

**TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO ELETRÔNICA NO
REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL - RI/UFPI**

1. Identificação do material bibliográfico:

☒ Tese ☐ Dissertação ☐ Monografia ☐ TCC Artigo ☐ Livro
☐ Capítulo de Livro ☐ Material Cartográfico ou Visual ☐ Música
☐ Obra de Arte ☐ Partitura ☐ Peça de Teatro ☐ Relatório de pesquisa
☐ Comunicação e Conferência ☐ Artigo de periódico ☐ Publicação seriada
☐ Publicação de Anais de Evento

2. Identificação do Trabalho Científico:

Curso de Graduação: _____

Programa de pós-graduação: História do Brasil

Outro: _____

Autor(a): Gustavo Silva de Moura

E-mail: mouragustavo80@gmail.com

Orientador (a) Profa. Dra. Cláudia Cristina da Silva Fontineles

Instituição: Universidade Federal do Piauí

Membro da banca: Prof. Dr. Denilson Botelho de Deus

Instituição: Universidade Federal de São Paulo

Membro da banca: Profa. Dra. Paula Maria Guerra Tavares

Instituição: Universidade do Porto

Membro da banca: Prof. Dr. Frederico Osanan Amorim Lima

Instituição: Universidade Federal do Delta do Parnaíba/ Universidade Federal do Piauí

Membro da banca: Prof. Dr. Pedro Pio Fontineles Filho

Instituição: Universidade Estadual do Piauí/ Universidade Federal do Piauí

Membro da banca: - - - - -

Instituição: - - - - -

Título obtida: Doutor em História do Brasil

Data da defesa: 31 / 03 / 2025

Título do trabalho: "UMA TRAMA EXPOSTA SOBRE A MESA": PERCURSOS E EXPERIÊNCIAS DO ROCK E SEUS PERSONAGENS NA SOCIEDADE E CULTURA DO LITORAL DO PIAUÍ NAS DÉCADAS DE 1980 E 1990

Agência de fomento (em caso de aluno bolsista): FAPEPI

3. Informações de acesso ao documento no formato eletrônico:

Liberação para publicação:

Total: ☒ [X]

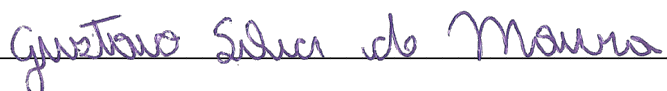
Parcial: ☐ []. Em caso de publicação parcial especifique a(s) parte(s) ou o(s) capítulos(s) a serem publicados: _____

.....

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Em atendimento ao Artigo 6º da Resolução CEPEX nº 264/2016 de 05 de dezembro de 2016, autorizo a Universidade Federal do Piauí - UFPI, a disponibilizar gratuitamente sem ressarcimento dos direitos autorais, o texto integral ou parcial da publicação supracitada, de minha autoria, em meio eletrônico, no Repositório Institucional (RI/UFPI), no formato especificado* para fins de leitura, impressão e/ou *download* pela *internet*, a título de divulgação da produção científica gerada pela UFPI a partir desta data.

Local: Parnaíba-PI Data: 15 / 05 / 2025

Assinatura do(a) autor(a): 

* **Texto** (PDF); **imagem** (JPG ou GIF); **som** (WAV, MPEG, MP3); **Vídeo** (AVI, QT).



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DO BRASIL
DOUTORADO EM HISTÓRIA DO BRASIL**

GUSTAVO SILVA DE MOURA

***“UMA TRAMA EXPOSTA SOBRE A MESA”*: PERCURSOS E EXPERIÊNCIAS DO
ROCK E SEUS PERSONAGENS NA SOCIEDADE E CULTURA DO LITORAL DO
PIAUÍ NAS DÉCADAS DE 1980 E 1990**

Teresina

2025

GUSTAVO SILVA DE MOURA

***“UMA TRAMA EXPOSTA SOBRE A MESA”*: PERCURSOS E EXPERIÊNCIAS DO
ROCK E SEUS PERSONAGENS NA SOCIEDADE E CULTURA DO LITORAL DO
PIAUÍ NAS DÉCADAS DE 1980 E 1990**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Brasil - PPGHB da Universidade Federal do Piauí - UFPI, na área de concentração História do Brasil e linha de pesquisa História, Cidade, Memória e Trabalho, como requisito para obtenção do título de Doutor em História do Brasil.

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Cristina da Silva Fontineles.

Teresina

2025

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Centro de Ciências Humanas e Letras
Biblioteca Setorial Prof. Wilson Brandão

M924t Moura, Gustavo Silva de.
 "Uma trama exposta sobre a mesa" : percursos e experiências
 do rock e seus personagens na sociedade e cultura do litoral do
 Piauí nas décadas de 1980 e 1990 / Gustavo Silva de Moura. --
 2025.
 520 f. : il.

 Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Piauí, Centro de
 Ciências Humanas e Letras, Programa de Pós-Graduação em
 História do Brasil, Teresina, 2025.
 "Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Cristina da Silva Fontineles".

 1. Rock - História. 2. Música. 3. Experiência. 4. Litoral do Piauí.
 I. Fontineles, Cláudia Cristina da Silva. II. Título.

CDD 781.6609

Bibliotecária: Amanda Maria Coelho Vieira Albuquerque – CRB3/1353

GUSTAVO SILVA DE MOURA

**“UMA TRAMA EXPOSTA SOBRE A MESA”: PERCURSOS E EXPERIÊNCIAS DO
ROCK E SEUS PERSONAGENS NA SOCIEDADE E CULTURA DO LITORAL DO
PIAUÍ NAS DÉCADAS DE 1980 E 1990**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
História do Brasil, da Universidade Federal do Piauí,
como requisito à obtenção do título de Doutor em
História do Brasil.

Área de concentração: História do Brasil.

Linha de Pesquisa: História, Cidade, Memória e
Trabalho.

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Cristina da Silva
Fontineles.

Aprovado em 31/03 /2025

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Cláudia Cristina da Silva Fontineles (UFPI)
Orientadora

Prof. Dr. Frederico Osanan Amorim Lima (UFDP/UFPI)
Examinador Interno

Prof. Dr. Pedro Pio Fontineles Filho (UESPI/UFPI)
Examinador Interno

Prof. Dr. Denílson Botelho de Deus (UNIFESP)
Examinador Externo

Profa. Dra. Paula Maria Guerra Tavares (U.Porto)
Examinadora Externa

Prof. Dr. Francisco de Assis de Sousa Nascimento (UFPI)
Suplente

Dedico esta tese aos mortos pela COVID-19 no Brasil, especialmente a todos os músicos piauienses anônimos que deixaram seu legado artístico de alegria e dedicação para seus públicos, amigos e familiares.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Piauí – FAPEPI e ao Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí – PPGHB/UFPI pela bolsa de doutorado concedida entre os anos de 2021 e 2025, por meio do edital FAPEPI n.º 05/2021.

À orientadora Profa. Dra. Cláudia Cristina da Silva Fontineles pelas sugestões e confiança durante o percurso de confecção do trabalho.

Aos professores, alunos e alunas vinculados ao PPGHB/UFPI com quem compartilhei saberes durante o tempo de doutorado, tanto via online quanto presencialmente.

Aos professores que participaram da banca de qualificação: Prof. Dr. Frederico Osanan Amorim Lima, Prof. Dr. Pedro Pio Fontineles Filho e Prof. Dr. Francisco de Assis de Sousa Nascimento.

À Profa. Dra. Paula Maria Guerra Tavares e ao Prof. Dr. Denílson Botelho de Deus, pela disponibilidade em contribuir como examinadores externos na banca de defesa da tese. Agradeço também aos examinadores internos, Prof. Dr. Frederico Osanan Amorim Lima e Prof. Dr. Pedro Pio Fontineles Filho, por mais uma vez colaborarem com este trabalho.

Aos professores: Prof. Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito e Prof. Dr. Francisco de Assis de Sousa Nascimento, que se dispuseram a ficar como suplentes, o primeiro durante a qualificação e o segundo para a defesa da tese.

Ao Prof. Dr. Frederico Osanan Amorim Lima pelo acolhimento e disponibilidade em supervisionar meus estágios docentes e contribuir para minha formação como professor.

A Danilo Carvalho, Danilo Melo, Guilherme Paiva, Gonzaga Silva, Heráclito Sampaio, Jesum Messias, Lili Machado, Marcos Fonteles, Nilson Borges, Paulo Death e Teófilo Lima, que confiaram a mim suas memórias, arquivos e histórias.

A Pedro Oliveira, pelas contribuições ao longo do percurso do doutorado e por sua presença na defesa, que foi acompanhada online por Lilian Falcão e Jonathan Moreira — dois amigos que ganhei durante o mestrado na UNIFESP.

A Ludmila Costa, que fez parte da equipe de revisão e também gentilmente me disponibilizou seu apartamento para meu descanso, após a exaustiva viagem de Parnaíba a Teresina, antes da defesa.

A Otávio Júnio, que esteve presente na defesa de forma online e enfrentou o desafio de, junto a Ludmila Costa, revisar as centenas de páginas deste trabalho antes de sua apresentação à banca avaliadora.

A Ramsés Sousa, único espectador presente na defesa de forma presencial - gesto profundamente significativo em um momento em que a tensão é inevitável.

A Daniel Ciarlini, que por meio do Núcleo de Estudos em Sociedade, Imprensa e Literatura Piauiense – NESILP, contribuiu com as fontes impressas do trabalho.

A André Aguiar, primeiro professor a acreditar em meu potencial como pesquisador, em 2012, quando eu tinha apenas um sonho nos corredores da UESPI, em Parnaíba.

Aos companheiros de banda Dom Henrique e Wyndam Baxter, com quem vivo a música rock na prática por meio da Fury Blur.

À minha família, que acompanhou cada etapa desta jornada - em especial à minha mãe Teresinha, que não pôde estar presente quando me tornei mestre, mas testemunhou com orgulho minha conquista da graduação e doutorado.

A Bonitão do Brega (*in memoriam*), Cabeção, Gal (Pequena Coisa), Katia Cega e Zé Tigroso, que por meio de miados e companhia aos pés da mesa, alegraram esses 4 anos de doutorado.

A Bárbara Furtado, pessoa essencial na minha trajetória, dentro e fora da vida acadêmica e que presenciou ao meu lado todo percurso do doutorado, desde os cafés da manhã durante as aulas no google meet até o momento da defesa da tese.

Pela terceira vez em minha vida, escrevo os agradecimentos de um trabalho acadêmico. No entanto, a tarefa não se tornou mais fácil. Assim, diante das incontáveis pessoas e momentos que marcaram meu percurso e foram fundamentais tanto para minha formação acadêmica quanto pessoal, antecipo minhas desculpas por eventuais omissões involuntárias.

O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer (Benjamin, 1987, p. 224-225).

RESUMO

Este trabalho objetiva analisar as interações entre a música rock e o litoral do Piauí a partir dos percursos e experiências dos personagens envolvidos com a cena rock autoral da região nas décadas de 1980 e 1990. A partir disso, objetiva-se esquadrihar a trajetória de divulgação das ideias e sonoridades relacionadas ao rock, compreendendo as relações e tensões entre o local, nacional e global. Ademais, buscou-se examinar as práticas musicais vinculadas ao rock, considerando as tensões na cultura e sociedade presentes no Brasil durante os anos 1980 e 1990. Como base teórica, a tese ampara-se no campo da História Social da Cultura, representada nos trabalhos desenvolvidos pelo historiador Edward Palmer Thompson (1981) e seu conceito de experiência, o teórico Raymond Williams (2008, 2007, 2011, 2015) e seu conceito de cultura, o teórico Walter Benjamin (2019, 1987) e suas análises sobre a dialética entre arte e sociedade e a micro-história de bases sociais com os historiadores Giovanni Levi (1998, 2020, 1992) e Edoardo Grendi (2009a, 2009b, 1998) no entendimento das práticas dos indivíduos como influenciados pelo contexto social e cultural dentro de um processo contínuo de tensões e mudanças. As fontes utilizadas no decorrer do trabalho serão analisadas sob o prisma conceitual e metodológico baseados no campo da História e Música, pelo viés da historiadora Tânia Garcia (2013, 2021) e dos historiadores Marcos Napolitano (2005, 2008) e Juan Pablo Gonzalez (2016, 2013); no campo da História Oral, a base será os historiadores Alessandro Portelli (1996a, 2016) e Ricardo Santhiago (2013, 2016) e a historiadora Lucília Delgado (2003); no campo da História e Imagem, a base será a historiadora Ana Mauad (2008), o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman (2012a, 2012b) e Walter Benjamin e no campo da História e Imprensa, as historiadoras Maria Helena Capelato (2015, 2014) e Tânia de Luca (2008) e Raymond Williams. O itinerário será analisado a partir do *corpus* documental composto pelos periódicos *Folha do Litoral*, *Norte do Piauí*, *A Libertação*, *Jornal Inovação* e *Almanaque da Parnaíba*; produção fonográfica representadas pelas coletâneas *Parnaíba – 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996); fotografias, cartazes, banners e entrevistas com indivíduos envolvidos com a música rock da temporalidade proposta. Nesse sentido, esse trabalho em História do Brasil tem como tese compreender como os indivíduos envolvidos com a música rock no litoral do Piauí se inseriram e configuraram suas canções e posturas nas décadas de 1980 e 1990 diante do contexto sociocultural nacional e internacional, evidenciando o diálogo entre a cena musical e as forças políticas, econômicas, culturais e sociais. Os contextos, lugares e suportes foram importantes para a construção e consolidação da cena rock no litoral do Piauí, que se estabeleceu na década de 1990 como parte da cultura local, considerada pelo poder público municipal e estadual como estratégica para suas ações turísticas e culturais. Trata-se de uma temática que tem sido pouco abordada nos estudos de pós-graduação da área de História quando se referem à música no Nordeste brasileiro e inédita sobre o litoral piauiense.

Palavras-chave: História. Música. Rock. Experiência. Litoral do Piauí.

ABSTRACT

This work aims to analyze the interactions between rock music and the coast of Piauí through the trajectories and experiences of individuals involved with the region's original rock scene during the 1980s and 1990s. From this, it seeks to scrutinize the dissemination pathways of rock-related ideas and soundscapes, understanding the relationships and tensions between local, national, and global dimensions. Furthermore, it examines rock music practices, considering the cultural and social tensions present in Brazil during the 1980s and 1990s. As theoretical foundation, the thesis is grounded in the field of Social History of Culture, represented in the works of historian Edward Palmer Thompson (1981) and his concept of experience; theorist Raymond Williams (2008, 2007, 2011, 2015) and his concept of culture; theorist Walter Benjamin (2019, 1987) and his analyses on the dialectic between art and society; and social microhistory with historians Giovanni Levi (1998, 2020, 1992) and Edoardo Grendi (2009a, 2009b, 1998) in understanding individual practices as influenced by social and cultural context within a continuous process of tensions and changes. The sources used throughout the work will be analyzed through conceptual and methodological perspectives based in History and Music studies, through the lens of historians Tânia Garcia (2013, 2021), Marcos Napolitano (2005, 2008) and Juan Pablo González (2016, 2013); Oral History, based on historians Alessandro Portelli (1996a, 2016), Ricardo Santhiago (2013, 2016) and Lucília Delgado (2003); History and Image studies, based on historian Ana Mauad (2008), philosopher and art historian Georges Didi-Huberman (2012a, 2012b), and Walter Benjamin; History and Press studies, based on historians Maria Helena Capelato (2015, 2014) and Tânia de Luca (2008) and Raymond Williams. The research itinerary will examine a documentary corpus comprising for periodicals: *Folha do Litoral*, *Norte do Piauí*, *A Libertação*, *Jornal Inovação* and *Almanaque da Parnaíba*; sound recordings represented by the compilations *Parnaíba - 150 anos* (1994) and *Porto das Barcas* (1996); photographs, posters, banners, and interviews with individuals involved with rock music during the studied period. In this sense, this work in Brazilian History has as its thesis to understand how individuals involved with rock music on the coast of Piauí positioned and configured their songs and attitudes during the 1980s and 1990s within national and international sociocultural contexts, highlighting the dialogue between the music scene and political, economic, cultural, and social forces. The contexts, places, and mediums were crucial for the construction and consolidation of the rock scene on the coast of Piauí, which became established in the 1990s as part of local culture, considered by municipal and state governments as strategic for their tourism and cultural actions. This is a theme that has received little attention in postgraduate History studies concerning music in Northeastern Brazil and remains unprecedented regarding the coast of Piauí.

Keywords: History. Music. Rock. Experience. Piauí Coast.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 01 - Amigos de Danilo Carvalho após ensaio em seu quarto na década de 1990.....	132
Imagem 02 - Carta convite do SESC/PI direcionada à banda Delirium Tremens.....	135
Imagem 03 - Lourival Krueger (esquerda) e Paulo Death (direita).....	144
Imagem 04 - Primeira página da edição de número 49 de 01 de julho de 1984 do <i>Jornal Inovação</i>	179
Imagem 05 - Página dez da edição de número 55 de outubro de 1985 do <i>Jornal Inovação</i>	201
Imagem 06 - Panfleto distribuído pelo MR-8 entre 28 e 31 de janeiro de 1985 na Universidade Federal do Ceará com o título: Rock in Rio: EXPLOÇÃO DE PAZ E ALEGRIA!.....	206
Imagem 07 - Fotografias da banda Artéria no evento Butiquins e Blues em 15 de julho de 1991 e convite do evento.....	214
Imagem 08 - João Alberto (sem camisa) e Danilo Carvalho (camiseta regata azul) durante campeonato de surf que ocorreu na praia da Pedra do Sal em Parnaíba no ano de 1989.....	219
Imagem 09 - Ingresso Curvão Rock Festival.....	222
Imagem 10 - Fotografias da apresentação da apresentação da banda Artéria no Curvão Rock Festival em 1991.....	223
Imagem 11 - Apresentação da banda Delirium Tremens na Boate Senzala em 1992.....	231
Imagem 12 - Cartaz Deathrash Festival.....	233
Imagem 13 - Montagem com fotografias da apresentação da banda Artéria no Deathrash Festival e dos músicos envolvidos.....	235
Imagem 14 - Banda Artéria em apresentação no espaço do Porto das Barcas no festival Deathrash em 1991.....	237
Imagem 15 - Banda Artéria se apresentação no trio-elétrico do projeto Amor de Verão na cidade de Luís Correia em julho de 1991.....	256
Imagem 16 - Cartaz do I FEMUSP - Festival de Musica Popular.....	261
Imagem 17 - Convite para vernissage Janeiro Arte III (1995).....	269
Imagem 18 - Recorte de periódico parnaibano de finais da década de 1990 com matérias sobre o rock no litoral piauiense do período.....	274
Imagem 19 - Contracapa LP <i>Parnaíba</i> – 150 anos (1994).....	300

Imagem 20 - Encarte da coletânea fonográfica <i>Porto das Barcas</i> (1996) com os logos da Cobrasil e SESC/PI.....	322
Imagem 21 - Capa da coletânea fonográfica <i>Parnaíba – 150 anos</i> (1994).....	347
Imagem 22 - Mapa da divisa entre os municípios piauienses Parnaíba e Ilha Grande.....	359
Imagem 23 - Casa de veraneio da família Silva na praia da Pedra do Sal.....	361
Imagem 24 - Visão panorâmica da praia da Pedra do Sal.....	362
Imagem 25 - banda Artéria em ensaio na praia da Pedra do Sal em 1991.....	363
Imagem 26 - Áreas do conjunto histórico e paisagístico do Porto das Barcas.....	372
Imagem 27 - Capa da coletânea fonográfica <i>Porto das Barcas</i> (1996).....	375
Imagem 28 - Iconografia da capa da coletânea fonográfica <i>Porto das Barcas</i> (1996).....	376
Imagem 29 - Banda Zardoz, em 1987, em foto na ponte Simplício Dias.....	384
Imagem 30 - Banda Artéria nas ruínas do Porto das Barcas.....	391
Imagem 31 - Banda Outside nas ruínas do Porto das Barcas.....	396
Imagem 32 - Primeira página jornal alternativo <i>Ipsis Verbis</i> , ano 01, nº 1 - Junho de 1992..	433
Imagem 33 - Teófilo Lima recebendo premiação de melhor interprete do III Festival de Música Ecológica em 1992.....	436
Imagem 34 - Banda Artéria se apresentando no III Festival de Música Ecológica em 1992.	479
Imagem 35 - Banda Artéria na praia da Pedra do Sal em 1991.....	480

LISTA DE QUADROS

Quadro 01 - Músicas e Músicos que constam como participantes da coletânea fonográfica Parnaíba 150 anos (1994).....	406
Quadro 02 - Músicas e Músicos que constam como participantes da coletânea fonográfica Porto das Barcas (1996).....	408

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AABB - Associação Atlética Banco do Brasil

ABI - Associação Brasileira de Imprensa

ACEP - Associação Colegial dos Estudantes Parnaibanos

AIDS - Síndrome da Imunodeficiência Adquirida

APA - Área de Proteção Ambiental

APAL - Academia Parnaibana de Letras

APL - Academia Piauiense de Letras

ARENA - Aliança Renovadora Nacional

BNB Club – Clube do Banco do Nordeste do Brasil

Bomba H - bomba de hidrogênio

BRock - rock brasileiro dos anos 1980

CD - Compact Disc

CIA - Central Intelligence Agency

CGT - Central Geral dos Trabalhadores

COVID-19 - Doença do coronavírus do ano de 2019

CUT - Central Única dos Trabalhadores

DIY - Do It Yourself

EUA - Estados Unidos da América

FAGEP - Fundação de Assistência Geral aos Desportos do Piauí

FAPEPI - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Piauí

FEMUSP - Festival de Música Popular

HIV - Vírus da Imunodeficiência Humana

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IFSP - Instituto Federal de São Paulo

IHGGP - Instituto Histórico, Geográfico e Genealógico de Parnaíba

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

KGB - Komitet Gosudarstveno Bezopasnosti

LADDIPH - Laboratório de Documentação, Digitalização e Pesquisa Histórica da UESPI/
Parnaíba

LP - Long Play

MIDI - Musical Instrument Digital Interface

MPB - Música Popular Brasileira
MPP - Música Popular Piauiense
MR-8- Movimento Revolucionário 8 de Outubro
MTV - Music Television
NESILPI - Núcleo de Estudos em Sociedade, Imprensa e Literatura Piauiense
NOPEM - Nelson Oliveira Pesquisa e Estudo de Mercado
NUPECIMP - Núcleo de Pesquisa e Estudos em Cidade, Memória e Patrimônio
OLP - Organização para a Libertação da Palestina
OAB - Ordem dos Advogados do Brasil
PC do B - Partido Comunista do Brasil
PCH - Programa de Cidades Históricas
PDS - Partido Democrático Social
PDT - Partido Democrático Trabalhista
PFL - Partido da Frente Liberal
PIEMTUR - Empresa de Turismo do Piauí S/A
PMDB - Partido do Movimento Democrático Brasileiro
PPGH/UNIFESP - Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de São Paulo
PPGHB/UFPI - Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí
PT - Partido dos Trabalhadores
SESC - Serviço Social do Comércio
SESC/PI - Serviço Social do Comércio, Departamento Regional do Piauí
SESI - Serviço Social da Indústria
TV - Televisão
WEA - Warner Elektra Atlantic
UESPI - Universidade Estadual do Piauí
UFDPAR - Universidade Federal do Delta do Parnaíba.
UFPI - Universidade Federal do Piauí
UFT - Universidade Federal do Tocantins
UNIFESP - Universidade Federal de São Paulo
UNIR - Universidade Federal de Roraima
URSS - União das Repúblicas Socialistas Soviéticas
URV - Unidade real de valor

LISTA DE SIMBOLOS

Cr\$ - Cruzeiro

CR\$ - Cruzeiro Real

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	18
2. CAPÍTULO 01/VERSO 01: A ASCENSÃO DAS BANDAS DE ROCK AUTORAL NO LITORAL DO PIAUÍ	35
2.1. A efervescência do rock no litoral piauiense na década de 1980.....	36
2.1.1. Garotos da Estrada entre o punk e o <i>folk rock</i>	49
2.1.1.1. Tensões na encruzilhada musical e a poética da Garotos da Estrada	62
2.1.2. Inferno no Céu e o impacto sociocultural da música rock	75
2.1.2.1. A expressão política e estética nas letras da banda Inferno no Céu	83
2.1.3. Condutores de Cadáver e a busca revolucionária do rock.....	99
2.1.3.1. A política do confronto urbano na Condutores de Cadáver	107
2.2. Delirium Tremens e as interações socioculturais nos primeiros anos da década de 1990	117
2.2.1. Delirium Tremens e o desencantamento do punk e <i>heavy metal</i>	149
3. CAPÍTULO 02/VERSO 02: A MÚSICA ROCK DO LITORAL NOS PALCOS PIAUIENSES	156
3.1. O Porto das Barcas e os primeiros passos da cena rock	158
3.2. O rock e as Diretas Já! no litoral do Piauí	175
3.3. O Setembro Rock de 1985 e o litoral do Piauí na cidade verde	190
3.4. Butiquins e Blues e o fomento da música autoral	209
3.5. Curvão Rock Festival e a relação do rock com o ambiente praiano e o poder público	217
3.6. O patrimônio edificado e o rock do litoral piauiense.	225
3.7. O Projeto Torquato Neto e o Governo do Estado do Piauí no litoral.....	240
3.8. Políticas públicas de lazer no litoral e os projetos de verão.....	246
3.9. O Festival de Música Popular - FEMUSP e o financiamento da música de Parnaíba	259
3.10. Janeiro Arte III e a relação entre público e privado na promoção cultural	267

4. CAPÍTULO 03/ REFRÃO: A INICIATIVA FONOGRÁFICA DA PREFEITURA MUNICIPAL DE PARNAÍBA E SUAS RELAÇÕES COM O ROCK AUTORAL LOCAL	283
4.1. Os projetos políticos e culturais de Parnaíba-PI em suas coletâneas fonográficas ..	284
4.2. <i>Parnaíba - 150 Anos</i> (1994) e <i>Porto das Barcas</i> (1996): experiências e memórias do rock no litoral piauiense.....	343
4.2.1. <i>Parnaíba – 150 anos</i> (1994) e o rock na praia da Pedra do Sal	346
4.2.2. <i>Porto das Barcas</i> (1996) e a relação entre o rock e o patrimônio local	371
5. CAPÍTULO 04/ VERSO 03: ASPECTOS DA MÚSICA ROCK NAS COLETÂNEAS FONOGRÁFICAS <i>PARNAÍBA – 150 ANOS</i> (1994) E <i>PORTO DAS BARCAS</i> (1996) ..	404
5.1. Configurações temáticas e estilísticas nas coletâneas fonográficas <i>Parnaíba - 150 Anos</i> (1994) e <i>Porto das Barcas</i> (1996)	405
5.2. Rabiscos Urbanos e o sistema de colaboração na cena musical do litoral.....	422
5.3. Pedrinho Guitar e as conexões do rock com o meio ambiente	458
5.4. A banda Artéria e as memórias do rock do litoral	476
CONCLUSÃO.....	494
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	500

1. INTRODUÇÃO

Durante a pandemia de Covid-19, em meio ao isolamento social, mediado por funcionários da superintendência municipal de cultura de Parnaíba um grupo de artistas se reuniu por meio do WhatsApp, no início do ano de 2020, para discutir estratégias e aglutinar os personagens envolvidos com a cultura na cidade. Essa mobilização resultou no Cadastro Cultural de Parnaíba-PI, mapeando agentes e espaços culturais locais. Entre os objetivos desse cadastramento estava o direcionamento de recursos da Lei Aldir Blanc¹, que garantiu auxílio emergencial ao setor.

