho que começou a entrar muito essa coisa do apadrinhamento, sabe, essa coisa muito do jabá... “Não, eu boto, mas tu vai fazer tantos shows pra mim de graça...” Sabe, cara, eu acho que isso... Eu ia até usar um nome aqui inadequado [risos]... Mas *prostituiu* [ênfase], sabe, cara, a música... Eu acho que não só no Brasil (SOUZA, 2018).

Essa passagem mostra que o radialista tem, em alguma medida, embora muito menor do que outros entrevistados que citarei, algum ressentimento com o presente, materializado no caso da *internet*. Para ele, essa ferramenta que, por um lado, possibilita a difusão de música de forma a superar o espaço/tempo de forma jamais antes imaginada, ao mesmo tempo não consegue transpor a barreira do “apadrinhamento”. Pelo contrário, ele procura mostrar em sua fala que, para se ter, de fato, uma repercussão que leve o artista a um nível de notoriedade que conduza de fato ao “sucesso”, é preciso se submeter às “exigências” daqueles que estão em uma posição de poder na indústria cultural dos tempos atuais. Para ele, isso é uma “prostituição” da música.

Quem também traz uma representação semelhante da *internet* é Aurélio Melo, mas como parte de uma estrutura bem maior de novas tecnologias de acesso facilitado. Aquele caráter duplo que César Filho atribui à rede de comunicação, é atribuído pelo músico não apenas à rede mundial de computadores, mas a essa estrutura, da qual ela faz parte. Entretanto, há uma diferença entre as representações, quanto ao “lado negativo” trazido pelo músico: para ele, a facilidade trazida pela rede, que faz parte desse conjunto de novas tecnologias que aumentaram a possibilidade de se gravar e divulgar suas músicas, provocou também uma “acomodação” tanto nos artistas quanto no público e, conseqüentemente, um “esfriamento” no cenário. Esse argumento de que a “dificuldade impulsionava a criatividade” já foi apresentado quando mencionei sua fala sobre o bar Nós e Elis, em que ele argumenta que a casa em questão foi uma grande ajuda para os músicos, mas que a facilidade que ela proporcionava – deixando para o músico apenas a preocupação em tocar – gerou uma acomodação. Da mesma forma, ele se refere às facilidades técnicas dos dias atuais. Assim, sua reflexão sobre isso se inicia nos tempos

de maiores dificuldades (não apenas técnicas), mas que, segundo ele, tinham uma qualidade de produção muito superior:

[Na década de] 60 a gente, nós vivíamos uma pressão, ditadura braba, mas foi aonde despertou aquela coisa da intelectualidade brasileira. A necessidade, né, eu acho, te leva a isso. Então, você tinha todas aquelas dificuldades, mas foi o período [em] que mais se produziu, o período onde as pessoas liam, era... O teatro era muito forte, o cinema era muito forte, a música se consagrou num período de dificuldade terrível. Depois as coisas se abriram, aí você vê como é que tá a música hoje. Né? Se você for comparar a música dos anos 60... Eu ouvia, nos anos 60, Construção, do Chico Buarque, no rádio! Na Rádio Pioneira! Eu ouvia o Expresso 222, do Gilberto Gil, “*Começou a circular*” [cantando], na Rádio Pioneira! Ditadura, tudo era difícil (MELO, 2018).

A ideia de que a qualidade musical se comporta de forma inversamente proporcional à facilidade de produção é muito forte na representação de Aurélio Melo sobre a música ao longo das décadas, tanto em nível nacional quanto local. Para ele, a ditadura militar, com toda a sua repressão à classe artística forçou os envolvidos a se aprimorarem cada vez mais nas formas de se produzir arte. Não se trata de uma defesa do regime militar em sua memória, mas a uma conclusão a que ele chega em tom de lamento: que quando as condições de produção se tornam cada vez mais favoráveis e acessíveis, ao invés da qualidade da produção aumentar, o que ocorre é uma queda colossal:

Hoje, essa facilidade que você tem... A gente tinha que ir, nos anos 80, pro Rio, gravar. Hoje eu tenho o meu estúdio em casa. Pequeno estúdio, que se eu quiser, eu gravo lá. Então, facilidade incrível, eu não sei se isso pode ser também um fator... Se acomoda! Você tem os exemplos aí. Veja a música, a cultura desse período de dificuldade e veja a música que fez o maior sucesso nesse ano. “[Vai] Malandra”. Não é? Eu vi uma pessoa falando que chegaram até a dizer assim: “Olha, essa música devia ser o segundo hino nacional brasileiro”. É um absurdo! Respeitando essas outras tendências aí... Mas se você for analisar uma letra de uma música dessas, certo? A linha melódica dela, a harmonia dela... Você não pode comparar com uma música Construção de Chico Buarque, de quantos anos atrás? Aí você fica... Aí você questiona: “evoluímos, ou não?” Também não dá pra dizer “Não!” Porque nós temos essa possibilidade, né? Agora... É difícil, porque algumas pessoas se aproveitam, eu posso dizer que eu evolui muito nessas possibilidades que me deram. Hoje eu faço minha música no computador, eu tenho lá uma orquestra virtual. Eu sei aproveitar disso. E nem por isso eu me desgarrei, tal, e tudo, e fui fazer uma coisa medíocre. O problema é que eu acho que concomitantemente a essa coisa eu acho que a educação não evoluiu bastante, assim, pra isso. Pra... Abrir os olhos, pra *educar* [ênfase]. As pessoas diziam: “Olha, tem tudo aí, mas aproveita”, nesse sentido. Eu penso assim, eu não quero ser dono da verdade, não, mas a gente aqui, acolá, você vai ligando um ponto com o outro e você vai vendo assim... (idem).

O músico, aqui, dá vazão a um ressentimento profundo relacionado à qualidade da produção musical dos dias atuais, quando, pelas facilidades oferecidas, deveria ocorrer o contrário, em seu ponto de vista. A profunda insatisfação dele, nesse ponto, está voltada para uma característica que ele enfatiza como cada vez mais simplória e apelativa dos *hits* da indústria cultural dos dias atuais, e que estaria materializada na canção da cantora Anitta, “Vai, Malandra”. O critério comparativo que ele utiliza para enunciar sua representação está relacionado com “o que toca no rádio”, procurando deixar claro que, nos anos 1960, ele ouvia música “de qualidade” nas transmissões radiofônicas e que hoje isso não se verifica. Para construir essa representação, contudo, ele deixa de lado as discussões estéticas que já existiam na época, nas quais a MPB já era tida pela intelectualidade como “música de qualidade”, mas também já havia a música considerada “ligeira”, que correspondia, nos anos 1960, à Jovem Guarda, às baladas internacionais que começavam a fazer sucesso no Brasil, à música “brega”, entre outras, que sofriam, da elite intelectual brasileira, as mesmas críticas que hoje Aurélio Melo direciona aos *hits* do momento.

Entretanto, nessa passagem destacada, aparece aquele caráter dúbio das facilidades técnicas presente em sua representação, que mencionei. Ele afirma que não é possível negar que tenha havido alguma evolução, porque hoje ele é capaz de gravar suas músicas com muito mais facilidade, inclusive utilizando uma orquestra virtual. Mas ele procura, também, alertar para a impossibilidade de uma “evolução musical” capitaneada exclusivamente pela evolução técnica e tecnológica, porque ela sozinha tenderia a gerar acomodação. Ela precisaria, segundo ele, vir acompanhada de educação musical, que ele lamenta que esta não tenha vindo acompanhando o desenvolvimento técnico e tecnológico, deixando a abertura para que esse cenário “pobre” se consolidasse cada vez mais. Inclusive, especificamente, a *internet* aparece em suas falas sempre em momentos em que ele está expressando um lamento pela perda de algo a que atribui imenso valor na sua memória dos anos 1980. Dessa maneira, todas as vezes que ele se refere à rede mundial de computadores, nunca é de forma entusiasmada:

[Nos anos 1990] o Theatro já tava bem restrito, poucos acontecimentos grandiosos como foi nos anos 80 no Theatro. Não, muito poucos. Porque aí já vem... Aí já surgiu... Pessoas, assim, com trabalho muito forte e com público enorme. Vavá Ribeiro... Banda Luau... Essas bandas de rock. Mas o Theatro, muito pouco. Então, realmente, aquela contribuição dos anos 80 ficou realmente para os anos 80. Eu considero, *eu* [ênfase], resumindo, considero que os anos 80 teve (sic.) essa importância. Ele despertou o público, despertou o artista da possibilidade de fazer, despertou outras gerações. Tá certo? Pra continuar. Pra continuar o que a gente tem hoje, só que hoje a realidade é outra, porque... Tem internet, é Spotify, hoje você nem tem mais o interesse de gravar. Né? Hoje eu já não compro mais CD. Você vai na

internet, YouTube, Spotify, você escuta tudo, muito diferente da magia dos anos 80 (idem).

Nessa fala, o músico procura deixar evidente o quanto os anos 1980 são grandiosos na sua memória e, ao mesmo tempo, o fato dessa grandiosidade não ter sobrevivido ao tempo ou inspirado as outras gerações. Isso porque, para ele, as levadas de músicos que foram surgindo posteriormente tiveram alguma inspiração em sua geração, mas produzindo de formas cada vez mais diferentes, até chegar aos dias atuais, em que nem sequer há mais a preocupação em se lançar um CD, pois tudo está a um toque de distância, em plataformas de *streaming*, como Spotify e YouTube – o que fez com que se perdesse, segundo ele, a “magia” dos anos 1980. Mesmo sem discorrer muito sobre a questão, sua representação sobre a *internet* e sua relação com a música autoral independente se torna nítida. Na maioria das vezes em que ele fala de forma ressentida sobre a realidade de produção dentro desse cenário, há alguma menção à *internet* como parte indissociável desse mundo sépia atual, que se opõe às cores dos anos 1980, inclusive quando fala sobre a já discutida dificuldade que os músicos dessa geração tiveram para transpor a barreira da inserção no mercado de música nacional:

[...] o fato é que, de um modo geral, como você mesmo percebe, não aconteceu. Não foi falta de talento, foi falta de organização. Nossa. Aí eu já tô culpando também nós músicos, nós artistas, compositores, que ficamos assim, que não percebemos isso que outros Estados fizeram. E eu acho que passou. Porque hoje a história é outra. Hoje não tem mais essa coisa: “ah, eu vou fazer um CD que ele vai fazer sucesso”. Vai, não! Ninguém nem compra mais CD! As pessoas hoje estão gravando e botando na internet. O investimento hoje é você fazer uma música pra fazer sucesso, botar no Spotify ou YouTube, se tornar sucesso nacional e ele se tornar conhecido, pra poder pelo menos poder fazer show. Né? Que aí ele vai ter essa possibilidade de fazer com que o trabalho se torne conhecido através de apresentações, de shows. É isso (idem).

Nessa passagem ele está deixando evidente o ressentimento com o rumo que se tomou após a “falha” de sua geração. Ele retrata aquele momento como a época “perfeita” para que os músicos autorais independentes de Teresina da década de 1980 alcançassem o “sucesso nacional”; entretanto, teriam perdido a oportunidade de criar um “movimento”, como outros Estados o fizeram, que tivesse características identitárias (como já discutido) para que a música do Piauí pudesse “acontecer nacionalmente”. E, acrescentando uma dramaticidade maior ao seu relato, ele afirma que “o momento passou”. É a representação da “perda do trem”, da oportunidade perdida. Nessa fala, o que Aurélio Melo apresenta para nós sobre esse momento posterior à “perda da oportunidade” é um cenário onde só resta aos músicos autorais independentes de Teresina a tentativa de sobrevivência. O sonho do sucesso e da glória

nacional, que viria através de um LP, ou de um CD, para ele, está perdido, restando apenas a possibilidade de gravar uma música para ser veiculada nas plataformas de *streaming* para se tentar algum nível de reconhecimento que possibilite *pele menos* fazer *shows*. O ponto máximo dessa representação construída por ele de um cenário musical pobre e melancólico e que até mesmo beira a irrelevância pode ser visto na seguinte passagem:

Eu conversando com a colega, com a minha amiga, a Soraya Castelo Branco, excelente cantora... Ela era pra ser uma Marisa Monte dessas no Brasil. Mas ela tá fazendo um trabalho pra esse público acomodado, hoje. Que não quer ir ao teatro. Soraya faz um show no Theatro [4 de Setembro], [...] ela fez, ela me contou, diz que não faz mais... Ela fez com a Orquestra, que tá aqui nessa revista [mostra uma edição recente da revista Cidade Verde, cuja capa é um concerto protagonizado pela Orquestra Sinfônica de Teresina]. Um show, não! Não foi show, foi um concerto. Paisagem Brasileira... E ela ficou encantada com aquele público enorme que a Orquestra leva. E ela, que é uma excelente, excelente, boa, boa, boa, mermo (sic.). Mas ela tá fazendo um trabalho pra esse público acomodado, que prefere ver a Soraya lá no Camarão do Elias, que ela tá tocando ali e o povo tá aqui conversando e *bebendo* [ênfase]... E tendo aquele som maravilhoso ali! Não é? É uma pena... Você tinha que parar tudo. Para tudo no bar, como era antigamente o Nós e Elis, parava aqui e ia ver a cantora. Né? Isso é prejudicial para o movimento musical atual no Piauí, né? Isso nós tínhamos nos anos 80. Eu te garanto. Nós perdemos (idem).

Esse trecho é de um ressentimento quase fúnebre, quase um luto pela morte de um cenário musical, ou, ao menos por sua agonia, que é a representação construída aqui. O grande público que ele relata conseguir mobilizar nas apresentações da Orquestra Sinfônica de Teresina – a qual ele rege e coordena – não mais se sensibiliza com o cenário autoral independente de Teresina. E a atividade que em outro momento ele sugere que é a ela que se resume a música em Teresina, que é a sobrevivência do artista, é evidenciada aqui como o trabalho que vem sendo desempenhado pela cantora Soraya Castelo Branco que, segundo ele (outro aspecto do mesmo ressentimento), deveria ser uma “Marisa Monte dessas” em termos de notoriedade nacional (por ter, de acordo com seus critérios estéticos, qualidade musical e vocal equivalente), mas fica cantando em bares nos quais as pessoas sequer prestam atenção à música que está tocando. Nesse ponto, ele insere mais uma vez a referência ao momento áureo do passado, o bar Nós e Elis, onde, dentro da descrição dele, o público parava tudo para ver o artista tocar e cantar, ao contrário dos dias atuais, em que o músico desempenha, em sua representação, função semelhante à de um *mini-system*: servir como música ambiente enquanto as pessoas comem, bebem e conversam.

O mesmo tipo de ressentimento é apresentado por Kasbafy. Ele também traz um cenário atual da música autoral independente em Teresina que consiste na tentativa dos músicos de

darem sobrevida a ele. Dentro da representação que ele constrói, as pessoas não têm mais disposição para ir a *shows*, porque assistem tudo que lhes interessa na *internet* e se contentam com isso:

Voltando atrás, como existia a *carência* [ênfase], em todo lugar, de eventos daquilo que a meninada queria ver, a gente mesmo que ia, fazia. Aí dava cem, duzentas, trezentas, quinhentas, duas mil pessoas pra ver o show da gente... Narguilé [Hidromecânico] mermo (sic.), em 98, botava setecentas, oitocentas pessoas no Noé Mendes. Quem é que bota, hoje em dia? Ninguém mais, por quê? Porque existe a internet. A internet é excelente, mas atrapalha. Porque a galera não tá saindo de casa mais pra ir pra show, porque já tem tudo na televisão... Entendeu? Quer dizer, existia uma carência na época da década de 80. Cadê os eventos? Não tem. Ele viu, “ah, não sei onde, vai ter não sei o quê”. [Em] 85 a galera saiu daqui pra ver o Rock in Rio no Rio de Janeiro, saía daqui pra ver show em São Paulo. Entendeu? (BARBOSA FILHO, 2018).

De maneira semelhante a Aurélio Melo, ele descreve um passado de carência, mas que terminava por produzir um cenário muito mais vivo do que o do presente, que é de abundância. No passado da memória de Kasbafy, não havia eventos, não havia *shows* de bandas famosas passando com frequência na televisão, não havia plataformas de *streaming* em que você pode assistir ao conteúdo desejado no momento de sua conveniência e, por isso, o público, ávido por consumir esses espetáculos, fazia um esforço muito maior para participar do que havia disponível. Da mesma forma, eles próprios organizavam seus eventos, já que não havia produtores de *shows* e os grandes eventos das grandes bandas de metal não passavam por nenhuma capital próxima de Teresina (muito menos na própria cidade). E essa representação da carência é, ao mesmo tempo, o retrato de seu esforço de superação, que, por sua vez, fazia com que a cena *underground* fosse viva, constante e ativa. Ela se opõe diretamente à representação da abundância encontrada na *internet* nos dias atuais que, por sua vez, faz com que o público, como diria Aurélio Melo, “se acomode” e não saia de casa para assistir aos *shows*. Em sua memória, Kasbafy estende a força da cena até o final da década de 1990, citando as apresentações da banda Narguilé Hidromecânico. Mas, nos tempos atuais, segundo ele, ninguém mais consegue atrair o público para os eventos. É um tipo de consumidor de música que sai apenas para bares com música ao vivo, mas que não quer realmente consumir música, apenas ter um som ambiente enquanto se diverte com os amigos:

Por exemplo, aqui acontece muito, tu ir pra um restaurante, o cara tá tocando e a galera não tá nem aí, não. Lá no Nós & Elis, não, a galera ia pra beber e ver o cara! Hoje em dia a galera não vai pra um bar ver uma banda, a não ser quando é [no] Velho Jack, o Andrezinho tocando, que a galera vai pra lá, pro Velho Jack, tomar [cerveja] e comer,

mas quer ver o Andrezinho tocando o blues dele. Mas é muito difícil o cara sair de casa pra ver um cara. Naquela época existia essa cultura, o cara ia pro Nós e Elis pra ver o Geraldo Brito tocando com a Solange Leal, ou aquela menina que faz o... A Gabi, tocando Maria Bethânia e Gal Costa, que ela é muito boa (idem).

Aqui a representação construída por ele casa novamente com a de Aurélio Melo. Há uma memória de uma oposição de um passado paradisíaco, em que as pessoas iam para o bar – no caso, o Nós e Elis – para ver a apresentação do artista, e não apenas para consumir bebidas alcoólicas e degustar aperitivos, a um presente decadente, em que o artista que está tocando não tem a menor importância, a não ser algumas raras exceções, como o guitarrista André de Sousa, chamado por ele de “Andrezinho”. Esse passado em que o cenário de música local acontecia com vivacidade é buscado na memória dele como um refúgio para esse presente que ele constrói, origem do grande ressentimento mostrado por ele em relação ao tempo presente.

Outro músico que traz um forte ressentimento em relação aos dias atuais é Thyrso Marechal, mas em relação a um aspecto mais próximo do que Aurélio Melo descreve a respeito do cenário nacional de música de amplo consumo. Para o guitarrista, essa realidade presente é ainda mais decadente do que a descrita pelo maestro, pois aquele considera que a sociedade chegou ao “fundo do poço” no que diz respeito à degradação dos valores. Isso já foi mencionado anteriormente, mas aqui ele dá uma ênfase muito grande não apenas aos valores sociais em geral, mas à apropriação de apelos vendáveis pelo mercado da música de forma cada vez mais explícita e apelativa. Ao descrever o quadro geral do consumo de música na década de 1980, ele procura mostrar um verdadeiro paraíso, em que todas essas formas de “degradação” não existiam ou ainda tinham certo pudor em se apresentar sem nenhum filtro:

[...] você tinha o consumo popular... Você tinha o início da lambada... Beto Barbosa, Kaoma, tinha toda aquela coisa... Tinha a música brasileira, a MPB, ainda com música de qualidade... Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Pepeu Gomes, né? O quadro era esse, ainda não era tão, eu diria que não era tão... Deturpado, não sei se é a palavra, tão... Deteriorado como ainda é hoje, né, ainda se... Mesmo no que a gente chamava de música brega, de música popular, você ainda tinha alguns limites, né? Na hora de se tratar de alguns temas, de alguns conceitos, de algumas letras... Você tinha alguns limites. Nós chegamos a um nível... Acho que no fundo do poço, quando se trata [risos] em nível intelectual e produção artística, produção de letra... Como eu falei, tratando da coisa mais vil, mais baixa, né, dos sentimentos mais... Mais baixos do ser humano. Naquela época a gente ainda tinha um pouco de qualidade. Mesmo na lambada, né... Mas eu, sempre me incomodou muito aquela coisa de [fazendo trejeitos no rosto e na voz, indicando deboche] “dançar, morena, vem pra cá morena, vem dançar, vem rebolar, vem...” Eu sempre detestei aquilo, eu acho que aquilo ali nunca... Mas é da alma do brasileiro essa coisa da diversão, né? A música pro brasileiro, ela não... Ela conscientiza muito pouco, ela vai servir mesmo como entretenimento, como diversão, dança, enfim. Pras pessoas se desligarem (CARVALHO NETO, 2018).

Thyrso Marechal mostra um profundo ressentimento com os rumos que a música de massa tomou no Brasil, e representa a década de 1980 como um paraíso perdido em oposição a um quadro de verdadeira “anomia sexual” no campo musical. Para ele, que se declara conservador em muitos aspectos dos costumes, a presença cada vez maior de elementos explícitos de sexualidade utilizados como produtos a serem vendidos no mercado musical, apelando para os sentimentos “mais baixos” do ser humano, o presente aparece com dimensões quase apocalípticas, no que diz respeito à música, com o relato da destruição de um refúgio do passado no qual até mesmo os estilos mais populares ainda “respeitavam certos limites” que diziam respeito ao que poderia ou não ser abordado em letras de música. E, dentro dessa narrativa, a “queda do paraíso” tem um marco: o surgimento de uma vertente específica do axé baiano dos anos 1990:

A partir dos anos 90, com aquela coisa da Bahia é que a coisa começou a declinar realmente. Ali a coisa... É o Tchan, com aquele negócio de descer, aí você tem aquela exacerbação da sensualidade, né, do erótico... É aí, eu acho que isso aí é muito perigoso, porque você tem que lidar com isso com pessoas que têm educação, que têm informação, né? Sexo é uma coisa muito boa, mas se você não tiver educação pra lidar com isso, ele pode se tornar algo perigoso. É uma felicidade, como diria John Lennon, a felicidade é uma arma quente. Dependendo do que lhe traz felicidade, ela pode ser prazerosa ou não. Ou quente, como dizia o John, né? (CARVALHO NETO, 2018).

A banda baiana É o Tchan, que fez muito sucesso nos anos 1990, é apresentada por ele como sendo o marco inicial dessa “degradação” que teria resultado no quadro dos dias atuais. E aqui a fala dele se encontra novamente com a discussão que já foi apresentada no primeiro capítulo: ele considera que o mercado da música de amplo consumo se aproveita do fato do povo brasileiro ter péssimos índices de educação formal para veicular os produtos mais apelativos e alienantes que sejam possíveis, resultando em uma radical degradação da arte musical. Sua fala remete ainda à ideia de *civilização do espetáculo*, já discutida aqui. Para ele, esse tipo de produção musical só consegue se firmar nessa sociedade em que a música serve apenas para *distração*, apenas para entretenimento raso. Kasbafy também traz essa ideia em sua representação do consumo de música no presente:

Hoje em dia quem sofre muito com isso é a classe alta. Por que? Porque não vem mais nada pra aqui (sic.) bom... O cara tem que... Pra você comprar um disco da Elis Regina, você vai lá na Tocatta [Discos], ou então tem que pedir na Saraiva porque não tem mais aqui... Só tem *lixo* [ênfase] nas rádios... Só tem lixo na televisão... Quem tá favorecido hoje é a classe média muito baixa de cultura, entendeu? Isso aí foi que...

A cultura foi que desceu, cara, o nível. A galera não tá preocupada com cultura, tá preocupada mais em... Aparecer. Por exemplo, um show de forró. Hoje a galera bota um litro de uísque em cima. Quem diabo é que naquela época botava um litro de uísque em cima numa festa? Só um cara muito rico, hoje em dia qualquer moleque compra um litro de uísque e bota em cima numa mesa pra ouvir forró e cheirar. Tá desse jeito. E só querem ouvir forró, querem ouvir sertanejo, só querem ouvir esses lixo (sic.) aí... E naquela época você não tinha acesso a isso aí! (BARBOSA FILHO, 2018).

