

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DO BRASIL**

FERNANDO MURATORI COSTA

Seu gosto na berlinda:

Um estudo sobre a produção e o consumo musicais nos anos 1970

Teresina – PI
2012

FERNANDO MURATORI COSTA

Seu gosto na berlinda:

Um estudo sobre a produção e o consumo musicais nos anos 1970.

Dissertação apresentada por Fernando Muratori Costa ao Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí, Como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco.

Teresina – PI

2012

Seu gosto na berlinda:

Um estudo sobre o consumo musical nos anos 1970

Aprovada em:

27/08/2012

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco – UFPI – (Orientador)

Prof. Dr. João Batista Vale Junior – UESPI – (Examinador externo)

Prof. Dr. Francisco de Assis de Sousa Nascimento – UFPI – (Examinador interno)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus e Sua equipe de amigos benfeitores, por me guiarem em todos os momentos da minha vida e, em especial, durante a tarefa, muitas vezes penosa, de elaboração deste trabalho. Agradeço também por porem em minha vida todos os outros homenageados nestes agradecimentos.

Agradeço aos meus pais, Amilton e Christina, primeiro pela minha educação, responsável pela formação da minha personalidade, que inclui a dedicação que eu tive para fazer este trabalho; também os agradeço pelo apoio, suporte, carinho e preocupação, sobretudo nos momentos mais críticos do processo de pesquisa e escrita. Obrigado por serem guias tão competentes, fantásticos, para mim.

Agradeço à minha irmã, Luciana, por ser minha companheira em tantos momentos da vida, inclusive no compartilhamento da sala onde, às vezes, eu estava escrevendo este trabalho, e ela fazendo algum outro da faculdade. Com ela ao meu lado, muitas vezes esta tarefa se tornava mais divertida, menos angustiante. Obrigado por ser minha irmã no sentido pleno da palavra.

Agradeço à linda, maravilhosa, fantástica Gerlane Costa, pelo amor, carinho, força e pela dedicação que tem a mim, principalmente nos momentos mais desestimulantes do processo de confecção desta Dissertação. Obrigado por ser minha companheira, por querer sempre o melhor para mim, mesmo quando eu mesmo não estou em condições de querê-lo.

Agradeço aos meus queridos amigos-irmãos Luana Campos, Garem Vilarinho, Rafael Marques, Eros Vilarinho, Lucas Nannini, Ingrid Cavalcante, Sandro David, Emir Nunes, Leandro Lopes e José Luis Medeiros por todos os momentos inesquecíveis já vividos e por, mesmo sem saber disso, me ajudarem a aliviar as tensões. Obrigado por estarem sempre ao meu lado.

Agradeço à querida Lena, pela dedicação que sempre teve à minha família e a mim.

Agradeço ao meu orientador Edwar Castelo Branco pela condução do trabalho. Tudo o que este trabalho veio a se tornar, além de minha autoria, também é da dele.

Agradeço aos professores João Batista Vale Junior e Francisco de Assis de Sousa Nascimento pelas valiosíssimas contribuições dadas à continuidade do trabalho, pois me ajudaram a encontrar um sentido para ele.

Agradeço aos meus avôs e avós (Sylvia, Ronaldo, Roberto, Marli, Pedro e Maria Francisca), tios e tias (Kid, Dinda, Vitor, Jaque, Eunice, Angelita, Olinda, Assis e Vicente), primos e primas (André, Rapha, Carol, Tato, Beba, Nath, Lucas, Thais, Tasso, Mariana Muratori, Marcelo, Pedro, Mariana Costa, Denise, Luís Carlos, Cristiane, Celso e Patrícia), todos tietes, por torcerem por mim e por todos os momentos únicos que me proporcionaram nesta vida. O que eu sou hoje também devo a todos vocês. Obrigado pelo conceito de família que, graças a vocês, sei bem o que quer dizer.

Agradeço, por fim, a todos os meus professores e colegas do mestrado em História do Brasil, por todas as contribuições dadas a este trabalho.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo discutir o consumo musical em Teresina, na década de 1970. Para este fim, foi feito um estudo, em primeiro momento, do contexto musical nacional, com a análise de músicas de estilos que marcaram o período, como a MPB, o *rock*, a *disco music* e a música “brega”. Foram analisados, também, em seguida, livros sobre o assunto, documentos das revistas Veja e Manchete, dos jornais O Dia e O Estado (ambos piauienses) e depoimentos orais concedidos ao autor deste trabalho. Através de todas as análises, nota-se que o Brasil é um país com diversos contextos musicais distintos, cada um com suas próprias características e estruturas de consumo. Em Teresina, especificamente, estas estruturas e características, bem como os próprios contextos, também existem, porém de maneira não tão inexoravelmente distinta. O aspecto de cidade pequena coexistente ao de capital dá à cidade em questão suas próprias configurações de consumo musical.

Palavras-chave: Música. Consumo. Gosto.

ABSTRACT

This work has as its objective to discuss the musical consumption in Teresina, during the decade of 1970. To achieve it, a study was made, in the first moment, concerning the national musical context, analyzing songs of styles that were notorious in that moment, like MPB, rock, disco music and “brega” music. Then, books about this subject, documents of *Veja* and *Manchete* magazines and *O Dia* and *O Estado* newspapers, as well as oral interviews given to the author of this work were all analyzed. Through all of the analysis it can be noticed that Brazil is a country with several different musical contexts, each one with its own characteristics and structures of consumption. In Teresina, specifically, these structures and characteristics, as well as their own contexts, also exist, however it isn't in a relentlessly different way. The aspect of small city, which coexists with the status of state capital, gives to the city its own settings of musical consumption.

Key words: Music. Consumption. Like.

SUMÁRIO

Introdução:	8
Ligando a vitrola	
A mesma lua, outros versos:	15
O cenário musical brasileiro nos anos 1970	
Ranhuras no meu <i>Long-Playing</i>:	46
Os gostos musicais dos anos 1970	
Diferentes, porém iguais:	71
Gosto, consumo e crítica musical em Teresina	
Considerações finais:	115
Desligando o som e levantando a agulha do vinil	
Bibliografia e fontes	119
Anexo – entrevistas	127

Introdução: ligando a vitrola

É quase inaudível o som que, lentamente, vai entrando pela janela. Mas aos poucos, aos pouquinhos, o ruído vai se fazendo melodia e agora, enquanto Odair José faz ecoar, do rádio de pilhas que repousa sobre a mesa da sala, um apelo melódico contra a pílula anticoncepcional, já é possível ouvir, vindo de alguma volante de som, o otimismo que canta o Brasil como um país que vai “pra” frente.

O quadro sonoro descrito acima expressa uma conformação do cenário musical brasileiro no início da década de 1970. Período intenso, marcado pela grandiloquência de objetos como a Ditadura Militar e o Milagre Brasileiro, este período, durante muito tempo, foi visto exclusivamente em termos da macro-política, o que favoreceu a permanência na sombra de outros aspectos da história contemporânea do Brasil. As artes, por exemplo, quando estudadas, o foram no sentido de figurar as tensões políticas do período¹, desperdiçando-se boa parte das potências históricas da produção e do consumo musical nos anos 1970.

Este trabalho, por sua vez, representa um esforço para iluminar o período de um outro ponto de vista, a partir do qual seja possível narrar a história dos anos 1970 no Brasil tendo em mente a micrologia do cotidiano de produtores e consumidores de música. Com este molde o trabalho indagará tanto sobre os parâmetros da apreciação e do consumo musical, por parte dos ouvintes, quanto refletirá sobre os aspectos históricos da segregação das músicas e do gosto musical.

O trabalho não se restringirá a Teresina ou ao Piauí, na medida em que o consumo musical, especialmente a partir da configuração de uma *aldeia global*², ao final dos anos 1960, se tornou impossível de forma localizada. As radionovelas e, em seguida, as telenovelas, favoreceriam uma uniformização dos gostos, ainda que, ao mesmo tempo, colaborassem para uma diferenciação no interior dos públicos consumidores. Historicamente, tendo em vista a cultura brasileira dos anos 1970, uma grande distinção – política, social e cultural – poderia marcar o lugar social, por exemplo, de quem ouvia “música brega” em relação a quem ouvia “MPB”. E mesmo

¹ Para alguns exemplos desse tipo de abordagem, ver: NAPOLITANO, Marcos. *A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)*. In: *Revista Brasileira de História*, vol. 24, nº 47. São Paulo: 2004.

² Sobre a noção de *Aldeia Global* ver FIORE, Quentin; MACLUHAN, Marshall. *Guerra e paz na aldeia global*. Rio de Janeiro: Record, 1971.

no interior de cada um desses dois universos – MPB e Brega – era ainda possível encontrar inúmeras outras distinções e diferenciações que repercutiam na conformação sócio-histórica dos brasileiros.

Desse modo, sendo já bastante antiga a compreensão de que o ato de ouvir não coincide com o ato de escutar, dado ao fato de que enquanto ouvir é um ato mecânico, fisiológico, a escuta é uma escolha, cujas premissas, bastante distantes do “natural”, são aspectos histórico-culturais, este trabalho indagará, também, sobre os aspectos históricos que conformam o gosto e o consumo musical.

Para um início profícuo de uma discussão, portanto, há que se pensar em um contexto amplo. Naquilo que diz respeito especificamente ao contexto musical brasileiro, os anos 1970 herdaram a efervescência da década anterior, que vinha do surgimento do Tropicalismo, das canções de protesto e da forte presença da música estrangeira, sobretudo o *rock*. A discussão musical, nesse sentido, ganha muita força com a multiplicidade de gêneros que se disseminam entre os brasileiros, cada qual com seu público e suas características peculiares. E, nesse sentido, não poderiam faltar as discussões sobre a música brasileira e os sons estrangeiros, que, segundo Tinhorão (1998), ocorre desde as primeiras décadas do século XX:

O fato é que o tipo de música criado em Nova Orleans pelos negros norte-americanos estava destinado à rápida comercialização, servindo, nos centros mais desenvolvidos, como Chicago e Nova Iorque, à formação de numerosas orquestras de danças que usavam o novo estilo *ragtime* para inventar a curiosidade passageira do *shimmy*, do *cakewalk* e do *charleston*. No Rio, essa influência se revelaria inicialmente avassaladora em face do conjunto de circunstâncias representado pelo advento do gramofone, das vitrolas, das orquestras de cinema mudo e do próprio cinema falado e, finalmente, da gafieira [grifos do autor] (p. 48).

O autor nos fala da influência do *jazz* na música brasileira desde muito antes do que se costuma lembrar (geralmente em associação à bossa nova). E, desde que essa música negra norte-americana chega ao Brasil, ela já encontra rejeição por parte dos puristas:

Nos bailes do tipo gafieira, realizados em sobrados do Centro, do Catete e de Botafogo, onde se divertia o grosso da população negra e mestiça, as orquestras eram chamadas simplesmente de *jazz* e – segundo depoimento de Jota Efegê no livro *O Cabrocha* – tocavam eles, em 1930, indiferentemente, sambas, maxixes, *fox-blues* e valsas. Essa influência era tão poderosa que, em 1929, o musicólogo Cruz Cordeiro, escrevendo sobre

discos na sua revista *Phono Arte*, acusava Pixinguinha de transplantar recursos da música norte-americana para a música brasileira [grifos do autor] (idem, p. 49).

Assim, à medida que a presença da música estrangeira se consolida no Brasil, sobretudo após a popularização do *rock*, torna-se cada vez mais difícil definir o que é a música autenticamente brasileira, uma vez que os elementos estrangeiros estão cada vez mais disseminados nas canções dos artistas nacionais. Entretanto, essa fusão de elementos nem sempre é bem-vinda para todo o público:

Era tanto grito que não se podia ouvir a canção. Objetos e tomates caíam sobre o palco, e eu, boquiaberto, pensava: “O que aconteceu ao Brasil durante meus cinco anos de ausência?!” O discurso de revolta de Caetano em meio aos protestos dos estudantes me impressionou tanto que eu pedi na mesma hora ao Manoel Barenbeim, coordenador das gravações dos tropicalistas, que obtivesse uma cópia áudio da gravação ao vivo feita pela emissora de TV, para ser o lado B do disco da mesma canção gravada em estúdio dias antes (MIDANI, 2008, p.114).

O trecho acima se refere à apresentação de Caetano Veloso, acompanhado pelos Mutantes, no III Festival Internacional da Canção, em 1968, em que tocaram *É proibido proibir*, de Caetano, que, inclusive, será discutida no segundo capítulo. Esta música foi apresentada em uma estrutura chocante, para os padrões estéticos que havia na época, inclusive os mais radicais:

[Caetano Veloso] trazia novos elementos provocadores: vestia um colete prateado por cima de uma camisa de plástico, usava colares de fios elétricos; acompanhado pelos Mutantes, atacou minutos de distorções sonoras, ruídos, barulhos instrumentais. Quase ao final, um americano grandalhão, chamado John Dandurand, subiu ao palco e soltou berros e frases desconexas improvisadas ao microfone (OS FESTIVAIS, 2011).

A agressiva e agitada reação do público decorria do fato de que os candidatos trouxeram uma performance que era, em si, revolucionária, não apenas com a quebra dos parâmetros tradicionais da música, mas também da própria estética de apresentação no palco. A plateia entendeu esse número como uma ofensa, ou mesmo uma provocação. Por outro lado, a canção foi classificada, o que quer dizer que as formas de recepção dela foram, no mínimo, controversas, o que não poderia ser mais anos 1960.

Nesse momento, despontam, ainda, músicos que se consagraram como cantores de protesto, tais como Chico Buarque e Geraldo Vandré, embora seus repertórios sejam bem mais abrangentes do que a simples contestação política. Essa veia militante da canção brasileira, contudo, tinha grande receptividade em boa parte do público, em especial o universitário e os intelectuais, de forma geral, devido ao calor da luta política contra o regime instalado poucos anos antes. Contudo, é um reducionismo pensar a música das elites intelectuais brasileiras apenas como canções de protesto. Elas também tinham um forte lado – e eram analisadas e valorizadas por isto – de temas corriqueiros como o amor, porém, retratados com sofisticação nas letras, arranjos musicais elaboradas, harmonias mais complexas e todas as ferramentas musicais que os compositores e arranjadores julgassem convenientes.

Por outro lado, havia um estilo que era subversivo, em si, com seus artistas mostrando atitude irreverente, mas em outra perspectiva: a política institucional, aqui, não é uma preocupação tão grande quanto a sociedade em si. O *rock*, dessa forma, está com uma postura de contestação aos valores culturais, em relação à família, ao sexo, à posição social da mulher, à criação de um novo padrão de sociedade (como uma *sociedade alternativa*). Além disso, a própria lógica musical do estilo é chocante para os padrões da época, pois utiliza instrumentos elétricos, com som áspero, agressivo. Após sofrer a hostilidade dos mais conservadores do meio musical, por ser uma música estrangeira, sendo acusada de desvirtuar a canção nacional, o *rock* passou a ganhar cada vez mais espaço, inclusive dentro da MPB.

Para além disso, a própria juventude dos anos 1970 incorpora uma grande quantidade de elementos estrangeiros, o que é natural, diante da forte conexão que existe entre os diversos países do mundo e, principalmente, um intercâmbio cada vez maior de cultura internacional, proporcionado pela evolução dos meios de comunicação, o desenvolvimento da indústria fonográfica, da fotografia e do cinema. Assim, canções internacionais passam a circular com muito sucesso dentro do país, e a população ouve Abba, Jackson Five, Elton John, Bee Gees, KC & The Sunshine Band, The Commodores e diversos outros artistas que compõem o estilo que virou febre na juventude de classe média: o *disco*. As músicas, que embalam as pistas de

dança das grandes cidades, reinventam um grupo da juventude brasileira, que passa a ter uma nova concepção de namoro, sexo, casamento e felicidade.

Não podemos nos esquecer, ainda, de que, além dos que cantam o amor livre e a revolução sexual, os novos padrões de sociedade, novas concepções religiosas, a tecnologia, o autoritarismo, os problemas sociais, há aqueles que cantam o que sempre foi cantado: o romance, o amor, vícios socialmente cultivados, como a bebida, para citar alguns exemplos. Estes tinham um contexto radicalmente diferente na sociedade, por serem das periferias urbanas ou do interior e por terem vivenciado grandes dificuldades sociais, inclusive o baixo acesso à educação. Com suas temáticas simples, estruturas musicais elementares, letras com linguagem essencialmente coloquial e técnicas vocais e instrumentais rudimentares, estes artistas foram autores de inúmeras canções que fizeram grande sucesso nas rádios e nas vendas de discos, principalmente (mas não exclusivamente) entre os membros dos estratos populares da sociedade, enquanto eram atacados pela crítica musical, tendo recebido, ao longo do tempo, diversos nomes, em especial, “cafona” e “brega”. Estes eram os cantores cujo público principal estava nos estratos mais baixos da sociedade. Seu cantar estava voltado para os aspectos cotidianos da vida desse segmento da população: de temáticas românticas sobre amores malsucedidos (tachadas de “canções de dor-de-cotovelo”) a temáticas sociais, como o cotidiano de empregadas domésticas, trabalhadores da construção civil, prostitutas, etc. Tudo tratado de forma simples e direta.

E também não se pode concluir este trabalho sem mencionar a grande invasão das músicas estrangeiras no Brasil, que chegaram a ocupar a maior parte da programação radiofônica brasileira. As baladas românticas e o *pop* derivado do *rock*, chegaram a ter uma difusão tão grande dentro da sociedade brasileira que geram uma ampla discussão sobre a restrição a este tipo de música e a imposição de cotas de programação nacional nas rádios do país. E, paralelamente a essas discussões, as rádios, os programas de televisão, as bandas que tocavam na noite, iam difundindo a música internacional; e até mesmo brasileiros passaram a adotar pseudônimos americanizados e a compor músicas em inglês, como Terry Winter, Pholhas, Dave Maclean, Mark Davis (hoje Fábio Junior), Morris Albert... E fizeram sucesso!

Este, contudo, é um contexto que está muito associado às grandes cidades brasileiras, aos hábitos cosmopolitas, ao imenso caldeirão cultural que é uma metrópole, como Rio de Janeiro e São Paulo. Como seria, por outro lado, o contexto de Teresina, nesse momento?

Temos aí, uma cidade que, a partir da década de 1970, com o milagre econômico e com a super multiplicação do êxodo rural, passaria a assemelhar-se a um ímã, para onde seriam atraídas muitas pessoas que viriam do interior do Estado, principalmente após o início de diversas obras de habitação e infraestrutura realizadas na cidade, em grande parte, pela capitalização de recursos federais, como consequência da política de desenvolvimento do governo militar. O Piauí, contudo, por falta de estrutura precedente a esses investimentos, não é capaz de responder a eles da mesma forma que outros Estados. Assim, essa estrutura que atrai a imigração está apoiada em uma hipertrofia do setor terciário, em especial do serviço público e do trabalho informal. Ou seja, Teresina entra nos anos 1970 com um crescimento urbano, sobretudo das periferias, um grande contingente de pessoas vindas do interior, com hábitos provincianos, frequentemente rurais, e sem a formação de uma classe universitária e intelectual sólida, uma vez que o ensino superior ainda era restrito na cidade, com poucas faculdades (a Universidade Federal do Piauí só foi implantada em 1971), ao contrário das grandes cidades brasileiras, que já tinham uma classe intelectual, além de mais numerosa, mais solidificada pela academia. Será que o consumo musical nessa pequena capital segue a mesma lógica nacional?

É forçoso anotar, portanto, que este trabalho, face ao contexto histórico sobre o qual se debruça, terá que transitar entre dois cenários: um mais amplo, dizendo respeito ao consumo musical em nível nacional e outro mais específico dizendo respeito a Teresina. Até que ponto existe uma similaridade entre os dois? Até que ponto o que se diz do cenário musical nacional é aplicável a todos os pontos do país, tomando como base a cidade de Teresina? Para responder a estes questionamentos foi configurado um método segundo o qual se refletiu sobre os aspectos puramente musicais, analisando-se tanto as letras das músicas quanto os seus aspectos sonoros, sem descuidar de procurar estabelecer relação entre estes aspectos e aqueles que conformaram o consumo musical, este dizendo respeito a um gosto musical auferido numa escala social.

Desse modo, a configuração empírica do estudo disse respeito tanto à apropriação de músicas, em torno das quais se procurou analisar os significados que as canções nos mostram, seja através da letra, da harmonia, do ritmo, da melodia, ou mesmo dos arranjos, quanto à análise de documentos, como jornais e revistas da época, e, até mesmo as fontes orais, as quais nos ajudaram a fazer uma contextualização do período, principalmente em relação aos modos de consumo da música brasileira.

A pergunta central deste estudo é: como estava configurado o gosto musical no Brasil dos anos 1970 e como este gosto musical colaborou para a conformação de estratos sociais no Brasil da época em estudo? Ao buscar resposta para esta questão, foram levados em conta não apenas a audição musical – esta por si só reveladora de um gosto musical – mas também outros aspectos indicadores do consumo musical no Brasil da época: o comércio de discos, a execução pública de canções, os shows, os locais onde se consumia música em Teresina, e outras informações relevantes ao objeto deste estudo. Com estes vestígios procurou-se responder a esta questão e a tantas outras que dela foram se desdobrando.

O que se segue, portanto, é uma discussão ampla sobre os principais aspectos do gosto e do consumo musical no Brasil e, especificamente em Teresina, em que foram analisados a divisão de públicos, o espaço que os estilos tinham nos meios de comunicação, a venda de discos, a vida noturna (em Teresina) e o processo de audição relativo à vivência de cada uma das tendências musicais. Avisa-se aos passageiros que o som ambiente é inconstante, multifacetado, vibrante, comercial, alternativo, dançante e “cafona” ao mesmo tempo. Que comece a viagem.

A mesma lua, outros versos: o cenário musical brasileiro nos anos 1970

O cenário musical brasileiro nos anos 1970 foi marcado por uma grande efervescência. Trata-se do período em que, no contexto nacional, diversas tendências musicais ganhavam visibilidade na história da música brasileira, difundidas através de diversos meios de comunicação, articuladas a processos diversos e, principalmente, voltadas para públicos diversos. Entre outras coisas, os anos 1970 ficaram conhecidos como a década da Tropicália e de seus estilhaços, da “invasão” da música internacional, envolvendo o *rock* progressivo, o *punk rock*, o *heavy metal* e a *disco music*, da ascensão dos principais grupos da MPB³, como os já citados tropicalistas, além de Chico Buarque, Milton Nascimento, Edu Lobo, Toquinho, Beto Guedes, Lô Borges e os descendentes da Bossa Nova, e, também, dos cantores “cafonas”, como Waldick Soriano, Agnaldo Timóteo, Odair José, Fernando Mendes e diversos outros. É um período, ainda, em que, como será discutido, os estilos musicais não apenas são variados como, também, têm um intercâmbio de elementos musicais entre si. Ao que parece, a velocidade das informações veiculadas em uma gama de meios de comunicação cada vez mais abrangente faz com que as artes não possam mais ser puras e intocadas em seus estilos – se é que um dia o puderam.

Essa explosão informacional, no que diz respeito à música, traz, como aspecto essencial uma “invasão” da música estrangeira, que é abordada por diversos autores que falam do cenário musical brasileiro do período, cada um dando a profundidade e o foco necessários ao objetivo de sua obra. Nelson Motta (2009), por exemplo, fala sobre este estrangeirismo em diversos momentos da história da música brasileira e cita como exemplo da consolidação do fenômeno *pop* nos anos 1970 a ascensão meteórica dos *Secos e Molhados*:

³ O grupo da Música Popular Brasileira está definido, neste trabalho, como aquele grupo ao qual pertencem os músicos dos anos 1970 que descendem das tendências musicais do samba, da bossa nova e do tropicalismo, e têm um grande trânsito nos meios universitários e intelectuais em geral, no Brasil.

[...] era o primeiro grupo pop de verdade a fazer sucesso de massa no Brasil, o que nem Os Mutantes tinham conseguido. Depois de vender 800 mil discos, lançados pela pequena Continental como uma banda de rock internacional, com suas caras pintadas e Ney seminu e cheio de plumas rebolando pelo palco, o Secos e Molhados fez um triunfal – seria o último – espetáculo no Maracanãzinho, gravado ao vivo para um especial de fim de ano da TV Globo (p. 277).

Dessa forma, com a influência externa e as raízes da sonoridade brasileira, a música no cenário nacional vai sofrendo significativas modificações. A MPB, que em meados dos anos 1960 se referia à forma de produção musical associada ao requinte da bossa nova e, ao mesmo tempo, às ditas raízes legitimamente brasileiras da música popular, passa, sobretudo com o surgimento da Tropicália, a ter influências estrangeiras cada vez mais evidentes, com destaque especial para o *rock*, que passa a ser cada vez mais presente dentro do cenário musical brasileiro. Assim, o que antes seria apenas um samba requintado, com alguns elementos de jazz, ou um baião ligeiramente sofisticado e “enxuto” para se tornar mais assimilável, ou quaisquer outros estilos característicos de regiões brasileiras, de repente passa a englobar também uma mistura aparentemente insana para os padrões de então, que era capaz de unir levadas de capoeira, samba, baião, baladas, *rock*, *soul*, *funk*, entre tantas outras vertentes. Era um reflexo das influências recebidas pelos artistas de então:

Além de Mahalia Jackson e de Jorge Ben, nós continuávamos ouvindo os Beatles e passamos a ouvir Mothers of Invention (um favorito de Agrippino) e James Brown e John Lee Hooker e Pink Floyd e The Doors e o que fosse. Mas não tínhamos deixado de ouvir e reouvir João Gilberto, e naturalmente ouvíamos tudo o que saía dos nossos colegas brasileiros, os mais próximos e os menos próximos (VELOSO, 1997, p. 263).

Ainda nesse contexto, surgem músicos brasileiros especializados em compor e executar *disco music*, em mais um passo concretizado da “invasão da música americana”. Contudo, ao respirar o ar dos trópicos dentro do território brasileiro, a música estrangeira sofre alguns retoques nacionais, como uma grande mistura com o samba, o que gerou diversos novos estilos, dentre eles o *samba funk* e o *samba rock*. E, ainda, o que dizer da dita música “cafona”? A pecha era dirigida, essencialmente, a cantores tidos como “intoleráveis” pela elite intelectual e pela burguesia, os quais, em geral, cantavam boleros. Contudo, após a introdução

massiva do *rock* no cenário musical brasileiro, sobretudo, nesse caso, pela enorme popularidade dos cantores da Jovem Guarda, surgem diversos cantores de baladas românticas que também recebem o “título” de “cafona”, como Odair José e Fernando Mendes.

Assim, a música brasileira vai se desenvolvendo, ao longo dos anos 1970, com uma grande variedade de influências, que, no caso específico da MPB, podem ser percebidas através de um dos seus nomes de maior destaque do período: Elis Regina, que fez interpretações consagradas de canções de diversos artistas brasileiros, tais como Chico Buarque, Milton Nascimento, João Bosco, Ivan Lins, entre outros. Sua carreira, em uma visão geral, foi um sucesso de críticas e de audiência, tanto nacional como internacionalmente, tendo ainda um grande suporte no rádio, visto que ela foi a artista brasileira do gênero da MPB que mais teve canções entre as 100 mais tocadas de cada ano, durante a década de 1970; isso considerando ainda que o único ano do referido período em que ela não teve nenhuma canção entre as 100 mais executadas nas rádios foi o ano de 1974 (BLOG DO BETO, 2012).

O repertório de Elis Regina passou em meio a diversos estilos, onde se incluem o samba (à sua maneira de interpretar com uma banda de *rock/jazz*, conforme veremos), a música sertaneja, o *blues/rock*, ainda que com um sabor um tanto quanto brasileiro, a balada romântica, além de músicas extremamente lentas e densas, o bolero, entre outras vertentes da música mundial. E Elis, além de interpretar canções tão distintas, o fez com interpretações, intensidades e acentuações radicalmente diferentes, de acordo com o que a canção pede. Essa enorme gama de sentidos musicais distintos utilizados pela cantora vai ao encontro do contexto em que a Música Popular Brasileira se insere nesse momento, com uma herança do Tropicalismo⁴ e um encaixe perfeito no contexto histórico em que se insere, sobretudo em relação à integração progressiva do Brasil ao modelo econômico internacional e ao desenvolvimento cada vez mais veloz da tecnologia.

No contexto histórico acima referenciado, deve-se enfatizar que, como o Brasil se tornou alvo de grandes investimentos internacionais nos anos 1960 e 1970,

⁴ Tropicalismo, no que diz respeito à música, está relacionado à fusão do máximo de elementos que fossem possíveis, dentro do que se relaciona à vida nos trópicos, envolvendo *rock*, bossa nova, samba, música latina, baião, entre tantos outros estilos, e as temáticas mais variadas possíveis, envolvendo política, contexto social e cultural, arte, etc.

e a própria política econômica nacional estava voltada para o desenvolvimento empresarial e industrial com recursos estrangeiros nesse momento, algumas transformações ocorrem no país. Uma delas é que o brasileiro se torna progressivamente mais cosmopolita. Um dos exemplos deste quadro é o grande aumento na frota nacional de automóveis, o que gerou uma série de modificações no cotidiano das cidades brasileiras, conforme descrito pela revista Veja:

[...] a mania do carro criou a doença de rodas em gente que entregou ao automóvel mais de 50% das velhas funções longamente atribuídas às pernas. Editha Haern, médica, fisioterapeuta, acha que muitos paulistas não querem mais andar, desaprenderam como subir escadas e odeiam deixar a condução num estacionamento a mais de dois quarteirões do trabalho (A INVASÃO, 1969, p. 36).

Assim, a “invasão dos carros” traz um novo padrão de comportamento, compatível com o espaço urbano e com os novos anseios dos seus moradores. A cidade tem que se adaptar à grande quantidade de carros, inclusive no seu espaço físico e na sua lógica interna, em resposta ao impacto causado:

Os veículos ainda envolvem as cidades com outras ameaças. Despejam nas ruas de todo o país diariamente 100 000 toneladas de gases que, no mínimo, não são benéficos à saúde. Os 2 900 000 grandes e pequenos veículos que no ano passado percorreram os 160 000 km de estradas sempre transitáveis no Brasil (menos de um quinto asfaltadas) também mataram 924 pessoas e feriram 7 600 em 5 657 acidentes (idem, p. 36).

E com relação ao cuidado com o carro, a revista cita alguns hábitos burgueses que passam a ser adotados por uma parcela crescente da população:

Alguns ainda tratam o automóvel como o ser superior. Respeitam-no, põem papel no seu assoalho para não sujar o tapete; não vão a lugares difíceis, não saem de condução com tempo ruim. São pessoas acostumadas a ver no automóvel o símbolo de uma classe superior à sua, da época em que só tinha carro quem era rico (GUIDI, apud A INVASÃO, 1969, p. 37).

A expansão dos carros é resultado, também, de uma expansão econômica, ao menos no que diz respeito à produção bruta e ao fluxo de capitais pelo país, não necessariamente levando em consideração o poder de compra da maioria da população ou a grande inflação do período:

Se, em termos de inflação, 1969 não foi plenamente satisfatório, os demais resultados deixam Delfim [Netto] eufórico. Além da estabilização dos preços, dois outros grandes objetivos tinham sido fixados para 1969: crescimento do Produto Nacional Bruto a uma taxa entre 6% e 7% ao ano e aumento das reservas cambiais brasileiras entre 100 e 200 milhões de dólares (O SALDO, 1970, p. 45).

A reportagem ainda afirma que a expansão econômica no período extrapolou os 7% sonhados pelo então ministro da fazenda e que as reservas líquidas cresceram em mais de 500 milhões de dólares. Ou seja, grande quantidade de dinheiro circula pelo país no período. Ainda que o acesso da população a esse trânsito intenso de capital seja questionável, dados os altos índices de inflação que a própria reportagem cita (entre 20% e 21% ao longo do ano), há, mesmo assim, um espaço para a expansão do estilo de vida burguês. Com isso, as cidades crescem e, com elas, o trânsito de veículos, os serviços urbanos, a vida noturna, os produtos importados, o fluxo de informações, a indústria do entretenimento e os meios de comunicação.

O Brasil dos anos 1970 se encontra, ainda, deslumbrado com a evolução tecnológica cada vez mais veloz e que teve como ponto máximo de sua visibilidade a chegada do homem à Lua, em 1969. Assim, após uma longa cobertura sobre a corrida espacial, em julho do referido ano, os meios de comunicação gritam: O Homem chegou à Lua! Este feito norte-americano, contudo, teve antecedentes. Durante a década de 1960 diversas missões não tripuladas foram ao espaço, dentre as quais as soviéticas Luniks, que tinham destino à Lua. Uma delas, a Lunik 9, chegou a aterrissar em solo lunar.

É em meio a toda essa reviravolta que surgem os cantores da MPB que serão ouvidos e apreciados nos anos 1970, dentre os quais já destacamos Elis Regina. Envolvendo seu repertório, uma canção que dá uma ideia desse novo momento é *Lunik 9*, de Gilberto Gil:

Poetas, seresteiros, namorados, correi
 É chegada a hora de escrever e cantar
 Talvez as derradeiras noites de luar
 Momento histórico, simples resultado do desenvolvimento da ciência viva
 Afirmação do homem normal, gradativa sobre o universo natural
 Sei lá que mais
 Ah, sim! Os místicos também profetizando em tudo o fim do mundo

E em tudo o início dos tempos do além
Em cada consciência, em todos os confins
Da nova guerra ouvem-se os clarins
Guerra diferente das tradicionais, guerra de astronautas nos espaços siderais
E tudo isso em meio às discussões, muitos palpites, mil opiniões
Um fato só já existe que ninguém pode negar, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, já!
E lá se foi o homem conquistar os mundos lá se foi
Lá se foi buscando a esperança que aqui já se foi
Nos jornais, manchetes, sensação, reportagens, fotos, conclusão:
A lua foi alcançada afinal, muito bem, confesso que estou contente também
A mim me resta disso tudo uma tristeza só
Talvez não tenha mais luar pra clarear minha canção
O que será do verso sem luar?
O que será do mar, da flor, do violão?
Tenho pensado tanto, mas nem sei
Poetas, seresteiros, namorados, correi
É chegada a hora de escrever e cantar
Talvez as derradeiras noites de luar
(TERRA, 2011)

Esta canção traz uma reflexão sobre a expansão dos limites da própria expansividade humana e o que isso pode acarretar, não apenas em relação ao desenvolvimento tecnológico, mas passa também por valores culturais já consagrados na humanidade. Afinal, se o homem chegou à Lua, o que isso quer dizer? A Lua agora não é mais um corpo celeste flutuando no céu e nos encantando em suas fases, principalmente onde não existe ou falta temporariamente a energia elétrica. E essa mesma Lua, que antes inspirou poetas, seresteiros e namorados, agora é um espaço que o homem pode pisar, andar, medir, desbravar. Onde vai parar aquele encanto tradicional? Esses questionamentos de Gilberto Gil, no fundo, não são apenas sobre a Lua. Revelam, também, uma preocupação com a própria revolução cultural que a tecnologia proporciona. O homem vai, aos poucos, dominando a natureza e, aquilo que antes era misterioso, passa a ser conhecido, aproveitado, utilizado, o que, inexoravelmente, acarreta uma mudança no pensamento acerca daquilo.

Musicalmente, *Lunik 9* é tipicamente tropicalista, no sentido da junção dos elementos. Há uma ampla utilização de metais, aliada ao ritmo de marcha, à semelhança dos arranjos dos filmes de ficção científica da época. Por outro lado, em outro momento entra um arranjo de samba. Com isso, temos uma fusão de estilos musicais aparentemente incompatíveis, o que era uma das marcas das composições tropicalistas.

A canção se inicia com um arranjo lento, com uma percussão bem suave, composta basicamente por pratos, um violão, e instrumentos de sopro, entre os quais se inclui uma flauta que entoa uma melodia em tom menor que, combinada com o andamento vagaroso, se assemelha às canções românticas, como as serestas. E é justamente neste trecho que são cantados os primeiros versos da canção, até “[...] derradeiras noites de luar”. Assim que se inicia a parte seguinte, em que se começa a falar do grande feito do homem e da sua relação com a ciência, com o desenvolvimento e com os místicos, a canção se torna mais rápida, inclusive no canto, que se assemelha a uma fala apressada e marcada, como um discurso político. Tudo isso é acompanhado por um arranjo instrumental que define uma marcha apressada, com estridentes frases de metais em destaque, o que dá ao trecho o formato de uma narrativa de um grande feito, de maneira semelhante às trilhas sonoras de filmes de ficção científica. Ao mesmo tempo, a agressividade dos metais acrescenta força a essa passagem, passa a ideia de algo imponente. Em seguida, a marcha reduz o andamento, com uma variação de intervalos entre as notas da melodia bem maior que a do trecho anterior, perdendo um pouco a característica de fala, passando a se assemelhar a um hino. A canção, a partir daí, passa a alternar os ritmos de samba e marcha, enquanto misturam-se o contentamento pelo feito humano de alcançar a lua e a tristeza pela incerteza acerca da visão romântica do luar e de toda a cultura popular que existe associada a isso.

É notório, portanto, que os elementos musicais, em diversos momentos, estão se aliando à letra da música para passar sua mensagem. O tema romântico do começo, no momento em que se está tratando dos poetas, namorados e seresteiros, cria uma ambientação sonora condizente com esse “ar” de romance. Em seguida, a narrativa tensa sobre o feito do desenvolvimento da ciência e que aparece como uma afirmação do homem sobre a natureza é feita numa ambientação mais tensa e, ao mesmo tempo, grandiosa, como o início de um filme de ficção científica. Outro momento de destaque que deve ser citado é “A lua foi alcançada afinal...”, em que, após toda a polêmica descrita anteriormente, chega-se a um pensamento simples: apesar de todo o barulho e todos os temores, a humanidade está contente com o seu feito, o que é acompanhado pelo arranjo, que se torna mais calmo, com o instrumental menos intenso e a voz mais suave.

Essa fusão de elementos semânticos e musicais é característica da Tropicália. No caso de *Lunik 9*, traz a fusão de um contexto romântico, de exaltação ao luar, aos sentimentos e à poesia a um outro que traz a tecnologia, a ciência, os místicos, o debate internacional e a guerra. Musicalmente, é a união, em uma mesma canção, da seresta, da marcha e do samba. Vem ao encontro, portanto, da grande salada cultural que são as experiências tropicalistas, de acordo com sua definição consagrada:

Significando, no dizer de Caetano, “a retomada da linha evolutiva da tradição da música brasileira”, o Tropicalismo misturava influências da música pop internacional, em especial dos Beatles, com a utilização do instrumental eletro-eletrônico; de várias vertentes de nossa música, inclusive do brega-popularesco [...] (SEVERIANO, 2008, p. 383).

É nesse contexto que Elis se projeta nacionalmente, sendo que, aos poucos, a cantora vai mostrando sua enorme gama de influências musicais, que começa com o samba, como o que ela lançou em 1970, de Baden Powell e Paulo César Pinheiro: *Vou deitar e rolar*.

Não venha querer se consolar
Que agora não dá mais pé
Nem nunca mais vai dar
Também, quem mandou se levantar?
Quem levantou pra sair
Perde o lugar

E agora, cadê teu novo amor?
Cadê, que ele nunca funcionou?
Cadê, que ele nada resolveu?

Quaquaraquaquá, quem riu?
Quaquaraquaquá, fui eu
Quaquaraquaquá, quem riu?
Quaquaraquaquá, fui eu

Ainda sou mais eu

Você já entrou na de voltar
Agora fica na tua
Que é melhor ficar
Porque vai ser fogo me aturar
Quem cai na chuva
Só tem que se molhar

E agora cadê, cadê você?
Cadê que eu não vejo mais, cadê?
Pois é, quem te viu e quem te vê

Todo mundo se admira da mancada que a
 Terezinha deu
 Que deu no pira
 E ficou sem nada ter de seu
 Ela não quis levar fé
 Na virada da maré

Breque

Mas que malandro sou eu
 Pra ficar dando colher de chá
 Se eu não tiver colher?
 Vou deitar e rolar

O vento que venta aqui
 É o mesmo que venta lá
 E volta pro mandingueiro
 A mandinga de quem mandingar
 (TERRA, 2011)

A canção marca uma interpretação típica de Elis: a utilização de uma banda de *rock/jazz* pra tocar um samba. Nessa música, podemos ouvir uma guitarra, um contrabaixo, uma bateria e um piano. Essa opção de arranjo é comum em diversos outros sambas interpretados pela cantora, como *Madalena*, *Bala com bala* e *Folhas secas*, ao contrário das interpretações clássicas do estilo, com a utilização de violão, cavaquinho, bandolim, surdo, pandeiro e ganzá, principalmente. Além disso, nas canções citadas, não há vocais adicionais, nem mesmo o tradicional coro em uníssono dos arranjos de samba. Ou seja, todo o arranjo é construído para que a voz de Elis fique em evidência, dando a ela liberdade para fazer interpretações. Interpretações que, diga-se de passagem, ela faz em diversos momentos, com intenções diferentes e gerando sentidos diferentes, de acordo com a canção em questão.

A música *Vou deitar e rolar* é cantada com uma voz firme e, em vários momentos, debochada. Essa voz com muita presença e interpretação se mostra como uma influência do *belting*⁵ norte-americano. O refrão da música fica particularmente expressivo na voz de Elis, pois ela canta “quaquaraquaquá” com uma intensidade mais forte do que a da canção em si, passando a sensação de uma forte gargalhada, estando de acordo com o que está sendo dito neste trecho. Além disso, durante o refrão, em alguns momentos ela canta rindo, literalmente, deixando

⁵ *Belting* é o nome que se dá à técnica de canto empregada nos musicais norte-americanos, como os da Broadway. Deixa a voz forte, pesada e com maior expressividade dramática.

clara a intenção de expressar sonoramente o deboche da letra. Um efeito semelhante é quando, no final do breque, ela diz: “Vou deitar e rolar...”, com uma voz levemente rasgada e sussurrada, dando um toque de malandragem à afirmação.

Um outro samba interpretado por Elis, em estilo semelhante, é *Bala com bala*, de João Bosco, que retrata momentos tensos, de briga, inclusive físicas. Dessa forma, a estrutura melódica é composta de frases rápidas, com exceção da terceira e da sexta estrofes, e da última palavra de cada uma das outras estrofes. Inclusive, nessas frases rápidas, a banda acompanha com ataques que se alternam entre tempos fortes e contratempos, que lembram socos, chutes, facadas, tiros e tudo o mais que pode acontecer em uma briga:

A sala cala e o jornal prepara
Quem está na sala
Com pipoca e bala
E o urubu sai voando, manso

O tempo corre e o suor escorre
Vem alguém de porre
E há um corre-corre,
E o mocinho chegando, dando

Eu esqueço sempre nesta hora, linda, loura
Minha velha fuga em todo impasse
Eu esqueço sempre nesta hora, linda, loura
Quanto me custa dar a outra face

O tapa estala no balacobaco
E é bala Com bala
E é fala com fala,
E o galã se espalhando, dando

No rala-rala, quando acaba a bala
É faca com faca
É rapa com rapa,
e eu me realizando, bambo

Quando a luz acende é uma tristeza, trapo, presa
Minha coragem muda em cansaço
Toda fita em série que se preza, dizem, reza
Acaba sempre no melhor pedaço
(TERRA, 2011)

Quanto ao vocal, *Bala com bala* é bem mais simples do que *Vou deitar e rolar*, com praticamente nenhum efeito de interpretação. Aqui, Elis se restringe a cantar a melodia da música, com uma voz controlada, enfatizando muito mais a letra da canção e a melodia.

Assim, Elis Regina vai traçando suas formas de interpretar de maneiras peculiares em cada canção. No caso de *Folhas Secas*, que também é um samba, porém, mais lento, sua forma de cantar é bem mais suave do que nas duas outras já apresentadas (YOUTUBE, 2011). Esta música é um samba canção, uma declaração de amor pela escola de samba Mangueira, composta por Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito. O arranjo apresentado por Elis é diferente do original, que é um chorinho. A versão de Elis traz a sua banda de *jazz/rock*, porém com o acréscimo de um violão. Aqui, no entanto, o instrumental e a melodia da voz são bem simples e suaves, para que esta última e a letra da canção fiquem em evidência, e, também, para criar uma sensação carinhosa.

Nesse estilo suave do samba interpretado por Elis, podemos citar também a canção *Águas de Março*, de Tom Jobim. A canção faz jus à tradição bossanovista, esteticamente e tematicamente, por ser um samba em andamento lento e apresentação intimista e, ao mesmo tempo, por citar diversos aspectos do cotidiano, no caso, enumerados para passar a ideia de término (fim do caminho, resto de toco, fim da ladeira, fundo do poço, etc.) (TERRA, 2011). A interpretação de Elis, dessa forma, se construiu tipicamente bossanovista, com a voz controlada, sem ornamentos, improvisos e técnicas adicionais no canto. Limita-se ao suave entoar da melodia.

Um outro exemplo de vertente abraçada por Elis é o *rock*, bastante evidenciado em *Como nossos pais*, de Belchior. Ela é interpretada por Elis como uma balada, com influências do *blues*. No início, o arranjo é apenas voz e violão e a voz é colocada de maneira ligeiramente agressiva, em vez de aveludada e suave, como na canção anterior. E a agressividade aumenta quando a banda entra, dando uma característica ainda mais *rock*:

Não quero lhe falar,
Meu grande amor,
Das coisas que aprendi
Nos discos...

Quero lhe contar como eu vivi
E tudo o que aconteceu comigo
Viver é melhor que sonhar
Eu sei que o amor
É uma coisa boa
Mas também sei
Que qualquer canto

É menor do que a vida
De qualquer pessoa...

Por isso cuidado meu bem
Há perigo na esquina
Eles venceram e o sinal
Está fechado prá nós
Que somos jovens...

Para abraçar seu irmão
E beijar sua menina na rua
É que se fez o seu braço,
O seu lábio e a sua voz...

Você me pergunta
Pela minha paixão
Digo que estou encantada
Como uma nova invenção
Eu vou ficar nesta cidade
Não vou voltar pro sertão
Pois vejo vir vindo no vento
Cheiro de nova estação
Eu sei de tudo na ferida viva
Do meu coração...

Já faz tempo
Eu vi você na rua
Cabelo ao vento
Gente jovem reunida
Na parede da memória
Essa lembrança
É o quadro que dói mais...

Minha dor é perceber
Que apesar de termos
Feito tudo o que fizemos
Ainda somos os mesmos
E vivemos
Ainda somos os mesmos
E vivemos
Como os nossos pais...

Nossos ídolos
Ainda são os mesmos
E as aparências
Não enganam não
Você diz que depois deles
Não apareceu mais ninguém
Você pode até dizer
Que eu tô por fora
Ou então
Que eu tô inventando...

Mas é você
Que ama o passado
E que não vê
É você
Que ama o passado
E que não vê
Que o novo sempre vem...

Hoje eu sei
 Que quem me deu a idéia
 De uma nova consciência
 E juventude
 Tá em casa
 Guardado por Deus
 Contando vil metal...
 (TERRA, 2011)

A canção, que aborda a questão da sucessão das gerações, a passagem do tempo, os amigos que se encontram anos depois dos tempos áureos da juventude, tem, dessa forma, um momento inicial de reflexão (parte calma, sem a bateria), um momento de anúncio das novidades (“você me pergunta pela minha paixão”, já com todo o instrumental, porém com intensidade ainda moderada), um momento nostálgico (“Já faz tempo eu vi você na rua...”, com todos os instrumentos, inclusive a voz, no pico da intensidade) e, em seguida, um trecho de lamento raivoso (principalmente na interpretação de Elis – “Minha dor é perceber...”, em que o instrumental tem longas pausas, apenas com a levada da bateria, e eventuais ataques dos demais instrumentos, com grande agressividade na voz). Estes dois últimos momentos se repetem nos trechos que se seguem. Vale destacar, ainda, a ênfase que Elis dá às palavras, dando a elas o sentido desejado apenas com a entonação, como em “É você que ama o passado e que não vê”. Nesse trecho, ela enfatiza a palavra “você”, em especial na segunda vez, em um claro tom de acusação. Combinando com o toque ora agressivo, ora nostálgico da interpretação, os elementos do *rock* e do *blues* estão presentes por toda a canção. No início, quando a música se resume a voz, órgão e violão com cordas de aço (característico do *blues*), este executa continuamente ligados, *bends*⁶ e arranjos em terças, efeitos característicos desses estilos. Em seguida, quando entra a banda completa, a canção se torna claramente uma balada *blues/rock* definida pela levada da bateria forte e precisa, pela presença de uma guitarra distorcida, com muitos acordes dominantes e os efeitos já citados e pelos trechos cheios, pelos teclados, segurando a base harmônica e pela voz, que se impõe, é forte e expressiva.

