

# **“A cajuína cristalina em Teresina”: vivências juvenis nos festivais universitários de Teresina (1971-1984)**

## ***“The Crystal-Clear Cajuína in Teresina”: Youth Experiences at Teresina’s University Festivals (1971–1984)***

**Marcos Vinícius Fernandes de Moraes**

Graduando em História  
Universidade Federal do Piauí

**Fábio Leonardo Castelo Branco Brito**

Doutor em História Social  
Universidade Federal do Piauí

**Resumo:** O artigo toma como objeto de estudo histórico a experiência musical em Teresina entre o início dos anos 1970 e o início da década de 1980, tendo como objeto central os festivais de música realizados na capital e sua conexão com as políticas de Estado e as vivências juvenis do período. Para tanto, realiza uma revisão historiográfica e de memórias acerca das estéticas musicais no Brasil desde a década anterior e o advento da ditadura militar. Como empiria central, encontram-se documentos oficiais ligados ao Projeto Piauí, jornais alternativos e material imagético sobre festivais do período. Teórica e historiograficamente, o texto ampara-se em autores como Hermano Carvalho Medeiros, José Geraldo Vinci de Moraes, Marcos Napolitano, Paulo Ricardo Muniz Silva, Pierre Bourdieu e Zuza Homem de Mello.

**Palavras-chave:** História. Música. Teresina. Festivais.

**Abstract:** This article takes as its object of historical study the musical experience in Teresina between the early 1970s and the early 1980s, focusing on the music festivals held in the capital and their connection to state policies and the youth experiences of the period. To this end, it conducts a historiographical and memory review of musical aesthetics in Brazil since the previous decade and the advent of the military dictatorship. The central empirical data consists of official documents related to the Piauí Project, alternative newspapers, and visual material about festivals from that period. Theoretically and historiographically, the text draws on authors such as Hermano Carvalho Medeiros, José Geraldo Vinci de Moraes, Marcos Napolitano, Paulo Ricardo Muniz Silva, Pierre Bourdieu, and Zuza Homem de Mello.

**Keywords:** History. Music. Teresina. Festivals.

No período que medeia os anos 1970 e 1980, a cidade de Teresina vivenciou uma intensa transformação no que concerne às políticas públicas, sobretudo ligadas ao governo de Alberto Tavares Silva e às transformações culturais, que transitavam entre o aproveitamento dos processos econômicos vinculados a tais macropolíticas e às práticas de resistência micropolítica, que concluíam, sobretudo, para a produção de jornais e suplementos alternativos, os quais davam principal ênfase à experiência juvenil de classe média na cidade.

Como parte desse conjunto de transformações, a ambiência musical pode ser tomada como um importante emblema de um tempo: influenciados, principalmente, pelo cenário nacional que pulsava com estéticas tais como a emergência da MPB, da bossa nova e do movimento tropicalista, Teresina conviveria com a emergência de estilos musicais, projetos culturais vinculados ao Estado e festivais que tinham como inspiração, principalmente, aqueles realizados nas grandes redes de televisão, sobretudo a TV Record, fundamentais para o lançamento e consolidação das estéticas acima descritas.

Se pensarmos em um âmbito mais amplo, podemos entender que as mudanças sociais que geraram modificações pela música são percebidas desde as sociedades europeias até o contexto brasileiro por Marcos Napolitano. Em seu texto *História & música popular*, o autor aponta como sendo a partir do surgimento da divisão de classes sociais na Europa que o processo musical se desenvolve e se populariza:

Sua gênese, no final do século XIX e início do século XX, está intimamente ligada à urbanização e ao surgimento das classes populares e médias urbanas. Esta nova estrutura socioeconômica produto do capitalismo monopolista, fez com que o interesse por um tipo de música, intimamente ligada à vida cultural e ao lazer urbanos, aumentasse. A música popular se consolidou na forma de uma peça instrumental ou cantada, disseminada por um suporte escrito-gravado (partitura/fonograma) ou como parte de espetáculo de apelo popular, como a opereta e o music-hall (e suas variáveis) (NAPOLITANO, 2002).

Portanto, a citação afirma quanto ao fato de que essas mudanças são causadas por essas pequenas explosões sociais que surgem a partir de processos sociais o que não difere em nada do surgimento da música urbana no Brasil que por si só já é uma gigantesca explosão. Ainda segundo o autor:

Numa perspectiva histórica mais linear, para facilitar a introdução do tema, podemos dizer que a música urbana no Brasil teve sua gênese em fins do século XVIII e início do século XIX, capitaneada por duas formas musicais básicas: a modinha e o lundu (ou lundum) (NAPOLITANO, 2002).

Nesse sentido, na prerrogativa de Napolitano percebemos que a música brasileira surge de maneira mais evidente de maneira “tardia” e com influências bem definidas. Portanto, a história imbricada à música é um tema de difícil digestão de alguns historiadores, e José Geraldo Vinci de Moraes discorre quanto a isso:

Normalmente, os trabalhos historiográficos que tratam de desvendar as relações entre história, música e produção do conhecimento enfrentam uma série de interminável de dificuldades (que de maneira geral também são aquelas enfrentadas por

boa parte dos historiadores). Isto é, a dispersão das fontes, a desorganização dos arquivos, a falta de especialistas e estudos específicos, escassez de apoio institucional etc. Por isso, as pesquisas, não raro, acabam resumindo-se a trabalhos individuais de campo e de arquivos isolados de quaisquer investigações sistemáticas e de longa duração (MORAES, 2000).