Nesse contexto, observei, nas discussões entre os artistas, a dificuldade em obter informações sobre suas próprias carreiras. Isso era especialmente evidente entre os fazedores de cultura mais idosos, que enfrentavam a falta de acervos devido à ausência de políticas públicas de preservação da memória. Além disso, a ação do tempo sobre documentos e registros dificultava a comprovação de suas atuações em períodos anteriores ao século XXI.

Diante desse contexto, percebendo a necessidade da conjunção entre ativismo cultural e pesquisa acadêmica, ficou latente a importância da memória e da organização coletiva para a sobrevivência da cultura. Assim, visando a inserção de um trabalho para além dos muros acadêmicos, foi decidido que seria pertinente para a cultura piauiense uma pesquisa que versasse sobre a música e seus personagens na cidade de Parnaíba, litoral do Piauí.

Essa produção intelectual e artística não surgiu isoladamente. Desde a adolescência, eu já atuava no campo musical, participando de bandas e integrando a cena rock de Parnaíba. Paralelamente, no âmbito acadêmico, mantinha um envolvimento com estudos sobre música, especialmente a história do rock piauiense.

A trajetória da tese de doutorado em História do Brasil foi alimentada por pesquisas anteriores, destacando-se a monografia desenvolvida na Universidade Estadual do Piauí (UESPI), defendida em 2014 como requisito para obtenção do título de graduação em Licenciatura Plena em História², e a dissertação de mestrado em História na Universidade

¹ A Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc foi sancionada em junho de 2020 e leva em seu nome uma homenagem ao compositor e letrista Aldir Blanc, que morreu em decorrência da Covid-19 em maio do mesmo ano. Proposta pela deputada federal Benedita da Silva (PT), a legislação tinha como objetivo servir de medida emergencial durante a pandemia, destinando auxílio financeiro a trabalhadores da cultura, espaços artísticos e projetos culturais em todo o Brasil.

² Desenvolvi a pesquisa monográfica entre os anos de 2012 e 2014, sob orientação do Prof. Dr. André Aguiar Nogueira. O trabalho foi apresentado no curso de Licenciatura Plena em História da Universidade Estadual do Piauí, campus Alexandre Alves de Oliveira, em Parnaíba. A banca examinadora foi composta pelos professores Me. Josenias dos Santos Silva e Dr. Edson Holanda Lima Barboza. Ver: MOURA, Gustavo Silva de. *E a cidade estremeceu: A cultura do Rock/Metal nas décadas de 1980 e 1990 em Parnaíba-PI*. 2014. 89 f. Monografia (Graduação em Licenciatura Plena em História) - Curso de Graduação em Licenciatura Plena em História,

Federal de São Paulo (UNIFESP) em 2019³. Foi a partir dessas bases que surgiu a pesquisa aqui apresentada, cujo desenvolvimento teve início em 2021, durante o isolamento social imposto pela pandemia de Covid-19, no Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí⁴.

Sobre o título do trabalho, a frase “Uma trama exposta sobre a mesa”, transcende sua origem no cenário musical do litoral piauiense. Extraída da letra da música *Gana*, composta e gravada pela banda Rabiscos, pode ser encontrada na voz de Teófilo Lima na coletânea fonográfica *Porto das Barcas* (1996)⁵. A frase, além de sua relevância como parte da estrutura linguística da canção, expressa simbolicamente as dinâmicas intrínsecas às experiências e trajetórias que levaram o rock a se tornar um elemento constitutivo da sociedade e da cultura da região.

No que diz respeito à etimologia, a palavra “trama”⁶ apresenta pelo menos cinco significados distintos. O primeiro refere-se à noção de intriga ou enredo, frequentemente utilizado no campo literário para descrever o conjunto de elementos que compõem uma narrativa ou os acontecimentos que a estruturam. O segundo significado está relacionado à ideia de conluio, ou seja, um plano conspiratório contra algo ou alguém. No terceiro sentido, remete-se à trapaça, quando alguém busca obter vantagem sobre outrem por meio de artifícios ilusórios. O quarto significado diz respeito ao entrelaçamento, ou seja, ao ato de ligar elementos, fazendo-os passar alternadamente por baixo e por cima. Por fim, o quinto significado tem aplicação no campo têxtil, referindo-se ao conjunto de fios dispostos ao longo do tear, entre os quais se passa o fio da urdidura. Todos esses significados, embora distintos

Universidade Estadual do Piauí, Parnaíba, 2014. O trabalho monográfico pode ser encontrado no link: https://repositorio.uespi.br/handle/123456789/29?locale-attribute=pt_BR (Acesso em 30 de abr. de 2025); Posteriormente, em 2017, o trabalho foi revisado e publicado como livro pela Editora Novas Edições Acadêmicas, com o título: MOURA, Gustavo Silva de. *E a cidade estremeceu*: História do Rock/Metal no litoral do Piauí nas décadas de 1980 e 1990. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2017.

³ Desenvolvi a pesquisa de mestrado entre 2016 e 2019, com bolsa CAPES-DS no período de março de 2018 a fevereiro de 2019, sob orientação do Prof. Dr. Denilson Botelho de Deus. O trabalho foi apresentado no Programa de Pós-Graduação em História da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo, campus Guarulhos. A banca examinadora da qualificação, realizada em 2018, contou com os seguintes membros avaliadores internos do PPGH/UNIFESP: Profa. Dra. Mariana Villaça e Prof. Dr. Fábio Franzini. Já a banca de defesa foi composta pelos avaliadores: Profa. Dra. Cláudia Cristina da Silva Fontineles (UFPI), como membro externo e Prof. Dr. Fábio Franzini como membro interno. Ver: MOURA, Gustavo Silva de. *“Acham que somos alienados”*: O rock na imprensa do litoral do Piauí nos anos 1970-80. 2019. 147f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2019. A dissertação pode ser encontrada no link: <https://repositorio.unifesp.br/items/c540e8d0-7d9d-4515-b750-d4a60920815b> (Acesso em 30 de abr. de 2025).

⁴ A pesquisa de doutorado foi produzida com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Piauí (FAPEPI), por meio da bolsa de doutorado concedida ao PPGHB/UFPI pelo edital FAPEPI n. 05/2021.

⁵ Uma análise mais aprofundada de *Gana* será feita no quarto capítulo.

⁶ A definição do verbete “trama” usado na análise pode ser encontrada em: BORBA, Francisco S. *Dicionário UNESP do Português Contemporâneo*. Curitiba: Piá, 2011. p. 1372.

em suas aplicabilidades, coexistiram e se destacaram em diferentes momentos na relação da música rock e seus personagens com o litoral piauiense, adaptando-se e ganhando relevância conforme as situações específicas em que foram empregados.

O litoral do Piauí, localizado no Nordeste do Brasil, é uma macrorregião que atualmente compreende os municípios de Luís Correia, Cajueiro da Praia, Ilha Grande, Bom Princípio do Piauí, Buriti dos Lopes, Caraúbas do Piauí, Caxingó, Cocal, Cocal dos Alves, Murici dos Portelas e Parnaíba. A cidade de Parnaíba consolidou-se historicamente como uma das sedes políticas e econômicas da região, tanto por sua influência no âmbito estadual e nacional quanto por, até o início do século XX, ter abrigado todo o território das cidades que hoje compõem o litoral do Piauí⁷.

Entre as belezas naturais do litoral do Piauí, destaca-se o Delta do Parnaíba, localizado em uma Área de Proteção Ambiental e em uma Reserva Extrativista Marinha⁸. Junto ao ecossistema que singulariza a região, também se destacam as riquezas históricas que remontam ao século XIX, com ênfase no conjunto histórico e paisagístico da cidade de Parnaíba, tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 2011⁹.

Para além dos méritos e das belezas de seu patrimônio natural e edificado, torna-se relevante destacar que diversos personagens dão vida ao território do litoral piauiense. Esses indivíduos estabelecem disputas na construção da memória e da história, processo que transita entre avanços, regressos e diferentes pareceres sobre o que constitui a região.

Norteando-se pelo pensamento de Ecléa Bosi (1994) ao abordar a cidade de São Paulo, percebe-se, nas “pedras da cidade”, lembranças que calçam os prédios e monumentos. Esses olhares inserem referências nas reminiscências que podem ser ressignificadas no presente e

⁷ Cajueiro da Praia conquistou sua emancipação de Luís Correia em 1992, sendo que este, por sua vez, foi distrito de Parnaíba entre 1931 e 1938. Ilha Grande também alcançou sua autonomia em relação à Parnaíba em 1994. Bom Princípio do Piauí foi emancipado em 1962, voltou a ser distrito de Parnaíba em 1965 e permaneceu nessa condição até 1992, quando recuperou sua condição de município. Buriti dos Lopes foi território de Parnaíba entre 1864 e 1890 e posteriormente tornou-se seu distrito entre 1931 e 1933. Do território de Buriti dos Lopes, em 1995, emanciparam-se os municípios de Caraúbas do Piauí, Caxingó e Murici dos Portelas. Cocal recebeu classificação de município em 1948, desmembrando-se de Parnaíba, enquanto Cocal dos Alves se emancipou de Cocal em 1995.

⁸CF: BRASIL. Casa Civil. Decreto s/n de 28/08/1996 - Criação da Área de Proteção Ambiental Delta do Parnaíba. Brasília: Presidência da República. 1996. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/DNN/Anterior_a_2000/1996/Dnn4368.htm#:~:text=DECRETO%20DE%2028%20DE%20AGOSTO,o%20que%20disp%C3%B5e%20o%20art. (Acesso em 07 de nov. de 2024); BRASIL. Casa Civil. Decreto de 16 de novembro de 2000 - Criação da Reserva Extrativista Marinha do Delta do Parnaíba. 2000. Disponível em: https://www.icmbio.gov.br/cepsul/images/stories/legislacao/Decretos/2000/dec_16_11_2000_uc_criaresexmarinhadeltaparnaiba_ma.pdf. (Acesso em 07 de nov. de 2024).

⁹CF: IPHAN. Processo no 1554-T-08 - Conjunto Histórico e Paisagístico de Parnaíba. Brasília: Departamento de Patrimônio Material e Fiscalização. 2008; PREFEITURA MUNICIPAL DE PARNAÍBA. Lei Nº 1908, de 11 de março de 2003. Parnaíba: Câmara Municipal de Parnaíba. 2003.

ratificadas no futuro pela população do litoral do Piauí. Nesse sentido, há vários caminhos para compreender as diferentes memórias e apropriações do passado de uma região, considerando os diversos grupos que nela habitam. Nesse mosaico, encontram-se as práticas artísticas, entre elas a música, o rock, e seus adeptos, que tinham como sede a cidade de Parnaíba.

Para o historiador inglês Edward Palmer Thompson (2012), a história é uma disciplina que examina contextos e processos, buscando significados e mudanças nas estruturas sociais. Assim, a partir da experiência humana, possibilita-se a compreensão dos indivíduos na dialética formada pelas vivências e percepções do mundo ao redor. Dessa forma, podem ser identificadas, no passado humano, as transformações da sociedade e da cultura, ou seja, o processo histórico (Thompson, 1981).

No litoral do Piauí, na segunda metade do século XX, o processo histórico nos moldes anunciados por Thompson (1981) pode ser observado nos percursos e experiências do rock e seus personagens na sociedade e cultura da região nas décadas de 1980 e 1990. Esse movimento propiciou a formulação de novos parâmetros, que consideram o contexto interno e externo em questões relacionadas à política, cultura e sociedade, influenciando as transformações nas relações domésticas e coletivas dos atores sociais presentes no ambiente local.

Considerando que a cultura é um campo de disputas e significados em constante transformação, refletindo as relações sociais e os contextos históricos nos quais está inserida, e que o rock, como música e para além dela, faz parte desse conceito, percebe-se, a partir do teórico inglês Raymond Williams (2008), que a música rock produzida no litoral do Piauí e seus personagens fazem parte de um processo histórico em contínua transformação e redefinição. Nesse sentido, na interação com as relações de poder e os conflitos sociais, a cultura e o rock do litoral piauiense estruturam-se em movimentos que impactaram as formas como eram entendidos, tanto internamente, no Piauí, quanto externamente, fora do estado.

Williams (2008) destaca a importância da análise crítica da cultura, considerando não apenas as dimensões estéticas e simbólicas, mas também os aspectos políticos e sociais da produção cultural. Com isso, as distinções e interações dentro do campo da cultura podem ser vistas historicamente *“como formas sociais variáveis no interior das quais as práticas relevantes são percebidas e organizadas. Assim, as distinções não são verdades eternas, ou categorias supra-históricas, mas elementos concretos de um tipo de organização social”* (Williams, 2008, p. 129).

Segundo Raymond Williams (2015), as artes devem ser compreendidas como parte de uma organização social afetada pelas mudanças econômicas, sociais e políticas, sendo a cultura um modo de vida. Diante disso, no vínculo entre a forma como a obra de arte é produzida e seu público, estabelece-se uma relação de produção e consumo (Williams, 2011). Essa máxima, defendida por Raymond Williams (2008, 2011, 2015), também é sustentada pela historiadora Tânia Garcia e pela musicóloga Lia Tomás (2013), as quais afirmam que a arte é um fenômeno enraizado na realidade social e nas dinâmicas culturais de um tempo e espaço específicos. Segundo Garcia e Tomás (2013), a arte emerge das relações humanas, participando ativamente da construção e transformação do contexto ao qual pertence.

Nesse sentido, a cena musical vinculada ao rock que se construiu no litoral do Piauí atingiu o status de cultura local na década de 1990, impulsionada pelas relações estabelecidas com as diversas forças políticas, econômicas, sociais e culturais atuantes na região ao longo da segunda metade do século XX. Esse processo pode ser observado na realização de apresentações financiadas pelo poder público e nas gravações das coletâneas fonográficas *Parnaíba – 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996), ambas patrocinadas pela Prefeitura de Parnaíba. Além disso, a coletânea de 1996 contou com a parceria do Serviço Social do Comércio, Departamento Regional do Piauí – SESC/PI.

A relação entre a cena musical rock do litoral do Piauí, constituída pela música rock autoral e seus integrantes, e os diferentes atores sociais da região, levou à construção de composições alinhadas à conjuntura política, econômica, cultural e social que se apresentava em níveis regionais, estaduais e nacionais. No entanto, essa relação era marcada por tensões, uma vez que não eram abandonadas as ideias e os padrões historicamente defendidos pelo rock e suas variações.

Nesse sentido, defende-se a tese de que o rock autoral do litoral piauiense e os indivíduos envolvidos com o referido estilo musical (produtores, músicos, fãs e outras pessoas do entorno das bandas autorais) se inseriram e configuraram suas canções e posturas nas décadas de 1980 e 1990 diante do contexto sociocultural da região. Isso evidencia o diálogo entre a arte e as forças internas e externas que influenciaram, na região litorânea do Piauí, a produção musical e a identidade local, estendendo-se para além do século XX.

Para entender como atuavam as pessoas vinculadas à música rock no litoral piauiense nas décadas de 1980 e 1990 e como interagem com as forças políticas, econômicas, culturais e sociais da região, algumas perguntas serão respondidas ao longo do trabalho: Quais eram os campos de atuação cultural do poder público? De que modo se construía a relação do rock autoral com o público consumidor de música ao vivo? Quais temas eram tratados por bandas

vinculadas ao rock em suas composições? Até que ponto foram mobilizados temas nacionais e internacionais nas músicas rock produzidas por bandas de Parnaíba? Em que medida a música rock autoral se relacionava com as demandas políticas que envolviam o litoral piauiense? Em que nível os indivíduos vinculados ao rock se inseriram nas políticas de cultura da região? Como as características políticas, sociais, culturais e econômicas do Brasil nas décadas de 1980 e 1990 influenciaram na produção das bandas de rock local? Na tensão entre continuidades e transformações ao longo das décadas de 1980 e 1990, quais mudanças foram vistas na cena rock do litoral piauiense? A partir dessas questões, busca-se compreender o campo de tensão e negociação construído entre música rock autoral e o poder público, ultrapassando a simplória dicotomia entre submissão e resistência.

Nesse sentido, este trabalho se inscreve no rol de textos relacionados à História Social da Cultura. Para isso, tomam-se como base principal as observações das relações dialéticas entre cultura e sociedade presentes nas obras de Edward Palmer Thompson (2012, 1998, 1981) e Raymond Williams (2008, 2011, 2015). Assim, busca-se compreender as transformações da cultura e da sociedade piauiense, tendo como foco a cena rock do litoral do Piauí e as apropriações de conceitos e ideias pelos envolvidos no seu relacionamento com o fluxo social, cultural e político na região.

Como prática historiográfica deste trabalho, será adotado o método estabelecido pela micro-história. Contudo, é pertinente estabelecer a qual vertente o estudo se vincula. Diante das duas vertentes que a micro-história dispõe, o historiador Henrique Espada Lima (2009) aponta a representada por Carlo Ginzburg e a de Giovanni Levi. A primeira, segundo Lima (2009), tem como objetivo analisar as relações entre os tipos de cultura, enquanto a segunda, tem os olhares voltados prioritariamente às contextualizações sociais e à reconstrução das redes de relações e identificação de escolhas individuais e coletivas. Portanto, o trabalho desenvolvido no decorrer do texto de tese se aproxima da segunda vertente.

Segundo o historiador Matteo Giulli (2017), em consonância com o também historiador Edoardo Grendi (1998), a micro-história se distancia da história tradicional de tipo macro por seu interesse nas relações entre realidades sociais, dimensões espaciais e reconstrução analítica dos percursos e contextos individuais. Contudo, deve-se estar atento ao problema apontado pelo historiador francês Jacques Revel, que escreve: *“Admitamos que, ao limitar o campo de observação, fazemos surgir dados não apenas mais numerosos, mais finos, mas que, além disso, se organizam segundo configurações inéditas e fazem aparecer uma outra cartografia do social”* (1998, p. 32).

Para Giovanni Levi (1992), a micro-história está ligada aos procedimentos reais detalhados que constituem o trabalho do historiador. Assim, o ponto de vista do pesquisador torna-se inerente ao relato, reconhecendo, no processo de pesquisa, as limitações documentais. Isso coloca, segundo Levi (1992, 1998), aos olhos do leitor, formulações de hipóteses e linhas de pensamentos, com a intenção de estabelecer um diálogo voltado à construção de uma argumentação histórica que encontra seu significado no contexto específico.

Seguindo uma linha de pensamento similar à de Giovanni Levi (1992, 1998), Jacques Revel (1998) aponta que a micro-história está ligada à prática dos historiadores, marcada por incertezas e obstáculos, que são enfrentados durante o caminho de pesquisa. Além disso, trata-se de uma reação de reformulação a um estado historiográfico vivido pela história social. Por essa via, Edoardo Grendi (2009a) defende que a história social é a história das relações entre pessoas e grupos. Assim, deve-se ter como objetivo, na historiografia social, a obtenção da *“distância cultural da sociedade que estamos vivendo, de objetivá-la nos seus conteúdos de relação, de reconstruir a evolução e a dinâmica dos seus comportamentos sociais”* (Grendi, 2009a, p. 36).

Jacques Revel (1998), Giovanni Levi (1992, 1998) e Edoardo Grendi (1998, 2009a), colocam a micro-história como prática historiográfica que possibilita a visualização das significações dos processos históricos. Na abordagem micro-histórica, reside a possibilidade de enfatizar a forma e a trama de um objeto no movimento de aumento e diminuição da escala. Essa movimentação coloca, na pesquisa histórica, o micro a serviço do conhecimento sobre um contexto e sua configuração social.

A escolha pela micro-história como prática para as análises desenvolvidas no decorrer dos capítulos desta tese está intrinsecamente ligada às observações de Grendi (2009b). Segundo o historiador, esse tipo de opção se dá em função da busca pelas relações interpessoais, pelo agregado social e pelo espaço, bem como suas estruturas de mediação com a sociedade, possibilitando a identificação de papéis que permitem estudar as modificações na sociedade (Grendi, 2009b).

Outra posição que este trabalho busca defender é baseada na observação do historiador da música e musicólogo chileno Juan Pablo González (2013, 2016). Analisando a música do Chile, Brasil e Argentina, o historiador e musicólogo defende um olhar latino-americano para a música latino-americana. Segundo González (2016), essa perspectiva, fundamentada na consciência da especificidade continental, é fundamental para entender as dinâmicas e formas que a América Latina imprime na música elaborada por músicos latinos. Para González, a

imposição de um arcabouço teórico e categórico baseado na música europeia pode enviesar compreensões e não responder adequadamente às questões regionais, especialmente diante das fontes e dos objetos mobilizados por pesquisadores que analisam a música na região.

Diante das questões apresentadas anteriormente, estabeleceu-se como recorte temporal as décadas de 1980 e 1990, seguindo alguns parâmetros. Na década de 1980, as fontes mobilizadas para a pesquisa registram os primeiros indícios da formação de bandas de rock autorais e de eventos musicais que utilizam a música desses grupos artísticos para interagir com a sociedade e a cultura. Essa conjuntura marcou os primeiros passos de uma cena rock autoral na região.

Em relação à escolha dos anos 1990 para a delimitação final, entende-se que a cena rock, após uma década de inserção no litoral do Piauí, viu seus integrantes ocuparem posição em órgãos públicos e no meio intelectual da região. Esse movimento levou a música rock autoral a alcançar pódios em festivais de música de Parnaíba e a integrar as coletâneas fonográficas *Parnaíba – 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996), que almejaram ser reconhecidas como síntese da cultura de Parnaíba.

Para responder às questões apresentadas no texto de tese, será mobilizado um amplo *corpus* documental, composto por jornais de circulação estadual com sedes em Parnaíba, o Almanaque da Parnaíba, a produção fonográfica representada pelas coletâneas *Parnaíba – 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996), além de letras de músicas autorais vinculadas ao rock, apresentadas por bandas e artistas do litoral do Piauí ao público em shows e festivais nas décadas de 1980 e 1990. Também serão analisadas fotografias que registram as experiências da cena rock em diferentes espaços do litoral piauiense, bem como entrevistas com pessoas envolvidas com o rock e seu entorno no recorte temporal proposto. Os métodos de interpretação a serem empregados nas fontes descritas visam desenvolver análises relativas ao problema e às fontes propostas, estabelecendo um diálogo constante entre ambos.