A representação trazida por Kasbafy é semelhante à de Thyrso Marechal, mas com uma ligeira diferença: a “degradação” de que ele fala não tem relação direta com a sexualidade exacerbada posta em primeiro plano, de que fala Thyrso. Kasbafy, de forma diferenciada, trata apenas de uma questão estética, mas que também está relacionada à ideia de *civilização do espetáculo*, pois ele está descrevendo uma população consumidora de música que não tem qualquer interesse artístico real, apenas o desejo de viver em uma grande festa. E a “classe alta” de que ele fala, depois de analisada sua declaração, percebe-se que não se trata de uma distinção econômica, mas, sim, sociocultural. Seria uma “classe alta” em aspectos de educação cultural, em um conceito conservador de cultura, da forma como Vargas Llosa o postula, como sendo aquela de maior nível de erudição. Para o grupo que, segundo Kasbafy, é apreciador de fato de arte, a realidade presente é desastrosa, pois para todo lado que se olha, na TV, no rádio, nas festas, “só tem lixo”.

Assim, o ressentimento com o presente é muito forte nas representações trazidas por uma boa parte dos sujeitos entrevistados, ainda que sujeita a variações de forma e intensidade. Além disso, não se pode dizer que é um discurso uniforme entre os que trazem essa representação, pois as insatisfações com o momento atual são distintas de acordo com quem o representa. Mas o que une todos que trazem esse ressentimento com o presente é que ele sempre se opõe a um passado construído carinhosamente em sua memória. Há a preocupação de mostrar que algo foi perdido, que um dia já se vivenciou um momento muito bom, mas que hoje isso não é mais possível. Por isso, a importância de se falar da representação negativa do presente é que ela mostra a busca de um refúgio em uma memória gloriosa do passado. Para esses sujeitos, vivenciar o momento atual pode ser doloroso em alguns aspectos, então suas subjetividades respondem construindo um porto seguro em seu passado, um local na memória onde sempre se pode buscar abrigo e segurança diante de todas as incertezas vivenciadas no presente.

Dessa forma, essa é uma história de *belos passados*, mas também de ressentimentos. As formas de se lembrar o passado são capazes de trazer os elementos mais surpreendentes e às

vezes até contraditórios. Um evento gerador de um relato de glória também pode ser fonte de profundas insatisfações cuidadosamente nutridas ao longo do tempo. Dentro do que se armazena na memória, há os potes reservados a relatos de “grandes feitos” do passado e outros destinados a decepções, insatisfações e situações nunca bem aceitas. Frequentemente esses potes estão lado a lado na prateleira. E dessa forma, a geração de músicos autorais independentes de Teresina dos anos 1980 é capaz de evidenciar nas suas crônicas de seu passado glorioso, também, relatos de acontecimentos nunca satisfatoriamente digeridos, especialmente de quando a glória não veio. Ainda que os ressentimentos tomem formas e intensidades diferentes e sejam motivados por eventos diversos, eles têm em comum a sua interligação maior: estão voltados para tudo o que eles consideram que atrapalhou o crescimento e/ou a longevidade daquela cena musical dos seus mais belos afetos guardados carinhosamente em sua memória. A representação trazida por esses sujeitos a respeito daquele cenário é um *belo passado*, como já discutido no segundo capítulo; e a impossibilidade de sua sobrevivência tal como era ou de seu crescimento para um reconhecimento nacional é algo que acrescenta um sabor amargo à doçura de suas lembranças. E, acima de tudo, o que conecta todos os ressentimentos apresentados neste tópico é a impossibilidade de se competir com a gigantesca estrutura da indústria cultural. Essa impossibilidade se manifesta na inviabilidade de ter um produto fonográfico de qualidade competitiva sem ter que passar pelo eixo Rio-São Paulo; na barreira encontrada e que não pôde ser transposta mesmo quando se passou pelo eixo Rio-São Paulo; no apoio insuficiente do poder público; na postura musical meramente diletante, que trata a atividade musical como *hobby*, deixando a cena muito mais volátil e diminuindo sua força competitiva diante daquela estrutura; nas rivalidades, que também enfraqueciam a cena (a não ser para Aurélio Melo, que considera o contrário); na segregação sentida pelos roqueiros; e até mesmo na insatisfação com o momento presente, pois ela sempre traz esse momento atual deteriorado como o resultado da perda daquele momento tão querido em que a cena era forte e ainda ao menos batalhava por seu espaço diante da disputa com aquela megaestrutura.

Como foi discutido ao longo deste tópico, nem todas essas representações são unânimes, mas todas elas são respostas da memória à impossibilidade de obter êxito na disputa por espaço com a indústria cultural. É um posicionamento ambíguo diante desse início de modernidade global: por um lado, é querer ser inserido em sua estrutura para que sua música também possa ser desencaixada do espaço/tempo e se inserir nas formas modernas de produção e distribuição musical; por outro, é sofrer por não conseguir nem se encaixar nessa estrutura e nem manter de forma longa o seu nicho de resistência a ela na disputa por espaço. E dentre esses relatos de

resistência e insistência, há ainda um ressentimento que é mais forte e generalizado do que todos os demais citados: o ressentimento com as rádios locais e o pouco espaço concedido por elas à música autoral independente de Teresina. É um ponto da memória que retrata um terreno que foi decisivo, ao menos na maioria das narrativas, para que a disputa pelo espaço com a indústria cultural fosse tão desigual. Por ser este o ressentimento mais forte e mais relacionado à própria engrenagem da indústria cultural, escolhi dedicar um tópico apenas a ele, pelo qual nos enveredaremos agora.

Está no ar, nas ondas do rádio, no submundo resiste o repúdio... Tentando despertar!

Embora, como já destaquei no primeiro capítulo, Teresina só tenha passado a ter sua primeira estação de rádio tardiamente, em 1948, essa forma de comunicação, com o tempo, passou a ser interiorizada nas práticas cotidianas dos teresinenses. Mesmo com uma pequena quantidade de emissoras em atividade – em 1980, havia em Teresina apenas três rádios, todas AM: Clube, Pioneira e Difusora –, a audição da programação radiofônica era grande companheira da população da capital piauiense ao longo do dia. É recorrente entre os entrevistados, a menção ao hábito de ouvir rádio como parte de seu próprio cotidiano e do da população teresinense, de um modo geral. Já destaquei no tópico anterior, por exemplo, a fala de Aurélio Melo sobre quando ele ouvia músicas como “Expresso 222”, de Gilberto Gil, ou “Construção”, de Chico Buarque, na rádio Pioneira, procurando enfatizar que, naquela época, as rádios veiculavam canções daqueles artistas mais bem aceitos pela intelectualidade brasileira, e não apenas a música mais ligeira, na denominação proposta por Adorno. Outros entrevistados dizem o mesmo sobre a programação radiofônica daquela época, descrevendo-a como um espaço que atendia todos (ou a maior parte) dos gostos que cabiam na esfera do que era produzido e distribuído dentro da lógica da indústria cultural, seja os seus produtos mais simplificados e padronizados, dentro da formulação clássica da estética industrial da música, ou aquela produção “de luxo”, voltada para ouvintes mais exigentes, mas que ainda assim, como já discutido, fazia parte da mesma cadeia produtiva.

Kasbafy, por exemplo, afirma que a tendência, do início dos anos 1980 para trás, era que praticamente todas as camadas sociais que ouvissem o rádio tivessem acesso aos mesmos tipos de música, uma vez que, da MPB ao “brega”, tudo passava na programação radiofônica das emissoras de Teresina:

Na década de 80 e 70 elas são muito meio parecidas, por exemplo, o cara que ouvia Genival Lacerda e Luiz Gonzaga, eu acho que ele ouvia Caetano, também. Depende da situação. Porque ele era um músico... O Raul Seixas [por exemplo]... Eram músicos meio que populares porque tavam na mídia. O Raul Seixas tocava no Fantástico. Caetano tocava no Fantástico. Genival Lacerda cantava no Fantástico. Entendeu? Luiz Gonzaga... Entendeu? Existia uma abertura e as rádios que eram rádios culturais, a Pioneira era da Diocese, a Difusora parece que era dum cara aí do governo, não sei, elas trabalhavam pra isso, elas não botavam só música rasteira, elas trabalhavam todo mundo em conjunto *para a sociedade* [ênfase], não existia a podridão que aconteceu depois! Então, acho que não tinha essa... A música não era... A não ser que você queria ser o fodão, ouvir só os clássicos do Vivaldi, do Beethoven, mas eu acho que a rádio todo mundo ouvia, quem tinha rádio em casa ia ouvir aquela música que tava rolando no Brasil inteiro, entendeu? Se tava rolando Maria Bethânia todo mundo ouvia, as classes tudo, porque era o único acesso que o pobre e o rico tinham na época, era a rádio, a rádio era coisa top (BARBOSA FILHO, 2018).

Kasbafy constrói uma representação paradisíaca do rádio no passado, como um espaço onde todos os estilos que eram apreciados pela população tinham lugar garantido, pois as emissoras de então tinham como interesse motivador de suas atividades servir ao bem da comunidade em geral. Ele diz isso pelo fato da rádio Pioneira pertencer à Arquidiocese de Teresina, e não a uma entidade mercadológica, que visaria apenas o lucro; afirma também que a rádio Difusora pertenceria a “alguém do governo” – na realidade, até onde foi possível apurar, a emissora em questão surgiu a partir de uma sociedade de particulares e não tinha qualquer ligação formal com o governo (a não ser o fato de um de seus donos ser político e ativo no cenário estadual) e, inclusive, fazia parte do chamado “condomínio” dos Diários Associados. Ele esquece de mencionar a rádio Clube, que também era de iniciativa particular. Mas a memória que ele traz é a de um momento em que, segundo ele, as rádios ainda não eram dominadas pelo interesse exclusivo no lucro, pautando-se, ainda, por sua responsabilidade social de difundir a cultura. Para dar base a essa representação, ele deixa de lado o fato de que, naquela época, a programação que existia nas rádios, efetivamente atendia os interesses do mercado musical e da indústria cultural, pois até mesmo as canções da MPB tinham que atender a certas expectativas de vendas de discos dentro do seu público consumidor potencial; não havia divulgação “desinteressada” de música dentro da esfera da indústria cultural.

Mesmo assim, o fato de que o perfil estético dentro das programações das rádios foi mudando com o tempo, é descrito por ele como a perda desse paraíso, no qual os estilos que agradavam a todos tinham espaço nas transmissões radiofônicas e, de repente, com a entrada de setores empresariais mais agressivos no ramo da radiodifusão, tudo se transformou numa enorme distribuição de “lixo”. De fato, conforme já discuti neste capítulo, a partir dos anos

1980 as instâncias de produção e distribuição musical passam a ter um peso de profissionais do ramo empresarial (não necessariamente ligados à música) cada vez mais forte, logo, os mecanismos de produção e divulgação da indústria cultural passam a ter uma tendência cada vez maior de dosar os riscos – e inovação artística sempre é um risco, do ponto de vista mercadológico – antes de lançar um artista novo, ou um novo trabalho de um artista já consagrado. E essa tendência de um predomínio de canções com apelo comercial cada vez mais evidente nas programações dos rádios é a base de um ressentimento muito forte em sua memória:

Aí na década de 80 foi que começou a abrir, a década de 80 e 90 foi que começou a aparecer Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo, aquelas coisas ali, mas por quê? Porque já existia um financiamento de grandes rádios terceirizadas já patrocinando isso aí. Como teve aqui o cara da... O Miranda da FM Satélite, que ele começou a botar Mastruz com Leite, aí inventou um *bocado* [ênfase sarcástica] de banda, ele tinha umas dez banda (sic.) aí... Aí ficou botando pra todo lado, aí... Fodeu... E o governo não amarrou... Aí nós tamos hoje no funk falando de menino comendo menina, que não sei o quê, do veado não sei de quê, aí tá desse jeito a esculhambação (BARBOSA FILHO, 2018).

Na sua fala está presente a mesma discussão que acompanha o cenário intelectual a respeito da música desde a ascensão da indústria cultural: o dilema de se investir na liberdade criativa dos artistas ou em padrões estéticos que correspondam a um retorno financeiro com o menor risco possível. Essa segunda opção, para ele, é a causa de toda a “esculhambação” atual da música, que aproveita ao máximo as tendências momentâneas de sucesso. Ele cita, no caso, a ascensão do sertanejo mesclado ao *pop* de meados dos anos 1980, que surge com duplas como Chitãozinho e Xororó, Zezé Di Camargo & Luciano, Leandro e Leonardo, entre outras, e também o surgimento de várias bandas de forró já no final dos anos 1980 e início dos 1990, com uma reformulação estética que também trouxe elementos *pop*, deixando o estilo completamente diferente de sua forma consagrada até então. Em cada uma dessas vertentes, empresários agenciavam inúmeros artistas, que emplacavam *hits* que seguiam uma padronização voltada para a redução do risco mercadológico. Mas, em sua fala, há uma insatisfação ainda maior com o fato desses estilos terem sido vendidos de forma massificada e à base de um enorme aparelhamento empresarial que investiu muito dinheiro nesse ramo, de várias maneiras diferentes, para o sucesso do negócio (e não dos artistas, o êxito destes era apenas uma parte do processo):

Existia aquela coisa bem formatada cultural! Que na década de 90, 2000, foi estuprada pela abertura e foi dada a concessão a pessoas terceiras a tomar de conta de rádio, que não devia, cara. Toda rádio devia ser só do governo! Porque quando você bota a coisa na mão de terceiros, ele vai dar um jeito daquilo ali, ele vai fazer aquilo ali virar um curral pra ele ganhar dinheiro, que eu vi muito isso na Clube. A Clube... A Rádio Clube, o menino de lá, o filho do cara lá, o Daniel Alencar, ele trabalhava pra fazer as festas dele de forró pra ele ganhar dinheiro em cima do que ele vendia do jabá das bandas de fora... Que as bandas de fora ele fazia como? Ele divulgava as bandas de fora *de graça* [ênfase] na rádio pra o cara vir de graça divulgar as músicas dele aqui pra ele ganhar dinheiro nas costas do cara. Isso aí era o formato. E é o jabá mais louco que tem, é você forçar uma banda grande a tocar de graça porque tu tá tocando na rádio! Aí quem mudou isso foi um cara de Fortaleza, um tal dum Miranda, que começou a fazer aquela banda Mastruz com Leite, não sei o quê, aqueles lixo lá, ele pegou, botou uma rádio Satélite. Comprou, botou uma rádio Satélite e jogou pro Brasil todinho, aí fodeu com a cultura do Brasil todinha! (idem).

Aqui ele fala da existência de um esquema montado para que o negócio musical vingasse, a partir do final dos anos 1980, que é a utilização de rádios para a promoção de bandas “apadrinhadas” por seus donos. Segundo ele, um empresário do ramo musical criava uma rádio e trazia um rol de artistas para dentro de sua linha de ação. Em seguida, ele divulgava “gratuitamente” os discos desses mesmos artistas em sua rádio, mas exigia deles que tocassem de graça nos eventos que seu grupo empresarial produzisse. Eventualmente, ele não precisava ser dono da rádio, bastava que a direção desta concordasse em fazer parte do esquema. Essa lógica é bastante conhecida entre pessoas do cenário musical em Teresina e tende a fazer com que aqueles artistas que estejam operando dentro dessa sistemática tenham cada vez mais exposição midiática e, conseqüentemente, cada vez mais contratos e uma carreira musical promissora. Contudo, aqueles que não querem se submeter à padronização imposta nesse ramo e às exigências dos produtores, não conseguem disputar espaço no cenário musical. Essa lógica é uma das muitas variedades daquilo que é conhecido como “*jabá*”, embora não seja a sua forma mais clássica. E na representação construída por Kasbafy, o surgimento dessa forma específica do “*jabá*” corresponde à queda do paraíso do consumo de música no Brasil, pois este passou a ser tomado pelo “lixo”. E o mais curioso é que em sua narrativa não aparece a forma clássica do “*jabá*”, que é a compra de espaço nos programas de rádio pelas gravadoras para a divulgação do material que elas lhes enviassem – na qual a forma de radiodifusão que ele considera paradisíaca está inserida. Melhor dizendo, ela aparece, mas, para ele, é como se existisse um “bom *jabá*” e um “mau *jabá*”. Em um dado momento em que ele fala sobre como as músicas eram introduzidas na programação das rádios em Teresina, naquela “época boa”, ele diz o seguinte:

O cara que injetava essas culturas que era jabá das grandes gravadoras era o Joel Silva, que é pai do Joelson, da TV Cidade Verde... Ele era que fazia os lançamentos, no horário dele de dez, onze horas da manhã. Ele é que lançava: “olha, acabamos de receber o disco do Bob Marley”, Survivor, que tem “*could you be loved?*” [cantando], “lançado pela gravadora CBS, tal, tal, tal...”, aí o outro, o Pink Floyd, [Another] Brick in the Wall, que estourou naquela época, 82, 80, 79... 79, 80... Existia os jabás das rádios. Existia aquela coisa bem formatada cultural! (idem).

Ou seja, o problema específico mostrado em sua fala não é o fato da existência de um “jabá” por si só, mas sim que ele estivesse a serviço de interesses exclusivamente mercadológicos e que elevassem ao nível da adoração formas musicais consideradas por ele como “lixo” e, pior ainda, que reduzisse praticamente toda a divulgação musical na grande mídia a isso. Apesar dele afirmar na citação anterior que toda rádio tinha que ser do governo, dissociada dos interesses privados do capital empresarial, para assegurar o interesse público de criatividade artística, entregando músicas “de qualidade”, e não para meramente atender aos interesses empresariais, em outros momentos, como a citação acima, ele mostra não se incomodar com a outra forma de “jabá”, que fazia com que o mundo paradisíaco que ele desenha funcionasse.

Mas logo retornarei a essa questão do “jabá”. De qualquer forma, as rádios em Teresina eram parte indissociável do cotidiano, considerando, sobretudo, que não havia uma diversidade muito grande de formas de contato com a música naquela época. Thyrso Marechal, por exemplo, destaca um papel fundamental do rádio na própria experiência que ele teve de se relacionar com a música: “Então o nosso contato era esse, era vendo alguma coisa pela TV, alguma banda de rock, que raramente apareciam, nalgum show... Ouvindo rádio, né, música pop, rádio FM, novidade... Ouvi muito rádio AM, ainda hoje gosto demais...” (CARVALHO NETO, 2018). Vale salientar, ainda, que o papel desempenhado pelas transmissões radiofônicas em Teresina não se restringiam ao consumo musical, tendo também uma função informativa e até mesmo de prestação de serviços comunitários, conforme Joel Silva descreve:

O rádio de 1980 teve *fundamental importância* [ênfase] na intercomunicação. E teve, também, no entretenimento. Comunicação e entretenimento. O rádio de 1980, no Piauí foi importante, *substituindo* [ênfase] o que [em] outras partes do mundo, os correios fizeram ou ainda fazem... Mas nós tínhamos o *dever e o prazer* [ênfase] de estar permitindo que as pessoas se comunicassem através da rádio. A rádio Pioneira teve um programa chamado Correspondente do Interior e que mandava mensagens não só entre o Piauí, mas nos Estados brasileiros, considerando-se que a rádio, em 1980, teve uma onda, uma onda tropical, né? Uma onda tropical, que hoje desapareceu, né? É tudo FM agora... Essa onda tropical *levava para fora* [ênfase] do Estado as notícias daqui. Como Teresina foi sempre um centro médico bastante procurado, as pessoas que vinham do Norte do país, em busca de saúde, para que dessem resultado dessa sua busca para familiares seus, onde tivessem

ficado, era através da rádio. Então a rádio cumpriu um papel de fazer a *comunicação* [ênfase], de *intercomunicar* [ênfase] com lugares distantes, pessoas distantes, pessoas que se deslocavam. E, por outro lado, também promoviam o entretenimento através da música tocada, das novelas apresentadas, a rádio, até 80, chegou a exibir novela, não é? (SILVA, 2018).

Considerando que essa declaração vem de um radialista que dedicou a vida à atividade e tem uma paixão declarada pelo ofício, era de se esperar que construísse uma representação do papel desempenhado pelo rádio em Teresina e no Piauí, em geral, como indissociável do funcionamento daquela sociedade. Não estou aqui questionando a verossimilhança dessa representação, pois dificilmente o peso das práticas vinculadas à escuta radiofônica será contestado por alguém que tenha vivenciado o período ou mesmo estudado um pouco da história do rádio no Piauí e no Brasil. Quero apenas chamar a atenção para a grandiosidade de seu relato sobre o assunto, quando associa à função que sua profissão desempenhava no passado algo que dava sentido a toda uma forma de se existir em sociedade. Não é um relato tímido, mas um que procura enfatizar a grandiosidade do que o rádio significou naquele momento.

Nesse sentido, ele ressalta o papel do que chama de *intercomunicação* das rádios de Teresina, desempenhando uma atividade que em grande medida sempre foi dos Correios e, à medida que se foi tendo acesso às tecnologias que surgiam, da telefonia. O programa que ele cita tinha a função operar como uma ponte comunicacional entre pessoas que estavam distantes e precisavam enviar mensagens a seus familiares ou conhecidos e não tinham telefone à disposição ou não podiam esperar o tempo de deslocamento de uma correspondência. Dessa forma, o que ele descreve é uma função comunicativa que não apenas partia da emissora de rádio, mas também poderia partir do próprio público ouvinte, utilizando a emissora como porta-voz. Há ainda uma ênfase especialmente voltada para pôr em destaque o alcance que as rádios de Teresina – particularmente a Pioneira, na qual o radialista em questão trabalha desde a década de 1960 – proporcionavam à informação, pois, com a transmissão através das ondas tropicais, era possível captar o sinal da emissora até mesmo em Estados que não eram vizinhos do Piauí.

Sendo assim, a relação dos teresinenses com o rádio, no início da década de 1980 já era algo bem estabelecido, com mais de trinta anos de práticas auditivas nesse sentido. Dessa forma, era de se esperar que os músicos autorais independentes de Teresina daquela década almejassem fazer uso desse espaço para conquistar território em meio ao público consumidor de música da cidade. Entretanto, esta não era uma conquista que fosse facilmente alcançável naquele momento, devido a todos os entraves estruturais que essa geração de músicos enfrentava e que

se reflete nos ressentimentos apresentados no tópico anterior, dentre elas a dificuldade de se conseguir gravar suas canções, que, por sua vez, fazia com que esses músicos tivessem pouco ou nenhum material fonográfico para ser veiculado nas rádios. Além disso, havia outras barreiras a serem transpostas para que esses sujeitos pudessem se ouvir em um aparelho que transmitisse as estações de rádio locais, obstáculos estes que correspondem a um grande ressentimento evidenciado em sua memória. A principal dessas barreiras era conseguir se inserir em meio à programação já bem definida das emissoras e que estava recheada dos produtos da indústria cultural, que chegavam até eles através de atuantes departamentos de promoção e *marketing* das gravadoras, que enviavam muito material promocional, além de fazer um trabalho corpo-a-corpo intenso – esses representantes viajavam muito para visitar as emissoras de rádio, fazer contatos, entregar material etc. – e de uma prática muito criticada, mas que, especialmente naquele momento, era praticamente institucionalizada na relação entre gravadoras e rádios: o “*jabá*”.