Consoante isso, a afirmação de José Geraldo discorre quanto a prerrogativa já afirmada de que a história e música relacionadas não necessariamente são coisas que os historiadores possuem certo gosto tendo em vista os fatores supracitados. Diante do exposto, este texto objetiva, articulando a bibliografia produzida a respeito e a documentação que concerne ao contexto de final dos anos 1970 e início da década de 1980, compreender os processos em torno dos quais uma parcela da juventude teresinense do período configurou-se como parte dos festivais de música popular ocorridos na cidade, bem como as maneiras como esses eventos se constituíram como importantes vetores culturais da cidade.

### **Da MPB aos festivais: a configuração do cenário musical no Brasil**

Um filme, chamado Bonnie and Clyde, está fazendo agora um tremendo sucesso na Europa. E com uma força tão grande que sua influência estendeu-se à moda, à música, à decoração, às comidas e aos menores hábitos das pessoas. São os anos trinta que estão sendo revividos. Bem por dentro dessa história e à procura de um movimento pop autenticamente brasileiro, um grupo de intelectuais reunidos no Rio – cineastas, jornalistas, compositores, poetas e artistas plásticos – resolveu lançar o tropicalismo. O que é?  
[...]

O tropicalismo ou cruzada tropicalista pode ser lançado qualquer dia desses numa grande festa no Copacabana Palace. A piscina estará repleta de vitórias-régias e pergula enfeitada com palmeiras de todos os tipos. Uma nova moda será lançada: para homens, terno de linho acetinado branco, com golas bem largas e gravatas de rayon vermelho; as mulheres devem copiar antigos figurinos de Luiza Barreto Leite ou Iracema de Alencar (ARAÚJO NETO, [1968] 2008, p. 92-93)

O ano era 1968, quando Torquato Neto, jovem teresinense que participaria das movimentações do qu, posteriormente, seria chamado de Tropicalismo, escrevia um texto intitulado *Tropicalismo para iniciantes*, que só seria publicado efetivamente no livro *Os últimos dias de Paupéria*, organizado por Waly Sailormoon, em 1973. Naquele mesmo ano de 1968, o lançamento do segundo álbum sonoro de Gilberto Gil, que levava seu nome, mas que também seria conhecido como *Frevo Rasgado*, trazia consigo uma outra possível nomenclatura para a brasilidade. A própria capa do disco, como é possível vislumbrar na imagem abaixo, transmitia uma ode à cor e a uma certa diversidade nacional, que, no entanto, já se parecia um tanto diferente com outras tantas que se enunciavam anteriormente. Não sendo um Brasil luso-tropical. tampouco marcado por uma sociologia das relações de classe, também não parecia com os ideais de um sertão mágico tal como apontara Ariano Suassuna.

Se pensarmos o disco de Gilberto Gil como um acontecimento no interior de seu tempo, cabe observar que ele, tanto no âmbito de seu conteúdo quanto de sua estética, traz enunciados que remetem à própria produção de sentidos sobre o Brasil que se desejava nessas condições históricas. Na sua capa, a parte exterior do disco, habitam imagens que evocam, por

exemplo, uma multiplicidade de cores fortes, típicas do discurso de mistura que demarcava o chamado movimento tropicalista. Gil, vestindo um traje que em muito lembra a dos imortais da Academia Brasileira de Letras, encontrava-se ladeado de duas figuras díspares que diziam respeito ao seu tempo: um homem branco, figurado em trajes militares e com um ar europeu imperialista, e um homem negro, de postura molejante, vestindo roupas coloridas e que parecia representar a alegria e o movimento do mundo dito moderno. Esses enunciados, cuja simetria é, provavelmente, intencional, se coadunam com o próprio conteúdo interno do disco, onde uma canção se destacava. Seu título era *Marginália II*. Sua letra era do poeta Torquato Neto, que, musicada por Gil, se tornava uma canção que evidenciava aquela cor do Brasil, que aparecia na capa do disco. A celebração dessa outra brasilidade, aparentemente tão diferente daquelas anteriores, se evidenciava num espaço que mais parecia um salão de festas da diferença. Em seu conteúdo, uma mensagem se mostrava presente: há no Brasil pedaços de tantos outros que é preciso entendê-lo como um grande monstro que consome constantemente a si mesmo:

Eu, brasileiro, confesso  
Minha culpa, meu pecado  
Meu sonho desesperado  
Meu bem guardado segredo  
Minha aflição

Eu, brasileiro, confesso  
Minha culpa, meu degredo  
Pão seco de cada dia  
Tropical melancolia  
Negra solidão

Aqui é o fim do mundo  
Aqui é o fim do mundo  
Aqui é o fim do mundo

Aqui, o Terceiro Mundo  
Pede a bênção e vai dormir  
Entre cascatas, palmeiras  
Araças e bananeiras  
Ao canto da juriti

Aqui, meu pânico e glória  
Aqui, meu laço e cadeia  
Conheço bem minha história  
Começa na lua cheia  
E termina antes do fim