Desse modo, serão utilizados, como fontes hemerográficas, periódicos selecionados¹⁰ que circularam na região entre as décadas de 1970 e 1990¹¹, são eles: *Folha do Litoral*, *Norte*

¹⁰ Os jornais escolhidos estão digitalizados e em processo de divulgação na internet. Gentilmente, os respectivos núcleos que os detém disponibilizaram para consulta prévia, momento em que houve colaboração, catalogação e manejo das fontes junto aos projetos em andamento. Como resultado de pesquisas anteriores, encontram-se devidamente catalogadas 310 menções ao rock e temas correlacionados em matérias, notas e colunas que datam dos anos de 1980 a 1998. A catalogação, no momento, apresenta os seguintes números em cada periódico: A Liberdade: 190 entre 1983 e 1995; Folha do Litoral: 95 entre 1980 e 1987; Norte do Piauí: 13 entre 1995 e 1998; Jornal Inovação: 12 entre 1980 e 1986.

¹¹ Como pode ser visto em minha dissertação, somente na década de 1970 é que o rock estabelece-se como relevante nas colunas sociais e espaços dedicados à cultura artística nos periódicos do litoral piauiense. Sobre a definição referente à década de 1990, ela justifica-se pelo final do recorte temporal escolhido para a pesquisa.

do Piauí, *A Libertação*¹², *Jornal Inovação*¹³ e *Ipsis Verbis*¹⁴. Além disso, na parte hemerográfica do *corpus* documental, serão incorporadas edições do *Almanaque da Parnaíba*¹⁵. Essas fontes serão analisadas para entender como o rock e seus representantes estavam inseridos no campo comunicacional e intelectual do litoral piauiense nas décadas de 1980 e 1990.

No olhar que será dedicado à imprensa que circulava no litoral piauiense, terá como base o questionamento feito por Raymond Williams (2007), que chama atenção para as observações sobre para quem essa imprensa era feita, considerando o público e meio que cada periódico tentava abordar. Junto a isso, será considerada a observação de Maria Helena Capelato (2015), que aponta a necessidade de uma avaliação crítica sobre o documento, visando à sua desconstrução, contextualização e identificação de seus produtores. A proposta de investigação defendida nas análises da imprensa está balizada pela ideia de não separação dos “meios de comunicação de massa” da “linguagem comum do dia a dia” (Williams, 2011, p.71).

As fotografias mobilizadas para a pesquisa têm por objetivo analisar, pela via visual, as relações da cena musical rock com o litoral piauiense nas décadas de 1980 e 1990. Elas serão acessadas a partir dos periódicos elencados e de arquivos particulares¹⁶ que se relacionam com os objetivos propostos para a pesquisa. Segundo a historiadora Ana Maria Mauad (2008), as relações entre História e Imagem são importantes para o debate da história social, pois, em suas intenções, há a valorização das diferentes experiências que definem as práticas sociais. Nesse sentido, ao explorar o desafio inerente à organização e compreensão de

¹² Os periódicos *Folha do Litoral*, *Norte do Piauí* e *A Libertação* fazem parte do acervo do Núcleo de Estudos em Sociedade, Imprensa e Literatura Piauiense - NESILPI/ UESPI-Floriano. Os referidos periódicos fazem parte das fontes trabalhadas pelo programa Velho Monge, cadastrado na UESPI, conforme memorando N° 121/2020/FUESPI-PI/GAB/PREX/DPPE/DTCS, em 14/09/2020; constante em processo na plataforma SEI!, sob o N° 00089.007710/2020-90. O projeto está sob a coordenação do Prof. Dr. Daniel Castello Branco Ciarlini, professor do curso de Letras Português da Universidade Estadual do Piauí - UESPI, campus Alexandre Alves de Oliveira, em Parnaíba-PI.

¹³ Fazendo parte do acervo do Núcleo de Pesquisa em Cidade, Memória e Patrimônio - NUPECIMP/ UESPI-Parnaíba, o *Jornal Inovação* foi catalogado no projeto “Levantamento e catalogação de fontes históricas em acervos públicos e privados da cidade de Parnaíba-PI” aprovado no Edital PIBEU/PREXUESPI n° 014/2019, que tem como docente responsável o Prof. Dr. Felipe Ribeiro, professor do curso de História da UESPI, campus Alexandre Alves de Oliveira em Parnaíba-PI. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1RhvwAsj6qayJ7LHmvp1g7EphreQ6pYVb>. (Acesso em 07 de nov. de 2024).

¹⁴ Será usada na pesquisa a edição n.º 01 de junho de 1992. O *Ipsis Verbis* foi digitalizado pelo Laboratório de Documentação, Digitalização e Pesquisa Histórica da UESPI/ Parnaíba - LADDIPH.

¹⁵ As edições do *Almanaque da Parnaíba* referentes aos anos de 1994, 1995, 1996, 1997, 1998 e 1999 fazem parte do Acervo Pessoal Gustavo Moura. Edições que abrangem décadas anteriores à de 1990 podem ser encontradas na Plataforma Mundos do Trabalho Piauí pelo link: http://www.mundosdotrabalho.com.br/p/almanaques-da-parnaiba_2.html. (Acesso em 7 de nov. de 2024).

¹⁶ As fotografias usadas na pesquisa são dos arquivos pessoais de Paulo Death, Danilo Carvalho e Gustavo Moura. Além disso, uma fotografia do acervo pessoal de Joca Vidal será usada nas análises.

um grande e heterogêneo conjunto de imagens, Didi-Huberman (2012a) descreve os arquivos de imagens como rizomáticos, nos quais pontos se relacionam por conexões não lineares e de múltiplas direções.

Entrando no campo das fontes fonográficas, serão analisadas as coletâneas *Parnaíba – 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996)¹⁷. Ressalta-se que o envolvimento da música rock será abordado no conjunto das obras. Com isso, suas capas, contracapas, encartes e músicas estarão em foco para a formulação de entendimentos sobre as estruturas mobilizadas pela música rock na cultura e sociedade no litoral piauiense nas décadas de 1980 e 1990.

Desse modo, considerando as observações dos textos metodológicos das historiadoras Tânia Garcia (2021), Maria Izilda Matos e Valéria Alves (2015) e Maria Izilda Matos (2015), junto aos dos historiadores Marcos Napolitano (2008; 2005), Adalberto Paranhos (2013, 2000) e Juan Pablo González (2016, 2013), que se juntarão à socióloga Marcia Tosta Dias (2014, 2019) e o musicólogo José Miguel Wisnik (2003), serão empenhados esforços para o entendimento da relação entre música e sociedade. Assim, suas interfaces, que contemplam expressão de valores, comportamentos e visões de mundo, serão colocadas em latência nas análises das músicas selecionadas e de seu entorno.

Dados os objetivos pretendidos e os caminhos escolhidos para a tese de doutorado em História do Brasil, considera-se importante o uso das entrevistas com personagens que conduziram e participaram dos percursos do rock no litoral do Piauí durante as décadas de 1980 e 1990. Serão analisadas as entrevistas realizadas com Danilo Carvalho¹⁸, Danilo Melo¹⁹, Guilherme Paiva²⁰, Gonzaga Silva²¹, Heráclito Sampaio²², Jesum Messias²³, Paulo Death²⁴ e Teófilo Lima²⁵. Junto às entrevistas individuais com músicos da cena rock do litoral

¹⁷ As duas coletâneas fonográficas integram o arquivo pessoal denominado de Acervo Pessoal Gustavo Moura. *Porto das Barcas* (1996) não está disponível em plataformas musicais, atualmente pode ser acessada somente pela via da mídia física. No caso de *Parnaíba – 150 anos* (1994), suas músicas podem ser ouvidas na íntegra em: <https://piaucult.com.br/?p=album&id=265> (Acesso em 06 de nov. de 2024).

¹⁸ CARVALHO, Danilo. 50 anos. Fevereiro de 2023. Entrevistador: Gustavo Silva de Moura. Google Meet. 03 de fevereiro de 2023.

¹⁹ MELO, Danilo. 58 anos. Janeiro e fevereiro de 2023. Entrevistador: Gustavo Silva de Moura. Google Meet. 28 de janeiro de 2023 e 19 de fevereiro de 2023.

²⁰ PAIVA, Guilherme. 48 anos. Novembro de 2021. Entrevistador: Gustavo Silva de Moura. Google Meet. 22 de novembro de 2021.

²¹ SILVA, Gonzaga. 60 anos. Julho de 2022. Entrevistador: Gustavo Silva de Moura. Parnaíba-PI. 27 de julho de 2022 e 29 de julho de 2022.

²² SAMPAIO, Heráclito. 54 anos. Março de 2022. Entrevistador: Gustavo Silva de Moura. Skype. 17 de março de 2022.

²³ MESSIAS, Jesum. 54 anos. Abril e maio de 2022. Entrevistador: Gustavo Silva de Moura. Google Meet. 27 de abril de 2022 e 05 de maio de 2022.

²⁴ DEATH, Paulo. 49 anos. Novembro de 2021. Entrevistador: Gustavo Silva de Moura. Google Meet. 30 de novembro de 2021.

²⁵ LIMA, Teófilo. 51 anos. Novembro de 2021. Entrevistador: Gustavo Silva de Moura. Google Meet. 23 de novembro de 2021.

piauiense nas décadas de 1980 e 1990, serão analisadas as entrevistas de Lili Machado²⁶, funcionária do SESC/PI na década de 1990, e de Marcos Fonteles²⁷, que esteve presente na cena musical rock na década de 1990. Também estarão em foco às falas proferidas durante a transmissão de duas *lives* transmitidas na rede social YouTube, são elas: Papo de Músico Nº 15²⁸, apresentada por Pedro Guitar, que foi ao ar em 03 de setembro de 2020 e contou com a participação de Danilo Melo, Paulo Death, Paulo Bastos e Jorge Adalberto; e Prosa Cultural²⁹, apresentada por Paulo Death, que foi ao ar em 11 de dezembro de 2021 e teve a participação de Nilson Borges e Heráclito Sampaio. Além disso, integram o *corpus* documental as entrevistas de Paulo Bastos³⁰ e Mauro Júnior³¹, realizadas pelo historiador Edilson dos Santos Monteiro³².

Tornou-se pertinente uma análise mais aprofundada da História Oral empenhada na pesquisa, uma vez que foi por meio dela que os acervos pessoais com fotografias e material de divulgação das bandas, shows e festivais foram acessados, e as outras fontes tomaram sentido durante as análises. Desse modo, optou-se pela utilização de dois métodos dessa abordagem: a história oral temática e a história oral de vida, ambas em constante diálogo entre si. Essa escolha fundamenta-se na compreensão de que, para esses indivíduos, especialmente os músicos, o rock é mais do que um gênero musical – é um estilo de vida que permeia todas as esferas de suas trajetórias e vivências, dentro e fora dos palcos.

Define-se, neste estudo, a história de vida como a narrativa das experiências de cada entrevistado dentro do seu lugar social, transmitindo uma imagem de si ao longo da entrevista. Já a história oral temática colocará em foco as ressonâncias da memória no conjunto de indivíduos estudados. As diferentes falas serão utilizadas para entender, por meio

²⁶ MACHADO, Lili. 57 anos. Setembro de 2022. Entrevistador: Gustavo Silva de Moura. Google Meet. 07 de setembro de 2022.

²⁷ FONTELES, Marcos. 49 anos. Outubro de 2022. Entrevistador: Gustavo Silva de Moura. Google Meet. 10 de outubro de 2022.

²⁸ A Live, dividida em dois vídeos, pode ser acessada pelos links: https://www.youtube.com/live/i_5ElqU-u1M?si=mpETwgMWbsZ2iaHa e <https://www.youtube.com/live/Mg15vaP3n-s?si=73mVGe5ab848oux2>. (Acesso em 07 de nov. de 2024).

²⁹ A Live pode ser acessada pelo link https://youtu.be/QDeXBqLKAmM?si=7aZ-bLc7_hV6dxAe. (Acesso em 07 de nov. de 2024).

³⁰ BASTOS, Paulo. ? anos. Abril de 2010. Entrevistador: Edilson dos Santos Monteiro. Parnaíba-PI. 21 de abril de 2010.

³¹ JÚNIOR, Mauro. ? anos. Abril de 2010. Entrevistador: Edilson dos Santos Monteiro. Parnaíba-PI. 22 de abril de 2010.

³² As entrevistas de Paulo Bastos e Mauro Júnior podem ser acessadas em: MONTEIRO, Edilson dos Santos. *Impactos da contracultura roqueira em Parnaíba*. 2010. 75f. Monografia (Graduação em Licenciatura Plena em História) - Curso de Graduação em Licenciatura Plena em História, Universidade Estadual do Piauí, Parnaíba, 2010. O trabalho completo pode ser acessado pelo link: <http://repositorio.uespi.br:8080/handle/123456789/67>. (Acessado em 07 de nov. de 2024).

da memória, a música rock e seus espaços no litoral do Piauí durante as décadas de 1980 e 1990.

Segundo a historiadora Verena Alberti (2008), a história de vida surge com o objetivo de acessar as experiências e formas de ver o mundo dos grupos sociais que não deixaram registros escritos e cujas vivências, por outros meios, dificilmente seriam estudadas. Ainda de acordo com Alberti (2008), as entrevistas temáticas buscam abordar a participação dos entrevistados no tema escolhido. Por essa via de interação, é possível reconhecer a existência de múltiplas histórias, memórias e identidades. As disputas em torno das memórias dos personagens da cena rock do litoral piauiense são relevantes para a compreensão da sociedade na qual estão inseridos.

A escolha pela combinação da história oral temática com a história oral de vida, fundamenta-se nas observações de Verena Alberti (2008). A historiadora destaca que as trajetórias de vida podem ser pertinentes para a compreensão de temas específicos, desde que se considerem os envolvimento e as experiências dos personagens acessados em determinadas conjunturas.

O diálogo com músicos, assim como outras categorias presentes no estrato social, envolve particularidades referentes ao lugar social e cultural que ocupam em seus contextos e espaços. Essas especificidades manifestam-se, sobretudo, na experiência do músico com o público, e o uso de entrevistas com artistas pode resultar na construção de memórias autobiográficas. Assim, como forma de atentar-se a essa questão da construção autobiográfica em entrevistas com músicos, foram consideradas as observações do historiador Ricardo Santhiago (2016, 2013) referentes à performance e construção narrativa dos artistas.

Outra particularidade que não foi ignorada no rol de entrevistas é o fato de alguns personagens do rock do litoral do Piauí terem ingressado no ambiente político-partidário, ocupando cargos e lançando candidaturas. É o caso de Teófilo Lima³³ e Danilo Melo³⁴. Para analisar essa questão, considera-se importante a perspectiva da historiadora Aspásia Camargo (1994), a qual destaca que é de suma importância compreender como se estruturam, se organizam e se decidem as questões relativas ao poder organizado. Para a autora, esse entendimento iluminará o funcionamento do sistema político e as consequências calculadas, ou não, no ambiente cotidiano. Dessa forma, serão visualizadas quais as pretensões, inserções

³³ Candidato a vereador em Parnaíba-PI nas Eleições Municipais de 2016 pelo partido REDE; Superintendente de Cultura de Parnaíba entre os anos de 2017 e 2018. Algumas informações biográficas podem ser encontradas em: <https://www.teofilolima.com.br/p/biografia.html>. (Acesso em 07 de nov. de 2024).

³⁴ Foi secretário municipal de cultura em Parnaíba-PI, secretário de Educação em Palmas-TO e secretário de Educação dos estados do Tocantins e da Bahia. Presidente da Undime Região Norte, vice-presidente do Consed e presidente do Conselho Nacional do Fundeb.

e contribuições desses personagens no debate político, social e cultural, especialmente nos projetos de governança da cidade de Parnaíba.

Considerando o exposto, reforça-se o papel da fonte oral no decorrer deste trabalho, dada a carga de sentidos do passado e do presente nas narrativas dos entrevistados. Contudo, não se ignora, mas sim se ressalta, que a conjuntura social, política e cultural na qual o trabalho foi desenvolvido evidencia uma latência social e cultural sem precedentes na segunda metade do século XX. Nesse contexto, o ambiente vivido no Brasil entre 2019 e 2022, marcado pelo seu signo da morte no cotidiano devido à pandemia de COVID-19, impôs novos desafios às entrevistas, tanto para os entrevistadores quanto para os entrevistados, diante das câmeras e microfones.

Dessa forma, o observado por Alessandro Portelli (2016) ganha sentido, pois, para o historiador italiano, as pessoas não são livros e não podem ser estudadas da mesma maneira. Para Portelli (2016), existe a necessidade de que se entenda que uma entrevista tem dois autores e que essas funções não podem ser tidas como rígidas e absolutas, a fluidez em uma entrevista é necessária. Para isso, o papel do entrevistador deve ser de cooperador e articulador dos encontros entre a história e suas trajetórias de vida.

Com isso, entre as validades historiográficas pretendidas pelo texto de tese, visualiza-se, no ato de contar parte das histórias dos músicos do litoral piauiense, uma forma de mantê-los vivos para além da materialidade das suas obras. Logo, construir um trabalho baseado na história oral torna-se um meio de contribuir para que a memória musical da região e de seus personagens não seja esquecida, especialmente em um contexto pouco alcançado pelo universo fonográfico piauiense e brasileiro na segunda metade do século XX.

Assim, diante dos desafios geográficos e sanitários que marcaram a maioria dos momentos de entrevistas, a videochamada³⁵ surgiu como uma alternativa viável. Ricardo Santhiago e a historiadora Valéria Magalhães (2020) salientam que, no ambiente acadêmico especializado, essa alternativa vem sendo discutida com maior dedicação e interação entre os pares desde 2014. No entanto, após o isolamento social causado pela COVID-19, o debate sobre a história oral à distância ganhou maior relevância, trazendo alternativas e novos desafios metodológicos.

Discussões sobre novas formas de praticar a história oral estão entre as principais reflexões diante das mudanças da sociedade em qualquer tempo e contexto. O pesquisador

³⁵ A única entrevista realizada presencialmente foi com Gonzaga Silva. Nesse momento, tanto o entrevistado quanto o entrevistador já haviam sido vacinados, e todos os protocolos sanitários recomendados pelos órgãos competentes para o contato humano foram seguidos.

Philippe Joutard (2000), no final do século XX, debruçou-se sobre os desafios que o século XXI traria aos pesquisadores, chamando atenção para a inserção de novas tecnologias no cotidiano como aspecto importante a ser observado. Nesse sentido, Santhiago e Magalhães (2020) expõem que a história oral não está alheia aos desafios da sociedade contemporânea, cabendo-lhe propor novas formas de interação e ponderações sobre os impactos nas formas de comunicação humana.

Desse modo, considerando os pontos metodológicos e conceituais explicitados acima, que serão norteadores do texto desta tese, reforça-se o compromisso com a área de História e os campos historiográficos nos quais o trabalho se insere. Com isso, pleiteia-se, com este trabalho, contribuir para a História da Música, História Social da Cultura, História do Rock brasileiro e História do Piauí. Por conseguinte, outra validação do trabalho entra em latência: sua importância para os entendimentos da cultura e sociedade em níveis estaduais e nacionais.

As produções de envergadura sobre música piauiense, em sua maioria, estão vinculadas ao Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí – PPGHB/UFPI e a seus egressos³⁶. Isso comprova a inserção do tema no espaço acadêmico piauiense³⁷. Entre a gama de questões relacionadas à sociedade e à cultura no Piauí, no campo da música, podem ser encontrados dentro do PPGHB as dissertações de Fernando Muratori Costa (2012) e Hermano Medeiros (2013) que, posteriormente, ampliariam seus estudos sobre o tema, apresentando teses de doutorado em História na Universidade Federal Fluminense e Universidade Federal de Uberlândia, respectivamente³⁸.

³⁶ Reconhece-se que, no âmbito da área de História, há trabalhos de graduação que abordaram a música fora de Teresina, por exemplo, no litoral do Piauí. Muitos estão disponíveis no repositório institucional da Universidade Estadual do Piauí - UESPI. Por serem importantes referências sobre a história da música em Parnaíba, os trabalhos de Luciane Moreira Andrade de Lima (2010) e Edilson dos Santos Monteiro (2010) desenvolvidos na graduação em Licenciatura Plena em História da UESPI em Parnaíba estão entre os estudos mobilizados para construção desta tese. No entanto, entende-se como trabalhos de envergadura os desenvolvidos em níveis de mestrado e doutorado, devido ao maior rigor metodológico e conceitual exigido das pesquisadoras e pesquisadores.

³⁷ Para um panorama da historiografia da arte piauiense que considera questões que envolvem o local da produção acadêmica sobre o tema, recomenda-se o artigo: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. Escrever o passado, cenar o presente: historiografia sobre cultura marginal no Piauí. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 5, n.9, jan./jun. 2013. p. 66 - 85. Compreende-se que nas duas últimas décadas existe uma volumosa produção sobre temas vinculados à arte piauiense fruto das atividades de orientação desenvolvidas na linha de pesquisa História, Cultura e Arte à qual os referidos autores estão vinculados no Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí. Além disso, existem pontuais trabalhos orientados na linha de pesquisa História, Cidade, Memória e Trabalho do PPGHB/UFPI e em outros Programas de Pós-Graduação *stricto sensu* do Piauí que estão na área de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Delta do Parnaíba – UFDPA, UFPI e UESPI.

³⁸ As teses são: COSTA, Fernando Muratori. *Nas margens da modernidade: música e percursos de memória em Teresina (anos 1980)*, 2019. 373 f. Tese (Doutorado em História Social) - Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019; MEDEIROS, Hermano Carvalho. *Do U Dy Grudy ao Cantares: as vozes e os acordes da moderna canção popular em Teresina (1973-1988)*. 2020. 236 p. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal de

Também se encontram entre as dissertações apresentadas no PPGHB/UFPI até o ano de 2024 os trabalhos de Paulo Ricardo Muniz Silva (2013), Heitor Matos da Silva (2016), Marcelo Silva Cruz (2016), João de Deus Santos Ribeiro (2020) e Tatiane Carvalho da Silva (2023). Somente o trabalho de Ribeiro (2020) não tem seu recorte espacial delimitado à capital Teresina, pois pesquisa o consumo de música jovem em Altos, cidade do Piauí. Nos trabalhos sobre música e seus cenários no Piauí, também está a tese de doutorado apresentada pelo historiador Raimundo Nonato Lima dos Santos (2016) no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco. É válido mencionar que o pesquisador também é egresso do PPGHB/UFPI e atualmente docente do mesmo programa de pós-graduação. No entanto, em sua dissertação, não abordou diretamente aspectos musicais do Piauí³⁹.

Enumerando a produção historiográfica sobre a música piauiense ao nível de dissertações e teses, percebe-se que, no campo da pesquisa sobre arte, os trabalhos ainda se direcionam quase que exclusivamente à capital Teresina e seus espaços. Portanto, pesquisar a música do/no litoral piauiense é um dos diferenciais impressos na pesquisa que aqui se apresenta. Com isso, analisar as relações estabelecidas entre música, cultura e sociedade na região do litoral piauiense pode contribuir para a ampliação do campo referencial, proporcionando bases temáticas, metodológicas e conceituais para pesquisas que estejam em andamento e futuras.

Ainda existe, na cidade de Parnaíba e seu entorno, uma gama de questões que podem ser levantadas e observadas pelo caleidoscópio das historiadoras e historiadores. Diferente do mapeamento supracitado, que enumera pesquisas no campo da música piauiense, realizar um esforço para listar trabalhos ao nível de pós-graduação *stricto sensu* que abordam o litoral do Piauí não caberia na proposta de uma introdução.

Nesse sentido, entre as dezenas de trabalhos desenvolvidos, encontram-se as análises sobre as formas artísticas e seus personagens, sociabilidades, mundos do trabalho, patrimônio, natureza, política, imprensa, entre outros⁴⁰. Com isso, o trabalho aqui introduzido busca,

Uberlândia, Uberlândia, 2020. A tese de Hermano Medeiros também foi base para o livro: MEDEIROS, Hermano Carvalho. *Do U Dy Grudy ao Cantares: as vozes e os acordes da moderna canção piauiense (1973-1988)*. Teresina: Cancioneiro, 2022.

³⁹ A dissertação em questão é: SANTOS, Raimundo Nonato Lima dos. *História, Memória e Identidade na Cidade de Timon na Década de 1980*. 112f. 2007. Dissertação (Mestrado em História do Brasil). Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2007.

⁴⁰ Como representantes da multiplicidade de temáticas sobre o litoral do Piauí na pós-graduação *stricto sensu* no Brasil, podem ser encontrados nas referências bibliográficas os trabalhos de: Diva Maria Freire Figueiredo (2001), Mayara Maia Ibiapina (2018), Deborah Padula Kishimoto (2012), Fábio Nadson Bezerra Mascarenhas (2009), Francisco Raphael Cruz Maurício (2019), Sérgio Luiz da Silva Mendes (2023, 2012), Gustavo Silva de

como diferencial, demonstrar a interação entre a expressão artística e as influências internas e externas que impactaram a identidade local e a produção musical na área litorânea do Piauí, estendendo-se para além do século XX.

Assim, colocou-se em estado de exame a tese de que o rock autoral no litoral piauiense e os agentes envolvidos com o gênero musical se posicionaram e moldaram suas composições e atitudes ao longo das décadas de 1980 e 1990, em sintonia com o cenário sociocultural da região. Desse modo, objetivando responder às perguntas apresentadas anteriormente, tornou-se necessário estruturar o trabalho em quatro eixos norteadores que estarão representados no mesmo número de capítulos. Os títulos escolhidos se alinham com a estrutura poética musical por entender-se que, como uma canção, cada parte tem sua relação de independência, sem deixar de lado o fio condutor que perpassa toda a obra.