Outro estilo visitado por Elis é o bolero, principalmente na canção *Dois pra lá, dois pra cá*, uma canção romântica de João Bosco, que fala, ao mesmo tempo,

⁶ *Bend* é uma técnica de guitarra e violão em que o guitarrista/violonista levanta ou abaixa a corda que ele está pressionando, elevando a altura da nota.

do amor vivido pelo personagem e da própria música. Além do ritmo característico do bolero, Elis traz a interpretação típica do estilo, com uma voz suave, porém expressiva, na maior parte da música. Entretanto, com o desenrolar do arranjo musical, a cantora vai deixando a voz cada vez mais solta e mais forte:

Sentindo frio em minha alma
Te convidei pra dançar
A tua voz me acalmava
São dois pra lá, dois pra cá

Meu coração traiçoeiro
Batia mais que o bongô
Tremia mais que as maracas
Descompassado de amor

[...]
Eu hoje me embriagando
De uisque com guaraná
Ouvi tua voz murmurando
São dois pra lá, dois pra cá
Dejaste abandonada la ilusión
Que había en mi corazon por ti
(VAGALUME, 2011)

Assim, em vários momentos, como nas estrofes em destaque acima, vemos que é uma canção que é pensada, desde a sua composição, para ser um bolero, pois a letra está permeada de elementos musicais associados à dança, como o coração que batia como o bongô e a cabeça girando mais que os casais. Elis, assim, aproveita a estrutura original da canção e acrescenta um arranjo com o instrumental bastante cheio, com sua banda de *jazz/rock*, utilizando piano, contrabaixo, guitarra e bateria, além de instrumentos de percussão típicos do bolero, como o bongô e as maracas citados na música. Na última estrofe, a voz de Elis e o instrumental se tornam mais fortes, além de entrar um coro, que, todos juntos, dão um toque envolvente na canção, como uma dança colada. E, para permear ainda mais de latinidade esse bolero, a cantora ainda acrescentou, incidentalmente, a música *La Puerta*, de Luís Demetrio.

Por fim, falemos do passeio de Elis pelo estilo sertanejo. A canção *Romaria*, de Renato Teixeira, trata, inclusive, de uma temática rural, dos dramas do homem do campo, e, ao mesmo tempo, da fé que em que muitos sertanejos se apoiam. A versão gravada pela cantora, assim, traz uma ambientação rural, para trazer uma correspondência com a letra: é executada sem percussão, sendo o arranjo feito com

violão, voz e um contrabaixo, para preencher o arranjo. Em alguns trechos, aparece um arranjo para flautas doces e, no final, um coro. Além disso, o arranjo é feito com vários efeitos sonoros, incluindo-se aí sons do canto de passarinhos. Além disso, é entoada em andamento moderado, que complementa a melodia em tom menor que predomina na música, dando a ela uma aparência séria e ligeiramente dramática, combinando com a letra, que se apresenta como um lamento de alguém cuja vida é cumprida a sol. A ambientação da música só muda no refrão, em que estes adquirem uma aparência emocional positiva, em correspondência com a letra que, nesse momento, traz uma oração, um pedido esperançoso, ambiente esse que a modulação para o tom maior do refrão ajuda a formar.

Essa variedade de estilos e características musicais visitadas por Elis em seu repertório e suas interpretações está em afinidade com o público que a ouve: uma plateia que está conectada à enorme gama de elementos que a música mundial, os meios de informação, o sistema político, a economia, o cenário internacional, enfim, a cultura como um todo, oferecem. E, dessa forma, a própria característica musical de Elis foi se formando ao longo de sua carreira, recebendo influências de diversas vertentes musicais que, muitas vezes, eram rivais. A questão da “música brasileira” e do *rock*, por exemplo, foi motivo de grandes conflitos no contexto especificado. Isso sem contar os conflitos internos da referida “música brasileira”:

As garotas modernas da turma debocharam das suas roupas e cabelo, os garotos da bossa-jazz minimalista fizeram restrições a seu fraseado muito mais próximo de Ângela Maria do que de João Gilberto, mas todo mundo ficou besta com aquela voz (MOTTA, 2009, p. 73).

Ou seja, Nelson Motta está ilustrando o cenário em que Elis apareceu: muito embora sua voz tenha sido motivo de encanto para “todos”, a sua forma de cantar gerava ressalvas, principalmente do grupo da Bossa-Nova, que dava preferência ao samba intimista, com organização melódica e harmônica importada do *jazz*, em repúdio aos cantores tradicionais, conhecidos por vozes fortes, como Ângela Maria, Dalva de Oliveira, Orlando Silva, etc. Contudo, o grupo da “pureza” musical brasileira, de acordo com Nelson Motta, também abominava as vertentes musicais que soassem estrangeiras, “alienígenas”, como o *rock*:

A briga entre a “música brasileira” e a “música jovem”, isto é, entre *Jovem Guarda* e *O Fino da Bossa*, se transformou em uma verdadeira guerra musical (idem, p. 102).

Dessa forma, a Jovem Guarda, programa que depois virou símbolo do grupo de artistas associados a ele, era vista com desprezo pelos defensores da “música brasileira”, por sua atitude rebelde e voltada para festas, carros, romances e diversão em geral, além da divergência musical propriamente dita. Contudo, a evolução das gerações da MPB vão trazendo novas influências, como foi o caso dos tropicalistas que, por definição, deveriam procurar abarcar todas as experiências que a vida nos trópicos poderia oferecer.

Assim, em meio às polêmicas, os grandes nomes da MPB vão ganhando espaço principalmente entre o público universitário e a elite da sociedade, apoiados, sobretudo, na questão da valorização de um padrão estético da música brasileira, ora associado ao que é tradicional, como uma descendência do samba, ora ao que representa o novo, ou ainda, o *inovador*, que é mais do que o simplesmente *novo*, por apresentar uma ideia nítida de evolução, desenvolvimento musical. A Tropicália, como exemplo, surge em um contexto de forte valorização da cultura eminentemente nacional, do que é puramente brasileiro e, acima de tudo, da música de protesto. E eis que, de repente, surgem os tropicalistas com suas roupas espalhafatosas e suas canções multifacetadas, que misturavam ritmos nacionais e tendências estrangeiras, formando um caldeirão heterogêneo de influências musicais. Por este motivo:

De modo geral pode-se perceber um consenso entre os estudiosos da matéria, segundo o qual o “movimento tropicalista” seria a mais significativa ruptura na linguagem estética brasileira em todos os campos, com ênfase e destaque particular para a música (CASTELO BRANCO, 2005, p.101).

Entretanto, apesar do inegável aspecto de ruptura da Tropicália, assim como foi anteriormente a Bossa Nova, existe uma preocupação de ambas as tendências com a preservação, ou mesmo recuperação dos aspectos da música tradicional, sobretudo o samba. Os bossanovistas se apresentavam como uma vertente do samba, e os tropicalistas se mostravam enormemente influenciados por diversos

estilos nacionais. Aqui, destacamos, em especial, a fala de Jomard Muniz de Britto, descrevendo o pensamento de Tom Jobim:

Bossa nova não pode ser negação da música popular anteriormente realizada no Brasil. Muito pelo contrário: temos raízes, antes de sofrermos influências mais recentes do jazz e da música dissonante (BRITTO, 2009, p. 137).

Quanto aos tropicalistas, estes faziam questão de manter em suas músicas algo que fizesse referência aos típicos estilos musicais brasileiros, como o samba, o baião e a capoeira. Essa musicalidade brasileira pode ser percebida, principalmente nas canções *Geléia Geral*, *Tropicália* e *Domingo no Parque*.

Dessa forma, a MPB como um todo surge como a expressão do público universitário e da elite intelectual do país como um todo, pois já estavam afinados com a grande onda de novidades que havia em todo o mundo:

Os anos sessenta, deste ponto de vista, são consideravelmente ricos, pois foi naqueles anos que se tornaram possíveis e foram subjetivadas e significadas as mudanças mais profundas que vivemos na contemporaneidade. Neste período deu-se a conquista do espaço sideral, desenvolveu-se o chip de computador, internacionalizaram-se a economia, a política e, principalmente, os fluxos culturais. [...] podemos dizer que os anos sessenta criaram as condições históricas para que os Beatles, os Rolling Stones, Bob Dylan, Joan Baez, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e tantos outros parecessem entoar seus acordes do desconforto charmoso da mesma garagem (CASTELO BRANCO, 2005, p. 59).

Em uma via alternativa, outro gênero musical se afirmava nos anos 1970: a *disco music*, que representava a fusão de alguns gêneros norte-americanos, como o *soul* e o *funk*. Dessa forma, a “invasão” norte-americana estava se consagrando no Brasil, sobretudo entre a juventude das classes média e alta, nas danceterias do país. Consagram-se nomes nesse estilo, inclusive entre os ouvintes brasileiros, como *Chic*, *KC & The Sunshine Band*, *Donna Summer*, *Gloria Gaynor*, *Jackson Five*, *ABBA*, entre outros. Alguns nomes brasileiros se destacam também nesse estilo, dentre os quais podemos citar *As Frenéticas*.

O grupo, formado pelas cantoras Sandra Pêra, Regina Chaves, Leiloca, Lidoka, Dhu Morais e Edir de Castro, começou como um grupo de garçonetes da boate *The Frenetic Dancing Days*, no Rio de Janeiro, que, em dado momento da

noite, parariam de servir e fariam um número musical. Com o tempo, o número das Frenéticas começou a fazer cada vez mais sucesso e elas aos poucos pararam de servir de vez e passaram a apenas cantar. Depois, entraram para o mercado fonográfico brasileiro, no qual lançaram seus dois maiores *hits*: *Perigosa* e *Dancing Days*.

Perigosa é uma canção de Rita Lee que traz fortes apelos sensuais, tanto na letra, quanto na própria interpretação das Frenéticas. É uma música dançante, como é a característica do estilo, com instrumental forte, propícia para animar uma pista de dança:

Sei que eu sou
 Bonita e gostosa
 E sei que você
 Me olha e me quer
 Eu sou uma fera
 De pele macia
 Cuidado garoto!
 Eu sou perigosa...

Eu tenho um veneno
 No doce da boca
 Eu tenho um demônio
 Guardado no peito
 Eu tenho uma faca
 No brilho dos olhos
 Eu tenho uma louca
 Dentro de mim...

Eu posso te dar
 Um pouco de fogo
 Eu posso prender
 Você meu escravo
 Eu faço você
 Feliz e sem medo...
 Eu vou fazer
 Você ficar louco
 Muito louco
 Muito louco
 Dentro de mim
 (TERRA, 2011)

A canção traz apelos, dessa forma, a uma sexualidade furiosa e agressiva, distônica em relação aos papéis sociais preconizados para homens e mulheres no período. Não se trata de uma canção romântica: o foco não está nos sentimentos, mas nas sensações eróticas que, junto com a melodia, articulam a letra da canção. Trata-se, portanto, de uma música que nos permite pensar sobre as condições de

existir que estavam dadas para as pessoas nos anos 1970 e no interior das quais encontramos um significativo deslocamento das posições de gênero. No caso em questão notamos um deslocamento do papel da mulher na relação sexual. Como se sabe, de acordo com a tradição cultural brasileira, a mulher deveria ser passiva e recatada, ao passo que o homem deveria conduzir todo o processo erótico. A mulher que tomava a frente, que fugia do tradicional, de alguma forma, era a prostituta, cujo papel social era marginal. A ênfase dada, por exemplo, às palavras “bonita” e “gostosa”, “me olha”, “me quer” e “perigosa”, além da repetição do trecho “muito louco dentro de mim” sucessivas vezes e dos vocalizes que imitam gemidos eróticos, no final da música, despertam a atenção para esse aspecto da atração, do instinto e da intensidade sexual, e também para a liberdade que a mulher passa a ter para se manifestar sexualmente, inclusive, muitas vezes, tendo a iniciativa da sedução e do ato sexual. Trata-se, portanto, de um exemplo de como a arte tanto favorece quanto repercute as alterações no âmbito da existência humana.

A canção *Dancing Days*, por outro lado, não trata diretamente desse tema da sexualidade. Seu foco é a festividade:

Abra suas asas
Solte suas feras
Caia na gandaia
Entre nessa festa

E leve com você
Seu sonho mais lou
Ou, ou, ou, louco
Eu quero ver esse corpo
Lindo, leve e solto

A gente às vezes
Sente, sofre, dança
Sem querer dançar
Na nossa festa
Vale tudo
Vale ser alguém
Como eu
Como você
(TERRA, 2010)

Assim, a canção de Nelson Motta e Rubens Queiroz traz a celebração da noite, das festas que ocorriam na boate *The Frenetic Dancing Days*. A celebração da dança, feita pelos compositores Nelson Motta e Rubens Queiroz é acompanhada também no arranjo, feito com as características do *disco*, mas com alguns trechos

de samba, ambos propícios à dança. Além disso, a música é executada com um instrumental forte, em especial, no refrão, que ganha um intenso arranjo de cordas, que mostra a animação da pista de dança, onde vale dançar bem ou mal, podendo ser alguém “como eu ou como você”.

Assim, com a forte alusão à diversão, à dança, à liberdade e à sexualidade, As Frenéticas foram ganhando um grande público, que buscava isso: o público das danceterias, das festas, em especial, a juventude:

Os dias de rock estavam ficando para trás, as noites eram de dança, de uma música com pulsação forte e contínua, feita de melodias simples e vocais elaborados, com arranjos luxuosos de cordas e metais, uma música com ênfase no ritmo e na sensualidade, feita exclusivamente para dançar (MOTTA, 2009, p. 299).

Devemos ressaltar que a concepção do autor de que “os dias de rock estavam ficando para trás”, é uma perspectiva de mercado fonográfico e, principalmente, do que o autor, pessoalmente, estava vivenciando. Foi um momento em que o autor Nelson Motta estava deixando um pouco de lado a produção de eventos de *rock*, como o *Hollywood Rock*, realizado em 1975, que reuniu um grande público e contou com a participação de grandes nomes do *rock* no Brasil, naquele momento, como Rita Lee, Raul Seixas e Os Mutantes. Mesmo assim, o *rock* teve um grande papel na música brasileira, sendo um dos gêneros musicais que se perpetuaram com o passar das gerações.

Dentre os nomes de destaque dentro do contexto do *rock*, Raul Seixas foi um que marcou a década de 1970, por sua atitude rebelde e irreverente e, ao mesmo tempo, por sua criticidade, seu misticismo e seus ideais libertários. Dessa forma, atraiu a atenção de toda uma geração de jovens que eram fãs de *rock* e, ao mesmo tempo, queriam, influenciados pelas ideias dos Beatles, de Janis Joplin, de Jim Morrison e outros cantores e bandas consagrados, mudanças na sociedade, novas maneiras de pensar, em especial, liberdade. E o primeiro grande sucesso de Raul, a canção *Ouro de Tolo*, já vem trazendo uma crítica ao modelo padrão de felicidade da burguesia:

Eu devia estar contente
Porque eu tenho um emprego
Sou um dito cidadão respeitável

E ganho quatro mil cruzeiros
Por mês...

Eu devia agradecer ao Senhor
Por ter tido sucesso
Na vida como artista
Eu devia estar feliz
Porque consegui comprar
Um Corcel 73...

Eu devia estar alegre
E satisfeito
Por morar em Ipanema
Depois de ter passado
Fome por dois anos

Aqui na Cidade Maravilhosa...
Ah!
Eu devia estar sorrindo
E orgulhoso
Por ter finalmente vencido na vida
Mas eu acho isso uma grande piada
E um tanto quanto perigosa...

Eu devia estar contente
Por ter conseguido
Tudo o que eu quis
Mas confesso abestalhado
Que eu estou decepcionado...

Porque foi tão fácil conseguir
E agora eu me pergunto "e daí?"
Eu tenho uma porção
De coisas grandes prá conquistar
E eu não posso ficar aí parado...

Eu devia estar feliz pelo Senhor
Ter me concedido o domingo
Prá ir com a família
No Jardim Zoológico
Dar pipoca aos macacos...

Ah!
Mas que sujeito chato sou eu
Que não acha nada engraçado
Macaco, praia, carro
Jornal, tobogã
Eu acho tudo isso um saco...

É você olhar no espelho
Se sentir
Um grandessíssimo idiota
Saber que é humano
Ridículo, limitado
Que só usa dez por cento
De sua cabeça animal...

E você ainda acredita
Que é um doutor
Padre ou policial

Que está contribuindo
Com sua parte
Para o nosso belo
Quadro social...

Eu que não me sento
No trono de um apartamento
Com a boca escancarada
Cheia de dentes
Esperando a morte chegar...

Porque longe das cercas
Embandeiradas
Que separam quintais
No cume calmo
Do meu olho que vê
Assenta a sombra sonora
De um disco voador...
(TERRA, 2011)

Esta canção é uma contestação veemente aos ideais burgueses, não só de acumulação de capital, como do próprio estilo de vida burguês. A ideia de vencer na vida, ter uma boa casa em uma zona nobre da cidade, um carro do ano, um bom salário e, com isso, poder calmamente levar a família para um passeio tranquilo num domingo ao jardim zoológico não acrescenta nada à vida desse queixoso eu-lírico. Essa paz provida pelo capital burguês gera nele um mal-estar, ou tédio, uma sensação de frustração, pois este homem precisa de desafios, precisa conquistar sempre algo novo, e não sentar-se no trono de um apartamento esperando a morte chegar.

E todo esse desabafo vem ao público como uma balada, em que as palavras são pronunciadas rapidamente, como alguém que está doído para dizer uma enxurrada de palavras que estão presas há muito tempo. O próprio contraste entre a melodia cantada e o instrumental dá uma ideia da tensão mostrada na letra: o andamento da canção é moderado, o instrumental faz a base calmamente, com intensidade moderada e um arranjo simples. Por outro lado, a voz de Raul aparece apressada, querendo dar conta de várias ideias em uma só estrofe, como uma expressão da contradição entre sua vida serena e sua mente inquieta. Além disso, há um outro aspecto na voz que deve ser ressaltado: ela está sempre colocada à semelhança de um lamento, a típica voz de quem está chorando. A grande mudança que aparece é no refrão, que é cantado com duas letras diferentes: o trecho de “Eu devia estar contente / por ter conseguido tudo o que eu quis” até “E eu não posso

ficar aí parado” e de “Eu que não me sento / no trono de um apartamento” até “Assenta a sombra sonora / De um disco voador”. Nestes trechos o instrumental cresce, ou seja, todos os instrumentos ganham em intensidade, inclusive a voz de Raul. Nesse ponto, a canção não tem mais o mesmo tom de queixa, e sim de indignação diante do quadro que ela descreve. Esses trechos endossam a mensagem principal que o autor quer passar, que é a de não se conformar com a situação, sempre buscar o crescimento. A intensidade do instrumental, nesse momento, ajuda a enfatizar isso.

Uma outra canção que ficou muito conhecida, de Raul Seixas, que traz uma combinação de suas ideias é *Sociedade Alternativa*. O cantor, nessa música, mostra seus ideais libertários radicais. Em um momento de autoritarismo político, é natural que surjam manifestações em prol da liberdade. Entretanto, Raul Seixas e Paulo Coelho, nessa música, vão ainda mais longe: uma sociedade onde tudo é permitido, liberdade total, sem ninguém para cerceá-la:

Viva! Viva!
Viva A Sociedade Alternativa...

Se eu quero e você quer
Tomar banho de chapéu
Ou esperar Papai Noel
Ou discutir Carlos Gardel
Então vá!
Faz o que tu queres
Pois é tudo
Da Lei! Da Lei!
Viva! Viva!
Viva A Sociedade Alternativa...
(TERRA, 2011)

Assim, Raul proclama a necessidade de liberdade, na forma de um hino *rock n' roll*. A música começa apenas com a voz de Raul e o instrumental acompanhando-a nos ataques (“Viva! Viva!”). Em seguida, após o artista cantar todo o refrão e exclamar “Viva! Viva!”, entusiasticamente, entra um coro de vozes masculinas em uníssono, fazendo a repetição do refrão, passando a ideia de que Raul veio trazer a mensagem da sociedade alternativa e que a massa vai segui-lo. Na hora que entra a segunda parte, a música perde um pouco da tensão inicial, é a hora de Raul falar mais claramente. Nota-se que ele faz questão de pronunciar muito bem as palavras nesse momento, para que elas sejam compreendidas, além do que

saem as distorções das guitarras e o instrumental como um todo reduz a intensidade, para ressaltar a voz do cantor. Em seguida, quando ele diz “Então vá!”, há uma pausa de um compasso, para em seguida entrar um pequeno trecho em que o instrumental é bastante suave, assim como a própria voz. Dessa forma, a pausa traz uma ideia de suspense, após a ordem “Então vá!”. E, após o suspense, Raul mostra a consequência: o arranjo suave passa uma sensação de paz, felicidade, enquanto ele diz para que façamos o que queremos, pois tudo é da lei. Além disso, vale ressaltar as palavras de ordem que Raul grita enquanto o coro canta o refrão, em diversas partes da música, para enfatizar sua ideia central e, mais do que isso, mobilizar as pessoas: “Faz o que tu queres! Há de ser tudo da lei! Todo homem e toda mulher é uma estrela! A lei do forte, essa é a nossa lei!”. Essas frases de efeito, além de estarem postas de uma forma a mobilizar, são citações do esotérico conhecido mundialmente, Aleister Crowley, o qual é citado, inclusive, na canção (“O número 666 chama-se Aleister Crowley!”).

Crowley tinha, como sua principal obra, *O livro da lei*, que trazia diversos dos seus conhecimentos provenientes do estudo de diversas religiões, de diversos momentos históricos diferentes. Porém, nessa obra, o pensador traz também concepções sobre a sociedade, dentre as quais a ideia da sociedade onde o homem poderá viver com plenitude, na Nova Era (*Novo Aeon*) (CROWLEY, 2011, p. 3). Vale lembrar, ainda, que essa ideia de liberdade, por ser muito cara naquele momento histórico brasileiro, teve uma grande propagação, sendo que Raul Seixas e Paulo Coelho chegaram a criar uma sociedade alternativa, de fato:

O problema era que Raul e Paulo queriam materializar a “Sociedade Alternativa”, comprar um grande terreno no interior, construir a “Cidade das Estrelas”, organizar uma comunidade com regras e estatutos baseados na doutrina satânica de Aliester Crowley [sic], fazer um jornalzinho, promover shows e reuniões: a sociedade, de alternativa, virava civil, com CGC e tudo (MOTTA, 2009, p. 262).

Assim, além do olhar das forças repressivas, Raul Seixas e Paulo Coelho atraíam, também, a atenção de diversos místicos e pessoas de ideais revolucionários pelo Brasil.

O misticismo continua bastante evidente na obra de Raul em outras canções, como *O Trem das Sete*, canção que traz análises controversas sobre o

objeto que está sendo exposto nesta canção, escondido na metáfora do trem. Há quem analise esta canção como se tratasse da morte. Contudo, a abordagem deste estudo leva a uma perspectiva mais ampla: o que se está cantando, aqui, não é simplesmente a passagem da vida para a morte, mas sim de uma era para a outra:

Ói, oia o trem, vem surgindo de trás das montanhas
Azuis, olha o trem
Ói, oia o trem, vem trazendo de longe as cinzas do
Velho Aeon

Ói, já é vem, fumegando, apitando, chamando os que
Sabem do trem
Ói, é o trem, não precisa passagem nem mesmo bagagem no
Trem

Quem vai chorar, quem vai sorrir?
Quem vai ficar, quem vai partir?

Pois o trem está chegando, tá chegando na estação

É o trem das sete horas, é o último do sertão
Do sertão

Ói, olha o céu, já não é o mesmo céu que você conheceu,
Não é mais
Vê, ói que céu, é um céu carregado e rajado
Suspenso no ar

Vê, é o sinal, é o sinal das trombetas, dos anjos e
Dos guardiões
Ói, lá vem Deus, deslizando no céu entre brumas de mil
Megatons

Ói, olha o mal, vem de braços e abraços com o bem num
Romance astral...
Amen!
(VAGALUME, 2011)

Assim, o trem, que traz, de longe, as cinzas do Velho Aeon (Velha Era), está aí para buscar aqueles que sabem dele, ou seja, os que têm o conhecimento de que uma Nova Era está chegando, que o homem está prestes a ter uma grande mudança. E esse mundo é um mundo onde o homem se aproxima de Deus, ou este vem ao seu encontro, possivelmente por causa do conhecimento acerca da espiritualidade do homem, que se ampliará nesse momento. Nesse mundo, inclusive, as noções de bem e mal podem ser até reconsideradas, pois é uma Nova Era, de novos conhecimentos, desprovida dos velhos preconceitos, construídos ao longo de séculos pelo homem. Vale lembrar, dessa forma, que essa mudança nos

tempos e na sociedade em geral, não é bem aceita por todos os homens; uns vão chorar, outros sorrir, uns vão aceitar e embarcar no trem, outros não.

Para construir a ambientação sonora da metáfora do trem, a canção inicia com um dedilhado em um violão de cordas de aço, e um pequeno tema melódico, executado em outro violão, também com cordas de aço, à semelhança das canções do estilo *country* norte-americano, muito presente nos filmes do gênero *western*, onde um dos principais meios de transporte dos personagens é o trem. Entra a voz, cantando a melodia principal, e, em seguida, entra a bateria fazendo semicolcheias no chimbau em um *crescendo*, que parece o barulho de um trem se aproximando. Em seguida, a bateria entra na levada da música junto com os demais instrumentos, deixando o arranjo instrumental cheio. E assim a canção vai seguindo no seu arranjo principal, enquanto Raul dá sua mensagem. A intensidade como um todo cai quando ele canta “Ói, olha o céu...”, quando o arranjo volta a ser somente voz e violão, como se de repente, todos os pensamentos do viajante do trem se interrompessem e ele se desse conta da mudança no céu, que representa uma mudança generalizada no mundo, ou mesmo na própria pessoa, que agora percebe o mundo de forma diferente. Por fim, o arranjo instrumental vai se tornando mais grandioso à medida que a música se aproxima do final, com a entrada dos metais na hora que a letra fala do sinal das trombetas, até chegar ao ápice, na palavra “Amém”, cantada por um coro, à semelhança dos finais apoteóticos de grandes peças eruditas. Esse final apoteótico faz o fundo que completa a ideia de uma grande mudança gloriosa para a humanidade, que a canção traz.

Raul, dessa forma atraía para si um público não necessariamente rebelde politicamente, mas que, de alguma forma, estava descontente com o sistema no qual a sociedade estava sustentada, tinha uma visão alternativa das relações sociais, dos valores culturais, das configurações políticas tradicionais e da religião, ou mesmo da ideia de Deus. E, principalmente, atraía aqueles que queriam ouvir um *rock* que não estivesse associado essencialmente a aventuras juvenis.

No entanto, a multiplicidade de estilos e públicos que havia no período abrigava também um grupo que falava diretamente aos estratos populares: os músicos “cafonas”. Um dos elementos de identificação entre o público social e economicamente menos favorecido e os referidos artistas é a relação de pertencimento, uma vez que estes músicos são, em sua maioria, oriundos desse

segmento social, tendo vivenciado uma experiência semelhante à daqueles que consomem suas canções, de “habitantes dos cortiços urbanos, dos barracos de morro e das casas simples dos subúrbios de capitais e cidades do interior” (ARAÚJO, 2005, p.20). Dentre esses cantores, um dos que estiveram mais em evidência no período considerado foi Odair José, que chegou, inclusive, a receber a alcunha de “terror das empregadas”. Inclusive, encontramos frequentemente, em suas canções, temáticas referentes à diferença de estratos sociais. Um exemplo é a música *Deixe essa vergonha de lado*:

Eu já sei que esse garoto que você leva pra brincar
E que todo dia na escola você vai buscar
não é o seu irmão

Ele é filho dessa gente importante
E às vezes também é seu por um instante
Apenas dentro do seu coração

Deixe essa vergonha de lado!
Pois nada disso tem valor
Por você ser uma simples empregada
não vai modificar o meu amor

Eu já sei porque você não me convida pra entrar
E se falo nessas coisas, você procura disfarçar
Fingindo não entender

Eu já sei porque você não me apresenta seus pais
Eu entendo a razão de tudo isso que você faz:
É medo de me perder
(VAGALUME, 2011)

Nessa canção temos uma questão social considerada um tabu, que vem a ser o relacionamento amoroso entre pessoas de estratos sociais diferentes. Fica claro na música não apenas a constatação desse romance, mas também a referência à desaprovação social que existe em um caso como este, uma vez que é clara a vergonha que a mulher em questão tem de ser uma empregada doméstica e de ter um rapaz que não é da sua categoria social apaixonado por ela em diversos trechos da música, como “eu já sei por que você não me convida pra entrar / e se falo nessas coisas, você procura disfarçar”, “eu já sei que esse garoto que você leva para brincar / e que todo dia na escola você vai buscar / não é o seu irmão” e, de maneira explícita, no refrão: “Deixe essa vergonha de lado! / Pois nada disso tem valor / Por você ser uma simples empregada / não vai modificar o meu amor”.

Tanto a letra como a sonoridade da música são feitas com estruturas simples, para serem assimiladas pelo maior número de pessoas possível. Não está evidenciada aqui uma preocupação com a formalidade, a métrica, ou o jogo de palavras, ou a sonoridade de cada palavra. Também não há uma preocupação com a evolução do instrumental de acordo com o que cada trecho da letra diz, embora não possamos dizer que não há uma relação entre a letra e a música. A canção é o tempo todo suave, como quem está tendo uma conversa, como uma pessoa que consola, que aconselha, que tenta convencer sendo gentil, porém não tem nuances, variações de intensidade e de interpretações de acordo com cada momento da música. Aqui a sonoridade é construída não com sutilezas, mas com apelos diretos.

Essa forma de expressão que verificamos nas canções de Odair José, em geral, está relacionada à noção de *linguagem ordinária* de Certeau, que faz referência àquilo que é comum, que está ligado à vida de “todo o mundo”. Em sua perspectiva, o homem moderno:

Fica aí encurralado na sorte *comum*. Chamado “*Cada um*” (nome que trai a ausência de nome), este anti-herói é também *Ninguém*, *Nemo*, da mesma forma que o *Everyman* inglês se torna o *Nobody* ou o *Jedermann* alemão se torna *Niemand*. É sempre o outro, sem responsabilidades próprias (“a culpa não é minha, mas do outro: o destino”) e de propriedades particulares que limitam o lugar próprio (a morte apaga todas as diferenças) – grifos do autor – (2007, p. 60).

Nessa perspectiva, as músicas “cafônicas” estão estruturadas da maneira mais simples possível, em uma linguagem que é do domínio de “todo o mundo”, com temas que dizem respeito a “todo o mundo”. Assim, como mostramos na canção anterior, as canções “cafônicas” estão, em grande parte, relacionadas ao universo dos estratos populares, porém são construídas com uma linguagem de assimilação vasta. Além disso, podemos dizer também que as músicas “cafônicas” não tratam exclusivamente de temas voltados para os estratos populares, mas também temáticas amplas, do senso comum. Um exemplo é a canção *Essa noite você vai ter que ser minha*, de Odair José:

Quero ver no seu rosto teu sorriso alegre
Quero esquecer da vida pra viver o amor
Lá fora a chuva está caindo e não vai parar
Minha vida pode ter fim quando o dia chegar

Não precisa dizer nada pra não se arrepende
 Tem certos momentos da vida que o silêncio é melhor
 Esqueça que a chuva lá fora ainda não parou
 Peça pra que o dia não chegue, pois você me encontrou

Esta noite você vai ter que ser minha
 Esta noite vai ser feita pra nós dois
 Nem que seja dessa vez e nunca mais
 Só não quero deixar nada pra depois
 (TERRA, 2011)

Mais uma vez temos um exemplo de uma mensagem bastante clara e direta. O que chama a atenção nesta canção é justamente o senso comum que ela representa. A ideia de aproveitar o momento, ou colher o instante (*carpe diem*), habita diversos textos desde a Antiguidade e faz parte do pensamento popular até os dias atuais. A ocorrência original da expressão *carpe diem*, está relacionada ao texto do poeta romano Horácio:

Tu não procures - não é lícito saber - qual sorte a mim qual a ti
 os deuses tenham dado, Leuconoe, e as cabalas babiloneses
 não investigues. Quão melhor é viver aquilo que será,
 sejam muitos os invernos que Júpiter te atribuiu,
 ou seja o último este, que contra a rocha extenua
 o Tirreno: sê sábia, filtra o vinho e encurta a esperança,
 pois a vida é breve. Enquanto falamos, terá fugido
 ávido o tempo: Colhe o instante, sem confiar no amanhã.
 (WIKIPÉDIA, 2011)

Esse pensamento que aterroriza a humanidade – a incerteza do amanhã – é, dessa forma, algo que atravessa a história da humanidade em diversas culturas. E, na sociedade brasileira, isso não está restrito ao público mais direto da música “cafona”, os membros dos estratos populares. E na canção *Essa noite você vai ter que ser minha*, de Odair José, temos uma descrição de uma situação que transcende classes sociais, religiões, tribos urbanas e outras formas de diferenciação social. É a *linguagem ordinária* mais uma vez. Afinal de contas, é algo comum encontrar homens e mulheres querendo ter uma noite de amor tranquila, com a pessoa amada, querendo apenas curtir o momento, sem pensar no que pode ser no dia seguinte. E essa tranquilidade de quem não está querendo se preocupar com o amanhã, pelo menos por uma noite, é expressa também na sonoridade da música, com um arranjo calmo, em volume e andamento moderados. Podemos refletir ainda sobre o final da música, em que o volume vai abaixando, o que dá uma

ideia não de final, mas de continuidade, ainda que incerta, que vai ao encontro da mensagem principal da música, de que o amanhã é misterioso.

Contudo, apesar da linguagem acessível e do fato de que, em vários momentos, podemos verificar canções “cafônicas” que falam não apenas aos estratos populares, mas à sociedade em geral, temos uma forte negação da elite intelectual a essas músicas, devido à sua “pobreza estética”. De fato, as diferenças estéticas entre as canções “cafônicas” e as tropicalistas, ou as de Chico Buarque, por exemplo, são enormes, como mostramos aqui, o que torna compreensível a negação de uma parte pela outra – afinal, não era apenas a intelectualidade que recusava os “cafônicas”, os estratos populares também não consumiam ou consumiam pouco as “canções de elite”. Vejamos o exemplo da canção abaixo:

Tristeza não tem fim
Felicidade sim...

A felicidade é como a gota
De orvalho numa pétala de flor
Brilha tranquila
Depois de leve oscila
E cai como uma lágrima de amor.
(VAGALUME, 2011)

A canção acima é *A felicidade*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes. Ela aborda um tema comum à população brasileira como um todo, que, inclusive, é bastante presente nas canções “cafônicas”. Mesmo assim, esta canção não chegou a ter grande repercussão dentro dos estratos populares, embora tenha se tornado um clássico da MPB, mesmo após sucessivas regravações. Isto porque o que gera identificação com uma canção, como já discutimos, não é apenas o tema de que ela trata, mas também a questão estética, nesse caso, intimamente relacionada ao público que vai apreciá-la. Mesmo abordando um tema que é pertinente à população menos favorecida economicamente, é provável que o modo como ele é abordado não gere uma comunicação apreciável com essas pessoas, uma vez que ela é estruturada para gerar um significado para quem busca modos de enunciação artística mais complexos, como já discutimos anteriormente. E esta canção não foge à regra das músicas da Bossa Nova, tendo uma estrutura harmônica, rítmica e melódica de grande complexidade, com mudanças frequentes na tonalidade. Além disso, apresenta uma sonoridade diferente do samba tradicional, do morro, este sim

uma música identificada com os estratos populares: é intimista, em um andamento moderado, em tom menor, que dá um aspecto melancólico à canção.

Dessa forma, nos anos 1970, no Brasil, os públicos musicais se encontravam divididos em vários segmentos, dentre os quais se encontravam os membros dos estratos populares, público principalmente das canções “cafonas”, a elite intelectual do país, que apreciava, entre outros gêneros, a MPB, um público mais alternativo, apreciador do *rock*, da maneira como era feito por Raul Seixas, e o público jovem, das festas, que estava atrás de canções alegres e dançantes. Conforme pudemos perceber, contudo, a divisão entre os públicos não quer dizer que eles sejam incompatíveis no que diz respeito aos temas de interesse abordados nas canções. Quer dizer que eles recebem e buscam receber, algo que os artistas a serem consumidos oferecem, visando ou não aquele público específico, mas, ainda assim, estabelecendo uma relação não necessariamente explícita entre os artistas e seus consumidores: aqueles que produzem o fazem *de acordo com* certos parâmetros para aqueles que consumirão seus produtos *por causa* desses parâmetros.

Ranhuras no meu *Long-Playing*: os gostos musicais dos anos 1970

Ao pensar sobre os gostos musicais em voga no Brasil no período em estudo, encontramos um universo significativamente multifacetado, o que torna impossível falar de “um gosto musical brasileiro”. O mais correto seria falar dos diferentes gostos que, por sua vez, podem estar repercutindo os diferentes modos de ser dos brasileiros. Essa, aliás, é uma questão central para este trabalho: se podemos, com algum conforto, identificar diferentes estilos musicais no Brasil dos anos 1970, seria possível articular essa diferença a distinções de ordem sócio-econômica?

Este é um questionamento que envolve mais do que o mero parâmetro individual que serve como critério para que cada ouvinte escolha o que prefere consumir. Envolve ainda toda uma lógica ideológica, estética e comercial, pois está relacionada com uma cultura da distinção, que se traduz em uma distinção de culturas. Assim, toda a diferenciação – que é recorrente na música brasileira, ao longo de toda a sua história, inclusive nos anos 1970 – de estilos, gostos e públicos musicais está associada a *quem* está produzindo, *como* está produzindo, *o que* está produzindo e *a quem* se destina sua produção. À medida que uma ou mais dentre as variáveis destacadas se alteram, as outras tendem a sofrer modificações. A grande questão, porém, é *quão fortes e abrangentes* são estas oscilações.

Assim, como destaca Bourdieu (2011), o gosto é mais que uma forma de agrupar pela semelhança. É uma forma de se diferenciar, sendo que a própria semelhança é definida como consequência da distinção:

Os gostos (ou seja, as preferências manifestadas) são a afirmação prática de uma diferença inevitável. Não é por acaso que, ao serem obrigados a justificarem-se, eles afirmam-se de maneira totalmente negativa, pela recusa oposta a outros gostos: em matéria de gosto, mais que em qualquer outro aspecto, toda determinação é negação; e, sem dúvida, os gostos são, antes de tudo, *aversão*, feita de horror ou de intolerância visceral (“dá ânsia de vomitar”), aos outros gostos, aos gostos dos outros (p. 56).

Ou seja, nossa própria definição do nosso gosto, do que admitimos ser nossa preferência, é definida a partir do *outro*, daquilo que não queremos ser, que não admitimos como parte do nosso gosto. Dessa forma, a alta cultura surge em oposição a uma cultura rasteira e procura se diferenciar desta através dos valores

atribuídos a ela e da forma de apreciação de ambas. E essa distinção vem acompanhada de um sentimento de superioridade por parte daquele que se define diferente. Bourdieu fala da alta burguesia e da classe artística pautando os gostos tidos como esteticamente superiores, onde a pequena burguesia tenta se inserir e as classes populares servem apenas de parâmetro negativo:

[...] as estratégias que visam transformar as disposições fundamentais de um estilo de vida em sistema de princípios estéticos [...] estão, de fato, reservadas aos membros da classe dominante e, até mesmo, à mais elevada burguesia, ou aos inventores e profissionais da “estilização da vida”, que são os artistas – aliás, os únicos em condições de transformar sua arte de viver em uma das belas artes. Ao contrário, a entrada da pequena burguesia no jogo da distinção marca-se, entre outros indícios, pela ansiedade que suscita o sentimento de prestar-se à classificação ao entregar ao gosto dos outros determinados indícios tão seguros de seu próprio gosto quanto roupas, móveis ou um simples par de poltronas, como é o caso em um romance de Nathalie Sarraute. Quanto às classes populares, sua única função no sistema das tomadas de posição estéticas é, certamente, a de contraste e ponto de referência negativo em relação ao qual se definem, de negação em negação, todas as estéticas (idem, pp. 57-58).

Nesse sentido, o gosto artístico passa a ser, também, uma referência pessoal, à medida que uma pessoa é aceita ou não em determinados círculos de acordo com a sua preferência. E, nesse caso, é também uma referência de posição social. Contudo, por trás dessa divisão social dos públicos artísticos, existe também um forte debate estético em relação às características de cada um dos estilos apreciados por cada segmento. E, sobretudo, há uma necessidade de se justificar esteticamente a preferência por determinados estilos e a rejeição de outros.

Dessa forma, uma das discussões marcantes de caráter estético nos anos 1970 sobre o gosto musical está associada ao debate sobre a cultura de massa em oposição a uma “alta cultura”. Esta oposição existe em uma grande intimidade com um aparato conceitual surgido bem antes, na Escola de Frankfurt. Adorno, por exemplo, fala em uma regressão da audição, uma massificação e uma manipulação do gosto (um gosto menor e artificial, diga-se de passagem), que passa a ser pautado em emoções e timbres veiculados nas canções. O ouvinte não consegue e não quer mais ouvir música se concentrando; pelo contrário, tem que apreciá-la distraidamente, caracterizando uma infantilidade do processo auditivo da música comercial, que ele chama de *ligeira*.

O modo de comportamento perceptivo, através do qual se prepara o esquecer e o rápido recordar da música de massas, é a desconcentração. Se os produtos normalizados e irremediavelmente semelhantes entre si, exceto certas particularidades surpreendentes, não permitem uma audição concentrada sem se tornarem insuportáveis para os ouvintes. Não conseguem manter a tensão de uma concentração atenta, e por isso se entregam resignadamente àquilo que acontece e flui acima deles, e com o qual fazem amizade somente porque já o ouvem sem atenção excessiva (ADORNO, 1999, pp. 92-93).

Assim, o autor argumenta que o produto da cultura de massa, ou da *indústria cultural*, como uma lata de milho em conserva, que não precisamos debulhar ou cozinhar, já vem pronto para o consumo, onde a melodia está bem explícita e as canções são simplificadas ao máximo, para chamar a atenção do ouvinte e emocioná-lo. Para tanto, o trabalho do timbre se torna essencial, pois, assim como, frequentemente, compramos uma lata de milho pela sua aparência que nos chama a atenção, preferimos ouvir uma música porque ela nos emociona diretamente, através da voz do intérprete ou do timbre do instrumental. As inovações harmônicas, melódicas e rítmicas, o tempo de maturação da música, a estrutura da composição em si se tornam pouco relevantes para os apreciadores da *música ligeira*, que querem apenas ouvir e se emocionar, sem ter que “destrinchar” a composição.

Essas classificações teóricas lembram o cenário que se forma a partir das interações dos gostos musicais que estão permeando o mercado dos anos 1970. Da mesma forma, existem diversos públicos musicais nesse momento, como já foi discutido no capítulo anterior, e interações entre eles. A música que era amplamente veiculada no rádio, como é o caso das canções “cafonas”, da *disco music* e das derivações *pop* do *rock*, passam por um processo de produção industrial, na perspectiva em que Adorno discute. Por outro lado, a produção comercial, em alguns estilos mais que em outros, é negada veementemente quanto ao seu valor estético pelos que se definem como apreciadores da alta cultura. Curiosamente, dentre os estilos consumidos amplamente nos anos 1970 (sobretudo aqueles comentados no capítulo anterior), apenas a MPB não está *tão*⁷ atrelada aos

⁷ Vale lembrar que, para Adorno, a música considerada *séria* parece ser, apenas, a erudita, pois as demais formas de produção musical estão associadas à lógica do mercado, em maior ou menor grau. A indústria cultural é tão eficiente, nesse ponto, que, segundo o autor, gera-se o argumento de que a

conceitos que definem a *música ligeira*, no pensamento de Adorno. Nota-se, como já foi discutido, que as canções da MPB, as quais exemplificamos através do repertório de Elis Regina, procuravam se diferenciar de um padrão musical industrializado, à medida que as letras eram produzidas com um cuidado para que cada ponto estivesse com as “expressões mais adequadas”, a melhor sonoridade de cada palavra, assim como o arranjo instrumental e a melodia passavam pelo mesmo processo criativo detalhado. E, sobretudo, é perceptível que essas canções buscavam a criatividade máxima do artista e o potencial máximo de cada intérprete em cantar cada canção como algo único. Mesmo em canções que trazem ideias simples, cada detalhe da música é cuidadosamente pensado.

Contudo, o próprio sistema em que esse estilo musical se desenvolve não deixa de ter uma relação com a lógica industrializada de produção musical, mesmo sem corresponder exatamente à teorização de Adorno, no sentido de que a Música Popular Brasileira, embora possamos, talvez, descrevê-la como um “produto de luxo”, não deixa de ser um produto, um objeto a ser consumido, mesmo que por um público mais exigente em relação aos detalhes. Nesse ponto, devemos destacar que este público, ainda que atribua um grande valor à inovação, tem até isso como um produto, uma vez que essa inovação gera expectativas em torno de padrões estéticos que já existem. A criatividade, portanto, tem seus limites, uma vez que, por mais independente que um artista seja, ele ainda tem um público, que espera dele uma independência relativa, pois até o que este artista pode ter de inovador será julgado de acordo com o que é esperado dele, o que seria uma inovação condicionada a apenas uma variação de elementos já utilizados anteriormente, embora não necessariamente por ele mesmo. Assim, quando o músico resolve lançar mão de algo absolutamente inesperado, ele corre um sério risco: seu público consumidor pode gostar e comprar a ideia, *ou não*, não sendo possível afirmar, sobre qualquer base, qual das possibilidades ocorrerá.

Sobre este fato, vale lembrar a participação de Caetano Veloso, no III Festival Internacional da Canção, em 1968, quando seu número já era aguardado como algo inusitado, devido à sua apresentação no Festival da Record em 1967, acompanhado por uma banda de *rock* e com um visual nada convencional. Diferentemente deste festival, no entanto, no III FIC a plateia não recebeu bem a

música apreciada, de fato, é a *ligeira*, enquanto a música *séria* só passa a ser apreciada por causa do prestígio social (ADORNO, 1999, pp. 72-73).

inovação que Caetano Veloso apresentava, agora com *É proibido proibir*. Aquilo era, de longe, muito mais do que o público presente poderia esperar, compreender, ou mesmo tolerar:

[...] o tropicalismo já não assustava mais ninguém. Afinal, que mal havia em usar guitarras na música brasileira? Por que não usar roupas coloridas, não eram artistas? Só não esperavam o que aconteceu: com roupas futuristas de plástico, Caetano e Os Mutantes entraram no palco para apresentar *É Proibido Proibir* sob vaias e aplausos. Muitos ainda esperavam uma outra marcha de letra cinematográfica como *Alegria, Alegria*, mesmo com guitarras, ou alguma coisa como a efervescente *Superbacana*, ou até mesmo uma rumba em portunhol como *Soy Loco por Ti, América* [...]. Mas nunca uma antimúsica como aquela, com aquela introdução longa e provocativa gritada pelas guitarras de Os Mutantes e pela zoeira intencional da orquestra de Rogério Duprat, com aquela letra fragmentada e metafórica terminando num refrão que se apropriava do slogan dos estudantes franceses. [...] E vaiaram, até com certa moderação, pelo menos até a entrada em cena de um hippie americano, um louro loucaço, que entrou de repente no palco e berrou como um louco no microfone palavras ininteligíveis. Aí foi demais e o auditório estourou em fúria: “Fora! Fora!”, “Bicha! Bicha!”, o público vaiava e jogava tomates no palco (MOTTA, 2009, pp. 173-174).

Assim, Caetano Veloso e Os Mutantes, naquele momento, enfrentaram a reação furiosa da plateia, envolvendo tanto o público que os admirava quanto o contrário a eles, o que convida, mais uma vez à reflexão em torno da inserção da MPB em uma lógica, ainda que menos industrial e mais particular, de produção para o consumo. Embora seja impossível presumir o que teria acontecido se Caetano Veloso e Os Mutantes tivessem feito uma apresentação dentro do que seu público esperava (ou procurando surpreendê-los dentro do que poderia ser esperado), podemos afirmar que os artistas, naquele momento, romperam com os limites das possibilidades de inovação, ao menos para o público, naquele momento. O próprio Caetano afirma, em *Verdade Tropical* (1997), que ele próprio não esperava que o choque chegasse ao ponto de se converter em ódio por parte da plateia:

Eu sabia que estava fazendo uma provocação. Mas o tropicalismo já estava aí por quase um ano e era perfeitamente previsível um episódio de vaias entremeadas de admiração pela ousadia e pelo bom acabamento musical e cênico da apresentação. O ódio (não há outra palavra) que se via estampado nos rostos dos espectadores ia muito além do que eu pudesse ter imaginado (VELOSO, 1997, pp. 301-302).