O “*jabá*” (abreviação de “*jabaculê*”) é uma prática que garante ao pagador que determinados programas de rádio tocarão as músicas dos discos que ele lhe enviar – isso quando se trata especificamente de rádio, mas a mesma lógica vale para participação de artistas em programas de televisão ou entrevistas em programas radiofônicos, por exemplo. É uma forma de atuação mercadológica que sempre foi duramente criticada e é considerada moralmente indigna no senso comum, mas, segundo diversos envolvidos na indústria da música do Brasil, foi crescendo a ponto de se tornar, extraoficialmente, o meio “padrão” de se conseguir espaço para determinados produtos musicais nos meios de comunicação de massa. André Midani, um dos nomes mais bem-sucedidos da indústria fonográfica brasileira, em entrevista concedida à versão *online* do jornal Folha de São Paulo, em 2003, descreve detalhadamente como essa prática cresceu e como ela funcionava – e também como ela praticamente excluía aqueles que se recusavam a participar do esquema. Ele pondera que diferentes variações do “*jabá*” existem desde o século XIX, quando, nas óperas francesas, os empresários dos músicos iniciantes compravam enormes quantidades de assentos nos teatros para que as pessoas que eles lá pusessem aplaudissem fervorosamente o espetáculo, causando boa impressão e potencialização da divulgação das novas estrelas da ópera. No entanto, no formato clássico no qual é conhecido, ele diz que teve início no Brasil no começo dos anos 1970:

Quando cheguei no Brasil, em 55, o *jabá* não existia do jeito que possa ser pensado hoje. Mas havia meios de pressão, desde aquela época. Tal como ele é hoje, e em quantidades talvez menores do que agora, o *jabá* começou, creio, em 70, 71 ou 72. Eu

tinha uma parte grande dos artistas importantes daquela época, então não tinha tanta preocupação. Fazia sucesso no rádio porque os artistas genuinamente faziam sucesso. Mas num belo dia um colaborador meu chegou dizendo que estava havendo um movimento segundo o qual o pessoal do rádio gostaria que se reconhecessem seus méritos. Ele foi conversar com eles e voltou me dizendo que tínhamos que tomar certo cuidado, porque se havia formado uma rede entre vários programadores importantes de Rio e São Paulo. Eu disse: “O que me importa?”. Tive a precaução de telefonar para alguns artistas e explicar o que estava acontecendo, que eu não estava a fim de entrar naquilo e que estava dando a instrução de não participarmos. Os artistas apoiaram, aplaudiram. Para minha surpresa, uns dias depois a gente saiu de programação (MIDANI, 2019).

André Midani, em sua fala, procura se colocar como alguém que foi forçado a entrar no esquema, que se formou à sua revelia, e que resistiu o máximo que pôde, mas, um pouco mais à frente na entrevista ele revela que após resistirem por algumas semanas, seus artistas contratados começaram a lhe cobrar, bastante preocupados, por não estarem tocando nas rádios e ele, assim, teria sido forçado a adotar uma atitude “pragmática”: entrar no esquema, mas tentar 316ivul-lo o “mais profissional possível” – o que queria dizer que se saberia ao certo quantas vezes determinada gravação seria veiculada mediante determinado pagamento, o que é outro detalhe que ele diz que nunca conseguiu fazer valer. É preciso lembrar que toda comunicação feita por alguém oferece, antes de qualquer coisa, uma representação do real e que esta é a forma como o produtor em questão representa o cenário em que ele viveu e o papel que ele próprio julga ter desempenhado nessa situação. Não pretendo tomar como fonte de verdade absoluta o depoimento dele e nem endossar ou rejeitar essa representação tal qual ele a apresenta, sobretudo em relação à sua “resistência a entrar no jogo” e às suas tentativas de moralizar ou, quando isso não era possível, ao menos “profissionalizar” o esquema em questão. O que mais me interessa em sua declaração, sobretudo considerando a sua posição como protagonista dentro desse cenário que descreve, é a descrição a respeito do quão “institucionalizada” era essa prática. E segundo seu relato, nos anos 1980 o jabá se tornou definitivamente a “via geral” da relação entre gravadoras, rádios e TVs, e de forma cada vez mais agressiva:

Até os anos 80 – vamos colocar 85 como uma data hipotética –, a lucratividade de uma companhia de discos era uma coisa desejada, como em qualquer negócio. Mas me refiro agora às relações entre os presidentes das companhias e as matrizes das multinacionais. Nos anos em que trabalhei na Philips, uma vez por ano ia à Holanda e dizia: “O ano foi assim”. Quando muito a cada três meses a gente mandava um relatório. As companhias naquela época eram uma brincadeira gostosa do dono de cada conglomerado. [...] A coisa começou a degradingolar quando as companhias de discos e seus conglomerados foram comprados por megainvestidores que tinham suas ações no mercado de Wall Street. Paulatinamente a indústria fonográfica, que era talvez uma indústria de relações públicas, de imagem, passou a ser um centro de lucro

completo. Na medida em que o mercado de Wall Street começou a encurtar os prazos, os investidores começaram a ficar mais sedentos. Isso impossibilitou aos presidentes dos conglomerados de terem políticas de compaixão com seus negócios. Cada vez Wall Street foi mais nervosa quanto aos resultados semestrais, depois trimestrais, depois mensais. Se deu uma variação, por pequena que fosse, as ações já ficavam nervosas. Dali então foi: “Dá lucro! E já!” (MIDANI, 2019).

Assim, de acordo com o produtor, o fato do “jabá” ter se tornado cada vez mais corriqueiro e praticamente obrigatório na indústria da música dos anos 1980, está intimamente relacionado àquilo de que já tratei anteriormente: a cada vez mais sedenta transformação do mercado fonográfico em um negócio com envolvimento cada vez maior de empresários e investidores que não necessariamente tinham qualquer ligação com a música. No caso, a partir dos anos 1980, como ele descreve, Wall Street entra no jogo e os investidores passam a ter cada vez mais importância e poder dentro das ações das gravadoras – considerando, principalmente, que a maioria das empresas do ramo que atuavam no Brasil pertenciam a grupos empresariais estrangeiros.

André Barcinski também trata do tema e, da mesma forma, afirma que a prática do “jabá” “se profissionalizou” no Brasil nos anos 1980, tornando-se cada vez maior, mais onipresente e mais descontrolada. O autor ressalta, entretanto, que essa não era uma prática exclusiva do mercado brasileiro e que existia nos Estados Unidos desde os anos 1930, quando as gravadoras começaram a pagar as rádios para tocar suas músicas. E por lá, já nos anos 1950, essa já era uma lógica em descontrole que motivou até mesmo um anúncio por parte do governo americano de uma investigação sobre a “indústria do jabá” (BARCINSKI, 2014, p. 162). Sobre a prática no Brasil, o autor dedica diversas páginas de sua obra “Pavões Misteriosos (1974-1983): A Explosão da Música Pop no Brasil” sobre diversos casos conhecidos e denúncias do tipo e pondera que a música no Brasil sempre foi acompanhada de práticas “heterodoxas”, como, por exemplo, a venda de direitos de composições para cantores famosos, que as gravavam como se fossem de sua própria autoria. Mas, para ele, é possível dizer que o “jabá”, em sua forma mais conhecida, passou a dominar efetivamente e onipresentemente o mercado musical brasileiro já na década de 1980:

No Brasil, surgiu o que alguns executivos chamavam, jocosamente, de “jabá artístico”: a gravadora, em “agradecimento” ao radialista que tocara determinada música, lhe pagava uma viagem ou mandava algum presente. “O jabá sempre existiu, mas era uma viagemzinha para Miami pra duas pessoas, no fim de semana, e isso era uma exuberância”, diz André Midani. [...] No início dos anos 1980, o jabá explodiu no Brasil. Roberto Menescal viu que a situação estava ficando fora de controle quando as vendas da Philips/Polygram caíram assustadoramente: “Nós éramos primeiro ou

segundo, e de repente estávamos lá embaixo”. Menescal chegou a sugerir aos executivos da empresa que o demitissem e contratassem um “comprador de serviços”: “Por que não me trocam? Sai mais barato pra vocês comprarem as músicas nas rádios do que ter um produtor artístico” (BARCINSKI, 2014, p. 165).

Dentro do que o autor descreve, nos anos 1970 a prática do “jabá” já era bem comum e possivelmente até já fosse em alguma medida decisiva no mercado, mas ainda não tinha a agressividade e o ar de obrigatoriedade que ela adquiriu na década seguinte, funcionando efetivamente como uma espécie de “pré-requisito” para o sucesso radiofônico e televisivo. Assim, feita essa reflexão sobre quão hipertrofiada era essa lógica do “jabá” na indústria cultural brasileira, é necessário agora fazer uma reflexão sobre o contexto teresinense da relação das rádios com as gravadoras. Diante da dimensão dessa prática, não é possível supor que as rádios de Teresina estavam isentas desse tipo de atuação, uma vez que elas estavam intimamente inseridas na lógica da indústria cultural. Inclusive, os dois radialistas entrevistados admitem a existência do “jabá” nas rádios da cidade – embora garantam que eles próprios não tiveram participação nisso, declaram saber da existência, conforme discutirei mais adiante.

O assunto do jabá chegou a ser discutido nos jornais de Teresina no início da década de 1980. A coluna “De Leve”, do jornal O Estado, trouxe em mais de uma edição notas que denunciavam a prática nas rádios da cidade. No dia 10 de junho de 1980, o colunista publicou uma curta, porém ácida crítica:

As gravadoras do sul do país cortaram as verbas destinadas aos disc-jóqueis, conhecidas nos meios radiofônicos por jabá. Em contrapartida, os apresentadores de programas passaram a boicotar as músicas de determinadas gravadoras. Em Teresina ainda há muita gente comendo jabá. E com abóbora, razão da péssima qualidade musical de determinados programas (DE LEVE, 1980^a, p. 3).

O colunista, aqui, descreve brevemente o que estava acontecendo – a decisão das gravadoras de parar de pagar o “jabá” e a retaliação dos apresentadores de programas de rádios, que passaram a boicotar as músicas dessas gravadoras – e, em seguida, dispara contra as rádios locais, com sarcasmo, fazendo um trocadilho com o nome “jabá”, que também é uma denominação possível para a carne-seca. Ele associa a “má qualidade musical” dos programas de rádio que ele critica ao fato de supostamente receberem (ou comerem) o “jabá” das grandes gravadoras. A crítica é indireta por ele não deixar explícitos os destinatários de sua acidez jornalística; ele também não chega a deixar claro qual é essa “péssima qualidade musical” que podia ser ouvida nos programas em questão. Entretanto, ele, aparentemente, não se deu por

satisfeito com qualquer desenvolvimento que a questão tenha tomado e, mais de um mês depois, no dia 25 de julho de 1980, publicou em sua coluna outra nota muito semelhante:

O famoso jabaculê, ou jabá, isto é, as gratificações para os disc-jóqueis, abolido no Sul do país parece continuar em Teresina. Caso contrário, as dezenas de músicas medíocres que rondam constantemente nos programas locais, jamais entrariam numa discoteca de uma das emissoras da cidade. São músicas de fazer dó, horríveis em todos os sentidos, principalmente nas interpretações (DE LEVE, 1980b, p. 3)

Nessa outra nota, o teor é muito semelhante, embora aqui haja menos sarcasmo e um ataque (ainda) mais direto, embora ele continue sem deixar claro quem são os alvos de suas críticas e quais são as tais músicas “horríveis” que ele menciona. Entretanto, há dois aspectos que são interessantes em sua fala. O primeiro é que a forma como ele aborda o tema sugere que havia algum debate público sobre a questão, não apenas em nível nacional, mas também em Teresina, pois ele fala como se o leitor soubesse do que ele está falando. E segundo é que ele está imputando à cidade uma condição de “atraso” – que já era atribuída à capital piauiense por diversos motivos, conforme discuti no primeiro capítulo – até nesse ponto: no Sul do país as gravadoras estariam abolindo essa prática enquanto aqui em Teresina ela continuava existindo, ou seja, a cidade não estaria acompanhando a “evolução” que estaria ocorrendo em um local considerado por ele como mais avançado nessa questão. Ele parece considerar que esse momento em que as gravadoras decidiram acabar com essas gratificações teria sido um marco na evolução das relações empresariais no tocante à música e que a capital piauiense insistia em se manter “atrasada”. Ele sequer cogita a possibilidade de que esse “fim do jabá” fosse temporário – conforme acabo de discutir, essa prática, inclusive, se aprofundou ao longo da década.

O colunista ainda dá vazão à sua profunda insatisfação com o repertório veiculado nas rádios teresinenses mais uma vez, dois dias após a coluna que acabo de citar. E, dessa vez, ele indica um artista que compõe o seu rol de intérpretes “horríveis” que tocavam nas rádios da cidade:

Os discotecários de Teresina demonstram meia dúzia cantores, todos eles medíocres, que proliferam nos programas disc-jóqueis da cidade. O cantor Fernando Mendes é um desses privilegiados que atormentam as cabeças de nossas empregadas domésticas, as maiores “vítimas” das chanchadas musicais (DE LEVE, 1980c, p. 3).

Sua crítica aqui é mais uma vez mordaz e irônica. Dessa vez, ele não menciona o “jabá”, mas ataca mais uma vez a insistência dos disc-jóqueis de Teresina em tocar cantores supostamente “mediócras” e, ainda por cima, sempre os mesmos. Diferentemente das duas notas anteriores, nessa ele cita um desses intérpretes que provocam sua indignação: trata-se de Fernando Mendes, músico identificado com a vertente conhecida como “brega”, autor de canções de grande sucesso radiofônico, como “A Desconhecida” e “Você não me ensinou a te esquecer” e grande vendedor de discos. Ele faz uso de uma forte ironia em sua crítica, que alveja não apenas os próprios discotecários das rádios, mas também os tais “cantores horríveis” e até o público consumidor das camadas menos favorecidas da sociedade, materializados na sua coluna na figura das empregadas domésticas, que ele, ironicamente, as situa como “atormentadas” – quando, na realidade, ele está direcionando o comentário para evidenciar que ele é quem vivencia o tormento – e as descreve como “vítimas” (ironicamente, mais uma vez, deixando isso bem evidente ao colocar o termo entre aspas) dessas canções que chama de “chanchadas musicais” fazendo alusão a um estilo teatral e cinematográfico muito criticado, à época, pelos entusiastas da “alta cultura” por se tratar de um tipo de produção burlesca, com um humor ingênuo e popularesco, considerado pobre por muitos críticos. Ao definir dessa forma, ele traz a representação de um “acordo perverso” (dialogando com as notas anteriores) para os disc-jóqueis das rádios ganharem dinheiro às custas de botar na programação apenas músicas da “pior qualidade”, satisfazendo e incentivando o “mau gosto popular” e atormentando, mais do que os próprios ouvintes diretos desse estilo, pessoas como ele, que os ouvem por tabela (ou não).

Não faz parte dos intentos deste trabalho uma discussão estética acerca da “qualidade musical” dos *hits* veiculados nas rádios teresinenses da época. Interessa-me, em primeiro lugar, salientar que ele faz uma crítica severa ao “jabá”, mas não exatamente por “ser jabá”, mas por, de acordo com ele, degradar o padrão de qualidade daquilo que é transmitido nos programas radiofônicos. Ou seja, a crítica que ele apresenta não é de base ética em relação à própria existência do “jabá”, mas sim aos *resultados* dela. Ele cobra as rádios teresinenses para que deixem de adotar a prática, mas nota-se que o desejo do fim do “jabá” não se dá meramente por considerar a prática antiética, mas por achar que ela corrói a excelência dos programas musicais das emissoras. Nesse ponto, o posicionamento que ele traz é muito semelhante ao de Kasbafy, já discutido aqui. Além disso, ele utiliza da crítica ao jabá também para criticar a própria cidade, por não acompanhar um “avanço” que o “Sul do país” estaria protagonizando. Assim, para fazer sua crítica, ele anexa a ela uma representação do “atraso” de Teresina ante a esses locais, eleitos

como “mais modernos” – representação esta que é muito comum entre as fontes pesquisadas, conforme discuti no primeiro capítulo.

Outro ponto importante da análise desses curtos textos da coluna é que o fato dele apresentar essa discussão, ainda que de forma resumida, é um indicativo de que havia algum debate público sobre o tema em Teresina naquele momento, ou pelo menos que esse era um assunto sensível na opinião pública teresinense. Os textos não discutem o tema dando a entender que isso seria uma novidade para seu público; pelo contrário, o colunista manifesta indignação pelo fato das rádios teresinenses *ainda insistirem* nessa prática, enquanto seus referenciais mais modernos a estariam abolindo – abolição esta que não se verifica, conforme discutido anteriormente –, logo, ele não está anunciando algo “novo”, mas sim uma *permanência*. E o fato desses textos sugerirem que a prática acontecia e que possivelmente havia algum nível de debate público sobre o tema vai ao encontro dos ressentimentos que são apresentados na memória dos sujeitos entrevistados. Alguns deles são bastante incisivos ao falar da existência da cobrança de dinheiro por parte de rádios locais para inserir músicas autorais independentes de Teresina em suas programações.

O radialista César Filho é um desses que falam sobre a existência do “jabá” nas rádios de Teresina, mas como algo de cuja existência ele sabia, mas que, segundo suas declarações, nunca presenciou. E antes de entrar propriamente no âmbito local dessa prática, ele começa refletindo sobre quão institucionalizada ela era em nível nacional:

Na época, que não existia pirataria, que os caras ganhavam mesmo na venda de discos, sabe? A gente recebia *muito* [ênfase] material de gravadora. Porque as gravadoras tinham interesse, cara, em mandar. Mas mandavam *muito e sempre* [ênfase]. Era tão assim, cara, o peso das rádios, dessa parceria com as gravadoras, que foi que começou a história do jabá, né? Programadores de rádios grandes, de São Paulo, Rio de Janeiro, entendeu? Das grandes capitais... Os caras, quando entravam de férias, as gravadoras davam passagem pro cara pra ele ir pra onde ele quisesse, entendeu? Com tudo pago, né? Porque era interessante ter esse cara, com, digamos assim, que olhasse com bons olhos o material daquela gravadora. Então presentava mermo (sic.)! A gente recebia muito disco, cara, chegava disco de montão pra fazer promoção, sabe? A gravadora tinha essa coisa muito forte (SOUZA, 2018).

Ele fala de um processo em duas etapas nas rádios em geral: a primeira era o envio pelas gravadoras de fartíssimo material de divulgação, incluindo pilhas de discos para serem divulgados; a segunda era o jabá, propriamente dito, como política quase oficial para “dar uma valorizada” nesse mesmo material enviado para as rádios e fazer como que os programadores e disc-jóqueis dessem uma “atenção especial” a eles. César Filho é bastante enfático ao afirmar

que as emissoras teresinenses recebiam grandes volumes de discos e também material publicitário para a divulgação dos artistas dos *casts* das gravadoras, mas, quando fala da segunda etapa, trata da questão apenas no âmbito das grandes emissoras de rádio, do Rio de Janeiro e de São Paulo, deixando de lado as de Teresina. E sua descrição do processo o insere em sua representação da prática como algo de domínio público. Assim como o colunista comentado, ele não fala do assunto como se estivesse apresentando uma grande novidade, mas como algo que qualquer pessoa que tivesse contato com o meio saberia e até mesmo entenderia como sendo parte da ordem natural do funcionamento da relação entre o mercado fonográfico e a mídia, embora, diferentemente do escritor do jornal, este radialista traga uma abordagem restrita ao contexto geral, não entrando em detalhes se os radialistas teresinenses também recebiam pagamento ou não.

Entretanto, em outro momento da entrevista, ele admite saber da existência do “jabá” nas rádios de Teresina, embora negue enfaticamente que ele próprio ou as rádios específicas em que ele trabalhou tenham tomado parte nisso – a negativa vale não apenas para os anos 1980, mas para todas as emissoras na qual ele trabalhou em toda a sua carreira. Dentro da sua representação da forma de atuação das rádios em relação à música autoral piauiense, ele trata a prática do “jabá” como comum e como algo relativamente conhecido por quem trabalha na área, mas, além de negar sua participação nessa lógica, ele a situa como algo mais corriqueiro entre aqueles estilos mais “populares”, em especial o das bandas de forró, que em nível local e regional formavam uma espécie de “mini-indústria cultural”:

Isso aconteceu em todo o Brasil, em muitas rádios. Mas eu lhe garanto aqui, em nenhuma rádio que eu trabalhei, a gente fez isso. Quando eu digo “a gente fez isso”, porque eu fui coordenador da Rádio Cidade Verde durante muito tempo, você sabe que eu também tive uma rádio, tentei legalizar por muito tempo, que foi a Rádio Mais... Sabe, eu nunca trabalhei dessa forma. Muitas rádios fizeram isso. Aqui em Teresina, quem trabalhava, principalmente com estilo mais popular, com bandas de forró, por exemplo, a gente sabe disso... Né? O jabá... Era muito forte. E tem duas coisas que eu queria ressaltar, com relação a isso. É que muita banda passou a ser conhecida por conta do jabá. Mas, também, muita banda que praticou isso, pagou pra tocar, ela passou a ser conhecida pelo jabá, mas fez sucesso porque tinha qualidade. Entendeu? Então, assim, tinha muita banda boa em vários estilos... Forró, porque aqui no Nordeste foi muito forte isso... Que era muito boa a banda! Sabe? Letras, melodia... Mas, se ela não tivesse feito isso, cara, como é que ia passar a ser conhecida? Mas em nenhuma rádio que eu trabalhei, FM Poty, FM O Dia, cheguei a ter programa na Antares, fiz jornalismo da Rádio Difusora, aqui, também, em Teresina, a Rádio Cidade Verde foi uma vida, e agora, de novo na Rádio Cidade Verde, a gente não faz isso. De jeito nenhum (SOUZA, 2018).

Aqui ele cita algo que já havia sido discutido por Kasbafy, como já mencionei: a formação de uma “mini-indústria cultural” no âmbito do Nordeste, que parte da adoção regional do forró como marca identitária (já discutida no 2º capítulo) e cria um produto para ser vendido para o grande público, que faz sucesso entre todos os estratos sociais, mas que é uma trilha sonora ainda mais comum nas periferias urbanas, nas cidades interioranas e nos ambientes rurais (embora as classes média e alta também consumam esse produto musical). É uma vertente que começou a se afirmar no final dos anos 1980, mas ganha força na década de 1990, conquistando um grande mercado regional (e, em alguns momentos, conseguindo, inclusive, lançar sucessos nacionalmente conhecidos que “estouram” em nível nacional por meses) e conta com uma parceria muito estreita com as emissoras de rádio e televisão. Alguns grupos midiáticos de Teresina, por exemplo, são conhecidos por também atuarem no ramo de produção de bandas de forró (e hoje de outros estilos também identificados com o gosto mais popular, também) e por dar amplo espaço midiático em sua programação aos artistas que produzem. Assim, desde o final dos anos 1980, inúmeros grupos de forró, com características estéticas e de produção muito semelhantes entre si (o que sugere uma padronização das produções desses artistas como produtos típicos da indústria cultural) surgiram e emplacaram inúmeros *hits* nas rádios dos Estados nordestinos. Essas bandas são originárias, principalmente, do Ceará, de Pernambuco e da Paraíba, o que não quer dizer que cada Estado não tenha criado sua própria “micro-indústria cultural”, mas, numa escala que abrace uma notoriedade regional, os Estados citados acabam funcionando como principal centro difusor dessa “mini-indústria cultural”.

Kasbafy, como mencionado, chega a afirmar que algumas rádios e grupos midiáticos teriam sido formados com o objetivo claro de promover essa “mini-indústria cultural”. César Filho não inclui esse elemento em sua representação, mas procura deixar claro que, dentro desse ramo específico, o “jabá” era e continua sendo muito comum, afirmando que diversas bandas só conseguiram entrar na estrutura midiática e fazer sucesso porque aceitaram fazer parte dessa lógica. E ainda enfatiza que, no caso dessas bandas que, segundo ele, tinham “qualidade musical” para se manter no sucesso, uma vez que ele fosse alcançado via “jabá”, não teriam como ficar conhecidas do grande público se não tivessem se submetido a esse esquema. Mas, mesmo assim, no que se refere à sua representação de si próprio, é muito forte na imagem que ele entrega a não-participação dele em nenhum esquema semelhante. Ao contrário, ele sempre procura mostrar que sempre procurou valorizar a música autoral independente de Teresina e que seu critério para tocar músicas em seus programas de rádio sempre foi a observação de parâmetros mínimos de qualidade técnica da sonoridade da gravação: “Eu falo: ‘Ó, velho, tu

gravou (sic.) num esquema’. O que que é o esquema? O tecladinho, né? Porra, não dá, cara. Porque, aí, vai ficar em detrimento dum cara que, pô, gastou uma nota...” (SOUZA, 2018). Ele não menciona nenhuma exigência *estética* em relação ao estilo musical tocado, ou seja, ao que ele consideraria uma canção de maior “qualidade musical”, mas, sim, à qualidade técnica da apresentação do produto, uma gravação feita em um bom estúdio, com qualidade sonora compatível com seus padrões mínimos daquilo que poderia ser veiculado em seus programas de rádio.