O primeiro capítulo, intitulado de “*Verso 01: A ascensão das bandas de rock autoral no litoral do Piauí*”, tem como foco analisar como se formavam as bandas de rock no litoral piauiense na década de 1980 e início dos anos 1990, bem como os referenciais e experiências dos músicos envolvidos para a construção de suas composições. Para a mobilização do jogo de escalas, foram escolhidas as bandas Garotos da Estrada, Inferno no Céu, Condutores de Cadáver e Delirium Tremens. A escolha dessas quatro bandas foi norteada pelo maior destaque que receberam na imprensa periódica acessada, além da recorrência de seus nomes nas entrevistas ao se falar sobre os primeiros passos da cena rock do litoral piauiense.

No segundo capítulo, intitulado “*Verso 02: A música rock do litoral nos palcos piauienses*”, objetiva-se analisar eventos da iniciativa pública e privada no litoral do Piauí durante as décadas de 1980 e 1990, nos quais a música rock esteve entre as principais atrações. Funcionando como pontos de encontro onde comunidades, ideias e laços sociais se formavam, buscou-se entender, a partir de diferentes iniciativas, nos moldes de shows e festivais, quais tipos de público eram alcançados pelo rock autoral da região.

O terceiro capítulo, intitulado “*Refrão: A iniciativa fonográfica da Prefeitura Municipal de Parnaíba e suas relações com o rock autoral local*”, tem como objetivo analisar a inserção dos personagens ligados à cena rock do litoral piauiense na construção e execução da iniciativa fonográfica promovida pela Prefeitura Municipal de Parnaíba entre 1994 e 1996, cuja intenção era consolidar uma ideia de cultura local. Nesse contexto, serão abordadas as coletâneas *Parnaíba – 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996), a fim de compreender os

âmbitos sociais, culturais e políticos que proporcionaram a colaboração da cena rock local nas políticas públicas de cultura da cidade de Parnaíba-PI na década de 1990.

No quarto capítulo, intitulado de “*Verso 03: Aspectos da Música Rock nas coletâneas fonográficas Parnaíba – 150 Anos (1994) e Porto das Barcas (1996)*”, propõe-se analisar as músicas vinculadas ao rock que estão presentes nas coletâneas fonográficas promovidas pela Prefeitura de Parnaíba na década de 1990. Nesse sentido, busca-se compreender quais as influências e interações foram mobilizadas nas dinâmicas de composição selecionadas pelo poder público como parte de sua definição de cultura.

Portanto, a estruturação da tese em História do Brasil apresentada tem como objetivo principal situar quais indivíduos, ações e espaços de lazer no litoral do Piauí, durante as décadas de 1980 e 1990, participaram das formulações de entendimentos que contribuíram para a definição de cultura e sociedade na região. Nesse sentido, o trabalho analisa, por meio da música rock e de seus personagens, as formas de apropriação dos espaços urbanos, as inserções em políticas públicas e os aspectos desenvolvidos nas composições musicais do litoral piauiense, colocando em foco um tema pouco estudado, mas relevante para os estudos sobre a cultura piauiense e nordestina.

2. CAPÍTULO 01/VERSO 01: A ASCENSÃO DAS BANDAS DE ROCK AUTORAL NO LITORAL DO PIAUÍ

Garotos da Estrada, Inferno no Céu, Condutores de Cadáver e Delirium Tremens fazem parte do rol de bandas que marcaram o início da cena rock no litoral do Piauí entre as décadas de 1980 e 1990. Sem as tecnologias digitais que transformaram a indústria da música ao final do século XX e início do século XXI, a maioria desses músicos não tiveram a oportunidade de gravar suas composições autorais enquanto estavam em atividade nos grupos citados. Quando houve gravações, muitas não resistiram: as intempéries do tempo afetaram as partículas magnéticas que armazenavam sons e sentimentos da música rock daquelas décadas. Contudo, o arquivamento de suas ideias permaneceu nos arquivos pessoais daqueles que, um dia, uniram melodias às letras.

Considerando o entendimento de sua natureza artística e de suas conexões com o contexto em que foi concebida, busca-se, neste capítulo de abertura, entender como se formavam as bandas e quais eram os processos de composição do rock autoral na década de 1980 e nos primeiros anos da década de 1990. A partir das letras das canções de Garotos da Estrada, Condutores de Cadáver, Inferno no Céu e Delirium Tremens, bem como de registros na imprensa periódica e entrevistas com os músicos, será possível analisar quais os entendimentos sobre o período de atividade das respectivas bandas, além de investigar como as temáticas e os modos de vivência do rock eram afetados pelas mudanças presentes na sociedade brasileira e internacional.

O desafio de escrever a história da música sem registros sonoros deve considerar algumas observações e cuidados. O principal deles é observado pelo historiador Adalberto Paranhos (2000), que coloca, na análise de uma obra musical, a demanda de uma visão abrangente, que vá além do simples exame de sua letra. Isso porque a composição está inserida em um conjunto maior de elementos que, em interação, constroem seu significado.

Nesse sentido, Paranhos (2000) alerta para o risco de limitar a interpretação ao texto verbal de uma canção, uma vez que essa abordagem pode ocultar o diálogo essencial entre a letra e outros aspectos da obra, como a melodia, a harmonia, o ritmo e o contexto histórico. A relação de complementaridade ou oposição entre esses elementos é o que enriquece o entendimento da obra musical, permitindo que ela comunique sentimentos e ideias.

Objetivando contornar esse entrave posto por Paranhos (2000), buscou-se recorrer à história oral. Contudo, esse procedimento, que coloca em interação a oralidade e a canção, também deve ser observado com os cuidados necessários. O historiador Ricardo Santhiago

(2016) indica que as músicas, antes de qualquer coisa, devem ser apreciadas e compreendidas como criações artísticas. Elas são concebidas para serem ouvidas e interpretadas dentro de seu contexto original, como obras de arte dotadas de uma função estética que vai além de meramente transmitir uma mensagem verbal. Assim, segundo Santhiago (2016), quando a canção é interpretada como um tipo de discurso oral, está sendo realizado o deslocamento interpretativo que transcende a intenção original da obra. Esse processo exige responsabilidade intelectual, pois transforma a canção em algo diferente do que foi inicialmente proposto pelo artista: um documento histórico ou um testemunho oral.

Essa conexão entre canção e história oral é, como Santhiago (2016) aponta, uma interpretação construída a posteriori. Para que tal leitura seja válida e convincente, ela precisa se fundamentar em uma argumentação sólida, que justifique a transposição da obra para o novo campo de análise. Para isso, exige-se uma abordagem que valorize a integralidade da canção como objeto artístico, reconhecendo-a como parte de uma rede de significados complexos que vão além de sua letra ou melodia.

Considerando as observações expostas nessas primeiras páginas do primeiro capítulo, essas questões serão abordadas ao longo do texto: Quais temas são abordados nas composições das bandas de rock? Até que ponto a produção musical das bandas de Parnaíba incorporou questões nacionais e internacionais? De que maneira a música rock autoral se relacionava com o contexto político, social, cultural e econômico do Brasil nas décadas de 1980 e 1990, especialmente no litoral piauiense? Quais transformações e permanências marcaram a cena rock do litoral piauiense entre as décadas de 1980 e 1990?

2.1. A efervescência do rock no litoral piauiense na década de 1980

A década de 1980, no litoral do Piauí, foi marcada por uma combinação de eventos políticos, sociais e culturais, tanto em nível nacional quanto estadual, que influenciaram a identidade da cidade. No cenário nacional, o país passava por transformações significativas, transitando de um regime militar para a redemocratização. Essa atmosfera de mudança política refletiu-se em Parnaíba, contribuindo para um clima de efervescência cultural que impulsionou o surgimento de bandas de rock autoral na cena musical local.

No âmbito social, a década de 1980 testemunhou, no Brasil, o surgimento de uma geração ávida por expressão e liberdade. Parnaíba não ficou à margem desse movimento. A juventude local, influenciada por movimentos de culturas revolucionárias e pelas

transformações nacionais e globais, buscava maneiras de se expressar e de se destacar em meio à sociedade piauiense.

Culturalmente, Parnaíba era um caldeirão de influências diversas. O acesso a formas de mídia, como rádio, televisão e, em menor escala, revistas especializadas, proporcionava à juventude parnaibana uma janela para as tendências musicais emergentes no Brasil e no mundo. Esse intercâmbio cultural contribuiu para a formação de um ambiente propício ao surgimento de novas expressões artísticas, incluindo a cena musical vinculada ao rock.

Nesse contexto, no país, a década de 1980 foi um terreno fértil para a formação de bandas de rock. O litoral do Piauí, permeado pela efervescência política e cultural do período, tornou-se um local propício para o surgimento de manifestações artísticas contestadoras. O desejo de romper com o *status quo* e expressar uma identidade própria encontrou, na música rock, um ponto de difusão⁴¹.

Entender o contexto histórico, cultural e político da década de 1980, em Parnaíba, é essencial para captar a importância das bandas de rock autoral que emergiram nesse período. A interseção entre eventos políticos, sociais e culturais fornece o pano de fundo para compreender não apenas os sons da música, mas também o papel desses músicos na construção da identidade local e na contribuição para o mosaico cultural que caracteriza o litoral piauiense até os dias atuais.

No contexto musical internacional, a década de 1980 foi caracterizada por uma diversidade de gêneros musicais, desde o *new wave*⁴² até o *hard rock*⁴³, trazendo bandas e artistas que configuraram a paisagem sonora global para além de suas fronteiras de origem. Esse movimento deixou marcas na imaginação dos jovens aspirantes a músicos no litoral piauiense, inspirando-os a explorar novos horizontes e a criar suas próprias narrativas sonoras.

Diante desse panorama, percebe-se que a década de 1980 possibilitou a ampliação e a consolidação de novos personagens no cenário artístico do litoral piauiense. Entre as contribuições à música desse período, destacam-se bandas que se tornaram referências na cena musical local, são elas: Inferno no Céu, Condutores de Cadáver e Garotos da Estrada.

⁴¹ Destaca-se que o rock já estava presente no litoral do Piauí desde a década de 1960, por meio de conjuntos musicais que interpretavam os principais sucessos do rádio, incluindo os da Jovem Guarda. No entanto, o foco desses artistas locais não era o rock autoral. Somente nos primeiros anos da década de 1980 ocorreram os primeiros shows de bandas que se dedicavam prioritariamente ao rock e apresentavam composições próprias.

⁴² O *new wave* surge entre o final dos anos 1970 e o início dos anos 1980. Ele combina elementos de energia e atitude do *punk rock* com uma abordagem comercialmente acessível. Exemplos que se encaixam na *new wave* são: Pretenders, Elvis Costello e Generation X (Friedlander, 2012).

⁴³ O *hard rock* tem suas raízes vinculadas ao rock de garagem e ao rock psicodélico da segunda metade da década de 1960 com elementos do *blues* e *jazz*. Ele se caracteriza pelo uso de efeitos de distorção e uma seção rítmica com andamento acelerado no entremeio do rock e *heavy metal*. Exemplos que se encaixam no *hard rock* são: Deep Purple, KISS e Alice Cooper (Friedlander, 2012).

A Inferno no Céu, com sua fusão de elementos técnicos e estéticos do rock global, tornou-se um catalisador e uma referência para músicos da cena autoral do litoral piauiense, tanto na década de 1980 quanto na seguinte. A Garotos da Estrada, por sua vez, destacou-se pela revolta sonora e pela ousadia de suas letras poéticas, que incorporavam influências do punk e elementos de música *folk*. A Condutores de Cadáver, com sua sonoridade ligada ao *heavy metal*⁴⁴ e ao punk, trazia letras que proporcionavam uma perspectiva sobre a realidade local. Desse modo, utilizando o rock como veículo para narrativas que retratavam o cotidiano dos jovens no litoral piauiense, essas bandas buscavam evidenciar a necessidade do engajamento da juventude nas questões relacionadas aos rumos da sociedade.

Condutores de Cadáver, Inferno no Céu e Garotos da Estrada podem ser vistas como uma tríade que forma o rock do litoral do Piauí na década de 1980. Essas bandas impulsionaram a cena musical autoral que dava seus primeiros passos em Parnaíba. Além disso, influenciaram diretamente a transformação do conceito de música local na região. Como pode ser visto, em diferentes momentos da história da cultura da cidade de Parnaíba, seus legados perduraram como testemunhas da uma expressão autêntica que ajudou a forjar a identidade cultural da cidade⁴⁵.

Suas presenças na cena musical do litoral do Piauí na década de 1980 eram norteadas por elementos basilares que faziam o rock interagir com o ambiente local. Sobre os princípios que estimulavam os integrantes da Inferno no Céu, Condutores de Cadáver e Garotos da Estrada, Danilo Melo, vocalista da banda Garotos da Estrada, diz o seguinte:

Pelo que lembro da Garotos da Estrada, Condutores de Cadáver e do Inferno no Céu, vejo que as nossas músicas eram com letras muito focadas em uma insatisfação juvenil, eram letras engajadas de protesto, protesto contra as guerras, contra a falta de perspectiva de futuro, o desemprego, a inflação e a fome, que a gente chamava a época de carestia. Então, essa era a influência e no meio disso tudo tinha a influência dos professores. Nós estávamos no ensino médio, eu e o Nilson estudávamos no Coirão, o Paulo não lembro se estudou no Coirão (Danilo Melo, 2023).

Ao falar sobre as insatisfações que serviram como motivações para a composição das músicas das três bandas citadas, Danilo Melo demonstra que, naquele momento, havia uma

⁴⁴ O *heavy metal* surge entre a segunda metade da década de 1970 e o início dos anos 1980. Ele combina elementos do *hard rock* com uma seção rítmica mais acelerada que requer aprimoramento técnico, principalmente do guitarrista solo e do vocalista. Exemplos que se encaixam no *heavy metal* são: Iron Maiden, Judas Priest e Ozzy Osbourne (Friedlander, 2012).

⁴⁵ Essa afirmação será colocada em verificação em outras partes do texto de tese. Destaca-se a participação de membros das bandas em iniciativas promovidas pelo poder público em décadas posteriores, assim como a influência sonora exercida sobre grupos formados nos anos 1990, que contavam com integrantes que permanecem ativos no cenário cultural de Parnaíba e região.

profunda ligação entre a produção artística e o contexto social e político da década de 1980. Essas canções surgem como expressões diretas de uma insatisfação juvenil diante das adversidades enfrentadas nos âmbitos local, nacional e internacional.

Isso evidencia que a década de 1980, em Parnaíba, era permeada pelos ecos de uma cultura de protesto, um movimento que questionava as normas sociais, políticas e culturais vigentes. Essa geração, ávida por expressar sua individualidade e contestar convenções, encontrou no rock uma alternativa de manifestação social. Esses ideais, forjados na tensão do período, foram fundamentais para criar um ambiente propício ao surgimento das bandas autorais de rock.

O rock, naquele momento, encontrou terreno fértil no litoral do Piauí. A juventude local buscava maneiras de se destacar e de se expressar além das narrativas convencionais. A música, enquanto uma forma de comunicação universal, tornou-se uma ferramenta para transmitir mensagens de resistência, liberdade e autenticidade.

A influência da cultura de protesto na música rock da região manifestou-se em letras, arranjos e atitudes adotadas pelas bandas autorais de rock e seus integrantes. Com isso, foram abraçados tanto a sonoridade do rock quanto os valores intrínsecos ao estilo musical, buscando uma identidade própria, rejeitando normas impostas e promovendo um estilo de vida baseado em conceitos de liberdade e autenticidade.

O movimento promovido pelas bandas Inferno no Céu, Condutores de Cadáver e Garotos da Estrada na década de 1980 incentivou a formação de uma comunidade artística no litoral do Piauí. Músicos, artistas visuais e outros personagens vinculados à cultura local puderam colaborar e compartilhar ideias. Esses espaços de experimentação fizeram surgir uma cena rock integrada à cultura do litoral piauiense.

A fala de Danilo Melo, exposta anteriormente, aponta para um engajamento em temas de protesto social. Nesse sentido, as músicas tematizavam as guerras, a falta de perspectiva de futuro, o desemprego, a inflação, a fome. Esses elementos foram denominados por Danilo Melo de “carestia”⁴⁶. Com isso, as preocupações sociais e econômicas da juventude vinculada ao rock no litoral piauiense indicam o desejo de expressar e confrontar as realidades difíceis.

Na referência feita por Danilo Melo aos seus professores, colocados como influências culturais, sugere-se que, na década de 1980, o ambiente educacional frequentado por parte da população parnaibana desempenhava um papel importante na formação política, social e

⁴⁶ O termo “carestia” está ligado aos dogmas católicos e refere-se à escassez de bens essenciais à vida humana, sobretudo alimentos, comprometendo a subsistência de uma comunidade ou população. O uso desse termo por Danilo Melo reflete sua formação católica, um aspecto que pode ser visto em outros momentos da tese.

cultural desses jovens que viriam a integrar bandas de rock. O fato de cursarem o ensino médio na escola particular Cobrão destaca mais uma vez que o contexto educacional, quando relacionado ao rock, foi parte integrante de ambientes abastados na região.

Através da arte, Danilo Melo e seus colegas da mesma faixa etária buscavam, na década de 1980, expressar suas frustrações. Junto a isso, também objetivavam conscientizar e mobilizar aqueles alcançados por suas criações. Assim, questões da sociedade brasileira, piauiense e parnaibana, além do plano internacional, tornaram-se pano de fundo para as músicas e poesias, que passaram a transmitir mensagens políticas e sociais.

O comunicólogo Jeder Janotti Junior (2014), ao abordar a dinâmica das cenas musicais, aponta que cada ação, evento ou controvérsia dentro desse contexto contribui para reconfigurar seu alcance e natureza. Nesse sentido, as cenas musicais são espaços sociais dinâmicos, onde diversas influências contribuem constantemente na forma como a música é experimentada, produzida e percebida.

As ações nas cenas musicais podem incluir uma variedade de eventos, desde shows, performances musicais, controvérsias, críticas e debates sobre as formas de arte. Todas essas atividades desempenham um papel na transformação das cenas artísticas, influenciando os mediadores e intermediários que ajudam a configurar esses espaços culturais (Janotti Junior, 2014).

Assim, a experiência vinculada ao rock, construída historicamente no litoral piauiense, pode ser vista como algo inserido na rede de tensões que constituem as diferentes práticas sociais. Isso se destaca na ideia de que a cena musical rock da região está, desde o seu início, intrinsecamente ligada ao contexto cultural e social acessados localmente.

Ao mergulhar nas estruturas líricas das três bandas – Garotos da Estrada, Inferno no Céu e Condutores de Cadáver –, é possível realizar uma incursão nos fatores que estruturaram e desafiaram os limites do panorama musical do litoral piauiense durante a segunda metade do século XX. Enraizadas em vertentes do rock, como o *folk*, *punk*, *hard rock* e *heavy metal*, compartilham habilidades para traduzir suas ideias em versos.

No cenário efervescente do rock do litoral do Piauí, na década de 1980, bandas como Garotos da Estrada, Inferno no Céu e Condutores de Cadáver emergiram como representantes de uma juventude insatisfeita com os contextos internacional, nacional e local. Contudo, apesar da busca individual e coletiva pela aproximação com suas referências sonoras, esses grupos se distanciavam da imitação, propondo uma vertente temática que considerava os anseios adquiridos no ambiente local.

A atmosfera musical presente no litoral piauiense na década de 1980 é observada por Jesum Messias da seguinte forma:

Voltando lá para a Garotos da Estrada, não foi uma banda cover, Garotos da Estrada, Inferno no Céu e Condutores de Cadáver nessa representatividade de 1980 para 1990 não foram cover, não tocavam músicas de outras bandas, até tocavam, mas era só para o quintal da gente, não era para levar a algum lugar e chegar lá e tocar banda KISS, Black Sabbath (...) (Jesum Messias, 2022).

Essa prioridade pelo autoral tornou-se uma característica da cena rock que se estruturava na década de 1980 e perdurou na década de seguinte. Isso levou a juventude a se afastar, em termos estilísticos, daquilo que vinha sendo praticado com o rock no contexto local desde a década de 1960, por meio dos conjuntos musicais. Este primeiro momento do rock no litoral piauiense buscava, a seu modo, reproduzir os principais sucessos fonográficos brasileiros. Heráclito Sampaio, integrante da Inferno no Céu, reforça a escolha pelo autoral ao declarar o seguinte:

Naquela época nós dávamos mais prioridade para autoral, nos shows nós tocávamos só as nossas, tínhamos coisas assim, por exemplo, não vou lembrar da letra, mas só um trecho de uma um pouco mais pesadinha que era assim (Heráclito Sampaio fez o instrumental no violão de uma das músicas que eram presentes no set dos shows da banda Inferno no Céu). Tem mais umas coisinhas, mas só um trequinho para você ver (Heráclito Sampaio, 2022).

As afirmações de Jesum Messias e Heráclito Sampaio enfatizam a postura escolhida por suas bandas e corroboram o que foi praticado pela Condutores de Cadáver na cena musical local. Esse destaque, mais do que possíveis limitações técnicas, recai sobre a defesa da ideia de que essas bandas não se limitavam a ser o que no meio musical é chamado de cover⁴⁷. A ênfase colocada por Jesum Messias na abordagem autoral e original também coloca em destaque, mais uma vez, as referências sonoras internacionais presentes no ambiente musical voltado ao rock no litoral do Piauí na década de 1980. Essas referências incluem, nomeadamente, KISS⁴⁸ e Black Sabbath⁴⁹.

⁴⁷ Uma banda cover é um grupo musical que se especializa em interpretar canções de artistas que já possuem destaque no cenário fonográfico e que têm presença no ambiente musical da localidade onde a banda cover atua. Diferentemente das bandas autorais, elas não criam músicas originais.

⁴⁸ KISS é uma banda de rock estadunidense formada em 1973. Além de suas músicas de grande sucesso no mercado fonográfico, a banda tornou-se conhecida pela estética adotada em seus shows e materiais promocionais, caracterizados pelo uso de maquiagens e figurinos extravagantes. Uma de suas marcas registradas é a inserção no mercado de consumo, com uma diversidade de produtos que vão de camisetas a itens de sex

Ao restringir a execução de músicas de outras bandas ao âmbito privado, ou seja, no “quintal da gente”, os personagens do rock do litoral piauiense demonstravam compromisso com a criação artística própria e a busca por uma identidade musical. Essa escolha destaca, nos seus conteúdos originais das bandas, as narrativas, estilos e temáticas, que refletem as perspectivas e experiências locais, mesmo quando influenciadas por contextos nacionais e internacionais.

No escopo dessa estrutura formada na cena musical da região na década de 1980, a imersão nas letras concebidas pela Garotos da Estrada possibilita a análise das nuances intrínsecas que exploravam. As influências musicais e temáticas podem ser exemplificadas pela menção dos nomes de Bob Dylan⁵⁰ e Sex Pistols⁵¹, delineando assim uma conexão entre os gêneros de *folk* e punk nas configurações do rock autoral do litoral piauiense.

Esse exame das referências sonoras dos integrantes das bandas de rock na década de 1980 é de grande importância, tanto pela contextualização musical quanto pela sua capacidade de desvelar como esses artífices musicais lograram, em suas músicas, expressar a essência sociocultural em que estavam inseridos. Ao incorporarem elementos de uma ressonância

shop. Em 2014, foi incluído no Rock & Roll Hall of Fame. Para mais informações biográficas e discográficas, ver: DAPIEVE, Arthur; ROMANHOLLI, Luiz H. *Guia de rock em CD: uma discoteca básica*. 2 ed. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro. 2004. p. 160-161.

⁴⁹ O Black Sabbath é uma banda britânica formada em Birmingham, uma cidade industrial, em 1968. Reconhecida por seu som pioneiro, influenciou bandas de *heavy metal* e suas vertentes. Sua formação clássica é composta por Ozzy Osbourne (vocal), Tony Iommi (guitarra), Geezer Butler (contrabaixo) e Bill Ward (bateria). Seu décimo terceiro e último lançamento marcou o fim da banda em 2017. Em 2006, foram incluídos no Rock & Roll Hall of Fame. Para mais informações sobre a história e a influência da banda no cenário musical, recomenda-se a leitura de: WALL, Mick. *Black Sabbath: A biografia*. São Paulo: Globo Livros, 2014; SOUSA, Rainer Gonçalves. “What is this that stands before me?”: Black Sabbath, contracultura e teratologia (1970-1978). In: SOUSA, Rainer Gonçalves. *Nas trilhas do rock: experimentalismo e mercado musical*. Goiânia: Kelps, 2018. p. 101-132.

⁵⁰ Bob Dylan, nascido Robert Allen Zimmerman em 24 de maio de 1941, é um dos mais influentes músicos e compositores da história da música popular. Iniciou sua carreira musical em 1961 e rapidamente se tornou uma das vozes de destaque nos movimentos de direitos civis dos Estados Unidos, com canções como *Blowin' in the Wind* e *The Times They Are a-Changin'*. Ao longo de sua carreira, explorou diversos estilos musicais, incluindo folk, rock, blues e country. Em 1988, foi incluído no Rock & Roll Hall of Fame. Devido à sua habilidade lírica e contribuição para a arte, em 2016, ele recebeu o Prêmio Nobel de Literatura por sua obra na cultura musical estadunidense. Para mais informações sobre Bob Dylan e a cena musical estadunidense da década de 1960, ver: MERHEB, Rodrigo. *O som da revolução: uma história cultural do rock 1965-1969*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012; FRIEDLANDER, Paul. Bob Dylan: Alguma coisa está acontecendo, mas você não sabe o que é. In: FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll: uma história social*. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2012. p. 191-210.