Aqui é o fim do mundo  
Aqui é o fim do mundo  
Aqui é o fim do mundo

Minha terra tem palmeiras

Onde sopra o vento forte  
Da fome, do medo e muito  
Principalmente da morte

A bomba explode lá fora  
E agora, o que vou temer?  
Oh yes, nós temos bananas  
Até pra dar e vender  
Olelê, lalá

Aqui é o fim do mundo  
Aqui é o fim do mundo  
Aqui é o fim do mundo (GIL, 1968)

O poema de Torquato Neto, musicado por Gilberto Gil, expressa bem a proposta de Brasil lançada nesse momento histórico de emergência de novas subjetividades. Os enunciados retomados, compondo uma espécie de poesia antropofágica, remetem a símbolos nacionalistas, representações do estereótipo da brasilidade, tais como a romântica *Canção do exílio*, de Gonçalves Dias, e a famosa marchinha de carnaval *Yes, Nós Temos Bananas*, composta por Alberto Ribeiro e João de Barro, dispostos, aqui, numa relação disparatada de imagens. As contradições nacionais se mostram presentes numa espécie de sinfonia da diferença, onde, tal como fica expresso no verso da canção, “o Terceiro Mundo pede a bênção e vai dormir”.

Trata-se, portanto, de um dispositivo discursivo, no qual há o desejo de conformar o Brasil sob uma identidade diferente da sociologia luso-tropical em essência, mas fortemente semelhante em objetivos de demarcação de um local para a cultura e a identidade nacionais. Afinal de contas, assim como tantas outras demonstrações de que a cultura brasileira desejava ocupar um lugar de poder, a Tropicália buscava assumir-se como um movimento. Assumir, portanto, “completamente tudo o que a vida dos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mau gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra ainda desconhecido” (ARAÚJO NETO, [1968] 2008, p. 92). Eis, portanto, o que seria a Tropicália, ou o “Tropicalismo” – aqui assumindo a forma de movimento, enunciado por Torquato Neto, ainda em 1968, com texto em itálico como forma de destaque.

Nesse sentido, pensando historicamente o contexto em questão, é possível acionar as memórias musicais construídas em torno da década de 1960 na obra *Noites Tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*, onde Nelson Motta discorre quanto as suas vivências noturnas e suas experiências no cenário carioca no que tange à emergência de novos artistas as novas descobertas da cidade. De acordo com seu relato, o autor afirmava possuir uma certa facilidade de acesso a artistas do *maestream* musical brasileiro, o que pode ser evidenciado no seguinte relato:

Outono carioca de 1960. Um show marcou para sempre a história da música brasileira. E a minha vida. Numa noite quente, no anfiteatro ao ar livre da Faculdade de Arquitetura, na Praia Vermelha, as luzes se apagaram e ouviu-se a gravação de Sylvinha Telles e grande orquestra de “Eu preciso de você” (Tom Jobim e Aloysio de Oliveira). Uma abertura festiva e empolgante, não em ritmo de bossa nova mas de overture da Broadway. Uma a uma se iluminaram as janelas do segundo andar atrás

do palco e de cada uma delas foi desfraldada uma bandeira, com as palavras “a noite”, “do amor”, “do sorriso” e “da flor”. No meio do público que superlotava os dois mil lugares do anfiteatro, aplaudi delirantemente (MOTTA, 2000).

Por conseguinte, na afirmação anterior de Nelson Motta é perceptível a emergência de novos ícones da música popular e a emergência dos novos festivais que foram surgidos durante esse período. Sua experiência permite um diálogo indireto com Nelson Motta Zuza de Homem Melo, em cuja obra *A era dos festivais: uma parábola* discorre quanto ao surgimento dos festivais como uma forma de expressão dos diferentes gêneros musicais da música popular de sua época. Mello faz uma descrição quanto ao primeiro da TV Record sendo organizado como um desfile, mesmo antes da exposição musical. Na paráfrase que faz ao noticiado na época, afirma: “Aquele publico não estava tão interessado assim em conhecer as canções, como se imagina, mas sim em ver o desfile das garotas.” (MELLO, 2003). Porém ao decorrer da década os festivais foram “explodindo” no falar da população da região Sudeste do país.

O que, portanto, resvala na questão de o que necessariamente é a necessidade musical dos jovens, afinal, o que mais pode se perceber é que a música e as artes como um todo não são tateis as classes menos favorecidas da sociedade e, portanto aquilo que está presente no *mainstream* acaba sendo o de maior acesso a aqueles que maior se apresentam na sociedade, o que certamente não anula a possibilidade daqueles que somente teriam a possibilidade de ouvir o que esta mais de obvio, poderem ouvir o que há de novo, entretanto, no contexto falado, há uma necessidade de entender que a informação e a música não necessariamente chegaria de maneira tão rápida. O que certamente, daria esse ar de erudito “sem poder” das classes médias altas da época, onde o que era de novo surgia com uma roupagem de clássico, mas não somente isso, mas também uma idealização de aquilo que surge ser superior ao popular das classes mais baixas.