Ele constrói uma representação de si próprio, nesse sentido, como alguém que nunca aceitou essa lógica do “jabá” – ao menos para a promoção do cenário musical autoral independente de Teresina – e que, pelo contrário, sempre se esforçou para fomentar esse cenário:

E lá na FM O Dia, você falou aí das músicas da MPB, que era muito forte aqui, a gente tinha... Poxa, se eu for falar o nome de alguns aqui, eu até vou esquecer de muitos, também, com certeza. Mas Ronaldo Bringel, Ana Miranda, sabe? O Rubeni... O Edvaldo Nascimento, olha só... Então, assim, eles lançaram um disco, se eu não ‘tiver enganado, em 87, que foi o Cantares. E eu digo: “Ó, vamos tocar aqui”. Não se tocava muita música piauiense naquela época, nas rádios. E a gente tocou esse disco inteiro, a gente fez entrevista com os músicos, os compositores... (idem, 2018).

Ao longo da entrevista ele cita alguns programas que ele teve em rádios ao longo de sua carreira, que eram voltados especificamente para a música piauiense. E neste trecho específico, ele traz a sua iniciativa de divulgar o disco *Cantares*, coletânea vinculada ao Projeto Torquato Neto, já em 1987, quando foi lançada. E ele traz esse ato, dentro do que ele relata, como algo inovador, na época. Segundo a imagem que ele nos apresenta, veicular canções do cenário de música autoral independente de Teresina era algo raro nas rádios locais e ele teria ido na contramão desse modo de funcionamento instituído, tendo, não apenas tocado *o disco inteiro*, mas também dado espaço aos cantores e compositores através de entrevista com eles. Dessa forma, quando apresenta sua experiência de tocar o referido disco na rádio e se representar como alguém que sempre fomentou a música piauiense, ele também representa o que era a atividade radiofônica antes da sua iniciativa que, segundo ele, era um espaço que os músicos autorais independentes de Teresina não habitavam.

O também radialista Joel Silva concorda que o espaço radiofônico concedido às músicas autorais independentes de Teresina era muito pequeno e também relaciona esta realidade trazida por ele ao “jabá”. E assim como César Filho, ele também fala, a princípio de pressão de

marketing exercida pelas gravadoras para que as rádios tocassem seus materiais, que eram enviados para as emissoras em grandes volumes. Entretanto, diferentemente deste último, que trata do “jabá” apenas nas grandes rádios do eixo Rio-São Paulo – ou na relação específica do local, da “mini-indústria cultural” e da cobrança individualizada para se tocar a música de um artista independente –, Joel Silva afirma sem rodeios que havia distribuição de “jabá” vindo das grandes gravadoras para os locutores e programadores das rádios de Teresina:

Todas as fábricas brasileiras e outras até internacionais, mas com filiais no Brasil, tinham o seu departamento de promoção. E esse departamento de promoção se notabilizava, era tão mais rentável para o mercado quanto à sua pressão junto às emissoras, e essa pressão se dava com o *envio de material* [ênfase] produzido, material artístico e *muitas dessas* [ênfase] emissoras [ele confunde os termos, aqui ele se refere às gravadoras] subsidiavam os produtores e apresentadores com valores fiduciários, com dinheiro, mesmo, pagando. Então nós tínhamos aqui os representantes comerciais, os vendedores de discos, no caso, vinil, e eles tinham cotas para distribuição entre as emissoras de rádio, e essa distribuição se dava com, também, certos cachês, com presentes... Então eu tinha um tratamento muito especial... O que, *também* [ênfase], agora, essa situação nos ajuda a entender porque os recursos financeiros tão pequenos aqui também sufocava (sic.) o produto piauiense. As fábricas nacionais tinham aqui os seus representantes que adotavam a prática de fornecer material para a divulgação. Eles tinham produção específica. Um disco, um LP, produzido com 12 músicas... Mas eles produziam um disco especial, em que os dois lados eram uma única só canção, que eles chamavam de a música... O carro-chefe! A música do LP que vai levar as demais outras para a opinião pública. Então esses departamentos trabalhavam, também, nessa perspectiva, de com um só sucesso, na *opinião deles* [ênfase], lá, é o grande sucesso, que vai realmente levar os *outros temas* [ênfase] para o mercado consumidor (SILVA, 2018).

No relato de Joel Silva, havia toda uma estrutura especializada no “jabá”, que não apenas abarcava as grandes rádios nacionais, mas também as emissoras teresinenses – inclusive ele admite ter recebido esse “tratamento especial”, o que não chega a ser uma informação surpreendente, uma vez que ele era, naquela época, um dos nomes mais conhecidos do rádio do Piauí, então era de se esperar que ele tenha sido cortejado pelos agentes do mercado fonográfico. O relato trazido por ele mostra que essa estrutura tinha dimensão tal que mesmo uma capital que não estava no eixo central da indústria cultural nacional, como Teresina, tinha os representantes locais das gravadoras, que recebiam com regularidade as cotas para serem distribuídas entre as emissoras teresinenses e de formas diversas, envolvendo tanto quantias em dinheiro quanto presentes, estreitando a “boa parceria” entre os segmentos do mercado da indústria da música. E dentre o material recebido para reprodução – junto com o “incentivo” do “jabá” – eles já recebiam inclusive a música que deveria ser tocada de cada artista em uma mídia separada e previamente escolhida pela própria gravadora como aquela que deveria se tornar sucesso. Ou seja, em sua representação, ele traz toda a estrutura da indústria cultural

como detentora de um setor específico e altamente especializado destinado à promoção do material a ser vendido, que inclui toda uma “rede de jabá”. Ele desenha, assim, uma engrenagem tão colossal que se assemelha a um monstro de muitos braços que os músicos autorais independentes de Teresina teimosamente tentavam enfrentar, mas sem sucesso, pois, para ele, “os pequenos recursos financeiros” dos artistas locais eram parte do que tornava muito difícil a conquista do espaço das rádios por esses sujeitos, pois, com as estações totalmente comprometidas com essa engrenagem do “jabá”, não havia espaço para quem não pudesse pagar.

E um pouco mais à frente na entrevista, ele diz acreditar que muitos chegaram, sim, a pagar para conquistar um espaço na rádio, pois a cobrança existia. Quando eu lhe pergunto diretamente se as emissoras de Teresina faziam esse tipo de cobrança de dinheiro aos músicos que queriam divulgar suas canções em suas transmissões, ele responde que nunca presenciou algo assim, mas que acredita que isso ocorreu:

Assim como acontecia nas rádios! As bandas... Eu não tenho testemunho disto, não posso testemunhar, mas não posso, também, *duvidar* [ênfase] dessa existência! Que também se constitui noutro fator que inibia o crescimento, a inserção da música piauiense. O poder *econômico* [ênfase], um poder *ditatorial* [ênfase], né? Tinha influência... E ainda hoje, no fazer comunicação, no fazer rádio, no Brasil inteiro e no Estado do Piauí, em particular (SILVA, 2018).

A forma como ele se refere ao assunto traz a conotação de que ele, apesar de nunca ter *testemunhado* a cobrança de jabá para se tocar músicas de artistas piauienses nas rádios, mostra convicção de que isso ocorreu. Nesse ponto sua fala é semelhante à de César Filho, que *garante* que ele próprio nunca praticou nenhum ato nesse sentido. Joel Silva vai mais além, pois sua fala é no sentido de que ele não apenas não cobrou, nem recebeu, como nunca viu ocorrer, o que torna ainda mais interessante sua convicção de que essa era uma prática que efetivamente acontecia, que se manifesta na descrição deste acontecimento como um dos maiores limitadores do crescimento da música piauiense e de sua inserção no espaço do rádio, tratando isto como uma decorrência do poder econômico, que seria um poder “ditatorial”. Ou seja, para ele, essa prática de cobrar o “jabá” do músico independente, que acaba não tendo o capital necessário para se inserir, é vista por ele como uma estrutura autoritária, que força esses sujeitos a ocuparem um espaço muito restrito dentro do cenário musical geral. Assim, embora ele próprio admita ter participado em maior ou menor medida dessa estrutura do “jabá” – não a que cobra dos “pequenos”, mas a que recebe dos grandes – a forma como ele a retrata evidencia um

ressentimento por essa lógica ter sido parte do que impediu que o cenário de música autoral independente de Teresina se expandisse, sobretudo esse “jabá local”. Este é outro ponto em que sua memória se diferencia daquela construída por César Filho, pois este não chega a apresentar propriamente um ressentimento em relação a esse quadro; sua construção mnemônica daquele momento ressalta muito mais as iniciativas adotadas por ele para dar espaço radiofônico às músicas piauienses, quando praticamente ninguém mais as tocava. Ao invés de um ressentimento, ele traz, no relato desses acontecimentos, uma memória de “grandes feitos”.

Por outro lado, entre os músicos entrevistados, alguns trazem narrativas sobre a exigência de dinheiro para tocar suas músicas e, entre eles, o ressentimento é o traço mais marcante de quando tocam nesse assunto, embora nem sempre ele apareça em falas longas e detalhadas. Geraldo Brito, por exemplo, traz uma memória diferente da de César Filho sobre o lançamento do disco *Cantares* e sua inclusão na programação da FM O Dia. No meio de uma fala sobre a grande quantidade de músicas internacionais que eram veiculadas na programação das rádios de Teresina, o músico dá a seguinte declaração:

E as rádios tocava (sic.)... [Música] Internacional tudo (sic.), enxurrada de música... Eu me lembro que quando a gente lançou o disco *Cantares*, aí tocava muito pouca música, assim... Aí eu tive que pagar o cara lá da FM O Dia... Foi até o César... [Tentando lembrar do nome] César... César Filho... Aí eu dei uma grana lá pra ele... “Ah, é tanto”, tal... Pra tocar a minha música do disco, né? Aí, num instante, tocou, tal... [Se] quisesse que tocasse mais, era um cheque... (BRITO, 2018).

Nessa memória trazida por Geraldo Brito, César Filho não aparece como alguém que tinha uma atitude particularmente fomentadora da música autoral independente de Teresina; na realidade, ele aparece nela tão circunstancialmente que, inclusive, a fala sequer se constitui como uma crítica direcionada ao radialista em si, mas se trata de uma representação do quadro geral da relação dos músicos dessa geração com as rádios, segundo esse compositor. Seu ressentimento não parece ser exatamente com o locutor, pois este aparece como apenas uma peça dessa cadeia de relações – o músico mostra até um breve esforço para se lembrar do nome do profissional responsável pelo programa. Ele primeiro diz que “teve que pagar o cara da FM O Dia”, em seguida é que ele tenta se lembrar do nome dele, logo a primeira informação tem muito mais peso no seu discurso. Ele constrói sua narrativa deixando entender que essa era a realidade em praticamente todas as rádios e, por acaso, isso teria ocorrido nessa emissora específica com esse radialista, no sentido de que se não fosse ele, quem quer que fosse o responsável pelo programa teria tomado a mesma atitude, que era a que os músicos esperavam

dos responsáveis pelos programas de rádio, de acordo com essa representação trazida. Essa fala é, efetivamente, uma ilustração do quanto ele considerava que ele e seus colegas de geração se encontravam em ampla desvantagem na disputa por espaço com a indústria cultural. No caso, ele enfatiza que as rádios teresinenses já estavam tão comprometidas com a quantidade enorme de músicas internacionais que tocavam, que, mesmo quando se lançava algo do próprio cenário local, produzido no Rio de Janeiro, patrocinado pela Secretaria de Cultura do Estado, só se conseguia um espaço nas rádios maior do que “tocar muito pouca música” mediante pagamento em dinheiro. E o pagamento relatado por ele teria sido para tocar apenas a própria música que ele lançou no disco (“Rock nas Estrelas”), e não as demais canções da coletânea, que eram de autoria e interpretação de outros músicos. Sua atitude teria sido motivada pelo fato alegado por ele de que, após o lançamento do disco, poucas músicas eram tocadas – e é provável que a dele não estivesse inserida no meio dessas canções que entravam na programação, mesmo que tocadas com pouca frequência.

É importante fazer aqui uma ressalva: em relação aos diferentes relatos sobre o momento em que a coletânea é lançada, devo salientar que não trato aqui as duas representações evidenciadas como mais do que representações. Não é da alçada deste trabalho apurar, por exemplo, se o pagamento do “jabá” ocorreu ou não – até porque não há meios possíveis para se fazer essa checagem. O que realmente interessa a este trabalho é mostrar o percurso de memória trazido por cada um deles acerca daquele momento e como o acontecimento do lançamento do disco aparece representado nas memórias de ambos os sujeitos que o descrevem. Cada um traz a narrativa que lhe é pertinente dentro de suas histórias de vida contadas por eles próprios, dentro dos fios norteadores que eles escolhem. Muito mais importante para este trabalho, nesse sentido, é apontar que César Filho traz um relato de “grandes feitos”, que condiz com outras partes de sua memória, como a dos programas destinados à música piauiense que ele apresentou e coordenou; e também que Geraldo Brito traz em sua memória o ressentimento em relação à realidade vivenciada, que condiz com diversos outros momentos da memória dele e de outros músicos entrevistados, como a ênfase na pouquíssima frequência com que as músicas piauienses eram tocadas nas rádios e as dificuldades que eles tinham para se inserir nesse espaço – o que o próprio César também menciona.

Quem também fala sobre a cobrança de “jabá” dos músicos piauienses por parte dos profissionais de rádio é Laurenice França, embora sem entrar muito em detalhes. Mesmo assim, essa representação é forte em sua memória, pois ela cita esse acontecimento em mais de um momento da entrevista, sempre enfatizando que alguns músicos chegaram a pagar para terem

suas músicas tocadas nas rádios, embora não chegue a mencionar quem pagou e quais foram as emissoras envolvidas: “Na realidade, a gente procurava as rádios, sabe? E levava alguma coisa pra ser tocada, sabe? Botava lá, pedia... A gente sabe aqui de algumas pessoas que pagavam nas rádios, o famoso jabá, né, da época” (PESSOA, 2018). Em um dado momento, quando eu retorno a pergunta sobre o que acontecia quando os músicos daqui procuravam as emissoras para pedir que tocassem suas músicas, ela dá uma resposta semelhante, mas com uma contextualização ligeiramente maior, embora novamente sem entrar muito em detalhes:

Eles tocavam enquanto a gente tava lá, né? [Gargalhada] Na nossa presença... Pra tocar era muito difícil. Pra ficar tocando, né? Por isso que eu te digo: teve gente que chegou a pagar. Ia fazer um show, aí pagava pra ficar tocando, pra chamar atenção pro show, e tal. Que não era mau, né? Era o jeito, né? (idem).

Ela se recorda, rindo alto, da dificuldade enfrentada para ter suas músicas tocadas nas rádios, enfatizando que os responsáveis pela programação botavam a canção para tocar enquanto eles ainda estavam nas dependências da emissora, diante deles próprios e que depois não voltavam a reproduzir a gravação em sua programação. Por isso, de acordo com ela, alguns músicos chegaram a pagar para serem tocados nas rádios, especialmente em ocasiões em que precisariam de mais mídia, como quando iam fazer algum *show*, por exemplo. E, em sua fala, ela considera que realizar esse pagamento era um mal menor do que ficar sem a divulgação, logo, ela considera que não há como se julgar os músicos que cederam a essa prática, uma vez que não haveria outra alternativa.

Cruz Neto, por sua vez, traz uma memória um pouco diferente em relação a esse ponto, embora concorde com Laurenice França em relação à dificuldade que era para se convencer alguém das rádios a tocar suas músicas. Contudo, ele afirma que a ele, pelo menos, nunca foi pedida qualquer forma de “jabá” para se tocarem suas músicas, inclusive porque, no início, ele e seus colegas de geração não tinham material gravado que pudesse ser veiculado nas rádios, e quando procuravam esses espaços era para a divulgação de *shows* e para ficarem mais conhecidos e, com isso, fazer com que seus espetáculos ganhassem maior público e o cenário de música autoral independente se consolidasse. Mas, mesmo depois de terem gravações em mãos, ele afirma que, ainda assim, jamais alguém lhe pediu “jabá”:

Não. Nesse tempo, aqui, pelo menos, assim, com a gente, não, até porque, no começo, a gente não tinha... A gente não tinha disco, né? Então, a gente ia só mesmo divulgar show. Mas aí, quando... Quando começou esse negócio de disco, eu não sei se esse

cara, que me fez essa proposta de tocar duas horas da manhã, se ele tava querendo era alguma coisa nesse sentido [risos]. Eu não sei, eu não posso garantir, não. Pelo menos, pra mim... Pra mim nunca foi pedido jabá (CRUZ NETO, 2018).

Sua memória, assim, traz um período percebido por ele como “livre de jabá”, pelo menos na sua vivência pessoal, embora ele não descarte completamente a possibilidade disso ter ocorrido, o que fica claro quando ele levanta a suspeita em relação a um radialista que, em um outro momento da entrevista, é citado por ele como tendo lhe feito uma proposta de tocar suas músicas em um horário “livre” da programação da rádio, que seria o período da madrugada, para não comprometer a programação que a emissora tinha que cumprir. Ele não chega a dizer quem foi o profissional que fez essa proposta, mas fica claro em sua fala que ele não pode afirmar com certeza que isso seria uma forma de pedir “jabá”, embora também fique claro que não essa não é uma possibilidade que ele chegue a descartar. De qualquer forma, a representação que ele traz tende muito mais a uma vivência “sem jabá” do que submetida a ele. Mesmo assim, além do trecho apontado, há outro momento em que ele, em uma passagem muito breve de sua fala, dá a entender que, se não com o objetivo de tocar músicas nas rádios, havia uma prática de se cobrar por um espaço para divulgação de eventos ou da imagem do artista:

Aqui, alguns locutores que tinham, que eram conhecidos nossos, esses davam [apoio]. [...] O Joel Silva, Gilberto Melo, Galego, tinha o [tenta lembrar de outros]... Esses conseguiam, é que a Pioneira, na verdade, era a maior audiência. Tinha um cara na rádio Difusora, também, eu não lembro o nome dele agora, também dava espaço pra gente, lá, então... Mas era assim, pra gente ir, fazer uma entrevista, entendeu? Ir lá dizer: “Ó, hoje vai ter show, e tal...” Então, não havia, assim, uma coisa que a gente pudesse... Primeiro, a gente não tinha grana, pra pagar um horário lá, né? Então, a gente dependia mermo (sic.) de pedir o favor e eles aceitarem dar o favor pra gente. Mas outros não davam, né? Tipo o “Seu Gosto na Berlinda”, nunca deu. Não dava *de jeito nenhum* [ênfase]! Era o Roque Moreira, o nome dele, do apresentador. Fui lá várias vezes, “Seu Roque, queria marcar uma entrevista aí, nós vamos fazer um show”. “Não, rapaz, ó, esse programa aqui não tem espaço pra vocês, não, é muito diferente do que vocês fazem!” Muito “seriozão”, e tal. Mas, também, a gente não ficava zangado, não, que a gente já tava tão acostumado... (idem).

Analisando a citação acima, é possível perceber que, para ele, havia mais dificuldade em se conseguir espaço nas rádios do que apoio, de fato, pois este era concedido principalmente por aqueles que eram “conhecidos deles”. A representação que ele constrói não é a de pleno apoio da mídia, mas de espaços concedidos a eles de forma dosada, como uma espécie de “favor” feito aos músicos por aqueles com quem eles tinham um contato prévio. E esse espaço dosado se tratava de comparecer ao programa para dar uma “entrevista” e divulgar seus *shows*,

mas, segundo ele dá a entender, não era nada grandioso e, na sequência desse trecho, ele diz que essa nem era a principal estratégia de divulgação dos eventos, o que sugere que, para ele, o espaço concedido não era algo com que os músicos da época pudessem efetivamente contar, pois essa “entrevista”, quando acontecia, segundo depreende-se de sua fala, se tratava basicamente de divulgar brevemente que o evento aconteceria, nada com grande profundidade jornalística. E, no meio dessa reflexão, ele lança rapidamente a informação de que havia, sim, uma forma de “jabá” cobrada dos músicos locais nas rádios teresinenses, embora isso não chegue a ser uma contradição com o que ele afirma no trecho destacado anteriormente, pois nele se está tratando da suposta prática de cobrança para se *veicular gravações*, enquanto aqui se trata da compra de um espaço pelo artista para ele ir à rádio divulgar seu trabalho, sendo que nem ele nem seus colegas de geração, segundo ele, tinham condições de “pagar um horário” para isso, logo, dependiam do “favor” dos locutores que estivessem dispostos a lhes ajudar. Note-se que ele não está falando de se pagar um horário *publicitário*, para veicular comerciais na rádio, mas de comprar espaço na programação propriamente dita da rádio.

Nesse sentido, as falas dos músicos sobre “jabá” não são muito numerosas e as que existem são pouquíssimo detalhadas, bastante curtas e evasivas. O único que cita um nome é Geraldo Brito e, ainda assim, em sua fala, o nome nem mesmo é o maior peso discursivo de sua fala, o ressentimento é apontado muito mais como direcionado ao quadro geral vivenciado do que com os atores envolvidos. Entretanto, o ressentimento está presente, mesmo nas falas mais evasivas, como de Laurenice França e de Cruz Neto, que diz não ter vivenciado, mas aponta sua existência em um contexto diferente do seu formato clássico, de pagamento para se tocar músicas no rádio. A força desse ressentimento é percebida, nesses casos, pelo fato de a afirmação, mesmo sem entrar em muitos detalhes, ter vindo de forma afirmativa e relativamente insistente, no caso de Laurenice e na fala de Cruz Neto que minimiza a importância do apoio concedido a eles na divulgação de eventos, tratado por ele como um “favor”, com o qual não se podia efetivamente contar, uma vez que não se tinha dinheiro. O ressentimento se torna ainda mais evidente quando ele diz que “não ficavam zangados”, porque “já estavam tão acostumados...” É o caso do que fala Ansart (2004), como já foi discutido, sobre quando uma insatisfação é metamorfoseada em valor positivo, através de uma humilde resignação. De tanto terem o espaço negado, esses sujeitos, segundo o que representa Cruz Neto, já não se incomodavam mais com a negativa, praticamente aceitando-a como a regra vigente.

Sobre esse ponto específico, mesmo quando não se fala de “jabá” ou quando se ressaltam algumas iniciativas de apoio vindas de determinados programas de rádio, ainda assim

o relato predominante é de que os músicos autorais independentes de Teresina estavam sempre em segundo plano, isso quando conseguiam algum espaço na programação radiofônica. Alguns dos entrevistados enfatizam a dificuldade de inserção da música piauiense nesse espaço destacando o tipo de repertório com o qual concorriam, seguindo os padrões da indústria cultural. É o caso de Gerado Brito, conforme já discuti. Além dele, há também as falas de Kasbafy, também já discutidas aqui, em relação ao momento em que as rádios passam a ser privadas e a obedecer cada vez mais os interesses do mercado, tornando oficial a “programação do lixo”, de acordo com sua representação. E, nesse sentido, também entra a fala de Joel Silva, que, assim como Geraldo Brito, traz em sua memória um espaço radiofônico ocupado principalmente pelas músicas internacionais, que tinham uma rede de produção e distribuição hipertrofiada em nível global:

Nós sofriamos, como hoje sofremos, a influência americana e a música brasileira, embora, em que pese a música nordestina ter ganho nos anos 80 uma certa projeção, mas nós fomos sempre influenciados pela música americana, a música europeia... E costumamos, até num equívoco, nós costumávamos, eu hoje eu não trabalho mais com música, mas fui disc-jóquei, até o título do locutor da época era “disc-jóquei”. “Disc-jóquei”, o locutor que toca música, anuncia paradas de sucesso, as mais vendidas da semana: “*Música brasileira*” [cadenciando a voz como se estivesse fazendo locução], um bloco de música brasileira. “*E agora, a música internacional*” [cadência de locução, novamente], só que a música internacional se limitava à música... À música americana, à música inglesa... Muito pouco da nossa música latino-americana [...]. Mas o *peso maior* [ênfase] na programação de rádio, nos clubes da cidade e até na periferia era a música americana (SILVA, 2018).

Ele descreve um cenário musical na programação de rádio e também no que tocava em festas e clubes por toda a cidade como uma onipresença da “música internacional”, que ele faz questão de enfatizar que esse título de “internacional” se aplicava quase na totalidade às produções da indústria cultural que vinham dos países centrais na modernidade global, dotados de uma estrutura de produção e distribuição do produto fonográfico bem maior do que aquelas que vinham de países que ocupavam posições mais periféricas dentro dessa configuração geopolítica. E o peso da modernidade global sobre o rádio é enfatizado em sua fala até quando menciona o nome com o qual a função de locutor de programa musical era conhecida: “*disc-jockey*”, termo que hoje tem até uma forma de grafia em português (disc-jóquei). O próprio colunista que citei anteriormente neste tópico se refere aos profissionais utilizando esse termo. A memória do radialista, nesse aspecto, traz a representação de uma música oriunda dos grandes centros da modernidade global que estava em “*todos os lugares*”, se estendendo por todo o

cenário observável da difusão de música, o que dificultava em muito a ocupação desse espaço, sobretudo nas rádios, pelos músicos piauienses.