⁵¹ Sex Pistols é uma banda britânica formada em Londres em 1975, conhecida por popularizar o movimento punk no Reino Unido. Com Johnny Rotten (vocal), Steve Jones (guitarra), Paul Cook (bateria) e Sid Vicious (baixo, substituindo Glen Matlock), o Sex Pistols se destacou pelo confronto com as tradições britânicas e letras subversivas que criticavam o sistema político e cultural do país. Seu único álbum de estúdio, *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols* (1977), é considerado um dos principais exemplos da relação entre rock e protesto. Em 2006, foram incluídos no Rock & Roll Hall of Fame. Para mais informações biográficas e discográficas, ver: DAPIEVE, Arthur; ROMANHOLLI, Luiz H. *Guia de rock em CD: uma discoteca básica*. 2 ed. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro. 2004. p. 253-255.

local, a Garotos da Estrada, por meio de suas letras, transcendia barreiras geográficas e emocionais, agrupando-se em um ponto de convergência estilístico e lírico.

Por via temática similar, os versos da banda Inferno no Céu revelam a visão da juventude local em relação ao contexto que se entrelaçava com elementos internacionais, nacionais e locais. Como base de suas letras, o grupo musical incorporava elementos das estruturas do rock apresentado pelos The Beatles⁵², *hard rock* e o *heavy metal*, que marcaram o cenário brasileiro na segunda metade do século XX.

Na composição estilística das composições da Inferno no Céu, destacava-se uma paleta emocional singular. Suas letras possuíam a capacidade de criar atmosferas que abarcam conceitos de “inferno” no plano terreno. Nas narrativas apresentadas pela banda, explorava-se a dualidade inerente à condição humana, articulando reflexões sobre as contradições e conflitos que permeiam a existência.

Essa sinfonia verbal da Inferno no Céu, além de buscar preencher os limites sensoriais, catalisando reflexões sobre a natureza intrínseca da humanidade, influenciou a construção do panorama musical voltado ao rock no litoral piauiense. Nesse sentido, os versos da Inferno no Céu emergiram como alicerces da experiência da juventude local na década de 1980, servindo de modelo para bandas da década de 1990.

Na esfera musical escolhida pela banda Condutores de Cadáver, o *heavy metal* e o punk se entrelaçam, criando uma sonoridade única. De maneira singular e crítica, cada locução apresentada em suas composições assumia a forma de uma incursão pelas representações das paisagens urbanas, sob a perspectiva opinativa direcionada à revolta.

A amalgama construída com o *heavy metal* e punk era promovida pela Condutores de Cadáver. Com isso, configuravam-se, por meio de suas narrativas musicais, abordagens vinculadas às percepções do cotidiano alimentadas pela juventude do litoral piauiense na década de 1980. Essa síntese musical servia como meio para estabelecer conexões que permeavam o tecido social, cultural e político.

⁵² The Beatles foi um quarteto da cidade de Liverpool, Inglaterra, em atividade entre 1960 e 1970, que era composto por John Lennon (guitarra e vocal), Paul McCartney (contrabaixo e vocal), George Harrison (guitarra e vocal) e Ringo Starr (bateria e vocal). A banda ficou entre os 50 álbuns mais vendidos do Brasil com os discos *Os reis do Yê, Yê, Yê*, a versão brasileira de *A Hard Day's Night* (1964), que alcançou o 6º lugar em 1965; *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), que ficou em 41º em 1967; e *Abbey Road* (1969), que atingiu o 7º lugar em 1970. Todos esses lançamentos foram pela gravadora Odeon. Em 1988, foram incluídos como banda no Rock & Roll Hall of Fame. Individualmente, todos os seus integrantes também foram introduzidos por suas carreiras solo: John Lennon (1994); Paul McCartney (1999); George Harrison (2004) e Ringo Starr (2015). Para mais informações biográficas e discográficas, ver: DAPIEVE, Arthur; ROMANHOLLI, Luiz H. *Guia de rock em CD: uma discoteca básica*. 2 ed. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro. 2004. p. 31-37. Para uma análise dos impactos da banda no cenário mundial, ver: FRIEDLANDER, Paul. Beatles: O salto definitivo. In: FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll: Uma história social*. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012. p.115-149.

Dessa maneira, ao traçar paralelos entre as narrativas musicais e o substrato cotidiano, a Condutores de Cadáver, Garotos da Estrada e Inferno no Céu apresentam-se como catalisadores que, por meio das mensagens impressas em suas canções, propiciaram percepções sobre aspectos da condição humana e das paisagens urbanas.

As letras das composições das bandas Garotos da Estrada, Inferno no Céu e Condutores de Cadáver mostram a temporalidade de suas estruturas temáticas. Além disso, o uso de representações da paisagem urbana do litoral piauiense, com suas nuances históricas e culturais, demonstra a capacidade dos personagens da cena rock do litoral do Piauí na década de 1980 de conjugar a agressividade musical com uma narrativa profundamente enraizada em seu contexto específico.

Raymond Williams (2008) oferece uma perspectiva sobre a música em comparação com outras formas de expressão cultural. Williams (2008) aponta que, apesar de as categorias na música serem operacionais e, por vezes, diretivas, o sistema de significações específico presente nesse meio parece uma solução de outras áreas em comparação com outros sistemas significativos de ação e necessidade.

A análise dessa afirmação de Williams (2008) pode levar a uma reflexão sobre a natureza da música como uma forma de comunicação. A música transcende fronteiras culturais e linguísticas, comunicando emoções e significados de uma maneira que ultrapassa as limitações das palavras. Enquanto as categorias na música podem ser operacionais, sugerindo uma estrutura e organização específicas, a sua capacidade de evocar emoções e transmitir mensagens complexas pode ser considerada uma solução para a linguagem.

Além disso, o sistema de significações específico na música levanta questões sobre a singularidade desse meio artístico. A música possui linguagem própria, uma gramática que vai além das palavras. Enquanto outras formas de expressão cultural podem depender fortemente da linguagem verbal ou visual, a música pode operar em um domínio sensorial diferente, explorando a sonoridade, o ritmo e a melodia para criar significado.

A ideia de que o sistema de significações específico na música é uma solução mais completa pode ser percebida no litoral do Piauí. Neste sentido, desempenhava uma função na satisfação de necessidades humanas, ou seja, da juventude local. Com isso, a música rock atende nesse contexto a uma variedade de necessidades emocionais e psicológicas daqueles que estavam envolvidos com o estilo musical.

Williams (2008) destaca nessa singularidade a música como uma forma de expressão cultural envolta em sistemas de significações vinculados à comunicação, com função na satisfação de diversas necessidades humanas. Desse modo, existia na dinâmica estabelecida

no sistema de significação e interações que ocorriam na música rock do litoral do Piauí o imperativo que pode ser visto na fala de Jesum Messias, ao falar da sua experiência como guitarrista da banda Garotos da Estrada:

Não, não havia essa troca, cada um tinha o seu trabalho e executava o seu trabalho, nem o Inferno no Céu fazia a nossa, nem nós fazíamos as deles, a gente tocava as músicas, mas era entre a gente. Eu aprendi as músicas da Inferno no Céu, eles aprenderam as músicas da Garotos da Estrada e assim as da Condutores também, trocávamos as informações (Jesum Messias, 2022).

A partir das interações artísticas expostas na fala de Jesum Mesias, torna-se pertinente contextualizar sua observação, cujas vivências no cenário musical lhe proporcionaram uma visão sobre a dinâmica colaborativa entre bandas na primeira metade da década de 1980. O relato do entrevistado reflete uma tensão ao afirmar a ausência de interações com outras bandas nos repertórios de apresentações ao vivo das bandas Garotos da Estrada, Inferno no Céu e Condutores de Cadáver. Em suas palavras, destaca-se a autonomia na execução de cada grupo, mas, ao mesmo tempo, sugere-se a troca de conhecimentos musicais no ambiente privado.

Considerando essa memória não linear aberta por Jesum Messias, é importante a percepção do historiador italiano Alessandro Portelli (1996a) que, ao explorar a complexidade inerente às histórias orais e às memórias, ressalta que estas não fornecem um esquema fixo de experiências comuns, mas um campo vasto de possibilidades compartilhadas, sejam elas reais ou imaginárias. Assim, a dificuldade de organizar essas possibilidades em esquemas compreensíveis e rigorosos reflete a realidade de que, na mente das pessoas, constantemente surgem diferentes destinos possíveis. Cada indivíduo percebe e se orienta em relação a essas possibilidades de maneira única, contribuindo para uma diversidade de perspectivas.

Essa diversidade individual, portanto, nos revela as memórias e a sociedade não são estruturas homogêneas e uniformes, como frequentemente representadas nas abstrações. Em vez disso, Portelli (1996a) sugere que elas se assemelham a um mosaico, onde cada fragmento (ou pessoa) é distinto dos outros, apesar de compartilhar várias características em comum. Esse mosaico de diferenças e semelhanças individuais cria uma representação da realidade social, reconhecendo tanto a subjetividade quanto a objetividade dos fatos.

Nesse sentido, as memórias de Jesum Messias antecipam, ao abordar as relações musicais do litoral do Piauí, a transmissão e assimilação de repertórios entre as bandas como um processo colaborativo interno. Isso está enraizado na partilha de informações e na

construção coletiva de uma narrativa musical plural, viabilizada pelo uso comum dos mesmos espaços para criações e ensaios, bem como as vivências compartilhadas fora do ambiente musical.

A decisão de não tocar, nas apresentações ao vivo, as músicas autorais das bandas que compartilhavam o mesmo ambiente de criação não indica o desconhecimento do repertório do outro. Apesar da busca pela autenticidade de cada grupo musical, criava-se uma atmosfera de incentivo ao aprendizado das composições das outras bandas da região, formando músicos capazes de substituir outros em possíveis intempéries.

Essa dinâmica reflete a natureza da cena musical independente da época, na qual as bandas frequentemente se apoiavam, mas mantinham suas distinções artísticas. Ainda assim, o compartilhamento de informações e a colaboração eram valorizados. Isso criou uma comunidade musical coesa no litoral piauiense na década de 1980 e posteriores.

Por essa via, o comunicólogo Jorge Cardoso Filho (2013) destaca a variabilidade nos regimes de mediação simbólica, tomando a música como reflexo dos padrões hegemônicos de constrangimento e regulação presentes em um dado contexto histórico-social. Esses padrões revelam características fundamentais da cultura auditiva que prevalece em determinada época.

Ao associar a nomeação de períodos culturais específicos a determinados regimes de mediação simbólica, esses padrões conseguem influenciar a experiência musical da cena artística. A identificação desses padrões no litoral piauiense da década de 1980 permite reconstruir a experiência musical da cena rock local. Essa compreensão, segundo Cardoso Filho (2013), é enriquecida pela consideração tanto dos aspectos diacrônicos (mudanças ao longo do tempo) quanto dos sincrônicos (características contemporâneas) da vida social, além do encontro singular com objetos e fenômenos musicais específicos.

Consequentemente, existia uma mediação simbólica que ocorria entre as bandas Garotos da Estrada, Inferno no Céu e Condutores de Cadáver, como evidenciado nas falas de Jesum Messias e Heráclito Sampaio. Esses relatos revelam a experiência musical envolta no manejo da arena de tensões e influências que marcaram a cena rock do litoral piauiense na década de 1980.

Dessa forma, a interconexão entre os padrões hegemônicos de mediação simbólica, a cultura auditiva e a experiência musical estão presentes na cena rock do litoral piauiense na década de 1980. Esses elementos evidenciam a singularidade que influenciaram a experiência individual dos personagens presentes nessas interações.

Para Cardoso Filho (2013), a constante negociação que ocorre na experiência musical, especificamente no contexto da música rock, envolve aspectos culturais da vida cotidiana.

Assim, a cena musical rock do litoral piauiense é constituída das dinâmicas de conversação entre diferentes elementos culturais e sociais envolvidos com a música e seu contexto de vivência. O rock, enquanto manifestação cultural, está entrelaçado com as dinâmicas diárias das comunidades e sociedades em que se insere. Essa dinâmica implica um diálogo constante entre a música e os valores, significados e práticas que permeiam a vida em sociedade.

O historiador Edward Palmer Thompson (1981) sublinha que, na complexidade da experiência humana, as pessoas vivenciam suas experiências como ideias, instintos e sentimentos. Essa perspectiva vai além do pensamento racional ou das abordagens teóricas que buscam explicar a experiência humana somente por meio de categorias intelectuais ou socioeconômicas.

Portanto, a experiência do rock no litoral piauiense não se limita ao âmbito de seus procedimentos técnico-musicais. Ela abrange a importância dos sentimentos na vivência dos indivíduos. Nesse contexto, deve-se considerar não apenas as experiências afetivas trazidas pelo rock, mas também as normas, as obrigações familiares, as reciprocidades, os valores, a arte e as convicções religiosas.

Ao reconhecer a importância da consciência afetiva e moral, Thompson (1981) chama a atenção para a interconexão entre emoções e valores, sugerindo que esses elementos não podem ser separados das demais facetas da cultura. Na cultura musical do litoral piauiense na década de 1980, e, conseqüentemente, na música rock autoral produzida na região neste período, percebe-se uma entidade abrangente que engloba a dimensão intelectual, afetiva e moral da experiência humana.

Na experiência do rock no litoral piauiense, as emoções, influenciadas pelos contextos culturais e sociais nacionais e internacionais da segunda metade do século XX, são parte essencial do processo. Nessa multidimensionalidade, os músicos que integraram as bandas Garotos da Estrada, Condutores de Cadáver e Inferno no Céu utilizaram recursos culturais e sociais locais para fortalecer a cena musical rock.

Essa negociação entre os aspectos culturais e os recursos que estavam presentes na cena rock do litoral do Piauí na década de 1980 contribuiu para as interações entre os músicos, os ouvintes e o ambiente cultural. Nesse sentido, o historiador Ricardo Sinigaglia Arruda (2023), ao abordar a interseção entre a individualidade artística e as influências sociais na construção do estilo musical rock, aponta duas vertentes essenciais: a influência da sociedade e a autonomia do artista.

Para Arruda (2023), a música rock, como qualquer outra forma de arte, é configurada pelas nuances e necessidades da sociedade em que ela surge. Dessa maneira, as influências

conferidas pela sociedade estão impressas nas tradições, modismos e contextos históricos e sociais, fornecendo a base sobre a qual os músicos constroem suas composições.

A partir das reflexões de Arruda (2023), podemos perceber que, embora os músicos estejam inseridos em uma estrutura de gestos musicais socialmente construídos, eles não são prisioneiros delas. Neste ponto, emerge a faceta relativa à autonomia do artista. Com isso, ainda que os músicos do litoral piauiense sejam influenciados por referências musicais e estilísticas do rock fora das fronteiras piauiense, eles retêm uma capacidade inerente de inovação, introduzindo sua visão e (re)interpretando os elementos fornecidos pela sociedade em que estão inseridos. É essa autonomia que permite ao músico transcender o convencional e criar algo original.

Ainda sobre a esteira de pensamento de Arruda (2023), o grau de liberdade artística, o reconhecimento e a aceitação de um estilo ou expressão musical específica é constantemente negociado com o público e a sociedade à qual se dirige. O que é aceitável, popular ou considerado *avant-garde* pode mudar com o decorrer do tempo e local, dependendo das mudanças culturais, tecnológicas e sociais presentes no contexto de reprodução.

Dessa forma, deve-se entender o rock autoral produzido no litoral piauiense na década de 1980 como uma interação dinâmica entre a individualidade dos artistas e as influências da sociedade. Ambas as posições, individual e coletiva, coexistiram na contínua transformação da arte musical local a partir do contato com a música rock.

Tomando como exemplo os The Beatles, Arruda (2023) provoca uma reflexão sobre a influência do contexto geográfico e educacional na trajetória musical de uma banda, em particular com relação ao desenvolvimento discursivo e sonoro. Esta análise pode se estender a outros personagens, por exemplo, Garotos da Estrada, Condutores de Cadáver e Inferno no Céu, ao se considerar as dinâmicas que o rock experimentou no contexto social e cultural do litoral do Piauí durante a segunda metade do século XX.

Segundo Arruda (2023), os primeiros shows dos The Beatles em clubes pequenos de Liverpool, na Inglaterra, e Hamburgo, na Alemanha, foram profundamente influenciados pela cultura e sonoridade *rock 'n' roll* dos anos 1950 e início dos 1960. As músicas compostas pela banda inglesa nessa fase inicial eram caracterizadas por letras simples e ritmos típicos do rock daquela era. A região de Liverpool, local de criação da banda, com a sua escola de formação dos músicos – ou seja, os clubes e bares onde tocavam – forneceram-lhes as ferramentas iniciais e definiram as primeiras escolhas sonoras e temáticas.

No entanto, como aponta o Arruda (2023), a região geográfica e a escola de formação não são elementos estáticos. À medida que os The Beatles ganharam fama, tendo sido

expostos a novas culturas, ideias e experiências, sua música também mudou. O álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*⁵³ é um testemunho dessa transformação. Influenciados pela filosofia oriental, pela contracultura dos anos 1960 e por experimentações com substâncias psicodélicas, o quarteto de Liverpool criou um álbum conceitual que rompia com as convenções do rock tradicional.

Tomando esse exemplo apresentado por Arruda (2023), percebe-se como o ambiente geográfico e educacional de uma banda influencia sua sonoridade e discurso, mas também como esses elementos estão em constante movimento, aproximando e afastando conceitos iniciais. Dessa forma, à medida que novas conexões são feitas, novas influências e experiências expandem suas percepções. Esse é um panorama que pode ser visto no litoral piauiense na década de 1980 e 1990 por meio das bandas de rock autoral que surgiram na região.

2.1.1. Garotos da Estrada entre o punk e o *folk* rock

As cenas musicais são ambientes complexos e interconectados, e como foi apresentado ao longo deste texto de tese, isso não foi diferente no contexto do litoral do Piauí na década de 1980. Nesse cenário, onde música e a cultura se entrelaçam, existe uma dança constante permeada de tensões e interações. Para compreender a música dentro dessa conjuntura, é necessário considerar uma ampla gama de fatores, incluindo as noções sociais e culturais que contribuem na experiência musical dos diferentes indivíduos envolvidos.

Assim, ao falar sobre as influências que permeavam o seu dia-a-dia na década de 1980 e as composições da banda Garotos da Estrada, Danilo Melo elencou uma diversidade artística e cultural que, apesar de enraizada no rock, transcende o estilo musical.

Em termos de abordagem musical basicamente era *folk music*, Bob Dylan principalmente e música de protesto latino-americana, Joan Baez e Mercedes Sosa, mas gostava também de punk rock, Ramones, The Clash e principalmente Sex Pistols porque estava naquele momento em que o Sex Pistols fez aquela revolução toda na Europa e a partir daí criou-se uma série de experiências musicais importantes. Eu diria que ia um pouco de pop music também, o rock and roll na sua tradição mais pop, um pouco de The

⁵³ *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, lançado pelos Beatles em 1967, é amplamente reconhecido como um dos álbuns mais influentes da história da música. Ele mistura rock, pop, psicodelia e elementos de música clássica e indiana em sua construção. O álbum se destaca pela experimentação sonora e pela coesão temática, contando a história fictícia de uma banda alternativa que serve como alter ego para os integrantes dos Beatles. Para uma análise aprofundada do disco, recomenda-se: FENERICK, José Adriano; MARQUIONI, Carlos Eduardo. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band: uma colagem de sons e imagens. Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*, Uberlândia, v. 5, n. 01, p. 01-20, jan-mar. 2008.

Beatles e também um pouco de Rolling Stones. Aliás, o Raios de Sol, banda original do Heráclito, Genésio, Quinzinho e do Jânio trabalhavam muito os vocais próximos dos The Beatles, era uma coisa muito bonita. (...) Nossa influência era Bob Dylan, Cazusa, Legião Urbana, no plano interno também o grupo baiano Camisa de Vênus que fazia essa leitura e a gente trabalhava muito as músicas do Raul Seixas. (...) Tinha também um The Clash, gostávamos um pouco da ideia do reggae e de um punk rock que dialogava com o terceiro mundo e que fazia uma leitura dos problemas do terceiro mundo. Não era mais um punk rock que falava dos problemas da Inglaterra e da sua juventude no primeiro mundo. Isso eu acho que foi muito forte. Também tinha o contato com a literatura Beat, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti e outros autores Beatniks que influenciaram muito (Danilo Melo, 2023).

A análise da influência musical de Danilo Melo e seus contemporâneos vinculados ao rock revela uma diversidade de referências que contribuíram para a formação do repertório artístico da juventude do litoral piauiense. Sua abordagem musical abrange diferentes gêneros e correntes que tiveram origem no século XX. Isso destaca a variedade das preferências que influenciavam a configuração do rock autoral do litoral piauiense.

No âmbito da *folk music*, a figura de Bob Dylan e Joan Baez⁵⁴ aparece nas palavras de Danilo Melo como uma influência central, indicando um alinhamento com a tradição de protesto presente nos movimentos civis estadunidenses da década de 1960. A menção a artistas como Mercedes Sosa⁵⁵ sugere uma conexão com o movimento de protesto latino-americano, refletindo uma conscientização das questões sociais e políticas da região.

Danilo Melo também elenca, em suas referências sonoras, elementos ligados ao punk rock. Representado pelas bandas citadas: Ramones⁵⁶, The Clash⁵⁷ e Sex Pistols, ele revela

⁵⁴ Joan Baez, nascida em 9 de janeiro de 1941, é uma cantora, compositora e ativista estadunidense, conhecida por seu engajamento em causas sociais e políticas. Proeminente na cena folk dos anos 1960, junto a Bob Dylan e outros personagens, usou a música como ferramenta de protesto, apoiando movimentos pelos direitos civis, contra a guerra do Vietnã e outras lutas por justiça social no contexto estadunidense. Em 2017, foi incluída no Rock & Roll Hall of Fame. Para informações sobre Joan Baez, ver: GRAMUGLIA, Laura. Joan Baez: “We Shall Overcome”, Joan Baez in Concert, Part 2, 1963. In: GRAMUGLIA, Laura. *Mulheres do rock: Elas levantaram a voz e conquistaram o mundo*. Caxias do Sul: Editora Belas Artes, 2021. p. 68-75.

⁵⁵ Mercedes Sosa (1935-2009) foi uma cantora argentina, nascida na província de Tucumán. Ela foi uma figura central no movimento Nueva Canción. Entre suas contribuições à música latino-americana está a interpretação de canções folclóricas e de protesto, refletindo temas de justiça social e identidade cultural. Ao longo de sua carreira, que abrangeu mais de cinco décadas, Mercedes Sosa demonstrou compromisso com causas humanitárias e políticas na América Latina. Entre suas principais interpretações estão as canções: *Te Recuerdo Amanda*, de Víctor Jara, *Canción para mi América*, de Daniel Viglietti, e *Si Se Calla el Cantor*, de Horacio Guarani. Para mais informações, ver: <https://memoriasdaditadura.org.br/cultura/mercedes-sosa/#:~:text=Mercedes%20%C3%A9%20frequentemente%20lembada%20como,Cantor%E2%80%9D%2C%20de%20Horacio%20Guaran%C3%AD.> (Acesso em 06 de nov. de 2024). Sobre o contexto cultural que notabilizou Mercedes Sosa, recomenda-se a leitura: GARCIA, Tania da Costa. Arte e revolução: Um estudo comparativo entre o *Manifesto do Centro Popular de Cultura* e o *Manifesto del Nuevo Cancionero*. In: GARCIA, Tania da Costa. *Do folclore à militância: a canção latino-americana no século XX*. São Paulo: Letra e Voz, 2021. p. 145-156.

⁵⁶ Ramones foi uma banda pioneira do punk rock, formada em 1974 nos EUA, por Joey Ramone (vocal), Johnny Ramone (guitarra), Dee Dee Ramone (baixo) e Tommy Ramone (bateria). Considerados um dos precursores do

uma vertente de protesto interessada em uma estética musical disruptiva e agressiva, o que o historiador do rock estadunidense Paul Friedlander (2012) chama de “política de choque”⁵⁸. A variedade de influências de Danilo Melo, que pode ser estendida aos seus contemporâneos no litoral do Piauí, inclui ainda elementos de rock britânico, com menções a The Beatles e The Rolling Stones⁵⁹.

No âmbito nacional, a fala de Danilo Melo destaca a presença de Cazuza⁶⁰, Legião Urbana⁶¹, Camisa de Vênus⁶² e, com maior ênfase, Raul Seixas⁶³. Essa incorporação de

punk, trouxeram um som acelerado, com canções curtas, letras simples e uma estética influenciada pela contracultura e pelo rock 'n' roll dos anos 1950 e 1960. Em 2002, foram incluídos no Rock & Roll Hall of Fame. Para mais informações biográficas e discográficas, ver: DAPIEVE, Arthur; ROMANHOLLI, Luiz H. *Guia de rock em CD: uma discoteca básica*. 2 ed. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro. 2004. p. 230-232.