Tomando um outro exemplo, ainda de Caetano Veloso, é possível citar o disco *Araçá Azul*, de 1973, o primeiro lançado no Brasil por ele após retornar do exílio em Londres. Esta obra foi muito aguardada, porém acabou configurando um grande fracasso comercial, com muitas devoluções às lojas, dado o seu caráter experimental. O disco procurava seguir a “linha evolutiva” que tinha sido iniciada com o Tropicalismo e “interrompida” com o exílio de Caetano e Gil, e, apesar da sua advertência na parte interna da capa – “Um disco para entendidos” –, não houve entendimento pelo seu público consumidor. O disco, logo na primeira faixa (sem contar a introdução – “Viola, meu bem”), surpreende os ouvintes com uma “antimúsica”, gravada apenas com vozes, sem melodia ou letra, apenas vozes superpostas, formando falas aleatórias, grunhidos, gemidos, sons que se assemelham a buzinas de carros, dentre outros elementos que causam uma cruel desordem sonora. Isto foi o suficiente para que muitos devolvessem o disco à loja imediatamente:

A reação do público foi veemente: o disco bateu recordes de devolução. *Transa* tinha tido boa acolhida (sobretudo por causa da regravação do velho samba de Monsueto Menezes “Mora na filosofia”) e o fato de eu estar de volta ao Brasil ainda era notícia. Além disso, eu fizera um show ao lado de Chico Buarque no Teatro Castro Alves, em Salvador, com imenso sucesso, e esse show (uma comoção resultante do esforço amadorístico de um conhecido comum a nós dois, ampliada pela suposta rivalidade) foi transformado num disco ao vivo que vendeu muito. Tudo isso levava as pessoas a procurarem meu disco novo nas lojas. Ao chegar em casa, a maioria nem sequer aguentava ouvir a primeira faixa até o fim: voltava correndo ao vendedor para tentar devolver o disco (idem, pp. 486-487).

Assim, a expectativa frustrada dos compradores do disco “Araçá Azul”, o que gera mesmo a rejeição de muitos, é um reflexo da relação entre o público e o artista, ou a obra do artista, que se configura como uma relação de venda, ainda que o produto, em questão seja considerado, talvez, como um artigo de luxo. Entretanto, a lógica comercial que define a música como um produto industrializado, tratado e embalado para o consumo está ainda mais nítida nos estilos musicais que tiveram uma ainda mais ampla difusão entre a população brasileira, no período, sobretudo nos grandes sucessos radiofônicos e publicitários. É muito comum, nessas canções, uma fórmula estrutural e harmônica do tipo: Introdução – Parte A – Parte B – Refrão – Parte A – Parte B – Refrão. Eventualmente, insere-se uma parte C em algum dos pontos da fórmula, ou um tema instrumental, ou, ainda, mesclam-se as partes, o que

não altera significativamente a estrutura da canção⁸. Além disso, a letra e a melodia da canção são simplificadas nesses estilos, para que possam ser assimiladas por um número maior de pessoas.

*Dancing Days*⁹, cantada pelas Frenéticas, é um exemplo de inserção nessa lógica. A canção começa com um tema instrumental de introdução, seguida por uma parte cantada que se repete muitas vezes na música, que vai de “Abra suas asas / solte suas feras...” até “Lindo, leve e solto”, que vamos chamar de parte A. Em seguida, entra o refrão: de “A gente às vezes / sente, sofre, dança...” até “Vale ser alguém / como eu / como você”. Em seguida, repetem-se a parte A e o refrão e entra um segundo tema instrumental, que se repete três vezes até entrar no refrão novamente. Após o refrão, aparece um outro trecho cantado, que vamos chamar de parte B: de “Dance bem / dance mal...” até “... sem saber dançar”. Daí para frente, intercalam-se a parte B, o refrão e o segundo tema instrumental até o fim da canção. Note-se que, apesar de não seguir a mesma ordem mencionada, ela se desenvolve através de poucas divisões, que se repetem e se intercalam.

A fórmula, neste caso, cumpriu seu papel: a canção foi um sucesso. Evidentemente, não se pretende aqui atribuir a grande popularidade dessa música apenas à sua estrutura, uma vez que, além da fórmula propícia à comercialização, sua letra e sua melodia são simples, de fácil assimilação, além de alegres, casando com o ritmo em um contexto em que todo o seu conjunto se volta para a pista de dança. Este casamento ocorre justamente quando as discotecas se tornam cada vez mais populares, assim como o estilo dançante importado dos Estados Unidos.

Outro grande sucesso radiofônico, agora da vertente conhecida como “cafona” ou “brega”, foi a canção *Uma vida só (Pare de tomar a pílula)*, de Odair José, que, na época, tratava de um tema relativamente novo e que foi muito discutido: a utilização da pílula anticoncepcional, produto que gerou uma enorme polêmica sobre a obstrução da fecundação quanto a aspectos religiosos, culturais e sociais. De acordo com a encíclica papal *Humanae Vitae*, de 1968, todas as formas de interrupção da gestação, ou de impedimento da fecundação são consideradas ilícitas, exceto as relações sexuais que ocorrem no período infértil da mulher, pois,

⁸ Para compreender a ideia de fórmula passada aqui, chama-se de parte A, B, ou C, os trechos cantados das canções que têm a mesma progressão de acordes, a mesma melodia ou uma semelhante e o mesmo ritmo.

⁹ Canção já analisada no primeiro capítulo.

nesse caso, não se está alterando o funcionamento “natural e divino” do processo de procriação (PAULO VI, 2012). Por outro lado, forma-se uma polêmica sobre o assunto, baseada em critérios não apenas religiosos. A pílula é, por um lado, uma nova alternativa viável de controle do casal sobre a própria vida, sobre a quantidade de filhos que quer ou tem condições de ter. Por outro lado, é, além de pecado, um meio das autoridades promoverem o controle populacional, para evitar que uma massa significativa de pessoas possa combatê-las, conforma reportagem da revista *Veja*, que, primeiro, cita as “vantagens”:

[...] o Professor Kistner garante que tomar a pílula é tão arriscado quanto andar de automóvel a 20 km/h. Nos seus catorze anos de clínica e de pesquisa, não viu qualquer prova válida de que o estrógeno ou a progestina – os principais componentes químicos dos anticoncepcionais – provoquem o câncer do seio ou do útero. [...] Todas as pequenas desvantagens da pílula – depressões, enxaquecas, aumento de peso, alterações da coagulação do sangue – são superadas, de longe, por grandes méritos – prevenção das doenças típicas de mulher, aumento do seu apetite sexual, diminuição dos abortos criminosos. E o mais importante: o controle da natalidade no mundo (A PÍLULA, 1970, p. 88).

Assim, enumerando as vantagens que a pílula anticoncepcional teria, de acordo com o pensamento e as pesquisas do Professor Kistner, a revista mostra um lado quase salvador da droga. Contudo, logo em seguida, este aspecto é discutido na perspectiva oposta: “o lado obscuro” da pílula anticoncepcional:

O professor católico Gallo ataca esta escalada de difusão da pílula proposta pelo Dr. Kistner com recursos de oratória de padre medieval. Chama o Estado que planifica a natalidade de “novo leviatã”, “monstro apocalíptico”, “hidra burocrática estendendo seus tentáculos sobre os aspectos mais íntimos e sagrados da vida”. Todo e qualquer plano de controle de nascimentos levado a efeito por governos ou entidades privadas é puro golpe colonialista. Resulta do temor dos países ricos pela revolução social dos pobres. Quanto mais gente, mais pressão contra as metrópoles exploradoras mais alimentadas e, em consequência, mais justiça social (idem, p. 88).

Nesse ponto, a revista dá a entender o que ela própria, por sua linha editorial, pensa da questão, através do sarcasmo com o qual o pensamento do Professor Gallo é relatado. A reportagem ainda diz que, de acordo com o professor, a humanidade e a natureza têm seus próprios meios de controlar a população e que, quando chegar a um ponto de saturação, a população humana na terra vai parar de

crescer. Ele argumenta, ainda, que a pílula está relacionada a uma série de “catástrofes”, como os *beatniks*, os homossexuais, a pornografia, a subversão e as drogas, uma vez que uma visão mais conservadora associava a pílula à promiscuidade.

Tanto o professor Kistner quanto o professor Gallo, dos quais trata a reportagem da revista *Veja*, representam visões que a sociedade tem acerca do tema. O primeiro está associado a um lado mais prático e menos apegado às tradições religiosas. O segundo já traz uma visão mais apegada aos valores familiares tradicionais, chegando ao ponto de associar a pílula a outros alvos de críticas do pensamento tradicional. Sendo assim, este era um tema fértil para uma canção polêmica defendendo um dos lados. Odair José, no entanto, aborda o tema, que estava em ampla discussão, aproveitando-se deste grande debate, abstendo-se, contudo, da polêmica na canção, tratando especificamente de um pedido de um homem para que sua mulher pare de tomar a pílula, para que eles possam ter um filho. Seus argumentos não são políticos, sociais, econômicos ou religiosos, mas tão somente amorosos.

Assim, o cantor se apropriou de um tema amplamente discutido no momento de uma forma inusitada por tratar dele de uma forma distante do centro da polêmica (e também, é claro, por ser um cantor tido como “cafona”). Dessa forma, ele constrói a ambientação da música sobre um tema polêmico, de grande repercussão, simplificando-o em um aspecto romântico. Este fato marca o começo do processo de criação comercial que marca toda a canção.

Já nem sei há quanto tempo
Nossa vida é uma vida só
E nada mais

Nossos dias vão passando
E você sempre deixando
Tudo pra depois

Todo dia a gente ama
Mas você não quer deixar nascer
O fruto desse amor

Não entende que é preciso
Ter alguém em nossa vida
Seja como for

Você diz que me adora
Que tudo nessa vida sou eu

Então eu quero ver você
Esperando um filho meu
Então eu quero ver você
Esperando um filho meu

Pare de tomar a pílula
Pare de tomar a pílula
Pare de tomar a pílula
Porque ela não deixa o nosso filho nascer
(TERRA, 2012)

Estruturalmente, pode-se perceber, na canção, uma fórmula semelhante à da canção *Dancing Days*. Existe, aqui, um tema instrumental curto de introdução, que cai, em seguida, em uma parte cantada, que vamos chamar de parte A (de “Já nem sei há quanto tempo” até “Seja como for”). Em seguida, entra a parte B, que compreende uma preparação para o refrão (de “Você diz que me adora” a “Esperando um filho meu”). Então, chega o refrão, que tem apenas uma frase “Pare de tomar a pílula porque ela não deixa o nosso filho nascer”. Todas estas partes estão escritas em uma linguagem simples e direta e com pouca sofisticação no arranjo instrumental que compõe o fundo harmônico e rítmico, inclusive com pouca variação de intensidade instrumental e vocal, o que é mais um fator que facilita a assimilação da canção como um todo. Em seguida, a parte B é cantada novamente, seguida do refrão, que vai se repetindo até a canção acabar em *fade out*. Dessa forma, com todos os elementos expostos, tem-se uma canção tipicamente voltada para o consumo, nos moldes já referidos de Adorno (1999), de maneira ainda mais veemente que *Dancing Days*, uma vez que esta última ainda tem um tema instrumental relativamente longo (para os padrões da estrutura comercial) no meio e uma mescla maior das partes da canção – o que, como já foi destacado, não a descaracteriza como comercial.

A presença da fórmula descrita se estende, no entanto, não apenas às canções voltadas para a grande massa, como a “cafona” e as músicas dançantes. O público dito “alternativo”, que compreendia, principalmente, os ouvintes do *rock*, também consumia canções que seguiam padrões estruturais até certo ponto padronizados. Embora esta plateia fosse mais exigente em termos de criatividade – os padrões não podiam ser tão óbvios, as músicas, muitas vezes tinham letras que procuravam passar sua mensagem de uma forma menos direta, com um trabalho mais intenso com as palavras e os arranjos – também consumia os refrãos

cativantes, que carregavam as mensagens centrais das músicas, ou apenas tinham “a energia” que cativava.

A canção *Sociedade Alternativa*¹⁰, por exemplo, possui apenas três partes: inicia no refrão (“Viva! Viva! Viva a Sociedade Alternativa!”), um trecho que será chamado de parte A (de “Se eu quero e você quer” até “Então, vá!”) e um trecho bem pequeno, após a pausa, que compreende só a frase “Faz o que tu queres, pois é tudo da lei! Da Lei!”. Em seguida, todas as partes se repetem na mesma ordem e com a mesma letra e, em seguida, repete-se o refrão indefinidamente até a conclusão em *fade out*. A única variação da canção se dá em algumas repetições do refrão, sobretudo no final, quando Raul Seixas põe-se a bradar frases de efeito enquanto a banda e o coro “seguram” o refrão. Isso dá à canção um caráter voltado para o consumo, porém, sua característica ideológica e panfletária dificulta-lhe a atribuição do rótulo de comercial. Tal rótulo seria, ainda, inviável, nesse caso, uma vez que a ideologia libertária presente na canção e, mais do que isso, sua explicitação, restringe seu público consumidor.

Ainda em Raul Seixas, a canção *Ouro de Tolo*¹¹ também segue uma fórmula. A canção começa com um pequeno tema instrumental, de introdução, passando a uma parte A (de “Eu devia estar contente” até “[...] um tanto quanto perigosa”) e o que seria um refrão, sem repetição da letra, contudo (de “Eu devia estar contente / por ter conseguido / tudo o que eu quis” até “[...] não posso ficar aí parado”). Em seguida, a canção “começa de novo”, pulando apenas o tema instrumental do início, com a repetição de todas as partes. No entanto, a repetição aqui se dá em relação a todos os aspectos – harmonia, melodia e ritmo – menos a letra. Assim, a parte A na repetição vai de “Eu devia estar feliz” até “[...] o nosso belo quadro social” e o refrão tem início em “Eu que não me sento / no trono de um apartamento” e vai até “[...] sombra sonora de um disco voador”. Em seguida, o segundo refrão se repete e a canção acaba. Dito isso, a música em questão teria tudo para ser estritamente comercial, devido à sua estrutura. No entanto, a letra, que é muito grande para os padrões comerciais, em tom contestatório, embora não seja uma contestação política, associada ao encadeamento rápido das palavras, e que não se repete, mesmo na repetição da harmonia, da melodia e do ritmo das partes mencionadas, é o que limita o caráter comercial da canção. Entretanto, este foi um

¹⁰ Canção já analisada no primeiro capítulo.

¹¹ Canção também já analisada no primeiro capítulo.

grande sucesso de Raul Seixas, talvez por causa mesmo desse limite, que é o que, neste caso, vai ao encontro do que o público do cantor espera, inclusive, de sua originalidade. Assim como o público da MPB, o do *rock* também espera uma fuga dos padrões comerciais e se julga alternativo por isso. Seria, talvez, um paradoxo, pois o anticomercial, nesse caso, faz sucesso, pelo menos até certo ponto.

No caso da MPB, como foi citado no início do capítulo, os artistas têm certa liberdade de composição, de modo a fugir até certo ponto da fórmula comercial, dentro dos limites do que o público pode considerar tolerável, se equilibrando na linha tênue que separa o “inovador” da “loucura repugnante”. Mesmo assim, diversas canções de destaque da MPB seguiram uma estrutura não exatamente padronizada, mas que é centrada na repetição de partes, embora o seja de maneira mais parecida com *Ouro de tolo* do que com *Uma vida só*.

Um exemplo é a canção *Bala com bala*, cantada por Elis Regina, já comentada no capítulo anterior. Aqui, pode ser feita uma divisão de partes que compreende introdução, parte A e refrão, onde, assim como ocorre em *Ouro de tolo*, a divisão é feita pela repetição melódica, harmônica e rítmica, e não pela letra. O refrão corresponde, primeiro, à estrofe que vai de “Eu esqueço sempre nesta hora [...]” a “Quanto me custa dar a outra face” e, na segunda vez, à que começa em “Quando a luz acende é uma tristeza [...]” e termina em “Acaba sempre no melhor pedaço”. Todas as demais estrofes compartilham da mesma estrutura melódica, harmônica e rítmica, configurando a parte A. No caso desta canção, a configuração simples de sua estrutura não implica uma simplicidade da música em si, por todos os aspectos já comentados no capítulo anterior. Estes aspectos são o que a torna especial, original, apreciável e desejável para seu público, que deseja ver nas canções e interpretações de seus artistas preferidos algo que não seja o estritamente comercial.

A canção *Como nossos pais*, por outro lado, já tem uma estrutura mais complexa, com uma divisão em muitas partes, para o padrão comercial e que, muitas vezes, não se repetem em nenhum outro momento da música. A parte A tem início em “Não quero lhe falar / meu grande amor” e vai até “[...] do que a vida de qualquer pessoa”. Não existe repetição desta parte, nem mesmo harmônica, melódica ou ritmicamente. Em seguida vem a parte B, de “Por isso, cuidado meu bem” até “O seu lábio e a sua voz”, que também não se repete durante a música.

Segue-se, então, à parte C, de “Você me pergunta / pela minha paixão” até “Do meu coração” que, da mesma forma, não aparece uma segunda vez. Chega-se, finalmente, a uma parte que se repete, a parte D, que vai de “Já faz tempo / eu vi você na rua” até “É o quadro que dói mais” (a letra, contudo, não se repete). Em seguida, vem o refrão, de “Minha dor é perceber” até “Como nossos pais”, que se repete uma única vez, para encerrar a música. Esta é a única repetição de letra da canção. Logo em seguida, volta a parte D, com outra letra, de “Nossos ídolos / ainda são os mesmos” até “Não apareceu mais ninguém”. Neste ponto, o refrão é retomado, porém com outra letra e uma estrutura rítmica ligeiramente diferente, que vai de “Você pode até dizer / que eu tô por fora” até “Que o novo sempre vem”. Temos, em seguida, a parte D mais uma vez – e, mais uma vez, com outra letra –, indo de “Hoje eu sei / que quem me deu a ideia” até “Contando vil metal”. Por fim, a canção volta ao refrão, agora com a mesma letra da primeira vez em que ele aparece, para finalizar a música. Esta estrutura mais complexa do que o padrão da música voltada para as massas dificulta o processo de ampla comercialização, pois ela se torna pouco atrativa para esta grande fatia do público. Além disso, o trabalho feito com as palavras e a variação dos elementos rítmicos, harmônicos e interpretativos da canção fazem com que o ouvinte que quer assimilar rapidamente um conceito musical se afaste. Por outro lado, estes elementos, enquanto podem descaracterizar a canção como comercial e afastar parte do público musical amplo, atraem, ao mesmo tempo, um público específico do estilo, que está buscando este tipo de construção musical.

Dessa forma, como foi exemplificado no caso das estruturas das canções, algumas das tendências musicais do período estão mais voltadas para amplo consumo do que outras. Em especial, pode-se destacar a música dita “jovem” e a “cafona” como estilos amplamente comercializados, primeiro pelo fato de que ambas visam grandes parcelas da população (o público “jovem” e o de baixa renda e/ou escolaridade, respectivamente). Além disso, ambos os estilos trazem estruturas simplificadas em suas canções, sendo que as canções “jovens” trazem, com muita frequência, músicas dançantes, que se ambientam, em especial, nas festas urbanas. Esta característica, aliás, define a vertente musical juvenil, junto com a forte influência estrangeira, que a princípio era do *rock* – “iê, iê, iê” – e depois passou a ser cada vez mais permeada pelos estilos das pistas de dança – *soul*, *funk*, ou

simplesmente *disco* – sendo que os anos 1970 foram, precisamente, o momento dessa transição. A revista *Veja* traz uma reportagem que trata da decadência da Jovem Guarda no período, que, contudo, no final, traz uma explicação sobre os motivos de seu grande sucesso em anos anteriores:

Lançada numa fase em que empalideciam os sons intimistas da bossa nova, substituídos por vibrantes acordes de protesto de Elis Regina a Nara Leão, a Jovem Guarda trazia a partir de 1965 a vantagem de ser apolítica. Os tempos começavam a se tornar pouco recomendáveis aos comícios sonoros dos compositores e os lemas de “juventude alegre e sadia”, lançados pelo iê-iê-iê, eram pelo menos oportunos. As letras do som jovem não eram propriamente modelos poéticos, mas tinham seu encanto para certa camada do público: “Você é meu amorzinho / você é meu amorzão / você é o tijolinho / que faltava na minha construção”; [...] “se você quer brigar / e acha que por isto estou sofrendo / se enganou meu bem / pode vir quente que eu estou fervendo”. Ao lastro poético pouco audacioso unia-se uma música ingênua, onde o sotaque estrangeiro ia além dos pequenos empréstimos do jazz feitos pela bossa nova (A CRISE, 1970, p. 77).

Assim, de acordo com a visão da revista, a simplicidade das canções do movimento foi uma das principais razões para a sua grande popularidade, principalmente entre o público jovem e, ainda mais especialmente, entre a parcela apolítica deste. Como a reportagem faz questão de enfatizar, a simplicidade poética – e também musical, associada a um volume de presença estrangeira aparentemente inédito na música brasileira – se torna “irresistível” para os ouvintes jovens e, junto com um aparato publicitário que explorava ao máximo a imagem dos artistas, as músicas desse movimento conquistaram uma plateia gigantesca. Entretanto, o grande sucesso desses artistas aos poucos foi minguando, à medida que a exploração de suas imagens e dos conceitos festivos da Jovem Guarda iam se tornando cansativos e repetitivos:

Mas cinco anos dessas emoções triviais num mundo onde os jovens começavam a falar muito mais alto e preocupadamente acabaram sendo suficientes para tirar o encanto da simplicidade. O cansaço com a repetição das fórmulas, o afastamento dos homens da publicidade e o poderoso desgaste das aparições contínuas na TV, além das mudanças no próprio comportamento dos jovens, estão seguramente entre as razões da decadência atual do império do iê-iê-iê. Alguns desaparecimentos e vários insucessos que se seguiram dificilmente podem ser chamados de ocasionais (idem, p. 78).

Nota-se, aqui, uma descrição do estilo como um fenômeno cultural de grandes proporções que tinha toda uma estrutura que o sustentava e se sustentava dele. De acordo com a revista, à medida que a imagem dos artistas foi se esgotando, a simplicidade das canções foi se tornando monótona, por representar uma fórmula que tendia a cair na mesmice e não era mais capaz de prender o público jovem, sobretudo porque este estava se tornando mais seletivo, com outras necessidades culturais e sociais. Ou seja, o público estava mudando e a Jovem Guarda não acompanhou a mudança. A própria reportagem cita o caso de alguns dos maiores ídolos do movimento, que “sumiram” ou entraram “em outra”:

Erasmu Estêves, 29 anos, ex-primeiro-ministro do “rei”, está entre os que pregam a urgente reformulação dos antigos esquemas e substituição das velhas imagens [...] como fórmula de sobrevivência. Numa das faixas de seu último LP recém-lançado faz uma humilde autocrítica – “quero começar de novo/ estou dez anos atrasado” – e nas outras músicas canta Caetano, Ari Barroso e suas próprias composições em ritmos diferentes (seu maior sucesso atual é um samba), com orquestrações cuidadas, ruídos e montagem de som no estilo dos modernos conjuntos do exterior. Menos preocupada com o som que com a imagem, Wanderléa tem dificuldades em fazer coincidir aquele com esta: depois de gravar entre sussurros e suspiros sensuais seu último disco “Eu Respiro Você” e discutir na TV sobre a autenticidade dos seus seios, ela ainda oscila indecisa entre velhos papéis perturbadoras: “A imagem da ternurinha era um presente à minha família. Eu queria dizer para eles: olhe, eu sou a ternurinha, a querida, mas deturparam tudo e querem me transformar numa mulher sexy. O público deve estar pensando que fiquei baratinada” (idem, pp. 76-77).

Afinal, se os jovens não estavam mais ouvindo tanto a Jovem Guarda e se os próprios artistas do estilo estavam se reinventando para tentar sobreviver, o que a juventude do momento estava “curtindo”? Na reportagem em questão, a revista dá uma dica do que ocorreu: na relação dos discos mais vendidos do Rio, havia doze nomes estrangeiros (idem, p. 76). Era apenas o início de uma “invasão” cada vez mais decidida e, aparentemente, inexorável da música estrangeira no Brasil.

Voltando um pouco no tempo ao início da incorporação do *rock* pela Jovem Guarda, José Ramos Tinhorão (1998) faz uma reflexão histórica sobre a evolução do *rock n’ roll* dizendo que os jovens brancos das classes média e alta nos países do então primeiro mundo, muitas vezes universitários, protagonizaram várias revoltas e manifestações pelo mundo que tinham cunho político, mas também cultural, o que se caracterizou como um veemente conflito de valores de gerações. Assim, um dos

elementos desse inconformismo jovem era a reformulação da música negra americana – *rhythm and blues* – através de um estilo mais dançante e jovem – *rock n' roll*. E, a partir daí, o *rock* virou febre mundial, sem excluir o Brasil:

Assim foi que, desde 1955, quando explode no Brasil com a exibição do filme *Sementes de Violência (Blackboard Jungle)* e em 1956 a novidade do *rock n' roll* do “Rock Around the Clock” com Bill Haley And His Comets, instala-se oficialmente com o novo gênero a chamada Música da Juventude: o ritmo “jovem” destinado a expulsar dos meios de difusão durante a década de 1960 não apenas as músicas de dança e as canções do variado repertório internacional vindo do período da guerra, mas dos próprios gêneros nacionais dos choros, marchas, baiões, batucadas e sambas – inclusive os de bossa nova das próprias elites universitárias locais, como logo se comprovaria (TINHORÃO, 1998, p. 352).

Assim, a música jovem passa a ser sinônimo de *rock*, incluindo a produção da geração que surge a partir daí, que se intitula Jovem Guarda. E, dessa forma, o Brasil se acostuma a consumir a música estrangeira, sobretudo a americana, de modo que até mesmo o que seria um “foco de resistência” na música brasileira – a MPB – passa a adotar as guitarras e características estilísticas do *rock*. E a influência do estilo no mercado musical brasileiro continua crescendo:

Assim, a partir da década de 1970, com a dispersão dos últimos grupos de artistas de nível universitário dedicados a uma produção de som brasileiro com algum acesso aos meios de divulgação (os seguidores da bossa nova e cultivadores de música instrumental ou de canções com características nacionais), efetua-se a ocupação final de todos os espaços ligados à música popular urbana no Brasil pelo ritmo americano da moda. Essa dominação na área das formas de lazer coincidia, aliás, naquele momento, com a chegada ao ponto mais alto da curva de crescimento da indústria do som e de instrumentos eletroeletrônicos nos países responsáveis pela exportação das modas musicais (idem, p. 359).

Tinhorão ainda cita o dado de que este período foi caracterizado por uma explosão de vendas de discos em nível mundial – entre 1965 e 1970 as vendas só da gravadora EMI somaram dois bilhões de dólares somente nos Estados Unidos – estimulada pela grande visibilidade da música da juventude. E o Brasil acompanha esta explosão em vendas de discos, em equipamentos de som para shows, aparições na televisão e em execuções no rádio. Para alguns, era como se o Brasil estivesse inserido em uma lógica neocolonialista que se materializava, em especial, no campo artístico, englobando diversas áreas, como a música, o cinema e as artes

visuais. Contudo, neocolonialismo ou não, o Brasil acaba aderindo a esta realidade que já se tornava lógica mundial. O *pop* é um fenômeno essencialmente de música americana e europeia que teve – e tem, até hoje – penetração mundial. O começo dos anos 1970 é marcado, assim, por essa invasão:

A Rádio Difusora de São Paulo recebe fitas estrangeiras mandadas de Washington, por avião, pelo seu correspondente Pedro Cattar, que conversa com o Brasil via satélite. Sua voz é gravada e depois irradiada com a veemência de uma bomba: “O sucesso vindo diretamente dos Estados Unidos!”. Mais audaciosa, a Excelsior paulista lançou recentemente um programa em cadeia com a BBC, de Londres, mantendo-se no quarto lugar da audiência que conquistou há dois anos (estava em 13º), quando começou com a música estrangeira. Também o “Cash Box” da Excelsior baseia-se nos contatos de uma correspondente nos Estados Unidos; às vezes lança os sucessos antes da própria indicação da revista especializada “Cash Box” (THE SOUND, 1970, p. 76).

A reportagem acima, do dia 29 de julho de 1970, traz vários casos de rádios brasileiras que criaram programas dedicados à música internacional e destaca que essa parcela da música estava ganhando tanto espaço que, em alguns casos, chegava a superar de longe as execuções de música nacional nas rádios. A revista cita, por exemplo, a Rádio Jornal do Brasil, no Rio de Janeiro, que, na época, chegava a preencher sua grade de programação com até 75% de músicas estrangeiras; cita também a Rádio Difusora de São Paulo, que mantinha uma média de 60% de músicas internacionais; a Rádio Excelsior, que no dia 2 de julho daquele ano, entre as oito e dez horas da noite, tocou 33 músicas, dentre as quais só uma era brasileira (“É Ferro na Boneca”, dos Novos Baianos). A reportagem cita ainda diversos outros exemplos, fazendo questão de enfatizar que nos outros Estados “a programação nunca deixa de ser pelo menos confortável para as gravações estrangeiras” (idem, p. 76).

Em diversos outros momentos a revista discute essa invasão da música estrangeira no Brasil. Na reportagem de capa da edição do dia 11 de março de 1970 discute-se uma possível conquista do exterior pela música brasileira, citando os exemplos da bossa nova, do conjunto Brasil '66, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, entre outros brasileiros que conseguiram ter destaque no cenário internacional. Descreve-se, dessa forma, um processo de expansão da música brasileira, um ganho de espaço muito grande no exterior, chegando a se tornar, inclusive,

referência nos universos musicais americanos e europeu. Contudo, no começo da matéria ainda, há a advertência:

O paraibano Jackson [...] do Pandeiro estava sentindo os efeitos de uma invasão muito mais profunda, em qualidade e quantidade, do que a atual penetração dos músicos brasileiros no exterior¹². Sentia a conquista dos músicos e do mercado nacional pelos valores estrangeiros. Hoje, a extensão deste fenômeno atinge índices impressionantes. No ano passado, segundo a Associação Brasileira de Produtores de Discos e Fonogramas, 47% dos discos editados no Brasil eram estrangeiros. Somando a esta porcentagem o grande número de versões brasileiras de sucessos internacionais e os discos importados diretamente de outros países, a presença estrangeira torna-se largamente majoritária (AS DUAS, 1970, p. 56).

A reportagem diz ainda que, nas cidades, onde a influência da música internacional é bem maior – sendo que os estilos regionais como a música nordestina e a caipira têm bem menos penetração –, a publicidade faz com que haja uma preferência fortíssima pela música estrangeira. E, assim, estilos como o *rock*, o *soul*, o *funk* e as baladas românticas vão ganhando muito espaço no cenário musical brasileiro e a década de 1970 se desenvolve com esta influência estrangeira cada vez mais recorrente no cotidiano urbano brasileiro. O consumo de música estrangeira era tão forte que muitos cantores brasileiros começaram a adotar pseudônimos americanos e a compor em inglês, como Michael Sullivan, Terry Winter, Morris Albert, Pholhas e Mark Davis (então pseudônimo de Fábio Júnior). Os demais, mesmo cantando em português e com seus nomes brasileiros, começaram a compor misturando elementos de música brasileira com estilos internacionais. É o momento em que surge o *soul* brasileiro, cotado para ser a nova “música jovem” no Brasil e que deu origem, mais tarde, à febre do *disco*. Em reportagem do dia 16 de setembro de 1970, a revista *Veja* fala sobre a ascensão desse híbrido *soul* brasileiro:

Algumas vezes em português, outras – não raras – em seu idioma original, o inglês, as inflexões negras e lamentos modernos adaptados dos velhos blues dos plantadores do sul dos EUA ocupam postos importantes da parada de sucessos de vários Estados. Com menos ou mais alma, os mesmos fortes acordes, vozes roucas, guturais e letras simples, o soul americano chegou ao Brasil nos últimos cinco meses numa variada versão de cantores e compositores nacionais. E estes recentes e provavelmente transformadores sons, com sua inegável consistência musical, ameaçam

¹² A revista, aqui, está fazendo referência à canção “Chiclete com Banana”, de Jackson do Pandeiro.

mesmo camadas de certo modo mais expressivas da música brasileira (SOUL, 1960, p. 79).

Assim, os principais nomes dessa nova vertente musical, como Paulo Diniz, Toni Tornado, Ivan Lins e, principalmente, Tim Maia, se tornaram consagrados nacionalmente. Como a própria reportagem diz, Tim Maia, com seu LP de estreia, alcançou em dois meses o posto de disco mais vendido no Rio de Janeiro. Isso é resultado de uma grande simpatia do público brasileiro por esse estilo dançante e poderoso, que vinha dos Estados Unidos – embora os artistas citados tenham tido claras influências da música brasileira, sobretudo o samba, a matriz principal do estilo que os consagrou é o *soul*. Nesse momento, nota-se um ponto de convergência: a música dançante norte-americana passa a se consagrar entre o público jovem, podendo ser considerada a principal trilha sonora da noite urbana no Brasil, sobretudo na segunda metade da década de 1970; contudo, estes músicos também tiveram grande sucesso entre o público da MPB, sendo muito lembrados por este estilo, sobretudo por causa de suas raízes nacionais, misturando o *funk* e o já citado *soul* ao samba, à bossa nova e ao baião.

Essa forte presença da música internacional abre terreno para uma publicidade cada vez maior dos estilos estrangeiros e para toda uma lógica que se volta para este consumo. Não apenas crescem a audiência de programas de música estrangeira, as composições brasileiras em língua inglesa e a influência dos estilos na própria sonoridade da música brasileira, como os *shows* internacionais passam a ser uma realidade, sendo espetáculos cada vez mais frequentes e lotados. Um exemplo é o show de Alice Cooper¹³, em abril de 1974, em São Paulo, ao qual compareceram cerca de 80 mil pessoas. O local do evento – Anhembi – estava tão lotado que muitas pessoas se sentiram mal, desmaiaram, começaram se empurrar e, durante a empolgação, muitas pessoas subiram no palco para não serem pisoteadas. A Revista Manchete, de 13 de abril de 1974 trouxe uma reportagem especial sobre o espetáculo, em que faz questão de enfatizar a “estranheza” do cantor de *hard rock* e de seu show e a sua adoração por parte de muitos jovens, que não apenas compareceram ao evento, mas se amontoaram para conseguir autógrafos no hotel onde ele estava. E vinham de vários lugares:

¹³ Cantor e compositor norte-americano que ficou conhecido, sobretudo nos anos 1970, por suas canções no estilo *hard rock* e por suas performances, em que explorava o macabro e o inusitado.

Muitos deles tinham vindo das cidades do interior do estado [de São Paulo], do Rio e até de Brasília, acampando nas redondezas do Anhembi desde quinta-feira. [...] A metade do Anhembi estava ocupada por uma feira. A outra metade, por 80 mil pessoas que queriam ver Alice Cooper da menor distância possível, preferivelmente na região frontal ao elevadíssimo palco montado numa das laterais do pavilhão. Como não cabia ali todo mundo, começou o empurra-empurra. Mais de uma hora antes do início do **show** de Alice, dezenas de pessoas desacordadas e/ou feridas já haviam sido socorridas no ambulatório médico do Anhembi – grifo do autor (ALMEIDA, 1974, p. 18).

A causa principal do tumulto, que inclusive se repete após essa cena, logo no início do show, é a superlotação do local associada a uma histeria coletiva gerada pelo “desespero” do fanatismo pelo cantor. Este “desespero” é um fenômeno do consumo musical e da mídia gerada em torno disso, um *fetich*e dos artistas, dos estilos, da música internacional como um todo. De repente, para grande parte daqueles fãs, estar lá, no show, na beira do palco, ou no hotel, esperando por um aceno, um autógrafo, ou mesmo uma vista privilegiada do cantor, não é mais apenas uma possibilidade agradável, mas uma *necessidade de consumo*. Tudo isso faz parte de um fenômeno maior que é a consolidação da cultura do consumo musical associada ao *pop*, uma adaptação do *rock* e de seus derivados para que se tornassem produtos comerciais, que tem, nos anos 1970, um terreno deveras fértil para sua propagação. É o que uma nota na seção “Leitura dinâmica” da Revista Manchete do dia 4 de maio de 1974 intitulada “POP – está dando ibope” afirma. O texto cita programas de televisão direcionados, especificamente, ao mundo *pop*, com videocliques e matérias relacionadas; fala ainda da atenção dada ao assunto até mesmo em programas que não são voltados especificamente para isso, como o Fantástico:

A TV – quem diria? – está ligada no **pop**. E com boa audiência. É o caso do programa **Sábado Som** (Globo, 15h) que tem mostrado coisas geniais, como o filme do Pink Floyd nas ruínas de Pompeia, ou trechos inéditos do **Magical Mystery Tour**, que os Beatles fizeram para a televisão. A TV Rio acaba de lançar um programa diário (17h45min), **Top of the Pop**, com um disc-jôquei chamado Monsieur Lima. Além disso, não faltam os **flashes** no **Fantástico** e os **especiais**, como o de Alice Cooper, que a Globo levou ao ar no último dia 16 [de abril]. Nesse, o único problema foi a interrupção sistemática da música para que um narrador **explicitasse** Alice Cooper. Além de prejudicar o som, deu um tom pretensioso ao programa. Por que não deixar a imagem e a música para a rapaziada, sem comentários? – Grifos do autor (MUGGIATI, 1974, p. 109).

A crítica, além de enfatizar que a televisão está dando muita atenção ao *pop*, faz uma ressalva em relação ao especial sobre Alice Cooper por trazer uma *explicação*, que, para o autor, foi completamente desnecessária e inconveniente. Essa ressalva traz uma mensagem clara: o *pop*, por mais que se manifeste de maneira “estranha” em determinados artistas, não deve ser *explicado*, apenas *consumido*. E assim, o consumo *pop* vai se propagando, abrangendo diversos setores da sociedade, penetrando em outras vertentes musicais – até mesmo em uma em que isso seria impensável nos anos 1960, que era a MPB –, fazendo fãs e a fama de muitos.

Assim, quando se discute a penetração da música internacional no cenário musical brasileiro, não se está restringindo a apenas um ou outro setor do público ouvinte. O fenômeno *pop* – manifestado em artistas de *rock*, *soul* e *funk* – foi um acontecimento que teve uma vasta abrangência, que compreendeu tanto o consumo da elite intelectual e cultural, quanto os setores médios e baixos, tanto em renda quanto em escolaridade. Ainda que não se possa afirmar categoricamente que “todo mundo ouvia música internacional”, ela estava em praticamente todos os lugares. Alguns artistas considerados “cafona” passaram a compor canções semelhantes às baladas. Diversas canções de muito sucesso de Odair José, Fernando Mendes¹⁴ e Reginaldo Rossi¹⁵, por exemplo, eram baladas e foram gravadas com guitarra, contrabaixo e bateria. Podem-se citar diversos exemplos de cada um, como as canções “A Desconhecida”, “Você não me ensinou a te esquecer” e “Cadeira de rodas”, de Fernando Mendes; “Uma vida só”, “Deixe essa vergonha de lado”, “Eu vou tirar você desse lugar”, de Odair José; “A Raposa e as Uvas”, “Leviana” e “Garçom”, de Reginaldo Rossi. Contudo, esses cantores, em geral, não eram classificados ou lembrados como da Jovem Guarda (a não ser Reginaldo Rossi, porém a pecha de “cafona” ou “brega” tem muita força nele, também), devido às suas temáticas consideradas exageradamente sentimentais e “sofridas”, abordando casos de amor malsucedidos – nos termos da época, “música de fossa”. Além disso, a própria interpretação sofrida das canções, as letras, melodias e arranjos

¹⁴ Cantor e compositor mineiro do estilo romântico, dito “brega”, autor de muitas canções de grande sucesso radiofônico e no mercado fonográfico no Brasil, como as canções citadas.

¹⁵ Cantor e compositor pernambucano, conhecido como o “Rei do Brega”, originalmente participante da Jovem Guarda e, posteriormente, cantor “cafona”, autor de muitos sucessos radiofônicos e fonográficos no Brasil.

simplificados e um menor preciosismo na qualidade das gravações faziam com que eles fossem lembrados como cantores “cafonas”, ao invés de cantores de *rock*, ou de baladas.

No caso particular de Odair José, sua influência do *rock* era tão grande que ele resolveu lançar um disco muito mais no estilo do que o que era acostumado a fazer: o álbum “O Filho de José e Maria”, que trazia pensamentos polêmicos, como uma desmistificação do casamento – afinal, se José e Maria, pais do salvador, não eram casados, por que as pessoas comuns precisam ser? – e uma descrição da vida de Jesus mostrando-o como um homem, e não um santo, e que, ainda por cima, seria um homossexual reprimido. A revista *Veja* de oito de junho de 1977 traz uma reportagem sobre o cantor e o disco:

Há um novo santo neste país de milagres. Na capa de “O Filho de José e Maria”, seu novo LP, o cantor Odair José lança um olhar na direção do infinito, despe o tórax das roupas terrenas e tem a proteção de uma enorme auréola. Fora a alegoria da capa, a disposição de Odair é mesmo de operar milagres. Vendedor de toneladas de acetatos (até novembro do ano passado [1976], 590 000 discos e fitas, numa discografia composta de 80 canções gravadas), onde exaltou o amor pelas prostitutas, condenou os malefícios da pílula anticoncepcional e filosofou sobre “temas profundos”, ele hoje pretende borrifar quilos de água benta sobre tanto pecado: “Eu agora sou bem diferente”, diz a primeira faixa de seu lançamento (*VIA*, 1977, p. 89).

O disco em questão era uma ópera-rock vinda de onde menos se esperava: um cantor “cafona”. A própria reportagem deixa transparecer em sua forte ironia essa surpresa: de repente o cantor das empregadas resolve fazer um disco contestatório da religião com produção musical de Guilherme Araújo, que produziu as carreiras de Caetano Veloso, Gal Costa, Ney Matogrosso e diversos outros artistas de prestígio. A própria sonoridade do disco é inusitada, levando em consideração sua fonte. Além da voz esganiçada do cantor, praticamente nada no disco lembra os grandes sucessos “cafonas” de Odair José. “O Filho de José e Maria” é uma obra com muitos temas e solos de guitarra, inclusive com distorção, a condução rítmica das canções feita pelo contrabaixo e pela bateria com agressividade típica do *rock*, temas de piano – ao contrário dos teclados espalhafatosos da maioria dos sucessos anteriores ao disco – e uma agressividade bem maior na interpretação vocal.

Contudo, apesar da forte aceitação da música internacional no Brasil naquele momento, da elaboração das composições muito mais criteriosa do que em seus discos anteriores e da polêmica, o disco foi um fracasso de vendas e é uma das obras menos conhecidas e lembradas do cantor até hoje. A história de um Jesus homossexual, filho de um casal pelas vias normais, que ainda por cima se separou, tendo todos esses acontecimentos levado o jovem a se envolver com drogas e bebidas, não foi muito aceita ou mesmo compreendida pelo público tradicional de Odair José e nem chegou a despertar maior interesse no público mais intelectualizado, seja pelo desprezo já consolidado pelo cantor ou pela própria estética do disco – que não se livrou de uma “atmosfera cafona”, por causa da voz, sobretudo na música “O Casamento”, que continua pouco trabalhada tecnicamente, soando desagradável para grande parte do potencial público:

O fato é que, combatido pela Igreja, desprezado pela crítica e ignorado pelo público – que rejeitou ou não compreendeu a mensagem do disco –, “O filho de José e Maria” acabou tendo o mesmo destino de “Araçá azul”: as milhares de cópias de seu vinil foram recolhidas e depois dissolvidas na fábrica da gravadora (ARAÚJO, 2005, p. 194).

Assim, a comparação entre “O Filho de José e Maria” e “Araçá Azul” é precisa não só pelo fracasso comercial e de consumo musical em si, como também por representarem uma tentativa de fazer algo completamente diferente do que seus autores estavam acostumados, gerando uma forte rejeição de seu público. Contudo, assim como Caetano Veloso, que, apesar de Araçá Azul, tem uma história em que teve predominantemente sucesso, Odair José também teve muito sucesso em sua carreira, em praticamente todos os seus outros discos. E, assim como ele, os cantores “cafona” eram campeões de vendas, chegando ao ponto de serem apontados por alguns como aqueles que realmente sustentavam as gravadoras:

A base sobre a qual repousava esta autonomia adquirida pelos artistas da MPB foi expressa por Caetano Veloso em um texto escrito pouco depois do lançamento simultâneo de seus dois LPs, “Jóia” e “Qualquer coisa”, em 1975. Ali, Caetano argumentava que “para que alguém possa fazer ‘Qualquer coisa’ assim como ‘Jóia’ é preciso que as gravadoras tenham Odair José e Agnaldo Timóteo. O universitário que tenta me entrevistar e salvar a humanidade fica indignado diante do meu absoluto respeito profissional e interesse estético pelo trabalho de colegas como Odair e Agnaldo” (idem, p. 191).

Ainda que não se possa generalizar, dessa forma, que só os “cafonas” tinham grande sucesso no mercado fonográfico, todas as gravadoras tinham seus artistas mais vendáveis e outros mais de “prestígio”, de acordo com Araújo. Isso porque a mesma gravadora (Odeon) que lançava os discos de Milton Nascimento e Gonzaguinha também lançava os de Agnaldo Timóteo e Luiz Ayrão. Da mesma forma, a gravadora que abrigava Chico Buarque, Caetano Veloso e Elis Regina (Phonogram) também contava com Odair José e Evaldo Braga (apenas com outro selo, chamado Polydor). Essa coexistência de artistas tão diferentes em uma mesma gravadora está relacionada ao fato de que os cantores voltados para um público mais intelectual e universitário tinham grande prestígio, tanto por critérios estéticos, de músicas com arranjos, melodias e letras mais cuidadosamente planejados, quanto pela própria imagem elogiosa da crítica especializada acerca deles, enquanto artistas de qualidade, bons intérpretes e compositores e pessoas que enriquecem a cultura brasileira. Por outro lado, os artistas “cafonas”, que não tinham o mesmo prestígio da crítica especializada, nem a maior sofisticação de suas composições, tinham as músicas feitas de acordo com parâmetros comerciais, com letras, arranjos e melodias simples e uma fórmula estrutural que facilitava o consumo; e, como caíram no gosto popular, vendiam muito. Em uma reportagem sobre os cantores tipicamente populares, considerados “trilha sonora de cabarés”, como Nelson Gonçalves, Altemar Dutra, Orlando Dias, entre outros, a revista *Veja* de 27 de dezembro de 1972 cita todos eles como grandes sucessos comerciais e inicia o texto ressaltando o grande desempenho comercial da música “Eu vou tirar você desse lugar”:

É uma corrente musical que nem sempre ousa dizer o nome, e às vezes parece debater em seu leito tortuoso, úmido e cheio de obstáculos. Letras dramáticas, impulsionadas por um imutável andamento vagaroso, movido por cordas, metais e coro, talvez a trilha sonora dos cabarés e zonas de meretrício. Que evidentemente não é seu único público. Em seis meses de vendagens, até o fim deste ano, um levantamento do crítico Júlio Hungria com dados do Ibope apontou “Vou tirar você desse lugar”, com Odair José, como o único sucesso da música brasileira entre as dez primeiras classificadas (O NOVO, 1972, p. 80).

A década de 1970, dessa forma, vai se destacando como um período de consumo de diversas tendências musicais e públicos distintos que, em alguns

momentos não são tão distintos assim. E, ainda que distintos até certo ponto, eles se tornam necessários um ao outro. Embora a MPB tenha sido, na década anterior, um estilo consumido, principalmente pela intelectualidade, no período estudado ganha artistas com maior capacidade de penetração na massa, sobretudo entre o público jovem e de classe média, como Tim Maia. E, embora tivesse uma forte rejeição por parte do público intelectual e universitário, a música dita “cafona” era um grande sucesso nas camadas populares, podendo, inclusive, ter dado base para que as gravadoras pudessem lançar os artistas “diferenciados”. Ao mesmo tempo, a música para o amplo consumo compreendia também uma vastidão de artistas e canções dançantes ou românticas, do *pop* internacional ou nacional que não tinham pecha de “cafona” ou “música inferior”, o que sugere um consumo que não se restringe apenas aos setores populares ou de menor escolaridade. E, ainda que a cultura de elite tenha a tendência de se separar da cultura popular, ou ao menos tentar se diferenciar dela, atribuindo conceitos positivos a si própria e negativos à outra, a ampla produção musical, o grande trabalho publicitário e a forte expansão dos meios de comunicação (e da divulgação das diversas vertentes musicais) e, sobretudo, a ampla difusão da música internacional em praticamente todos os setores do cenário musical brasileiro tendem a enfraquecer estes paradigmas. Desse encontro entre a cultura engajada ou intelectualizada, a cultura de massa e a influência estrangeira, surge uma realidade musical ampla, complexa e cada vez mais abrangente no Brasil. E já não mais tão heterogênea assim.