No final da década de 60 surge o que seria o primeiro passo de um grande avanço na música brasileira, o surgimento do álbum, *Tropicália ou Panis et Circensis*, onde faz uma grande farofa de ritmos e estilos em um LP compilado. O álbum surge com idealização anterior de Caetano Veloso e Gilberto Gil. O disco de Caetano começa com uma delas: foi por mero acaso que o baterista Dirceu parodiou sobre o Descobrimento do Brasil, um dos motivos da ampla e diversificada seara tropicalista. É como se inicia “Tropicália”, a canção que abriga o estilo fragmentário e alegórico, empregando colagens de citações literárias, ironias e paródias sobre valores que identificam as letras das canções tropicalistas (MELLO, 2003:203)

Segundo tal afirmação, Caetano já surgiria com a ideia de uma mistura de diferentes influências em uma só fórmula, como ideia de representação e experimentação musical. E diante disso, Mello afirma que no degrading da experimentação, Gilberto Gil também adotaria tal perspectiva. O segundo disco da trilogia é o de Gil, que, como o de Caetano, tinha no título o nome do autor. Debochado desde a capa, com suas fotos vestindo fardão acadêmico e em farda militar de gala, encerra também acasos registrados e alusões literárias. Com a participação de Rogério Duprat e dos Mutantes, o sentido tropicalista tem início na segunda faixa, pois a primeira é *Frevo Rasgado* que Gil inscrevera no III Festival da Record mas que não ficou entre as 36 finalistas. É um disco menos cosmopolita, com uma paisagem mais interiorana, destacando-se na estética tropicalista a já mencionada – e irônica - canção *Marginália II*, em cuja

letra se destaca o refrão já citado acima – “aqui é o fim do mundo”, que teria em Torquato Neto sua autoria (MELLO, 2003:208)

Portanto, tal experimentalismo de ambos de imbricar em algo novo na mistura do velho com o novo, o erudito, e o popular, gerou essa nova farofa que por fim deu origem ao aclamado *Tropicália ou Panis et Circencis*, que certamente foi o ponto de maior importância para a música brasileira e especialmente para a música que fora considerada átona ao que estaria regente no momento, fosse esse regente no *mainstream* musical, ou regente governamentalmente falando, onde estariam nos anos de ditadura militar no país, onde tendo em vista que o experimentalismo não estaria somente nos arranjos ou nas letras, e também nos modos de agir e vestir, afinal, o que pode ser analisado a partir da ideia de representações e simbolismos de Pierre Bourdieu, segundo o qual “prolonga-se na produção incessante de novos gostos socialmente diferenciadores e no abandono progressivo das práticas culturais entretanto apropriadas pelas camadas subalternas” (BOURDIEU, 1989:04), o que representa de maneira direta quanto as formas de representação corporal, e expressão política. Tal dimensão aparecerá, portanto, em diferentes âmbitos regionais, tendo como um de seus exemplos o Piauí.

### **Do Projeto Piauí aos festivais: múltiplos cantares na capital piauiense**

Partindo do contexto nacional analisado, cabe perceber ao como as políticas públicas se portariam no estado e como durante a ditadura militar tinham uma busca por investimentos financeiros. Documento datado de 17 de janeiro de 1973, relativo ao Projeto Piauí, engendrado pelo governo estadual de Alberto Tavares Silva, indica a preocupação estadual em desenvolver uma política para cultura como forma de afirmar o ideal de desenvolvimentismo do Estado, parte de um desejo mais amplo de indicar um “Brasil grande”, também na dimensão cultural e educacional:

[...] do modelo que aqui foi elaborado. A primeira etapa dos trabalhos, realizada com os recursos locados pelo Ministério do Planejamento e Coordenação Geral, pelo Ministério da Educação e Cultura e pelo Estado do Piauí, num total de Cr\$ 1.600.000,00, terminou no dia 16 de dezembro de 1972, tendo começado a 23 de junho de 1971 (PROJETO PIAUÍ, 17 jan. 1973. p. 2) .

Nesse sentido, pode-se depreender a existência “boa vontade” de dar ao estado um tônus de modernização em períodos de ditadura, afinal, era parte do projeto macropolítico a construção de uma imagem que fugisse do paradigma do subdesenvolvimento. Portanto, o Governo de Alberto Silva foram sinônimos de desenvolvimento para o estado, e no em jornais não seria difícil encontrar frases e manchetes que afirmariam copiosamente quanto ao desenvolvimento do Estado, e não somente quanto ao desenvolvimento, mas quanto a um chamado “Projeto Piauí” (O ESTADO, 1972:50) que será comentado mais a frente e portanto com a emergência do dito desenvolvimento e um crescente investimento de capital nacional (SOUZA, 1973) e internacional (PROJETO PIAUÍ, 1973), foram motivados novas caras e professores de uma educação audiovisual (PROJETO PIAUÍ, 1974) no degrading do que seria o propalado projeto.

O Projeto Piauí consistia em uma ação governamental que buscava fomentar uma série de investimentos no estado para o desenvolvimento pleno, afinal conforme enunciado aci-

ma, a ideia do período governamental dos militares era dar uma tonalidade mais afirmativa e convidativa para o próprio governo pois seria mais vantajoso manter essa ideia de limpeza no status quo do país. A proposta econômica enquadrava-se, portanto, na lógica do nacional-desenvolvimentismo de viés keynesiano, já em viés de aplicação, sobretudo desde os governos de Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek e João Goulart, mas aqui amparado pelo viés da modernização autoritária (cf. GENNARI, 2014).