Para, ele, o quadro geral teve a tendência de se tornar cada vez mais dominado pelas produções da indústria cultural global, sobretudo a partir do momento em que as emissoras que transmitiam em ondas de Frequência Modulada passaram a surgir em Teresina. Em 1981, foi inaugurada a primeira rádio FM da cidade, a FM O Dia, que passou alguns anos sendo a única nesse tipo de frequência. Em 1985, surge a FM Poty e, em 1987, a rádio Cidade Verde, também FM. A partir de então, diversas rádios que operavam nesse tipo de frequência começaram a surgir na cidade, popularizando cada vez mais esse tipo de transmissão. Para Joel Silva, um radialista que, na década de 1980, completou seus vinte anos de profissão, e que foi formado enquanto profissional do rádio nas transmissões AM, o surgimento das emissoras que transmitiam no novo espectro de frequências representou a consagração da hegemonia estrangeira na programação musical das rádios:

Logo com a chegada das FMs, o rádio, como um todo, necessitou modificar... Ficou apreensivo, pelo menos apreensivo. Mas as rádios FMs consideraram como sendo FM um gênero musical, e só musical, e, além de musical, mais internacional. Aí foi onde ganhou um prejuízo enorme a música brasileira, com a chegada das FMs. O *modismo* [ênfase] levava as pessoas, sobretudo das novas gerações, a curtir aquela qualidade sonora, e, aproveitando isso aí, as músicas internacionais *melhores produzidas* [ênfase], do ponto de vista, também, sonoro, do ponto de vista técnico, fascinar parte da população. As emissoras AM permaneceram, muitas tocando música, mas dando atenção especial a ouvir as pessoas. A fazer jornalismo comunitário, a fazer notícia, a ouvir informação e repassar a informação, o que foi um momento nos anos 80 *desprezível* [ênfase] do ponto de vista das FMs (SILVA, 2018).

Nota-se aqui um ressentimento do radialista em relação ao surgimento das rádios FM que, segundo se depreende de sua fala, teriam prestado um desserviço às transmissões radiofônicas. Essa representação se baseia na proposta que acompanha esse tipo de rádio, que não se diferencia das AM apenas pelo tipo de ondas usadas nas transmissões, mas também nos novos tipos de programas, no formato da locução e no tipo de programação que se consolida nessa nova proposta radiofônica. Ele chega a caracterizar as rádios FM como tendo aparecido praticamente como um “gênero musical”, de tão predominante que eram as transmissões de música em suas programações. E ele se ressentia dessa nova forma de fazer rádio por ela ter trazido uma proposta radicalmente diferente daquele ambiente que ele considerava confortável e afetivo, que é o que ele descreve como sendo o modo de funcionamento das rádios AM, com participação dos ouvintes, diálogo com a comunidade e o que ele chama de “jornalismo

comunitário”, ao contrário da programação das emissoras FM, que passaram a ter um peso musical muito maior, chegando ao ponto em que ele afirma que elas tocavam praticamente apenas música. E, além do domínio musical, essa programação era, segundo ele, composta por uma larga maioria de músicas estrangeiras, vindas dos grandes centros da modernidade global. E seu ressentimento ainda abrange o fascínio que esse novo tipo de rádio causou, sobretudo na população mais jovem, que, segundo ele, se deslumbrava com a nova qualidade sonora, uma vez que essas emissoras contavam com essa nova tecnologia de transmissão, menos sujeita a interferências que prejudicassem a qualidade do sinal, e veiculando canções vindas dos grandes centros produtores da indústria cultural, que contavam com as tecnologias de produção mais modernas que existiam naquele momento. Assim, ele entende que apesar da FM ter significado, segundo ele, uma espécie de “decadência” e simplificação grosseira da forma de se produzir rádio, ela tendeu a ganhar espaço devido ao apelo da qualidade sonora (em relação à sonoridade, mas não necessariamente à “qualidade musical”) da indústria cultural global, transmitida com maior fidelidade.

O relato de Joel Silva com sua forma de ressentimento com a nova forma de fazer rádio que se populariza nos anos 1980 elege como lugar privilegiado em sua memória a forma de se trabalhar radiofonicamente das emissoras AM. Essa memória dele está relacionada com aquilo que se desenhava no próprio cenário nacional no que tange à relação entre a mídia e a produção musical. André Barcinski, sobre isso, caracteriza as rádios FM como uma nova forma de se atuar dentro desse meio de comunicação que estava se tornando a principal forma de audição radiofônica do público jovem:

Quando as FMs surgiram com força – um marco foi a estreia da Rádio Cidade, no Rio, em 1977 – tudo mudou: o estilo de locução passou a ser mais solto e descontraído, e a programação privilegiava a música jovem. As FMs tocavam, basicamente, pop-rock: Guilherme Arantes, Pepeu Gomes, Rita Lee, Fagner, Queen, Michael Jackson, Kim Carnes, A Cor do Som. Segundo a revista *Veja* (edição de 27/7/1984), nas grandes cidades brasileiras, mais de 70% do público entre 15 e 29 anos ouvia FM. Esse número caía para 22% entre ouvintes mais velhos, na faixa de 40 a 65 anos. FM era coisa de “moçada” – grifo do autor (BARCINSKI, 2014, p. 156).

Ao que o relato indica, a população mais jovem estava rompendo relações com o repertório musical da geração anterior e também com as formas de se consumir música. E demandava cada vez mais fazer parte do contexto moderno globalizante no sentido de fazer parte do desenho do mundo musical que estava sendo vendido pela indústria do entretenimento

em escala mundial. E o modelo que era vendido – e tinha ampla demanda nos países de condição à margem – era o *pop*, que já tinha, a essa altura, se apropriado do *rock*, de tal forma que era difícil imaginar um sem o outro⁸⁹, e que tinha cada vez mais espaço nas rádios FM.

César Filho, por sua vez, traz uma visão diferente das emissoras que transmitiam em FM. Ele, que iniciou sua carreira como radialista por volta de 1985 e pouco trabalhou em emissoras AM, cresceu profissionalmente dentro da forma de funcionar desse novo modelo de rádio e situa estes espaços como privilegiados em sua memória. Para ele, essa nova forma de se trabalhar com radiodifusão era uma renovação, uma “arejada” necessária. E, ao contrário de Joel Silva, ele não traz ressentimento algum pelo enorme peso de música estrangeira na programação das rádios FM. Pelo contrário, isso é justamente um afeto muito positivo em sua memória:

As rádios AM eram uma programação bem popular, né? Sempre foram... O FM já veio com essa coisa mais elitizada... Já dando prioridade ao pop, né? À MPB... À música internacional... Graças a Deus, também, né? Porque foi assim que a gente teve acesso e viu que o brasileiro poderia consumir essa música internacional. O rock, o pop, enfim. Mas era mais ou menos assim que era definido. E quando a gente tinha acesso às paradas, cara, não tem como. A gente sempre foi influenciado pela Billboard norte-americana. “Ah, mas tá no top 10 Billboard, tá no top fury, tá no Top Hundred, One Hundred”, das cem mais... “Tal música tá estourada, a música vai estar no filme tal, é trilha sonora do filme...” Sabe? Quando lançava... Quando era trilha sonora de filme... Meu amigo... Era sucesso garantido. Desde “Grease, no tempo da brilhantina”, com o John Travolta... Depois a gente pode citar aí tantos... Top Gun, com o menino, lá, que fazia o piloto, lá... Tom Cruise! A gente pode fazer de Caça-Fantasma, Ghostbusters, o Tira da Pesada... Então, assim, cara... Sabe aqueles *hits* de sucesso de filme? Não tinha como ser diferente no rádio. Era impossível não tocar (SOUZA, 2018).

Assim como Joel Silva, ele também entende que as rádios FM, no início, se direcionaram para um público diferente daquele que era contemplado pelas rádios AM, que abrangiam um segmento mais “popular” e fazia seu repertório musical para o consumo dessa faixa de público. Ele menciona que as novas rádios FM voltavam-se para uma audiência mais “elitizada”, referindo-se a um público de classes média e alta e, sobretudo, jovem, que manifestava maior interesse pela programação de músicas internacionais voltadas para o *pop* e o *rock*. Ele aponta, também, que as paradas de sucessos internacionais estavam entre as principais referências adotadas pelos programadores dessas estações para selecionar as músicas que seriam tocadas, ou seja, ele procura apresentar uma imagem que casa com aquela

⁸⁹ Embora dentro do *rock* houvesse o cenário *undeground*, que não queria se submeter ao *modus operandi* do grande mercado fonográfico e preferia atuar em nichos específicos, de forma independente.

representação construída sobre a cidade e as pessoas que lidavam com música e comunicação em Teresina, que já foi discutida no primeiro capítulo: é uma representação de “anseio por modernidade”, de uma busca pela “superação do atraso”, uma necessidade de beber o máximo possível da “fonte de cultura” que jorrava nos distantes países centrais da indústria cultural global. E esse anseio relatado por ele por parte dos profissionais das rádios (ele incluso) é projetado também nos ouvintes das emissoras FM, sobretudo quando ele enfatiza que “era impossível não tocar” aqueles grandes *hits* mundiais das paradas de sucesso, das trilhas sonoras de filmes etc. Dessa forma, o momento em que ele insere a ascensão das rádios FM em Teresina não é, como na memória de Joel Silva, um início de “degradação”, mas, pelo contrário, um afeto privilegiado em suas representações de vivências passadas, sendo mostrado como um momento mágico da atividade radiofônica na capital piauiense.

Nesse momento mágico de sua memória a descrição da montagem da programação é clara: a prioridade absoluta é de referenciais que já chegam prontos à rádio, como o material que as gravadoras enviavam, as listas das paradas de sucesso estrangeiras, como a Billboard, as trilhas sonoras de filmes, e também o que tocava nas novelas das emissoras de televisão, sobretudo a Rede Globo. Nos momentos da entrevista em que César Filho descreve as formas de se definir a programação das rádios – sobretudo as FM, nas quais ele trabalhava – todos os referenciais citados vêm dos grandes centros da indústria cultural, tanto dos polos mundiais, como evidenciado na citação anterior, quanto dos nacionais:

Quem ditava muito era a novela, né? Sempre foi. As novelas... Porque, quando você associa uma música a uma imagem, é como a trilha sonora de cinema. Né? Ela pega mais. Ela marca mais, ela emociona mais. Então, a gente não poderia fugir disso. E outra coisa, também. Hoje em dia o cara lança dois discos e faz turnê. Antes não, amigo. Antes era... Quem tinha peso pra fazer turnê era Gilberto Gil, era Caetano Veloso, era galera que tinha quatro, cinco discos, né? Então, assim... Tem aquele sucesso daquele disco. Tocou na novela. Mas a gente tá com o disco, ali. Poxa, o que que é legal desse disco? Então, acontecia muito da gente ouvir [e dizer]: “Poxa, essa música é legal, também. Vamos lançar!” Porque a gente não podia encostar um disco tocando só uma música, cara. Por isso é que naquela época se conhecia muitas músicas dos cantores, porque, às vezes, a gente tocava o disco inteiro do cara. Até ele lançar outro disco... “Não, toca essa aqui, que é a carro-chefe”, como a gente chamava, né? A própria gravadora mandava. Mas depois a gente ia em tal lugar, tá tocando a música tal. “Pô, essa música é legal”. Aí tocava uma segunda música, uma terceira, uma quarta, uma quinta música do disco, né? (idem).

Assim, toda a base da programação, dentro do que ele descreve, é montada a partir de referenciais externos, que vêm dos grandes centros mundiais ou nacionais da indústria cultural. Nos momentos em que se escolhia canções que não estavam nas grandes referências, ainda

assim, a seleção é feita a partir do material que lhes foi entregue das grandes gravadoras e depois de já se ter veiculado a canção carro-chefe que a gravadora havia escolhido previamente. Não há, nessa fala, qualquer menção à escolha para a programação cotidiana das rádios, de material independente piauiense – e nem de fora do Estado. Esse é um aspecto curioso de sua memória, pois, por um lado, ele representa esse momento das programações radiofônicas ligado à reprodução dos produtos da indústria cultural, vinculados à lógica da modernidade global, como um afeto muito positivo e até com saudosismo; por outro lado, quando se toca no assunto do pouco espaço que as músicas autorais independentes de Teresina tinham nas rádios, surge em sua memória uma leve pontada de ressentimento, pois sua construção de si no passado se dá como um entusiasta das produções locais e o fato desses artistas não terem conseguido uma atenção maior desse meio de comunicação – além das iniciativas tomadas por ele próprio, as quais ele busca enfatizar em seus relatos – é algo que acrescenta tons de cinza à sua colorida narrativa. Já discuti esse ponto anteriormente, em que ele ressalta rapidamente que pouco se tocava canções piauienses nas rádios locais e que ele procurou quebrar esse paradigma. E quando ele fala sobre o motivo para essa pouca representatividade das músicas locais, ele a atribui à pequena quantidade de gravações, devido à dificuldade de se conseguir gravar:

Bom, primeiro que nós tínhamos só rádios AM, né? Eu já era muito novo, então eu não tenho certeza de qual rádio AM tocou mais música piauiense, até porque a dificuldade para se gravar naquela época, eu acredito que [era grande]... Eu não posso dizer aqui quando foi o primeiro disco de piauiense gravado aqui no Piauí. Eu acredito que tenha sido a... A menina lá, a ferinha... *“Ah, eu vou virar uma fera...”* [cantando], que eu não me lembro bem o nome dela aqui [Eloídes é o nome da cantora da qual ele tenta se lembrar]... Bom, mas antes disso, cara, eu acho que a primeira gravação bacana, assim, de um grupo aqui, mesmo, gravada aqui no Piauí, eu acho que foi o Grupo Candeia (idem).

A dificuldade de gravação é algo que já discuti no tópico anterior. Entretanto, trago brevemente o tema de volta porque este é o único motivo apontado por César Filho na entrevista para que, no momento do início de sua carreira no rádio, as emissoras, de um modo geral, não tocassem com frequência as canções piauienses – além do “jabá”, que, como visto, ele afirma que outras emissoras e outros radialistas cobravam para veicular essas músicas, mas, ao menos em sua representação daquele momento, isso não chegava a ser uma regra geral que produzisse um impedimento efetivo. Em sua narrativa, se as músicas piauienses não estavam nas programações das rádios, não era por uma restrição das próprias emissoras, mas pela carência de gravações a serem veiculadas – o que, pelas suas falas, depreende-se que ele lamenta, pois ele fala com muito entusiasmo em outro momento da entrevista sobre o momento em que surge

o estúdio Escandinávia, procurando evidenciar que este trouxe uma abertura de grandes possibilidades de romper essa barreira para os artistas locais.

Joel Silva, como já foi discutido, também traz esse elemento em sua representação. Para ele, a carência de gravações e a má qualidade daquelas existentes foi determinante para a pouca execução de músicas piauienses nas rádios, assim como a possível cobrança de dinheiro para o fazer, e também o fato das programações das rádios estarem comprometidas com o repertório da indústria cultural, o que deixava pouco espaço disponível para as canções autorais independentes de Teresina e do Piauí, em geral. Entretanto, há mais um aspecto que ele inclui como determinante em sua memória desse cenário, para que esse quadro se concretizasse: para ele, havia um preconceito para com aquilo que era produzido em nível local, em detrimento daquilo que vinha de fora, respaldado pelos referenciais da indústria cultural. Esse ponto é diferente, em sua fala, daquele compromisso ressaltado por ele, das rádios – sobretudo FM – com as canções nacionais e internacionais da indústria cultural; nesse caso, ele nos apresenta um mundo em que havia uma discriminação das produções locais *independentemente* de haver ou não espaço disponível nas emissoras, pois se tratava de um juízo prévio:

Alguém que... Atribui como preconceito. Preconceituoso. Um dos valores que nos marca é a *inveja* [ênfase]. Que também está dentro daquela recomendação cristã. Nós não temos, claro que com a exceção da regra, né, alegria no sucesso do outro. Então, se o meu vizinho é músico, é um artista, é um cantor, tem boa voz, não são todos que aplaudem. Grande parte fica querendo 338ivulga338fica-lo, porque não está tendo aquela mesma possibilidade de projeção diante da opinião pública (SILVA, 2018).

Nesse trecho, ele traz uma explicação para a discriminação das músicas piauienses que apela para a noção cristã (no caso dele, católica) do pecado capital da inveja, quando se sabota um possível sucesso do outro unicamente pelo fato dessa possibilidade de êxito desagradar ao sabotador. É uma fala compatível com um sujeito bastante religioso e que trabalhou a maior parte de sua vida em uma rádio católica. Entretanto, em outro momento da entrevista, ele trata a questão do repúdio às produções locais com uma abordagem mais cultural. Quando perguntado diretamente se as músicas piauienses contavam com espaço na programação radiofônica da época, ele responde o seguinte:

[Essas músicas tocavam nas rádios locais] com uma precariedade tão profunda que foi necessária a criação de uma lei determinando que as emissoras tocassem um percentual de música piauiense nas suas programações. E isto demonstra como nós tínhamos e ainda hoje temos desprezo por nossas manifestações culturais, sobretudo a música. Quando uma atitude de um povo precisa de uma lei para determinar a sua

conduta e desrespeitosos que somos às leis, isso depõe contra esta comunidade, isso *denuncia* [ênfase] a sua fragilidade, a sua deficiência, como no grau de cidadania. [...] Então, o teresinense precisa, ainda hoje, não só na década de 80, melhorar a atenção aos seus valores, aos seus artistas. Sem essa atitude, ficaremos sempre atrás de outras sociedades, não teremos os produtos aqui, do ponto de vista artístico, com a projeção que outras regiões têm. E isso tem reflexo na qualidade de vida, isso tem reflexo na autoestima. Tem reflexo, inclusive, na economia e na política. É muito preocupante quando nós nos envolvemos numa deficiência com relação ao discernimento, uma das *crises* [ênfase] que nós temos aqui, por falta de *cultuar* [ênfase] os nossos valores artísticos é a falta de discernimento. O discernimento nosso é bastante precário, por isso as nossas opções vão sempre comprometendo a qualidade da nossa vida (idem).

Essa sua fala nos traz um retrato de um povo que não consegue reconhecer a si próprio e despreza aquilo que é seu próprio produto. E o ressentimento trazido por ele em relação a isso é muito forte, estendendo sua representação até os dias atuais, de uma comunidade frágil, deficiente, enquanto comunidade imaginada que sabe (ou deveria saber) que compartilha determinados valores. O fato da música local não ser uma liga que une os indivíduos em Teresina e no Piauí é mostrado por ele como uma fragilidade da definição de comunidade em si desse povo. E esse não-reconhecimento dos próprios valores culturais, da própria produção cultural e artística como algo seu e que, segundo ele, deveria ser valorizado é um dos motivos que ele aponta para que a música autoral independente dos artistas locais não tivesse muito espaço nas rádios teresinenses. Aliás, esse espaço, segundo ele, era tão pequeno que ele ressalta com grande ênfase, a promulgação de uma lei que obriga as emissoras locais a reservarem um percentual mínimo de sua programação musical às canções locais.

Deixando claro mais uma vez que essa é apenas a representação construída pela memória do sujeito, a existência ou não de repulsa prévia à música feita por artistas “da terra” é algo difícil de se afirmar categoricamente em nível acadêmico. Essa é, de fato, uma representação que não se restringe apenas ao locutor aqui citado; pessoalmente, ouço esse discurso de diversas pessoas à minha volta desde criança e passei a me deparar com esse tipo de fala com mais frequência depois que passei a me inserir no mundo musical de Teresina. Contudo, o fato de existir uma representação coletiva que enuncia a existência do preconceito alegado, não é suficiente para “atestar” a existência de um valor social no sentido de discriminar as práticas musicais locais. Em diversos momentos, as memórias dos músicos entrevistados sugerem, inclusive, o contrário: todos eles fazem questão de ratificar que, ao menos na década de 1980, foram bem-sucedidos (dentro dos limites do que era possível no cenário de música autoral independente da cidade), que lotavam o Theatro 4 de Setembro ou qualquer outro local onde o *show* fosse realizado, ou, no caso dos roqueiros, que o público era pequeno, porém fiel. Nenhum deles, em momento algum, se queixou de desvalorização de seus trabalhos por parte

do público, especificamente falando. E, em grande medida, a análise dos jornais da época deixa evidente que havia um público que manifestava grande interesse e que comparecia aos eventos produzidos por esses artistas.

Nesse sentido, por exemplo, a cantora Ana Miranda, em dezembro de 1986, fez um *show* no Ginásio Dirceu Arcoverde que teve ampla cobertura da imprensa local, muito maior do que o que se observava cotidianamente quando se tratava de divulgar eventos desses artistas, pois foram, ao todo, 13 matérias sobre o evento nos dois maiores jornais da cidade – O Dia e O Estado –, incluindo a sua cobertura, publicada três dias depois de sua realização – algo muito raro em relação aos eventos locais – é possível que o fato da referida cantora ser, na época, a coordenadora do Projeto Torquato Neto tenha ajudado a garantir esse espaço na imprensa para a divulgação e cobertura de seu *show*, mas também é preciso salientar que Ana Miranda era, na época, uma artista com grande bagagem, tendo participado de vários festivais, alguma inserção em eventos de música realizados nos maiores eixos de música do país e que estava com uma temporada de apresentações em restaurantes como o Chez Matrinchan, que estava lhe dando muita visibilidade, segundo as mesmas matérias. E o texto que trata, após a realização do *show*, de fazer sua resenha, traz uma representação deste como um espetáculo grandioso, belo, emocionante e “impossível de boicotar”:

Como era de se esperar, Ana Miranda e Grupo arrasaram no show de quinta-feira, no Verdão, sob os aplausos e os assobios de mais de mil espectadores. O céu da tristeresina era de uma luminosidade esplêndia (sic.). A voz estrangulando as entranhas (sic.) da noite, prenunciando a estrela. “Silêncio, a estrela com sua voz cristalina entra em cena, apunhalando o coração dos amantes”... Ana Miranda adentra o palco, rasgando a noite com “vivendo e aprendendo a jogar”. Aplausos, aplausos. [...] Sônia Setúbal, que coordenou o show, mostrava aos insensatos da terrinha, que ninguém perturba ou boicota a hora da estrela. O cenário estava um céu de lã. Os ressentidos ficaram com o grito preso na garganta. Ana Miranda provou numa verdadeira lição de interpretação, que uma verdadeira estrela não precisa de paetês, nem lantejoulas, para mostrar a arte de cantar (UM, 1986, p. 7).

Há uma representação mítica no texto, abertamente elogioso ao *show*, procurando evidenciá-lo como um momento de apoteose suprema, com a bênção inclusive das “entidades do tempo”, pois, segundo a matéria descreve, até mesmo o céu parecia enfeitado para ressaltar a grandiosidade do espetáculo. Há, também, alfinetadas direcionadas a eventuais “ressentidos” ou “invejosos” que estariam desejando boicotar a “hora da estrela”, mas que todos eles ficaram “com o grito preso na garganta”, na “tristeresina” – o resenhista do *show* utiliza amplas referências a obras literárias e musicais apreciadas pelo público pertencente a uma elite

intelectual. A farta divulgação que o evento teve antes de acontecer e a sua resenha em tom de exaltação dão a entender a cantora era, sim, uma artista que tinha um grande público interessado em sua música na cidade – e a informação de que o evento contou com mais de mil expectadores, embora ele não cite a fonte da informação, reforça a ideia desse grande interesse. Apesar da cantora estar possivelmente envolvida em intrigas com eventuais “ressentidos”, como o jornal sugere, nada sugere que Ana Miranda não tivesse uma grande receptividade entre o público de Teresina.