Quem somos e o que ouvimos: Teresina e o consumo musical

Neste momento, a viagem pelas sonoridades temporais e espaciais brasileiras chega a um ponto específico, que corresponde a uma cidade pequena para os padrões das capitais brasileiras, que ainda tem um longo caminho a percorrer rumo ao cosmopolitismo, embora esteja se envolvendo em um processo que, aos poucos, vai mudando a aparência, as sociabilidades e a cultura como um todo ao longo de seu tecido urbano. E nesta cidade em que o provincianismo das visitas 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, 1975b, 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 do cenário descrito nos capítulos anteriores, dessa forma, que se procurará, agora, situar a cidade de Teresina. O turbilhão de acontecimentos culturais que se relacionam com o rico cenário musical brasileiro dos anos 1970 irá reconfigurar na capital do Piauí, a exemplo do que aconteceu em outras cidades brasileiras, o público ouvinte de rádio. E, nessa cidade, esse meio de comunicação tem ainda mais força, pois a televisão, cuja popularização se deu, no Brasil, a partir dos 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 que comece a rivalizar com as transmissões da televisão, ainda é o principal veículo de entretenimento dos teresinenses.

Um dos traços desta mudança cultural 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 é possível encontrar 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, o residencial do IAPEP¹⁶, 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

¹⁶ Instituto de Assistência e Previdência do Estado do Piauí.

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 a “gritaria” e os “bacanais” que jovens promovem 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 infra-estrutura 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 que surgem 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).

Este crescimento não apenas aumenta 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

quantidade absoluta de audiência para as rádios e frequentadores das festas quanto em tipos de públicos e gostos musicais que passam a ter representatividade na cidade. Existem, assim, de acordo com a visão tradicional, que se consolida em nível nacional, a MPB e o *rock* internacional “de qualidade”, do público universitário e intelectualizado, o *pop* internacional das rádios e das festas dançantes e a música “brega” das periferias e dos cabarés, que passa a ter um público cada vez maior, com o processo de expansão e suburbanização dos bairros periféricos. Dessa forma, Teresina passa a ter uma proximidade bem maior com esta divisão de públicos, embora isto não seja algo inexorável, como será discutido aqui.

Tomando como um ponto de partida para a discussão musical, não se pode deixar de destacar que, quando se trata da música em Teresina, nos anos 1970, há um ponto de onde não há fuga: a grande popularidade da música internacional. O processo de inclusão do Brasil em uma lógica internacional de propagação cultural é sentido em Teresina e não faltam menções a estas canções, seja nas falas dos consumidores de música ou nas páginas dos jornais. A popularidade é tão grande que havia quem contestasse o grande espaço dado às músicas estrangeiras na programação das rádios. Um dos programas de maior sucesso no rádio em Teresina, na época, *Seu Gosto na Berlinda*, apresentado por Roque Moreira, tinha fortes restrições às músicas internacionais:

[...] ele [Roque Moreira] [...] restringia o programa dele a músicas brasileiras. Ele não tocava música internacional que, na época, também era um estilo muito forte. Aliás, nessa época, para o cantor fazer sucesso aqui no Brasil, primeiro ele cantava em inglês. É o caso do Morris Albert, do Terry Winter, do Fábio Junior, que na época cantava como Mark Davis... Depois foi que ele começou a cantar como Fábio Junior e fez sucesso, mas nessa época gravava-se muita música internacional, cantores brasileiros cantavam internacional porque tinha um espaço muito grande nas programações de rádio a música internacional (SILVA ANA, 2008).

Roque Moreira podia ter suas restrições à música estrangeira, contudo, vários outros radialistas não tinham, pois os sons que vinham do estrangeiro permeavam as transmissões radiofônicas em Teresina. A força do gosto pela música internacional era tão forte que provocava uma manifestação ambígua na abordagem dos jornais sobre o assunto, que tanto publicavam matérias exaltando diversos nomes que vieram a se tornar clássicos da música mundial, como Santana, Beatles,

Michael Jackson, entre outros, como que faziam questão de atacar a grande difusão dessas músicas, sobretudo o fenômeno *pop*.

Nos primeiros dias do mês de janeiro de 1975, o colunista Menezes de Moraes publicou no jornal O Dia um comentário do então novo disco de Santana, Borboletta. O título da coluna, no dia, já antecipa o teor do que está para ser dito: “Santana. Apesar de tudo, maravilhoso”. Àquela altura, o guitarrista mexicano já era consagrado mundialmente, com sua mistura de *blues* e ritmos latinos e conhecido pela energia de sua música. E é justamente isso o que o colunista disse que faltou, por estar mais ligado a uma música mais contemplativa:

O que a música de Santana perdeu com isso foi o lado inventado, explosivo, para adquirir um aspecto vigoroso de pesquisa. Uma batida nítida – na guitarra –, a mesma de antes, mas só que encaixada dentro de um trabalho melódico, no seu todo, menos explosivo. Por isso a gente tem a impressão de que Santana está se tornando cada vez mais digestivo, fraco e cansado. Os últimos trabalhos que fez vêm provando isso. Em Borboletta, por exemplo, esta marca está presente. Mas mesmo assim, um disco de Santana ainda é para ser ouvido, discutido e recomendado. Isso passa (MORAIS, 1975e, p. 9).

Ou seja, o fato de Santana estar perdendo vigor, com um som cansado e fraco ainda assim não faz com que o disco ou o próprio artista percam seus valores. Embora mostre uma ligeira decepção com a perda de alguns pontos valiosos, o colunista ainda assim exalta o músico, pela sua história e por reconhecer nele e em seu novo trabalho alguns aspectos que justifiquem uma apreciação. E, mais do que isso, ele está dando aos seus leitores *orientações de consumo*. Nota-se que tais orientações tinham quem as seguisse, inclusive pelo fato de que em outras edições, o mesmo jornal publicou artigos semelhantes sobre outros clássicos da música internacional “de qualidade”, o *rock*. Um artista que teve grande espaço nas páginas do jornal O Dia foi Bob Dylan. Uma coluna do dia cinco de março de 1975 traz dados biográficos seus e procura dar ênfase a ele como um cantor de protesto e, mais do que isso, como um cantor de protesto que traz reflexões pertinentes àqueles dias:

Dylan tem profundo conhecimento do seu conceito de mundo. O crítico Robert Shelton disse que “Dylan quebra todas as regras de escrever música exceto aquela de dizer algo e dizer diretamente”. Cabelos revoltos, calça “blue jeans”, camisa desarrumada, botas, Dylan apresenta figura chapliniana. Acompanha-se de guitarra ou harmônica, que completam os murmúrios da sua voz. Seus lamentos refletem aspereza, cólera, amargura,

esperança ou desespero e nunca foram projetados tão alto desde o tempo de Leadbelly e Big Bill Broonzy. [...] Dylan é perfeito estilista e suas palavras refletem a poesia de nossos dias como só ele sabe representar (BOB, 1975, p. 9).

Como os *media*, de modo geral, têm grande poder de prescrição, o jornal em questão, quando veicula artigos ou colunas falando de um artista, está *orientando* o consumo de seus leitores não apenas daquele artista, mas de uma série de valores estéticos ou ideológicos associados a ele. Como no caso de Santana, que era associado ao inovador e à energia de suas composições mais antigas e, de repente, passa a fazer um trabalho mais melódico. Perdeu alguns valores, mas ainda tem outros que justifiquem a orientação. Bob Dylan, por outro lado, está mais associado ao valor de suas letras de protesto, aos temas que aborda, à postura contestatória, que engloba a forma como canta, a forma de seus arranjos, seu vestuário e sua imagem pessoal como um todo. E, além de enfatizar tudo isso, a reportagem ainda fala das influências do cantor, mostrando-o como um homem do *country/blues/rock*, e da sua trajetória, incluindo os locais por onde teve sua formação e suas músicas que tiveram mais êxito.

O reconhecimento de Bob Dylan pelo periódico piauiense é tão grande que pouco mais de um mês depois do artigo comentado, outros quatro ainda são publicados no mesmo jornal, nos dias 29 e 30 de abril, seis e sete de maio, um sendo continuação do outro. E todos parecem uma continuação daquele que já foi comentado. A própria redação dos artigos é feita somente com letras minúsculas no início das frases, talvez para dar um ar alternativo e contraculturalista ao texto. O do dia 29 de abril procura criar uma imagem do artista de ícone da geração da contracultura, fazendo uma leve provocação ao leitor, ao dizer que “essa geração maravilhosa [...] ainda não chegou ao Piau!” (MORAIS, 1975b, p. 9). O texto procura, dessa forma, pintá-lo como revolucionário, inclusive desde a infância, ao citar uma frase que Bob Dylan teria dito a seu pai – “você vende coisas a eles (aos pobres) sabendo que eles não podem pagar” (idem, p. 9). Os outros três artigos seguem a mesma linha, levantando detalhes da vida dele que mostrem o artista como um grande representante da música engajada. A revolta do cantor se dá até mesmo com os rumos comerciais que o *rock* toma, conforme o artigo do dia 30 de abril enfatiza:

[...] chegou até Minneápolis, para estudar arte na Universidade local. em registro na faculdade ainda conservava o nome original. Mas para todos os alunos, seu nome era Bob Dylan. E deixava bem claro pra todo mundo que queria ser um cantor de folk. as pessoas que já escreveram sobre dylan afirmam que ele já andava (nessa época) meio chateado com os rumos comerciais que o rock tinha enveredado por isso se entregava de corpo inteiro às pesquisas e discos de folk, à música rural branca dos cowboys e dos montanhese. isso ele fazia com o mesmo amor com que pesquisava as raízes da música negra – maiúsculas idênticas ao original (MORAIS, 1975c, p. 9)

A imagem do cantor aqui é a de um homem tão autêntico em seus propósitos revolucionários que deixou de lado o *rock* por ele estar virando um estilo comercial. Daí, então foi pesquisar a fundo, nas origens do estilo, para resgatar o que a lógica comercial e industrial tinha tirado dele, buscar mais “raiz”, mais “autenticidade”. Assim, a série de artigos sobre Bob Dylan se encerra no dia sete de maio, arrematando da seguinte forma:

bob dylan tem 14 discos gravados por ele. joan baes tem um disco gravado só com músicas dele. participou em 12 transações de coletâneas e discos avulsos. gravaram também seis discos piratas. Fim de papo – maiúsculas idênticas ao original (MORAIS, 1975d, p. 9).

A autenticidade, a rebeldia, os ideais e a qualidade musical de Bob Dylan, de acordo com o colunista, geraram seu sucesso e sua consolidação como um grande artista. Assim, o que se percebe no jornal é uma orientação ao público alternativo, que se interessa por uma cultura diferente do que é divulgado massivamente na grande mídia, assim como uma defesa da própria alternatividade. E este gosto alternativo correspondia, sobretudo, aos grandes nomes do *rock* internacional, que, além de Bob Dylan, englobavam Led Zeppelin, The Who, Pink Floyd, Yes¹⁷ e diversas outras bandas. O apreço por este estilo musical é lembrado pelo músico Geraldo Brito, associando esse gosto, em suas reminiscências, sobretudo às pessoas da elite que iam estudar em outros centros urbanos e depois influenciavam os amigos:

¹⁷ Bandas que compunham o universo do gosto alternativo por pertencerem ao estilo do *hard rock*, com guitarras intensas e vocais agressivos (Led Zeppelin e The Who) ou ao *rock progressivo*, com instrumentais extensos, músicas conceituais e quebra nas lógicas tradicionais de harmonia, ritmo e melodia (Pink Floyd e Yes).

[...] o pessoal da elite, como estudava fora, os que iam para fora, os mais cabeça [sic.] influenciavam os outros, porque moravam juntos. Nego talvez ouvia até aquilo, talvez nem gostasse, mas acabava ouvindo. Então tinha essa diferença, era diferenciado, sim. Tinha uma elite alternativa. Tinha uma elite que ouvia, também, claro, essas coisas do rádio. Mas, aí, era um momento muito da fase final, da mudança dos anos 1960 pros 1970, da coisa alternativa, que chamavam movimento *underground*, subsolo. Cultura *underground* era uma cultura à parte, alternativa, que não era oficial. A cultura oficial era a cultura dos meios de comunicação, né, do Estado, que emitia essa cultura. Mas aí tinha essa outra *underground*, que era uma cultura alternativa, que corria à margem contra essa cultura oficial (BRITO, 2012).

Assim seguiu-se um caminho natural dos jovens da elite teresinense. Em um dado momento, iam para Fortaleza, Recife, ou até mesmo para algum grande centro urbano da região sudeste, e acabavam conhecendo esses nomes mais alternativos, que eram muito conhecidos nesses centros. Um belo dia, um colega de faculdade lhe apresentava um disco. Caso o estilo o tocasse de alguma forma, gerava uma curiosidade, que se convertia em hábito e, posteriormente, em admiração. Ou então o jovem se apaixonava à primeira audição pelo estilo. Ou, ainda, podia ser que não gostasse de jeito nenhum, mas fosse forçado a ouvir porque seus companheiros de quarto ouviam. Enfim, a forma como ocorria o contato com o *underground* pode ser descrita como uma experiência singular de acordo com cada caso. Porém, englobando todas essas possibilidades, o fato é que a ida destes jovens a outras cidades ajudou a formar em Teresina um cenário *underground*, ao menos no que diz respeito ao consumo.

Um desses jovens que migraram em busca de melhores condições de estudo foi Hugo Santos¹⁸. Em suas reminiscências, está a ida para Recife para concluir os estudos do segundo grau (atual ensino médio). Na capital pernambucana ele, que era um fã de Waldick Soriano, José Roberto, José Augusto, etc., teve seu primeiro contato com a MPB e com o “rockzão pesado [...] do Santana, do Led Zeppelin...” (SANTOS HUG, 2012). Dentro de seu círculo de amizades, havia alguns jovens que gostavam desse tipo de música e influenciavam os amigos. Chegaram, inclusive ao ponto de fazer um clube do disco, em que cada um juntava sua mesada, comprava um ou dois LPs e iam ouvir juntos:

¹⁸ Lembrando que, ao lembrar, os sujeitos entrevistados não estão apenas recordando, mas laborando um sentido para o passado que é mais confortador em relação aos seus presentes. Para esta perspectiva de memória, ver GODOI, E. P. O Trabalho da Memória: cotidiano e história no sertão do Piauí. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

Na época, a gente era secundário, secundarista. Quando eu fui pra Recife, eu passei dois anos lá, mas terminando o meu segundo grau, né? Mas lá a gente já encontrou, em Recife eu já encontrei... Esse rapaz que eu lhe contei, o "Bequinho", o João Beckman... Quando eu cheguei lá, ele já estudava na universidade. E ele exercia muita influência comigo, com meu irmão... A gente, convivendo com ele, a gente conheceu, através dos discos de vinil, a gente começou a gostar, também, né, não deixa de ter exercido alguma influência. Ele já era universitário, já fazia a escola de música, lá. E influenciou muita gente, lá [risos] (idem).

Hugo Santos foi um dos jovens dos quais Geraldo Brito fala, que tiveram contato com o cenário *underground* em outros Estados e vieram compor o público consumidor desse estilo em Teresina. O processo de consumo, contudo, nesse caso, não corresponde apenas a ouvir as músicas. O conhecimento sobre a realidade dos artistas, os novos lançamentos e diálogos a respeito de tudo isso também são relevantes para o cenário no qual se inserem os jovens alternativos. E é principalmente a eles que as notícias já comentadas do jornal O Dia falam.

Nesta perspectiva, a notícia sobre a realização de um grande festival só de *rock* é algo de grande relevância para este público alternativo. E foi isso que O Dia fez, no dia oito de agosto de 1975, ao falar sobre um evento ocorrido em Belo Horizonte no fim de semana anterior (dias um, dois e três de agosto), que aparentemente não teve nome ou este não foi divulgado pela matéria, que o trata apenas por "Festival". De acordo com a coluna, o Festival aconteceu em Belo Horizonte depois que o último, que ocorreu em Jacanga-SP, teve graves falhas estruturais, como a falta de alimentos e sanitários e gerou uma grande antipatia em nível nacional quanto à realização de outro evento semelhante. Contudo, de acordo com o ponto de vista do jornal, o Festival de Belo Horizonte quebrou este conceito, porque, em suas palavras, só não foi melhor organizado porque o Estado, em vez de colaborar com a infraestrutura, preferiu investir na coerção, caso ela fosse necessária:

O Festival teve iniciativa particular e Estadual. O dono do clube, Sr. Gonzaga, deu-se todos os créditos pela iniciativa e organização do Festival. Realmente faltou muita coisa, como mais banheiros, água, uma comida mais aceitável; mas é preciso levar-se em conta que um acontecimento dessa espécie sempre tem furos e necessita de muita verba para sair tudo de acordo. Aí então deveria ter entrado a parte Estadual, que participando da lista dos organizadores deveria ter feito algo para ajudar nas melhores condições. Mas em vez de ajudar com a organização em termos de

necessidade colaborou com um intensivo número de guardas de todo o tipo: DOPS, Federal, à paisana e até desfilando em maravilhosos cavalos que não estavam nem aí. [...] Afinal de contas o que esperavam eles? Um ataque de soldados selvagens, guerrilhas, assassinatos, estupros e outras atrocidades? Acredito mesmo que tenham sobrado muito pouco policiais em Belo Horizonte, pois estavam todos formados como tropa de choque para manter o Festival em ordem. Enfim... (O ROCK, 1975, p. 9).

A crítica à falta de apoio estadual ao Festival, onde o Estado parecia mais preocupado com a possível subversão ou violência que poderia ocorrer do que com a estrutura efetiva necessária à própria realização do evento, é acompanhada da exaltação da qualidade do evento, apesar de todos estes percalços:

Mas, no último fim-de-semana, em Belo Horizonte, no Clube Serra Verde, estes mesmos jovens coloridos e arejados [do festival anterior, em lacanga] tiveram oportunidade de definitivamente mostrar o único objetivo de se reunir, vir de diferentes Estados, abandonar seus quentes e confortáveis lares e passar três dias em comunhão com a música, a paz e o amor. O sonho da nação de Woodstock não está realmente morto, mas isto sim; apenas dificultado de existir (idem, p. 9).

Assim, a coluna critica a falta de estrutura – culpando o Estado – e exalta o espírito do Festival, o público, que, em sua visão, foi muito tranquilo, pois se tratavam basicamente de *hippies*, que não estavam preocupados com o Estado, com questões políticas, com a economia, ou com nada que não fosse a música e a liberdade. O Festival, pelo que a matéria descreve, tinha um concurso de calouros e, mais tarde *shows* com artistas consagrados em nível nacional. O próprio jornal diz que, na maioria das composições apresentadas, era notória a “pobreza de músicas e das letras”, porém as apresentações dos artistas convidados foi valorosa para o evento. Assim, o Festival pode ter sido longe de ser um Woodstock brasileiro, mas era um acontecimento relevante o suficiente para ser noticiado em uma coluna do periódico piauiense, sobretudo considerando-se a relevância para o público alternativo, que, por definição está à margem das manifestações culturais veiculadas na grande mídia e, portanto, respiram essa cultura do *underground*.

No ponto mais alto da divulgação da alternatividade – pelo teor da notícia, e não por suas riquezas de informações –, o mesmo jornal divulgou uma breve notícia no dia nove de setembro sobre o lançamento de um novo disco de Rick Wakeman, então ex-tecladista do Yes, conhecido grupo de *rock* progressivo, famoso por quebrar os parâmetros de tonalidade e ritmo e por músicas enormes e com longos

trechos instrumentais. Curiosamente, no entanto, a matéria não faz nenhum comentário sobre a musicalidade do disco. Diz apenas que é um álbum muito rico em fotografias temáticas do conceito do disco, inspirado na obra de Júlio Verne “Viagem ao Centro da Terra” (o próprio álbum tem o mesmo nome da obra, em inglês, “Journey to the Center of the Earth”); diz também que o músico foi acompanhado da “London Symphony Orchestra”, em *show* no ano anterior e pelo coro The English Chamber (RICK, 1975, p. 12). Há que se admitir, no entanto, que a matéria pode ser pobre em informações e comentários, contudo, o simples fato de estar noticiando o disco novo de Rick Wakeman, já a torna atrativa ao público alternativo.

No jornal O Estado também havia espaço para a divulgação de temas concernentes ao público mais alternativo, embora não tão enfaticamente ou frequentemente quanto O Dia. Na edição dos dias 12 e 13 de janeiro de 1975 o periódico publicou uma matéria falando sucintamente da biografia de David Bowie¹⁹. Entretanto, a matéria não faz muitos comentários acerca do que diz, restringindo-se, em sua maior parte, a levantar dados biográficos do artista, como as principais bandas em que tocou, seus principais discos, suas principais parcerias, etc. No último parágrafo, há uma preocupação de dar ênfase à presença de palco do cantor, deixando claro que isto foi um dos aspectos principais para que ele se destacasse no meio (“SOUL” E, 1975, p. 8). Esta é como a matéria do disco de Rick Wakeman, sucinta, embora tenha uma presença de discussões acerca do próprio artista e de sua obra bem maior. E isto, aliado à própria presença do nome do cantor David Bowie já torna o texto atrativo ao público do *underground*.

No entanto, quando se fala em música internacional consumida em Teresina, o *rock* do público alternativo – por sua própria alternatividade, por mais redundante que pareça – não tinha tanto impacto nos meios de comunicação quanto a música internacional mais voltada para o amplo consumo, ou seja, o *pop*. Quem viveu nos anos 1970, até hoje se lembra das baladas românticas ouvidas no rádio, ou na vitrola, ou no som do carro e das músicas dançantes importadas. As rádios piauienses, seguindo, além da lógica de consumo local, uma tendência nacional, tocavam muito as canções estrangeiras de amplo consumo e os jornais divulgavam amplamente informações a respeito dos artistas do estilo. Por um lado, o jornal O

¹⁹ Cantor inglês da era *glam rock*, em que os artistas abusavam da maquiagem e do figurino para impressionar a plateia, famoso por suas performances inusitadas e pelas músicas intensas.

Dia dava mais espaço às publicações alternativas, enquanto O Estado – de teor mais popular – veiculava matérias, notas, colunas e recomendações sobre o estilo mais comercial. Mesmo assim, as páginas do jornal O Dia também continham música *pop*, como, por exemplo, uma breve reportagem, no dia 31 de agosto de 1975 falando sobre Michael Jackson, que ainda era integrante do Jackson Five, porém já estava se lançando em carreira solo:

Ele [Michael Jackson] tem experimentado vários instrumentos, gostando mais de bateria, mas, não desenvolveu sério interesse por nenhum deles. Seu amor pelo canto o levou a gravar vários LPs como solista, assim como vários compactos simples, todos eles vendendo mais de 2 milhões de exemplares. Entre seus grandes sucessos, poderíamos citar: “Got To Be There”, “Ben”, “Music And Me”, “One Day In Your Life” (DANÇARINO, 1975, p. 12).

A reportagem enfatiza ainda que Michael Jackson, aos 11 anos, se tornou o mais popular cantor de um conjunto nos Estados Unidos, além de ressaltar suas habilidades como cantor, dançarino e, sobretudo, *entertainer*. O jovem cantor americano é mostrado como alguém de muita empatia com o público, o que, aliado às suas músicas, o torna um ícone do sucesso mundial e da música de amplo consumo. Aqui, da mesma forma que no caso das matérias sobre os artistas mais alternativos, há uma *orientação de consumo*, porém para um público diferente que tem outros anseios em relação à música que pretende ouvir. Um público que não busca uma análise criteriosa das canções, mas uma audição agradável que lhe cause prazer apenas por ouvi-la.

Em outro caso, agora no jornal O Estado, no dia seis de novembro de 1975 a coluna Super Sociais publicou uma nota curta, porém com expressiva *orientação de consumo*. Como já foi discutido no capítulo anterior, a música *pop* teve tanta força no Brasil que diversos artistas brasileiros começaram a tocar e/ou compor músicas em inglês e adotar pseudônimos americanos, para que tivessem maior sucesso. E a banda Pholhas²⁰, sobre a qual a referida nota trata, foi um dos casos que tiveram expressivo êxito cantando em inglês. A coluna diz:

Os “Pholhas” (*o melhor conjunto musical brasileiro*) estará se apresentando em Teresina, no dia 28 próximo, no Clube dos Oficiais da Polícia Militar

²⁰ Banda brasileira, de São Paulo, famosa por cantar e compor baladas românticas em inglês.

(Tigrão). A promoção é do clube das margaridas que tem como presidente a inteligente jovem Lúcia Portela Vale. A renda será destinada para fins filantrópicos – grifo nosso (LIMA, 1975, p. 2).

Assim, a música internacional de grande consumo está presente mesmo quando se trata de artistas brasileiros. A preocupação do colunista em dizer que os Pholhas são *o melhor conjunto musical brasileiro* já dá uma orientação ao leitor, em especial àquele que consome este estilo. E este internacional “*made in Brazil*” atinge uma grande parcela da população, sobretudo a que se identificava com a Jovem Guarda, que, vale lembrar, já é uma das referências da inserção do *rock* e do *pop* dentro da sociedade brasileira. O *rock n’ roll* dançante, romântico e descolado dos anos 1960, diga-se de passagem, não é esquecido na década seguinte:

Este LP [“Isso é a felicidade”, lançamento da banda na época] é mais que o reencontro de OS INCRÍVEIS com o sucesso a que se acostumaram durante muitos anos de carreira na música jovem brasileira: é a prova definitiva de que o grupo, enfim, encontrou sua formação definitiva, com a inclusão de Fernando Neto nos teclados e Rogério na bateria, músicos que vieram juntar seus talentos aos de Mingo, Nenê e Risonho, cuja qualidade musical é por demais conhecida e apreciada (SUCESSOS, 1975a).

A banda Os Incríveis, lembrada pela matéria, faz parte do gosto musical de grande difusão, mesmo nos anos 1970, quando a Jovem Guarda já estava fraca e os cantores consagrados do movimento estavam desenvolvendo seus próprios projetos, sem se vincularem necessariamente com o que se fazia antes. E a expressividade desse gosto é sentida na forma como a matéria trata o lançamento do LP da banda. Nota-se que os comentários não estão voltados exatamente para a musicalidade do grupo, mas sim para os seus *sucessos*, como, por exemplo, a ênfase que é dada no lançamento da canção “Isso é a felicidade”, no ano anterior, que alcançou um êxito “fulminante: em menos de 30 dias a música era uma das mais executadas e vendidas em todo o território nacional” (idem). Aparentemente, o fato de a canção fazer sucesso já se configurava, por si só, em um atrativo para que fosse consumida cada vez por mais pessoas.

No caso de Teresina, as canções brasileiras derivadas do *pop* e do *rock* mais comercial, assim como as músicas “internacionais *made in Brazil*” e as estrangeiras propriamente ditas estão presentes nas memórias de consumo dos habitantes da cidade da época, de forma tão marcante que, em algumas edições, os

jornais chegavam a ter uma coluna de lançamentos ou de música inteiramente dedicada a sucessos internacionais. A coluna “Sucessos” do jornal O Estado dos dias dois e três de março fala de três êxitos, todos internacionais: a banda The Hues Corporation, com o álbum “Rockin’ Soul”, o cantor Junior, com a canção “Alone” e a música “We said goodbye”, de Dave Maclean:

Com quatro sucessos seguidos em compactos simples nos Estados Unidos – “Freedom for the stallion”, “Miracle maker”, “Rock the boat” e “Rockin’ soul” – que venderam, acumulados, mais de cinco milhões de cópias, o The Hues Corporation está de volta com um super álbum – justamente chamado “Rockin’ soul”, nome do seu mais recente hit nos EUA e também no Brasil, onde a música está em todas as paradas. [...] Depois do sucesso espetacular de “Excuse me”, que ainda continua nas paradas de sucesso de todo o Brasil, Junior está de volta com uma música igualmente linda e envolvente: “Alone” (A. Morales / S. Napiel-Bell), que vendeu mais de um milhão de cópias na Europa. [...] “We said goodbye”, sucesso de Dave Mac Lean, acaba de ser lançado em compacto-simples e LP na Argentina (SUCESSOS, 1975b).

A citação acima destaca um trecho de cada uma das notas em que a coluna comenta os três lançamentos. Mais uma vez, o que se enfatiza é o sucesso nas paradas do rádio e nas vendas. No caso da canção de Junior, o jornal diz que a música é “linda e envolvente”. O comentário sobre a qualidade da canção, no entanto, acaba aí, dando lugar à informação que parece ser a mais importante: a enorme venda do compacto na Europa. Isto porque o *gosto médio*, que está relacionado às canções internacionais de grande divulgação, parece ser pautado pelo *sucesso*. As rádios tocam os “grandes sucessos”, os jornais falam sobre eles e a população os consome. Ou seja, aparentemente, o *sucesso* se torna critério para outro *sucesso*, o que caracteriza o *fetiche*, de acordo com a lógica de mercado discutida no capítulo anterior.

A presença da música estrangeira dentro do cenário do consumo musical em Teresina é lembrada com muita ênfase por quem viveu a época. Acrísio Sampaio, por exemplo, um jovem estudante frequentador de bailes no período em questão, recorda-se do grande sucesso que foram os Beatles. Apesar da banda já ter se dissolvido na década de 1970, o consumo de suas músicas, seus discos, suas atitudes e ideias parece ter permanecido firme entre grande parte dos jovens do período:

[...] o que os Beatles fizeram, inovaram no mundo inteiro. Tudo o que eles fizeram, o mundo inteiro copiou, não foi assim? Existiam até alguns conjuntos que faziam *cover* dos Beatles, né, eu me lembro de um conjunto que andou aqui em Teresina, que fez sucesso pra caramba aqui, que tocava todas as músicas dos Beatles e o cara inclusive... Eles imitavam os Beatles. O corte de cabelo, a maneira de [se] vestir, e tudo o mais... Meu Deus, como era o nome? Esses caras vieram pra cá e passaram muito tempo aqui mesmo... The Clever! Pronto! Esse conjunto andou aqui muito tempo. Imitando os Beatles, fazendo *cover* dos Beatles (SAMPAIO, 2012).

Junto com os Beatles, os jovens de Teresina ouviam também, de acordo com Acrísio Sampaio, outros grandes nomes do *rock* internacional como The Rolling Stones e Elvis Presley, além dos cantores da Jovem Guarda, “que eram Roberto Carlos, Jerry Adriani, Vanderléia, essa Martinha, Ronnie Von, quê mais... Wanderley Cardoso...” (idem).

Assim, a cidade que outrora foi um espaço onde a música vinha, em grande parte, dos populares cantadores, vai revelando através das memórias de seus atores um lado mais internacional, mais do consumo do *pop*. Um outro jovem estudante da época chamado Francisco Alves e mais conhecido como Chico Padeiro também se lembra de uma cidade com uma trilha sonora em inglês. Em suas lembranças, porém, estão inseridas, de forma marcante, canções mais lentas e românticas (parte delas, inclusive em português, mas preservando o estilo estrangeiro):

Nos anos 1970 eram mais essas músicas lentas, tipo *Because I love* [do grupo Majority One], [as] dos *Fevers*, dos *Pholhas*, Leno e Lilian, Deny e Dino, *The Golden Boys*, a gente ia pra essas serestas, geralmente o que tinha era isso (ALVES, 2012).

Chico Padeiro, ao recordar suas experiências de consumo musical, conta que costumava se juntar com seus colegas, geralmente em dois carros, e todos paravam em uma calçada para ouvir música e beber Montilla. Nessas audições, o som predominante era dessas canções internacionais, ou então, a Jovem Guarda. Em geral, ouviam música em seus LPs ou então em rolos de fita gravados, com uma quantidade enorme de canções:

Existia toca-fitas e rolo, aqueles pacotões de rolo desse tamanho [gesticulando]. A gente comprava, o bicho era grande, o rolo. Aí dava muita

música! Esses *pen drives* de hoje não chegavam nem aos pés delas [as fitas]. Seis mil, oito mil músicas ali, era música demais, a gente passava o tempo todinho ouvindo música. A gente pedia pra gravar, tinha um rapaz que gravava, o Assis. Ele é que gravava pra gente, no rolo. Passava duas, três noites gravando. Geralmente o que vinha era bem pouquinho e a gente queria mais músicas, queria botar umas músicas diferentes... Do Antônio Marcos, bota essas músicas da Vanusa, do Paulo Sérgio, bota uma do Wanderley [Cardoso], também, Leno e Lilian, e outros mais (idem).

Além das baladas românticas internacionais e das canções da Jovem Guarda, Chico Padeiro se lembra de ouvir muito *rock*, em seus LPs e rolos de fita, no carro com os colegas ou em casa:

Eu ouvia muito os Rolling Stones. Gostava muito dos Rolling Stones. Beatles também. Ah, os Beatles era infalível! Isso aí ninguém fala, todo mundo gostava. Onde botava uma música, todo mundo queria ouvir, ou queria estar perto (idem).

Talvez por serem jovens de classe média e alta, ou talvez apenas por causa de seus contextos específicos de amizades, nem Acrísio Sampaio, nem Francisco Alves se lembram de terem ouvido muito rádio, nos anos 1970, apesar do gosto pelas músicas internacionais *pop*. Em geral, o que gostavam mesmo de fazer, em relação à música, era de ouvir os próprios discos ou fitas, ou frequentar as festas da cidade (SAMPAIO, 2012; ALVES, 2012). Entretanto, o rádio está presente na memória de diversos personagens daquele contexto, que curtiram o som daqueles “grandes sucessos”, sendo que uma boa parte deles era em inglês. O músico Geraldo Brito conta que, na época, tocou muito nos bailes e que as bandas tinham que tocar para o público jovem basicamente o que se ouvia no rádio, em que se incluíam muitas músicas internacionais:

Nessa época tocava... No começo dos anos 1970, final dos 1960... [No] final dos 1960 era a Jovem Guarda, né? E quando a Jovem Guarda acabou lá em São Paulo... Quer dizer, começou com o iê-iê-iê, depois é que, lá e São Paulo, tinha o programa [com o mesmo nome] e virou Jovem Guarda. Aí, no começo, tocava muito Jovem Guarda. Aí, quando acabou lá o programa, na virada dos anos 1970, começou a tocar muita música internacional. Bee Gees, e bandas... Foi uma fase, também, que iniciou, de brasileiros querendo ganhar dinheiro, mercado, aí passavam a mudar o nome pra Michael Sullivan, Terry Winter, todos brasileiros, né... Os Pholhas, aquela banda que [eles] cantavam em inglês. E David Maclean... E tinha uma cearense que parece que o nome dela era Zuleide e virou Lady Zu. (BRITO, 2012).

Geraldo conta que as músicas internacionais tinham muita aceitação no rádio e na sociedade, naquela época. E, assim como em nível nacional chegou a haver uma grande polêmica a respeito do peso que a música de consumo estrangeira teria na programação dos meios de comunicação brasileiros, em Teresina também ocorreu esta discussão nos âmbitos mais intelectualizados, sobretudo em relação a uma suposta desvalorização da MPB diante da música comercial estrangeira. O jornal O Dia, na edição dos dias 20 e 21 de julho de 1975, publicou, na mesma página, duas matérias sobre o assunto, sendo uma nota curta, porém com letras grandes e ao lado de uma grande foto de Chico Buarque e o título em grande destaque: “Música de Consumo”; a outra é uma matéria mais extensa com o título também em letras grandes: “O Fim da Música Popular Brasileira”. A primeira afirma que a indústria do consumo musical cresceu vertiginosamente, enquanto a criatividade musical caiu com a mesma intensidade:

Em 1969, à medida que os canais de consumo de massa se agigantavam, a produção criativa entrava em recesso com o recrudescimento da Censura, vários compositores, dos mais importantes, saíram do Brasil nessa época. Com a ausência da criação mais inovadora, as exigências comerciais impostas pelos veículos de massa dão a tônica de modo mais taxativo; fica parecendo que só é manifestação musical reconhecível aquela que atenda ao consumo imediato: o que não vende, não existe (MÚSICA, 1975, p. 13).

A nota atribui a crise da Música Popular Brasileira não só à força da indústria fonográfica e comunicacional das músicas de amplo consumo, como também à ação da censura e a conseqüente evasão dos músicos de maior excelência dentro do cenário nacional. Ou seja, no ponto de vista do jornal, temos aí não apenas um problema comercial, mas também uma questão estética: não só os artistas consagrados estão sendo deixados de lado, dando lugar a outros que muitas vezes nem brasileiros são; artistas e músicas *de qualidade* estão ficando de lado enquanto músicas *meramente comerciais* estão em alta. Dessa forma, pode-se perceber na questão levantada uma lógica comercial-estética (“o que é bom não vende porque não tem o apelo comercial”) e uma outra comercial-nacionalista (“a música nacional de qualidade não vende porque não tem o aparato comercial da estrangeira”). Já a segunda matéria da página, por sua vez, discute essas questões musicais e internacionais:

O principal comprador desse produto musical é o público jovem (entre catorze e trinta anos), que se concentra nos grandes centros urbanos. Para ele, as gravadoras mantêm [...] catálogos de músicas estrangeiras (americana, inglesa, italiana) e suas ramificações nacionais, a música brasileira em inglês (Pholhas, Dave Maclean, Terry Winter), o “rock” “made in Brazil” (representado pelo conjunto do mesmo nome), a “música jovem” (Antonio Marcos, Sergio Reis, Nilton César, etc.). A música estrangeira domina a programação das rádios (o decreto-lei da época de Jânio Quadros, que prevê um mínimo de 50 por cento de música brasileira, não é cumprido). [...] Além da música estrangeira ocupar cerca de 60 por cento das programações de rádio, a dependência cultural prolongou-se pelos gêneros afins, que a tomam por moda (O FIM, 1975, p. 13).

A continuidade da matéria discute, também, qual é a divisão de públicos dentro “do que sobra” para a música brasileira: os “fabricantes de samba” que apareceram, como Benito di Paula, Antônio Carlos e Paulinho da Viola – um “sambista brilhante”, mas que vem de uma época anterior aos outros –; a música romântica (Moacir Franco e Cláudia Barroso, entre outros), que atingiam uma faixa etária “mais larga”; Roberto Carlos, que tinha um público vasto, combinando as faixas jovem e romântica; e um público mais exigente, atingido pelo catálogo classe A, que compreendia Chico Buarque, Milton Nascimento, Elis Regina, Gal Costa, Maria Bethânia, etc. (idem, p. 13). Mesmo assim, o que predomina no texto é a discussão acerca da situação em que a MPB estava, deixada de lado pela programação dos meios de comunicação de massa.

Seguindo a mesma linha de pensamento, o mesmo jornal, menos de um mês depois, na edição dos dias três e quatro de agosto de 1975, publica o discurso do deputado federal Jorge Paulo, proferido na Câmara dos Deputados no dia 22 de maio de 1975, em defesa da música nacional e exigindo a regulamentação das cotas de música brasileira no rádio, na TV e até nas casas de show:

[...] 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 a maior parte do espaço

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

O jornal, neste caso, fez da voz do deputado Jorge Paulo, a sua própria, em relação à questão do conflito entre a música internacional e a brasileira. E o raciocínio é o mesmo da matéria anterior: a música brasileira está sendo abandonada pelos veículos de comunicação e, como consequência (ou causa, como saber?), pelas gravadoras, pelos compositores, pelos músicos que tocam na noite e em todos os pontos da cadeia de produção musical dentro do Brasil. E além disso, há uma alfinetada qualitativa, quando o deputado fala do “falso conceito” de que “é preciso dar ao povo o que o povo quer e não o de que o povo precisa”, insinuando que o povo não necessariamente sabe do que precisa, ou seja, do que é bom para ele e que, portanto, cabe às autoridades políticas, que são esclarecidas, tomar medidas para restringir a propagação do que está sendo nefasto, já que a população não tem consciência disso e continua simplesmente consumindo livremente a música internacional.

Essa polêmica discutida em Teresina pelo jornal O Dia, com interesse na questão nacional da música e também na qualidade das canções consumidas, é típica do segmento mais intelectualizado da sociedade. E é a este público que o jornal fala, quando defende a música brasileira contra a “invasão” da música estrangeira (chegando ao ponto, até mesmo, de contaminar a própria produção brasileira, com estilos e idiomas de fora) e também nas suas *orientações* de consumo. Como já foi mencionado, o periódico veiculava muitos artigos exaltando artistas internacionais, porém, dentre esses artigos, predominavam de longe aqueles que falavam de ícones do gosto alternativo, fora do consumo de massa, como Bob Dylan, Santana, Rick Wakeman e outros músicos consagrados do estilo. Além disso, o jornal O Dia foi um veículo que falou muito aos consumidores de MPB – talvez por isso os ataques à música de amplo consumo internacional. Assim, cantores como Chico Buarque, Maria Bethânia, Gal Costa, Gilberto Gil, Caetano Veloso e outros ícones do estilo eram comentados e elogiados com frequência pelo periódico. E não apenas estes; em dados momentos, alguns cantores que não eram tão visados mereciam destaque:

É um elipê da Philips. Lançado ainda em 1973, o disco ainda continua à espera de quem esteja interessado em descobrir que, na Música Popular Brasileira, um nome chegou. E vem se impondo, sem o barulho da publicidade ou das emissoras de rádio, que só tocam “sucessos”. [...] Elomar vive em Vitória da Conquista – na Bahia –, vai “armando acordes” e cantando melodias que se misturam num canto Gregoriano e Flamengo, diz ainda o músico C.L. [Carlos Lacerda] (MORAIS, 1975a, p. 9).

Além da alfinetada nas emissoras de rádio “que só tocam sucessos”, o colunista procura enfatizar a qualidade musical do cantor Elomar, sobretudo quanto à sua amplitude, que combina um grande estudo musical, inclusive erudito, com as raízes rurais, utilizando a linguagem popular, com expressões como “fulorô”, “sinhô”, “querê”, “modernage”, etc. (idem, p. 9).

Chico Buarque de Holanda também foi um compositor que teve destaque no jornal, sendo que chama a atenção uma resenha publicada sobre seu disco “Sinal Fechado”, no qual o cantor gravou apenas canções de outros compositores. Quer dizer, havia a música “Acorda Amor”, que era dele, mas sob o pseudônimo de Julinho da Adelaide, que, até então, não se sabia que se tratava do próprio Chico. De qualquer forma, foi uma experiência nova, pois ia ser a primeira vez que Chico Buarque de Holanda lançava um disco apenas como cantor, e não como compositor. E o colunista elogia:

Chico surpreende da primeira à última faixa. Não pelo seu tom de cantor, que sabe mais que ninguém usar o col jazz, estilo musical posto em prática pela Bossa Nova e até hoje tão bem usado pelo divino maravilhoso João Gilberto. Mas não é exatamente a voz de Chico que surpreende. É a limpeza das canções ou regravações, como é o caso de Me Deixe Mudo ou até mesmo Sinal Fechado (excelente) de Paulinho da Viola, que já ganhou festival neste país (MORAIS, 1975f, p. 9).

Da mesma forma que o jornal elogia lançamentos de artistas da MPB, além de louvar os próprios cantores e compositores, também lamenta quando eles somem ou não correspondem às expectativas; ou mesmo quando a própria MPB parece estar enfrentando uma fase de decadência. No dia 21 de junho de 1975, O Dia publicou um artigo chamado “Como nos tempos do gramofone”, que começava explicando que, no momento em que a gravação elétrica surgiu, a voz grandiosa dos antigos intérpretes deixou de ser necessária como era nos tempos de gravação mecânica, em que a voz tinha ter impacto para aparecer junto com o instrumental, e também para se propagar nos grandes teatros. Por isso, um cantor dessa era, Chico

Alves, teve que fazer uma parceria com o cantor Mário Reis²¹, que nunca teria feito sucesso sem o auxílio dos microfones. O autor do artigo utiliza este fato para fazer uma analogia com o momento em que, em sua visão, desde a Tropicália, a MPB não lançava nada de tão inventivo ou criativo, ou seja, estava caindo na mesmice; e, talvez por isso, tantos cantores da MPB estavam se organizando em duplas:

Num momento tão crítico quanto o do surgimento do microfone, da gravação elétrica e do rádio, é provável que as dificuldades que enfrentam hoje a música e o meio musical brasileiro sejam as verdadeiras geradoras de uma repentina epidemia de duplas formadas por artistas de renome. Não foi esse o único motivo que uniu Chico (Buarque) e Caetano em Salvador para um espetáculo em conjunto que rendeu o famosíssimo LP? A apresentação – depois editada – de Chico e Caetano resultou não só de compreensíveis interesses de uma fábrica, mas também da comunhão de ideias divergentes porém afins quanto à problemática que envolve, hoje em dia, a arte no Brasil. [...] E agora vem aí o disco de Jorge Ben/Gilberto Gil, o *show* de Chico Buarque/Maria Bethânia, enquanto se idealiza nos bastidores, uma futura união João Gilberto/Gilberto Gil – grifo do autor (COMO, 1975, p. 9).

A crítica feita aos artistas da MPB, em um momento em que o estilo parece estar em decadência, não deixa de configurar, contudo, interesse por eles. A discussão que envolve a qualidade do que está sendo produzido, é algo recorrente, tanto no meio alternativo quanto no âmbito da Música Popular Brasileira, como já foi discutido no capítulo anterior. Este é um público que espera algo a mais das músicas, então muitas vezes não se sente satisfeito com o que é produzido.

Entretanto, o momento em que mais se nota o jornal O Dia falando ao consumidor musical intelectualizado que ouve MPB, é quando anuncia que vai acontecer um curso sobre Música Popular Brasileira com o musicólogo Ricardo Cravo Albin, dos dias 17 a 23 de fevereiro de 1975 e quando vai publicando a síntese de cada uma das palestras ministradas por ele, à medida que elas vão ocorrendo. O curso, que se chamou “De Chiquinha Gonzaga a Paulinho da Viola”, foi um grande inventário dos principais artistas da música brasileira e seus estilos, englobando, praticamente, apenas aqueles que eram identificados com o gosto mais intelectualizado, das raízes da música brasileira, da música “de qualidade”. Na

²¹ Francisco Alves foi um cantor de grande sucesso na época da gravação mecânica e do Teatro de Revista, principalmente cantando sambas e marchas carnavalescas, conhecido por sua voz forte e imponente. Mário Reis também foi um cantor de sambas de muito sucesso, porém não tinha uma voz tão forte quanto a de Francisco Alves, e só pôde se tornar conhecido após o advento da gravação elétrica.

cobertura da primeira palestra, em matéria do dia 19 de fevereiro de 1975, afirma-se que o curso estava com mais de duzentos participantes, tendo parte deles que se sentar no chão por falta de cadeiras suficientes no auditório (CRAVO ALBIN: MPB, 1975, p. 2).

Na cobertura de outra das palestras que compuseram o curso, o jornal, que sempre enfatiza o alto reconhecimento em nível nacional do palestrante como pesquisador da música brasileira, levanta mais uma vez a questão da música internacional de amplo consumo, primeiro no título: “Cravo Albin: Contra influência Pop na Música Brasileira” (CRAVO ALBIN: CONTRA, 1975, p. 2); em seguida, no corpo do texto, trazendo a fala do ministrante do curso:

E [Cravo Albin] fez questão de deixar bem claro “a necessidade que todo compositor tem de não se desligar de suas raízes, procurar sempre fugir das influências pop, que assolam o Brasil hoje, graças ao enorme poder dos meios de comunicação de massa, como o rádio e a televisão. E fazer, dentro da MPB, um trabalho puramente brasileiro, identificado, sobretudo, com a alma do brasileiro” (idem, p. 2).

Vê-se mais uma vez a ênfase em defender o gosto intelectual, com o destaque dado à fala em que o palestrante condena as influências *pop*. E as ideias defendidas por Cravo Albin em seu curso são tão importantes para o público consumidor da MPB (a quem o jornal fala constantemente) que, após o término do ciclo de palestras, o periódico publicou uma síntese de cada uma delas, uma a cada edição entre 12 e 20 de março daquele ano.

Para além das manifestações do jornal O Dia, o gosto pela MPB está presente nas recordações dos teresinenses da época, que declaram ter ouvido Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque e outros artistas consagrados no período, mesmo com a grande força que a música internacional tinha. O rádio, como já foi discutido, estava ocupado, principalmente, pelas canções internacionais e pela programação de músicas mais populares. Como Geraldo Brito descreve: “A MPB não tinha. Algum tempo depois, pro final dos anos 1970, nos 1980, aí começou a tocar mais, né, no rádio. Caetano, Gil...” (BRITO, 2012). Mesmo assim, as canções da porção mais intelectualizada da música brasileira tinham seu público consumidor em Teresina, cujo ato de consumo aparece tanto nas matérias de jornal quanto nas próprias reminiscências das pessoas:

Tim Maia, Elis Regina, Vinicius de Moraes, Toquinho, Tom Jobim, Caetano... Esses cantores todos também tiveram a sua época, na época de 1970, tiveram a sua vez, junto com a turma da Jovem Guarda, que já foi um pouquinho mais pra trás, né? Depois vieram esses aí, já foi quando a Jovem Guarda foi começando a sair, essa turma foi entrando com mais força, né? (SAMPAIO, 2012).