Nesse sentido, os ideais de investimento e desenvolvimento não somente foram responsáveis para uma modificação do imaginário intelectual popular mas também a uma “reacionarização” ao que estava posto como popular e vigente, ou seja, a cultura popular e o governo eram criticados por aqueles que se mais se afastavam desse apanágio, onde regiões menos favorecidas que tinham tal sentimento e que agora teriam a “oportunidade” de se manifestar – mesmo que por debaixo dos panos da ditadura- onde surgiram portanto movimentos populares muito inspirados na figura de Torquato Neto onde indiretamente gerou toda uma geração de admiração, por sua figura e legado.

Perante isso, tal ideia pode ser percebida em jornais que eram a favor de uma contracultura e a uma maior valorização da cultura. E onde surgiria isso? Nas universidades, e nos jornais, onde surgiriam no início da constituição do “desenvolvimentismo piauiense” e ao desenvolvimentismo do posto como cultura popular do estado que era a cultura sertaneja. Portanto podem ser citados jornais como *Hora Fatal*, *Boquitas Rouge*, *Chapada do Corisco*, *O Sol* e *Gramma*, editados, em sua maioria, nos anos 1970. Os suplementos apresentavam perspectivas quanto a uma crítica à cultura de massas e especialmente – a exemplo do jornal *Inovação*, periódico juvenil editado em Parnaíba, no qual eram feitas tais críticas como pode ser percebido nesse trecho:

Jovens parnaibanos, necessitamos de um entrosamento político; por quê não o fazemos? O homem para viver ciente de sua posição social, é preciso, pelo menos, saber em que situação política sobrevive. É necessário para o jovem saber que o futuro o espera e, sendo assim, temos que nos preparar para ele. Sem uma visão política não podemos sentir de perto, as coisas que afligem a, humanidade como: a carência de alimentos, a falta de cultura, moradia e outros fatores importantes para o homem, para nossa sobrevivência. Nos jovens emedebistas parnaibanos, devemos participar, pois reconhecemos ser este o caminho mais acertado para a Redemocratização do nosso país. (INOVAÇÃO, 1978.)

É, portanto, nesse trecho que podemos perceber um certo reclame a favor de uma não ignorância dos jovens quanto a uma indiferença ao que realmente ocorre na realidade que o desenvolvimento não seria necessariamente um motivo claro de se apascentar às reações que gerariam e que mesmo maquiadas estavam presentes na vida de uma grande quantidade de pessoas, ou seja, era uma exclamação quanto a não ignorar as desigualdades sociais tanto em desigualdades econômicas quanto ao acesso a cultura. Nesse sentido, em outros jornais marginais tem-se uma crítica quanto as medidas do governo quanto a essa ideia de desenvolver a música onde tem-se a crença de indiretamente ser uma forma de dar aos indivíduos essa já supracitada ideia de apatia ao que ocorria no contexto em discussão. Exemplo disso é a página da edição de número 04 do teresinense *Chapada do Corisco*:



CHAPADA DO CORISCO, n. 04, [s/d]

Na página em destaque pode-se perceber uma colagem que afirma quanto a uma crítica quanto a falta de investimento nas artes na imagem colada de um indivíduo sendo enforcado com a legenda “artista” na parte de cima, o que afirma a uma falta de apoio a classe artística como uma força independente. Portanto, além de uma crítica a descredibilização da independência artística por parte do governo e denúncia quanto à tal falta de créditos pela sociedade, conforme pode ser visto no fragmento abaixo, retirado da matéria *Por uma nova mentalidade*:

Sempre houve uma opinião generalizada de que poetas, ou mesmo os artistas em geral, são extravagantes, excêntricos, loucos. Como o Romantismo foi o último movimento poético popular no Brasil, muitas pessoas conservam até hoje a imagem do poeta como um romântico aluado, desligado da realidade cotidiana. Na verdade, nem mesmo os românticos eram assim, pois apenas a segunda geração romântica foi intimista e mística. Poetas como Castro Alves existiram no Romantismo e procuraram fazer uma poesia de responsabilidade histórica que superou o próprio Romantismo. Castro Alves foi um poeta de vanguarda em sua época e muito atento às transformações e necessidades da sociedade do seu tempo.

Em 1922, a Semana de Arte Moderna veio consolidar a imagem dos poetas como seres “diferentes”, cidadãos “especiais”, relacionados com a galhofa, a irresponsabilidade, a bagunça. Na verdade, vê-se apenas um espectro da Semana, o lado pitoresco e agitacional dela. Esquece-se que aqueles artistas tiveram que adotar certas atitudes de choque, de agitação, apenas como tática, como maneira de romper a apatia cultural, chocar valores tradicionais, promover a Semana. Na verdade, a Semana de Arte Moderna foi uma promoção organizada, foi resultado de uma coordenação de esforços de poetas, narradores e artistas plásticos. Foi, quando muito, uma bagunça organizada.

Esses preconceitos em relação aos artistas, principalmente aos poetas, são incentivados por uma imprensa e por uma crítica confundidas, desde muito tempo atrás.