Entretanto, como mencionei, divulgações de *shows* locais como essa são raras entre os textos de jornais pesquisados. O tipo mais comum de matéria sobre os músicos locais é de notícias curtas anunciando *shows* e mencionando as informações básicas sobre o evento a ser realizado, como local, data e hora, e também alguns dados biográficos do artista envolvido, sobretudo uma espécie de “currículo”, mencionando os principais feitos dele ligados à música. Contudo, há também outro tipo de matéria feita para divulgar *shows* que se permite fazer uma reflexão um pouco maior sobre a proposta do evento e que procura dar espaço a uma representação mais elaborada do artista divulgado. É o caso de uma notícia veiculada no jornal O Dia em 11 de janeiro de 1984, anunciando o retorno do compositor Geraldo Brito, que havia ficado sem fazer *shows* próprios desde sua rixa com a organização do Projeto Torquato Neto – mencionada no capítulo anterior –, ocorrida mais de dois anos antes, e que agora estava estreando um novo espetáculo. Além de trazer informações básicas sobre o evento, há ainda uma maior contextualização acerca da proposta do *show* e do que o motivou e uma breve menção a respeito do rompimento com a organização do projeto mencionado:

Estreia nesta quarta-feira o show “Figurante Amor”, do compositor-violonista Geraldo Brito. Depois de dois anos sem fazer um show próprio, Geraldo Brito volta ao palco do 4 de Setembro com uma bagagem de músicas inéditas e recriações de velhas parcerias já conhecidas do nosso público. O show fica em cartaz até sexta-feira, 13. Estes dois anos parados foram mais consequência do empobrecimento cultural da cidade como um todo? Geraldo explica: “Depois do rompimento que movemos com o Projeto Torquato Neto, através do Movimento Heliotropista, as pessoas levaram a coisa mais para o lado do rancor e do ressentimento. Quer dizer, não entenderam que o movimento catalisado por mim e encabeçado pelo Durvalino, Viriato e Pierre Baiano, entre outros, serviu para botar as pessoas cada uma em seu devido lugar. Não enriqueceram a polêmica com respostas criativas e novas obras, mas se fecharam num mutismo desagregador. Mas agora, depois de todo esse tempo parado, eu volto com as minhas respostas e minha criatividade” (GERALDO, 1984, p. 10).

No texto, há uma menção a um “empobrecimento cultural da cidade”, que não está sendo *discutido* ou *noticiado*, está apenas sendo mencionado como algo já sabido, algo já constatado.

Um pouco mais à frente no texto, o jornalista responsável afirma que o *show* de Geraldo Brito “quebra um marasmo de quase dois anos sem artistas locais realizarem shows no teatro” (ibid.), ou seja, para compor essa realidade representada no texto como sendo um “empobrecimento cultural”, ele insere o fato do Theatro 4 de Setembro não ter tido a realização de espetáculos de artistas locais no intervalo citado. A matéria não chega a deixar claro algum motivo pelo qual os *shows* teriam deixado de acontecer no local, mas cita a própria fala de Geraldo Brito sobre o assunto, que fortalece a sua representação de que o *show* que ele faria agora seria o fim desse “marasmo artístico” no qual a cidade estaria imersa. A declaração do compositor sobre o assunto que é citada trata desse período de “entressafra artística” como uma resposta dada ao movimento que ele e outros artistas lançaram para contestar as escolhas dos músicos que iriam participar do Projeto Torquato Neto, em que Geraldo Brito e outros artistas que adotavam tendências estéticas derivadas do conceito tropicalista contestavam uma suposta exclusão deles em prol dos músicos que traziam uma proposta mais regionalista, mais ligada à tradição local ou regional. Para o compositor citado, no momento em que ocorre o rompimento, a reação do “outro lado”, ao invés de responder à provocação lançada por eles com um “impulso criativo” que fomentasse e enriquecesse a cena musical, fez o oposto: fechou-se num “mutismo desagregador” que, na prática, teria fragmentado o cenário e gerado o tal “marasmo”.

Nesse sentido, ao inserir essa fala como resposta à pergunta enunciada – se os dois anos em que o músico ficou parado teriam sido uma consequência do “empobrecimento cultural da cidade” –, o jornalista utiliza o que o compositor responde para ser mais um elemento de sua representação construída no texto: Geraldo Brito seria o marco do início e do fim do “marasmo”, pois ele protagonizou o rompimento que teria gerado o período ruim e a expectativa agora era de que, com seu novo *show*, os demais artistas se animassem e começassem a produzir seus espetáculos no Theatro 4 de Setembro novamente. Esse último aspecto é ratificado com a inclusão de mais uma fala do compositor, em que ele afirma: “Espero que essa minha iniciativa quebre o gelo dos compositores, e que eles todos voltem a ocupar seus espaços” (BRITO, *apud* GERALDO, 1984, p. 10). Ao inserir essa declaração logo após dizer que o *show* dele estava quebrando o “marasmo”, o jornalista dá a entender que adota a fala do músico como a sua própria, consolidando a construção de sua representação. Nesse sentido, toda a ideia trazida na matéria se direciona a construir uma imagem de que havia um público da música local e que este estava carente de arte nesse período supostamente sem *shows*, imagem esta que termina de se fechar quando surge a informação de que a resposta desse público foi positiva ao anúncio do espetáculo de Geraldo Brito, pois, de acordo com a matéria, “Toda a juventude teresinense

estará presente, já que a venda antecipada de ingressos, domingo na Feirinha, foi animadora” (GERALDO, 1984, p. 10).

Assim, há elementos nas matérias de jornal pesquisadas que levam a crer que efetivamente havia um público interessado na produção de música autoral independente de Teresina, corroborando o que é apontado na memória dos músicos. Dessa forma, a representação trazida por Joel Silva evidenciando o “preconceito em relação à música local” como um dos motivos determinantes para que essas canções não tivessem espaço nas rádios não encontra muito respaldo nas fontes analisadas. Não tenho condições de afirmar se o preconceito mencionado existia ou não, mas, ainda que existisse, nada indica que esse tenha sido um dos motivos centrais para o pequeno volume de músicas locais veiculadas nas rádios teresinenses, que parece estar muito mais associado à necessidade que as emissoras tinham de atender aos anseios da indústria cultural, seja pelo fetiche da mercadoria entregue, pela resposta ao “jabá” das grandes gravadoras, pela adequação estética do formato do produto vendido nessas rádios (qualidade de gravação, estilo musical etc.), ou até mesmo pelos anseios em superar um suposto “atraso” e se alinhar “ao que estava sendo ouvido no resto do mundo” – o que também volta, por sua vez, ao fetichismo da mercadoria musical. De qualquer forma, é inegável que as rádios de Teresina, em especial as FM, mas sem excluir as AM, tinham como norte para a sua atuação muito mais o que era definido pela indústria cultural do que aquilo que era produzido artesanalmente na cidade. E isso não aparece apenas nos ressentimentos (ou também nas memórias de *belos passados*, como no caso de César Filho) dos entrevistados, mas também é perceptível em diversas matérias de jornal pesquisadas.

Uma dessas matérias aparece na capa do jornal O Dia, datada de 1º de agosto de 1981, e é destinada a promover a rádio que pertencia ao mesmo grupo empresarial, a FM O Dia, divulgando três de seus programas, sendo dois deles destinados a transmitir produtos da indústria cultural, embora para segmentos de público diferentes:

Prosseguindo em seu propósito de aperfeiçoar constantemente a programação a ZYB-320, Rádio FM O Dia está apresentando um fim de semana especialmente movimentado, desde ontem, sexta-feira, quando seus ouvintes acompanharam o ritmo das principais casas noturnas de todo o País, com “Dancing Nights”, as novidades, os grandes sucessos internacionais e ainda montagens especiais para o ouvinte gravar, a partir das dez horas da noite. Hoje, como todos os sábados à tarde, está programada a “Play List”, as últimas produções e informações da MPB (DANCING, 1981, capa).

Dos dois programas que são divulgados na matéria, dois deles são musicais e destinados a tocar repertório que vem dos grandes centros da indústria cultural nacional ou global: um deles se destina a músicas que embalavam as “principais casas noturnas do país” e os “grandes sucessos internacionais”, e o outro é voltado para a MPB. Ambos estão destinados à produção da indústria cultural, embora para públicos diferentes, sendo o segundo mais identificado como um produto “de luxo”, conforme já discuti. E o anúncio da programação voltada exclusivamente para os produtos largamente promovidos pelas grandes gravadoras é apresentado como um *atrativo* do programa, o que não deixa dúvidas a respeito da existência de demanda para esse consumo. Assim como o grupo empresarial do jornal O Dia inaugurou sua própria rádio, o mesmo ocorreu com o jornal O Estado, que criou as duas rádios Poty, uma AM, que foi inaugurada primeiro, e uma FM. Matérias publicitárias desse tipo dessas rádios, cada uma em seu respectivo jornal, são comuns nas edições dos anos 1980. Frequentemente elas evidenciavam programas específicos que, depreende-se, eram seus principais produtos, possivelmente os de maior audiência. E geralmente essas matérias faziam essa promoção das emissoras colocando em primeiro plano o repertório que era veiculado, dando ênfase àqueles nomes mais consagrados e aos maiores sucessos mercadológicos da indústria cultural. Isso pode ser percebido na matéria “FM O Dia ‘agita’ a cidade”, do jornal O Dia, datada de 23 e 24 de outubro de 1983:

Com promoções constantes, música da melhor qualidade, e a segurança de um som estéreo límpido, a Rádio FM O DIA continua “agitando a cidade”, no dizer do novo locutor, Kim. Na verdade, é cada vez maior a audiência da emissora, segundo atestam as centenas de telefonemas diários recebidos dos ouvintes. O programa “In Concert” chegou ontem à sua terceira apresentação, alcançando um alto índice de audiência. [...] o programa de alto nível levou ao ar os maiores sucessos do cantor e compositor Caetano Veloso, revivendo muitos de seus antigos sucessos, e abrindo o leque de opções musicais da FM O Dia. [...] A FM O Dia lançou com exclusividade no Piauí o novo disco de Emílio Santiago, “O Amigo de Nova York”. A música de Ney Mato Grosso (sic.) “Calúnia”, uma versão do antigo sucesso “Tell me once again” do grupo Light Reflection, de autoria de João Penca e seus Miquinhos Amestrados (FM, 1983, p. 5).

Há um valor simbólico sendo vendido claramente nessa matéria, que é o *sucesso* e, mais precisamente, a *certeza do sucesso*. O redator quer convencer o leitor de que, ao ouvir a rádio FM O Dia, ele terá certeza de ouvir aquilo que já é sucesso consagrado, *ou que logo será*, uma vez que se trate de música nova. E mesmo nesse caso, são os mais novos lançamentos de músicos que “já são sucesso”. E justamente esse êxito é o critério principal da *qualidade*, na forma como se formula a mensagem presente na matéria – uma vez que o texto se inicia

afirmando que a rádio veicula “música da melhor qualidade” e passa o resto de suas linhas descrevendo que seu repertório entregue aos ouvintes é composto exclusivamente de “sucessos”. E, para assegurar que a rádio só vende “sucessos”, por todo o texto há a ênfase de que *a própria rádio* é um “sucesso”, recebendo “centenas de telefonemas diários” e “alcançando um alto índice de audiência”. E quando o êxito é o critério definidor da qualidade e daquilo que deve ou não ser consumido – como não poderia deixar de ser na *civilização do espetáculo* –, não há espaço para o risco. E esse risco, no caso, é a música autoral independente de Teresina e do Piauí. Nenhuma das matérias analisadas que visam a promoção das referidas emissoras, em ambos os jornais, sequer menciona músicas autorais independentes do Piauí. E dentre todas as matérias analisadas que tratam de programas de rádio, as únicas que mencionam músicas piauienses são duas notas na coluna “De Leve”, do jornal O Estado, mas que se destinam a veicular uma resposta a um ouvinte que teria telefonado para a redação do jornal reclamando da ausência de canções dos artistas autorais independentes do Piauí. O colunista responde com o sarcasmo que é recorrente nas notas já analisadas dessa coluna:

Um piauiense afastado há 10 anos do Piauí telefonou para a redação reclamando que as emissoras de rádio do Piauí não valorizam e não divulgam cantores da terra. O ilustre conterrâneo foi informado de que no complexo Poty AM-FM os artistas piauienses têm vez e suas músicas estão sendo bem divulgadas. Que o digam, por exemplo, Odorico e Lázaro (DE LEVE, 1986^a, p. 3).

O colunista responde, de maneira ácida, construindo uma representação daquele que fez a reclamação como alguém que não faz ideia do que está dizendo ao proferir sua crítica, porque estaria “afastado do Piauí há 10 anos”. A crítica enunciada não se referia especificamente ao “complexo Poty”, mas às emissoras piauienses em geral. Entretanto, o responsável pela coluna enuncia sua resposta assegurando que os artistas piauienses têm suas músicas “bem divulgadas” nas rádios Poty, embora não deixe claro o que quer dizer, nesse caso, “bem divulgadas”. Não se sabe, pela coluna, com que frequência as canções de Odorico e Lázaro, citados por ele, eram veiculadas nas programações das emissoras que ele defende. Além disso, o que é afirmado por ele é que nessas rádios os artistas piauienses “têm vez”, e não que têm *prioridade*, ou mesmo que se procura dividir a programação radiofônica de forma equitativa entre os produtos da indústria cultural e os feitos artesanalmente pelos músicos locais independentes. A afirmação vaga de que esses artistas “têm vez” dá à ação uma conotação de um favor concedido, uma “ajuda” sem qualquer compromisso, mas que produz no texto um valor simbólico que engrandece discursivamente as rádios defendidas.

E o colunista, dois dias depois, na edição do mesmo jornal do dia 31 de outubro de 1986, implicitamente utiliza dessa imagem construída por ele a respeito das rádios Poty, de que “ajuda” os artistas piauienses, para atacar – sem explicitar o destinatário do ataque – outras rádios que, depreende-se, não concediam sequer essa “ajuda”:

Segundo o cantor e compositor Cilizinho (sic.), a propósito dos disque-jóqueis (sic.) que não divulgam os artistas da terra, há um locutor de rádio que passa a noite decorando nomes de músicas estrangeiras para divulgar-las no seu programa no dia seguinte (DE LEVE, 1986b, p. 3).

Essa nota funciona como um complemento da que acabo de citar, acrescentando à representação construída por ele das rádios Poty, cujos locutores teriam a preocupação de divulgar os músicos piauienses, a menção a um personagem inominado que não mostra qualquer preocupação com essa questão, dedicando-se a tocar tantas músicas estrangeiras em seu programa, que precisaria passar a noite em claro decorando seus nomes – que não eram em português. A oposição representacional das rádios defendidas por ele, que mostrariam uma preocupação em “ajudar” divulgando os artistas piauienses, a esse personagem que simplesmente ignoraria os músicos locais, cumpre o objetivo de responder à crítica feita elevando discursivamente as emissoras defendidas. De qualquer forma, o que se pode depreender dessas notas analisadas, é que as únicas vezes que as músicas piauienses foram mencionadas em matérias de jornal tanto sobre as rádios Poty quanto sobre a rádio FM O Dia, o foram para responder a uma crítica às emissoras locais, em que se afirmava que as canções dos artistas do Piauí não encontravam espaço nessas estações para terem suas músicas tocadas. Isso sugere que, possivelmente, o debate público sobre esse assunto existia em Teresina naquela época e gerava algum tipo de crítica de uma parte do público. Além disso, as notas que defendem as emissoras mencionadas não chegam a fornecer nenhum elemento que indique se o espaço que as músicas locais tinham em sua transmissão era relevante para se chegar a considerar que elas disputavam efetivamente espaço na programação radiofônica com os produtos da indústria cultural.

E sobre esse assunto, como já mencionei, as memórias dos músicos entrevistados, de maneira geral, indicam que esse era um espaço muito difícil de ser conquistado. Nesse sentido, Laurence França estabelece uma representação do espaço das rádios como uma barreira quase intransponível que permanece no tempo, pois ela representa o tempo atual, nesse sentido, como uma permanência da década de 1980. Ela tem o cuidado de citar algumas exceções, emissoras

que ela afirma que sempre tocaram regularmente as canções dos artistas piauienses – todas elas, no entanto, são públicas, logo, têm menos necessidade de seguir a dinâmica do mercado da indústria da música, e, também, posteriores aos anos 1980 –, que são as FMs Cultura, Universitária e Assembleia. Mas fora essas, que ela classifica como exceções, ela retrata que nas demais a luta por espaço para divulgação de seus trabalhos era – e continua sendo – uma batalha perdida, mas que sempre se insistiu em travar. E esse é um ressentimento profundo em sua fala, chegando a caracterizar essa realidade como a peça central que impediu o crescimento do cenário de música autoral independente de Teresina, tanto no próprio local, quanto em direção ao nível nacional:

Olha, eu vou te dizer bem aqui uma coisa que eu acho. Eu sempre achei, continuo achando. Nós precisamos ser mais tocados nas rádios locais. Porque você só pode avaliar se essa música minha bem aqui ela é boa, se ela tem gosto popular, se ela tocar. Só se ela tocar. E outra coisa. Nós temos grandes artistas nacionais, vou te citar bem aqui o Caetano Veloso. Ele pode ter uma música maravilhosa, se ela não tocar... Pronto! Você pega uma música, bota numa novela, numa abertura de novela, *todo mundo* [ênfase], os forrozeiros, todo mundo que gosta até dessa música, assim, [...] que eu acho sem rumo, todo mundo aprende, canta e gosta. Então, a dificuldade é só essa. Eu acho que nós, artistas piauienses, temos que ser mais tocados, embora hoje em dia tem rádio que tem música, que tem programas especialmente com músicas piauienses, e tal. Mas a gente precisa fazer sucesso! Pega *uma música* [ênfase] do CD, sabe? E massifica ela... [Você vai ver] se todo mundo não canta? Canta. Então, eu acho que falta isso (PESSOA, 2018).

Essa declaração foi dada no momento em que eu a questioneei sobre o que ela achava que tinha faltado para que os músicos autorais de sua geração conseguissem notoriedade nacional. Parte do motivo atribuído por ela está relacionado às circunstâncias que geram a descontinuidade do trabalho musical, como, por exemplo, a dedicação à música como *hobby*, como foi discutido no tópico anterior. Contudo, a razão crucial que ela aponta, que aparece como um ressentimento mais forte do que os demais, é o pouco espaço que as rádios locais sempre concederam às canções dessa geração – e das que vieram depois, também, pois, como é perceptível em sua fala, sua representação não se situa apenas na década de 1980, mas apresenta uma continuidade no tempo até os dias atuais. Ela considera que os músicos teresinenses sempre tiveram e continuam tendo qualidade musical suficiente para que suas canções, uma vez difundidas em massa, conquistassem o público. Ela mostra, nesse sentido, que sente falta de nunca ter havido uma forma de se divulgar seus produtos de forma que se assemelhasse à lógica da indústria cultural, elegendo uma música de trabalho do disco e botando ela para tocar abundantemente nas rádios, até que ela se tornasse um “sucesso” local. Para ela,

essa etapa é necessária para se galgar o patamar do “sucesso” nacional, e cita, para exemplificar isso, os artistas maranhenses que se tornaram reconhecidos nacionalmente:

Nós sempre dissemos uma coisa: o Maranhão sempre tocou a música maranhense. Então os maranhenses sempre fizeram sucesso lá dentro do Maranhão, pra sair. Quantos maranhenses já saíram, né? Rita Benedito, tá aí, uma voz maravilhosa, Zeca Baleiro, tá aí, Alcione... Eles tocavam lá dentro do Maranhão. Eles eram sucesso lá. Tudo bem, Alcione foi embora. Zeca Baleiro foi, também, mas ele já fazia sucesso lá dentro! Tinha um reconhecimento grande lá dentro (idem).

Há aqui uma memória do Estado vizinho, Maranhão, como uma projeção de um cenário autoral ideal, em oposição ao seu próprio Estado, representado aqui como circunscrito a um limite cruel, um impeditivo implacável. O Maranhão é mostrado, em sua memória, como um lugar dos sonhos de qualquer músico autoral independente, uma terra mítica onde os músicos independentes de lá têm todo o apoio dos meios de comunicação e do público, possibilitando o sucesso em seu Estado e que, após consolidada essa etapa, a seguinte acabava chegando com naturalidade – a inserção na cadeia de produção e distribuição de música com abrangência nacional. Já os piauienses aparecem em sua memória como aqueles que sempre acabaram vencidos pelo limite implacável do espaço nas rádios, apesar de muita luta contra a correnteza, e que, como jamais conseguiram superar esse impeditivo, também nunca conseguiram passar à etapa seguinte.

Aurélio Melo também compartilha dessa representação. Para ele, o Maranhão sempre conseguiu ser essa terra mítica, livre desse impeditivo quase categórico do que caracteriza, segundo ele, o cenário de música autoral independente de Teresina:

Que ela vem acompanhada da... De uma pouca colaboração da mídia local, que não investiu muito. Por exemplo, o Maranhão, a música de lá é muito forte porque esse comportamento bairrista deles lá é bem mais forte. Né? Então eles têm aquele movimento do reggae, do boi... Você chega lá, as rádios tão tocando, toca tudo, mas toca *muito* [ênfase] [a música de lá]. Eles tocam mesmo. Quando eu vou a São Luís eu fico ouvindo os rádios e fico perguntando: “quem é esse artista, quem é?” Tudo de lá. Então aquele artista consegue sobreviver desse trabalho dele. E aquilo... Existe uma porcentagem maior, né? Nessa possibilidade de que um produtor nacional pegue aquilo. É preciso que você esteja investindo naquilo. Aqui não aconteceu bem isso, as rádios tocam muito pouco, eu continuo dizendo, tocam muito pouco... Eu acho até que já tocaram mais, hoje tocam bem menos (MELO, 2018).

Nesse momento há uma representação, tanto em sua fala como na de Laurenice França, do Maranhão como um lugar encantado com ecos de um paraíso artístico, onde os maiores

anseios dos artistas locais são atendidos. Há duas ligeiras diferenças entre as duas representações. A primeira é que, para Aurélio Melo, a realidade do presente é uma continuidade, nesse aspecto, mas piorada, pois ele considera que nos dias atuais as músicas dos artistas locais aparecem bem menos nas programações radiofônicas do que o que ocorria nos anos 1980 – detalhe que não aparece na representação de Laurenice. E a segunda é que ele reserva em sua memória sobre esse lugar mítico que era o Maranhão um espacinho para os movimentos de lá que se tornaram conhecidos nacionalmente, como o *reggae* e o *bumba-meu-boi* – como já foi discutido, ele se ressentia de sua geração não ter conseguido organizar um movimento com alguma “piauiensidade”, valor esse do qual Laurenice não compartilha.

Para além dessa memória que opõe a situação maranhense à piauiense e as outras já comentadas aqui a respeito do rádio, há ainda uma outra bastante curiosa, que aparece apenas na fala de Edvaldo Nascimento: ele vê a mesma barreira inflexível apresentada por Laurenice França e Aurélio Melo, mas não enxerga continuidade no tempo em relação a isso; pelo contrário, ele considera que houve uma ruptura e que ele foi o responsável pelo rompimento dessa barreira, garantindo um acesso dos artistas piauienses em geral às emissoras, se não pleno, ao menos bem maior do que aquele que existia antes:

Pra você ver, eu não queria citar isso aqui, não, mas [não] vou deixar passar em branco também, não. Vou falar. [Longa pausa antes de continuar] Eu quebrei esse tabu. Não tocava música piauiense. Por quê? Porque eles diziam que não tinha... [Pausa para lembrar] É... Como é que a gente dizia? Que a gente não tinha quantidade de discos suficientes, vamos dizer assim... Tinha o meu, tinha o não sei de quem... Como hoje, que *tem uma gama, todo mundo tá lançando disco* [ênfase], todo mundo, sabe? Tem o seu DVD, tem o seu EP, tem o seu CD. Eles diziam que não tinha... “Demanda”... Inventavam uma palavra técnica lá pra não tocar nossa música! Porque a gente não tinha mercado, sei lá, um negócio que eles inventavam, lá, pra não tocar. Aí, o que que eu fiz? Falei com a dona da rádio, a Dona Valcira Miranda, que era a diretora da rádio, falei pra ela, [eu] digo: “Dona Valcira, eu estou aqui lançando o meu LP e eu queria que a senhora *ouvisse* [ênfase] essa música bem aqui”. Aí, botei “Minas e Minas”. “*Parararáââ*” [cantarolando a melodia]. Ela ouviu. “*Faz um rock urgente*” [cantando], mandou o menino botar, lá, “*diz aquela...*” [cantando], disse: “Meu filho, que música bonita!” Mandou chamar o *Iera Kelly* [ênfase]... O Iera Kelly... Chamou o Iera Kelly na sala, disse: “Iera Kelly, bote essa música na programação”. Ele: “Não, não, não, não...” “Bote a música do menino na programação” [Nesse momento, ele faz uns sons guturais para indicar que o radialista ficou resmungando] Botou na programação. Rapaz, foi um sucesso! “O Edvaldo tá tocando na rádio! O Edvaldo tá tocando na rádio!” Daqui a pouco, a Dona Valcira disse: “Meu filho, eu não sei mais o que eu faço, porque o meu telefone não para mais de tocar, *todo mundo* [ênfase] querendo agora que as músicas piauienses toquem!” [Gargalhada] (NASCIMENTO, 2018).