Acrísio Sampaio, como se pode perceber na citação acima, tem viva em suas recordações a importância que os artistas da MPB tiveram em Teresina na década de 1970. Ele próprio diz ter ouvido muito, assim como as pessoas de seu convívio próprio, sendo que as mesmas pessoas que estavam acostumadas a ouvir *rock*, como Beatles, Rolling Stones e outros artistas, “Ouviam isso aí, também. Com certeza. As mesmas pessoas que ouviam isso ouviam MPB” (idem).

Uma recordação semelhante é encontrada no depoimento de Chico Padeiro, que, como já foi mencionado, gostava muito de ouvir *rock*, músicas internacionais, com seus amigos em seus carros na rua, enquanto bebiam Montilla. Ele conta que muitas vezes, também ouviam MPB:

O povo também ouvia a Elis Regina, o Chico Buarque, quando lançou aquele... Ouvia mais o Caetano Veloso, principalmente o Caetano Veloso! Quando ele lançou aquele LP, que tinha *It's a long way* [Transa, 1972]. Inclusive, ele veio até aqui em Teresina, também. Um show que foi até pelos Correios, patrocinado pelos Correios. Eu ouvia muito, mas Elis Regina, assim, eu não lembro muito, não. Ah, aquela Clara Nunes, o povo gostava muito da Clara Nunes. Dela, do Chico Buarque de Holanda também... Mas a Elis Regina, não... Alguns tinham uma preferência, assim, mas, quando a gente estava junto era difícil, mesmo (ALVES, 2012).

No depoimento de Francisco Alves, vê-se que ele se lembra até de um disco em especial que era ouvido, de Caetano Veloso. Naturalmente, havia dentro da turma dele uma preferência por uns artistas enquanto outros não eram tão consumidos assim. Mesmo assim, o consumo da MPB estava presente e, neste caso, no meio de um público que também consumia a música mais comercial, o *pop*; em meio a Pholhas, Dave Maclean e Junior também apareciam Caetano, Clara Nunes e Chico Buarque.

Hugo Santos também inclui a MPB nas suas recordações de consumo, nos anos 1970, situando-se, sobretudo, no momento em que se muda para Recife para estudar e passa a ter contato com os estilos musicais mais alternativos. Contudo, em

meio às guitarras de Led Zeppelin, aos protestos de Bob Dylan, aos experimentalismos de Santana, ele e seu grupo de amigos também ouviam as criações musicais de Chico Buarque, Milton Nascimento, João Gilberto e Geraldo Vandré:

[...] foi aí que eu comecei a abrir mais ainda o meu leque musical, né? Aí eu comecei a gostar, tipo o quê... Conheci as músicas do Geraldo Vandré, que combatia a Revolução, aquelas coisas... E, também, Chico Buarque, Milton Nascimento, essa turma da Música Popular Brasileira, né... João Gilberto... (SANTOS HUG, 2012).

Aparentemente há uma compatibilidade entre o gosto alternativo e o gosto pela MPB, como nos mostram as falas de Hugo Santos, Acrísio Sampaio e o jornal O Dia. Talvez por uma questão estética, de serem músicas com letras, melodias e arranjos musicais mais complexos, além das questões ideológicas, das músicas de protesto e que não estão dentro do *mainstream*²², o público de um estilo tenha a tendência de adotar o outro, também. Ambas ganham um rótulo de “boa música” de uma parcela mais intelectualizada dos consumidores brasileiros e se propagam nesse meio. Contudo, não há como afirmar que a MPB era consumida apenas pelo público mais intelectualizado, embora seu nicho fundamental se mostre como sendo este, tanto pelas lembranças de Acrísio Sampaio e Francisco Alves, que além da MPB também ouviam músicas do *mainstream*, quanto pelo jornal O Estado, que veiculava tanto matérias sobre a música internacional de amplo consumo (e, ocasionalmente, algo do público do *rock*, mais alternativo), como já foi discutido, quanto sobre artistas e lançamentos da MPB e da música considerada “cafona” ou “brega”.

Ilustrando o “lado MPB” do jornal O Estado, pode-se citar um texto da coluna de Cineas Santos sobre o lançamento do disco “Caça à Raposa”, de João Bosco, em parceria com Aldir Blanc, na edição dos dias 27 e 28 de julho, de 1975:

Quando se trata de parceria musical, não há lugar para meio termo: dá certo ou não dá. Entretanto deu. Carioquice de um lado, mineirice de outro e o resultado está aí: Dois Prá Lá Dois Pra Cá – de Aldir Blanc e João Bosco, uma demonstração patente de que a MPB, sufocada entre Rock (enlatado) de um lado, e censura do outro, consegue sobreviver com vitalidade

²² Mainstream quer dizer “corrente principal”; no caso, o termo está associado aos estilos musicais de amplo consumo, que tinham mais apelo nos meios de comunicação.

suficiente pra gerar um LP do nível de “Caça À Raposa” (SANTOS CIN, 1975a, p. 5).

O colunista fala com muita propriedade, se desdobra em elogios e conta uma breve história de como João Bosco e Aldir Blanc vieram a se tornar parceiros. O artigo cita até um pequeno trecho do samba “Casa de marimbondo”, que faz parte do disco lançado. Contudo, ele não chega a justificar seus comentários, ou seja, não fala da estrutura das canções ou das letras, das temáticas abordadas, da qualidade da interpretação ou qualquer outro critério que explique a qualidade defendida do disco. A ideia do texto, não é discutir *por que* o álbum é bom, mas *afirmar que* ele é bom. É uma *orientação de consumo* para quem gosta de MPB, ou até mesmo para quem não gosta. Se um leitor curioso desse atenção às palavras do colunista... Quem sabe ele não passaria a consumir?

O mesmo colunista, alguns meses antes, nos dias quatro e cinco de maio, escreveu sobre o lançamento do álbum “Gil e Jorge”, resultado de uma parceria entre Jorge Ben e Gilberto Gil:

A idéia não é nova, todavia parecia muito difícil conciliar dois estilos completamente diferentes: Gil, capaz de elaborar versos altamente inspirados, “É sempre bom lembrar que um copo vazio está sempre cheio de ar”, e Bem ingênuo, quase simpático em sua simplicidade maravilhosa: “Eu quero ela / Eu quero ela...”. Mas tudo se resolveu e o disco está aí (SANTOS CIN, 1975c, p. 9).

O colunista continua seu comentário afirmando que o disco nasceu de uma improvisação, sem ensaios ou arranjos sofisticados e, apesar disso, deu muito certo “por obra e graça do improviso onde Gil e Bem revelaram-se maravilhosamente capazes” (idem, p. 9). Esta já é uma *orientação* com maior preocupação com a fundamentação, pois aqui Cineas Santos já explica ao leitor o que, dentro do disco o torna bom – no caso, o aspecto experimental e improvisado, aliado à grande capacidade dos artistas de trabalhar com isso. Mais uma vez – dentre tantas outras – o jornal falou aos consumidores da MPB.

Contudo, a diversidade dos padrões de *orientação* do jornal O Estado fica bem evidente na coluna “Som” dos dias 27 e 28 de abril de 1975, que publicou elogios tanto ao álbum “Bossa Nova – Sua História – Sua Gente” quanto ao cantor “cafona” Balthazar, que lançava seu primeiro LP:

Tecer comentários do Álbum “BOSSA NOVA SUA HISTÓRIA SUA GENTE” é desnecessário, de vez que reúne todos os valores desde o seu início até a fase atual. Quem tiver a felicidade de comprar o Álbum Bossa Nova Sua História Sua Gente, verá que é um verdadeiro Álbum de “OURO”. Parabéns à PHILLIPS; [...] Depois do enorme sucesso, com um compacto simples, onde permaneceu nos primeiros lugares por várias semanas, o intérprete BALTAZAR, volta às paradas de Sucesso com o primeiro LP na etiqueta PHILLIPS; é bom que se diga – o rapaz vai longe, pois além de grande técnica e personalidade BALTAZAR é acima de tudo um Cantor, fazendo esta afirmativa, não temos dúvidas que sua discoteca merecerá um LP de grande invergadura [sic.], e volto a repertir [sic.]... ESTE MOÇO VAI LONGE – destaques em caixa alta do autor (SOM, 1975, p. 10).

Assim, o jornal O Estado, neste caso, não apenas deu uma *orientação* a dois públicos distintos – o da MPB e o do “cafona” – no mesmo espaço, como as duas notas são intensas nos elogios aos discos comentados. Este fato desperta a questão: o jornal fala a diversos públicos ou em Teresina os públicos estão mesclados? Além dessa coluna que trata dos dois estilos, o jornal publicou muitos artigos, colunas e notas exclusivamente sobre MPB, como já foi discutido, ou exclusivamente sobre cantores “cafonas”.

Na edição do dia nove de agosto de 1975, por exemplo, há uma matéria com o título “Roberto Muller: Público prefere as músicas românticas”²³. O texto diz que o cantor piauiense, que tem sucesso também em nível nacional, estava em Teresina para uma apresentação na boate da Churrascaria Beira-rio, local frequentado pela classe média teresinense, e outra no Clube dos Cabos e Soldados da Polícia Militar. As apresentações faziam parte de vários *shows* pelo Brasil, para divulgar o seu então disco novo “O Romântico de Sempre” que, segundo ele, estava com um aumento muito grande nas vendas, devido ao aumento do gosto pela música brasileira:

Por incrível que pareça, o gênero de música que predomina no Brasil é a romântica e o samba genuinamente brasileiro, que estão nas paradas, substituindo aos agitados ritmos estrangeiros do tipo iê-iê-iê. Quem declara isso é o cantor Roberto Muller, piauiense, nome já nacionalmente conhecido, com 16 elepês gravados, e que atualmente se encontra em Teresina, continuando uma apresentação por várias cidades brasileiras. [...] O cantor piauiense, do gênero romântico, disse que atualmente a música brasileira está tendo mais aceitação, como resultado das campanhas que

²³ Roberto Muller é um cantor e compositor piauiense, de Piracuruca, que teve muitos LPs lançados em nível nacional, com grande sucesso de vendas e execução em rádio, no gênero romântico “cafona”.

estão sendo feitas em prol da música popular brasileira, e do próprio trabalho dos autores musicais (ROBERTO, 1975, p. 8).

O jornal, no início da matéria, parece trazer a fala do cantor para si, ao afirmar que os gêneros preferidos dos brasileiros são a música romântica e o samba e só depois atribuir a afirmação a Roberto Muller. O jornal O Estado está, de certa forma, participando da discussão que O Dia levantou, porém, colocando em dúvida a supremacia da música estrangeira. A expressão “por incrível que pareça” mostra que será afirmado algo contrário ao senso comum do momento, que é o predomínio da música internacional. Contudo, mais do que entrar no mérito dessa discussão acerca do nacional e do estrangeiro, o jornal está exaltando a imagem do cantor romântico (do estilo tido como “cafona”) piauiense como cantor de grande sucesso. E aqui, mais uma vez, *sucesso* parece ser critério de consumo. Além disso, se o público prefere os românticos, ele, que é romântico, se beneficia dessa preferência.

Outro cantor “cafona” que teve grande espaço nas páginas do jornal O Estado foi Waldick Soriano²⁴. Em reportagem especial, no dia 14 de novembro de 1975, antes do *show* do cantor em Teresina, ele é descrito como uma figura pitoresca, ressaltando-se a sua postura de machão, galã rural. A reportagem também enfatiza o sucesso do cantor, “do homem simples que bebe cachaça” às boates:

[...] fora de todo esse mito vivo Waldick Soriano, existe um homem simples, brincalhão, satírico. Foi a impressão deixada durante o primeiro contato com o cantor e compositor, garimpeiro, ex-chofer de caminhão, filho de fazendeiro, nascido em Caetité, interior baiano, há 42 anos (diz) e que lutou “durante 15 anos para conseguir fazer o rótulo, a marca personalizada Waldick Soriano, de óculos escuros, charuto e chapéu, de sorriso malicioso”, típico galã rural, que vence nos centros urbanos, mas insiste em dirigir seu trabalho (assumindo o que pensa) para uma classe brasileira reconhecidamente “romântica”. Ou melhor: do mais simples homem do povo, que bebe cachaça, até a boate mais sofisticada (ele prova isso) Waldick Soriano é conhecido (WALDICK, 1975, p. 10).

Waldick Soriano, de acordo com a matéria, é “talvez o cantor do momento que mais vende discos” (idem, p. 10), com 48 discos long-plays gravados até aquele momento. No caso de Waldick, em especial, há uma ênfase na sua personalidade

²⁴ Waldick Soriano foi um cantor e compositor baiano “brega”; talvez o mais caricatural de todos, devido à sua postura de “conquistador machão” e seus autoelogios. Independentemente disso, fez grande sucesso radiofônico e em vendas de discos.

caricatural, no seu jeito rude, porém cômico. Entretanto, apesar do destaque para este aspecto, o outro lado ressaltado do cantor é o seu *sucesso*, o reconhecimento pelas multidões, os *shows* lotados, a enorme venda de discos, a fama.

Seguindo ainda essa mesma linha de divulgação de sucessos, no dia 27 de setembro de 1975, o jornal O Estado estava divulgando dois *shows* de Lindomar Castilho²⁵, que aconteceriam no mesmo dia, sendo o primeiro no Clube dos Subtenentes e Sargentos da Polícia Militar e o segundo na Churrascaria Oxalá. O texto aproveita para citar várias músicas de sucesso do cantor, como *Ébrio de Amor*, *Coração Vagabundo*, *A Feiticeira* e *Oi Sô* e, em seguida, chama a atenção para sua trajetória de sucesso:

Ele começou a carreira profissional em fins de 1963 e de lá pra cá conseguiu tremendo sucesso com várias músicas nas paradas musicais de todo o Brasil, algumas delas alcançando a faixa internacional. Tanto assim, que Lindomar tem estátua em praça pública em Luanda, na Angola, em face de suas músicas serem bastante ouvidas naquele País. Já ganhou 5 discos de ouro pela RCA Victor e frisa que tem certeza que continuará fazendo muito sucesso daqui para frente, “pois só gravo o que é bom” (LINDOMAR, 1975, p. 10).

A exaltação ao *sucesso* parece ser o principal argumento de divulgação dos artistas ditos “cafona”, assim como da música internacional *pop*. Assim, seria a razão do êxito dessas músicas apenas a máquina publicitária, que gera uma ampla divulgação no rádio e uma grande venda de discos e que, a partir disso, o *sucesso* gera mais *sucesso*? Aparentemente, não há uma resposta definitiva para esta questão, embora o gosto popular tenha que ser levado em conta para sua discussão.

Na coluna “Som-da-pesada” do dia quatro de março de 1975, há uma crítica ao citado curso ministrado pelo musicólogo Ricardo Cravo Albin em fevereiro de 1975. Contudo, diferentemente do jornal O Dia, O Estado não acatou tão euforicamente o que o estudioso disse, em especial suas considerações sobre a música romântica “cafona”:

O Sr. Ricardo Cravo Albin, falando por um instante de Waldik Soriano e afins (isto é, José Ribero, Lindomar Castilho, o falecido Evaldo Braga, com

²⁵ Lindomar Castilho é um cantor goiano “brega”, autor de boleros e sambas-canções de muito sucesso no Brasil e outros países, dentre os quais, Angola.

certeza incluindo o inteligente Odair José, etc., etc.) defendeu-se no que diz respeito ao valor sociológico, mas separando o valor “estético”, o “belo” e outras baboseiras “intelectualizadas”, falando em tom pejorativo, inclusive sobre o conteúdo deste tipo de música. Ora, parece claro, ou supõe-se que a “estética”, o “belo” estão condicionados aos valores sociais decorrentes de toda uma estrutura de vivências numa determinada realidade. E se assim se concorda, os valores estéticos devem estar próximos, num sentido de vizinhança sentimental, do apreciador de uma determinada arte. E o que está mais próximo da realidade, de todo um campo afetivo, da classe de menor padrão econômico da sociedade do que o que dizem as músicas de Waldik Soriano e afins? [...] Vocês, “puristas”, podem não gostarem, considerando anti-estético do ponto de vista de vocês. Mas não neguem todo o valor estético do Waldik para o seu público. E depois não venham com perguntas idiotas a cerca [sic.] do por que de Waldik vender muito, ou o por quê de quase só tocar músicas deste tipo no Rádio, como o que foi feito no cursinho de MPB e respondidas à maneira do Sr. Cravo Albim. O que ele não entende é que a maior parte da população pertence à classe menos favorecida. Conclusão elementar, meus caros senhores (SOM DA, 1975, p. 9).

A citação é longa, porém necessária, nesse caso. O artigo faz uma crítica severa ao modo como Ricardo Cravo Albin define a música das classes populares. Em um outro trecho, ele diz que a crítica ao conteúdo das canções não faz sentido, pois se elas cantam a tristeza, outras manifestações artísticas adoradas pelo público intelectual e burguês também têm temas indesejáveis, como a canção Cotidiano, de Chico Buarque e os escritos de Franz Kafka (idem, p. 9). Quanto aos argumentos estéticos, a citação acima rebate, dizendo que a estética do “povão” não tem como ter os mesmos critérios que a classe intelectual, por causa da vivência econômica e cultural completamente diferente.

De fato, nota-se que a forma de consumo das músicas mais intelectualizadas, como o *rock* do gosto mais alternativo e a MPB, é diferente das músicas mais voltadas para as massas, como a dita “cafona” ou os “grandes sucessos internacionais”. Se, no caso das primeiras, a análise é bem mais criteriosa, a estrutura da canção, a letra, a melodia, a harmonia e todos os outros aspectos são analisados minuciosamente, nas outras, em parte pela própria estrutura simplificada e voltada para o amplo consumo das canções, em outra parte pela *cultura do consumo* deste público, o gosto é mais empático. É uma questão de ouvir, gostar ou não gostar, sem maiores análises. Evidentemente que, para isso, é necessário que a linguagem, tanto da letra quanto da parte musical, esteja em sintonia com a do público que vai consumi-la.

José Crisóstomo de Oliveira, que na década de 1970 era extensionista da Ancar, e Juraci dos Santos, que era estudante e trabalhador do Mercado Central, gostam de se lembrar dos tempos em que viviam na boemia. As músicas ditas “cafonas” estão muito ligadas ao consumo musical dos dois, no período em questão. Crisóstomo, inclusive, lembra que uma das coisas de que mais gostava, ao ouvir uma “música boêmia” era de “sentir a letra”:

Porque o boêmio gosta de sentir a letra, a poesia da música. “Vamos sentir a letra”. Aí mandavam todo mundo se calar. Na hora de sentir a letra, a gente ouvia, e depois é que ia fazer a gozação, né? Se sentia, mesmo (OLIVEIRA, 2012).

Esse “sentir a letra” faz parte do processo de consumo, mas não quer dizer uma análise criteriosa e literária acerca do que o letrista está falando, é uma questão de impacto. O que ele diz, a forma como ele canta, o modo de apresentação da música tem que chamar a atenção do ouvinte, provocar uma empatia. E, nesse caso também, o processo de apreciar a música também se dava por uma satirização dela própria, mas, ainda assim, gerando uma empatia, pois a “gozação” é típica da diversão no ambiente boêmio.

Hugo Santos, o mais eclético dos sujeitos entrevistados, é um claro exemplo de como as formas de consumo eram diferentes dentro de cada estilo. Questionado sobre o que gostava em cada um dos estilos, ele responde, baseando-se no que as letras das músicas dizem, em quase todos:

Na brega, era porque eu me identificava, cidadão do interior, eu, sempre metido a romântico, e achava uma pureza, assim... Uma letra, assim, que ia direto, eu sei que eu me identificava, né... Essa Música Popular Brasileira, é porque... Nessa época, era a época da Revolução, né... Então, eu me identificava muito, torcendo, né, para que combatesse a Revolução, realmente. Então, eu via aquelas poesias do Chico Buarque, né, aquelas músicas bem agressivas... Agressivas, que eu falo, assim, né... Contra a Revolução. Do Geraldo Vandré, me identifiquei demais com o Geraldo Vandré. [...] E essa outra era porque, realmente, eu via, assim... Uma certa liberdade, né, que esse pessoal defendia uma certa liberdade. Os *hippies*, eu curtia um pouquinho. Não aquele *hippie* exagerado, mas aquela pessoa, assim, que trajava sem muita formalidade, né? Eu nunca fui chegado à etiqueta. O Bob Dylan, cantando aquelas músicas, defendendo aquela vida... E aquele *rock pop* era aquela música suave... Eu gostava muito, também, daquela música mais suave... Descansava mais os ouvidos, também, da gente, né... (SANTOS HUG, 2012).

Assim, para Hugo Santos, a MPB era a música da Revolução, o que atraía era a luta contra o sistema; a música mais alternativa, dos *hippies* e o *rock* em geral, era pela defesa da liberdade, não exatamente uma liberdade política, mas uma questão mais cultural, despojamento. Estes dois estilos, para ele, eram consumidos de acordo com um critério mais ideológico. Já o *rock pop*, a música internacional menos ideológica que ele cita, como canções suaves, que relaxam os ouvidos, e a música “brega”, para cujo consumo ele não conseguiu elaborar uma explicação mais sólida – apenas que ele era um cidadão do interior, “metido a romântico”, as músicas tinham uma “pureza”, iam “direto”, e no fim ele diz apenas que se identificava – são estilos para os quais o critério de audição não é muito definido, é algo empático.

Dessa forma, a música “cafona”, como a internacional *pop*, com toda a sua empatia, teve muita penetração na sociedade, sobretudo através do rádio, que era o principal veículo de comunicação da época em Teresina – a primeira emissora de televisão foi a Clube, que surgiu em 1972, e ainda tinha todo um processo de popularização pela frente. E um dos principais programas que tocavam esse tipo de música era “Seu Gosto na Berlinda”, apresentado por Roque Moreira, na Rádio Pioneira, que tinha muita audiência entre as classes populares que, segundo Geraldo Brito, “passavam o dia todo ouvindo o rádio. E ainda compravam os discos pra ouvir em casa” (BRITO, 2012). Sobre o programa, o músico diz:

Ele já vinha de 1967, esse programa. Em 1967, a Rádio Pioneira fez uma reforma na programação, e tal, aí começou esse programa com o Roque Moreira. Ele ficou muito famoso por pegar essa faixa bem grande, popular, né... Aí eles diziam toda essa onda, transmitindo coisas do interior, avisos de gente que mandava, pedindo dinheiro... Não falavam nem dinheiro, falavam numerário. “Fulano de Tal avisa pra enviar numerário”. Então, o programa caiu no gosto popular, né... (idem).

Assim, o aspecto de prestação de serviços que o programa tinha, em que uma pessoa telefonava para a rádio e pedia para que o locutor enviasse uma mensagem ao vivo, tornou-o muito popular entre as classes menos favorecidas, que utilizavam muito o serviço. Alguém que viajava mandava avisar que tinha chegado bem e feito boa viagem, alguém que precisava de dinheiro mandava avisar alguém para lhe entregar, enfim, recados diversos. Juraci dos Santos se lembra desse lado de prestação de serviços que o programa de rádio oferecia:

O cara estava aqui, “Vou viajar pra local tal”, ia lá na rádio e dizia: “Diga pra Fulana ir buscar Fulano na encruzilhada tal, que eu estou chegando tal hora”. Ficava lá, ouvindo o rádio, dava o recado pro Fulano, e o Fulano ia pegar a outra pessoa lá. Esse era o meio de comunicação que funcionava, assim, a curto prazo. As festas eram praticamente todas veiculadas via rádio, via “Seu gosto na berlinda”. “Sábado à tarde tem carro saindo de não sei de onde pra não sei pra onde, pra festa, com Fulano de Tal” (SANTOS JUR, 2012).

Assim, com esta característica de prestação de serviços e de veículo direto de comunicação à distância entre pessoas – já que nem todo mundo tinha telefone – “Seu Gosto na Berlinda” foi se consolidando como um programa de grande audiência, em particular, nas classes populares. E, dessa forma, quando alguém ligava para pedir que Roque Moreira passasse um recado, aproveitava para pedir uma música, que, muitas vezes, era de Waldick Soriano, Nelson Gonçalves, Odair José, Evaldo Braga e outros “boêmios”. Mas pediam, também, outros sucesso da época, como Roberto Carlos e os cantores da Jovem Guarda:

O Roque Moreira atendia o ouvinte, o que o ouvinte pedia, ele sempre era educado, né? Então, eram os sucessos da época, o que saísse. Agora, muito variado, né? Músicas da época, que era a Jovem Guarda, que era a maioria, né... Também, como o Juraci falou, tocavam uns sertanejos, Sérgio Reis saiu muito, tocava muito... E tocava, também, essas músicas que a gente chama [de] “brega”, né? Na época, acho que tocava mais o Nelson Gonçalves, que era mais conhecido, Altemar Dutra também... No rádio, né, que eu falo (OLIVEIRA, 2012).

Roque Moreira pautava seu programa de acordo com o gosto do ouvinte, que, frequentemente, queria ouvia as músicas do “povão”. Sua única restrição, já comentada aqui, era com relação às músicas internacionais, o que era um caso à parte, pois, como já foi discutido, elas tinham um grande peso na programação do rádio. De qualquer forma, música estrangeira ou nacional, o que fica notório é que os principais ouvintes do rádio em Teresina, naquele momento, eram as classes menos favorecidas, já que as lembranças dos entrevistados de classe média ou alta, e que se identificavam com um gosto mais alternativo ou da MPB, estão mais direcionadas para os discos que compravam do que para o rádio. Chico Padeiro, por exemplo se lembra de ter formado uma coleção com muitos LPs, assim como seus amigos:

Muito, muito! Muito disco de vinil, de cera, né, como a gente chama? Da última vez, que eu dei meus discos para o Ribamar, tinham mais de 2.800. Muito disco, muito disco, a gente chegava na loja e comprava pra ouvir, mesmo. O disco, em relação [a hoje], era mais barato do que hoje. O dinheiro tinha valor, era muito zero, zero, mas era, sem comparação, mais barato. Hoje, qualquer CD é o quê, cinquenta conto [sic.], é nessa faixa. Muito mais barato, muito mais barato! E todo mundo, também, tinha poder aquisitivo de comprar. Ninguém pedia nada a ninguém, “ah, me empresta o teu [disco]”, e tal... Não, ninguém pedia nada a ninguém. No povo que a gente andava, na turma da gente, todo mundo tinha poder aquisitivo de comprar. Quando pedia, era só o carro emprestado: “Me dá o carro aí que eu vou comprar a Montilla ali, comprar o gelo, a vodca”... Aí pedia. Aí... Como era pra todo mundo... Aí tinha que ir, mesmo [risos] (ALVES, 2012).

Os discos eram objetos de muito valor para seus donos. Como Chico Padeiro diz, pedia-se até o carro emprestado, mas não se pediam discos, pelo menos dentro de sua turma. E mesmo com as gravações de rolos de fita, ainda assim os LPs eram comprados e ouvidos. Acrísio Sampaio também tem lembranças semelhantes, não só em relação às pessoas comprarem mais discos do que atualmente, como em relação ao cuidado que tinham com os discos:

Pra não ralar, exatamente. Existia, com certeza. Eu tinha um amigo que era apaixonado pelo Roberto Carlos. Ele tinha todos os discos do Roberto Carlos. E nós morávamos em Fortaleza, naquela época, isso foi o quê, 74, 75, por aí assim... Um dia, nós fizemos uma farra no apartamento e ele estava fora, né... Nós pegamos os discos dele pra ouvir. Rapaz, quando esse cara chegou ele ficou inimigo de todo mundo, brigou, de tanto ciúme que ele tinha dos discos. Apesar da gente estar com todo o cuidado, mas ficou inimigo de todo mundo! Mudou de casa... A gente morava junto, ele saiu do apartamento por causa desses discos. Quem tinha coleção de disco tinha ciúme, mesmo. Muito, muito, muito. Não admitia que ninguém pegasse, nem coisa nenhuma. E aqui tinha gente, em Teresina, que tinha seis mil, oito mil discos (SAMPAIO, 2012).

O caso do amigo de Acrísio Sampaio pode ser extremo, contudo, é um marco em suas lembranças de que o LP era um bem valioso, não apenas financeiramente, mas no aspecto sentimental. Era um objeto material necessário a um consumo simbólico, que era o musical – até porque, uma raladura em um disco de vinil, não apenas comprometia sua estética, mas também sua audição.

O grande consumo de discos, naquele momento, tem relação, também com a ausência, ou pouca expressividade da pirataria, naquele momento, 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 muita qualidade de áudio. Geraldo Brito, por exemplo, se lembra que as pessoas compravam muitos discos e, inclusive, a cidade tinha mais lojas especializadas (“discotecas”) (BRITO, 2012). Acrísio Sampaio, Francisco Alves, José Crisóstomo Oliveira e Juraci dos Santos compartilham dessa lembrança e não se recordam de venda de discos ou fitas piratas naquele momento²⁶. Quem queria ouvir música ouvia no rádio, gravava em fita ou comprava os LPs; e muita gente optou por esta terceira opção. E, 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).

Além da audição em casa, ou na praça, ou nas casas dos amigos, outra forma de consumo musical muito forte em Teresina estava ligada ao lazer. 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 do processo 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 do *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:

²⁶ Ver entrevistas em anexo.

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).

Este é o cenário que se encontra na memória dos teresinenses frequentadores de tertúlias. Dentre as festas mencionadas, uma das que mais chamam a atenção é a do Clube dos Diários, porque aconteciam aos domingos, quando havia muitos jovens na Praça Pedro II e no Cine Royal. 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 late, não. O late era muito fresco, então as piscinas da AABB eram melhor [sic.]. No late 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 e os namorados, ou com os amigos, atrás de possíveis futuros namorados ou namoradas. Quando o filme acabava, o grande ponto de encontro era a Praça Dom 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 Dom 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, no sentido em que é aplicado pelos habitantes da noite teresinense dos anos 1970, “tertúlia” parece 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, permeadas 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, o que se nota é 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 paraguaias [risos], falsas, né, mas que arrebatou, ganhou dinheiro, né? (BRITO, 2012).

Como também se lembra Hugo Santos, 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, como Juraci dos Santos e José Crisóstomo de Oliveira, não se sentiam muito atraídos por essas festas, que eles julgavam ser mais elitizadas. Questionados sobre qual ambiente eles preferiam, foram unânimes em responder: “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 late 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).

Quanto às churrascarias frequentadas em Teresina, Beira-rio, Ponte, Oxalá e Avenida, os relatos dos jornais já analisados – 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 bem conceituado 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 “cafonas” 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 Bebé, 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 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. Então estes espaços se constituíram como parte da rota de lazer da noite teresinense, embora, por uma questão de conveniência não sejam lembrados “de primeira”. O cabaré fazia parte de um ponto de lazer “não-oficial”, porém assíduo de seus frequentadores. Quem também tem recordações dos cabarés é Francisco Alves:

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 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 que, 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 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. Aginaldo 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 mal gosto, “música de pobre”, música “de cabaré”, ou seja, produção musical menor, que não deve ser consumida. É a questão da *distinção* de Bourdieu discutida no capítulo anterior; admitir um gosto, no caso, musical, é, também, *negar o outro*, sobretudo quando se trata de um gosto de elite, que se julga 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 Silva, em suas declarações, traz a lembrança de uma segregação forte entre os públicos. De acordo com ele, as pessoas da elite da sociedade não ouviam música “cafona”, 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* [destaque da entonação] única 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 dos *outros*, o que podia ser motivo de ridicularização, sobretudo dentro dos 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”. 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. Mesmo assim, é diferente da perspectiva de Acrísio Sampaio, que afirma que só se cantarolava este tipo de música eventualmente, ironizando. No caso de Chico Padeiro e seus amigos, pode até ser ironia, mas eles estão consumindo para a própria diversão, então já é um rompimento das barreiras intransponíveis da música “que não podia ser consumida”.

Ana Maria Silva também levanta uma visão que põe um pouco em dúvida a rigidez da 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: “Bota aí o Waldick Soriano que a minha empregada gosta muito de ouvir!”. Na verdade era ele quem estava querendo ouvir (SILVA ANA, 2008).

Além desses casos de audição de música “cafona” às escondidas, há o relato do músico Justino Barbosa, 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 se 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*²⁷:

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”, essa música fez um sucesso monstro naquela época. [A

²⁷ Lista das músicas a serem executadas no *show*.

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” [*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 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 “cafônicas”, ainda o faz com a empolgação de quem toca músicas maravilhosas e, mais do que isso, como quem toca e tem reconhecimento por isso. 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.

Dessa forma, Teresina tem muitos públicos musicais distintos, na década de 1970, como se pode perceber. A grande questão é: até que ponto estes públicos *distintos* estão *separados*? Os estilos têm formas de consumo diferentes, sendo que a música mais intelectualizada, como a MPB e o *rock* mais alternativo, pedia uma análise criteriosa, demorada e discutida da estrutura da letra e da música, enquanto a música “cafônica” e a *pop* tinham um modo de apreciação mais empático. Contudo, a apreciação de um estilo exclui a do outro, necessariamente? Dentre os jornais analisados, O Dia realmente está mais voltado para um público intelectual, de gosto mais afinado com a MPB e o *rock* mais alternativo. O Estado, no entanto, parece estar voltado para todos os públicos: enquanto exalta a MPB, também o faz com os cantores “cafônicos” e a música internacional *pop*. Será que cada leitor lê apenas um trecho específico do jornal, tendo que chegar ao extremo de partir a página ao meio, em alguns casos? Será que casos como o de Hugo Santos (que ouvia e se identificava com todos os estilos aqui discutidos) e Francisco Alves (que consumia MPB, música internacional *pop* e, em momentos de descontração, até a música “brega”) não passam de exceções irrelevantes? E ainda, como desconsiderar os depoimentos de Justino Barbosa e Ana Maria Silva, que em suas experiências de

profissionais ligados ao consumo musical recordam uma mescla, ainda que disfarçada, no caso de Ana Maria, nos públicos consumidores?

Pelo que se percebe, Teresina não é uma cidade onde a separação de públicos é tão rígida, assim, embora ela possa ter existido, de fato. É uma cidade de várias lembranças, vários consumos, vários estilos e vários públicos, mas que não necessariamente são inexoravelmente imiscíveis. As vendas de LPs e as gravações de fitas englobavam todos os principais estilos, do *pop* ao alternativo, do “cafona” à MPB. Teresina é uma cidade, do ponto de vista musical, polifônica. Ao percorrer os espaços de lazer, os ambientes onde se ouviam vitrolas ou rádio, depara-se com todos os estilos analisados, compartilhando os mesmos ambientes, ou não. É como as churrascarias, onde as lembranças de todos estes públicos confluem. Um espaço onde os públicos são vários e podem, inclusive, se mesclar. Com alguma separação, talvez. Mas, ainda assim, interagindo.

Considerações finais: Desligando o som e levantando a agulha do vinil.

Esta viagem musical está se encerrando, após uma jornada que envolveu uma análise dos principais estilos que compunham o cenário musical brasileiro da década de 1970, seguida de um estudo do consumo destes estilos, em nível nacional, para, finalmente, serem discutidas as formas de consumo e vivência dos gostos musicais em Teresina, com suas devidas adaptações em relação ao cenário nacional. De um momento em que se depara com um cenário político e econômico tenso, acompanhado de um cenário cultural e, especificamente, neste caso, musical, dinâmico, com inúmeras manifestações, diversos padrões de consumo, vários gostos e incontáveis tendências, chega-se a um outro momento em que o local é uma cidade ainda provinciana, apesar de ser uma capital, que vive a ambiguidade de ser, ao mesmo tempo, o centro político e econômico do Estado, com suas obrigações e necessidades como tal, e um espaço com ares interioranos, onde ouvir radiola na praça ainda é uma prática corriqueira e as festas particulares têm tanto peso cultural quanto os eventos em clubes ou churrascarias.

Foi visto que, no início desta trajetória de análise musical, a segmentação dos públicos consumidores era muito mais complexa, até pelas dimensões dos locais onde esta segmentação se dá. Quando se fala em nível de Brasil, tem que ser levado em consideração um contexto onde o fluxo de informações é muito maior e os meios de acesso à informação são mais numerosos e complexos. O consumidor de nível nacional, além dos discos, fitas e do rádio, tinha acesso em uma escala muito maior à televisão, que era um meio de comunicação que ganhava cada vez mais força no país. Além disso, a quantidade de jornais e revistas com uma rede de informações complexa, além de estações de rádio maiores e mais especializadas a que se tinha acesso era muito maior. A realidade do consumo musical com a qual o observador se depara em Teresina se revela como uma miniatura do que ocorre em nível nacional, sem esquecer jamais das peculiaridades que o caso teresinense ganha nesse processo de miniaturização.

Em nível nacional, pode-se tomar como base a MPB, o *rock* do público alternativo, a música internacional de grande consumo, que é o *pop*, a *disco music* e a música “cafona”, como estilos de grande impacto dentro dos grandes públicos musicais no Brasil. Uma vez imaginando cada um deles com um meio de divulgação

próprio, com um sistema de distribuição de discos, publicidade, divulgação em rádios dentro de programas especializados, veiculação de matérias em revistas e jornais de maior poder de propagação e um público mais definido, tem-se uma ideia do contexto nacional. Quando se traz este quadro, contudo, à realidade específica de Teresina, a própria divisão de estilos já se torna mais simplificada, uma vez que a *disco music* ainda não era tão difundida por aqui e apareceu pouquíssimo nas recordações dos senhores que viveram suas juventudes no período em questão. O que existe é, primeiramente, a música internacional, que se divide entre a “de qualidade”, alternativa, de letras e arranjos trabalhados e a música *pop*, voltada para o amplo consumo, mais simplificada, na qual se incluem, também, as músicas brasileiras românticas compostas em idiomas estrangeiros, principalmente em inglês; pode-se, ainda, incluir no grupo das músicas internacionais comerciais, por uma questão de público e afinidade estilística, embora feita por artistas brasileiros e em português, a Jovem Guarda, que em nível nacional já tinha perdido força, mas, em Teresina, ainda era uma vertente musical muito consumida. Além da vertente internacional, havia a MPB, que era a música nacional considerada “de qualidade” por um público intelectualizado e a música mais tipicamente dos estratos menos favorecidos da sociedade, que era o estilo considerado “cafona”. E todos estes estilos tinham basicamente os mesmos meios de divulgação: os poucos jornais, as três rádios (Clube, Difusora e Pioneira), a venda de discos e a gravação de fitas, além de um meio de divulgação característico de circuitos relativamente pequenos (que, no caso, englobava cada um dos públicos da cidade, como um todo), que era o boca-a-boca.

É natural perceber, dessa forma, que a diferenciação de estilos gera também processos de audição diferentes, em que os ouvintes da MPB e do *rock* mais alternativo estão preocupados em analisar as canções que ouvem de forma mais minuciosa, com atenção aos detalhes de interpretação, da harmonia, da melodia, da letra, o processo de composição como um todo. Eles esperam algo que os surpreenda, desde que não exceda a barreira do tolerável, e, após ouvir, fazem suas análises e discutem-nas, enfatizando os pontos de destaque positivo e negativo detectados em suas audições. Já o público das canções mais comerciais, como a “cafona” e o *pop*, não têm a mesma preocupação em analisar as canções como o descrito acima. O processo de audição já é muito mais parecido com a forma como

Adorno descreve a percepção da música de massa, que é simplificada por natureza, já que é uma música feita para a venda. O ouvinte, aqui, consome as canções de uma maneira mais distraída, sendo que o importante não é a originalidade da progressão harmônica, ou um intervalo melódico inusitado, ou a técnica vocal inovadora do intérprete, ou a figura de linguagem impensada que o letrista utilizou. E, ainda que a canção tenha tudo isso, para este público, o que realmente importa é que se ouça a canção e aconteça uma afinidade empática. O processo de audição, nesse caso, se resume a ouvir e gostar ou não.

Como parte do processo, ainda, uma vez que ocorre a diferenciação estética e dos públicos, é natural que aqueles que julgam ter o gosto superior criem mecanismos simbólicos de distinção, como dizer publicamente que as músicas “cafônicas” são um absurdo, malfeitas, pobres, “músicas de cabaré”, etc., ou evitar ouvir, censurar quem ouve, etc. E, neste processo de afirmação de uma superioridade de gostos musicais, surgem algumas disputas simbólicas envolvendo a estética, o nacionalismo e a lógica de mercado, sobretudo quando entra no jogo o maior sucesso comercial que alguns estilos têm. Surgem então uma disputa entre a música nacional e a internacional, em que a segunda vende muito mais que a primeira, e entre a música “de qualidade” e a música essencialmente comercial, em que a segunda também tem muito mais êxito mercadológico que a primeira.

Naturalmente, estas tensões tomam forma em nível nacional, sobretudo com a grande veiculação de informações e discussões a esse respeito. No caso de Teresina, de forma semelhante, isto ocorreu. Contudo, Teresina não tinha nem sequer uma divisão de públicos tão acentuada quanto em nível nacional, muito menos uma tensão entre eles tão forte quanto o contexto brasileiro, como um todo. Afinal, em uma cidade que não era tão grande assim, as pessoas de diferentes públicos ainda se encontravam nas churrascarias, no cinema, na Praça Dom Pedro II, nas tertúlias, nas festas particulares, e até nos cabarés. Assim, uma segmentação de públicos, sem uma segmentação de locais não tem como ser completa, pois, ao menos naquele ambiente, o consumo musical é comum a todos. Além disso, o rádio ainda é muito forte em Teresina, com uma programação, até certo ponto, padronizada, pautada no gosto popular, do que os ouvintes pediam mais ou do que as gravadoras mais enviavam para ser executado. Isso sem contar que a forte migração que ocorre do interior para a capital do Estado, naquele período trouxe

muitas pessoas que estavam acostumadas a ouvir o que tocava no rádio (típica cultura do interior) e, de repente, quando começam a estudar, a ler mais, conhecem pessoas que lhes apresentam as músicas mais alternativas ou mais complexas, como é o caso de Hugo Santos, e se interessam por elas sem, necessariamente, deixar de lado o que ouviam antes.

Esta viagem começou, portanto, em um ambiente de várias vozes, diversos estilos, padrões de consumo e públicos diferentes, com um nível de especialização bem maior do que aquele em que ela termina. O que não quer dizer, no entanto, que a realidade de Teresina não seja complexa; pelo contrário, há uma multiplicidade de formas de consumo, assim como há uma variedade de consumidores. O que difere, na realidade, é, principalmente, o *teor* dessa multiplicidade. Em nível nacional, o múltiplo é bem mais segmentado, bem mais especializado e tem terrenos bem específicos. Em Teresina, o múltiplo até tem suas especializações e especificidades, mas tem, também, um diálogo muito forte com o *geral*. Os gostos e os consumidores até têm suas segmentações, mas convivem também com a mescla, que é típica dos contextos onde todos se encontram e, mais do que isso, convivem.

BIBLIOGRAFIA E FONTES

Bibliografia:

ADORNO, Theodor W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: _____ . *Adorno – Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1999).

ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não*. – 5 ed. – Rio de Janeiro: Record, 2005.

BLOG DO BETO. *As 100 mais em 100 anos* {online}. Disponível em: <http://www.planetarei.com.br/100anos/>. Acesso em: 27/07/2012, 12h 21 min.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. 2 ed. Porto Alegre: Zouk, 2011.

BRITTO, Jomard Muniz de. *Do Modernismo à Bossa Nova*. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. 13 ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

CROWLEY, Aleister. *O livro da lei* {online}. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/4989946/Aleister-Crowley-O-livro-da-lei>. Acesso em: 11/08/2011, 13h 24min.

IORE, Quentin; MACLUHAN, Marshall. *Guerra e paz na aldeia global*. Rio de Janeiro: Record, 1971.

GODOI, E. P. O Trabalho da Memória: cotidiano e história no sertão do Piauí. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

MIDANI, André. *Música, ídolos e poder: do vinil ao download*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MOTTA, Nelson. *Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. *A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)*. In: Revista Brasileira de História, vol. 24, nº 47. São Paulo: 2004.

OS FESTIVAIS. *III Festival Internacional da Canção (FIC) – 1968* {online}. Disponível em: <http://www.eradosfestivals.com.br/festivals.php?idMidia=17&idFestival=10>. Acesso em: 11/08/2011, 12h 30min.

PAULO VI. *Carta Encíclica Humanae Vitae* {online}. Disponível em: http://www.vatican.va/holy_father/paul_vi/encyclicals/documents/hf_p-vi_enc_25071968_humanae-vitae_po.html. Acesso em: 27/07/2012, 16h 43min.

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.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. 34 ed. São Paulo: 2008.

TERRA. *Águas de março* {online}. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/elis-regina/63477/>. Acesso em: 11/08/2011, 12h 44min.

TERRA. *Atrás da porta* {online}. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/elis-regina/80745/>. Acesso em: 11/08/2011, 12h 48min.

TERRA. *Bala com bala* {online}. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/elis-regina/45665/>. Acesso em: 11/08/2011, 12h 38min.

TERRA. *Como nossos pais* {online}. <http://letras.terra.com.br/elis-regina/45670/>. Acesso em: 11/08/2011, 13h 5min.

TERRA. *Dancing days* {online}. <http://letras.terra.com.br/as-freneticas/44258/>. Acesso em 11/08/2011, 13h 16min.

TERRA. *Essa noite você vai ter que ser minha* {online}. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/odair-jose/357669/>. Acesso em: 11/08/2011, 13h 47min.

TERRA. *Lunik 9* {online}. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/elis-regina/160763/>. Acesso em 11/08/2011, 12h 34min.

TERRA. *Ouro de tolo* {online}. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/raul-seixas/48326/>. Acesso em: 11/08/2011, 13h 17min.

TERRA. *Uma vida só (Pare de tomar a pílula)* {online}. Disponível em: <http://letras.mus.br/odair-jose/283387/>. Acesso em: 28/07/2012, 15h 42min.

TERRA. *Perigosa* {online}. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/as-freneticas/65222/>. Acesso em 11/08/2011, 13h 15min.

TERRA. *Sociedade alternativa* {online}. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/raul-seixas/48333/>. Acesso em: 11/08/2011, 13h 19min.

TERRA. *Vou deitar e rolar* {online}. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/elis-regina/83858/>. Acesso em 11/08/2011, 12h 36min.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

VAGALUME. *A felicidade* {online}. Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/vinicius-de-moraes/a-felicidade.html>. Acesso em: 11/08/2011, 13h 50min.

VAGALUME. *Deixe essa vergonha de lado* {online}. Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/odair-jose/deixe-essa-vergonha-de-lado.html>. Acesso em: 11/08/2011, 13h 45min.

VAGALUME. *Dois pra lá, dois pra cá* {online}. Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/elis-regina/dois-para-la-dois-para-ca.html>. Acesso em: 11/08/2011, 13h 6min.

VAGALUME. *Trem das sete* {online}. Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/raul-seixas/o-trem-das-sete-2.html>. Acesso em: 11/08/2011, 13h 41min.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WIKIPÉDIA. *Carpe Diem* {online}. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Carpe_diem. Acesso em: 11/08/2011, 13h 48min.

YOUTUBE. *Elis Regina – Folhas Secas* {online}. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=uwZYby2ckzo&feature=fvvr>. Acesso em: 11/08/2011, 12h 42min.

Matérias analisadas de jornais e revistas:

A CRISE do som jovem. *Veja*. São Paulo, nº 95, pp. 76-78, 1 jul. 1970.

A INVASÃO. *Veja*. São Paulo, nº 32, pp. 37-40, 16 abr. 1969.

A PÍLULA ou a vida. *Veja*. São Paulo, nº 94, p. 88, 24 jun. 1970.

ALMEIDA, Narceu de. O teste de Alice Cooper. *Manchete*. Rio de Janeiro, nº 1.147, pp. 16-19, 13 abr. 1974.

AS DUAS invasões da música brasileira. *Veja*. São Paulo, nº 79, pp. 56-63, 11 mar. 1970.

BOB Dylan. *O Dia*. Teresina, p. 9, 5 mar. 1975.

COMO nos tempos do gramofone. *O Dia*. Teresina, p. 9, 21 jun. 1975.

CRAVO ALBIN: CONTRA a influência POP na música brasileira. *O Dia*. Teresina, p. 2, 21 fev. 1975.

CRAVO ALBIN: MPB é produto exportável. *O Dia*. Teresina, p. 2, 19 fev. 1975.

DANÇARINO, cantor e showman. *O Dia*. Teresina, p. 12, 31 ago. 1975.

EXCEDENTE demográfico de Teresina já possui três cidades satélites. *O Estado*. Teresina, p. 13, 27/28 abr. 1975.

LIMA, Climério. Super Sociais. *O Estado*. Teresina, p. 2, 6 nov. 1975.

LINDOMAR Castilho canta hoje em Teresina. *O Estado*. Teresina, p. 10, 27 set. 1975.