Boêmio, sonhador, irresponsável, digno de pouca confiança, visionário a que não se deve dar crédito, tudo isso são preconceitos acumulados sobre os poetas e muitas vezes aceitos por eles. Baudelaire usava cabelos verdes e passeava com uma tartaruga pela coleira; Rimbaud chegou até a ser contrabandista de armas. Mas, por outro lado, nosso genial Augusto dos Anjos foi um metódico professor, Cruz e Souza foi um ferroviário explorado [...] como tantos homens (CHAPADA DO CORISCO, s/d.)

É perceptível uma remessa direta ao que tange ao que foi dito anteriormente no sentido de a sociedade tinha preconceito com a classe artística da sociedade onde o autor afirma que tal preconceito seria preconizado por uma mudança de valores que tal classe faria nas mentalidades, mas que não seria uma bagunça sem objetivo, afirmando que: “foi quando muito, uma bagunça organizada” (Chapada do Corisco – n.4 [s.d]). Ou seja, um reclame a um maior apoio ao que se teria de classe artística, e a liberdade que daria na sociedade. E, portanto, a “apatia” supracitada no mundo das artes é necessariamente uma condição que se teve nas artes e na falta de produção artística, o que pode-se perceber na falta de incentivos a criatividade e não somente isso mas um sentimento de impossibilidade do estado ter uma produção artística que funcionasse como uma “*mistureba*” de diversas formas artísticas.

E, nesse sentido, tal apatia pode ser encontrada em diversos jornais “oficiais” com não somente a ideia do desenvolvimento do Estado do Piauí, mas de um conservadorismo com relação à cultura e uma certa forma de “chantagem” por parte dos militares como pode se perceber no trecho: “PM oferece 3 mil cruzeiros para quem fizer a sua canção” (O ESTADO, 1972:08) e não somente neste aspecto, mas em momentos como em divulgação de cursos de música. Tal processo seria, posteriormente, na gestão de Wall Ferraz, criticado pelos reclames do jornal universitário *O Sol* em matéria cuja manchete lançada: “Wall: ‘Os professores são meros objetos de barganha política no interior’” (SOL, 1979:01). Assim, aquilo que já teria sido supracitado quanto ao controle político relacionado a educação e a cultura se confirma com a frase recortada do político.

Portanto, conforme pode ser observado pelas fontes elencadas, as alterações políticas apresentam pelo menos dois aspectos dignos de nota: uma perspectiva que vai contra a cultura de massas e ao “atomismo” da população em relação a política, como podem se perceber nos jornais de protesto dos jovens da época. Mas também não somente uma crítica a esse estado de coisas: uma antipatia a tal apatia, como pode ser percebido no trecho já citado do jornal *Inovação*. Apresenta-se, portanto, relações que são complexas e colocam segmentos da juventude e do próprio Estado em busca de uma valorização da cultura, ainda que por caminhos distintos e com motivações igualmente diferentes.

Nesse sentido, de musicalidade que fosse antipática a “apatia” daqueles que somente sobreviviam da música atônita aos ditos “problemas da realidade”, surge no Piauí, como sendo descrito por Silva (2013) com um tom muito específico do estado em si, uma busca por valorização de uma cultura regional em denegação dos processos construídos a nível nacional. Perante isso, nas representações das juventudes, o Piauí, conforme analisa Paulo Ricardo Muniz Silva, não se destacaria apenas a partir de eventos mas músicas e álbuns que demonstrariam um caráter muito próprio. Para o autor, havia nas identidades juvenis teresinenses e musicais uma dimensão simbólica, descrita sob dois signos: uma cajuína substituindo a Coca-Cola que tentava ser implementado nas demais regiões e estilos, ou seja, a criação de algo novo opondo-se a uma prisão nas mãos imperialistas de outros. Tal cajuína houvera sido citada pelo

autor a partir da canção homônima, feita por Caetano Veloso em homenagem ao recém-falecido Torquato Neto.

A referência, carregada de simbolismo, tem força política e estética, visto que a cajuína piauiense era exclamada pelos artistas piauienses como ícone do Estado. Esse processo de luta por valorização de uma cultura eminentemente piauiense é um elemento que pode se perceber nesse fragmento do *Sol*, de novembro de 1979:

Os artistas piauienses devem agora se unir. Nós estamos aqui para ampliar, somar para a cultura piauiense. É necessário agora uma profunda consciência de quem faz arte. Não é hora de briga. É hora de leitura, de reflexão. É preciso medir o que se diz para que não se caí numa jogada inconsequente, burra até. Temos que medir a importância dos artistas junto a sociedade e a importância da vida, pois só assim estaremos contribuindo para que o mundo seja de todos, para que a vida seja de todos. (SOL, 1979).