⁵⁷ The Clash iniciou suas atividades em 1976 e encerrou em 1986. A formação que notabilizou a banda no cenário musical internacional era composta por Joe Strummer (vocal e guitarra), Mick Jones (guitarra e vocal), Paul Simonon (baixo) e Topper Headon (bateria). Conhecidos por misturarem o punk com elementos de reggae, dub, rockabilly e funk, eles se destacaram por suas letras politizadas, abordando temas como injustiça social e militarismo. O álbum *London Calling* (1979) é considerado um dos mais influentes da história do rock. Em 2003, foram incluídos no Rock & Roll Hall of Fame. Para mais informações biográficas e discográficas, ver: DAPIEVE, Arthur; ROMANHOLLI, Luiz H. *Guia de rock em CD: uma discoteca básica*. 2 ed. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro. 2004. p. 65-70.

⁵⁸ Sobre a política de choque no movimento punk, ver: FRIEDLANDER, Paul. Punk rock: Pauleira e política de choque. In: FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll: uma história social*. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2012. p. 349-365.

⁵⁹ The Rolling Stones iniciou como quinteto na cidade de Londres, Inglaterra, está em atividade desde o ano de 1962. Em sua formação original, era composto por: Brian Jones (guitarra), Keith Richards (guitarra), Mick Jagger (vocal), Bill Wyman (baixo) e Charlie Watts (bateria). Em 1989, foram incluídos no Rock & Roll Hall of Fame. Para mais informações biográficas e discográficas, ver: DAPIEVE, Arthur; ROMANHOLLI, Luiz H. *Guia de rock em CD: uma discoteca básica*. 2 ed. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro. 2004. p. 239-246. Para uma análise dos impactos da banda no cenário mundial, ver: FRIEDLANDER, Paul. Rolling Stones: É apenas rock and roll, mas eu gosto. In: FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll: Uma história social*. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012. p.151-172.

⁶⁰ Cazuza é o nome artístico de Agenor de Miranda Araújo Neto (1958-1990). Foi um cantor e compositor brasileiro, conhecido por sua atuação tanto como vocalista da banda Barão Vermelho quanto por sua carreira solo. Cazuza explorou em suas composições temas como amor, política, liberdade e crítica social, tornando-se um dos principais nomes do que seria conhecido como BRock ou rock dos anos 1980. Entre seus maiores sucessos estão *Exagerado*, *Ideologia* e *O Tempo Não Para*. Diagnosticado com Vírus da Imunodeficiência Humana - HIV em 1987, Cazuza lutou abertamente contra a doença até seu falecimento em 1990. Sobre Cazuza e o contexto de sua produção, existe uma ampla bibliografia. Durante a tese são usados os trabalhos: GRANGEIA, Mario Luis. *Brasil: Cazuza, Renato Russo e a transição democrática*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016; DAPIEVE, Arthur. *Brock: o rock brasileiro dos anos 80*. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2015; ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. 2. ed. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014.

⁶¹ Legião Urbana foi uma banda formada em Brasília em 1982 por Renato Russo (vocal e guitarra), Dado Villa-Lobos (guitarra), Marcelo Bonfá (bateria) e Renato Rocha (contrabaixo). Suas composições abordavam temas poéticos e engajados, com foco na política, no amor, no existencialismo e em questões sociais. Esse enfoque tinha como função conectar-se com seu público-alvo, ou seja, a juventude brasileira dos anos 1980 e 1990. Ao longo de sua carreira, Legião Urbana lançou oito álbuns de estúdio. Suas atividades encerraram-se em 1996 com a morte de Renato Russo, aos 36 anos, em decorrência de complicações causadas pela Síndrome da Imunodeficiência Adquirida - AIDS. Legião Urbana e Renato Russo tornaram-se, no ambiente acadêmico, temas usuais para entender a sociedade e cultura brasileira das décadas de 1980 e 1990. Na tese, além dos trabalhos apresentados na nota anterior, é utilizado: PRADO, Gustavo dos Santos. “*A verdadeira Legião Urbana são vocês*”: Renato Russo, rock e juventude. São Paulo: e-Manuscrito, 2018.

⁶² A banda Camisa de Vênus, formada em 1980 em Salvador, Bahia, é um dos nomes do rock brasileiro dos anos 1980 vinculados ao Nordeste do Brasil. Desde sua fundação, a banda passou por diversas formações, sempre centradas em seu vocalista e principal compositor, Marcelo Nova. Suas músicas ganharam notoriedade pelas

elementos da música brasileira contemporânea à sua bagagem artística nutria conexões com o punk rock, que dialogava com as questões que se apresentavam pertinentes ao contexto regional. Esse alinhamento no rock do litoral piauiense da década de 1980 reflete uma expressão musical que se conecta diretamente com as realidades e os desafios enfrentados pela sociedade vivida pelos seus personagens.

Além da música, a influência da literatura Beat⁶⁴, apresentada por Danilo Melo através da menção dos nomes de Allen Ginsberg⁶⁵ e Lawrence Ferlinghetti⁶⁶, acrescenta uma dimensão poético-literária à sua abordagem artística. A diversidade de influências mostrada por Danilo Melo em sua fala indica uma abordagem musical caracterizada pela consciência social, sustentada por expressões artísticas que transcendem fronteiras geográficas e culturais. Essa abordagem tomava o Brasil, o Piauí e o litoral piauiense como local de ação.

A historiadora Tânia Garcia (2009) coloca que, embora a contracultura dos anos 1960 e 1970 tenha se consolidado como um movimento que questionava e desafiava os valores estabelecidos da sociedade capitalista, há uma contradição intrínseca na forma como esses mesmos jovens, que buscavam romper com o *status quo*, acabaram se inserindo em uma lógica de mercado. Nesse sentido, a cultura jovem, ao contrário de se distanciar do consumo,

letras que incluem palavrões e uma linguagem escatológica. A sonoridade da banda mescla elementos do rock, punk e música popular brasileira. Para mais informações sobre a banda e seu contexto de atuação na década de 1980, ver: DAPIEVE, Arthur. A segundona. In: DAPIEVE, Arthur. *Brock: o rock brasileiro dos anos 80*. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2015. p. 151-180.

⁶³ Raul Seixas (1945-1989) foi um músico, compositor e produtor musical brasileiro. Nascido em Salvador, Bahia, Raul Seixas misturou o *rock'n'roll* com elementos da cultura nordestina e filosofia esotérica. Considerado por Dapieve (2015) como o “pai do BRock”, abordava em suas composições temas como liberdade, individualismo, crítica social e espiritualidade. Sobre a vida e obra de Raul Seixas e seu contexto de produção, ver: SAGGIORATO, Alexandre. *Anos de chumbo: rock e repressão durante o AI-5*. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2012; SOUZA, Lucas Marcelo Tomaz de. *A trajetória social de Raul Seixas: uma metamorfose ambulante no rock brasileiro*. São Paulo: Alameda, 2013.

⁶⁴ Sobre a relação da Geração Beat com o rock, recomenda-se: FERENZINI, Valéria Leão. Geração beat e sua presença no rock. In: ALMICO, Rita; FERENZINI, Valéria Leão; FERENZINI, Edson Leão; LAMAS, Fernando Gaudereto; SARAIVA, Luiz Fernando; GOODWIN JR, Ricky. *Rock: o livro*. São Paulo: Hucitec, 2022. p. 108-126; FEIL, Gabriel Sauden. Rock e os signos, rock e os rótulos: o caso da geração beat, o caso do movimento hippie. In: BERAS, Cesar; FEIL, Gabriel Sauden. *Sociologia do Rock*. Jundiaí: Paco Editorial, 2015. p. 35-53.

⁶⁵ Allen Ginsberg (1926-1997) foi um poeta estadunidense e figura central da Geração Beat, movimento literário que surgiu nos anos 1950. Nascido em Newark, Nova Jersey, Allen Ginsberg ganhou notoriedade com o poema *Howl* (1956), que denunciava o materialismo, a repressão sexual e a desumanização na sociedade estadunidense. Além de poeta, Ginsberg foi ativista político, engajado em causas vinculadas aos direitos civis, à liberdade de expressão e ao pacifismo.

⁶⁶ Lawrence Ferlinghetti (1919-2021) foi um poeta, pintor, editor e ativista estadunidense. Nascido em Yonkers, Nova York, foi um dos fundadores da livraria e editora City Lights em San Francisco, que se tornou um ponto de encontro para escritores e intelectuais da contracultura. Ferlinghetti publicou obras de diversos poetas da Geração Beat, incluindo *Howl*, de Allen Ginsberg, e seu próprio livro de poemas, *A Coney Island of the Mind* (1958). Além de sua contribuição literária, Ferlinghetti foi um defensor da liberdade de expressão e crítico da guerra.

acabou também sendo influenciada por ele, utilizando produtos, moda, música e estilo de vida como veículos de expressão identitária e de disseminação de seus valores.

Dessa forma, Garcia (2009), ao abordar a relação entre a juventude latino-americana dos anos 1950 e 1960 e a cultura de massa, destaca o papel fundamental que os meios de comunicação exerceram nesse contexto. No litoral do Piauí, pode ser identificada, na geração nascida na década de 1960, como a dos integrantes das bandas Garotos da Estrada, Condutores de Cadáver e Inferno no Céu, uma efervescência social e política. Assim, a busca por novas formas de expressão coincidia com o surgimento de uma cultura de massa cada vez mais influente na região.

Contudo, essa dinâmica, que envolve tanto o papel ativo do jovem como produtor e consumidor de bens culturais quanto a utilização dos meios de comunicação como difusores dessas novas expressões, demonstra que a juventude não era apenas receptora passiva da cultura de massa, mas também atuava como agente transformador dentro dela. Ao adotar e ressignificar produtos culturais, como música, moda e estilos de vida, os jovens ligados ao rock do litoral piauiense na década de 1980 criaram novos significados que ultrapassavam as fronteiras do mercado.

Segundo o historiador inglês Edward P. Thompson (1981), a compreensão da experiência humana é fundamental para entender as dinâmicas sociais e históricas. Para Thompson (1981), isso possibilita colocar em destaque homens e mulheres como sujeitos dentro de suas realidades, não como indivíduos totalmente autônomos e livres, mas como pessoas que vivenciam suas situações e relações produtivas de maneira concreta. Essas situações e relações podem ser percebidas como necessidades, interesses e antagonismos, que são, então, processados na consciência e na cultura dos indivíduos de maneiras complexas e relativamente autônomas.

A noção de experiência humana de Thompson (1981) reconhece que as pessoas não são meros recipientes passivos de forças externas, mas agentes ativos que interpretam e respondem às suas circunstâncias. Assim, interpretações e respostas no tecido social são influenciadas pelas condições materiais e sociais em que se encontram, mas também são configuradas por suas consciências e culturas, que operam com um grau de autonomia. Isso significa que, embora as estruturas sociais e econômicas determinem, em maioria, a situação dos indivíduos, estes conseguem refletir sobre suas experiências e agir de acordo com suas percepções e entendimentos.

Thompson (1981) enfatiza que a ação humana frequentemente emerge através das estruturas de classe, que resultam dessas experiências e interpretações. Ressalta-se que as

classes sociais não podem ser entendidas somente como categorias econômicas. Com isso, a cultura e experiências também formam uma base para a ação coletiva. As pessoas, por meio de suas experiências compartilhadas e consciências desenvolvidas em um contexto de classe, podem agir para transformar suas situações determinadas.

Dessa forma, a complexidade da experiência humana encontrada na cena rock do litoral piauiense não pode ser reduzida a simples determinismos econômicos, culturais ou sociais. Em vez disso, considerando Thompson (1981), ela é uma estrutura dialética, na qual a experiência humana está em um processo dinâmico e interativo. Por essa via, os indivíduos ligados ao rock viveram suas realidades, refletiram sobre elas, desenvolveram uma consciência cultural e social e, mediante essas lentes, agiram para influenciar e modificar suas condições de existência.

Na cena rock do litoral piauiense, essa apropriação da cultura de massa, feita como um espaço de expressão e contestação é, um fenômeno paradoxal, pois essa juventude, ao mesmo tempo que criticava o sistema capitalista e seus mecanismos de controle, utilizava seus próprios canais — como a televisão, o rádio e as gravadoras — para obter uma via de referência. Contudo, segundo Garcia (2009), a juventude latino-americana soube adaptar essas influências internacionais ao contexto local, criando uma forma de manifestação cultural que considera as características do ambiente em que suas experiências são construídas.

Raymond Williams (2008), ao abordar a necessidade de uma compreensão expandida da cultura, destaca a importância de explorar a área mais ampla de sentimentos, atitudes e pressupostos que caracterizam distintamente a cultura de uma classe ou grupo. Essa esfera mais abstrata e menos tangível revela nuances culturais fundamentais para compreender a dinâmica de uma classe ou grupo específico, especialmente quando se trata da cultura em constante transformação, mesmo em meio à persistência de estruturas econômicas.

Ao analisar essa área mais ampla da cultura, Williams (2008) aponta para uma “coloração” global na prática social concreta, destacando a especificidade cultural desses elementos e sua importância analítica. Nessa perspectiva, pode-se ver nas influências musicais de Danilo Melo que a cultura não é somente um conjunto de expressões formais e conscientes, mas uma teia complexa de elementos subjacentes que configuram a identidade cultural de seu contexto na juventude.

Jesum Messias, guitarrista da banda Garotos da Estrada, em suas palavras, corrobora com a fala de Danilo Melo ao elencar as influências que rondavam o grupo envolvido com o rock do qual participava no litoral do Piauí na década de 1980. Conforme Jesum Messias:

O Garotos da Estrada tem muito a ver com folk, com Simon & Garfunkel e com essa influência da Janis Joplin e do blues de Bob Dylan. A Garotos da Estrada tem muito a ver com Bob Dylan, nós cantávamos praticamente quase todas as canções do Bob Dylan, a gente tocava e cantava, se fosse para ser uma proposta de cover do Bob Dylan acho que dava mais certo, mas aí nós queríamos entrar no campo autoral e fazer nossas próprias canções. O Danilo Melo que naquela época era só um jovem sonhador, como nós também, inclusive nem universitário ainda, era um cara que andava com livro debaixo do braço e acreditava muito nessa questão da mudança da cidade e da forma de pensar. Aqui ainda era muito coronelista, aburguesada e muito conservadora. Ainda era muito naquela coisa de comercial, uma cidade comercial e de lucro, pensavam muito no lucro e aquela juventude não, ela queria se libertar muito disso, queriam pensar muito e inclusive imaginar uma sociedade mais igualitária e menos injusta. Nós éramos muito dessa filosofia e dessa forma nós tocávamos e elaborávamos nossas letras e canções muito nesse saudosismo, muito nessa questão filosófica também. A gente era apaixonado pelas letras do Bob Dylan, o Danilo era um autodidata em inglês, então, ele muitas vezes traduzia as músicas do Bob Dylan para a gente entender melhor. Imagina que nós éramos tacanhos porque éramos garotos de uma cidade pequena e interiorana, Parnaíba (Jesum Messias, 2022).

A narrativa de Jesum Messias sobre as influências presentes na Garotos da Estrada também destaca a forte influência da *folk music* estadunidense, ampliando o leque para além de Bob Dylan, citado por Danilo Melo. Artistas como Simon & Garfunkel⁶⁷ e Janis Joplin⁶⁸ também entram no rol de referências da banda a partir da fala de Jesum Messias. Considerando os artistas e grupos musicais elencados por Danilo Melo e Jesum Messias, possibilita-se visualizar sob quais fundações estava à proposta autoral da Garotos da Estrada, que aspirava dialogar com a sociedade local.

Ao se formar no litoral do Piauí uma cena rock autoral na década de 1980, que levava uma diversidade de referências, configurava-se a identidade daqueles envolvidos. Stuart Hall (2014) destaca a natureza intrinsecamente discursiva da construção de identidades,

⁶⁷ Simon & Garfunkel foi uma dupla estadunidense de *folk music* formada por Paul Simon e Art Garfunkel. No início, em 1957, usaram o nome Tom & Jerry, alcançando seu primeiro sucesso com *Hey, Schoolgirl*. Em 1964, sob a insígnia Simon & Garfunkel, lançaram a música *The Sound of Silence*, seu principal sucesso. No ano de 1969, ocuparam a 49ª posição entre os 50 mais vendidos no Brasil com o single *Mrs. Robinson/At The Zoo*, lançado pela CBS em 1968 no mercado brasileiro. A dupla se separou em 1970 por divergências criativas, retornando em algumas oportunidades nas décadas de 1980 e 2000 para apresentações pontuais. Em 1990, foram incluídos no Rock & Roll Hall of Fame. Para mais informações biográficas e discográficas, ver: DAPIEVE, Arthur; ROMANHOLLI, Luiz H. *Guia de rock em CD: uma discoteca básica*. 2ª ed. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 2004, p. 255-256.

⁶⁸ Janis Joplin (1943-1970) foi uma cantora e compositora estadunidense, vinculada ao rock e ao blues na década de 1960. Ganhou fama como vocalista da banda Big Brother and the Holding Company antes de seguir carreira solo. Ela era conhecida por sua voz potente e emotiva, além de sua personalidade rebelde. Em 1995, foi incluída no Rock & Roll Hall of Fame. Para mais informações biográficas e discográficas, ver: DAPIEVE, Arthur; ROMANHOLLI, Luiz H. *Guia de rock em CD: uma discoteca básica*. 2ª ed. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 2004, p. 131-133; GRAMUGLIA, Laura. Janis Joplin “Mercedes Bens”, Pearl, 1971. In. GRAMUGLIA, Laura. *Mulheres do rock: Elas levantaram a voz e conquistaram o mundo*. Caxias do Sul: Editora Belas Artes, 2021. p. 28-31.

argumentando que elas são produtos de contextos históricos e institucionais, formados em práticas discursivas.

Segundo Hall (2014), as identidades não são fixas; elas são construções dinâmicas que se desenvolvem a partir de escolhas individuais e coletivas, moldadas por contextos sociais e históricos específicos. Isso pode ser observado no rock do litoral do Piauí na década de 1980.

As influências listadas por Jesum Messias e Danilo Melo, quando analisadas sob o prisma de Hall (2014), indicam que as identidades dos personagens da cena rock do litoral piauiense na década de 1980, e das gerações seguintes, são construções que surgem a partir de processos sociais, históricos e discursivos.

Essa construção de identidade e as práticas sociais que a formam, no caso da Garotos da Estrada, podem ser vistas na longa fala de Danilo Melo sobre os ensaios de sua banda:

Para a gente ensaiar andava muito. A gente saía lá do Jardim das Acácias e acho que andava uns dois ou três quilômetros até a casa do Jânio, Genésio, Quinzinho e Paulo Martins para ensaiar. Cada um tinha um violão e uma guitarra velha, eles tinham uma bateria e alguém arrumava um amplificador e a gente fazia essa coisa de tentar tirar alguma música porque nós não tínhamos instrumentos musicais. Depois eu comprei uma guitarra. Meu pai e eu fomos a Teresina em uma viagem de família e meu pai comprou uma guitarra para mim, uma guitarra verde, uma guitarra que dava para tirar um som, mas eu mesmo nunca toquei (risos) e aí servia a banda. O Jesum tinha um violão, alguém tinha um contrabaixo e a gente ia emprestando os instrumentos. Quando era para fazer algum show a gente chegava com um pouco mais de antecedência e pegava carona na estrutura do *rider* técnico que estava montado. Como nós não tínhamos muita habilidade musical, o ruim é que muitas vezes a gente desafinava um pouco os instrumentos e quando a banda seguinte, o pessoal profissional, ia fazer o show, às vezes uma corda de guitarra tinha quebrado e estava desafinado o baixo. Tinha esses constrangimentos porque nós éramos muito amadores. Era uma música muito amadora, mas de uma teimosia incrível (risos) que não se admite nos dias de hoje (Danilo Melo, 2023).

A narrativa de Danilo Melo sobre a trajetória da sua banda revela a persistência dos jovens moradores de Parnaíba que, mesmo sem experiência musical formal, ousaram expressar suas inquietações através da arte na década de 1980. Os escassos recursos financeiros que refletiam na falta de instrumentos musicais e locais próprios para ensaios eram contornados por meio de uma rede de amizades formada a partir da música rock. O relato de Danilo Melo sobre as longas caminhadas até os locais de ensaio, percorrendo quilômetros a pé, ressalta a ideia de comprometimento e dedicação do grupo.

A compra da primeira guitarra, que serviu a Garotos da Estrada e a outras bandas na década de 1980 e 1990⁶⁹, envolveu uma experiência marcante de Danilo Melo com seu pai, comerciante em Parnaíba. Adquirida em uma viagem a Teresina, capital do Piauí, a guitarra verde simbolizou um marco para a banda de Danilo Melo. Mesmo que o sonho de ser guitarrista não tenha sido realizado, a presença do instrumento foi crucial para o aperfeiçoamento da sonoridade do grupo. Essa aquisição também demonstra o apoio de figuras parentais à cena rock do litoral do Piauí na década de 1980.

Laços de solidariedade entre gerações também se revelam na fala de Jesum Messias, quando ele aborda, sob sua perspectiva, os primeiros passos da banda Garotos da Estrada, da qual era guitarrista. Ele diz em uma longa fala o seguinte:

Foi aos trancos e barrancos que nós fomos conseguindo ter os nossos próprios instrumentos, a gente não tinha nada, ensaiávamos com um violão, usávamos muito um violão na época, um Di Giorgio que era um violão número 18 ou 16 estudantil. A gente usava muito violão e nós usávamos violão com cordas de aço. (...)Não tínhamos instrumentos musicais. O Parnaíba Som 7 vai ter o Netinho que é baterista e filho do Antônio Feijão, era um garoto e o Paulinho metal vai e influencia o Netinho para ser baterista. O pai do Netinho começa a treinar ele e os irmãos e aí começa a ter ensaios. Nós tivemos passeando pelas bandas de baile da cidade, nós fomos ensaiar no Parnaíba Som 7, Os Atômicos e em uma banda de baile que era a B-45 e que hoje é a banda Black Tie. A banda B-45 era do Roberto, nós íamos lá para ensaiar na sede dele. Era uma casinha, não tinha nada de muito, era um quartinho que a gente ia e ensaiava. (...)Então, ele tinha os equipamentos dele e a gente ia ensaiar lá também. Estou te dando referências de bandas e pessoas que ajudaram as bandas de rock da cidade, a gente não tinha nada. O Quinzinho, Genésio e Jânio eram pintores e o Paulo Martins montou na casa dele uma serigrafia onde eles faziam pinturas e a gente fazia os nossos cartazes, na casa do Paulo Martins que era irmão do Jânio, Genésio e do Quinzinho. O Quinzinho era o baterista. Quinzinho era o apelido, não sei se de Raimundo ou de Raimundinho, sei que era Quinzinho (risos). Então, a gente ia ensaiar lá na casa deles também, na casa da mãe deles que era uma casa no conjunto Aimorés. Eu moro aqui na rua Aimorés em Parnaíba e tem o conjunto Aimorés, esse conjunto tinha a casa do Jânio, Genésio e da mãe deles, nós íamos para lá ensaiar. Nessa época eu morava no Jardim das Acácias e era distante, é como se hoje você estando no centro da cidade e ter que ir para o João XXIII, era muito distante e tudo dentro do mato, tinha algumas ruas que tinham calçamento, a gente passava por veredas para poder ir ensaiar. O bairro São José já era um bairro muito antigo e já tinha ruas, bairro São José, bairro Nova Parnaíba, o centro da cidade em si, mas para cá, vamos dizer assim, mais para o alto da cidade, onde é a Universidade Federal do Delta do Parnaíba, no campus Ministro Reis Veloso, era tudo muito distante, tudo muito inacessível, não era muito acessível, mas a gente se encontrava lá. Tinha uma construção do porto de

⁶⁹ Por meio de entrevistas com integrantes da cena rock do litoral do Piauí nas décadas de 1980 e 1990, e de fotografias que retratam as bandas de rock autoral, vinculadas a essa mesma cena musical, a guitarra verde, que inicialmente pertenceu a Danilo Melo, também foi utilizada pelas bandas Zardoz, Delirium Tremens e Artéria.

Luís Correia e a caçambas da Cobralica - que era uma empresa que estava levando as pedras para fazer o porto - em uma das ocasiões caiu uma daquelas pedras lá na BR e nós pegamos, era pesada pra caralho e a gente pegou, era bem uns vinte moleques que pegaram e levaram a pedra lá para a esquina para se tornar banco. Foi lá que a gente aprendeu a tocar violão, aprendemos a cantar e foi lá que nós aprendemos a fazer uma banda, chamada Garotos da Estrada (Jesum Messias, 2022).

Na fala de Jesum Messias, destaca-se a falta de recursos e as dificuldades enfrentadas pela banda Garotos da Estrada em seus estágios iniciais. A ausência de instrumentos próprios é enfatizada, ressaltando a prática de ensaiar com um violão acústico Di Giorgio⁷⁰, muitas vezes utilizando cordas de aço, algo considerado inapropriado para o instrumento.