MORAIS, Menezes de. A província e o universo no som de Elomar. *O Dia*. Teresina, p. 9, 24 abr. 1975a.

MORAIS, Menezes de. Bob Dylan: o cavaleiro da esperança ou o despertar da Nova América (I). *O Dia*. Teresina, p. 9, 29 abr. 1975b.

MORAIS, Menezes de. Bob Dylan: o cavaleiro da esperança ou o despertar da Nova América (2). *O Dia*. Teresina, p. 9, 30 abr. 1975c.

MORAIS, Menezes de. Bob Dylan: o cavaleiro da esperança ou o despertar da Nova América. *O Dia*. Teresina, p. 9, 7 mai. 1975d.

MORAIS, Menezes de. Santana apesar de tudo, maravilhoso. *O Dia*. Teresina, p. 9, 1/2 jan. 1975e.

MORAIS, Menezes de. Sinal Fechado (I). *O Dia*. Teresina, p. 9, 8 jan. 1975f.

MÚSICA de consumo. *O Dia*. Teresina, p. 13, 20/21 jul. 1975.

MUGGIATI, Roberto. POP está dando ibope. *Manchete*. Rio de Janeiro, nº 1.150, p. 109, 4 mai. 1974.

O FIM da Música Popular Brasileira. *O Dia*. Teresina, p. 13, 20/21 jul. 1975.

O NOVO ritmo das paixões. *Veja*. São Paulo, nº 225, pp. 78-82, 27 dez. 1972.

O ROCK no seu devido lugar. *O Dia*. Teresina, p. 9, 8 ago. 1975.

O SALDO do ministro Delfim. *Veja*. São Paulo, nº 70, pp. 42-51, 7 jan. 1970.

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.

RICK Wakeman no centro da Terra. *O Dia*. Teresina, p. 12, 9 set. 1975.

ROBERTO Muller: público prefere as músicas românticas. *O Estado*. Teresina, p. 8, 9 ago. 1975.

SANTOS, Cineas. Dois pra lá... *O Estado*. Teresina, p. 5, 27/28 jul. 1975a.

SANTOS, Cineas. Em casa de violeiro, cantando com ele. *O Estado*. Teresina, p. 10, 28/29 set. 1975b.

SANTOS, Cineas. Tempo. *O Estado*. Teresina, p.9, 4/5 mai. 1975c.

SOM. *O Estado*. Teresina, p. 10, 27/28 abr. 1975.

SOM DA pesada. *O Estado*. Teresina, p. 9, 4 mar. 1975.

SOUL & alma. *Veja*. São Paulo, nº 106, pp. 79-81, 16 set. 1970.

“SOUL” E cara limpa. *O Estado*. Teresina, p.8, 12/13 jan. 1975.

SUCESSOS. *O Estado*. Teresina, 23/24 fev. 1975a.

SUCESSOS. *O Estado*. Teresina, 2/3 mar. 1975b.

THE SOUND of Music. *Veja*. São Paulo, nº 99, pp. 75-77, 29 jul. 1970.

VIA Sacra. *Veja*. São Paulo, nº 457, p. 89, 8 jun. 1977.

WALDICK: Eu sou o rei de Teresina. *O Estado*. Teresina, p. 10, 14 nov. 1975.

Depoimentos orais

ALVES, Francisco. Entrevista concedida a Fernando Muratori Costa. Teresina, 2 mar. 2012.

BARBOSA, Justino Figueiredo. Entrevista concedida a Fernando Muratori Costa. Teresina, 21 jan. 2009.

_____. Entrevista concedida a Fernando Muratori Costa. Teresina, 16 nov. 2007.

BRITO, Geraldo. Entrevista concedida a Fernando Muratori Costa. Teresina, 17 fev. 2012.

OLIVEIRA, José Crisóstomo de. Entrevista concedida a Fernando Muratori Costa. Teresina, 15 fev. 2012.

SAMPAIO, Acrísio de Miranda. Entrevista concedida a Fernando Muratori Costa. Teresina, 14 fev. 2012.

SANTOS, Hugo de Sousa. Entrevista concedida a Fernando Muratori Costa. Teresina, 1 mar. 2012.

SANTOS, Juraci Ribeiro dos. Entrevista concedida a Fernando Muratori Costa. Teresina, 15 fev. 2012.

SILVA, Ana Maria. Entrevista concedida a Fernando Muratori Costa. Teresina, 31 out. 2008.

SILVA, Joel. Entrevista concedida a Fernando Muratori Costa. Teresina, 31 out. 2012.

ANEXO – ENTREVISTAS

**ENTREVISTA COM ACRÍSIO DE MIRANDA SAMPAIO – JOVEM ESTUDANTE NO
RECORTE PROPOSTO – 14/02/2012
(Entrevistador: Fernando Muratori Costa)**

Fernando: Quais são as lembranças que o senhor tem dos anos 1970, das festas que aconteciam, dos locais que o senhor frequentava em Teresina?

Acrísio: Teresina, como não é uma cidade de praia, viveu essa época aí fortemente os clubes, os clubes sociais. late Clube de Teresina, Jockey Clube de Teresina e Clube dos Diários. Eram os mais frequentados. Fora esses, tinha mais, nas Classes Produtoras, o Clube do Banco do Estado do Piauí, tinha clubes diversos, como tem até hoje. Várias instituições possuem esses clubes para a área de lazer. O Clube dos Diários já estava, vamos supor assim, um pouco marginalizado pela sociedade. Então, nos anos 1970, a gente viu o quê? Viu a sede esportiva do Clube dos Diários, que ficava aqui no Jóquei, que hoje é aquela pracinha que fica atrás do supermercado Pão de Açúcar da [Avenida] Nossa Senhora de Fátima. Ali era a sede esportiva do Clube dos Diários. Essa sede esportiva era usada muito pela sociedade, nas manhãs de domingo, onde tinha uma banda tocando, o pessoal dançando, então acontecia uma manhã festiva. A mesma coisa acontecia no Jockey e no late. À noite, o que acontecia? O late tinha umas festas tradicionais, que era [sic.] *smoking*, e tudo o mais... As prévias de carnaval sempre foram famosas no late, as Festas do Pirata, Festas do Havaí, do Vermelho e Branco, não sei mais o quê... Então, essas festas tradicionais que estão acontecendo ainda sempre existiram no late. E no Clube dos Diários, o que a gente tinha? Tinha, na sede social do Clube dos Diários, que era lá no centro da cidade, lá em frente ao Banco do Brasil, na Rua Álvaro Mendes, você tinha o quê? Todo domingo tinha o que a gente chamava de Tertúlia. Então começava às nove horas da noite e acabava à uma hora, uma e meia da manhã. 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. No Jockey o que acontecia? Às sextas-feiras também tinha o que a gente chamava de Tertúlia, né? Então acontecia uma Tertúlia que geralmente começava cedo, nove horas, nove e meia, e ia até uma hora, uma e meia da manhã, duas horas no máximo. E fora isso, o que é que se tinha? Se tinha algumas, *algumas* churrascarias, como, por exemplo, a churrascaria Beira-rio [onde] existia uma boate. Hoje é um posto de gasolina. Na Avenida Maranhão, bem na Ponte da Amizade ali... Onde tem aquele posto de gasolina bem no canto. Ali era uma churrascaria, [se] chamava Beira-rio. Lá tinha uma boate. Então, o pessoal descia pra lá, comia, ficava frequentando a churrascaria do lado de fora e mais tarde a turma começava a entrar pra boate (sic.), quando ela começava a girar. Pronto, isso era o que acontecia em Teresina.

Fernando: E nesses ambientes que o senhor citou, as Tertúlias, o que tocava mais? Bandas locais?

Acrísio: Bandas locais ou então som eletrônico mesmo, de radiola e de tudo o mais, né? Mas as bandas locais é que tocavam. Naquela época, o Fernando, que era o dono do conjunto chamado Os Brasinhas, foi um dos fundadores do conjunto, era ele, o irmão, os amigos dele e tudo o mais criaram o conjunto, né? Primeiro foi chamado Os Metralhas, depois mudaram o nome pra Brasinhas. Os conjuntos que eu me lembro da época eram Os Metralhas, Brasinhas, Brasa Samba... Brasa Samba já era o pessoal mais antigo, já era uma banda mais completa, já tinha sax, já tinha pistão... Porque os outros tinham o quê... Baixo, guitarra, bateria, era o que tinham, basicamente. No Brasa Samba, não, você já tinha saxofone, pistão, uma porção de outros instrumentos que não tinham (sic.) nas outras bandas mais jovens, né? Essa era uma banda mais, vamos supor assim, de um pessoal de um pouco mais idade. Inclusive tem um remanescente dela ainda aqui em Teresina tocando na noite, que é o Colombo. O Colombo tá aí ainda, na noite tocando, que é remanescente do Brasa Samba.

Fernando: E em termos de estilos musicais, o que predominava?

Acrísio: 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.

Fernando: Era o *rock*, principalmente?

Acrísio: O *rock*, principalmente, com certeza.

Fernando: Você e os seus amigos, que frequentavam esses ambientes... Era o que vocês gostavam de ouvir, também?

Acrísio: Sim, tranquilo, tranquilo. Tudo o que eles faziam era moda no mundo inteiro, não é verdade? Então, o que os Beatles fizeram, inovaram no mundo inteiro. Tudo o que eles fizeram, o mundo inteiro copiou, não foi assim? Existiam até alguns conjuntos que faziam *cover* dos Beatles, né, eu me lembro de um conjunto que andou aqui em Teresina, que fez sucesso pra caramba aqui, que tocava todas as músicas dos Beatles e o cara inclusive... Eles imitavam os Beatles. O corte de cabelo, a maneira de [se] vestir, e tudo o mais... Meu Deus, como era o nome? Esses caras vieram pra cá e passaram muito tempo aqui mesmo. Eles vieram de fora e passavam aqui, passavam vinte dias, passavam um mês aqui em Teresina, depois iam embora, aí, daqui a pouco voltavam novamente... Não tô lembrando o nome do conjunto... The Clever! Pronto! Esse conjunto andou aqui muito tempo. Imitando os Beatles, fazendo *cover* dos Beatles. Os Fevers estavam na moda naquela época também, né... Aquele Trio Melodia, tudo isso tocava aqui, além de *rock* existiam outras coisas de Jovem Guarda, também. Roberto Carlos, Erasmo Carlos, aquela turma da Jovem Guarda todinha.

Fernando: Em relação à música própria, as bandas daqui tinham seu próprio trabalho?

Acrísio: Não, muito rudimentar, muito, muito mesmo. Hoje tem muito mais coisas do que naquele tempo, com certeza. Era muito rudimentar a música piauiense mesmo, raríssimo, raríssimo. Eu não me lembro, na minha época, de rapaz novo, não me lembro de música piauiense. Sinceramente, não me lembro de nenhum compositor daqui que tenha feito sucesso, que as músicas tenham tocado, nas festas, nada... E o que tinha muito, também, era festinha em casa, né... Todo aniversário tinha uma festa, com dança, com radiola, não sei mais o quê... Até, inclusive, teve a época da tal das serenatas, tanto eram feitas com violão, como eram feitas com radiola portátil, né, a pilha, o cara chegava e botava o disco na porta da casa da menina, tocava, não sei o quê... Isso acontecia, também, naquele tempo.

Fernando: Esse foi um período em que houve uma grande divulgação da música conhecida como *soul*, ou *funk*, que era a música do James Brown, do Jackson Five... Esse estilo também teve grande repercussão em Teresina?

Acrísio: Não, foi mais pra cá, isso aí. Não é bem nos 1970, não. Já é bem mais pra cá, já perto dos 1980, não, isso aí?

Fernando: Na verdade, desde o início dos anos 1970.

Acrísio: Eu sei, mas aqui veio pegar mesmo já próximo dos 1980. Pra mim, a lembrança que eu tenho é essa aí. Aqui, essas coisas vieram acontecer mais próximo dos anos 1980.

Fernando: Saindo um pouco do ambiente das festas, indo para os mais populares, dos bares, o senhor tem alguma lembrança nesse sentido?

Acrísio: 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 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. Lá [se] chamava mesmo o baixo meretrício. E, posteriormente, começaram a aparecer as boates na periferia, tipo, Lourival Parente, ali perto do... Na Nações Unidas, tinha uma boate por ali que se chamava Verdurinha, não sei mais o quê... [Após uma breve interrupção de alguém que entrou na sala para falar com Acrísio] Bom, tinham as festinhas de 15 anos, nas residências, naquele tempo tinha muita festa em residência... Toda festa de residência tinha dança, né... O cara fazia uma festinha de aniversário, e tudo, tinha dança, tinha tudo. Não é como hoje. Qualquer aniversário nego chegava lá... E o nego ia era seco pra dançar, mesmo, que era a chance que ele tinha de encostar na menina, né? [Risos] Como é que você encosta sem dançar? Hoje não, hoje tá fácil, mas naquele tempo o jeito mais fácil era tirando pra dançar. Sim, tinha o River Atlético Clube, também, que todo dia de sexta-feira tinha Tertúlia. Era conhecida a Tertúlia no River, também, nessa época de 1970, dia de sexta-feira.

Fernando: E, voltando para a história dos cabarés. O que tocava de música, lá?

Acrísio: 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...

Fernando: Odair José?

Acrísio: Odair José! Tocava demais nos cabarés. Odair José... O que era mais... Eu não me lembro direito desses...

Fernando: Roberto Müller...

Acrísio: Isso, Roberto Müller, 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.

Fernando: Mas era um tipo de música que era mais restrito a esses ambientes?

Acrísio: Sim, com certeza. Era restrito a esses ambientes. Nas festas você não via isso, não. Você via *rock*, via Jovem Guarda, você via outras coisas, mas essas músicas aí, nas festas, não. Quem tocava isso aí tava marginalizado, com certeza.

Fernando: Não era como hoje, que todo mundo toca?

Acrísio: Não, não, não. Hoje eu acho que é mais democrático, que toca tudo em todo lugar. Mas naquele tempo, não, não tocava mesmo. Até porque você tachava que era baixaria, né...

Fernando: E quanto aos programas de rádio, você ouvia muito rádio, naquele tempo?

Acrísio: Não, eu, pessoalmente, ouvia pouco. Mas existiram muitos programas de rádio, com pedidos de música, e tudo o mais, tipo... Teve até um programa que esteve até outro dia, aí, que se chamava Seu Gosto na Berlinda, o do Roque Moreira, não sei mais o quê... Tinham os programas, também, que sistematicamente lançavam música e as pessoas pediam, telefonavam pedindo música. Mas eu, pessoalmente, não sei informar nada sobre isso porque eu não ouvia nada disso.

Fernando: Então o senhor consumia música mais através dos discos?

Acrísio: Isso, discos, LP, os bichinhos pequenininhos, como é que chamava?

Fernando: Compactos?

Acrísio: Compactos, exatamente.

Fernando: E era fácil conseguir?

Acrísio: Era, tava pra vender nas lojas aí, sem problemas.

Fernando: Era barato?

Acrísio: Era, não era caro, não. Acho que como hoje, mesma coisa. Talvez hoje seja mais caro do que foi no passado... Porque, hoje, [para] você comprar um CD bom é 50, 60 reais, né? Eu acho que naquele tempo, proporcionalmente, era mais barato... Não tenho uma noção exata, não, mas acho que era mais barato. Eu via as pessoas comprarem com mais facilidade do que compram hoje. Não sei também se o fato do disco pirata esteja levando as pessoas a não comprarem tanto os originais e partiram para a pirataria porque é muito barato em relação ao outro, né? Naquele tempo não tinha negócio de pirata. Não tem! Como é que fazia LP pirata? Era uma tecnologia, uma cera, um disquinho desse tamanho [gesticulando], era difícil fazer. Isso aí não, você tem pra vender em todo lugar disco virgem, tem aparelho pra gravar tudo, naquele tempo não tinha aparelho pra gravar, era complicado, os gravadores eram obsoletos e você não passava pra disco... Você passava pra uma fita, quando você conseguia gravar. Era um gravador grosseirão e você passava pra uma fita, não passava pra um disco. Era difícil pirataria, não tinha, não.

Fernando: E havia aquela preocupação com os discos de vinil?

Acrísio: Pra não ralar, exatamente. Existia, com certeza. Eu tinha um amigo que era apaixonado pelo Roberto Carlos. Ele tinha todos os discos do Roberto Carlos. E nós morávamos em Fortaleza, naquela época, isso foi o quê, 74, 75, por aí assim... Um dia, nós fizemos uma farra no apartamento e ele estava fora, né... Nós pegamos os

discos dele pra ouvir. Rapaz, quando esse cara chegou ele ficou inimigo de todo mundo, brigou, de tanto ciúme que ele tinha dos discos. Apesar da gente estar com todo o cuidado, mas ficou inimigo de todo mundo! Mudou de casa... A gente morava junto, ele saiu do apartamento por causa desses discos. Quem tinha coleção de disco tinha ciúme, mesmo. Muito, muito, muito. Não admitia que ninguém pegasse, nem coisa nenhuma. E aqui tinha gente, em Teresina, que tinha seis mil, oito mil discos. O Ismael, que era engenheiro da Chesf aqui, eu sei que ele tinha mais de 6 mil LPs. Uma coleção de mais de seis mil LPs. E tinha umas duas ou três pessoas aqui que eram aficionadas por discos, que tinham muito também. Colecionador, mesmo. Eu tenho um cunhado que, se brincar, tem dois mil discos ainda. De LP e de CD, o que tu imaginar, ele tem. Mas não é tão desse tempo, não, ele é bem mais novo do que eu. Ele deve ter perto de 40 anos de idade, hoje. Ainda deve ter muito disco antigo, de vinil, ainda. As músicas de hoje, se você conversar com ele, ele sabe de tudo, tem tudo, e grava tudo, ele passou a época que tava na mania, ele comprava um CD e passava pra uma fita, gravava também numa fita, não sei mais o quê, “não, é pra eu garantir, preservar”... Era todo cheio de mania, tinha de três, quatro jeitos os bichos armazenados, lá.

Fernando: E hoje em dia, o que o senhor anda ouvindo?

Acrísio: Rapaz, eu ouço pouco, como diz a história [risos]. Eu ouço tudo e não ouço nada, porque eu não tenho, assim... Eu nunca fui apaixonado por música, pra dizer assim, eu escuto muito, sei muito sobre música, não. E hoje, com o tempo, a gente correndo pra cá, pra lá, eu ouço muito menos do que naquele tempo. Lógico, entro no carro, ligo o rádio, às vezes boto um CD, boto uma coisa, outra, mas... Sem muita preferência, como diz a história.

Fernando: Bom, o senhor citou o *rock*. Naquele tempo, estavam em evidência muitos cantores da MPB. O senhor se lembra de ouvir esses cantores também?

Acrísio: Quais, por exemplo, você fala?

Fernando: Como Elis Regina, Tim Maia...

Acrísio: [Interrompendo] Sim, sim! Tim Maia, Elis Regina, Vinicius de Moraes, Toquinho, Tom Jobim, Caetano... Esses cantores todos também tiveram a sua época, na época de 1970, tiveram a sua vez, junto com a turma da Jovem Guarda, que já foi um pouquinho mais pra trás, né? Depois vieram esses aí, já foi quando a Jovem Guarda foi começando a sair, essa turma foi entrando com mais força, né?

Fernando: Você diria que as mesmas pessoas que gostavam de ouvir *rock*, como os Beatles e os Rolling Stones...

Acrísio: Ouvia isso aí, também. Com certeza. As mesmas pessoas que ouviam isso ouviam MPB.

Fernando: O senhor saberia nomear algum disco que marcou a sua época, a sua juventude?

Acrísio: Um disco específico eu não citaria pra ti, não. Agora, músicas, sim. Na minha época marcou fortemente o Roberto Carlos, final da década de 1960, começo da década de 1970, o Roberto Carlos lançou moda no Brasil todinho, né? Todo mundo ficou cabeludo por causa dele... Lançaram até aquelas calças Tremendão, não sei o quê... Todo mundo queria ter uma calça do Roberto Carlos e do Erasmo Carlos, uma calça que era toda quadriculada com uma fita preta do lado, não sei o quê... O Roberto Carlos é aquela história, até a maneira de [se] vestir dele, ele usava uma botinha de salto, todo mundo queria essa botinha de salto, né... Isso aí, ele marcou bastante. Marcou Roberto Carlos, marcou muito o Caetano, marcou o Gilberto Gil, marcou muito o Vinicius de Moraes, marcou demais... Esse pessoal aí marcou bastante nessa época.

Fernando: O senhor dizia que poderia citar algumas músicas...

Acrísio: Tudo bem, poderia citar, sim. Das mais antigas, mais pra trás, você quer saber, né... Deixa eu ver, aqui. O pior é que eu não consigo me situar no tempo, quando é que a música saiu. O Ivan Lins marcou bastante, em 71, 72... Lançou um

bocado de músicas interessantes, marcou bastante... Depois vieram os festivais, o pessoal dos festivais também marcou bastante, o Djavan entrou forte, também, o Caetano apareceu num festival, né? Esse Osvaldo Montenegro apareceu num festival também, teve uma época de muita evidência, algumas músicas dele bem evidentes, né... Mas eu não saberia me colocar no espaço o que aconteceu, em que ano qual era a música que estava em evidência.

Fernando: O senhor não precisa se preocupar com esses detalhes, minha preocupação aqui é com as suas memórias, do que o senhor se lembra?

Acrísio: O que marcou, por exemplo, aquela música do Roberto Carlos, “Sentado à Beira do Caminho”, marcou bastante; foi uma época em que eu era adolescente, mesmo. Quando a gente é adolescente tudo é mais exacerbado do que nas outras épocas. Bom, as músicas do Roberto Carlos daquele disco “O Calhambeque”, um bocado fez sucesso pra caramba naquele tempo, né, a gente tudo menino véi (sic.), todo mundo se empolgava, a gente achava que aquelas histórias eram todas verdadeiras, né, a gente acreditava piamente em tudo o que eles diziam na música. A gente fantasiava, achava interessante as coisas, e tudo o mais... Do Caetano, aquela “Sem lenço e sem documento” [Alegria, alegria], quando saiu, que ela foi do festival, né, marcou bastante, também... A [Maria] Bethania, a Gal Costa, marcaram bastante, também, na época delas, na época em que elas vieram logo depois, na época, também, dos festivais...

Fernando: Naquele tempo a música hoje conhecida como “brega” ainda não tinha esse nome, não é?

Acrísio: Não, não... Não se chamava “brega”, não, chamava... Eu não me lembro como era o nomezinho que se dava, mas... Eu acho que já [se] falava, não falava não? Acho que [se] falava em “brega”, já. Já se chamava de brega.

Fernando: Era a “música dos cabarés”?

Acrísio: Era a música dos cabarés. Brega era um sinônimo de cabaré, né? “Vai pra onde? Vai pro brega”. Era sinônimo de cabaré. Daí, talvez tenha vindo a denominação das músicas que são mais consideradas do povão, né? Música mais de dor de cotovelo, não sei mais o quê, a música que dói [risos]. Brega acho que veio como sinônimo de cabaré.

**ENTREVISTA COM FRANCISCO ALVES (CHICO PADEIRO) - AUXILIAR
ADMINISTRATIVO NA UFPI - 60 ANOS DE IDADE – 02/03/2012
(Entrevistador: Fernando Muratori Costa)**

Fernando: Nos anos 1970 o senhor era estudante?

Francisco: Era estudante do Diocesano [Colégio São Francisco de Sales].

Fernando: Eu gostaria de começar perguntando quais são as suas principais lembranças dos anos 1970, no que diz respeito à música. Para onde o senhor saía? O que o senhor gostava de fazer?

Francisco: Nos anos 1970 eram mais essas músicas lentas, tipo *Because I love* [do grupo Majority One], [as] dos *Fevers*, dos *Pholhas*, Leno e Lilian, Deny e Dino, *The Golden Boys*, a gente ia pra essas serestas, geralmente o que tinha era isso; no River, dia de sábado, domingo, e tinha no Jockey, dia de quinta-feira. E no Tabajara também... Ainda existia o Tabajara e as Classes Produtoras. Nas Classes Produtoras tinha também, às vezes faziam, dia de domingo. E no Tabajara, e na AABB... Na AABB eram as manhãs de sol. Geralmente as meninas gostavam de ir para a AABB, não gostavam de ir para o late, não. O late era muito fresco, então as piscinas da AABB eram melhor [sic.]. No late 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. Nos anos 1970 tinha... Tinha pouca opção de churrascaria, tinha mais clube. Só tinha duas churrascarias, a Churrascaria Avenida e o Gelate, que o povo se reunia todo dia às cinco horas da tarde, onde hoje é a Amil. Era o ponto certo de quatro horas da tarde até sete da noite, até a hora do povo sair pra viajar. Se fosse pra algum lugar, pra um festejo em União, José de Freitas, Altos, todo mundo ficava lá. Aí só tinham duas churrascarias: a Churrascaria Avenida e a Beira-rio, que era do Zé Paulino, que era amigo da gente também, o Zé Paulinho, filho do dono. Aí pra lá tinha uma boate, botaram uma boate lá. Nessa outra aqui, na Avenida não tinha boate, não. A gente ia mesmo só pra

beber... Mas aí depois, quando a Beira-rio botou a boate, todo mundo queria ir só pra boate lá.

Fernando: Como era o nome da boate, o senhor lembra?

Francisco: Não... O nome era... “Boate da Beira-rio”, chamava “boate da Beira-rio”, mesmo, que é ali... Tem um posto de gasolina bem na esquina que vai entrando pro Barroso. [Como] quem vem pela Maranhão. Aí vai pra Cepisa, tem a Praça Da Costa e Silva, aí é do lado de cá, naquela esquina. As opções eram muito poucas, muito poucas. As opções de churrascaria. Tinha mais era clube, mesmo. O povo ia de manhã pro... Pro Jockey o povo não frequentava muito não, mas era... Às vezes... Mas os clubes frequentados mesmo eram o Tabajara e a AABB. O povo gostava da piscina, mesmo, dia de domingo era lotado. Tinha um futebol *society*, também, dia de sábado na AABB, no Tabajara, de tarde, o povo ia pra lá pra jogar... E tomar Montilla, né, não tinha cerveja, era só Montilla.

Fernando: Não tinha cerveja?

Francisco: [De] cerveja ninguém gostava, não. Era Montilla, Bacardi, vodca... Cerveja o povo não gostava, não. O *Ron Montilla* podia botar era a carrada! O povo bebia mesmo, era bom demais!

Fernando: O senhor saía muito para bar, nesse tempo?

Francisco: Bar? Não, como eu tô dizendo, a gente não tinha muitas opções, a gente saía só pra churrascaria, passear na Avenida Frei Serafim, paquerar com as meninas do Colégio das Irmãs [Colégio Sagrado Coração de Jesus]... Era só isso.

Fernando: Quer dizer que em Teresina não havia bar nesse tempo?

Francisco: Não, bar tinha, mas essas opções de bar muito distantes, ninguém ia, não. Quem a gente conhecia era o pessoal do centro, que tinha uma classe mais ou menos, não ia, não. Não ia lá no Poty Velho, no Matadouro, Vermelha, pra acolá...

Nem existia, hoje é que existe Vermelha, pra acolá, o negócio mais era centro, mesmo. O povo não ia, não. Não gostava de ir, não. O povo que eu conhecia não ia de jeito nenhum lá. Nem as meninas, nem o pessoal, não ia, não. A outra diversão era o cinema. Cine Royal, surgiu o Cine Royal, depois, nessa década mesmo. Era outra diversão ir ao cinema dia de domingo, cinco horas da tarde. Quando vinha do clube tinha a sessão das sete... Era de cinco e das sete que ficavam lotadas. A de sete terminava às nove, terminava mais cedo. Aí, quando terminava, dia de domingo, aí todo mundo ia pra Praça Pedro II. Todo mundo gostava de assistir a sessão de cinco porque terminava sete horas. Aí, sete horas iam pra Praça Pedro II. Aí, na Praça Pedro II, quando dava nove horas, o corneteiro tocava lá no quartel, que era ali, o quartel da polícia militar era lá. O corneteiro tocava nove horas; 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. Namorados, ninguém. Quem ia pro clube, ia; quem ia pra outro lugar, ia; eu sei que desaparecia. Mas, geralmente, ia todo mundo pro Palácio da Alegria, pro Clube dos Diários, pra Tertúlia, lá. Começava dez horas, [e ia] até meia-noite. Aí, cinema, cinema... O povo ia pro Rex, pro Teatro, mas depois que surgiu o Royal, todo mundo só queria ir pro Royal. Ar-condicionado... Cadeiras boas... Aí todo mundo ia pra sessão de cinco. Era fatal, muita gente. Teresina inteira. Na minha época, Teresina inteira chegava lá depois de cinco. Terminava sete horas, que a gente ia pra Praça Pedro II ver a namorada; quem namorava ia ver a namorada, quem não tinha ficava flertando... E daí por diante.

Fernando: Qual o senhor diria que era a sua condição econômica naquele momento?

Francisco: Classe média-alta, bem alta, mesmo, naquele tempo. Era, porque a mamãe, na época, estava começando a se revelar, era industrial. Aí, tinha umas três padarias, quatro... E já soltava carro pra mim [sic.] andar, e tudo... Eu já dirigia e

ninguém mexia comigo, nem polícia, nem coisa nenhuma. Eu rodava na Praça Pedro II, ia pro Centro de carro... Aí, depois ela liberou o carro pra eu ir pro colégio, aí pronto! Aí ficou viciado, aí não prestou mais! Porque aí, nem terminava a aula e a turma já queria sair pra outro lugar, aí não dava certo, não. Eu acho que naquele tempo todo mundo era classe média, não existia nem pobreza, não. A turma que andava com a gente, o povo mesmo da nossa turma, não tinha não. Era mais era o Bruno, era o Clildenor... O Roberto Portela, que é dono do Rio Poty Hotel, o Paulinho, que tinha a cerâmica do Poti... E, assim, tinha outras pessoas, também, que, se for falar, é gente demais.

Fernando: Quais eram as músicas que o senhor mais gostava de ouvir, naquele momento?

Francisco: Naquele momento eu gostava de *rock*. Eu não entendia muito, não sabia muito inglês, depois foi que eu entrei no Yázigi, mas eu gostava muito de *rock*. Mas, nas Tertúlias, mesmo, que a gente ia, não eram essas coisas, não. Não era *rock*, não. 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. Quando era período de julho e dezembro e janeiro o pessoal que estudava fora vinha pra cá e só aniversariava nesse período; de dezembro a janeiro, porque em fevereiro ia embora. E mês de julho era aniversário o mês todinho, quase todo dia tinha aniversário na casa de amigo. Uns quatro, cinco aniversários por noite. Era isso, música lenta, mesmo, música pra gente dançar. Agora quando o povo tava no bar, não. Aí, era outra música diferente. Eram as músicas... Não, mas eram as mesmas músicas, Roberto Carlos, Ronnie Von, Antônio Marcos, Vanusa, esse povo assim. Jerry Adriani também, o povo ainda gostava, mas não ia muito assim com ele, não. Mas as músicas dele davam pra se ouvir.

Fernando: Mas o senhor falou que gostava de *rock*. Pode me dar um exemplo desses *rocks*?

Francisco: Eu ouvia muito os Rolling Stones. Gostava muito dos Rolling Stones.

Fernando: Beatles, também?

Francisco: Beatles também. Ah, os Beatles era infalível! Isso aí ninguém fala, todo mundo gostava. Onde botava uma música, todo mundo queria ouvir, ou queria estar perto. Naquele tempo, toca-cd era difícil, não existia toca-cd. Existia toca-fitas e rolo, aqueles pacotões de rolo desse tamanho [gesticulando]. A gente comprava, o bicho era grande, o rolo. Aí dava muita música! Esses *pen drives* de hoje não chegavam nem aos pés delas [as fitas]. Seis mil, oito mil músicas ali, era música demais, a gente passava o tempo todinho ouvindo música. A gente pedia pra gravar, tinha um rapaz que gravava, o Assis. Ele é que gravava pra gente, no rolo. Passava duas, três noites gravando. Geralmente o que vinha era bem pouquinho e a gente queria mais músicas, queria botar umas músicas diferentes... Do Antônio Marcos, bota essas músicas da Vanusa, do Paulo Sérgio, bota uma do Wanderley [Cardoso], também, Leno e Lílian, e outros mais. E ficava gravando, passava a noite gravando, passava duas, três noites gravando. E não era só à noite, não, ele pegava de manhã, olhava, botava aí e passava a noite todinha. Você sabe que o LP só tinha uma faixazinha réa, né [sic.]. Tinha que tirar pra botar na outra faixa, era um trabalho danado, mas era muito bom [ele está falando, na realidade do Compacto, não do LP].

Fernando: Os *rocks* que o senhor gostava eram mais do tipo dançantes, como o senhor citou o exemplo dos Rolling Stones e dos Beatles?

Francisco: Era dançante, não era *rock* pesado, não. [Eu] não era metaleiro, não, como o povo chama. Nunca gostei muito, não, era muito grito, muito berro. Não, era *rock* dançante, mesmo. Mas o que predominava na época mesmo eram só os Beatles, mesmo. Os Beatles eram demais, os Rolling Stones, Santana também, muito bom, Le Bateau. Naquela época, os embalos que eu vivi, até 80, 90, por aí assim, ninguém ouvia isso, não, era só música boa.

Fernando: O senhor ouvia muito rádio?

Francisco: Rádio, não. Era difícil eu ouvir rádio. Eu ouvi rádio no jogo do Brasil, que o papai botava. O Brasil ia jogar e a gente ouvia, né? Naquele tempo ainda tinha o Garrincha e não sei quem mais, né... Era muito emocionante, quando saía um gol era bonito demais, era bonito demais, era zoada demais... Eu ouvia porque o papai botava lá em casa com os amigos dele, convidava os amigos dele pra ir pra lá, aí ficavam tomando uísque, bebiam mais de 15, 20 litros de uísque. Aí a gente ouvia rádio, era um radião, rádio ABC, era o melhor que tinha na época. Depois chegou um tal de Telefunken... Não, foi o Globo, que pegava tudo, até na China, diziam, mas não pegava, não. Pegava China coisa nenhuma não [risos]. Mas só isso, a gente ouvia mais era vitrola, mesmo. Naquele tempo era a vitrola, mesmo.

Fernando: Mas por que o senhor não ouvia tanto rádio?

Francisco: Não sei, eu não era muito chegado a rádio [sic.], não...

Fernando: Por causa das músicas que tocavam no rádio?

Francisco: Não, eu não ouvia rádio, não, não sei... Não gostava, não ouvia muito, não. Quando eu cresci, lá em casa já tinha esses negócios com rolo e toca-fitas nos carros. Ninguém ouvia rádio, era uma raridade; notícias, era uma raridade.

Fernando: Seus amigos também não ouviam?

Francisco: Não, podiam ouvir, não sei, mas quando a gente estava junto, a gente não ouvia rádio, não. Quem tinha som na época, também, era no meu carro, no carro do João Porquinho e do Clidenor, que tinha um fusca, também. Aí a gente ouvir, ficava botando num, botando um de um lado e outro do outro. Um do lado da calçada, aqui, que separava do muro, o muro tinha, assim, uns 80 centímetros, aí eu botava o meu aqui, o outro botava a rural dele ali [gesticulando]... Aí [a gente] ficava ouvindo. Era muito difícil, rádio era muito difícil. A gente sabia que existia a Rádio Pioneira, a Rádio Difusora, a Rádio Clube, o locutor Fernando Mendes, não sei o quê. Tinha aquele que foi político, o Deoclécio Dantas, Carlos Augusto também... Mas esses aí ninguém ouvia, não.

Fernando: Então, quando o senhor ouvia música era o rolo...

Francisco: [Interrompendo] Era o rolo e, quando chegava em casa, era a vitrola, mesmo.

Fernando: O senhor comprava muito disco?

Francisco: Muito, muito! Muito disco de vinil, de cera, né, como a gente chama? Da última vez, que eu dei meus discos para o Ribamar, tinham mais de 2.800. Muito disco, muito disco, a gente chegava na loja e comprava pra ouvir, mesmo.

Fernando: Os discos eram mais baratos do que hoje?

Francisco: O disco, em relação [a hoje], era mais barato do que hoje. O dinheiro tinha valor, era muito zero, zero, mas era, sem comparação, mais barato. Hoje, qualquer CD é o quê, cinquenta conto [sic.], é nessa faixa. Muito mais barato, muito mais barato! E todo mundo, também, tinha poder aquisitivo de comprar. Ninguém pedia nada a ninguém, “ah, me empresta o teu [disco]”, e tal... Não, ninguém pedia nada a ninguém. No povo que a gente andava, na turma da gente, todo mundo tinha poder aquisitivo de comprar. Quando pedia, era só o carro emprestado: “Me dá o carro aí que eu vou comprar a Montilla ali, comprar o gelo, a vodca”... Aí pedia. Aí... Como era pra todo mundo... Aí tinha que ir, mesmo [risos]. Eu lembro que em 1970 a mamãe me deu um fusca verde. Eu recebi de tarde e fui pro Jockey. Aí os meninos pediram pra eu ir comprar Montilla lá na Praça Pedro II, no bar do Quirino. Só tinha o bar do Quirino. Aí deram três tombos no bichinho [risos].

Fernando: Vocês tinham o hábito de se reunir para ouvir discos na casa de um ou de outro?

Francisco: Não. A gente se reunia todo dia à noite, na casa do Frederico, do Doutor Bartolomeu, a partir das cinco horas. Aí, lá mesmo não tinha som, não. Lá mesmo a gente sentava pra beber Montilla, vodca... Ficava até nove horas. Todo dia. Aí, dia

de sábado já era mais cedo. Era meio-dia, a gente ficava lá na porta, já. Aí era o dia todinho. Mais tarde a gente descia pro Gelate, cada um pegava seu carro, ia pra lá... Todo mundo tinha liberdade de dirigir, tinha pouco guarda de trânsito... Era *inspetor de trânsito* que se chamava. Mas nunca cobraram a gente, não.

Fernando: Naquele tempo, fez muito sucesso, também, o estilo musical que hoje é chamado de “brega”. O senhor não ouvia brega, pelo visto...

Francisco: Não, a gente ouvia, de vez em quando! 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... Naquele tempo tinham essas histórias, né, de se envenenar usando um comprimido de Melhoral. Isso é veneno? Só se for pra ir pro hospital intoxicado [risos].

Fernando: Não ouviam Waldick Soriano, Odair José...

Francisco: [Interrompendo] Não, Waldick, Altemar Dutra, Nelson Gonçalves, Elza Soares, quem ouvia mais eram os pais da gente. A gente ouvia mesmo só a Diana e o Zé Roberto.

Fernando: Bom, o senhor falou das Tertúlias, onde se tocavam músicas românticas. E quem queria ouvir música “brega”, ia para onde?

Francisco: Rapaz... Tinha uma turma nossa que já era de maior [sic.] que descia pra Paissandu, a famosa Paissandu. Pros cabarés. Ficavam lá até mais tarde, uma, duas horas da manhã. Os que já tinham mais idade, né? Aí, no outro dia, só contavam pra gente o que tinha acontecido lá na boate... Tinha muita boate, muita boate, rapaz, era boate demais... Mas depois eu conheci. 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 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!

Fernando: Tinham um desconto especial? [Risos]

Francisco: Não, 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. Quando a gente ia, né? Dia de domingo, às vezes, mas não era todo domingo que a gente ia, não. Aí, depois, a gente foi se acostumando, foi quando surgiram mais boates em Teresina, umas duas, três boates... No Centro, mesmo, perto do Clube dos Diários, ali onde é o Pintos Magazine, por ali assim. Onde é a casa Pintos, ali, na [Rua] Senador Teodoro Pacheco. A gente ia até mais tarde lá, umas duas horas da manhã, aí a gente foi deixando essa vida lá de baixo de mão, tá entendendo? As meninas também, que saíam com a gente do Clube dos Diários, iam com a gente pra lá, ficavam até mais tarde um pouco. Aí, pronto, ia todo mundo embora, levava todo mundo pra casa, ninguém sequestrava ninguém. 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 que, 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.

Fernando: O senhor se lembra de alguém do seu círculo de amizades, ou o senhor mesmo, ouvindo MPB, como Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, Elis Regina?

Francisco: O povo também ouvia a Elis Regina, o Chico Buarque, quando lançou aquele... Ouvia mais o Caetano Veloso, principalmente o Caetano Veloso! Quando ele lançou aquele LP, que tinha *It's a long way* [Transa, 1972]. Inclusive, ele veio até aqui em Teresina, também. Um show que foi até pelos Correios, patrocinado pelos Correios. Eu ouvia muito, mas Elis Regina, assim, eu não lembro muito, não. Ah, aquela Clara Nunes, o povo gostava muito da Clara Nunes. Dela, do Chico Buarque de Holanda também... Mas a Elis Regina, não... Alguns tinham uma preferência, assim, mas, quando a gente estava junto era difícil, mesmo.

Fernando: Com relação àquelas músicas do James Brown, do Jackson Five, o senhor ouvia?

Francisco: Não. O Jackson Five era o grupo do Michael Jackson, né, dos irmãos deles? O Michael Jackson foi que eu ouvi quando ele lançou aquele disco, aquele sucesso *One day in your life*. Jackson Five a gente ouvia pouco, mas o Michael Jackson já foi mais.

Fernando: Bom, era isso. O senhor tem mais alguma coisa a acrescentar?

Francisco: Só que Teresina mudou, tem mil opções, tem tudo... Naquela época tinha pouca coisa. Em menos de meia hora você rodava Teresina todinha. Ia em tudo quanto era clube em menos de meia hora. Pegava ali, já saía no Jockey, no Tabajara, na AABB, nas Classes Produtoras, voltava... No final, só ia no late se quisesse.

ENTREVISTA COM GERALDO BRITO – MÚSICO - 58 ANOS – 17/02/2012**(Entrevistador: Fernando Muratori Costa)**

Fernando: Como era o cenário musical em Teresina? Como eram as festas onde o senhor tocava mais?

Geraldo: Eu tinha começado com o grupo “Os Tangarás”. Aí, eu tocava mais nas férias porque eu estava estudando ainda, né... Aí, quando foi no começo dos anos 1970, eu entrei numa banda chamada “Os Samurais”. Aí, passei a tocar um tempo. Você quer saber é onde é que tinham festas, é?

Fernando: Como era em Teresina. Onde havia festas, onde vocês tocavam...

Geraldo: Ah, tinha bastante, por exemplo: eu tocava no Flamengo, tinha o River... O River era mais elitizado. Fica bem aqui na [Rua] Senador Arêa Leão. O Flamengo ficava ali na Barão. Era mais popular, né? Aí tinha o Clube dos Diários, mas quando chegou, acho que em 1973, eu ainda fui mais lá. Mas aí parou... E tinha o Jockey e o late, né... Fora os centros sociais que tinham... Na Piçarra tinha a Escola São Paulo. Aí todos eram lugares de bailes, né? Na Vermelha tinha a União Artística Operária... Então, vários lugares tinham esses centros sociais, que faziam festas, né? Mas, aí, começou aquela coisa da virada dos anos 1960 pros 1970, né... Aquela coisa mais alternativa, a tendência alternativa, de você sair para lugares [como] guetozinhos... Um barzinho que tem ali na esquina, nego se encontrava... Aí foi que começou aquele negócio de droga, né, nego fumava... Começou muito nos anos 1970 com maconha, mesmo. O povo começava a se encontrar e pintar essas coisas. Uns iam pra coroa do rio, né? Ficava mais isolado. A coroa do Rio Parnaíba, outros iam pra coroa do Poti. E foi o começo, também, de churrascarias, tinha a Beira-rio, que ficava na Avenida Maranhão [no cruzamento] com a José dos Santos e Silva, ali na esquina. E tinha o Roda Viva, já na metade dos anos 1970, no balão do São Cristóvão, que era do Silizinho, que era um músico que tinha pertencido a um trio nos anos 1960, foi para São Paulo com o trio e depois retornou e colocou esse lugar, lá. Era uma opção que [se] tinha de ouvir música ao vivo, assim.

Fernando: E esses lugares que o senhor está citando poderiam ser divididos entre os estilos de música que predominavam em cada um?

Geraldo: Nessa época tocava... No começo dos anos 1970, final dos 1960... [No] final dos 1960 era a Jovem Guarda, né? E quando a Jovem Guarda acabou lá em São Paulo... Quer dizer, começou com o iê-iê-iê, depois é que, lá e São Paulo, tinha o programa [com o mesmo nome] e virou Jovem Guarda. Aí, no começo, tocava muito Jovem Guarda. Aí, quando acabou lá o programa, na virada dos anos 1970, começou a tocar muita música internacional. Bee Gees, e bandas... Foi uma fase, também, que iniciou, de brasileiros querendo ganhar dinheiro, mercado, aí passavam a mudar o nome pra Michael Sullivan, Terry Winter, todos brasileiros, né... Os Pholhas, aquela banda que [eles] cantavam em inglês. E David Maclean... E tinha uma cearense que parece que o nome dela era Zuleide e virou Lady Zu. Então era isso, na virada começou esse tipo de música. Mas, como é que você tinha perguntado?

Fernando: Dentre esses lugares todos que você citou, há como se dividir: bar tal, que era mais de elite, tocava mais música internacional...

Geraldo: 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 paraguaias [risos], falsas, né, mas que arrebatou, ganhou dinheiro, né? E tocavam nos clubes essas coisas, misturado com alguma coisa de... A MPB não tinha. Algum tempo depois, pro final dos anos 1970, nos 1980, aí começou a tocar mais, né, no rádio. Caetano, Gil... Mas, antes, tocavam basicamente esses negócios, nos bailes, e tal. E, nos bares, nesse período, não tinha música ao vivo, em bares assim, vamos dizer, menores... Tinha mais [em] churrascarias grandes, né? Tocavam essas bandas... Por exemplo, tinha um bar, já na segunda metade, porque a primeira era muito [mais] churrascarias. Teve a fase das churrascarias, do final dos anos 1960 pros 1970. [Churrascaria] Avenida, lá na [Avenida] Frei Serafim, Churrascaria O Délio, Churrascaria O Sujeito, Churrascaria Beira-rio, como eu já citei, né? Aí, na metade dos 1970, começaram a ter esses lugarezinhos, como Roda Viva, que era do

Silzinho, o Love Story, que era um bar... Mas aí, não tinha música ao vivo, tinha... Tocava Gal, Caetano. A gente ouvia sentado, bebendo e ouvindo músicas assim, e tal. Aí, já no finalzinho dos 1970 pros 1980, aí começou a ter mais essas coisas de música ao vivo em barezinhos. Tipo MPB. Culminou com o Nós e Elis, já nos anos 1980, já em 1984. Aí o Nós e Elis reinou bastante. Aí, muito barzinho começou a copiar, colocando música.

Fernando: Como era essa questão da música internacional em Teresina? Era muito bem aceita?

Geraldo: Muito, na mídia... Só tinham umas três rádios, que eram a Difusora, que é a mais velha, a Clube, que foi a segunda, em 1960, e a Pioneira, em 1962. Então, elas tocavam essas músicas de rádio, mesmo. Música internacional, tocava bastante... Essas internacionais feitas no Brasil também tocavam bastante.

Fernando: Tipo Bee Gees, Beatles?

Geraldo: Bee Gees... Não, Beatles já era, né? Já tinha passado. Tocava Bee Gees, Tim [Timothy] Thomas, eu me lembro, Dennis Roussos, que era um grego.

Fernando: Aquela onda do *funk* americano pegou muito por aqui?

Geraldo: *Funk*?

Fernando: James Brown...

Geraldo: [Interrompendo] Isso em boate. Teve a fase, também, na segunda metade dos anos 1970, de boates. Porque teve a coisa da discoteca, né, do filme *Saturday Night Fever*. E começou, tocava muita discoteca, que eram os Bee Gees, que tinham gravado o disco. Se ouvia muito nas discotecas, em 1977, por aí. Começaram a ter várias discotecas.

Fernando: E a questão do *rock* que vinha dos Beatles, dos Rolling Stones e os que vieram depois, como Pink Floyd?

Geraldo: Isso aí a gente ouvia, mas era mais alternativo. Eram grupos, principalmente que voltava, gente que estudava fora, né... Fortaleza, Rio, Salvador... Aí voltava já com essa onda de ouvir muito isso. Aí estava na época, né, na onda, e a gente ouvia muito isso. Mas no rádio, não. [A gente] ouvia em casa, mesmo. Saía de carro, ia pra lugares mais afastados. Essa coisa do Pink Floyd. Os Beatles já tinham praticamente acabado, né? Acho que o último disco foi em 1970, 1969. Aí a gente ouvia muito essas bandas. The Who, Pink Floyd, Led Zeppelin, Grand Funk...

Fernando: Quais foram as principais bandas em que o senhor tocou nos anos 1970?

Geraldo: 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. Eu coloquei umas coisas do Alice Cooper, né... Tinha um rapaz que cantava, aí eu coloquei. A gente ia colocando alguma coisa, né... Mas, em geral... [Rádio] FM só foi chegar em 1981. 1980 pra 1981, que era a tal da FM O Dia, né...