Nesse sentido, no fragmento pode-se perceber um reclame de uma necessidade quase que fisiológica de cultura, de uma busca nesse aspecto da vida e da sociedade como uma forma de exclamar a democracia. Perante isso, a tal exclame e uma necessidade quase que carnal de cultura, artistas ainda resistiram na capital piauiense e não somente artistas mas festivais e expressões, onde muito daqueles que se consolidariam como artistas até a atualidade como relevantes sendo eles, Geraldo Brito e Aurélio Melo, além desses houveram diversos outros grupos que emergiram durante a era dos festivais teresinenses sendo eles, o Grupo Calçada, o Grupo Candeia, Grupo Resistência, Banda Cidade Verde (Green City Band), sendo cada um de estilos diferentes entre si, os quatro atuaram em festivais e em sua maioria estrearam depois da metade dos anos 70 com espetáculos em festivais, os estilos de cada uma variava bastante, onde a primeira surgia de maneira despretensiosa de maneira experimental.

Por sua vez, os grupos Candeia e Resistência apresentavam um caráter de preservar aos classicismos nordestinos, ou seja, faziam misturas com o baião, o xote. Já a Banda Cidade Verde, apresentava outra perspectiva, sendo banda cover de diversas bandas de hard rock se diferenciando das outras bandas e da outra banda que surgiria na mesma época Os Brasinhas, que faziam covers entretanto não adentravam ao hard rock. E Hermano Medeiros, afirma que tal momento apresenta certo caráter competitivo e “interessante” devido aos embates do que seria de cultura afirmada:

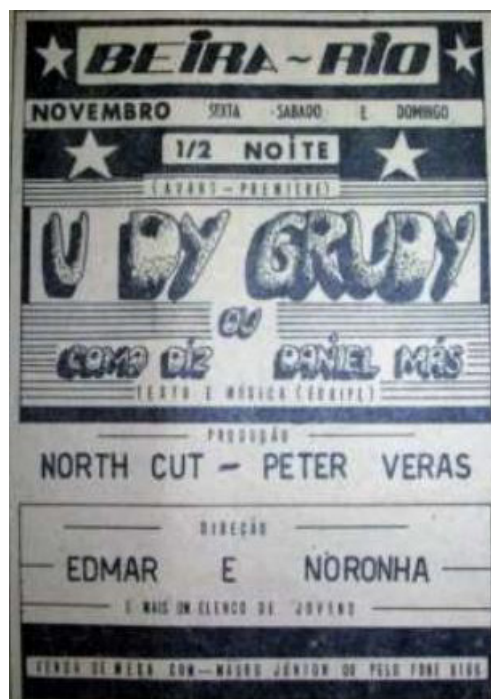
É interessante pontuar nesse momento do trabalho que tal confrontação cultural no território da música, o nacional versus o estrangeiro ou a tradição versus a modernidade – alguns dos principais elementos constitutivos da música brasileira –, foi um dos embates importantes na sedimentação do território e de um discurso sobre a canção em Teresina. (MEDEIROS, 2022, p.75.)

Nesse sentido, a música piauiense passou por um momento de certa timidez no que tange a sua produção, todavia chega um momento em que durante o governo militar tem-se a necessidade do controle a cultura, e se investe em tal e tendo esse estímulo surgem novas perspectivas musicais, todavia concomitantemente isso, surgem críticas a falta de uma perspectiva crítica da música, e não somente isso mas uma crítica a falta de subtextos críticos ao que estaria em voga, e portanto, tendo isso uma certa antipatia a música “*mainstream*” que a maior

parte das classes teriam acesso, e portanto em meados das década de 70 houve uma explosão exponencial de festivais na capital piauiense que determinaram o que seria a música piauiense, e ao fim não se sabe responder, afinal, dentro do que seria ser música piauiense tinha-se uma multiplicidade de características que não necessariamente seriam próprias do estado, o que pode ser explicitado de maneira clara no LP cantares que expressa aquilo de mais experimental da música piauiense, onde dentro da coletânea tem-se dos mais diversos ritmos vindos de fora do país –o jazz, folk e country- até de dentro para dentro, com a MPB e a bossa nova, e não somente isso mas uma música que apresenta a crítica ao que se passou como é o caso de Boulevard Frei Serafim, música que exclama quanto a “quantas pessoas mortas em nome da paz” tendo ritmos mistos dentro de si própria.

Nesse sentido, a constituição da música piauiense passou por essa farofa, e tal farofa é efetivamente o efeito mais sincero de uma cultura musical viva, onde como foi supracitado, a música popular brasileira surge a partir de tal geleia, portanto, a música piauiense esteve viva nesse momento sendo de certa maneira “atrasada” em relação as outras regiões com a absorção de novos estilos, e não somente de novos estilos mas de novas formas de críticas, entretanto foi um momento de grande proveito, sendo um momento de emergência necessário para a consolidação da música piauiense como sendo essa geleia de experimentos que foram em certo momento para fora dos radares do cotidiano piauiense, afinal os festivais como o citado U Dy Grudy, mas também o FESPAPI (festival do Parque Piauí) ou o Showpiauí, em que a experimentação e os espetáculos estariam progredindo mesmo que de maneira controlada afinal estiveram presentes em momentos de ditadura militar.