Ao reconhecer que existem individualidades e diversidade no tecido social, percebe-se que Danilo Melo e Jesum Messias contribuem com sua própria história e visão do mundo. Essa contribuição individual, embora única, interage com outras, criando o mosaico de experiências compartilhadas. Por esta via, é pertinente o apresentado pelo sociólogo Michael Pollak (1989) que discute a memória como uma operação coletiva que envolve a preservação de eventos e interpretações do passado, visando salvaguardar esses elementos de maneira consciente e/ou inconsciente.

Para Pollak (1989), a memória coletiva é uma construção social que serve para definir e reforçar sentimentos de pertencimento e as fronteiras sociais entre diferentes coletividades, como partidos, sindicatos, igrejas, aldeias, regiões, clãs, famílias e nações. Essa referência ao passado representa algo relevante na manutenção da coesão dos grupos e das instituições que constituem uma sociedade. Assim, a memória coletiva contribui no estabelecimento e solidificação da identidade de um grupo, fornecendo sentido de continuidade e propósito compartilhado por seus membros. Ao lembrar e interpretar eventos passados, os grupos podem definir seu lugar no mundo, sua função e suas relações com outras coletividades.

A partir de Jesum Messias também é colocada em evidência a rede de colaborações usadas pelas bandas de rock autorais do litoral do Piauí na década de 1980. Esta era constituída por conjuntos musicais e seus integrantes já consolidados no cenário musical regional, por exemplo, Parnaíba Som 7 e B-45. A necessidade de recorrer a locais

⁷⁰ A Di Giorgio iniciou suas atividades no Brasil em 1908, com a fundação do Atelier de Violões Finos Romeu Di Giorgio, pelo italiano Romeu Di Giorgio. Os produtos musicais Di Giorgio surgiram com o intuito de atender aos imigrantes italianos. Na década de 1940, com a mudança de *status* de ateliê para indústria, fortaleceu-se a produção de violões devido à popularização do instrumento. A marca Di Giorgio consolidou-se no Brasil com o advento da Bossa Nova, no final da década de 1950, e se beneficiou das orientações econômicas brasileiras que priorizavam a substituição de bens importados por produtos nacionais. Para mais informações, ver: <http://digiorgio2.hospedagemdesites.ws/sobre/one-page/sobre-a-digiorgio.html>. (Acesso em 06 de nov. de 2024).

improvisados para ensaios, como a sede da B-45 na casa de Roberto, evidencia a falta de infraestrutura para bandas de rock na cidade naquela época.

Jesum Messias também faz menção a outros locais onde ensaiavam a Garotos da Estrada, colocando que para os integrantes da Garotos da Estrada eram locais distantes e de difícil acesso na cidade de Parnaíba, como a residência no conjunto Aimorés⁷¹. O esforço para se deslocar até esses locais, enfrentando condições adversas, destaca uma ideia de dedicação e determinação do grupo em prol da música rock. A escolha pelo nome Garotos da Estrada tem relação com essas distâncias percorridas pelos integrantes da banda para realizarem seus ensaios e shows.

Na efervescente cena musical do litoral do Piauí na década de 1980, as melodias da *folk music* se entrelaçavam com a rebeldia punk. Nesse sentido, a trajetória da Garotos da Estrada mostra as nuances de experiências musicais que transcendem notas e acordes, colocando em destaque o período marcado no Brasil por lutas sociais após décadas de governos militares. Isso pode ser visto nas palavras de Jesum Messias:

Danilo já era do movimento e já tinha um contato com o Paulinho metal e o Nilson e começou a me convidar para irmos para lá na casa do Paulinho. Na casa do Paulinho era metal e tal, Eddie Van Halen, Led Zeppelin, mas ao mesmo tempo o Danilo tinha na casa dele Bob Dylan, Paul Simon & Art Garfunkel, Janis Joplin e aí nós fomos começar a ouvir Sex Pistols, Ramones, The Clash, Ratos de Porão, Raimundos, a gente passa a viver o mundo punk. Nós fizemos um grupo e criamos uma farda, tínhamos uma calça jeans e cada camisa atrás tinha um nome, o meu era Dead Boys, garoto morto (risos), o outro era Danny Brazzer que era o Danilo, o Jack Generation que era Jorge e meu irmão Hendrix. Meu irmão foi um candidato a baterista e foi querer entrar no mundo da música, meu irmão Carlos Eduardo, todo mundo conhecia ele pelo apelido de família que era o Kaua. Hoje ele é viúvo, a esposa e a mãe dela foi vítima do Covid-19, na época ele era casado com essa menina ou estava noivando ou namorando e estava na banda. (...). Fora isso, tinha as canções do Bob Dylan que nós tocávamos, aquela *Blowin in the wind* (Jesum Messias fez com a boca a melodia da música *Blowin in the wind*) “*The answer, my friend, is blowin' in the wind*”. A gente cantava muito, era hino isso aí, aquela Pra não dizer que não falei das flores a gente cantava, a gente fazia o movimento pró ao sonho que nós queríamos de igualdade social. O Danilo ia muito pelo caminho da esquerda, desde cedo ele já lia muita coisa que tinha muito mais haver com a esquerda e batia de frente com a burguesia da cidade na época. Nessas composições a gente foi começando a fazer a nossa salada musical, fomos começando a ensaiar. Ensaíavam juntos a Inferno no Céu, Condutores de Cadáver e Garotos da Estrada, ninguém era distante um do outro, era todo mundo junto e misturado (risos). Rapaz, era uma coisa maravilhosa. Eu amava e ficava

⁷¹ Não foi possível estabelecer a localização exata do Conjunto Aimorés em Parnaíba na década de 1980. Contudo, o parâmetro de distância fornecido por Jesum Messias para exemplificar a sua localização em comparação ao local onde residia saiu do “centro da cidade (Parnaíba) e ter que ir até o João XXIII”. Esse percurso tem aproximadamente 13 quilômetros.

admirado com o Jânio tocando porque ele é um grande guitarrista, Jânio era muito bom arranjador, a gente tocava aquela música do Titãs, Sonífera Ilha (Jesum Messias fez com a boca o som do riff da música Sonífera Ilha do Titãs), rapaz aquela música foi um trabalho para eu pegar, mas o Jânio teve a paciência de me ensinar porque eu tinha que tocar, tinha que fazer a base e ele tinha que fazer o solo (Jesum Messias, 2022).

As experiências musicais de Jesum Messias, na década de 1980, refletem o contexto musical e social do Brasil, que vivia os primeiros passos rumo ao processo de redemocratização. Essa conjuntura motivou a formação da banda Garotos da Estrada e de outras em diversas localidades do Brasil. A narrativa de Jesum Messias destaca a diversidade de influências musicais, evidenciada pelo contraste entre os ambientes frequentados pelos membros das bandas Condutores de Cadáver, Inferno no Céu e Garotos da Estrada. Um exemplo disso é o ambiente “metal” da casa de Paulinho, membro da Condutores de Cadáver, onde o contato com referências ligadas ao *hard rock*, como Eddie Van Halen⁷² e Led Zeppelin⁷³, era frequente. Esse espaço contrastava com as experiências vividas na casa de Danilo Melo, onde Bob Dylan, Paul Simon & Art Garfunkel e Janis Joplin formavam a trilha sonora.

Outro aspecto levantado por Jesum Messias são os elementos punk da Garotos da Estrada, que podem ser vistos na adoção de uma farda com apelidos escolhidos pelos integrantes. Nomes como *Dead Boys*, *Jack Generation*, *Danny Brazzer* e *Hendrix* podem ser entendidos como insígnias que refletiam o pertencimento a um movimento, sem deixar de lado as suas individualidades no coletivo.

No contexto do litoral piauiense na década de 1980, o rock autoral se configurava como um veículo de conscientização social, com influências de nomes internacionais e nacionais. O comprometimento com a denúncia da desigualdade era uma característica fundamental, e o rock se tornou um espaço para a manifestação dessa crítica. Isso é

⁷² Eddie Van Halen (1955-2020) foi um influente guitarrista, compositor e produtor musical, conhecido como um dos inovadores do rock. Nascido nos Países Baixos e naturalizado estadunidense, fundou a banda Van Halen junto ao seu irmão, Alex Van Halen, em 1972. O álbum de estreia da banda, intitulado *Van Halen* (1978), apresentou sucessos como *Runnin' with the Devil* e *Eruption*. Eddie Van Halen também é reconhecido mundialmente por suas contribuições à produção musical e ao design de guitarras. Para mais informações biográficas e discográficas sobre a banda Van Halen, ver: DAPIEVE, Arthur; ROMANHOLLI, Luiz H. *Guia de rock em CD: uma discoteca básica*. 2ª ed. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 2004, p. 284-285.

⁷³ Led Zeppelin foi uma banda formada em 1968 na Inglaterra. Era composta pelo vocalista Robert Plant, pelo guitarrista Jimmy Page, pelo baixista e tecladista John Paul Jones e pelo baterista John Bonham. A banda encerrou suas atividades em 1980, após a morte de John Bonham. Em 1995, foram incluídos no Rock & Roll Hall of Fame. Para mais informações sobre o Led Zeppelin e seu impacto na cultura mundial, recomenda-se o trabalho: ARRUDA, Ricardo Sinigaglia. *Crise no Underground Londrino: Uma Análise do Led Zeppelin IV*. 2019. 125 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2019.

evidenciado nas referências sonoras de Jesum Messias para as letras de protesto da Garotos da Estrada, entre elas, *Pra não dizer que não falei das flores* de Geraldo Vandré⁷⁴.

Ao tomar como parâmetro a música de Geraldo Vandré, Jesum Messias destaca um ponto levantado pelo historiador Rodrigo Patto Sá Motta (2018) ao abordar a cultura política. Para o historiador, o imaginário nacional é construído por meio de elementos como heróis, vilões, eventos marcantes e guerras, os quais ajudam a criar uma narrativa compartilhada sobre a nação e seu povo. Esses elementos são fundamentais para estabelecer e reforçar a identidade nacional e podem desempenhar um papel importante na mobilização de apoio para causas políticas.

As representações apresentadas por Jesum Messias e Danilo Melo, ao abordarem as escolhas sonoras que nortearam a Garotos da Estrada, são construídas por meio de imagens mentais e/ou visuais que são disseminadas, reproduzidas e reapropriadas ao longo do tempo. Este é um processo dinâmico que envolve tanto a memória coletiva quanto a historiografia – a escrita da história – além da literatura, da cultura visual e das diferentes mídias. Por essa via, a postura política expressa na Garotos da Estrada revela o caráter contestador e ideológico absorvido da interação entre a música e a sociedade.

Nesse sentido, nos personagens que movimentavam a cena rock do litoral do Piauí, é possível identificar o que Motta (2018) destaca ao definir a cultura política como um fenômeno construído e reconstruído por meio de diversos processos. Isso tem implicações significativas para a compreensão da política e da sociedade, uma vez que sugere que a luta pelo poder não se restringe apenas à força material, mas também envolve a construção e contestação de histórias e identidades.

⁷⁴ “Pra não dizer que não falei das flores” (também conhecida como “Caminhando”) foi escrita e interpretada por Geraldo Vandré, ficando em segundo lugar no Festival Internacional da Canção de 1968. Sua letra diz o seguinte: Caminhando e cantando e seguindo a canção/ Somos todos iguais, braços dados ou não/ Nas escolas, nas ruas, campos, construções/ Caminhando e cantando e seguindo a canção/ Vem, vamos embora, que esperar não é saber/ Quem sabe faz a hora, não espera acontecer/ Vem, vamos embora, que esperar não é saber/ Quem sabe faz a hora, não espera acontecer/ Pelos campos há fome em grandes plantações/ Pelas ruas marchando indecisos cordões/ Ainda fazem da flor seu mais forte refrão/ E acreditam nas flores vencendo o canhão/ Vem, vamos embora, que esperar não é saber/ Quem sabe faz a hora, não espera acontecer/ Vem, vamos embora, que esperar não é saber/ Quem sabe faz a hora, não espera acontecer/ Há soldados armados, amados ou não/ Quase todos perdidos de armas na mão/ Nos quartéis lhes ensinam uma antiga lição/ De morrer pela pátria e viver sem razão/ Vem, vamos embora, que esperar não é saber/ Quem sabe faz a hora, não espera acontecer/ Vem, vamos embora, que esperar não é saber/ Quem sabe faz a hora, não espera acontecer/ Nas escolas, nas ruas, campos, construções/ Somos todos soldados, armados ou não/ Caminhando e cantando e seguindo a canção/ Somos todos iguais, braços dados ou não/ Os amores na mente, as flores no chão/ A certeza na frente, a história na mão/ Caminhando e cantando e seguindo a canção/ Aprendendo e ensinando uma nova lição/ Vem, vamos embora, que esperar não é saber/ Quem sabe faz a hora, não espera acontecer/ Vem, vamos embora, que esperar não é saber/ Quem sabe faz a hora, não espera acontecer/ Vem, vamos embora, que esperar não é saber/ Quem sabe faz a hora, não espera acontecer/ Vem, vamos embora, que esperar não é saber/ Quem sabe faz a hora, não espera acontecer/ Vem, vamos embora.

2.1.1.1. Tensões na encruzilhada musical e a poética da Garotos da Estrada

Uma canção, em sua estrutura, contém elementos que revelam a essência dos bastidores da criação musical. Esse universo, onde a inspiração se entrelaça com a harmonia, pode ser visto por meio das falas de quem participou de sua construção. Nesse sentido, o historiador Ricardo Santhiago (2013) destaca a dimensão reflexiva e conceitual que as entrevistas no contexto artístico assumem. Para Santhiago (2013), o uso da história oral com artistas permite explorar as concepções dos criadores sobre a arte, os conceitos subjacentes ao trabalho artístico, as ideias envolvidas na produção e/ou recepção de uma obra de arte, bem como os propósitos do artista ao criar uma obra.

Por essa perspectiva, as concepções dos músicos envolvidos com o rock do litoral piauiense ressaltam a natureza dinâmica e fluida dos processos artísticos vivenciados e desenvolvidos no Brasil da década de 1980. Além disso, ao analisar uma canção, é importante compreender as visões e filosofias dos artistas em relação ao seu próprio trabalho, pois essas concepções contribuem para a compreensão do papel da arte na sociedade.

Sobre as dinâmicas presentes na cena musical rock do litoral piauiense na década de 1980, existe a percepção de Jesum Messias, integrante da banda Garotos da Estrada, que mostra a motivação das primeiras composições de sua banda:

Elas chegavam da necessidade dos festivais. “Ah, tu se inscreveu?! Temos que fazer a música”, “Bora fazer a música, já foi escrita a letra”. O Danilo escrevia a letra primeiro e o papai aqui é que fazia a composição. Então, todo repertório do Garotos da Estrada foi pautado em festivais, toda canção que nós fizemos, que construímos, foi focada para um festival, seja de músicas pastorais na época que tinha na igreja - na igreja a gente fazia festivais de músicas pastorais – nós fomos lá todo punk para tocar uma música pastoral (risos). Presta atenção nessa história: a gente não tinha gel, antigamente em Parnaíba não tinha acesso a gel, nós pegávamos sabão de coco, pegava o cabelão, jogava para cima e deixava duro com sabão para fazer o punk, aquelas coisas lá da Inglaterra, os punks, a gente criava esse tipo de modelo. Quem chegava perto da gente falava “rapaz, está um cheiro de sabão danado”, a gente fazia isso (risos). Então, a gente foi, mas foi um estranhamento absurdo, esse foi um dos festivais de muito estranhamento. A gente não só tocava, a gente era do movimento punk (Jesum Messias, 2022).

A fala de Jesum Messias destaca a influência dos festivais na produção musical do litoral piauiense na década de 1980, algo similar ao que ocorria no Brasil na década de 1960⁷⁵

⁷⁵ Sobre os festivais de música com repercussão nacional na década de 1960, ver: NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: Engajamento político e Indústria Cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: AnnaBlume/FAPESP, 2010. p. 144-182.

e ao que ocorreu em Teresina, capital do Piauí, na década de 1970 e 1980⁷⁶. Dessa demanda, surgiu a necessidade da criação de músicas para participar desses eventos, que estavam inseridos nas estruturas culturais e sociais da região com pretensões de conquista de espaço no cenário musical local.

Jesum Messias também destaca que as canções da banda Garotos da Estrada surgiam como um desafio entre ele, o guitarrista e Danilo Melo, vocalista da banda. Essa ação é exemplificada pelo diálogo imaginado entre eles: *“Ah, tu se inscreveu?! Temos que fazer a música”*. Assim começava o processo criativo da banda Garotos da Estrada, no qual a escrita inicial da letra era incumbência de Danilo Melo, enquanto Jesum Messias, nessa dinâmica, assumia a responsabilidade da estrutura sonora.

Torna-se interessante observar a versatilidade da banda ao adaptar-se aos diferentes contextos de festivais que ocorriam no litoral piauiense, sobretudo na cidade de Parnaíba. Um exemplo citado por Jesum Messias são os festivais de músicas pastorais da igreja católica, evidenciando a dinâmica em que estavam inseridas as bandas de rock locais na década de 1980.

Mesmo explorando espaços cuja ligação principal não era o rock, a Garotos da Estrada preservava sua identidade, mantendo o caráter contestador do punk. Essa relação entre os festivais da igreja católica, em Parnaíba, e os envolvidos com o rock remonta, pelo menos, à segunda metade da década de 1970⁷⁷.

Essa ligação da música rock com os festivais da década de 1980, especialmente os de música pastoral na igreja católica, contribuía de diferentes formas com as bandas de rock envolvidas. Além das premiações, proporcionava visibilidade aos seus trabalhos, gerando repercussão tanto pelo confronto de ideias quanto pela valorização das composições apresentadas.

A ampliação do alcance das propostas da Garotos da Estrada permitia que eles compartilhassem suas ideias com diferentes públicos e contextos sociais. Isso contribuiu, posteriormente, para a inserção de seus integrantes em espaços e funções públicas em Parnaíba, litoral do Piauí.

⁷⁶ Sobre os festivais de música que ocorreram na cidade de Teresina nas décadas de 1970 e 1980, recomenda-se o trabalho: CRUZ, Marcelo Silva. *Artífices da canção*: história e memória de artistas nos festivais de música popular em Teresina (décadas de 1970 e 1980). 2016. 211 f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) - Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2016.

⁷⁷ Uma discussão sobre essa relação foi realizada em trabalho anterior. Ver: MOURA, Gustavo Silva de. *“Aham que somos alienados”*: O rock na imprensa do litoral do Piauí nos anos 1970-80. 2019. 147f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2019. p. 51-52.

Danilo Melo, vocalista da Garotos da Estrada, também oferece sua percepção sobre a participação de sua banda nos festivais pastorais. Ele diz:

Nós tivemos a petulância de inscrever a banda em um festival de música pastoral que é música de igreja, hoje a gente chamaria de música gospel, com uma letra que eu fiz e o nome da música era “Ecológica”, sei que a gente tirou segundo ou terceiro lugar. Também era uma música pastoral (risos), mas era de protesto, falando desse problema e da preocupação com a pegada ambiental. Esse evento era feito pela diocese de Parnaíba e tinha prêmio. Lembro que meu pai e minha mãe foram prestigiar porque a gente estava na final. Meu pai era uma pessoa conservadora, comerciante, mas uma pessoa que sabia respeitar de certa forma esse processo da juventude. Ele tinha uma maneira de lidar com isso e de ser tolerante com esse universo, embora fosse um homem numa cultura de quem nasceu na década de 1920, igual minha mãe, mas eles tinham essa maneira de olhar para todos nós como crianças, como jovens que estavam buscando construir uma identidade, é algo interessante que às vezes a gente não espera nas pessoas, tem aquele recorte muito fechado. Nós fomos para essa final, ficamos em terceiro lugar e eu perguntei para meu pai “O senhor gostou da música?”. E ele disse “não ouvi nada, muito barulho” (risos) e realmente era muito barulho, muito fora de harmonia, mas levava-se (Danilo Melo, 2023).

As narrativas de Danilo Melo e Jesum Messias também focalizam o estranhamento que a Garotos da Estrada causava na sociedade no início da década de 1980. A presença no festival de música pastoral e as reações de parte do público exemplificam a complexidade dessa geração de artistas vinculados ao rock. Inscrever canções em um contexto religioso fazia com que a banda fosse acompanhada não apenas por seus familiares, mas também por pessoas que não frequentavam eventos vinculados prioritariamente à música rock.

No ambiente pastoral do litoral piauiense, a cena rock encontrou espaço por meio de debates sobre temas sociais. Um exemplo disso é a música *Ecológica*, que surgiu como uma mensagem proferida no ambiente pastoral no início da década de 1980. Demonstrando a atemporalidade da temática, a canção, que conquistou o terceiro lugar no festival pastoral, foi retomada na década seguinte pela banda Rabiscos Urbanos no I Festival de Música Ecológica promovido pelo SESC/PI, em Parnaíba, onde obteve o primeiro lugar entre quatorze inscritas⁷⁸.

Considerando que a Garotos da Estrada utilizava os festivais de música da década de 1980 para difundir a proposta do punk no litoral piauiense, torna-se relevante considerar o caráter hiperpolítico do discurso punk. De acordo com a socióloga Paula Guerra e o sociólogo

⁷⁸ A relação da banda Rabiscos Urbanos com os festivais ecológicos da década de 1990 será analisada no quarto capítulo.

Pedro Martins de Menezes (2019), o discurso punk desafia diretamente o consenso normativo e a estrutura de poder da sociedade.

Existe na atitude punk a ação de questionar pela via estética, de maneira incômoda e sem restrições, alguns dos valores considerados como absolutamente intocáveis. Isso inclui instituições como o poder militar ou religioso, bem como os símbolos nacionais. Essa postura de confronto direto com as normas sociais e as estruturas de poder também se refletia na banda Garotos da Estrada, como evidenciado nos cabelos de seus integrantes, alçados pelo sabão.

A canção *Ecológica*, composta por Danilo Melo originalmente para a banda Garotos da Estrada, acabou se perdendo na história da música do litoral piauiense devido à falta de recursos técnicos e oportunidades que permitissem sua gravação e sua preservação para a posteridade. No entanto, outras letras de canções da década de 1980 resistiram ao tempo em arquivos pessoais⁷⁹.

Colocando em foco as questões levadas pela Garotos da Estrada em suas apresentações, a letra de *Pivete*, escrita por Danilo Melo e musicada por Jesum Messias, diz:

Sou filho da rua
Irmão da Morte
Sou a injustiça sua
Que me pegou de sorte
Sou produto estragado
Não dá pra exportação
E vivo estrangulado
Ninguém me dá a mão
Sou uma péssima imagem
Vocês são mansões
Julgam-me por minha vadiagem
Não me abrem os portões
Se me pegam, me levam
Me batem, me sufocam
Não sei porque sou violento
Só sei que passo fome
Só sei que passo fome
Só sei que passo fome (Garotos da Estrada, s/d).

A letra desta música produz sua mensagem a partir da perspectiva de um indivíduo marginalizado, expressando uma experiência de vida permeada por injustiças e dificuldades.

⁷⁹ Todas as letras de música referentes à banda Garotos da Estrada utilizadas no trabalho foram gentilmente e prontamente disponibilizadas por Danilo Melo durante a realização da primeira parte de sua entrevista em 08 de janeiro de 2023.

A linguagem e a imagética utilizadas por Danilo Melo mostram o narrador retratando a experiência de ser um cidadão de segunda classe em sua própria sociedade.

Danilo Melo, autor de *Pivete*, tornou-se integrante do movimento cultural e social centrado no *Jornal Inovação* no início da década de 1980. A participação do jovem letrista nesse ambiente foi importante para influenciar as ideias e conceitos expressos na letra de sua canção. Estabelecendo na Garotos da Estrada, a partir de Danilo Melo, uma sintonia com os discursos promovidos pela imprensa considerada alternativa sobre a sociedade de Parnaíba e o Piauí.

Segundo o historiador Sergio Luiz Mendes (2023), a pobreza estava no centro da configuração socioeconômica e infraestrutural do Piauí, influenciando nos discursos proferidos pela imprensa do litoral piauiense durante o final dos anos 1970 e início dos anos 1980. Nesse período, o estado enfrentava desafios significativos, figurando entre os mais pobres do Brasil. Essa caracterização econômica impactava diretamente a qualidade de vida e as oportunidades disponíveis para os habitantes locais, moldando diversos aspectos da vida social e cultural da região.

Diante desse cenário de carência econômica e social, a Garotos da Estrada refletia a sobre as realidades locais e as lutas cotidianas dos habitantes do litoral piauiense, estendendo essa crítica a outros contextos brasileiros. Dessa forma, ao iniciar *Pivete* com: “*Sou filho da rua/ Irmão da Morte/ Sou a injustiça sua/ Que me pegou de sorte*”, a canção define a persona do narrador como alguém desprovido de riquezas, para quem a vida na rua e a proximidade com a morte são experiências cotidianas.