Fernando: Você notava uma diferença de gosto musical entre a elite e as classes populares?

Geraldo: As classes populares ouviam, passavam o dia todo ouvindo o rádio. E ainda compravam os discos pra ouvir em casa. E o pessoal da elite, como estudava fora, os que iam para fora, os mais cabeça [sic.] influenciavam os outros, porque moravam juntos. Nego talvez ouvia até aquilo, talvez nem gostasse, mas acabava ouvindo. Então tinha essa diferença, era diferenciado, sim. Tinha uma elite alternativa. Tinha uma elite que ouvia, também, claro, essas coisas do rádio. Mas, aí, era um momento muito da fase final, da mudança dos anos 1960 pros 1970, da coisa alternativa, que chamavam movimento *underground*, subsolo. Cultura *underground* era uma cultura à parte, alternativa, que não era oficial. A cultura oficial era a cultura dos meios de comunicação, né, do Estado, que emitia essa cultura. Mas aí tinha essa outra *underground*, que era uma cultura alternativa, que corria à margem contra essa cultura oficial.

Fernando: Por falar em rádio, havia um programa muito famoso nessa época chamado “Seu gosto na berlinda”, não era?

Geraldo: Ele já vinha de 1967, esse programa. Em 1967, a Rádio Pioneira fez uma reforma na programação, e tal, aí começou esse programa com o Roque Moreira. Ele ficou muito famoso por pegar essa faixa bem grande, popular, né... De festas, festinhas, lugarejos da cidade... Esses lugares que eu te falei, União Artística, Escola São Paulo. Ele divulgava dizendo: “Ah, hoje vai ter festa! Fulano pede que é proibido botar barraca de bebida na porta”, né? Acho que porque o cara que fazia a festa queria ganhar o dinheiro dele sozinho. Então, geralmente vinham outras pessoas que colocavam barracas do lado, aí diziam: “É proibido colocar barracas”. Aí eles diziam toda essa onda, transmitindo coisas do interior, avisos de gente que mandava, pedindo dinheiro... Não falavam nem dinheiro, falavam numerário. “Fulano de Tal avisa pra enviar numerário”. Então, o programa caiu no gosto popular, né... Quando ele começou, tinham duas audições: uma de manhã cedo e a outra, assim, duas horas da tarde. Aí, esse programa só acabou quando ele faleceu em 1994. [Quase] trinta anos no mesmo patamar, divulgando as coisas. Bandas, muitas bandas daqui. Divulgava muitas bandas que tinham: Impacto Musical, Os Cartolas... Divulgavam as festas onde eles iam tocar. Então, só acabou quando ele

faleceu, em 1994. Passou quase trinta anos de Roque Moreira e “Seu gosto na berlinda”. Um ícone dessa coisa popular do rádio.

Fernando: Os anos 1970 também foram um período em que a música hoje chamada de “brega” fez muito sucesso em nível nacional. O senhor se lembra disso aqui em Teresina, se esse estilo era forte aqui?

Geraldo: Era!

Fernando: Waldick Soriano, Odair José, Aguinaldo Timóteo...

Geraldo: Isso, o Waldick já vinha dos 1960, né... Era de um brega que já vinha dos anos 1960. Do final dos anos 1950 pros 1960, teve muito bolero. Tocavam muito bolero, brega. Aí foi que nos anos 1960 chegou a bossa nova, mas aqui, no começo dos anos 1960, praticamente não chegou bossa nova, porque não tocava nas rádios, e tal... E predominavam esses boleros. Isso acabou muito com a Jovem Guarda, na segunda metade dos anos 1960, aí ficou um pouco menos. Mas, aí, depois, nos anos 1970, voltou de novo, com mais gás, veio o Odair José, fazendo músicas pras empregadas, “Pare de tomar a pílula” [“Uma vida só”], não sei o quê. Aí teve esse mercado, já nos anos 1980, através da Eco Publicidade, que só fazia *jingle*, né? Aí o Joel Silva se associou ao... Não lembro o nome do cara... Ele se associou e começou a gravar, passou a ter um estúdio de gravação com um selo novo: Sapucaia. Porque, antes, só se gravava coisa em Fortaleza, ou então em Recife. Aqui não tinha [estúdio]. Aí ele fez esse estúdio, porque você tinha que fazer *jingle* em Fortaleza, aí ele começou a fazer os *jingles*. E fez também pra começar a gravar. Aí começou, né? Eloídes, Lê Marcos, Hermógenes Som Pop, Raquel, Bené... E foi uma época que culminou com esse negócio tecnobrega, um movimento do Pará, onde veio Francisdalva e muitos outros.

Fernando: O senhor tocou muita música “brega” nesse período?

Geraldo: Não, eu parei de tocar em bandas, assim, de baile, em 1974. 1973, 1974 eu parei. Eu fui estudar em Parnaíba, Administração, né, que só tinha lá, e eu tive

que sair. Aí, depois, começou a fase de grupos. Aí, eu já entrei numa onda de grupos. Grupo Calçada. Foi o primeiro grupo dessa fase dos anos 1970 com músicas... Nós fazíamos músicas regionais...

Fernando: Músicas autorais?

Geraldo: Autorais! [Regionais] e universais. Essa geração daí foi a primeira geração a encarar esse negócio de fazer [músicas próprias]. A gente fazia um show só com músicas autorais. No Teatro [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.

Fernando: As pessoas correspondiam?

Geraldo: 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... O Fagner e o Ednardo... O Fagner comprou uma parte lá da CBS, né, da gravadora, e eles eram os diretores artísticos. Então, o pessoal do nordeste chegava lá e começou a gravar, né? Você vai ver nessa fase aí de setenta e pouco, até o final dos oitenta, muita gente gravou na CBS. E isso cresceu de uma maneira... Mas eu toquei... A pergunta foi se eu toquei muita música brega?

Fernando: Sim.

Geraldo: Toquei, as bandas tocavam muita coisa do rádio, né? Então tinha muita coisa... Sidney Magal, não sei quem... Então eu tinha que tocar muita coisa brega, mesmo.

Fernando: Eu imagino que o repertório das bandas de baile variava, dependendo do local em que vocês fossem tocar, ou não, era mais ou menos a mesma coisa?

Geraldo: Era, mais ou menos, a mesma coisa. Tinha só uma banda aqui chamada Sambrasa, que tinha vindo dos anos 1960, que eles tocavam muito pouco essa música mais brega e primava mais por essa música mais trabalhada, vamos dizer assim. Sambrasa. Veio dos anos 1960, quando chegou nos 1970, aí fizeram um grupo chamado Ksamba. Aí, eles tocavam muita coisa, tocavam muito em boates, churrascarias, e tocavam menos músicas... Quase bregas, não tinham músicas de qualidade.

Fernando: O senhor mencionou o trabalho autoral. Quem o senhor diria que era o público que frequentava os shows de vocês?

Geraldo: Era um público que... Nessa época, eu voltei da universidade. Quando eu voltei de Parnaíba, eu vim fazer um curso de música, então, a gente frequentava a universidade, né... Então, era um público bastante de universitários, de amigos e de pessoas que estudavam fora. Principalmente, a gente gostava de fazer os shows em julho e em dezembro, nas férias de dezembro, que a gente pegava essa faixa de público que estudava fora e vinha pra cá, e... Mas, às vezes se fazia show, também, no período das aulas, né? E o público era esse, de amigos, que a gente ia divulgando, fazendo uma divulgação... E o público ali da universidade. Música autoral. A partir de 1976... Começou em 1975, com um show que nós fizemos, estava todo mundo querendo mostrar alguma coisa, isso se fazia em casa, a música autoral, e fizemos esse show "Piau", no auditório Herbert Parentes Fortes, [em] que a gente mostrava o que a gente estava fazendo. Aí, em 1976, começamos a fazer esse grupo Calçada, aí, depois, teve o grupo Varanda, em 1978, 1979... Teve o grupo Candeia... Aí, começou nego a fazer música autoral. Nos anos 1970, 1980... Aí chegou a fase de tentar se gravar LP, né, que era difícil... Não tinha essa facilidade como se grava hoje um CD, né? Era preciso ter grana, então entra o Estado, através da Secretaria de Cultura, que era quem patrocinava esses discos. Aí, na década de 1990, já teve a fase dos CDs. Aí, culminou com a facilidade, quando se começou a fazer estúdio caseiro, né, no começo dos anos 2000, aí facilitou essa coisa. Mas, aí, como eu te falei, essa coisa autoral foi muito forte na segunda metade dos anos 1970 e invadiu as outras décadas... 1980, 1990...

Fernando: Naquele período, os anos 1970, as pessoas aqui compravam muitos discos?

Geraldo: Compravam, tinham mais discotecas, né? Lojas de discos... Não tinha essa facilidade de... Ainda nos anos 1970 é que começou negócio de fita. Depois é que chegou coisa de gravador, pra gravar. Mas os discos, você comprava. Depois é que começou. “Ah, eu vou gravar uma fita desse disco”. Mas havia uma venda, bastante loja [sic.]. Hoje, se você for contar lojas de discos, eu me lembro de uma ali no centro, na Teodoro Pacheco. Mesmo assim, essa bota os discos lá e ela fica copiando, as pessoas encomendam, né? A única loja que eu tenho aqui, as únicas duas, são a Toccata, que tem uma qualidade superior, né... Encontra lá coisa boa... E a outra é a Pop Music, no Teresina Shopping. Ali, você encontra, uma coisa do médio pro popularzão.

Fernando: Naquele tempo se achavam facilmente discos para todos os gostos?

Geraldo: Pra um gosto mais apurado, era o chamado Cabeludo, né... Ele tinha uma loja onde ele vendia mais, assim, né... Discos de bandas que a galera gostava, ou então de coisa mais MPB, alternativo, né...

Fernando: E era fácil comprar discos? Eram baratos?

Geraldo: Rapaz, nunca foi barato, não.

Fernando: Em relação a hoje, era a mesma coisa?

Geraldo: Eu achava um pouco mais barato... O CD hoje você chega numa loja dessas, trinta reais, pra quarenta... Eu achava um pouquinho mais barato, o vinil. Na época, eu não me lembro qual era o que predominava, devia ser o cruzeiro... 1986 é que teve o negócio de cruzado... Era um preço, assim... Mas, mesmo assim, eu ainda achava caro. Pra mim comprar um disco [sic.] era preciso tocar e ganhar dinheiro [risos]... Era preciso suar, né, pra comprar um disquinho.

Fernando: E como é que vocês pegavam músicas para tocar?

Geraldo: Pedindo emprestado o disco de alguém, de um amigo. Imagino, hoje, não sei como é que funciona muito, isso, se nego empresta CD... Você tem amigos, assim, que emprestam CD?

Fernando: Que nada, hoje todo mundo baixa da internet... [Risos].

Geraldo: Pois é, hoje a facilidade de baixar música é tamanha, né... Mas, aí, você tinha que... Ou pedir emprestado a alguém que tinha, você pedia por uma dia, pra tirar as músicas... Ou então, geralmente, o dono da banda comprava os discos, né, quando precisava... Você dizia “Ah, estamos precisando tocar essa música aqui, que todo mundo tá tocando”. Aí ele ia na loja e comprava o disco, o dono do conjunto... Na época, chamava [-se] conjunto... E a gente pegava. Não tinha esse negócio de cifra, tudo muito difícil. Eu me lembro que, pra eu pegar essa coisa mais dissonante, passei uma semana, furei quase que um disco do Baden Powell pra pegar uma coisa mais trabalhada. Mas aí, as outras coisas que tocavam no rádio eram mais simples, né? Acorde mais natural, então se pegavam assim, as músicas.

Fernando: As pessoas que tocavam eram muito autodidatas?

Geraldo: Rapaz, era todo mundo autodidata. Hoje a facilidade é imensa, você vê na internet uma música, um solo tirado do jeito que ele é, o cara compartilha com o outro, né? Mas, nesse tempo, não, era autodidata, mesmo. Você tocava ali, era um papagaio, reproduzindo o que ouvia, e não sabia nada, porque não tinha escola de música pra te explicar como é que funcionavam as coisas, né... Harmonia... Então, você tirava um solo como um papagaio, mesmo, decorando. Ralava o disco... Funcionava assim.

Fernando: Então, voltando à outra questão, você falou que, quando vocês tocavam em festas, o repertório era basicamente o mesmo, independentemente do local. Então, não havia problema quando, numa festa de elite, começava-se a tocar um brega?

Geraldo: Na verdade, a elite sempre foi, com exceção de alguns, sempre ouvia, também, essas coisas, né? Agora, tinha, como eu te falei, o Sambrasa, que era um conjunto de um repertório mais diferenciado. Então, quando tinham esses bailes assim, mais chiques, chamavam eles pra tocar. Essa coisa de música mais trabalhada, *revival* dos anos 1950.

Fernando: Normalmente se tem aquela coisa de que o gosto era muito bem dividido, de que a elite não ouvia música brega, que era coisa do povão, considerada baixaria...

Geraldo: Mas eu ia, por exemplo, frequentava coisas no Jockey, nos lugares, aí se tocava o mesmo repertório. Agora, nas festas mais de quinze anos, aniversários, mais trabalhadas, aí o Sambrasa entrava em ação, né?

Fernando: Então, o Sambrasa dominou esse mercado, não é?

Geraldo Brito: Dominou, porque já vinha de bailes dos anos 1960. Então, muita gente dos 1960, dos 1970, ainda eram quarentões, cinqüentões, que gostavam dos músicos, ainda hoje eles conhecem alguns músicos dessa época. Ajudam quando o cara tá precisando... Pessoas que têm dinheiro, da época, né... Então, funcionava assim. O Sambrasa fazia essa parte, mas nas festas com público mais jovem, se tocava, basicamente, a mesma coisa. Eram as músicas internacionais, que pessoas mais de cabeça já achavam mais brega essas coisas internacionais, do rádio, as internacionais que o pessoal fazia no Brasil. Eu passei a ouvir muito isso, mas, depois, eu passei a gostar mais de coisas alternativas, né. Aí, na época, eu abandonei essas coisas. Mas hoje eu conto, dá aquela coisa afetiva, saudade dos tempos, eu conto esse negócio todo. Compro pra ouvir, ou então eu baixo. Comprar é mais difícil, hoje em dia você baixa, né? Os chamados *Hits Brasil*, que eram gravados em inglês. Então, isso era o que tocava e... Brega, mesmo, era mais difícil. O pessoal que tinha acesso a uma cultura mais trabalhada já designava isso de brega, né...

Fernando: O conceito de brega era variável, então...

Geraldo: É, era variável.

Fernando: Relataram-me numa entrevista que as festas daquele tempo eram sempre dançantes, não eram?

Geraldo: É, o clube era repleto de gente dançando. E dançando, a maioria, agarrado, porque o cara tinha que tirar um sarro [com a menina], né? Mas tinha um público, também, que, às vezes, começava a dançar solto, né? Mas se via mais gente agarradinho. Mas, por exemplo, hoje, o que você considera brega?

Fernando: Quando falam em brega, eu penso nesses cantores, né, Waldick Soriano, Odair José, Agnaldo Timóteo, Fernando Mendes... Depois de pesquisar um bocado sobre a história da música no Brasil, eu já nem gosto mais tanto de usar essa palavra, “brega”, mas quando falam em “brega”, o que vem à minha cabeça é isso.

Geraldo: Teve um tempo em que o próprio Roberto [Carlos], esse público assim, já era [considerado] brega, e o público já não gostava mais... E esses caras fizeram muito sucesso, nos anos 1970, Odair [José], Fernando Mendes e José Augusto. Tocaram bastante. Barros de Alencar... Agora, a seresta, por exemplo, virou uma coisa brega.

Fernando: O próprio bolero passou a ser, não é?

Geraldo: É... No final, mesmo, dos anos 1950, aí a gente já está considerando o bolero [como] uma coisa dor-de-cotovelo. O cara chorando pela mulher que perdeu... Aí, quando chegou a Bossa Nova, já falava da perda da mulher, mas de uma maneira mais legal, mais relaxada. Essa outra, não, chorava... E isso não acabou, começou a entrar nas gerações que vinham, nas décadas e décadas, mudando só os cantores, né? A Jovem Guarda, assim... A maioria desses cantores, Fernando Mendes, né? Já foi uma diluição da Jovem Guarda, com o ritmo, né?

Porque os outros já tinham mais qualidade, né, uma roupagem... Esses aí já foram, mesmo, uma diluição da Jovem Guarda. Reginaldo Rossi, Odair José.

Fernando: Inclusive, eu vi um autor falando que esse nome “brega” é mais recente, que na época não era “brega”.

Geraldo: No começo dos 1980, eu comecei a ouvir falar, antigamente não era, não.

Fernando: Chamavam de “cafona”, não é isso?

Geraldo: “Cafona”... No começo dos 1980 é que eu ouvi falar nesse negócio de “brega”. Chamavam a empregada de “brega”... “Ah, a brega lá de casa...”. Ou então... “O cara tá no brega, tá no cabaré”. Ficou sinônimo de coisa mais pejorativa.

Fernando: E era a música que tocava nos cabarés?

Geraldo: Tocava demais! Por exemplo, a Paissandu, o auge dela foi nos 1940, 1950... Aí eu alcancei na primeira metade dos anos 1970. Você chegava lá, só tocavam esses caras. Evaldo Braga, Agnaldo Timóteo... Você chegava lá, tocava isso, bastante.

**ENTREVISTA COM HUGO DE SOUSA SANTOS – ESTUDANTE SECUNDARISTA
NO RECORTE DO TRABALHO – 54 ANOS – 01/03/2012
(Entrevistador: Fernando Muratori Costa)**

Fernando: Quais são as suas principais lembranças dos anos 1970? O que o senhor gostava de fazer?

Hugo: Na verdade, eu morava em Angical ainda. [Quando] eu vim pra cá eu devia ter uns 12 anos. Aí, eu lembro que eu ganhei um instrumento musical chamado “radiola”... Uma radiola que a gente abria, fechava, né... E veio de presente, nessa radiola, um disco do Waldick [Soriano]. E eu me identifiquei com aquela música romântica, aquela música regional, né... Uma coisa meio interiorana, como eu sou, também, do interior. E eu me identifiquei. Então, a partir dessa época, meu gosto era esse. Waldick, José Roberto, José Augusto, essas músicas bregas mesmo. Eu curtia mesmo. Aí, na época de 1973, 1975, eu vim pra Teresina, né... Aí eu já comecei a mudar um pouquinho. Não deixei de gostar do pessoal daquela música brega, e tal, mas foi quando eu conheci, eu comecei a consumir outro tipo de música. Comecei a curtir, também, o Luiz Gonzaga, né... Gostava daquela música regional dele, né, inspirado naquelas secas... Comecei a curtir ele, também. E, se eu não me engano, em 1973 parece que a gente mudou pra Recife. Aí meu irmão estava na frente, também, e foi aí que eu comecei a abrir mais ainda o meu leque musical, né? Aí eu comecei a gostar, tipo o quê... Conheci as músicas do Geraldo Vandré, que combatia a Revolução, aquelas coisas... E, também, Chico Buarque, Milton Nascimento, essa turma da Música Popular Brasileira, né... João Gilberto... Mas nunca deixei de gostar do Waldick, né? Inclusive, quando eu voltei pro meu meio, lá do interior, o pessoal ficava encabulado. “Pô, mas o cara, assim, até mais esclarecido, e tal...”. Tinha um certo preconceito, né, em a gente morando fora, estudando, e tal, gostando daquela música brega... O pessoal até via a gente assim, meio... Entendeu? [Eu] também gostava muito da música daquele *rock pop* do Yes. Aquele “rockzão” pesado também, do Santana, do Led Zeppelin... Bob Dylan, [eu] tinha uma certa queda por aquela onda *hippie*, né?

Fernando: Você tinha um gosto bem diversificado, não era?

Hugo: Amplo, né? Ainda hoje eu tenho. Só que hoje, onde eu convivo, eu não consigo escutar as músicas... Tem as músicas que eu ouço em casa, aqui na minha sala, no meu trabalho, e tem as músicas que eu ouço com os meus colegas, né? A coisa é bem diversificada. Sempre foi assim.

Fernando: Você chegou a Teresina e ampliou o seu leque de gostos musicais. O que você diria que causou essa mudança?

Hugo: As amizades, né? As amizades, conhecimento, comecei a estudar mais, a ler, né... Ler revistas mais abertas. Foi o estudo, o conhecimento que eu passei a ter, que eu não tinha lá no interior. Lá no interior, eu só lia a Placar, revista de esportes, né? Não tinha outra revista. Aqui em Teresina, não. Eu passei a ter um leque de amizades maior. Lia muito, também. Lia livro de literatura, de música, e continuava lendo revista de futebol, também, né? Ainda hoje, eu sou apaixonado. Então, foi exatamente o meu conhecimento que aumentou, minhas amizades aumentaram... Abriu um pouquinho mais o meu gosto musical. Mas eu nunca deixei minhas raízes. Nunca deixei de gostar do Amado Batista, desse pessoal brega, mesmo. Mesmo porque esse outro lado musical, eu pouco encontro parceiro disposto a escutar elas comigo, né? [Risos]

Fernando: E aqui em Teresina, o seu círculo de amizades era mais do Waldick Soriano, ou...

Hugo: [Interrompendo] Não, não, não. Inclusive, eu fiz com os colegas da escola... A gente fez um clube do disco. Então, a gente recebia a mesada no final do mês, né, cada um comprava dois ou três discos. Foi quando eu comecei a curtir *rock pop*, né... Yes, Fox... A gente fazia um clube, né... Tinha um clube de três, quatro colegas, aí... Cada um comprava e sempre se encontrava no final de semana só pra curtir esse tipo de música.

Fernando: Vocês se reuniam só para ouvir música?

Hugo: Isso, só pra ouvir música. Eu encontrava companheiros, até alguns companheiros um pouquinho mais velhos do que eu, aqueles que viajavam pra Brasília... Muito parente viajava pra Brasília na época, né... [Por] que era o bom mesmo, ir pra Brasília, era o *top* de linha nas faculdades. Eu conseguia, com eles, escutar Waldick, Luiz Gonzaga... Mas a turma aqui em Teresina, não, a gente tinha dificuldades de encontrar parceiros pra escutar Waldick. Mas eu nunca deixei de gostar, mesmo. Eu sempre fui um romântico, também, aí eu acho que eu me identificava um pouquinho com essas músicas bregas [risos].

Fernando: Mas esses seus amigos que ouviam *rock* progressivo eram de que meio? O universitário?

Hugo: Não, universitário, não. Na época, a gente era secundário, secundarista. Quando eu fui pra Recife, eu passei dois anos lá, mas terminando o meu segundo grau, né? Mas lá a gente já encontrou, em Recife eu já encontrei... Esse rapaz que eu lhe contei, o “Bequinha”, o João Beckman... Quando eu cheguei lá, ele já estudava na universidade. E ele exercia muita influência comigo, com meu irmão... A gente, convivendo com ele, a gente conheceu, através dos discos de vinil, a gente começou a gostar, também, né, não deixa de ter exercido alguma influência. Ele já era universitário, já fazia a escola de música, lá. E influenciou muita gente, lá [risos]. Mas os companheiros que eu tinha nessa época eram o pessoal do segundo grau, mesmo. A universidade eu já vim fazer aqui em Teresina, mesmo... O gosto deles já era um pouquinho diferente do meu. Não era mais essa Música Popular Brasileira, não. Era música, sei lá o que era, de duplo sentido... Eu nunca gostei dessas músicas. A brega, brega, mesmo, eu sempre curti, mas essas outras...

Fernando: Já que seu gosto era muito variado, o que você curti em cada um dos estilos?

Hugo: Na brega, era porque eu me identificava, cidadão do interior, eu, sempre metido a romântico, e achava uma pureza, assim... Uma letra, assim, que ia direto, eu sei que eu me identificava, né... Essa Música Popular Brasileira, é porque... Nessa época, era a época da Revolução, né... Então, eu me identificava muito,

torcendo, né, para que combatesse a Revolução, realmente. Então, eu via aquelas poesias do Chico Buarque, né, aquelas músicas bem agressivas... Agressivas, que eu falo, assim, né... Contra a Revolução. Do Geraldo Vandré, me identifiquei demais com o Geraldo Vandré. Até aquele lado, assim... Aquela lado até tristonho. E eu nunca fui muito alegre, não, então eu me identificava muito com o Geraldo Vandré, nesse lado, aí. Quer dizer, o lado brega, lá de onde eu nasci, eu gostava, né? E essa outra era porque, realmente, eu via, assim... Uma certa liberdade, né, que esse pessoal defendia uma certa liberdade. Os *hippies*, eu curti um pouquinho. Não aquele *hippie* exagerado, mas aquela pessoa, assim, que trajava sem muita formalidade, né? Eu nunca fui chegado à etiqueta. O Bob Dylan, cantando aquelas músicas, defendendo aquela vida... E eu gostava muito, me identificava muito. E o lado Luiz Gonzaga, não, era aquele lado sertanejo. Meu pai era fazendeiro, eu me identificava muito, né? Meu pai, as criações de gado, aquelas secas que eu sempre ouvia falar, mas que não tinha muito, a gente mais ouvia falar, né? Então, eu via o Luiz Gonzaga defendendo aquelas músicas, né, aquela música sertaneja, conclamando a chuva, aquele negócio todo... Então, eu me identificava. E aquele *rock pop* era aquela música suave... Eu gostava muito, também, daquela música mais suave... Descansava mais os ouvidos, também, da gente, né...

Fernando: Sobre o seu clube do disco. Quando vocês se reuniam vocês comentavam sobre a estrutura da música, o instrumental, a melodia, etc.?

Hugo: Eu não lembro bem, não. Eu lembro que a gente se reunia, ficava curtindo... Não sei nem se a gente não tomava uma cervejinha, acho que não, era mais aquela música, mesmo, lenta... A gente discutia alguma coisa, né, mas eu não me recordo muito bem, não, o que a gente discutia. Só lembro que a gente [se] reunia. Um dos colegas teve um acidente de carro, mas ainda hoje eu me encontro com o outro, porque éramos três, aí a gente lembra, a gente fala, mas vagamente, né? Já faz um tempinho, né? [Risos]. Isso foi, o quê, foi em 1977, já, 1976... Não dá pra eu me recordar bem do que a gente discutia, não. Mas a gente sempre tinha... Led Zeppelin, por exemplo, tinha, assim, uma "guitarrona", né? Bem forte, e tal, sempre tinha. A gente dava preferência a alguma coisa, destacava alguma coisa. Por exemplo: Bob Dylan. Eu me encantava muito era com a harmônica, né, a gaita. Eu

me encantava muito com isso, né, do Bob Dylan, além daquele lado lá dele de defender a liberdade, de estar despojado, de trajar mais livremente, e tal, a própria vida assim, livre, né? Aí eu curtia muito aquela gaita do Bob Dylan. Pra mim, era um destaque.

Fernando: O senhor veio para cá ainda novo, não foi?

Hugo: É, na faixa de uns 13 anos.

Fernando: Então, o senhor não frequentava bares, ou frequentava?

Hugo: Frequentava, mais churrascarias, clubes... O late, o Jockey...

Fernando: Esses eram ambientes muito musicais?

Hugo: Eram... Acho que música ao vivo, também... Eu lembro mais de... Era festa, festa de *rock*, mesmo, guitarra, essas coisas. Eu lembro da AABB, do Jockey, do late, o River também, que era um clube de futebol, que tinha um clube que promovia muitas festas com banda de *rock*, mesmo. Lembro bem disso. Não me recordo é do nome deles, desse pessoal da época.

Fernando: Mas as bandas tocavam mais um repertório fixo no *rock*, ou era variável?

Hugo: Não, no *rock*, né? Eu lembro que tinha uma banda, que ainda hoje existe, os Brasinhas, com aquela música mais Jovem Guarda, e tal. Eu não frequentava muito, não me lembro muito bem, não. Mas, de festa no River e festa no Jockey, eu não era muito frequentador, não, mas, de vez em quando... Eu era muito preocupado em estudar, também, gostava muito de estudar, ficava muito reservado.

Fernando: O senhor ouvia muito rádio, naquele tempo?

Hugo: Não muito.

Fernando: Por que, não havia muito o que te interessasse?

Hugo: Pois é, acho que até o gosto musical, eu acho que eu não me identificava muito, não, com o rádio. Eu lembro que os meus colegas falavam assim: “Olha, essa música está fazendo sucesso!”. [Um colega] chegou pra mim: “Ah, mas tu escuta [sic.] essa música? Nem faz sucesso...”. Era um tipo de música bem diferente do que tocava no rádio, entendeu? Acho que no rádio você não escutava o estilo de música que eu gostava, né? Era uma música que eu não me identificava bem. Rapaz, o meu gosto musical é tão diferente... Normalmente as músicas que eu gosto não fazem sucesso, eu gosto da música... Não preocupado se ela faz sucesso, mas [com] uma mensagem, a melodia... Eu não lembro muito de ser muito ligado a ouvir rádio, não. Tinha esse gravadorzinho, que era... Fita cassete, se eu não me engano. Gravava e ficava reproduzindo naqueles gravadores dessa época. Um gravadorzinho portátil que a gente comprava e ficava reproduzindo.

Fernando: O senhor saberia dizer uma música que era a sua preferida? Ou um disco?

Hugo: É como eu te falei no início [risos]. Não puxe por essa memória, não, eu não recordo, assim... Até o Geraldo Vandré, que eu me identifiquei demais quando eu conheci, aquela “Pra não dizer que não falei das flores”, aquela “Canção Nordestina”, também, do Geraldo Vandré... Aquela do Luiz Gonzaga, “Asa Branca”... O que mais? Não me recordo muito, não...

Fernando: Com relação à música brega. Este nome, “brega”, é um nome mais recente, não?

Hugo: Pois é, eu não sei, não lembro dessa denominação, não... Eu lembro que eu escutava bem, como eu lhe falei, o primeiro disco que eu ganhei que veio nesse radiola foi um disco do Waldick. Eu já gostei, tinha aquela “A Carta”, né? Lembro muito bem dessa música. Mas eu não me lembro mesmo desse nome, “brega”, não, acho que é coisa mais recente. Na verdade, eu acho que eu fui ouvir falar desse nome, “brega”, com o Fagner, sabia? [Eu] gostava muito do Fagner, também, desse

pessoal do Ceará. Fagner, Ednardo, Belchior. E a turma: “Pô, mas esse Fagner é brega!”. E eu fiquei: “Pô, mas o que é ‘brega’, mesmo?”. Eu vim conhecer esse negócio de “brega” com o Fagner. Eu adorava muito [sic.] o Fagner e alguns colegas meus,, evoluídos musicalmente: “Pô, mas você gosta de música brega?”. Na verdade, nessa época, que eu iniciei o entendimento musical, não tinha essa denominação, essa terminologia de “brega”, não.

Fernando: Havia um outro nome?

Hugo: Se havia, não me recordo, não. Se você me der uma sugestão, pode até ser que eu lembre...

Fernando: Eu já ouvi outros nomes, como “música cafona”, “música boêmia”, “música romântica”...

Hugo: Pois é, acho que esse “cafona”, aí... Acho que eu tô lembrando desse “cafona”. “Cafona” e “boemia”... Eles se identificavam muito, se eu não me engano era Nelson Gonçalves, nessa época também... Eu nunca gostei, não, de Nelson Gonçalves... Mas eu acho que eu lembro dessa história dessa “boemia”... Esses boêmios.

**ENTREVISTA COM JOSÉ CRISÓSTOMO GOMES DE OLIVEIRA (66 ANOS) E
JURACI RIBEIRO DOS SANTOS (54 ANOS) – JOVENS BOÊMIOS NO PERÍODO
ESTUDADO – 15/02/2012**

(Entrevistador: Fernando Muratori Costa)

Fernando: Qual era a ocupação de vocês nos anos 1970? Eram estudantes?

Juraci: Em 1970, eu era estudante, ainda. Estudante e trabalhava, também. Não [era] com vínculo empregatício, mas eu trabalhava. Eu trabalhei no Mercado Central e, nos meus finais de semana, porque, na época, a gente brincava mais nos finais de semana, a gente, às vezes, se reunia nas casas dos colegas. As músicas que a gente gostava de ouvir, na minha época, eram Núbia Lafayette... Lembra aí, Crisóstomo, de outras músicas boas...

Crisóstomo: Nelson Gonçalves, Waldick Soriano...

Juraci: Isso! Então, essa era a parte boêmia da História, né? Aí, existiam, também, umas tertúlias que eram feitas em barezinhos e, mesmo, nas residências das pessoas. Eles criavam aquelas tertúlias, tocadas a radiola e o que rolava lá, no máximo era Tina Charles, José Roberto, The Fevers... Eram as músicas lá da minha época, né?

Fernando: E o senhor, senhor Crisóstomo?

Crisóstomo: Eu, nessa época, era extensionista da Ancar. Então, eu trabalhava, era regional em Teresina, mas eu trabalhava no interior, mas sempre, no final de semana, estava em Teresina. Naquela época, também, a gente frequentava algumas churrascarias... E tinha, não conjunto, mas, sim, música ao vivo tipo seresta, mas seresta, mesmo, cantada pelos cantores que ele falou, tipo Nelson Gonçalves, Nubia Lafayette, Waldick Soriano, Altemar Dutra, e outros da época. Então, era isso. 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.

Fernando: Chão de Estrela?

Crisóstomo: Isso mesmo. 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].

Fernando: Então, o Clube dos Diários era mais elitizado?

Crisóstomo: É, mais elitizado, porque esses que eu estou falando era o pessoal da boemia.

Juraci: Povão.

Crisóstomo: O povão, né. Então, [a gente] saía da zona norte e ia pra zona sul pegando festa. Desde esse Posto Maracanã, que é na zona norte, quase, né, até a Ponte, que já é zona sul. E, na zona leste, tinham os clubes, né... Tinha festa no River Atlético Clube, bem frequentado...

Juraci: [Clube dos] Economiários...

Crisóstomo: Economiários e Jockey Clube já tinham também, nessa época, certo?

Juraci: Tinha.

Crisóstomo: Jockey Clube, o River, os Economiários e o Tabajaras, lá, já chegando na Pedra Mole. Então, eram nesses clubes que faziam festas. Nesses clubes, predominava, na época, era a Jovem Guarda, como o Juraci falou que tinha The

Fevers, Renato e seus Blue Caps, bandas de fora que tocavam tipo, digamos assim... Os conjuntos que tocavam daqui eram os Brasinhas, os Tremendões, tinham também os Geniais de Amarante, que aqui, acolá, apareciam e vinham fazer show aqui. E tinha a banda Status, também.

Juraci: Tinha um outro cidadão que era, inclusive, seresteiro. Famoso, não sei se tu já chegou [sic.] a ouvir, o Silizinho.

Crisóstomo: É, o Silizinho, eu tenho um disco dele. Ele cantava nessas churrascarias e, principalmente, ele cantava no Elias do Camarão [Camarão do Elias]. Era seresteiro, esse aí. Essas festas eram festas, assim, dominicais. Eram sábado à noite, ou então, dia de domingo. Não havia essas festas durante a semana, não existia isso, não. Só fim de semana. Inclusive, com música ao vivo, também. Nas churrascarias, só [no] final de semana. E, também, nós tínhamos uma churrascaria que tinha música ao vivo, que era em frente a hoje, onde é a Antares [Veículos]. Churrascaria Avenida. Ainda tem lá o galpão do terreno.

Fernando: Quer dizer que aquilo ali era uma churrascaria?

Crisóstomo: Era uma churrascaria. Ali tinha show. Esse pessoal que trabalhava comigo sempre ia a show lá. Eu assistia, por exemplo, show do Luiz Gonzaga ao vivo lá. Um show ao vivo lá nessa churrascaria. Ele trazia, não com muita frequência, mas aqui, acolá, aparecia um artista de fora para fazer um show aqui. E, também, aqui tinha, o pessoal gostava muito era de visitar alguns pontos onde tinha comidas típicas do Piauí, tipo mão de vaca, panelada, buchada [de bode]. Na época tinha o Miguel da Buchada, que era famoso, a panelada e a mão de vaca do bar da Castelo Branco, a Velha Guarda... E nós tínhamos um almoço a semana todinha, que era muito frequentado por estudantes, que era o Restaurante Acadêmico, do Quirino, que era ali na Praça Pedro II.

Juraci: Tinha, também, o Coqueiro Verde, né?

Crisóstomo: Coqueiro Verde, que tinha dias que era popular. E tinham os sofisticados, mas o sofisticado da época era chamado Carnaúba, ao lado do Theatro 4 de Setembro, que era um restaurante dos argentinos. Então, isso era o cenário dos anos 1970, o divertimento era isso aí. Essas festas... E dia de domingo o pessoal gostava muito de passear na Praça Pedro II, ficava rodando lá, como se faz no interior, né?

Juraci: E o futebol, né? Foi a época do [Estádio] Lindolfo Monteiro...

Crisóstomo: No futebol, também. Se vai falar em futebol, a era de ouro do futebol piauiense foi já no início da década de 1970, de 1972 a 1974, quando surgiu o Tiradentes, que era um time de futebol que foi destaque nacional. Então, no evento da inauguração do Albertão [Estádio Alberto Silva], então apareceu esse time e o futebol aqui era muito movimentado, lotava aquele estádio. Inclusive teve um acidente, a superlotação provocou esse acidente, mas não teve essa repercussão toda, não. Então havia isso, Teresina era diferente.

Fernando: Então vocês citaram alguns ambientes que eram mais da boemia e outros que eram mais da elite. Com quais vocês se identificavam mais?

Juraci: Rapaz, eu me identificava mais com o povão, que era o da boemia, que a gente ia e passava a noite brincando e não tinha problema, não tinha bagunça, não tinha aquela história da violência...

Crisóstomo: Não tinha arma, não tinha droga...

Juraci: Não tinha arma, não tinha droga...

Crisóstomo: A droga era o álcool, só.

Juraci: Era, a droga lícita. Era o álcool e o cigarro, na época quase todo mundo fumava.

Fernando: E nas festas da elite, havia drogas?

Crisóstomo: Não, a gente, como participava da extensão rural, então aquelas famílias às vezes se reuniam, do grupo de extensionistas, para ir almoçar ou jantar nesses restaurantes que eu lhe falei, o Carnaúba, ou a Churrascaria Avenida, a Churrascaria Beira-rio, né? Então era o que se fazia, né? Festas... No Jockey Clube, não é? Como as pessoas iam pra lá... Também tinha o late, que nunca deixou, né? Então, a gente ia a algumas festas lá, mas era raro, né, quer dizer, quando o programa era de família, era pra ir. Agora, eu, particularmente...

Juraci: Quando ia sozinho, caía era na gandaia!

Crisóstomo: Sim, aqui também tinha um restaurante muito frequentado que ainda hoje existe, né? É o Pesqueirinho. O Pesqueirinho ainda hoje existe, quer dizer, é frequentado ainda pela velha guarda. O pessoal esqueceu o Pesqueirinho.

Juraci: Depois que morreu o dono, né...

Crisóstomo: Quem está substituindo o Pesqueirinho, quer dizer, o pessoal está indo mais pro Encontro dos Rios, né? O ponto, o *point* era o Pesqueirinho. Como quem fosse ali pro Encontro dos Rios, ia pro Pesqueirinho. Não tinha aquela ponte, que tem hoje... Então esse era o cenário.

Fernando: Uma outra forma de lazer que se cita muito, mas, às vezes, as pessoas esquecem, são os cabarés, não é?

Crisóstomo: Ah, os cabarés, nós somos sócios de cabaré!

Fernando: Então vocês frequentavam os cabarés? [Risos]

Crisóstomo: [Risos] 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.

Juraci: E a Bebê, que era ali, descendo no rumo da CEASA.

Crisóstomo: E tinha também, ali perto dos pinheiros que você falou...

Juraci: Dos eucaliptos!

Crisóstomo: Eucaliptos. Tinha ali uma maranhense que se chamava Maroca, que era na rua...

Juraci: A Madame!

Crisóstomo: A Madame, era muito bem frequentado.

Fernando: E, musicalmente, o que tocava nos cabarés, os senhores lembram?

Juraci: Rapaz, lembro. Esse estilo de... Núbia Lafayette tocava demais! Núbia Lafayette, Nelson Gonçalves, Altemar Dutra eram as músicas que a gente ouvia com uma certa... Tinha aquela outra...

Crisóstomo: É, nos ambientes tinha também a Diana, tinha o marido dela, também, que tocava muito em cabaré, que é o Odair José.

Fernando: Agnaldo Timóteo?

Crisóstomo: Agnaldo Timóteo tinha também, tem o menino, que ainda hoje faz sucesso, pernambucano, o... Reginaldo Rossi! Sem esquecer que, anos 1960, anos 1970, aí vinha Roberto Carlos, Erasmo Carlos, que era mais ligado à Jovem Guarda, e os *Fevers*, né... Mas aí, era mais música deles, as músicas deles tocavam muito,

também, pro pessoal que gostava de música pop... Tinha o... Nesse tempo era considerado o Raul Seixas, tinha também o próprio Caetano, Gilberto Gil...

Fernando: Esse estilo da Núbia Lafayette e os outros, hoje em dia, é chamado de “brega”. Naquele tempo, como é que se chamava, vocês lembram?

Juraci: Boêmia, música boêmia!

Crisóstomo: Aí, “brega”, acho que veio de cabaré, porque cabaré que a gente chamava de “brega”. Diziam “Vamos pro brega!”. Aí era pro cabaré.

Juraci: Existia, também, o Bartô Galeno, que não pode esquecer.

Crisóstomo: É, um dos últimos, né?

Juraci: É, mas era ouvido, também, naquele período. Ele, a gente ouvia, tanto nos bregas quanto fora deles. Nas festinhas por onde a gente ia, não deixavam de tocar.

Crisóstomo: Agora, essas músicas, esses cantores eram nesses ambientes. Agora, quando a gente já saía pra uma churrascaria, aí era mais Jovem Guarda, e também a música *pop*, né, da época, que era ligada a Caetano, Gil...

Juraci: E o menino também, na época fazia muito sucesso, o grandão...

Crisóstomo: Sérgio Reis!

Juraci: Sérgio Reis, a gente ouvia muito. Fagner... Mas Fagner já foi já, bem no final da década.

Crisóstomo: Apareceu também aquele que desapareceu agora, que era o Belchior.

Fernando: Vocês ouviam muito rádio, nesse tempo?

Juraci: Ah, sim. Até o futebol era assistido [sic.] via rádio. [A gente] não assistia. A gente ouvia o futebol. A narração do jogo era no rádio.

Crisóstomo: As casas todas tinham rádio. Tinha também o toca-fitas, que a gente chamava, que era com uns cartuchos bem grandes. Aí, depois foi que evoluiu pra um cassete. Mas, antes tinha um cassete muito grande, que, quando a gente passava em calçamento, ele tremia, não prestava. Então, aí, surgiu o cassete, já podia andar nos calçamentos ouvindo, né... Aí, depois, veio o CD, o DVD... Mas, na época, até 1970, no final [da década] de 1970 é que apareceu o cassete. Mas o que se ouvia era rádio, em casa, disco tijolão...

Juraci: Vinil... Aliás, aquele disco era feito, parece, da cera de carnaúba. Ele era bem pesado, aí, depois veio o vinil.

Crisóstomo: [De] cera de carnaúba eram os de 88 rotações, né... 78 rotações! Aí, depois, quando veio o tijolão, já foi vinil, né? Porque o 78 rotações era, no máximo, uma ou duas músicas de um lado e duas de outro.

Fernando: É o que chamavam de compacto?

Crisóstomo: É, o compacto.

Juraci: É, existia o compacto simples, de duas faixas, e o duplo, que era duas [de um lado] e duas [do outro].

Crisóstomo: Então, se ouvia radiola, como ele está falando, a radiola era elétrica, ou então, era a pilha. Tinha dono de bar que não tinha luz lá, não tinha nada, aí usava a radiola a pilha, e a gente tinha que pagar a pilha, ou então, o cara quebrava. O cara ouvindo cachaça, ouvindo música de cabaré numa radiola a pilha, que eram oito pilhas!

Juraci: 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.

Fernando: Geralmente era “música boêmia”?

Juraci: Música boêmia, com certeza!

Crisóstomo: Com relação ao que hoje é proibido, som ambiente, né... Por incrível que pareça, naquela época, embora se tivesse o rádio, e, às vezes, tinha-se o próprio cassete, mas ninguém usava. Usava só quando estava no carro, porque, normalmente o dono do ambiente tinha uma radiola, seja elétrica [ou] a pilha, mas existia.

Juraci: E o volume, também, não chegava a tanto, né, ainda não incomodava. Antigamente as radiolas eram as Philcozinhas [sic.], com dois fonezinhos desse tamanhozinho [gesticulando], ou só com um, né...

Crisóstomo: Que era mais pro ambiente interno do carro.

Fernando: Vocês se lembram de algum programa de rádio, em especial?

Juraci: Rapaz, eu me lembro, inclusive, de uma novela que passou no rádio. Que, inclusive, depois que passou no rádio, passou na TV, chamada Irmãos Coragem. Já passou no rádio, a primeira vez que eu ouvi aquela novela foi no rádio.

Crisóstomo: Agora, tem um programa famoso de rádio, que era o “Seu gosto na berlinda”. Era o dia todinho. A gente viajava o país todinho [com] “Seu gosto na berlinda”.

Juraci: E, além das músicas, ele era um meio de comunicação importantíssimo.

Crisóstomo: Era um mensageiro.

Juraci: O cara estava aqui, “Vou viajar pra local tal”, ia lá na rádio e dizia: “Diga pra Fulana ir buscar Fulano na encruzilhada tal, que eu estou chegando tal hora”. Ficava lá, ouvindo o rádio, dava o recado pro Fulano, e o Fulano ia pegar a outra pessoa lá. Esse era o meio de comunicação que funcionava, assim, a curto prazo. As festas eram praticamente todas veiculadas via rádio, via “Seu gosto na berlinda”. “Sábado à tarde tem carro saindo de não sei de onde pra não sei pra onde, pra festa, com Fulano de Tal”.

Crisóstomo: Agora, eu não lembro, assim, de programa, como tem hoje, musical, de boemia. Botequim, hoje tem, né, mas, na época...

Juraci: Na época, tinha um programa, mas eu não me recordo o nome, que ele começava às dez horas da noite, não sei se era a Rádio Clube... [Momentos de silêncio, tentando se lembrar].

Fernando: O que é que tocava, o que é que o Roque Moreira botava para vocês ouvirem?

Crisóstomo: O Roque Moreira atendia o ouvinte, o que o ouvinte pedia, ele sempre era educado, né? Então, eram os sucessos da época, o que saísse. Agora, muito variado, né? Músicas da época, que era a Jovem Guarda, que era a maioria, né... Também, como o Juraci falou, tocavam uns sertanejos, Sérgio Reis saiu muito, tocava muito... E tocava, também, essas músicas que a gente chama [de] “brega”, né? Na época, acho que tocava mais o Nelson Gonçalves, que era mais conhecido, Altemar Dutra também... No rádio, né, que eu falo.

Fernando: Era variado a que ponto? Chegava a tocar uma MPB, um *rock*?

Crisóstomo: Tocava, mas era difícil. A MPB, porque, como era um programa de mensagens, né, tipo [MSN] *Messenger* [risos], de rádio, então era uma troca de informações e o pessoal pedia música, e usava o Roque Moreira como veículo,

então... Ia pedir essas músicas, raramente pediam alguma Música Popular Brasileira, MPB, né? Era muito raro, era mais música do povão.

Fernando: Vocês tinham muitos discos naquele tempo?

Juraci: Eu tinha tudo! [Risos].

Fernando: Naquele tempo, como era o acesso a discos, era barato ou caro?

Crisóstomo: Tinha loja que vendia, mas a melhor loja que se tinha pra se comprar disco era a do Beto Chaves. Ali na [Rua] Treze de Maio. O Beto Chaves morreu recentemente. Quase em frente dos Diários. Tinha uma loja de discos lá. Hoje não tem mais. Então, tinha disco lá, que você escolhia, né... Podia escolher, lá tinha de tudo.

Juraci: E não era tão caro, não. Em termo de valor, era acessível.

Crisóstomo: Eu lhe digo o seguinte, que o disco, relativizando as coisas, era mais fácil o acesso do que o próprio DVD.

Juraci: DVD original, hoje, é caríssimo, né?

Crisóstomo: Ou o CD, mesmo, original, né?

Juraci: Porque, na época, não existia a pirataria, você não podia copiar um disco, um LP. Mas ele era acessível, acho que pra todas as classes.

Fernando: E atualmente, o que vocês gostam de ouvir?

Crisóstomo: Eu continuo ouvindo as bregas [risos].