Nesse sentido, Medeiros fala sobre a uma “era dos festivais” que ocorreram no “território do rio dos piás”, onde o evento de maior relevância dito pelo autor sendo o “U Dy Grudy” sendo o evento de maior projeção (MEDEIROS, 2022:48). Na análise do autor, este analisa como funcionaria a dinâmica do evento sendo um evento de múltiplas formas artísticas onde teriam diversas apresentações durante os dias 23, 24 e 25 de novembro de 1973, conforme demonstrado no cartaz:



Arte promocional do espetáculo piauiense. 23 nov.1973. (MEDEIROS, Hermano Carvalho. *Do U Dy Grudy ao Cantares*, 2022 Pag. 48)

Nesse sentido, Medeiros propõe uma leitura sobre a multiplicidade de expressões que existiram no festival sendo descrito pelo autor como muitas vezes sendo apresentações jocosas e irônicas as descrevendo como muito inspiradas no tropicalismo. Portanto, como expressa no título de sua tese, o autor traça uma linha quanto a música partindo em direção ao Cantares, onde o dito é um LP organizado por Torquato Neto, onde possuía uma multiplicidade de intérpretes e escritores selecionados pelo “Vampiro da Vermelha”, onde dentro desse há uma multiplicidade de ritmos os quais apresentam uma grande farofa tropicalista e ao mesmo tempo tendo temáticas que apresentam a uma cajuína típica do Piauí.

### Considerações finais

A discussão permite acessar a perspectiva de que a análise e o estudo da música nas diferentes vivências das sociedades poderia ser possível a partir da perspectiva de que a música ser algo intrínseco na vida de todos os seres humanos que tem a oportunidade de acessar as vibrações sonoras aos ritmos e as texturas que a música pode proporcionar na vida dos indivíduos, e portanto mesmo aqueles que não são necessariamente estudiosos ou eruditos percebem os ritmos os cantos dos pássaros e as coisas que cercam as vibrações sonoras do cotidiano.

Nesse sentido, pode-se perceber que a música faz parte do cotidiano e além do cotidiano, faz da política e da política direta e indireta, nos discursos de um verso e no que não é dito nesse verso é político e isso é a percepção que deve ser tomada nos estudos musicais. Portanto, a política na música foi construída na década de 1960 até 1980, a partir de fatores políticos que foram emergindo durante as juventudes que foram construídas e elementos macropolíticos impostos sobre ela, tais como a ditadura civil-militar, foram fatores preponderantes para a emergência de artistas como Caetano Veloso e Chico Buarque devido a sua criticidade

em suas letras à ditadura e a antropofagia de diversos gêneros e estilos como ocorreu com o Tropicalismo que surgiram a partir da necessidade de política e da necessidade de novas visões viradas as esquerdas que se percebiam no país.

Na perspectiva local, este processo ganharia tonalidades particulares, nas quais as relações entre Estado e produtores de cultura vivenciariam tensionamentos e negociações. Políticas públicas do Estado autoritário se articulariam a iniciativas juvenis de resistência cultural, principalmente pelo viés universitário. O Projeto Piauí, carregando consigo a marca do desenvolvimentismo autoritário da ditadura, encontrar-se-ia com segmentos produtores de música, resultando em ações como os festivais culturais, a exemplo do U dy Grudy, do FESPAPI e do Showpiauí.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO NETO, Torquato. Tropicalismo para iniciantes. In: COELHO, Frederico; COHN, Sergio (Org.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008. p. 92-93.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Lisboa: DIFEL; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

CHAPADA DO CORISCO, n.4 [s.d]

FUNDAÇÃO PROJETO PIAUÍ. Relatório de auditoria: exame de contas relativo ao convênio firmado entre a Fundação Projeto Piauí e a Inter-American Foundation, datado de 12 de janeiro de 1973. São Paulo: Instituto Nacional de Auditores Independentes – Main Lafrentz & Co., 1974.

FUNDAÇÃO PROJETO PIAUÍ. Relatório: convênios celebrados no período de janeiro a junho de 1974. Teresina: Fundação Projeto Piauí, 1974.

GENNARI, Adilson Marques. A economia brasileira do pós-1964: desenvolvimento capitalista e tragédia social. In: VIEIRA, R. D. L. (Org.). *Ecos da ditadura na sociedade brasileira (1964-2014)*. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

GIL, Gilberto. Marginália II. Composição: Gilberto Gil e Torquato Neto. In: \_\_\_\_\_. *Gilberto Gil*. Barueri: Philips, 1968. 1 disco sonoro. Lado A.

INOVAÇÃO. Parnaíba, ano 1, n. 2, jan. 1978.

JORNAL SOL, n.1, 9 de novembro de 1979

MEDEIROS, Hermano Carvalho. *Do U Dy Grudy ao Cantares*: as vozes e os acordes da moderna canção popular em Teresina (1973-1988). Uberlândia: Cancioneiro, 2022.

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

MORAES, José Geraldo Vinci de. *História e música: canção popular e conhecimento histórico*. Revista Brasileira de História, São Paulo, n. 39, 2000

MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

O ESTADO. Teresina, 15 mar. 1972.

O ESTADO. Teresina, jan. 1972

O ESTADO. Teresina, mar. 1972.

SILVA, Paulo Ricardo Muniz. *Cajuína e Coca-Cola: identidades e estéticas juvenis em Teresina nas décadas de 1970 e 1980*. 2013. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2013.

SOUZA, João Ribeiro de Oliveira. *Carta ao Chefe do Serviço Nacional de Informações sobre o Projeto Piauí*. Teresina: Grupo-Tarefa Interministerial Projeto Piauí, 17 jan. 1973.