A memória dele sobre as dificuldades de se inserir na programação das rádios é uma mescla entre o ressentimento pela imensa dificuldade e uma representação de si como uma

“jornada do herói”. Dentro da narrativa dele, havia essa barreira intransponível até então, mas ele, com perseverança e buscando um “caminho alternativo” – tratando diretamente com a dona da rádio FM O Dia, conseguiu romper os limites inexoráveis que condenavam a música autoral independente de Teresina a ficar sempre circunscrita a seu nicho específico e abriu caminho para que os demais artistas de sua geração também conseguissem esse acesso. E é importante salientar que essa não é uma memória que alimenta carinhosamente a imagem do rádio na cidade, mas, sim, um relato que enaltece a iniciativa *dele* de “promover uma ruptura” na situação vivenciada. Quem está ocupando um lugar privilegiado em sua memória apresentada aqui não são as emissoras de rádio, mas seu próprio eu-passado. As emissoras, pelo contrário, estão na zona cinzenta do limite implacável que precisava ser superado. Na sequência dessa fala, ele continua ressaltando essa representação:

Não [queriam tocar música piauiense], porque eram poucos... A produção era pouca, que eles diziam, “A produção de vocês é muito pouca! Só tem o teu disco, o disco do Naeno, o disco do Cruz Neto...” Eram poucos discos, então, “Não, quando vocês gravarem mais, e tiver mais, aí vocês vêm aqui...” Mais ou menos, era isso. Aí eu quebrei esse paradigma, né? E outra coisa também, “não tem qualidade, a gravação não tá boa... Oi (sic.), quando você bota uma gravação aqui, quando bota a de vocês, a de vocês vai lá pra baixo... Aí tem que ter um nível de qualidade...” Rapaz, era cheio de onda, que esses cara (sic.) inventavam pra não tocar! E eu quebrei esse tabu! Porque foi com ordem da dona! Mas se fosse pra botar, mesmo, pra entrar em programação... Aí, pronto, aí pronto! Aí começou a tocar, aí começou a tocar “ô, troca, quem troca, destroca”, aí começou a tocar tudo aí [risos] (idem).

O espaço da rádio é mostrado aqui não como um lugar amigável, mas como uma zona hostil, embora tentasse disfarçar a hostilidade com argumentos polidos. Nessa narrativa, os radialistas argumentavam que havia pouco volume de gravações de músicos locais e que os poucos discos existentes tinham um padrão de qualidade técnica sonora muito inferior ao que eles veiculavam rotineiramente, mas, para Edvaldo Nascimento, tudo não passava de má vontade. Contudo, o seu ressentimento pela atitude desses radialistas é convertido em um relato heroico de sua atuação diante dessa situação mostrada por ele como quase inexorável. É preciso, contudo, mencionar que, na sequência dessa fala, ele faz uma ressalva: esse território hostil aos músicos piauienses, segundo ele, eram as rádios FM, pois, a rádio Pioneira sempre teria veiculado as canções dos artistas locais (idem) – o que não condiz com nenhum dos outros relatos analisados, de nenhum dos outros entrevistados, nem mesmo Joel Silva, que trabalhava nessa emissora, mas essa representação da rádio Pioneira acaba desempenhando um papel importante na consolidação da imagem que ele cristaliza em sua memória do espaço hostil das rádios FM, por oposição a elas.

Entretanto, Edvaldo Nascimento é o único dos músicos entrevistados que traz um relato heroico relacionado ao rádio. Mesmo Cruz Neto, que aponta alguns afetos positivos em relação à ação de alguns radialistas, descreve o espaço radiofônico como um limite implacável, onde apenas se conseguia a viabilização de uma divulgação quando o locutor era alguém que se conhecia pessoalmente. A memória da relação dos músicos autorais independentes de Teresina da década de 1980 entrevistados aqui no que diz respeito às emissoras locais é construída em cima de uma fundação de ressentimento por este não ter sido um espaço que tenha possibilitado a expansão do cenário de música autoral independente da cidade, seja para ganhar terreno dentro do próprio local, ou para conquistar espaço na máquina maior, da produção e distribuição de música em nível nacional. E o ressentimento aparece no sentido de que as emissoras não funcionaram como facilitadoras, quando *poderiam tê-lo feito*, ao menos dentro de sua representação. É um ressentimento por esse espaço lhes ter sido negado, salvo em casos específicos que ocupam pequenos lugares brilhosos em meio à neblina desses relatos. É, sobretudo, um ressentimento por uma *escolha* das rádios de procurar acompanhar uma modernidade importada, a modernidade global que chegava por todos os lados com produtos cada vez mais padronizados tecnicamente e musicalmente, cada vez mais industrializados, e que oferecia a sujeitos ocupantes de posições à margem, como os teresinenses, um papel muito bem definido: o de consumidores. E aqueles que insistiam em disputar espaço munidos de seu modo “artesanal” de produção se ressentem de terem sido preteridos enquanto produtores para que as rádios locais abraçassem com entusiasmo a função oferecida pela indústria cultural moderna. O que se representa aqui é um duelo de Davi contra Golias, no qual a estrutura radiofônica da cidade se aliou ao monstro. E, diferentemente do relato bíblico, nessa narrativa o pequeno não consegue vencer o gigante.

Assim, esses sujeitos que se veem como modernos e se querem modernos trazem relatos associados à modernidade e aos esforços de modernização do cenário musical autoral independente de Teresina que podem, muitas vezes ser heroicos, cheios de cores e de brilho, como foi discutido no segundo capítulo. Contudo, grande parte desse quadro também pode estar em tons de cinza, com alguns pontos que se permitem colorir. Neste capítulo, procurei ressaltar os momentos em que o ressentimento se torna o protagonista na memória desses sujeitos que vivenciaram esse cenário e, em todas as formas que ele assume, há um traço em comum: elas sempre estão relacionadas às circunstâncias que dificultaram ou impediram que a cena em questão ganhasse terreno na disputa por espaço com a indústria cultural. Se no capítulo anterior há um relato de “feitos heroicos”, aqui há uma narrativa dos seus limites implacáveis.

A indústria cultural aparece aqui de forma ambígua: é, ao mesmo tempo, o fim buscado (exceto, *talvez*, no caso dos roqueiros) e o inimigo combatido. Deseja-se, por um lado, fazer parte dessa megaestrutura e alcançar “sucesso nacional”; por outro, justamente o espaço ocupado por essa enorme máquina os impede de crescer, não apenas para além dos limites do Piauí, mas dentro do próprio cenário local. Há aqui, mais uma vez, a mescla de elementos tradicionais e modernos, sendo a modernidade manifestada no desejo de desencaixe, de possibilidade de alcance dessas músicas para além dos limites do tempo e do espaço, que se materializaria caso conseguissem participar da estrutura da indústria cultural; e a tradição aparece no desejo de valorização do local, no apelo à comunidade como reação, diante do temor pelo desaparecimento frente ao gigante hipertrofiado moderno que passa a ocupar todos os espaços disponíveis. E nesse sentido aparece tudo o que esses sujeitos consideram que foi decisivo para que essa disputa por espaço permeada pelo diálogo – muitas vezes tenso – entre tradição e modernidade fosse tão desigual: o “jabá” das gravadoras, as portas fechadas das rádios, a dedicação apenas parcial à música (por diletantismo ou por necessidade de se dedicar a outra profissão), a marginalização simbólica adicional relatada pelos roqueiros, as dificuldades para se conseguir gravar, as rivalidades internas e a insatisfação com o presente como o fim de um legado e a deterioração da glória do passado. Tudo isso são manifestações de um ressentimento que se apresenta de várias formas diferentes e com intensidades distintas entre os diversos sujeitos entrevistados (alguns não mostram uma ou mais dessas formas). Ao olhar o quadro geral, no entanto, a soma desses relatos evidencia um ressentimento pelo espaço que não pôde ser conquistado. Essa é a parte melancólica do relato do herói, olhando para o passado e contemplando aquilo que não pôde ser salvo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A modernidade é irradiação. São, simbolicamente, antenas espalhadas pelo mundo, que tanto irradiam quanto são irradiadas. As frequências viajam pelo ar e levam consigo novos valores culturais, formas de música, formas de se produzir economicamente, padrões estéticos para a cidade e para o campo, novas tecnologias, novas maneiras de se embalar um produto, regimes políticos, configurações sociais, movimentos ideológicos. Muitas formas de existir e de atuar em sociedade são irradiadas e captadas. E essa contínua dança das irradiações, sobretudo, como descreve Giddens, confere à modernidade, como uma característica fundamental de seu espírito, a tendência implacável de se tornar global, com uma dissociação cada vez maior entre tempo e espaço e um intercâmbio entre valores locais por diversos pontos do mundo. Como visto, as décadas de 1970 e 1980, marcam o florescimento inicial da culminância dos processos caracterizados por Giddens como *modernidade global*, que, por sua vez, tem seus mecanismos aperfeiçoados, dando origem ao que, a partir dos anos 1990, passa-se a chamar de *globalização*.

Algumas dessas antenas têm maior poder irradiador do que as outras, e tendem a ter mais êxito em fazer com que seus raios ressignificadores levem seus valores culturais, ideias políticas, padrões de urbanismo e a abertura de caminho para produtos industriais de toda sorte aos locais que conseguem receber muito mais do que emitir. A modernidade, dessa forma, produz uma dinâmica mundial que compreende alguns centros e uma enorme periferia – construída às margens. Os primeiros, com suas poderosas antenas, por terem saído na frente na corrida capitalista e se industrializado primeiro, conseguem ter uma produção cada vez maior e mais barata dos bens mais diversos que se pode conceber, inclusive culturais, ao contrário do que ocorre nos locais periféricos. O processo histórico em que essa irradiação se desenvolve é complexo e se desenrolou ao passar por processos como as colonizações da América e da África – e, posteriormente, de parte da Ásia e da Oceania –, o imperialismo, a Guerra Fria, as pressões comerciais e diplomáticas que atravessaram todos esses momentos, as guerras modernas e, também, o surgimento e crescimento exponencial da indústria cultural, potencializado pelo aperfeiçoamento dos meios de comunicação de massa, tanto em tecnologia quanto em alcance. E, através do fluxo dos acontecimentos e transformações que acompanham esses processos, os principais centros da modernidade vão ganhando cada vez maior poder de *desenhar o mundo*, ganhando cada vez mais potência para suas antenas emissoras. E aqueles locais que conseguem muito mais receber essas frequências do que as emitir, passam a ser *consumidores* delas,

usando-as para ressignificar seu mundo de forma que os elementos recebidos se tornem cada vez mais onipresentes em suas novas construções. É assim que certos padrões sociais, culturais, políticos e econômicos se tornam *globais*.

Ainda na metáfora das antenas, seria impreciso supor que haja apenas dois tipos: as que têm poder irradiador global e as que apenas captam ou irradiam somente em seu próprio e limitado espaço local. Há algumas delas que conseguem irradiar em áreas grandes o suficiente para serem também *desenhistas* delas. Aqueles lugares do mundo que conseguem ter um poder irradiador grande o suficiente para ressignificar uma área que transcenda a sua definição do local, embora ainda estejam em posição periférica diante dos centros da modernidade global, conseguem se afirmar como centrais em um contexto regional ou nacional. Isso faz com que determinados lugares ocupem uma posição periférica na lógica global, mas central em um território nacional ou regional, enquanto outros, como podemos situar a cidade de Teresina – centro das reflexões presentes nessa tese –, estão à margem; em um lugar de *periferia dentro da periferia*.

Isso não quer dizer, entretanto, que o *local* desapareça. Conforme a reflexão de Stuart Hall, discutida neste trabalho, o global se irradia para toda parte, mas em cada lugar ele tanto ressignifica quanto é ressignificado pelo local, gerando híbridos culturais que vão criando os novos aspectos dos espaços habitados e vivenciados pelos sujeitos modernos. Assim, estudar a geração de músicos autorais independentes de Teresina da década de 1980 é também o estudo de um processo de hibridização, uma vez que esses sujeitos eram tanto produtores quanto consumidores de produtos culturais e, mais do que isso, de um cenário cultural. Esses são artistas que aprenderam a gostar de música ouvindo o rádio, interagindo com aquilo que chegava pela megaestrutura da indústria cultural, que eram os nomes mais consagrados do mercado musical daquele momento. Mesmo nas ocasiões em que a audição não era intermediada pelo rádio, ela ocorria por meio de gravações musicais distribuídas em discos, que eram trazidas até os consumidores com a utilização da mesma estrutura e selecionados dentro dessa mesma lógica. Com algumas variações, de um modo geral o que se encontrava nas lojas de discos era o mesmo que era veiculado nas rádios. Eles, entretanto, não se contentaram em ser apenas consumidores e também sentiram a necessidade de inventar um cenário musical local, com sua própria produção de música e uma vida e um *habitus* próprios. Assim, o moderno que era irradiado tanto dos grandes centros globais como dos nacionais, ia ressignificando e sendo ressignificado pelos bens simbólicos tradicionais locais e produzindo um híbrido cultural forjado através do diálogo entre tradição e modernidade.

Esse diálogo, aliás, como vimos no primeiro capítulo, acompanhou todo o tempo de vida da cidade, fundada para ser moderna e modernizar o Estado, mas que sempre resignificou suas tentativas modernizantes, em grande medida pela condição “à margem” e por seu limitado potencial econômico para efetivar grandes mudanças – e também, pelo interesse político e econômico muito mais voltado para criar *áreas de segurança identitária* do que para, efetivamente, provocar modificações profundas na cidade –, mas também pelo peso da tradição das formas de se viver a cidade, que resistiam às tentativas de se modernizar suas práticas cotidianas e modos de vida. Uma resistência que se dava inclusive na “teimosia” em permanecer naqueles espaços selecionados para serem modernizados.

Tradição e modernidade estão presentes na memória dos sujeitos entrevistados sobre a cidade e nos jornais locais em que ficam evidenciadas as representações da religiosidade, do suposto “atraso” da cidade – mostrado tanto como decorrência de sua condição periférica quanto como uma espécie de “característica inata” –, dos esforços de se construir um cenário artístico apesar das dificuldades técnicas e tecnológicas, dos espaços praticados e de uma necessidade de se “beber das fontes modernas”, cujo elixir jorrava dos grandes centros mundiais e nacionais da modernidade. Neste aspecto, em particular, Teresina é mostrada nas memórias dos entrevistados como uma cidade que, naquele momento, não poderia lhes oferecer a modernidade pela qual ansiavam.

Mesmo assim, a memória desses sujeitos é muitas vezes um monumento à modernidade de sua época, em oposição a um “atraso” periférico. E essa modernidade não estaria nas condições oferecidas pela cidade, mas em suas ações para tentar superar essa condição, seja através do esforço para trazer de fora equipamentos, discos, revistas, gravações de fitas e tudo o mais que fosse considerado necessário para conectá-los à “fonte”, ou nas suas ações que resultaram no desenvolvimento de um cenário de música autoral independente na cidade. É um relato de vivência ativa da modernidade, pois, segundo seus relatos, esta não chegava até eles na medida necessária para satisfazer os seus anseios, então essa é uma memória de uma busca por modernidade, mas não apenas uma por *consumo*, mas também por *produção*, sendo que, muitas vezes, mesmo a busca por consumo é mostrada como uma tentativa de entrar em contato com aquilo que estava sendo irradiado mundo afora para coletar valores simbólicos que pudessem ser utilizados em sua própria produção musical. O que se percebe nos quadros pintados por esses sujeitos sobre o seu passado é uma disputa por protagonismo nessa modernidade de Teresina, construindo um cenário musical autoral independente e tentando se tornar parte significativa dos referenciais simbólicos da cultura local. Os sujeitos históricos

constroem suas narrativas a partir das memórias referentes à percepção do que era a música que a modernidade estava trazendo, e mostravam anseio não apenas em consumi-la, mas em também ser parte daquilo. E, com essa atitude, eles se observam, nesse passado recente, como sujeitos inspirados pelos padrões estéticos que chegavam pelas rádios e discos, querendo fazer parte desse mundo, mas também trazem consigo marcas da tradição, seja na utilização de estilos musicais tradicionais locais – ou “regionais” –, ou na adoção de temas em suas letras que remetessem à realidade local, ou ainda na própria ideia de *comunidade* utilizada para descrever a convivência no cenário musical local – embora, no caso dos roqueiros, além do caráter local da cena do *rock*, haja também uma ideia maior, de uma comunidade imaginada que transcende o local, que é o *underground*.

Frequentemente, também, esses músicos autorais independentes, como visto no segundo capítulo, atribuem a si próprios uma imagem de pioneirismo na produção de música autoral independente em Teresina – apesar de eles não terem sido efetivamente os primeiros a produzir música na capital piauiense. O cenário que essa geração protagoniza de fato apenas se constituiu enquanto uma cena propriamente dita a partir de suas ações, estas foram feitas na tentativa de produzir de acordo com seus referenciais modernos de ações bem-sucedidas simbolicamente em nível nacional e mundial. Assim, a MPP – mesmo no caso dos “regionalistas” – buscava fazer suas canções utilizando elementos estéticos da MPB, que, apesar de um produto “de luxo”, também era produzida e distribuída através da mesma lógica da indústria cultural, embora com maior flexibilização em relação à padronização estética. Contudo, esse grupo de músicos também procurava colocar, em alguma medida, os elementos estéticos tradicionais locais ou “regionais” em suas canções. E isso, por sua vez, já produz um híbrido musical, resultado do cruzamento das diferentes irradiações de produção global, nacional e local, que é moderno por si só. E, *reflexivamente* – característica moderna –, pensavam a sua prática musical, de acordo com o conceito que a norteava, como no caso de se produzir ou não uma “piauiensidade” nas músicas desse cenário. “Piauiensidade” que, por sua vez, reforça supostas origens e características identitárias tradicionais – defendida por alguns, como Aurélio Melo, não exatamente como um “resgate”, mas com um propósito muito moderno de se constituir um produto com uma identidade específica que lhe garantisse um lugar no mercado.

As narrativas desses músicos, no tempo presente, sobre suas ações do passado, como visto, é um monumento de motivos heroicos, dedicados a sujeitos que se veem como pioneiros e “artesãos” da música, utilizando formas tradicionais de se produzir – já que as mais modernas lhes eram negadas pela própria dinâmica de centro e periferia –, mas para o fomento de um

cenário musical com ares modernos. A ferramenta moderna da gravação não estava disponível – ou era difícil de ser utilizada, ou não tinha um padrão de qualidade compatível com as exigências mercadológicas –, então se produziam apresentações ao vivo, em que a comunicação artística se dá diretamente com o público, da forma mais tradicional possível – o músico tocando para a plateia. Ao mesmo tempo, o *show* se tornou o produto por excelência a ser vendido por esses artistas, com um roteiro programado e uma padronização do espetáculo que seria entregue ao público toda vez que fosse assistir a uma apresentação daquele *show* específico, com aquele nome e aquele cartaz. No caso dos roqueiros, não havia esse mesmo conceito de produto-*show*, mas a própria adoção do *rock* já é uma escolha moderna, assim como a vivência do *underground*, que, por um lado, utiliza o conceito de comunidade local, semelhante à tribo, uma referência tradicional de um nicho de convivência restrito com sociabilidades próprias e *sociedade* própria. Por outro, comporta-se como uma comunidade imaginada que transcende em muito os limites do local, já como um fenômeno do desenrolar da modernidade global.

Esses sujeitos históricos constroem narrativas sobre memórias referentes a uma *identidade social* – as formas como eles veem a si próprios e o pioneirismo na construção de um cenário musical autoral independente em Teresina, que tentava ser moderno, ao mesmo tempo em que dialogava com os elementos tradicionais que compunham sua realidade. Nessas representações dessas memórias constituintes dessa identidade social, a dificuldade é evidenciada tanto quanto a sua superação. Quanto mais precárias as condições técnicas e tecnológicas enfrentadas para a produção e divulgação de *shows*, gravações musicais, ensaios e toda a sua atividade em geral, mais grandioso se torna o relato do êxito de se conseguir produzir eventos e lançar discos. E é justamente nas iniciativas modernas dessa geração que repousa a noção de “glória” presente nas narrativas. O brilho está naquilo que conseguiram sintetizar, em constante diálogo com as formas de se produzir música em nível nacional e mundial. O retrato que eles trazem é o de uma antena que, antes de suas realizações, apenas captava as irradiações globais e nacionais e que, a partir de suas ações, passou também a irradiar, ainda que localmente, emitindo raios que seriam um misto de sua própria luz com uma versão reformulada daquilo que era captado em sua antena.

Contudo, nessa memória enquanto identidade social, também está presente o ressentimento pelo limitado poder de irradiação dessa antena – e pela impossibilidade de fazê-lo crescer. A disputa de espaço com a indústria cultural é, ao mesmo tempo, a fonte de suas memórias mais gloriosas e também das mais ressentidas. Como foi discutido no terceiro capítulo, diversas são as origens das muitas formas de ressentimento que eles trazem em suas

falas sobre o período e sobre essa disputa por espaço dentro da própria cidade com um adversário aparentemente impossível de ser sequer incomodado. Se o segundo capítulo nos proporcionou uma discussão a respeito de quando a busca pela modernidade gera um relato épico de feitos heroicos, o terceiro já apresenta o momento em que essas mesmas configurações modernas atuam no sentido de relegar esses sujeitos ao papel periférico que lhes cabe na lógica geral da modernidade global, que é o de consumidores à margem. E a impossibilidade de conseguir mais do que simplesmente defender o território arduamente conquistado aparece como o ressentimento mais marcante dos relatos desses músicos, pois seus anseios modernos não eram meramente por consumir o que chega à estrutura da indústria cultural, mas por dialogar com esse consumo assumindo também um protagonismo na produção, em nível local, a princípio, mas com vistas ao crescimento desse cenário tanto na própria cidade quanto transcendendo seus limites até, quem sabe, participar daquela colossal estrutura mencionada.

Tanto as narrativas de glória (reconhecimento saudosos) quanto de ressentimento provêm de sua resistência e insistência para manter o protagonismo no território conquistado e o expandir. Fica expresso esse monstro de muitos braços e pernas que é a indústria cultural tendo como base de sua força implacável uma enorme cadeia de produção e distribuição de seus produtos – e uma rede de “jabá” para assegurar o compromisso dos meios de comunicação de massa –, enquanto eles próprios aparecem como aqueles que sofrem com agentes enfraquecedores, tais como: as dificuldades de se inserir nessa indústria pela impossibilidade de gravar suas músicas em Teresina e, posteriormente, pela impossibilidade de fazê-lo com um padrão de qualidade de gravação competitivo; o apoio insuficiente do poder público; a atividade musical desempenhada como *hobby*, sem a prioridade de um trabalho profissional; as rivalidades e rixas que “dividiam as forças”; e, principalmente, os espaços das transmissões radiofônicas locais pouco simpáticos às suas produções, devido ao comprometimento com a indústria cultural. Tudo isso ainda gera, entre vários deles, um ressentimento com o presente, no qual essa batalha teria se tornado ainda mais cruel e desigual.