Juraci: Rapaz, eu, hoje, depende muito do local e da companhia. Eu comentava aqui, até me acho eclético, eu gosto de tudo, com exceção de uma tal de suingueira,

hip-hop [risos]... Essas coisas, eu não gosto. Mas o restante, pra mim, todas elas são boas. Agora, existe os momentos em que a gente se empolga mais e prefere essas nossas músicas. Por exemplo: eu gosto do Bartô Galeno, Waldick Soriano, um Nelson Gonçalves, uma Núbia Lafayette, tá entendendo? Eu continuo gostando daquelas músicas que a gente ouvia antes.

Crisóstomo: Agora, a gente tinha um momento também de Pink Floyd, tinha um momento, também, do jamaicano, também, o regueiro.

Juraci: Hoje a gente ouve tudo, depende muito do ambiente em que a gente se encontra, da companhia... Então, hoje a gente ouve uma variedade maior de música.

Fernando: Mas, naquele tempo, Pink Floyd, nem pensar, não é?

Juraci: Pink Floyd a gente ouvia. Só que... É o seguinte: a gente gostava mais de ouvir aquilo que a gente entendia. Então, música internacional, você gosta da música, mas não entende a letra. Não sabe o que o cara está dizendo. Então, eu, particularmente, acho que, pra gente, é muito melhor ouvir o que o rapaz está dizendo, ouvir a mensagem da música.

Crisóstomo: Porque o boêmio gosta de sentir a letra, a poesia da música. “Vamos sentir a letra”. Aí mandavam todo mundo se calar. Na hora de sentir a letra, a gente ouvia, e depois é que ia fazer a gozação, né? Se sentia, mesmo. Então, hoje não dá pra se ouvir, né? Eu gosto muito de forró, mas forró pé-de-serra. Esse forró eletrônico, eu abusei, assim como a gente abusou, na época, na década de 1980, a lambada. Então, esse forró de hoje é um axé junto com lambada. Quer dizer, é música da Bahia junto com lambada. Eu não aguento, e, principalmente, quando os caras querem que a gente faça o que a gente não quer fazer. “Tira os pés do chão, levanta as mãos, bata palma...”. [Risos]. Aí eu não gosto, nem o *show* desses caras, nem a música deles, não tolero. Agora, o pé-de-serra, eu gostava demais. Ainda tem hoje o Falamansa... Então, dá pra se ouvir.

Fernando: E festas nas casas de amigos? Eu soube que, naquele tempo, era muito comum as pessoas dançarem nas festas, não é?

Crisóstomo: Não, eram as tertúlias, né? Porque tinham as tertúlias, que eram à noite. E tinha vespéral, que, às vezes, começava à tarde. Depois do almoço, que era pro pessoal mais novo. Porque tinha uma regrazinha. O pessoal, antigamente, vamos dizer, menino até 15, 16 anos, sete horas estava em casa. Aí, a gente entrava depois das sete horas. Então, a gente pegava uma vespéral, uma matinal, depois pegava a tertúlia, que ia até o outro dia. Dançando, casal, era dançando.

Juraci: E era agarradinho!

Crisóstomo: Agarradinho, dançar solto, não. O cara que se soltava, os outros já ficavam olhando atravessado [risos]. Disseram que esse cara... Será que ele é?

Juraci: Ele é ou não é? [Risos].

Crisóstomo: Tinha até a música de carnaval, né? Bom, mas escreva aí sua tese, pra ver se volta esse tempo, que o pessoal conseguia ouvir música. Por exemplo, minha mulher, hoje, não tolera mais ouvir música, que ouvia antigamente, acho que em função do volume, que aumentou, e também da zoadeira, né? Porque ela foi habituada a ouvir música baixo, e também, música que tivesse alguma coisa de conteúdo de letra. Hoje não tem mais.

Juraci: É verdade, as músicas hoje, a maioria tem duplo sentido. É uma bundinha pra aqui, é um peitinho pra acolá, né? Então, não existe mais aquela vontade de criar a música, de escrever um poema, né? A música de antigamente era uma poesia.

ENTREVISTA COM JOEL SILVA – RADIALISTA EM TERESINA – 31/10/2008**(Entrevistador: Fernando Muratori Costa)**

Joel: As áreas, as zonas onde se praticava a prostituição, o baixo meretrício, em Salvador, é exatamente a rua onde mais se pontificava esse tipo de atitude, de evento, era na Rua Manoel da Nóbrega, Padre Manoel da Nóbrega. Era onde havia o maior número de casas de prostituição, e desse tipo comum, popular realmente. Então, o Waldick Soriano, e outros cantores da mesma escola, do mesmo nível, se apresentavam lá. Então “Aonde você ouviu essa música? Que música é essa?”. “Lá no Nóbrega, No Brega”. E a rua era conhecida, eles reduziam o nome de Padre Manoel da Nóbrega pra Nóbrega. Então ficou No Brega. Eu não sei se isto se poderia comprovar, mas eu vi através da CBN, a razão da classificação deste gênero musical assim, bobo, tolo, debochado e até pornográfico às vezes, [como] “brega”. “De onde é essa música? Onde ela é ouvida?”. Lá No Brega, na Nóbrega. E aí essa locução foi definindo e acabou sendo “brega”, tiraram o “no”. Mas eu não sei se isso tem uma confirmação científica, é preciso que se aprofundasse mais na pesquisa, né? De qualquer maneira se entende que é uma música de pouco conteúdo intelectual, de pouco conteúdo, inclusive do ponto de vista técnico. Na construção da música sua estrutura é muito simples, é muito pequena.

Fernando: Inclusive eu vi uma entrevista com Waldick Soriano, e ele dizia que nem gostava desse nome, “brega”, porque “brega”, no tempo dele, significava “cabaré”.

Joel: Então tem uma certa relação, né? A música tocada na Rua Manoel da Nóbrega, onde se concentravam os cabarés de Salvador. A Zona, aqui, né? A Zona do Meretrício.

Fernando: A Rádio Pioneira existe desde a década de 1960, não é?

Joel: Ela é de 8 de setembro de 1962.

Fernando: Que tipo de produção musical radiofônica a rádio veiculava de 1968 até 1980?

Joel: A rádio era muito criteriosa, hoje não tanto. A rádio teve a sua programação musical sempre marcada no gosto popular. Quando da sua fundação, uma das exigências do seu fundador, por questões religiosas e doutrinárias, ele orientou no sentido de que música que tivesse duplo sentido, música que contivesse expressão pornográfica, que incentivasse para a questão da promiscuidade, que fizesse apologia à questão de drogas fosse banida. E as músicas mesmo que não tivesse conotação de natureza da questão da droga, e tal, mas também música que não tivesse um conteúdo que estimulasse as questões intelectuais. Música brega, por exemplo, o Waldick Soriano não tocava muito. Esse gênero não tocava, era proibido tocar. Algumas músicas que afrontassem a doutrina, como era o caso de um cantor chamado Clovis Candal, ele cantava “Confissão”, dizendo que pretendia se divorciar, casou na Igreja mas ia se divorciar, ia se separar, isso também era abominável aqui, não tocava na rádio. Mas sempre foi feito o respeito popular. Com a saída de Dom Avelar, novas orientações foram dadas, então foi liberado “toca tudo!”.

Fernando: Em que ano foi essa saída do Dom Avelar?

Joel: Dom Avelar saiu daqui quando, Aninha [Ana Maria Silva, sua esposa, também radialista na Rádio Pioneira]?

Ana Maria: 77 ou 78.

Joel: Na década de 70 ele deixou a Rádio Pioneira.

Fernando: Então Dom Avelar saiu e logo depois se tornou mais liberal. Então ela deu maior abertura pra essa música “cafona” ser veiculada aqui também?

Joel: Positivo.

Fernando: Como foi a questão da censura aqui na rádio?

Joel: Bom, a censura que o sistema impôs tinha natureza política e ideológica. Músicas que fizessem críticas ao sistema eram proibidas de tocar pela censura. Porque tem duas situações: a administração da rádio em si e a questão da censura do governo militar. Eram duas distinções aí: a questão da doutrina religiosa e a questão da doutrina militar. Então, músicas que fizessem críticas ao sistema e condenassem atitudes de repressão eles evitavam, proibiam, e não precisava ser uma música de conteúdo agressivo ao sistema, mas se eles da censura, supondo que aquele texto poderia ter conotação política, [...] era proibida. Então Gilberto Gil, Chico Buarque, Caetano [Veloso], foram os mais envolvidos nesta questão, foram os que mais deram trabalho à censura militar, enquanto que Roberto Carlos não se envolveu em assuntos de natureza política, se dedicou às questões puramente românticas, ele passou bem, sua trajetória foi sem qualquer... Mas cantores populares, ditos populares, da Música Popular Brasileira, que inseriram nas suas composições alguma expressão que contrariasse o regime, esse era censurado imediatamente. Agora, essa censura não se dava na rádio, se dava na fonte, lá na produção. Muitas vezes o Chico Buarque foi bastante perspicaz para enganar a censura, colocando um termo ali que tinha relação, era uma espécie de código, tinha a crítica, mas muitas vezes a censura não percebia.

Fernando: A censura não tinha um caráter apenas político, ela muitas vezes eram censuradas idéias que tivessem alguma ofensa moral, à idéia de moral da sociedade...

Joel: Eu sei... É, eu acho que a moral como pretexto, mas o que eles pretendiam na verdade era ter sustentação ideológica, não é?

Fernando: Por exemplo, Odair José teve canções censuradas sob o pretexto de serem pornográficas e falarem de incentivo à sexualidade. Tem uma canção dele que ele descreve como é a primeira noite de um homem, e a censura barrou essa música...

Joel: *Noite de desejos*. Mas essa música não teve embargo da censura.

Fernando: Teve num primeiro momento, mas depois fizeram algumas alterações e ela foi liberada.

Joel: Ah, sim. É, tudo bem. Pode ser que aqui e ali... Porque a questão moral pode ter muito com a questão ideológica também. De qualquer maneira, o foco, na verdade, era pra dizer que o país, naquele momento, estava passando por avanços na qualidade de vida das pessoas... E toda e qualquer composição que viesse questionar a liberdade de expressão ia receber o carimbo “reprovado”. Nós todos éramos cadastrados no departamento de censura. Nós andávamos com um crachá, e, para a apresentação, a programação, que era enviada para lá, pra saber se as músicas que estavam programadas estavam liberadas pela censura, tinha que ter na nossa identificação que fomos cadastrados lá. A Ana Maria, que era a produtora... Cada um de nós era cadastrado, e só podia ter acesso aos meios de comunicação com o devido cadastro.

Fernando: Outra canção barrada de Odair José foi *Uma vida só (Pare de tomar a pílula)*, por veicular mensagem oposta ao programa de controle de natalidade do governo federal.

Joel: É... Agora, muitos artistas, também, ao saberem que a censura chamava a atenção popular, eles já se insinuavam para a censura, e quando não era censurada... Nós trabalhávamos na época com produções em que muitos temas vinham assim, botavam um carimbo lá, “proibida pela censura”, pra chamar a atenção da gente, porque havia uma provocação, embora a censura houvesse e fosse rigorosa, mas muitos produtores e muitos apresentadores praticavam o desafio para ir buscar a audiência. E alguns temas receberam o timbre de censurados para chamar a atenção, mas na verdade não eram censurados. Então, “Ô, você censurou essa música?”. “Não, essa música não é da nossa censura”. Eles eram bastante fechados. Teve tudo isso, o povo brasileiro, o povo brasileiro também foram (sic) artistas nesse sentido, de se apresentar como vítima da censura para ganhar a adesão popular.

Fernando: Então ser censurado era uma coisa boa?

Joel: Era uma coisa boa porque invocava a solidariedade do público. “Olha, como é que censura? Coitadinho...”, não é?

Fernando: Naquele momento havia uma grande distinção em termos de gosto popular. A música da MPB, que era destes artistas consagrados da MPB, como Chico Buarque, Caetano Veloso, era tida como uma música mais da elite e da classe média universitária, enquanto a música “cafona” é uma música mais da população de renda baixa, das pessoas mais humildes. Conversando com um músico daqui de Teresina, ele conta que, muitas vezes as bandas daqui tocavam músicas do Caetano Veloso e o Odair José também. Então havia esta distinção aqui em Teresina?

Joel: É, pode ser que... Mas na rádio essa linha era bastante acentuada. Havia programas em que eram apresentadas músicas exclusivamente popular, como Chico Buarque, música de elite, programas com exclusividade, e as audiências eram baixíssimas. Isso não era só aqui, era em todo o Brasil. A Rádio [não compreendi o nome da rádio] teve um programa chamado *Almoço musical à brasileira*, com Moraes Sarmiento, que foi um ponto que acentuou bastante essa linha que separava a música das pessoas de baixa renda com a música elitista, a Música Popular Brasileira, que foi feita para se contrapor à Jovem Guarda. Os cariocas achavam que a música que a Jovem Guarda executava, e a música romântica também, não falava a linguagem, não expressava as atitudes deles. Por isso aí projetaram o Caetano Veloso, o Chico Buarque, Carlos Lyra, João Gilberto, para responder aos anseios, aos sentimentos daquela elite mais carioca, que não tinha muito a ver com o resto do Brasil, mas como o Rio de Janeiro e São Paulo eram uma espécie de vitrine, acabava alcançando as camadas elitistas [de outros lugares].

Fernando: Pelo que o senhor se lembra havia essa distinção, essa diferença entre as pessoas gostarem só de música popular ou música de elite, se havia, por exemplo, pessoas da elite que ouviam músicas bregas ou pessoas das camadas populares que ouviam músicas consideradas de elite, o senhor se lembra de algo

assim? [As perguntas a partir desta foram feitas no mesmo dia, porém, após a realização da entrevista com Ana Maria Silva, transcrita também neste anexo].

Joel: 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* [destaque da entonação] única 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... Mas em público existia inclusive o preconceito contra essa música que fugia ao estilo de Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, João Gilberto, Edu Lobo e outros.

Fernando: A Ana [Maria Silva] me citou o caso de que algumas pessoas ligavam pedindo músicas do Waldick Soriano e diziam “Bota aí, que a minha empregada está pedindo”.

Joel: Gosta de ouvir, é isso. Esse é um episódio que denuncia bem isso, que coloca bem esta questão da divisão, da linha divisória, de uma segregação, né? Agora, hoje não, hoje já faz parte de um todo. A música brega, você vê aí, muitos deles, sem terem a vocação pra esse tipo de música, mas buscam fazer porque já não há a discriminação.

Fernando: Era isso, se o senhor tiver mais algo a dizer...

Joel: Não, sobre música nós temos a nossa limitação, claro, agora... Só dizer que ficou mais grave, e aí pode até que a sua observação anteriormente feita com relação à censura política imposta pelos militares e a questão moral, pode ter tido uma certa relação, que na década de 90 para cá a música de duplo sentido, a música pornográfica hoje é, infelizmente, um forró que não é na verdade forró, tem

explorado essa questão da promiscuidade, da sexualidade, do duplo sentido, de forma tão agressiva que já chama a atenção para uma censura para inibir essa agressão moral que se está tendo. Seria uma observação que nós fazemos ao tipo de música que está sendo rodada atualmente. Um dia desses alguém observou, no tempo da censura política não era moralmente tão grave quanto é agora pela censura econômica. Hoje há uma ditadura econômica que faz com que os níveis de moralidade tenham se reduzido. Nós estamos vivendo hoje o tempo da imposição econômica, que se opõe contra o equilíbrio moral.

ENTREVISTA COM ANA MARIA SILVA – RADIALISTA EM TERESINA –**31/10/2008****(Entrevistador: Fernando Muratori Costa)**

Ana Maria: Primeiro a gente precisa saber qual é a classificação de vocês a respeito de música “cafona”, porque aqui não era proibido tocar, por exemplo, a gente, na época, classificava como “cafona” o Waldick Soriano. Hoje já é chique gostar de Waldick Soriano, mas na época era muito “cafona”. E a gente tocava, Waldick Soriano tocava muito, no programa do Roque Moreira, *Seu gosto na berlinda*. Aqui sempre tocou. O que era proibido realmente aqui na rádio eram aquelas músicas de duplo sentido, que o Joel já falou, aquelas músicas naquele estilo... Que eu posso classificar como imorais, então tudo que agredisse à moral e os bons costumes a Rádio Pioneira não tocava porque Dom Avelar não permitia. Ainda hoje, sempre que chega aqui algum disco que tenha duplo sentido a gente não toca, apesar de Dom Avelar até já ter morrido, mas é uma orientação da Igreja, a Rádio Pioneira é vinculada à Igreja Católica, tem orientação do Padre Toninho Batista e agora do novo bispo [Dom Sérgio da Rocha], e continua com essa linha de pensamento, não é? Não tocam músicas que falem em sexo, que falem em drogas... Só se for... No caso tem uma música que fala em drogas e que a gente toca aqui livremente, que é uma música do Raul Seixas, *Não vou parar na contramão, Não vou mais andar na contramão*, é isso [a música se chama, na realidade, *Não quero mais andar na contramão (No, no song)*], que fala que ele não quer mais se drogar, que ele não quer mais, enfim... Esse tipo de música aí a gente até faz questão de tocar pra ir orientando os jovens. Mas, em relação à música brega mesmo, que a gente considerava brega, tocava. A não ser que a mensagem fosse contra o que a Igreja prega.

Fernando: O “cafona” que eu uso é justamente isso aí, o que era considerado “cafona” naquele momento, que eram Waldick Soriano, Odair José...

Ana Maria: Odair José, naquela época, agora pode até ser considerado “cafona”, “brega”, mas na época que ele surgiu não era. Ele fez parte de um movimento de muito sucesso [possivelmente a Jovem Guarda] que todo o mundo gostava de tocar.

Ele, a Diana, mulher dele... Tocava bastante aqui, na Rádio Pioneira. O que a gente considerava brega mesmo era Waldick Soriano, Genival Santos... Era esse estilo aí que era considerado brega mais que a rádio nunca deixou de tocar.

Fernando: Então a rádio nunca teve problema em tocar música brega?

Ana Maria: Não, em absoluto. Tinha esse programa, que quem queria ouvir música brega apelava pro Roque, que ele tocava de tudo. Aqui na Rádio Pioneira não teve esse tipo de problema, esse tipo de censura não teve.

Fernando: Qual era o público da rádio, em termos musicais, aqui em Teresina?

Ana Maria: Era um tipo de público muito abrangente. Por quê? Você fala em termos de música, né? Porque na época da ditadura militar a maior parte dos programas eram musicais. Não podia os programas noticiosos... Eram só aquelas revistas... Era a *Revista Noticiosa Pioneira*, tinha o noticiário, mas todas as notícias tinham que passar pela Polícia Federal, então tinha-se muita dificuldade de se colocar um programa como esse que o Joel coloca hoje, com a participação do ouvinte falando mal do governo, falando da prefeitura, naquela época não tinha esse tipo de programa, então apelava-se muito para os programas musicais, era saindo um e entrando o outro. Tudo no mesmo estilo, tocando as mesmas músicas, enfim... Só o programa do Roque que se diferenciava um pouquinho, porque uns não queriam tocar o Waldick, nem o Genival Santos, que fazia muito sucesso na época, mas o tipo de público era bem abrangente, era música popular brasileira, música da Jovem Guarda, que fazia sucesso na época, Bossa Nova, entendeu? Era bem abrangente, porque você pode ver que a gente tocava do Waldick Soriano até chegar no Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Tudo se tocava aqui na rádio, porque a maioria dos programas eram musicais. Hoje, se você for ouvir a programação da Rádio Pioneira, tem pouco espaço pra música. Muito pouco espaço. Tem um programa na abertura da programação local, às 5h da manhã, o nome do programa é *Estação Saudade*, e como as pessoas que acordam cedo, isso é feito uma pesquisa, as pessoas que acordam bem cedo, às 5h da manhã, são os pais de família, e esses pais de família geralmente têm uma idade entre 40, 50, 60 anos, então eles gostam de músicas

mais antigas, deduz-se. E aí fez-se um programa dirigido a esse tipo de público. Depois vem só notícia, notícia, notícia, vai tocar música já quase no final da tarde, entre 4, 5 horas, um programa direcionado pra vida e obra de Luiz Gonzaga, que é para passar para os jovens terem conhecimento do que fez Luiz Gonzaga, que, na minha opinião, é um compositor muito importante, cantou muito as dificuldades daqui do nordeste, e que os jovens, a grande maioria, infelizmente não conhece, né? E, na parte da noite, tem um programa que é direcionado pra família, o nome do programa é *A hora da família*, que toca músicas religiosas, porque é um programa religioso. Enfim... A grande maioria dos programas da Rádio Pioneira são relacionados com notícias, participações populares, e tem muito pouco espaço pra música hoje.

Fernando: Mas naquele momento havia muito...

Ana Maria: Naquele momento havia muito porque, como eu falei, tinha essa necessidade de colocar no ar programas noticiosos ou revistas, por conta da censura que era muito forte. Tinha programas que falava sobre poesias, *Poesias do Piauí*, do Carlos Said que, pra poder fugir um pouco de notícia e da música, colocava esse tipo de programa, mas não era por outra coisa a não ser pela censura, que era muito forte.

Fernando: Então o público aqui em Teresina não era tão segmentado quanto era em nível nacional?

Ana Maria: Não.

Fernando: Em nível nacional havia uma divisão bem forte entre a música da elite...

Ana Maria: É... E a música brega, mas aqui em Teresina... Existiam determinados programas que só tocavam a Música Popular Brasileira, esse outro que só tocava música... Não é que só tocasse música brega, mas é que as pessoas por saber que ele tocava qualquer tipo que pedissem, então apelavam pra ele. Mas ele também restringia o programa dele a músicas brasileiras. Ele não tocava música

internacional que, na época, também era um estilo muito forte. Aliás, nessa época, para o cantor fazer sucesso aqui no Brasil, primeiro ele cantava em inglês. É o caso do Morris Albert, do Terry Winter, do Fábio Junior, que na época cantava como Mark Davis... Depois foi que ele começou a cantar como Fábio Junior e fez sucesso, mas nessa época gravava-se muita música internacional, cantores brasileiros cantavam internacional porque tinha um espaço muito grande nas programações de rádio a música internacional. Daí eles terem que apelar pra esse tipo de coisa pra poderem sobreviver, alguns cantores. Mas o Roque não tocava música internacional, ele era muito... Muito voltado para a música brasileira mesmo.

Fernando: Música brasileira mas bem variada, não é?

Ana Maria: Bem variada, se pedissem da Jovem Guarda ele tocava, se pedissem Tom Jobim, Vinícius de Moraes ele tocava, Nara Leão ele tocava, mas se pedissem o Waldick e o Genival Santos ele também tocava, desde que não fosse internacional ele colocava no ar tudo o que se pedia.

Fernando: Então, uma música do Odair José, por exemplo, *Noite de desejos*, que é uma música...

Ana Maria: Fez muito sucesso.

Fernando: Mas ela tinha um duplo sentido, não é?

Ana Maria: Mas ele tocava...

Fernando: Ele tocava mesmo assim?

Ana Maria: Tocava. E tantas outras, né? Não podia tocar é porque nessa época e ainda hoje a Igreja, por exemplo, ela não gosta que... Ela rebate alguns processos, como divórcio, como camisinha, enfim. Se vier alguma música que tenha isso, que se questione isso, então essa aí já não toca, porque vai contra os ensinamentos da Igreja.

Fernando: No caso daquela canção do Odair José, *Pare de tomar a pílula*, que foi barrada mesmo pela censura federal, e logo pouco depois que ela foi lançada, porque ela falava diretamente contra uma política do governo que era o planejamento familiar, embora essa não tenha sido exatamente a intenção do Odair José quando fez a música...

Ana Maria: Bom, tudo o que era censurado pelo governo, pela Polícia Federal, a gente era terminantemente obrigado a cumprir, a não ser que você quisesse enfrentar e fosse preso [risos], como alguns. Então a gente tinha que seguir, né? Eu, por exemplo, era programadora e recebia todo mês uma relação de músicas que não podia tocar e uma relação de músicas que podia tocar. Então, assim, uma música que chegou e que até hoje eu me questiono por que foi proibida: *Apesar de você*, do Chico Buarque. Numa relação de músicas veio ela como proibida, então a gente não tocava, e se tocasse tinha que explicar por que tocou, enfim... Então a gente recebia essa relação e quem tinha medo de ser preso não tocava. E as emissoras de rádio seguiam aquela orientação e não tinha como você... A não ser que quisesse que a rádio ficasse fora do ar, era isso.

Fernando: Você lembra de já ter visto músicas desses compositores entre essas relações? De Odair José, de Waldick Soriano...

Ana Maria: De ter visto o quê?

Fernando: Nessas relações de músicas censuradas que vocês recebiam...

Ana Maria: Pela Polícia Federal? Sim... Depois foi tudo liberado, mas Gilberto Gil, Chico Buarque, Caetano tinham muitas músicas que eram proibidas.

Fernando: Mas você lembra de ter visto músicas do Waldick Soriano, de Odair José?

Ana Maria: Não, do Waldick não, nem do Odair José. Você fala nessa aí mas eu não lembro dessa proibição da música *Pare de tomar a pílula*. Não lembro de ter visto.

Fernando: Houve músicas “cafonas” censuradas. Entre elas uma do Waldick Soriano, aquele clássico dele, *Tortura de amor*, chegou a ser censurada também.

Ana Maria: Eu acho que não! Quem foi que falou pra você que ela foi censurada? Porque foi a música mais tocada e nunca houve empecilho nenhum...

Fernando: Só que não foi quando ele lançou a primeira vez, ele lançou pela primeira vez em 1962.

Ana Maria: Então, qual é a fonte que você pegou?

Fernando: Peguei do livro *Eu não sou cachorro não*, de Paulo Cesar de Araújo.

Ana Maria: Eu não lembro de ter sido censurada essa música. De Waldick Soriano nenhuma, nem do Odair José, mas você está falando, né, fez uma pesquisa... Mas eu, que trabalhava, desde 1970 até hoje, não fui proibida de tocar *Tortura de amor* nem qualquer uma outra do Waldick.

Fernando: *Tortura de amor* já foi proibida quando ele relançou ela em 1974, foi aí que teve essa proibição. Mas eu não sei dizer por quanto tempo ela ficou barrada...

Ana Maria: É, eu não sei. Só sei que quando chegou se tocava e pronto. Até porque, também, esse trabalho da Polícia Federal, a gente sabia o que chegava na rádio, “Tem uma relação aqui que não pode tocar”, ninguém questionava, ninguém... Não tocava! Mas o que estava acontecendo por lá, quais os problemas, e por que eles censuravam, isso aí a gente nem se aprofundava, ninguém nem ousava fazer isso, né? Então essa notícia que você está falando [risos], a respeito da música *Tortura de amor* eu estou sabendo agora.

Fernando: No livro ele até botava a foto do documento oficial...

Ana Maria: É, então... Deve ser verdade.

Fernando: Como eu comentei antes aqui, havia muito essa divisão forte entre música de elite e música popular, mas aqui, por exemplo, eu já conversei com um músico da época, e ele me disse que tocava tanto Chico Buarque como tocava Odair José em *show*, sem maiores problemas. Então a gente poderia dizer que havia gente da elite que ouvia música brega e gente das camadas populares que ouvia MPB?

Ana Maria: É, eu nem sei se as camadas populares ouviam e gostavam de ouvir, 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: “Bota aí o Waldick Soriano que a minha empregada gosta muito de ouvir!”. Na verdade era ele quem estava querendo ouvir. Então existia isso aí, agora as camadas mais populares gostarem de Tom Jobim é questionável, não sei se gostavam realmente. Assim, como hoje também, você pega uma turma assim... Eu não gosto desse nome de “periferia”, mas vamos classificar como essa “classe periférica”, que gosta de *rap*, *reggae*, *hip hop*... Se você colocar uma música do Tom Jobim eles vão continuar sem gostar, porque é um estilo totalmente diferente, eles não vão querer ouvir, pode até ouvir, mas gostam de outro estilo, entendeu? Se colocarem Milton Nascimento pra eles ouvirem, eles vão continuar gostando é do *reggae*, do *hip hop* deles, né? Eu acho que não se mistura assim não. Não se mistura. Pode até ser que uma elite goste de ouvir algum *reggae*, porque tem alguns que são bons, aquele *rock* “pauleira”, goste de algumas coisas, mas o que gosta do *reggae* não gosta do Milton Nascimento. Muito dificilmente você vai encontrar uma pessoa que ouve *reggae*, que bota aquelas... Que fica dançando *reggae*, que vai gostar de ouvir Milton Nascimento.

ENTREVISTA COM JUSTINO FIGUEIREDO BARBOSA – MÚSICO PIAUIENSE –**16/11/2007****(Entrevistador: Fernando Muratori Costa)**

Justino: Na década de 1970, Fernando, o ritmo que estava no auge era a discoteca, e inclusive nós tivemos uma banda naquela época, nossa mesmo, [com] meu irmão, falecido, Francisco de Assis, que fazia música na [Universidade] Federal, a primeira turma de música, e a gente tinha uma banda, que era um sexteto: Som Pop; na década de 70. Tocávamos músicas diversas, do Nonato e seu conjunto, de São Luís, Renato, *Fevers*, misturava tudo. E na época, aqui em Teresina, o conjunto considerado a melhor banda daqui de Teresina eram Os Cartolas, uma banda grande. Inclusive o nosso conjunto já estava até chegando a disputar, assim, pau a pau com eles. Só que Os Cartolas tinham mais estrutura financeira, eles tinham um empresário chamado Magalhães; era um cara que contratava o Roberto Carlos para tocar aqui naquela época, era um cara que tinha condições financeiras muito boas. Era uma covardia botar pra competir com a gente, né? (Risos). Mas a gente fazia o que podia na época, tinha (sic) três irmãos que tocavam na banda: eu, Jurandir (eu comecei na guitarra solo e meu irmão Jurandir na guitarra base), Francisco de Assis era o contrabaixista, esse que faleceu...

Fernando: Era uma banda de irmãos...

Justino: É, e só tinha (sic) três músicos de fora: o baterista, sax e um *crooner*.

Fernando: O que vocês tocavam era mais Jovem Guarda?

Justino: Jovem Guarda e tocávamos também uns sambas, que não eram esses sambas de hoje, era um samba diferente, tipo Demônios da Garoa, os sambas daquela época. Tinha também aqueles sambas de breque. Tinha uma banda aqui de São Luís naquela época chamada Nonato e seus Conjuntos, que estava no auge, [eles] gravaram discos naquela época e a gente tocava muito Nonato. Tambor de Crioula, aquelas músicas do Maranhão, são músicas predominantes do Maranhão, regionais... E a gente tocava muita música de Renato, *Fevers*, *Golden Boys*...

Fernando: Isso era em que ano, mais ou menos?

Justino: Meu irmão faleceu em 1977, então a banda acabou, então, mais ou menos em 1972, 1973, até 1977, quando ele faleceu a banda acabou e eu fui tocar em outra banda, a mamãe vendeu o equipamento da banda toda...

[...]

Justino: Naquela época já existia o estilo pop rock, tinha (sic.) o Guilherme Arantes... [Eu] tocava muita coisa do Guilherme Arantes, *A cidade e a neblina* [música de Guilherme Arantes]. A gente tocava muita música daquela época. Guilherme Arantes, quê mais, cantores que faziam solo, ou com banda, que o artista principal era ele mesmo... Um cara que faleceu também, o Terry Winter. O meu irmão, esse que faleceu, ele gostava muito de inglês; ele tirava letra de música do disco. Ficava ouvindo, copiava e tirava todinha (sic.) e levava pra ela [uma professora de inglês conhecida deles, não identificada] corrigir; levava o disco e a letra. Pra ela corrigir pouca coisa! Um apóstrofe, uma besteirinha...

Fernando: E para que tipo de público vocês tocavam mais?

Justino: Naquela época [a gente] tocava muito em clube. Inclusive aqui no Marquês de Paranaguá, o palco da gente era mais aqui o Marquês. Estava no auge o Marquês de Paranaguá naquela época, tinha umas festas boas... Inclusive tinha também a Trepidantes, de Recife, andava muito aqui, os Geniais, muita banda boa naquela época. E a gente tocava mais em clubes. José de Freitas, as cidades próximas aqui, Altos, Campo Maior, era mais era clube (sic.).

Fernando: Era um público mais classe média e elite?

Justino: É... Classe média... Baixa mesmo. Classe média baixa. [A gente] tocava também pra classe média, por exemplo, a gente tocava muito em colação de grau de cidades do interior, festas tradicionais, festejos... Dificilmente a gente passava em festejo nessas cidades próximas, Altos, José de Freitas, sem tocar. [A gente]

tocava muito nessas cidades: Altos, Campo Maior e José de Freitas. Festejos das cidades. Canto do Buriti, Floriano... A gente viajava bastante. E era dentro de uma Kombi, que antigamente chamava perua... A gente botava o som em cima da parte de dentro e os músicos todos dentro da Kombi.

Fernando: E a Kombi era da banda mesmo?

Justino: Da banda mesmo. Era do meu irmão.

Fernando: E vocês mesmos iam dirigindo?

Justino: Não, tinha um motorista que andava com a gente. A gente vinha depois da festa com sono... Aí meu irmão, Francisco de Assis, não confiava muito não. A gente tinha um motorista. Foi uma época muito boa. O pessoal fala nos anos 60... Mas os anos 70 foram muito bons, uma fase boa da música brasileira. [Momento de silêncio] Com relação à forma de pagamento dos músicos, se dava 10% pra cada músico, no contrato. Por exemplo: às vezes a gente ia tocar [nas] férias, e aí dava um problema lá na bilheteria, não apurava o dinheiro... Nem todos os donos de banda faziam isso, e meu irmão, ele, se a gente fosse tocar, por exemplo, com um contrato de mil reais e dissessem “não, só tenho trezentos”, ele pegava esses trezentos e rateava em partes iguais, não pagava 10% dos trezentos. Eram seis músicos, ele dividia em seis partes iguais. E ele, como proprietário da banda, ele ganhava igual à gente.

Fernando: Então vocês ganhavam uma porcentagem da bilheteria?

Justino: Por exemplo: o contratante da festa não apurou o dinheiro, porque naquele tempo o pessoal só fazia festa por bilheteria. Os clubes de interior só faziam festa por bilheteria. Aí [ele] não apurou o dinheiro todo, e aquele tanto que dava, o meu irmão pegava e dividia em partes iguais. Era um bom patrão [risos]. E naquele tempo a gente tocava só pau e corda, como dizem, só guitarra, contrabaixo e bateria. Nós começamos só com guitarra e contrabaixo, não tinha teclado; e um sax. Guitarra solo, guitarra base, contrabaixo e bateria, [além de] sax e cantora. Aí depois é que a gente foi... Meu irmão comprou um teclado, pediu pra mim [sic.] tocar, eu já

tinha um comecinho, aí comecei devagarzinho e passei a tocar teclado na banda. Mas antes a gente começou só com pau e corda.

Fernando: E era muito difícil montar uma banda naquele tempo?

Justino: Difícil, porque o nosso poder aquisitivo era baixo, então a gente tinha que financiar [os instrumentos]; naquela época tinha aqui uma loja chamada Utilar [não tenho certeza se o nome é este], que era do Aerton Fernandes, atual dono dessa loja chamada Babilândia. E o Aerton Fernandes era muito ligado em música, porque acho que ele foi um dos fundadores do Brasinhas, naquela época, década de 60. Nos anos 60 tinha Brasinhas, tinha Sambrasa e tinha Metralhas. Inclusive eu toquei com todos os três, né? [Risos] Toquei nas três bandas. Mas na segunda foi uma... A banda acabou naquela época, e aí alguns músicos da época formaram outra banda depois. Eu participei do Sambrasa, segunda formação dele; o Linhares, que era o dono da banda na época, ele continuou com a banda depois em 70. Mas foi depois que eu saí da Som Pop; acabou a banda com a morte do meu irmão, e aí me convidaram pra tocar com eles em outras bandas aí... Toquei no Brasinhas também, Samba de Metralhas. [...] E em termos de mercado de trabalho a gente tocava mais era em clubes (sic). Ali perto do Poty Velho tinha um clube, Chapa Hall. As festas daquela época eram umas festas boas, a gente tocava despreocupado, não tinha (sic) essas confusões que tem hoje. [Você] vai tocar num clube hoje tem medo de confusão, de briga, essas coisas. Naquele tempo a gente tocava, era uma festa tranqüila, uma festa gostosa, a gente tocava com prazer, com gosto. Eu tocava também e nada me acontecia. A gente tocava também em muita manhã de sol em clube, na antiga sede do Jockey [Clube], no Piauí Esporte Clube, Classes Produtoras... Época boa, que tinha manhã de sol em clubes, hoje nem existe, né? Hoje aqui só quem faz manhã de sol é o Jockey, que esteve fechado um tempo... Não sei se o late faz... Estava fazendo há pouco tempo. Quem mais? Lá no El Dorado, lá no São João.

Fernando: A banda de vocês tinha música própria, o Som Pop?

Justino: Tinha. O meu irmão tocava três músicas dele. Era tipo aqueles *rock pop*, *pop rock*. É uma música, assim, alegre, ritmo alegre, tipo Guilherme Arantes. Tinha uma, também, lenta, tipo “Não me canso de falar que te amo”, do Roberto [*Ninguém vai tirar você de mim* (Edson Ribeiro / Hélio Justo)]. Era mais ou menos esse estilo. Tinha uma que eu te falei, desse estilo, tinha essa do Guilherme Arantes, uma parecida com o ritmo do Lulu Santos, que toca hoje aí, aquela *Como uma onda no mar*. Era um *pop rock* lento. Não me lembro da letra, não dá pra lembrar. A gente tocava três músicas dele, era um grande músico.

Fernando: E como eram os estilos musicais que existiam em Teresina nesse período? Havia muita variedade musical ou era mais essa linha do pop rock?

Justino: Não, havia outra linha. Lembra daquela banda Barrabas? É uma banda que tocava um ritmo meio *soul*. Essa banda Barrabas na época fez muito sucesso. [A gente] tocava duas músicas do Barrabas... The Jordans, que era uma banda que existia naquela época, mas era mais instrumental, tinha uns temas bonitos, a gente tocava muito tema. Tinha umas bandas que gostavam muito de temas, como o The Jordans e Paul Mariah. Quê mais? Essa Banda Veneno, do maestro Erlon Chaves. Era uma banda muito boa, brasileira. Erlon Chaves era um moreno, que era jurado do programa Flávio Cavalcanti, da Globo, o programa que naquela época era uma coqueluche, programa de auditório, bom programa, de entrevista. Era uma senhora banda. Ah, rapaz, a gente tocava muita música da Banda Veneno naquela época, mas eram mais temas. Essas músicas da Orquestra Tabajara, [a gente] também tocava muito na época, o próprio Ray Conniff... Fazia uma mistura, sabe? [A gente] misturava com aquelas bandas dos anos 60, Renato [e seus Blue Caps], Fevers, Roberto Carlos, Golden Boys... Fazia uma salada de ritmos. Essa banda de São Luís, Nonato e Seus Conjuntos, rapaz, tinha uns ritmos gostosos... [A gente] tocava muita música do Nonato.

Fernando: Em Teresina havia muita seresta antigamente, não é?

Justino: Tinha, mas os seresteiros faziam mais violão e voz, primeira e segunda voz. Agora, banda mesmo, naquela época, que eu falei no começo da conversa,

eram Os Cartolas, que estavam no auge, eu inclusive toquei nos Cartolas na década de 80, em 84, já na segunda ou terceira formação, saía músico e entrava músico, que o mal dessas bandas aqui é isso aí, essa saída constante de músicos. Entra músico, sai músico, quando a banda está no grau aí sai um, tem que ensaiar tudo de novo, passar pro cara que entrou as músicas, perda de tempo... Em vez de você aprimorar mais o trabalho, é perda de tempo, passar tudo o que a banda sabe para o novo integrante. E um problema muito sério daquela época era o problema da responsabilidade dos músicos. Eu e meu irmão, na nossa banda, tínhamos um cara que dava muito trabalho: o baterista. Ele sempre chegava atrasado. Dava perto da hora de começar e “Cadê o baterista? Ainda não chegou...”. A sorte nossa é que o meu irmão, esse que fazia a guitarra base, o Jurandir, tocava bateria. Aí ele largava a guitarra base, começava a festa, eu sozinho na guitarra, e aí quando dava meia hora, uma hora de festa é que o baterista vem chegando com a baqueta na mão, todo desconfiado. Só chegava atrasado, era doente ele. Meu irmão faltava morrer do coração, preocupado com o contratante... O cara contratou a banda e a banda faltando músico... Naquele tempo eles observavam muito isso, quando está faltando músico ali todo o mundo nota. Por melhores que sejam os músicos, mas fica aquele buraco... Tirou um piano dali, [todo o mundo] sente a falta do piano. Você pode ser bom de guitarra do jeito que for, mas não cobre o buraco do piano.

Fernando: E entre os cantores “voz e violão”, quais eram os estilos?

Justino: Sempre predominou a bossa nova. A bossa nova e a MPB. MPB é a música brasileira de um modo geral. Hoje em dia o pessoal diz que MPB é aquele estilo Djavan, estilo Caetano... O pessoal pensa que MPB é aquilo ali, mas não é. MPB pra mim é todo o mundo, é Música Popular Brasileira. Agora, naquela época não tinha tanto como tem hoje gente tocando violão e voz, se contava nos dedos. Era mais banda mesmo. Naquele tempo, em termos de trabalho pra violão e voz, era gato pingado, era difícil chegar num barzinho e ver o pessoal tocando violão como a gente vê hoje. Agora tinha (sic) muitos músicos naquela época que tocavam, assim... Músicos que se destacavam, guitarristas, como o Colombo, que tocava desde o tempo da fundação do Sambrasa. Inclusive eu toquei na banda dele, uma banda chamada Os Musicais. Tinha os pianistas, que na época eram tecladistas e

hoje são pianistas, a gente chamava de tecladista naquela época. Naquele tempo predominava era o órgão. Toinho Simplício, Zezinho Ferreira, a turma danada aí... Chiquinho... Eu já vim tocar depois de um certo tempo, que eu passei pra teclado, e, modéstia à parte, eu nunca fiz escola de teclado não, aprendi só, e meu irmão comprou um teclado e me incentivou a tocar: “Não, tu já sabe, já tem um começo aí e vai tocar”.

Fernando: Naquele tempo havia escola de música aqui?

Justino: Tinha a escola de música do Estado. Sempre teve a escola de música do Estado. E tinha músicos particulares, que ensinavam em casa mesmo, “ensina-se violão”, aquela coisa. Sempre houve, ainda hoje existem esses professores particulares.

Fernando: Essas aulas de música eram mais voltadas pra algum tipo de instrumento, como o piano?

Justino: Eram mais pra trabalho de banda mesmo, pra aprender a tocar órgão. Tinha também aula de piano acústico, tinha muita aula de piano acústico aqui em Teresina.

Fernando: Na década de 70, no contexto nacional em geral, estava muito em alta a música “brega”, como Waldick Soriano, Odair José...

Justino: 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”, 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 cara tava fazendo um sucesso terrível, rapaz, e morreu novinho, num acidente de carro...

Fernando: Havia músicos bregas daqui? Algum que era compositor?

Justino: Esse Raimundo Soldado sempre esteve tocando aqui, sempre esteve metido na música, né?

Fernando: Raimundo Soldado não é mais pra cá, na década de 80?

Justino: Mas naquele tempo ele já tocava, ele é muito antigo. Ele fez sucesso agora, né, de 80 pra cá. Mas... Quem mais tinha de brega naquele tempo, além do Odair José? 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. Quem mais? Esse Ivan Lins também fez muito sucesso em 60, 70, 80, ele sempre fez sucesso, as músicas dele sempre fizeram sucesso grande músico.

Fernando: Mas Ivan Lins não era brega, não é?

Justino: Não, eu digo músicas que a gente tocava naquela época. Wando, Odair José, Benito di Paula...

Fernando: Fernando Mendes...

Justino: Ih! Fernando Mendes, *A desconhecida*, ainda hoje toca. Essa música bem aí, Fernando, que o Caetano gravou, “Não vejo mais você faz tanto tempo” [*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 época, pra mim o melhor foi Odair José, foi o que mais fez sucesso. As músicas... Ainda hoje faz sucesso, né? Ainda hoje toca... O Fernando Mendes, esse cara também, o José Augusto... Inclusive a voz dele confunde muito com a do Fernando Mendes, as vozes são parecidas. O José Augusto também, naquela época, fez muito sucesso. E está sempre em evidência.

Fernando: Falando em brega, tinha também o Roberto Muller naquela época, não é?

Justino: Roberto Muller... Esse era brega total... Tocávamos também o Waldick Soriano, que sempre fez sucesso também. Ainda hoje o pessoal toca muito as músicas dele, aquela música que ele fez que foi um sucesso terrível, aquela “Hoje que a noite está calma e que minha alma esperava por ti” [*Tortura de amor*].

Fernando: Essa música foi censurada, inclusive...

Justino: Foi?

Fernando: Ele fez ela em 62, mas ela foi regravada em 74, e foi censurada porque tinha a palavra “tortura”.

Justino: Sei... Olha, Fernando, teve um cara também que fez um sucesso muito grande que foi um daqueles brasileiros que cantavam em inglês. Você conhece o nosso amigo Morris Albert? O Terry Winter... Você sabe que o Fábio Jr. cantava em inglês antes de cantar em português? O nome dele era Mark Davis. Magrinho, cabeludo, cantava aquela música que foi um sucesso danado, *Don't let me cry*.

Fernando: As músicas de teresinenses daquela época falavam de que temas?

Justino: Naquela época não tinha nenhum compositor, assim, que se destacasse. Naquela época não me lembro de nenhum compositor de renome, que fez sucesso.

Fernando: O pessoal daqui tocava mais coisa de fora mesmo?

Justino: Dos outros. De fora mesmo.

Fernando: Na década de 70 tinha muita gente que fazia música de contestação. Aqui essas músicas eram bem vistas? As pessoas gostavam?

Justino: Com certeza. Agora você sabe que naquele tempo tinha a repressão, você não podia... Não podia! Se manifestar assim, expor seu pensamento... Era reprimido mesmo. Repressão terrível. Ah! Naquele tempo a gente gostava muito de tocar música inglesa, dos Beatles... O pessoal sempre gostou. Pholhas... Pholhas surgiu na década de 70. Elvis Presley nunca caiu, o pessoal sempre acompanhou.

Fernando: E os clubes, enchiam muito naquela época?

Justino: Enchiam. Pra ter uma idéia, naquele tempo meu irmão trouxe uma banda chamada Trepidantes, lá de Recife, e eles vieram tocar bem aqui no Marquês. Fernando, a fila pra entrar... Era uma pra comprar ingresso e outra pra entrar. Eles faziam muito sucesso naquela época, e marcar uma data com eles era muito difícil.

Fernando: Como nós falamos aqui na repressão, já aconteceu alguma vez de vocês estarem tocando e ter alguns policiais observando para ver o que vocês estavam tocando?

Justino: Não, no meu tempo não. Não cheguei a ver isso não. Sei que a gente evitava, já temendo isso. Eu servi o exército em 74 e continuei tocando na banda do meu irmão, minha cabeça era raspada e tocando [risos]. Soldado... E eu tocava em todo lugar aí, não queria nem saber. Agora naquele tempo, eu tinha que ter uma autorização lá do 25º BC pra trajar civil, pra usar civil no final de semana, que eu ia tocar.

Fernando: Tinha que andar vestido de militar o tempo todo?

Justino: Só não porque eu ficava o final de semana mais em casa, mas quando eu ia sair pra tocar tinha que levar uma autorização pra trajar civil. Naquele tempo era ditadura, né, Fernando?

ENTREVISTA COM JUSTINO FIGUEIREDO BARBOSA – MÚSICO PIAUIENSE –**21/01/2009****(Entrevistador: Fernando Muratori Costa)**

Fernando: A sua banda, Som Pop, tocava estilos variados. Essa variedade de estilos acontecia em todos os shows de vocês?

Justino: A gente tocava músicas variadas, mas dependia do público alvo. No Clube do Marquês, que era mais povão, a gente tocava mais músicas do estilo discoteque, músicas internacionais dos anos 1970 e tocava muito brega também. Já quando era um lugar mais chique a gente tocava coisa dos anos 1960, clássicos do rock americano, umas coisas mais Elvis [Presley]. Mas eles pediam brega também, em todo lugar que a gente tocava sempre pediam muito brega, fazia muito sucesso, mesmo nos lugares mais chiques. Aliás era o estilo que mais as pessoas pediam em todos os lugares, o brega foi um sucesso total.

Fernando: Esse sucesso era por causa do rádio?

Justino: Com certeza, é importante a gente falar que o principal programa que tocava música brega era *Seu gosto na berlinda*, do Roque Moreira. Ele tocava mais era brega. Também tinha um programa da rádio Clube AM... *Variedades Fernando Mendes*, era isso. E na Rádio Difusora era *Disc-jóquei*. Todos eles tocavam mais era música brega, tinha um em cada rádio.