Este trabalho foi, portanto, uma reflexão crítica acerca das memórias desses sujeitos históricos e suas reverberações nos debates públicos em Teresina. Afinal, como esses artistas que fizeram parte da geração de músicos autorais independentes de Teresina da década de 1980 se veem, apresentam as suas obras, a cidade e o cenário musical do qual participaram e movimentaram? Pelas discussões feitas ao longo dos três capítulos, é possível observar a construção de memórias referentes a uma identidade social marcada pelas narrativas “de glória” e “de ressentimento” – na busca do “ser moderno” que dialoga com a tradição. E essa tentativa

de modernizar a cidade, as vivências musicais do local e a si próprios se dá de forma ambígua: por um lado, deseja-se acompanhar o ritmo e a forma em que ocorrem as transformações nos grandes centros globais e nacionais da modernidade; por outro, anseia-se por não aceitar o papel periférico que essa mesma modernidade lhes impõe, disputando território de produção artística com aqueles referenciais musicais que são produzidos industrialmente, vendidos em abundância como sendo *o produto de qualidade* por excelência – sendo que o referencial de “qualidade” é, na maioria das vezes, o “sucesso”, que tende a ser, por sua vez, potencializado pelo nível de exposição que esse produto tem. São construídas múltiplas narrativas sobre a contínua invenção de um cenário musical autoral independente à margem – na *periferia da periferia* da modernidade global. É o entrecruzar das narrativas triunfantes e das narrativas de lamento – ambas as construções são ora contidas, ora contundentes, por vezes tímidas, por outras grandiloquentes, às vezes resignadas, outras vezes indignadas. Mas em todas as suas vertentes, é possível perceber o relato de glória do artesão musical, acompanhado lado a lado pelo suspiro de lamento do herói no cenário musical da capital piauiense dos anos 1980.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas**. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

ADORNO, Theodor W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: ADORNO, Theodor W. **Adorno**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

ALBERTI, V. **Ouvir contar: Textos em história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80**. 2ª ed. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013

ALMEIDA, Juniele Rabêlo de. Historicidade, sujeito e oralidade. In: MARCHIORI, Marlene. (Org.). **História e memória**. São Paulo / Rio de Janeiro: Difusão Editora / Senac, 2013.

ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; MAUAD, Ana Maria; SANTHIAGO, Ricardo (Org.) **História Pública no Brasil: sentidos e itinerários**. São Paulo: Ed: Letra e Voz, 2016.

ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANSART, Pierre. História e Memória dos Ressentimentos. In: BRESCIANI, Maria Stella; NAXARA, Márcia Regina C. **Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

AREND, Silvia Maria Fávero; MACEDO, Fabio. Sobre a história do tempo presente: entrevista com o historiador Henry Rousso. **Tempo e argumento**. Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 201– 216, jan/jun. 2009.

BARCINSKI, André. **Pavões Misteriosos: 1974-1983: a explosão da música pop no Brasil**. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

BÉDARIDA, François. Tempo presente e presença da história. In: FERREIRA, Marieta Morais, AMADO, Janaina (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

BLOCH, Marc Leopold Benjamin. **Apologia da história, ou, O ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BOSI, Éclea. **Memória e sociedade: lembranças de velho**. São Paulo: Companhia das Letras, 13ª edição, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. 2ª ed. Porto Alegre: Zouk, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. 5. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália**. São Paulo: Annablume, 2005.

CENSO DEMOGRÁFICO 1980. Dados gerais – migração, instrução, fecundidade, mortalidade. Rio de Janeiro: IBGE, 1982.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano, vol. 1: Artes de Fazer**. 3ª ed. Petrópolis; Vozes, 1998.

CRUZ, Marcelo Silva. **Artífices da canção: história e memória de artistas nos festivais de música popular em Teresina (décadas de 1970 e 1980)**. Dissertação de mestrado (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí. Teresina, 2016.

DAMATTA, Roberto. **O que faz o brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DE LUCA, Tânia Regina. História dos, nos e por meio dos periódicos. In.: PINSKY, Carla Bassanezi. (Org.) **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2009.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **História oral: memória, tempo, identidades**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves; FERREIRA, Marieta Moraes. História do tempo presente e ensino de história. **Revista História Hoje**, v. 2, nº 4, p. 19-34 – 2013.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador, vol. 1: uma história dos costumes**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

FERREIRA, Marieta Moraes. História do tempo presente: desafios. **Cultura Vozes**, Petrópolis, v.94, nº 3, p. 111-124, mai./jun., 2000.

_____. História Oral: velhas questões, novos desafios. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs). **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

_____. História, tempo presente e história oral. **Topoi**, Rio de Janeiro, dez. 2002, p. 314-332.

FERREIRA, Marieta Moraes, AMADO, Janaina (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

FIORUCCI, Rodolfo. Considerações acerca da História do Tempo Presente. **Revista Espaço Acadêmico**. N. 125, out. 2011.

FREITAS, José de Ribamar. O Divórcio. **O Dominical**. Teresina, n. 25, 22 jun. 1958. PÁGINA umemecista, p. 3.

GANDARA, Gercinair Silvério. Teresina: a Capital Sonhada do Brasil Oitocentista. **História**, São Paulo, v. 30, n. 1, p. 90-113, jan/jun. 2011.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 12ª ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

LIMA, Jurandir Gonçalves. Entre favelas e arranha céus: Teresina, poder público e política habitacional no último “quartel” do século XX. In: SANTOS, Raimundo Nonato Lima dos (org.). **As cidades de clio**: abordagens históricas sobre o urbano. Teresina: EDUFPI, 2014.

MEDEIROS, Hermano Carvalho. A cidade e a música popular: Teresina e os espaços de prática musical nos anos 1980. In: SANTOS, Raimundo Nonato Lima dos (org.). **As cidades de clio**: abordagens históricas sobre o urbano. Teresina: EDUFPI, 2014.

MEDEIROS, Hermano Carvalho; NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa. Mapeando os fazeres musicais: pluralidade sonora no cenário musical teresinense nos anos 1980. In: NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa; MEDEIROS, Hermano Carvalho (orgs.). **História & Música Popular**. Teresina: EDUFPI, 2013.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de história oral**. São Paulo: Loyola, 1996.

MENDES, Candido. **Atlas do Império do Brazil**. Rio de Janeiro: Litografia do Instituto Philomático, 1868.

MIDANI, André. Leia a íntegra da entrevista de André Midani à Folha. **Folha Online**. 21 mai. 2003. Entrevista a Pedro Alexandre Sanches e Laura Mattos. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u33266.shtml>. Acesso em: 19 jan. 2019, 17h 22min.

MIDANI, André. **Música, ídolos e poder**: do vinil ao download. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MONTE, Regianny Lima. **A cidade esquecida**: (res)sentimentos e representações dos pobres em Teresina na década de 1970. Dissertação de mestrado (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí. Teresina, 2010.

MONTEIRO, Ana Maria. **Professores de história:** entre saberes e práticas. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

MONTEIRO, A. M.; PENNA, F. A. Ensino de História: saberes em lugar de fronteira. **Educação e Realidade**. Porto Alegre, v. 36, n. 1, p. 191 – 211, jan./abr. 2011

MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias (Orgs). **História e música no Brasil**. São Paulo: Ed. Alameda, 2010.

MORAIS, Eliane Rodrigues de. Oito dias dentro de cem anos: a comemoração do centenário de Teresina na perspectiva do poder público. In: SILVA, Mairton Celestino da; OLIVEIRA, Marylu Alves de (orgs.). **Histórias:** do social ao cultural/do cultural ao social. Teresina: EDUFPI, 2015.

MOTTA, Nelson. **Noites tropicais:** solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MURATORI COSTA, Fernando. **Seu gosto na berlinda:** um estudo sobre a produção e o consumo musicais nos anos 1970. Dissertação de mestrado (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí. Teresina, 2012.

MURATORI COSTA, Fernando. Veja: a invenção jornalística do rock nacional nos anos 1980. In: Encontro Estadual de História da AHPUH-SP, 23, 2016, Assis-SP. **Anais...** São Paulo, 2016.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. Coleção História e Reflexões.

NASCIMENTO, Francisco Alcides do. **A cidade sob o fogo:** modernização e violência policial em Teresina (1937-1945). 2. Ed. Teresina: EDUFPI, 2015.

NASCIMENTO, Francisco Alcides do. Teresina: modernização, pobreza e ressentimentos (1950-1970). In: SANTOS, Raimundo Nonato Lima dos (org.). **As cidades de Clio:** abordagens históricas sobre o urbano. Teresina: EDUFPI, 2014.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

NUNES, Odilon. **Pesquisas para a história do Piauí – vol. IV**. Teresina: FUNDAPI; Fund. Mons. Chaves, 2007.

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

P. R. M. A sagrada família. **O Dominical**. Teresina, n. 3, 16 jan. 1955.

PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. **ArtCultura**, Uberlândia, n. 9, pp. 22-31, jul.-dez./2004.

PEREIRA, Luciana de Lima. A Construção do Ideário de Ordem Social da Igreja Católica em Teresina entre 1948 e 1960. In: SILVA, Mairton Celestino da; OLIVEIRA, Marylu Alves de (orgs.). **Histórias: do social ao cultural/do cultural ao social**. Teresina: EDUFPI, 2015.

PEREIRA, Luciana de Lima. MEB-PI e a luta da Igreja Católica pela (Re)conquista da sociedade piauiense. In: NASCIMENTO, Francisco Alcides do; SANTIAGO JUNIOR, F. C. Fernandes (org.). **Rádio: encruzilhada da história: rádio e memória**. Recife: Bagaço, 2006.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

PORTELLI, Alessandro. A filosofia e os fatos: narração, interpretação e significado nas memórias e nas fontes orais. **Revista Tempo**. V.1, n. 2, dez. 1996, p. 59 – 72.

_____. **Ensaio de História Oral**. São Paulo: Letra e Voz, 2010.

_____. O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana, 29 de junho de 1944): mito e política, luto e senso comum. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). **Usos & abusos da história oral**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

_____. Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre a ética na História Oral. **Projeto História: Ética e História Oral**. São Paulo, v. 15, 1997, p. 13 – 49.

_____. What makes Oral History different. In: PORTELLI, Alessandro. **The Death of Luigi Trastulli and other stories**. Albany: State University of New York Press, 1991, pp. 45 – 58.

QUADRAT, Samantha (Org.). **Não foi tempo perdido: os anos 80 em debate**. Rio de Janeiro: 7Letras, Faperj, 2014.

QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. **Economia piauiense: da pecuária ao extrativismo**. 3. Ed. Teresina: EDUFPI, 2006.

QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. **Os literatos e a República: Clodoaldo Freitas, Higino Cunha e as tiranias do tempo**. 3ª ed. Teresina: EDUFPI, 2011.

RIBEIRO, Júlio Naves. **Lugar nenhum ou Bora Bora?** Narrativas do “Rock Brasileiro Anos 80”. São Paulo: Annablume, 2009.

RIBEIRO, Luiz Cesar de Queiroz; CARDOSO, Adauto Lúcio. Da cidade à nação: gênese e evolução do urbanismo no Brasil. In: RIBEIRO, Luiz Cesar de Queiroz; PECHMAN, Robert (org.). **Cidade, povo e nação: gênese do urbanismo moderno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Tomo I, II e III. Campinas: Papyrus, 1994.

RODRIGUES, Toni. **Cabo Amador (Vieira de Carvalho)**. Disponível em: <http://krudu.blogspot.com/2015/01/cabo-amador-vieira-de-carvalho.html>. Acesso em: 17 dez. 2018, 16h 13min.

SANTOS, Kleber Montezuma Fagundes dos. **Movimento de professores e cidadania: o movimento dos professores da APEP e a construção de uma nova cidadania em Teresina (1978/1982)**. Teresina: Halley S/A, 1996.

SANTOS, Raimundo Nonato Lima dos. Espaços de sociabilidade de uma cidade verde nos anos 1980. In: SANTOS, Raimundo Nonato Lima dos (org.). **As cidades de Clio: abordagens históricas sobre o urbano**. Teresina: EDUFPI, 2014.

SANTOS, Raimundo Nonato Lima dos. **Praticando espaços, entre acordes, letras e máscaras: história, memória e sociabilidades em espaços culturais de Teresina nas décadas de**

1980 e 1990. Tese de doutorado (Doutorado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2016.

SILVA, Paulo Ricardo Muniz; CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. As cidades da/na memória: práticas e espaços de sociabilidades juvenis em Teresina. In: SANTOS, Raimundo Nonato Lima dos (org.). **As cidades de Clio**: abordagens históricas sobre o urbano. Teresina: EDUFPI, 2014.

SKIDMORE, Thomas E. **Brasil**: de Castelo a Tancredo, 1964-1985. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SOLON, Daniel Vasconcelos. Novos sons se espalham por Teresina: os alto-falantes e o processo de modernização da cidade (1939-1952). In: NASCIMENTO, Francisco Alcides do; SANTIAGO JUNIOR, F. C. Fernandes (org.). **Rádio**: encruzilhada da história: rádio e memória. Recife: Bagaço, 2006.

THOMSON, Alistair. Reacompo a memória: questões sobre a relação entre a História Oral e as memórias. **Projeto História**. São Paulo, 15 abr., 1997.

VARGAS LLOSA, Mario. **A civilização do espetáculo**: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

WEBER, Max. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. **EccoS Rev. Cient.** São Paulo, v. 3, n. 1, p. 105-122.

ZÉ, Tom. **Tropicalista lenta luta**. São Paulo: Publifolha, 2003

Documentos de jornais e revistas

A BROCA. **O Estado**. Teresina, p. 16, 17/18 fev. 1980.

CURSINHO. **O Dia**. Teresina, p. 10, 8 fev. 1980.

DANCING Nights e Primeira Classe na FM “O Dia”. **O Dia**. Teresina, capa, 1 ago. 1981.

DE LEVE. **O Estado**. Teresina, p. 3, 10 jun. 1980^a.

DE LEVE. **O Estado**. Teresina, p. 3, 25 jul. 1980^b.

DE LEVE. **O Estado**. Teresina, p. 3, 27/28 jul. 1980^c.

DE LEVE. **O Estado**. Teresina, p. 3, 29 out. 1986^a.

DE LEVE. **O Estado**. Teresina, p. 3, 31 out. 1986^b.

EXCEDENTE demográfico de Teresina já possui três cidades satélites. **O Estado**. Teresina, p. 13, 27/28 abr. 1975.

FM O Dia “agita” a cidade. **O Dia**. Teresina, p. 5, 23/24 out. 1983.

GERALDO Brito faz show hoje no Theatro. **O Dia**. Teresina, p. 10, 11 jan. 1984.

GIRON, Luís Antônio. Rock federal. **Veja**, nº 934, p. 131, 30 jul. 1986^a.

GIRON, Luís Antônio. Rotação de sucessos. **Veja**, nº 935, p. 130-131, 30 jul. 1986^b.

LAGES FILHO, Zilton Ferreira. Recebemos. **O Estado**. Teresina, p. 6, 12 out. 1984.

MARCAS que ficaram de um festival. **O Dia**. Teresina, p. 10, 19 ago. 1980.

MAS as mulheres temem. **O Dia**. Teresina, capa, 6 jan. 1980.

MÚSICOS recorrem contra organizadores de show. **O Estado**. Teresina, p. 5, 3 out. 1984.

OS CONJUNTOS residenciais que estão virando favelas. **O Estado**. Teresina, p. 5, 24 jul. 1975.

PAULO, Jorge. A música brasileira está morrendo. **O Dia**. Teresina, p. 11, 3/4 ago. 1975.

PROJETO Torquato em debate. **O Dia**. Teresina, p. 4, 26 jul. 1980.

SANTOS, Cineas. Em casa de violeiro, cantando com ele. **O Estado**. Teresina, p. 10, 28/29 set. 1975.

SAI hoje resultado de concurso musical. **O Dia**. Teresina, p. 7, 11 set. 1984.

SOCO na tradição. **O Dia**. Teresina, p. 9, 14 fev. 1980.

SOUZA, Okky de. A aclamação da rainha. **Veja**, nº 766, p. 72-78, 11 mai. 1983^a.

SOUZA, Okky de. A recompensa do rebelde. **Veja**, nº 884, p. 5-8, 14 ago. 1985^a.

SOUZA, Okky de. Os filhos de Rita Lee. **Veja**, nº 720, p. 135-136, 23 jun. 1982.

SOUZA, Okky de. Rock no planalto. **Veja**, nº 864, p. 146-147, 27 mar. 1985^b.

TERESINENSE condena o aborto e o “topless”. **O Estado**. Teresina, capa, 10/11 fev. 1980.

TERESINENSES vão ao Rio assistir festival de rock. **O Dia**. Teresina, p. 2, 11 jan. 1985.

UM encontro brilhante. **O Estado**. Teresina, p. 7, 14/15 dez. 1986.

ZONA Franca. **O Dia**. Teresina, p. 13, 5 fev. 1980.

Entrevistas de história oral

ALVES, Francisco (67 anos, auxiliar administrativo na Universidade Federal do Piauí. Estudante, consumidor de música e frequentador de tertúlias e festas de classe média nos anos

1970 e 1980 em Teresina). Entrevista concedida a Fernando Muratori Costa. Teresina, 2 mar. 2012. 10p.

BARBOSA, Justino Figueiredo (63 anos, auxiliar administrativo na Universidade Federal do Piauí e músico desde os anos 1970 em Teresina). Entrevista concedida a Fernando Muratori Costa. Teresina, 21 jan. 2009. 1p.

_____. Entrevista concedida a Fernando Muratori Costa. Teresina, 16 nov. 2007. 10p.

BARBOSA FILHO, Hortêncio de Castro (55 anos, músico desde os anos 1980 em Teresina, fundador da banda Megahertz). Entrevista concedida a Fernando Muratori Costa. Teresina, 18 fev. 2018. Duração: 56min 49s. 21p.

BRITO, Geraldo Carvalho de (65 anos, músico desde os anos 1970 em Teresina, participante de vários projetos musicais, entre eles o Grupo Calçada). Entrevista concedida a Fernando Muratori Costa. Teresina, 17 fev. 2012. 13p.

_____. Entrevista concedida a Fernando Muratori Costa. Teresina, 10 jan. 2018. Duração: 59min 2s. 17p.

_____. Entrevista concedida a Marcelo Silva Cruz. Teresina, 30 ago. 2013. 11p.

CARVALHO NETO, Thyrso Marechal (54 anos, professor de história e músico. Guitarrista e compositor desde os anos 1980 em Teresina, participante de vários projetos musicais, incluindo as bandas de metal Vênus e Avalon). Entrevista concedida a Fernando Muratori Costa. Teresina, 10 mar. 2018. Duração: 41min 13s. 14p.

CRUZ NETO, Joaquim Antônio da (62 anos, economista. Compositor e músico desde os anos 1970, em carreira solo e parcerias musicais com outros artistas. Fundador do Grupo Calçada). Entrevista concedida a Fernando Muratori Costa. Teresina, 4 ago. 2018. Duração: 1h 21min 56s. 24p.

_____. Entrevista concedida a Marcelo Silva Cruz. Teresina, 25 abr. 2015. 26p.

LAGES FILHO, Zilton Ferreira (57 anos, contador. Produtor musical em Teresina nos anos 1980. Idealizador e organizador do festival Setembro Rock). Entrevista concedida a Fernando Muratori Costa. Teresina, 13 nov. 2018. 1h 2min 37s. 19p.

MELO, Raimundo Aurélio de (64 anos, maestro e coordenador da Orquestra Sinfônica de Teresina. Músico desde os anos 1970, fundador do Grupo Candeia). Entrevista concedida a Fernando Muratori Costa. Teresina, 21 mar. 2018. Duração: 46min 26s. 13p.

_____. Entrevista concedida a Marcelo Silva Cruz. Teresina, 4 abr. 2015. 18p.

MENDES, George Henrique de Araújo (60 anos, publicitário. Compositor e participante do cenário musical autoral independente de Teresina desde os anos 1970. Vencedor do Festival da Música Popular Brasileira do Estado do Piauí). Entrevista concedida a Marcelo Silva Cruz. Teresina, 6 nov. 2015. 23p.

NASCIMENTO, Edvaldo (58 anos, servidor público na Secretaria de Cultura do Estado do Piauí e músico. Em carreira solo como cantor, compositor e guitarrista desde os anos 1970, fundador de uma das primeiras bandas de rock de Teresina, a Green City Band). Entrevista concedida a Fernando Muratori Costa. Teresina, 27 ago. 2018. Duração: 1h 27min 55s. 26p.

OLIVEIRA, José Crisóstomo de (73 anos, auxiliar administrativo na Universidade Federal do Piauí. Jovem estudante secundarista, consumidor de música e frequentador de espaços de lazer da periferia de Teresina, nos anos 1970). Entrevistado conjuntamente com Juraci Ribeiro dos Santos por Fernando Muratori Costa. Teresina, 15 fev. 2012. 13p.

PESSOA, Laurenice França de Noronha (62 anos, cantora em carreira solo desde os anos 1970. Produtora de eventos e gestora cultural em Teresina). Entrevista concedida a Fernando Muratori Costa. Teresina, 8 ago. 2018. Duração: 50min 1s. 15p.

RODSAM, William. Entrevista concedida a Hermano Carvalho Medeiros. Teresina, jan. 2012.

SAMPAIO, Acrísio de Miranda (Professor do curso de Veterinária da Universidade Federal do Piauí. Estudante secundarista, consumidor de música e frequentador de tertúlias e festas de classe média nos anos 1970 em Teresina). Entrevista concedida a Fernando Muratori Costa. Teresina, 14 fev. 2012. 11p.

SANTOS, Juraci Ribeiro dos (61 anos, auxiliar administrativo na Universidade Federal do Piauí. Jovem estudante secundarista, consumidor de música e frequentador de espaços de lazer da periferia de Teresina, nos anos 1970). Entrevista concedida conjuntamente com José Crisóstomo de Oliveira a Fernando Muratori Costa. Teresina, 15 fev. 2012. 13p.

SANTOS, Hugo de Sousa (61 anos, professor do curso de Veterinária da Universidade Federal do Piauí. Estudante secundarista em Teresina, consumidor de música alternativa – rock – nos

anos 1970 em Teresina). Entrevista concedida a Fernando Muratori Costa. Teresina, 1 mar. 2012. 7p.

SILVA, Ana Maria (Radialista em Teresina desde os anos 1970). Entrevista concedida a Fernando Muratori Costa. Teresina, 31 out. 2008. 7p.

SILVA, Joel Gomes da (72 anos, radialista em Teresina desde os anos 1960 em diversas rádios, mas, na maior parte de sua carreira, na Rádio Pioneira de Teresina). Entrevista concedida a Fernando Muratori Costa. Teresina, 31 out. 2008. 7p.

_____. Entrevista concedida a Fernando Muratori Costa. Teresina, 19 de novembro de 2018. Duração: 57min 18s. 15p.

SOUZA, César (52 anos, radialista em Teresina desde os anos 1980. Apresentador de programas de rádio e televisão no grupo comunicacional Cidade Verde). Entrevista concedida a Fernando Muratori Costa. Teresina, 15 jul. 2018. Duração: 1h 29min 35s. 27p.

Gravações musicais

“Apesar de você” (Chico Buarque), Chico Buarque. Compacto Simple “Apesar de você”. Philips, 1970.

“Desafio” (Lázaro/Rubeni Miranda), Lázaro e Rubeni Miranda. LP “FMPBEPI”. Copacabana Discos, 1980.

“Elos de Nossa Utopia” (Grupo Vênus), Vênus. LP “Vênus”. Gravação independente, 1986.

“Filha do Sol” (Edvaldo Nascimento/Durvalino Filho), Edvaldo Nascimento. LP “FMPBEPI”. Copacabana Discos, 1980.

“Insane Evolution” (Ico/Avalon), Avalon. LP “Stop the Fire” / “Technodeath”. Cogumelo Records, 1989.

“Inútil” (Ultraje a Rigor), Ultraje a Rigor. LP “Nós vamos invadir a sua praia”. Warner, 1985.

“O bêbado e a equilibrista” (João Bosco/Aldir Blanc), Elis Regina. LP “Elis, essa mulher”. WEA, 1979.

“Que as crianças cantem livres” (Taiguara), Taiguara. LP “Fotografias”. Odeon, 1973.

“Que país é esse” (Renato Russo), Legião Urbana. LP “Que país é esse”. EMI, 1987.

“Quintal de Passarinhos” (George Mendes/Paulo José Cunha), Solange Leal. LP “FMPBEPI”. Copacabana Discos, 1980.

“Selvagem” (Herbert Vianna, Bi Ribeiro, João Barone), Os Paralamas do Sucesso. LP “Selvagem?” EMI, 1986.

“Solta o Vírus” (Grupo Vênus), Vênus. LP “Vênus”. Gravação independente, 1986.

“Teresina” (Aurélio Melo/José Rodrigues), Grupo Candeia. LP “FMPBEPI”. Copacabana Discos, 1980.

“That’s Brazil” (Kasbafy/Mike/Edivan), Megahertz. LP “Stop the Fire” / “Technodeath”. Cogumelo Records, 1989.