A injustiça é personificada e apresentada como algo que se apossou do narrador “*de sorte*”, sugerindo que sua situação precária é resultado de uma série de injustiças sociais, e não de suas próprias ações. No trecho “*Filho da rua*”, há a expressão de alguém que vive e é moldado por esse ambiente. Já em “*Irmão da Morte*”, evidencia-se a proximidade constante com a mortalidade, refletindo as ameaças à segurança e ao bem-estar enfrentadas por aqueles que vivem à margem da sociedade.

O eu lírico continua a canção denunciando outras mazelas de sua vida num sistema de injustiças sociais. Em: “*Sou produto estragado/ Não dá pra exportação/ E vivo estrangulado/ Ninguém me dá a mão*”. Ao se autodenominar “*produto estragado*”, o narrador se coloca como subproduto do sistema capitalista, descartado e ignorado por não ser considerado útil à sociedade. A sensação de estrangulamento social das classes pobres em *Pivete* representa a falta de oportunidades e a noção de ser colocado no limiar próximo da exclusão pela sociedade. Esse contexto de marginalização refletia a realidade do Brasil, que vivia a

instabilidade econômica e política da década de 1980, colocando às camadas pobres desafios cotidianos.

Ao afirmar: “*Sou uma péssima imagem/ Vocês são mansões/ Julgam-me por minha vadiagem/ Não me abrem os portões*”, o narrador contrapõe sua própria condição à das pessoas que vivem em, e são, “mansões”, símbolo de riqueza e privilégio. Desse modo, a crítica de *Pivete* gira em torno do conceito de “vadiagem”, um estereótipo comumente associado às pessoas em situação de rua, marginalizadas e, em certa medida, aos próprios apreciadores do rock.

A composição de Danilo Melo, interpretada pela Garotos da Estrada, evidencia uma crítica à sociedade que julga e exclui indivíduos com base em suas circunstâncias ou aparência. Essa rejeição social se intensifica nos versos: “*Se me pegam, me levam/ Me batem, me sufocam/ Não sei porque sou violento/ Só sei que passo fome*”.

Ao retratar um ciclo de violência e privação, a música coloca em destaque a brutalidade imposta pelas classes dominantes às pessoas em situação de pobreza e marginalidade. Além disso, sugere que existe, por parte do narrador, uma resposta a essa agressividade sofrida, motivada pela fome que sofre. Essa situação apresentada por Danilo Melo em *Pivete* é reforçada pela repetição de: “*Só sei que passo fome*”. Isso sublinha a natureza desesperada da situação do narrador e a urgência de sua necessidade vinculada à miséria e à fome.

A letra da música *Pivete* apresenta uma crítica contundente à marginalização e à injustiça social, destacando as lutas daqueles que foram deixados para trás pela sociedade no Brasil da década de 1980. No litoral do Piauí, tais questões eram levantadas por grupos que buscavam a justiça social em um momento de transição do governo ditatorial brasileiro. A Garotos da Estrada, ao abordar a pobreza e a exclusão por meio da música, propunha uma reflexão visual e emocional ao público. Suas letras visavam despertar empatia e indignação, incentivando os ouvintes a questionar e desafiar as desigualdades sociais em que estavam inseridos.

Assim, *Pivete* é exemplo de como uma composição musical vinculada ao rock pode ser veículo de denúncia social, retratando realidades muitas vezes invisibilizadas. Essa abordagem se consolidou como elemento central na identidade da Garotos da Estrada. Jesum Messias, ao falar sobre a dinâmica de composição da Garotos da Estrada, usando como exemplo *Pivete*, coloca que:

Nós começamos a ensaiar, Danilo ia fazendo as músicas e assim dá pra lembrar alguma coisa, sei que tinha muitas canções que tratavam do social, canções sociais. Nós tratamos da questão da desigualdade e do menor abandonado, do pivete, o nome de uma música era Pivete “Sou filho da rua/ sou filho da morte/ Sou uma criatura sua e me pegou de sorte/ Um produto estragado, não dá para exportação/ Fui vilipendiado e estou nas suas mãos/ Sou um produto e vocês são mansões”, era uma coisa assim (Jesum Messias, 2022).

A fala de Jesum Messias destaca o caráter das músicas da banda Garotos da Estrada, concebidas como forma de protesto social diante do contexto político e econômico da década de 1980. O musicólogo José Miguel Wisnik (2003) define a canção de protesto como aquela que retrata a história como uma trajetória a ser percorrida por um sujeito firmemente convencido de suas crenças ou em busca de se alinhar a elas. Esse sujeito, segundo Wisnik, movimenta-se coletivamente, superando obstáculos em prol de uma transformação social.

Nessa perspectiva, as composições da Garotos da Estrada entrelaçam política e história, utilizando o protesto como um mecanismo de expressão artística e resistência. Assim, Danilo Melo, por meio de suas letras, dá voz tanto ao indivíduo quanto à coletividade, manifestando um desejo de controle sobre o próprio destino e reafirmando o compromisso com mudanças sociais e políticas.

Ainda segundo Wisnik (2003), a incursão na canção de protesto aponta, em sua complexidade temática, linhas condutoras a serem seguidas pelo protagonista da canção. Esse protagonista, pleno de convicções ou em busca de reconciliação com elas, emerge como agente ativo que interage com o cenário histórico e social.

Desse modo, *Pivete* coloca em evidência um sujeito que, ao refletir sobre sua condição, insere-se em uma narrativa mais ampla sobre a desigualdade urbana no Brasil. O movimento desse indivíduo, interligado à coletividade histórica, sugere que a luta contra a fome não é apenas uma questão pessoal, mas um objetivo compartilhado, conferindo à canção um tom de resistência coletiva.

A teleologia que desponta no horizonte temporal da composição da *Garotos da Estrada* adiciona uma camada de propósito e direção à narrativa em *Pivete* e outras composições da banda. Por essa via, Wisnik (2003) coloca que a canção de protesto é projeção em direção a um fim desejado. Esse elemento teleológico amplia o alcance da mensagem, conferindo à música uma dimensão aspiracional, à medida em que o sujeito e a coletividade buscam atingir um objetivo que transcende o momento presente.

O horizonte temporal de *Pivete* revela a consciência do tempo e do espaço como elementos essenciais para a compreensão da sociedade brasileira e sua condução histórica.

Assim, o sujeito da canção, em sua trajetória de vida, lida com o passado e contempla uma projeção de futuro. Essa dimensão temporal também é evidente em outra composição da *Garotos da Estrada*, intitulada de *Não há mais heróis*, com letra de Danilo Melo e música de Jesum Messias, na qual as questões sociais e políticas, assim como a luta contra a marginalização, se entrelaçam com o contexto histórico do Brasil na década de 1980:

Há um céu azul, uma poça vermelha
Um rosto pálido, uns olhos brancos
Ódio, ódio da Ku Klux Klan
Do Camboja e do Vietnã
A lua não pode ser triste
A gente sim
Mas se o rosto no coração vive
Um dia de verão será sempre sol
E então
Mesmo não existindo heróis
E existindo as Brigadas Vermelhas, OLP, CIA e KGB
Um dia será razão
Pra se viver um verão
Um dia de verão será sempre sol
E então
Um dia será razão
Pra se viver um verão (Garotos da Estrada, s/d).

A letra de *Não há mais heróis* apresenta inspirações temáticas do *folk rock* estadunidense da década de 1960, evidenciando a influência da música de Bob Dylan e Joan Baez em Danilo Melo. Nessa canção da *Garotos da Estrada*, questões sociais e políticas relacionadas aos conflitos geopolíticos e militares contemporâneos são apresentadas sob o olhar de um jovem parnaibano da década de 1980.

O primeiro verso descreve uma cena visualmente impactante: “*Há um céu azul, uma poça vermelha/ Um rosto pálido, uns olhos brancos*”. O contraste entre a tranquilidade do céu azul e a violência construtora da poça vermelha evoca um ambiente de conflito bélico. Nesse campo de batalha, o indivíduo descrito como “*Um rosto pálido, uns olhos brancos*” pode ser associado a um cadáver.

Essa imagem inicial de *Não há mais heróis* se conecta às questões referentes ao racismo e à violência de grupos supremacistas brancos, conforme sugerido na linha seguinte: “*Ódio, ódio da Ku Klux Klan*” e à Guerra Fria⁸⁰, representada pelas guerras ideológicas/ territoriais travadas pelos Estados Unidos da América – EUA, “*Do Camboja e do Vietnã*”, dois países asiáticos que estiveram no centro de conflitos motivados pelo embate entre EUA e

⁸⁰ Recomenda-se para uma maior compreensão do contexto da Guerra Fria a leitura de: HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 223-252.

União das Repúblicas Socialistas Soviéticas - URSS. Essas menções colocam a Garotos da Estrada se posicionando contra a violência do cenário internacional causada pelas disputas ideológicas e militares, revelando que existia, entre a juventude do litoral piauiense, um debate sobre o momento histórico vivido no século XX.

Danilo Melo, ao escrever em *Não há mais heróis*: “*A lua não pode ser triste/ A gente sim*” introduz um destaque fenomenológico por meio de um corpo celeste, fundamentando-se em reflexão filosófica sobre a natureza da tristeza. Assim, sugere que os seres humanos, ao contrário da lua, conseguem sentir tristeza. Essa linguagem metafórica da canção é reforçada nas linhas: “*Mas se o rosto no coração vive/ Um dia de verão será sempre sol*”. Ao falar por meio de alegorias, Danilo Melo transmite a ideia de que existem adversidades no mundo, mas também é possível existir o “*dia de verão*”.

Na estrofe “*E então/ Mesmo não existindo heróis/ E existindo as Brigadas Vermelhas, OLP, CIA e KGB/ Um dia será razão/ Pra se viver um verão*”. Encontram-se representadas várias organizações e grupos políticos: as Brigadas Vermelhas⁸¹, a Organização para a Libertação da Palestina - OLP⁸², a Central Intelligence Agency - CIA⁸³ e a Komitet Gosudarstvenno Bezopasnosti – KGB⁸⁴.

A menção a esses grupos – que durante a Guerra Fria tiveram destacada atividade em suas respectivas regiões, além do caso da CIA e KGB, que atuavam fora de suas fronteiras – mostra uma crítica aos tipos de violência fomentadas por organizações atuantes na segunda metade do século XX. O título da canção, *Não há mais heróis*, reflete a descrença em figuras que inicialmente surgiram como protetoras das populações de seus respectivos países.

A historiadora Mônica Porto Apenburg Trindade (2021) aponta que a influência da Guerra Fria no cenário do rock proporcionou aos artistas do gênero uma fonte de inspiração para a construção de ideias relacionadas ao conflito. O período de tensão geopolítica entre

⁸¹ Brigadas Vermelhas foi um grupo paramilitar comunista que surgiu na Itália na década de 1970, visando combater o sistema capitalista e promover uma revolução socialista na Itália.

⁸² A Organização para a Libertação da Palestina - OLP foi fundada em 1964 para unificar o povo palestino e lutar pela criação de um Estado palestino independente. Inicialmente, a OLP era vista como um agrupamento de organizações políticas e militantes, mas, ao longo do tempo, tornou-se a principal representação dos palestinos. Sob a liderança de Yasser Arafat, a OLP adotou táticas de resistência armada e se envolveu em negociações diplomáticas.

⁸³ A Central Intelligence Agency - CIA é a principal agência de inteligência dos EUA. Foi fundada em 1947, durante a Guerra Fria, para coletar, analisar e disseminar informações sobre segurança nacional. A CIA desempenha um importante papel na formulação da política externa estadunidense, utilizando métodos que incluem: espionagem, operações encobertas e análises de dados. Na década de 1960, a agência esteve envolvida em uma série de operações que apoiaram golpes de estado na América Latina, dentre eles o ocorrido em 1964 no Brasil.

⁸⁴ A Komitet Gosudarstvenno Bezopasnosti - KGB foi uma agência de segurança e inteligência da URSS. Foi estabelecida em 1954 e extinta em 1991 com a dissolução do regime soviético. A KGB tinha diversas funções, incluindo a coleta de informações de inteligência, vigilância interna e a repressão de atividades consideradas subversivas, atuando tanto dentro quanto fora do país.

EUA e URSS, que se estendeu de 1947 a 1991, foi uma era de intensas rivalidades políticas, militares e ideológicas, que teve um impacto significativo nas esferas sociais e culturais em todos os continentes da Terra.

O rock, como gênero musical e expressão cultural, não ficou imune às tensões e mudanças desse período. Os artistas vinculados ao gênero encontraram inspiração nas dinâmicas da Guerra Fria para abordar uma série de temas em suas músicas. Isso incluiu questões de liberdade, rebeldia, conflito nuclear, críticas à sociedade de consumo e até mesmo protestos contra a corrida armamentista. Esses elementos podem ser vistos em *Não há mais heróis*, da banda Garotos da Estrada.

Nesse sentido, a música rock no litoral piauiense se portava, na segunda metade do século XX, como um agente influenciador da cultura e da sociedade, especialmente durante o período da Guerra Fria. Isso se dava por meio das letras das músicas e de diversos elementos visuais e comunicativos. No caso da Garotos da Estrada, suas canções abordavam temas relacionados à rebeldia, liberdade, desafio às normas estabelecidas e críticas à sociedade, refletindo aspirações da juventude da década de 1980.

Trindade (2021) aponta que, no contexto da Guerra Fria, existiam o que a historiadora denomina de “intelectuais do rock”. Esses personagens tiveram uma atuação significativa no campo musical e político. Nas referências da Garotos da Estrada, como exposto anteriormente, estava Bob Dylan e outros artistas e músicos que se enquadram nessa relação entre o campo intelectual e a música rock.

Por essa via, Danilo Melo também pode ser inserido no rol de intelectual do rock do litoral do Piauí. Essa caracterização se fundamenta com base em sua capacidade de transmitir mensagens pela via artística, estendendo sua influência a outros aspectos da cultura popular de Parnaíba, como, por exemplo, a literatura⁸⁵. Desse modo, a banda Garotos da Estrada serviu como espaço de expressão usado por Danilo Melo para veicular ideias do momento histórico, marcado por profundas mudanças e tensões políticas, tanto nacionais quanto internacionais.

⁸⁵ Danilo de Melo Souza, conhecido como Danilo Melo, é integrante da Academia Parnaibana de Letras – APL, desde 26 de junho de 1990, ocasião em que tomou posse como segundo ocupante da cadeira n.º 22, aos 25 anos. A cadeira n.º 22 tem como patrono Jonas Fontenelle da Silva e pertenceu anteriormente ao jornalista Armando Madeira Basto. No campo literário, sua contribuição anterior à entrada na APL se destacou na poesia em 1988, momento em que participou da coletânea *Poemarít(i)mos*. Na década de 1980, foi um dos idealizadores do grupo de poesia “A Veiz do Ônzimo” que buscava mudar o mundo através da palavra. Contribuía regularmente com a imprensa alternativa do litoral piauiense. Sua atuação na imprensa, música e literatura o habilitou a ingressar na APL. Seu primeiro livro de poesias autoral foi *(In)Certos Versos e Alguma (P)Rosa*, lançado em 2010, com poemas escritos entre 1988 e 2008.

Essas tensões históricas também podem ser vistas na letra da música *Sei que vai Chover*, da banda Garotos da Estrada. Seguindo a mesma configuração de composição das letras mostradas anteriormente, ela diz o seguinte:

Você tem muito calor, mas não mata como a Bomba H
Você tem uma certa precisão, mas não é um míssil não
Você produz, mas não polui
Você é forte, mas não massacra
Você me cativa e me seduz
Sei que vai chover
E é tempo de dizer
Que eu amo você
Teus olhos brilham, não anunciam guerras
Nem tristezas. Só belezas
Teus feitos são heroicos
Como os de um Sandinista
Você me agrada e me conquista (Garotos da Estrada, S/d).

Ao iniciar *Sei que vai Chover* com “*Você tem muito calor, mas não mata como a Bomba H/ Você tem uma certa precisão, mas não é um míssil não*” a canção apresenta uma série de contrastes. Essas metáforas, relacionadas à guerra, ao mesmo tempo em que colocam em destaque o cenário de tensões militares, fazem um paralelo positivo com a pessoa amada pelo eu-lírico. A menção à bomba H⁸⁶ e ao míssil estabelece uma comparação entre o poder militar dessas armas de destruição em massa e a pessoa amada. Por sua vez, a metáfora indica a incapacidade do indivíduo de causar dano ou destruição em comparação a bombas e mísseis.

A declaração de amor de *Sei que vai Chover* prossegue em: “*Você produz, mas não polui/ Você é forte, mas não massacra/ Você me cativa e me seduz*”. Estes versos continuam a série de contrastes, agora revisitando questões ambientais e reforçando as relacionadas ao poder. A pessoa amada é descrita como produtiva e forte, mas de uma maneira que não prejudica o meio ambiente nem oprime. Os trechos sugerem que a força do amor não é opressiva. O uso dos termos “*cativa*” e “*seduz*” aponta para uma atração intensa do eu-lírico sobre a personagem narrada.

Na linha “*Teus olhos brilham, não anunciam guerras/ Nem tristezas. Só belezas/ Teus feitos são heroicos/ Como os de um Sandinista*” está descrita a pessoa amada, fazendo um

⁸⁶ A bomba H, ou bomba de hidrogênio, é um tipo de arma nuclear com potência muito superior à bomba atômica convencional. Ela funciona por meio de uma reação de fusão nuclear, na qual átomos de hidrogênio se fundem para formar hélio, liberando uma vasta quantidade de energia. Esse processo é semelhante ao que ocorre no núcleo das estrelas, como o Sol. A bomba H foi desenvolvida durante a Guerra Fria, a partir de estudos no Projeto Manhattan, liderado pelos EUA com o apoio do Reino Unido e do Canadá. O projeto que culminou no desenvolvimento da Bomba H teve à frente o matemático Stan Ulam e o físico Edward Teller.

paralelo com os feitos dos sandinistas⁸⁷. Essa comparação é importante para entender as tendências de Danilo Melo nas dinâmicas vinculadas ao espectro da esquerda mundial. Os sandinistas eram membros de um movimento de resistência na Nicarágua que lutou contra a ditadura de seu país na América Central. Assim, esse cotejo mostra que a pessoa amada é vista sob a perspectiva do herói vinculada à revolução e à esquerda.

Sei que vai Chover exemplifica fórmulas usadas pela Garotos da Estrada em suas composições. Essa mistura do pessoal com o político, baseada em figuras de linguagem, coloca em destaque referências em diálogo com as ações cotidianas. Com isso, estende-se ao ouvinte a representação da pessoa desejada através da comparação com cenários, grupos, indivíduos e contextos motivados pela Guerra Fria e pelas preocupações referentes às tensões militares do século XX.

No refrão “*Sei que vai chover/ E é tempo de dizer/ Que eu amo você*” é expresso latentemente o amor romântico, colocando a chuva como ponto de finitude. Assim, a chuva se transforma na canção em algo além do fenômeno meteorológico, que ocorre quando gotículas de água, condensadas em nuvens, se tornam grandes o suficiente para cair na superfície da Terra devido à força da gravidade. O narrador reconhece isso e, portanto, sente a urgência de comunicar seus sentimentos.

Através de sua letra, *Sei que vai Chover* tem em vista expressar uma mensagem de amor num contexto político e social da segunda metade do século XX. Ao usar a combinação de metáforas e descrições diretas para expressar o sentimento de amor e admiração, a canção revela uma consciência do mundo ao redor. Com isso, *Sei que vai Chover* se coloca nos moldes de canções de resistência que utilizam as relações românticas para expressar preocupações ligadas às tensões causadas pelo embate entre EUA e URSS.

José Miguel Wisnik (2003), em sua reflexão sobre a interseção entre música e política, pondera a dificuldade inerente em abordar as relações entre esses dois domínios, evidenciando que a música não comunica conteúdos de maneira direta. Wisnik (2003) ressalta que o significado desse tipo de música reside em subtilezas quase imperceptíveis para aqueles fora do campo de referências do autor.

Ao apontar que a música de protesto pode não ter um assunto definido, Wisnik (2003) desafia a concepção convencional de que a arte, em particular a música, tem uma mensagem

⁸⁷ O sandinismo refere-se ao movimento revolucionário na Nicarágua, iniciado nos anos 1960 e organizado pela Frente Sandinista de Libertação Nacional, um partido político de orientação socialista. Essa revolução tinha como objetivo derrubar a ditadura de Anastasio Somoza Debayle, o que ocorreu em 1979. Após a vitória, o governo sandinista enfrentou desafios internos e externos, incluindo conflitos com os EUA e uma guerra civil contra a oposição contrarrevolucionária, apoiada pelos estadunidenses.

explícita. Em vez disso, ele sugere que o sentido da música está codificado em elementos sensoriais e emocionais. Ao operar por meio da linguagem simbólica de maneira sutil, transcende a compreensão literal e se conecta às dimensões da experiência humana.

Por essa via, Wisnik (2003) aponta que, na relação entre música e política, mantém-se um vínculo operante com o individual e o coletivo. Nesse sentido, *Sei que vai Chover*, da Garotos da Estrada, tece conexões entre representações sociais e forças psíquicas, apontando para uma influência da esfera política em voga na segunda metade do século XX.

Danilo Melo, autor da letra de *Sei que vai Chover*, coloca em destaque a interseção entre arte e engajamento político na sua produção artística. Nesse sentido, ao falar sobre a influência do contexto social e político usada na construção de canções, Danilo Melo diz o seguinte:

Tinha uma letra, “Não há mais heróis”, por exemplo, que é uma discussão mais universalista, ela coloca a KGB e a CIA como os opostos do problema da guerra fria. A gente discutia isso, era uma linguagem do rock universal, mas, por exemplo, essa letra “Pivete” que escrevi: “sou filho da rua, irmão da morte, sou a injustiça sua que me pegou de sorte” é uma letra super engajada que poderia estar no repertório do Partido Comunista do Brasil e das esquerdas. (...) Tem uma balada aqui “Sei que vai chover” que fala dessa coisa do amor, da namorada e coloca aqui o Sandinismo, a preocupação com a possibilidade de o mundo acabar. Nós vivíamos o contexto da guerra fria. Era um momento muito forte da guerra fria que só foi distensionar com a queda do muro de Berlim em 1989. Então, nossa geração viveu muito essa perturbação. Quando terminava os editoriais do Fantástico, todo domingo, a gente ficava assustado porque pensava que no dia seguinte, na segunda-feira, ia explodir uma guerra atômica e o mundo ia acabar. A gente vivia isso. Você vê uma cidade empobrecida, com muita dificuldade de empregabilidade, uma economia com bastante dificuldades e os jovens tendo que ir embora para poder ter um espaço de trabalho, quem é que via futuro nisso?! Mesmo as pessoas de classe média olhavam com muito desgosto. Então, a música era uma forma de expressar essa angústia, era uma terapia se nós pensarmos assim (Danilo Melo, 2023).

Nas palavras de Danilo Melo, estão em destaque as tensões que influenciavam os medos e as esperanças de sua geração, que ainda não havia conhecido um Brasil sem ditadura e um mundo sem Guerra Fria. Por meio das músicas da banda Garotos da Estrada, mostrava-se a consciência referente aos acontecimentos globais, nacionais e locais de sua época. Isso evidencia a capacidade dos integrantes da cena rock do litoral piauiense, na década de 1980, de conectar eventos geopolíticos e sociais à linguagem do rock.

Diferentes espaços de percepção podem ser vistos nas explicações realizadas por Danilo Melo ao falar de suas composições. A canção *Não há mais heróis* se destaca por sua

abordagem que considera a Guerra Fria e seus impactos internacionais; *Pivete* revela um engajamento social mais direto, tocando em questões presente em Parnaíba, litoral do Piauí, como a pobreza e a injustiça social; *Sei que vai chover* adiciona ao repertório da Garotos da Estrada a dimensão emocional, abordando temas que relacionavam o amor com preocupações ligadas às tensões mundiais, conectando a experiência individual às preocupações globais. Com isso, percebe-se que a banda Garotos da Estrada e seus integrantes adotavam a música como um meio de expressar suas ideias e preocupações com as condições sociais e políticas em diferentes níveis.

A contextualização histórica é fundamental para compreender as mensagens da Garotos da Estrada, que eram direcionadas aos ouvintes. Dessa forma, tinha-se na cena rock do litoral do Piauí na década de 1980 uma geração nascida na década de 1960 e em constante alerta da possibilidade de uma guerra atômica, golpes militares e da busca pela revolução, frutos do momento vivido durante a Guerra Fria.

Por meio da música rock, os integrantes da Garotos da Estrada, junto aos das bandas Inferno no Céu e Condutores de Cadáver, desempenhavam, na década de 1980, o papel de mediadores de ideias junto à sociedade do litoral piauiense. Segundo Trindade (2021), a função do intelectual no campo musical é ser intermediário na disseminação de ideias, valores e mensagens. Isso tem por objetivo refletir e influenciar a sociedade por meio da música, contribuindo para a compreensão do contexto histórico em que vivem. Assim, a cena rock do litoral piauiense destacava, por meio de suas bandas autorais, o elo entre as questões sociais, políticas e culturais de sua época.

2.1.2. Inferno no Céu e o impacto sociocultural da música rock

O tempo e espaço marcados por encontros colaboraram na formação da banda Inferno no Céu entre o final da década de 1970 e os primeiros anos de 1980. As memórias situadas nos anos de 1979 e 1980 emergem com vivacidade nas recordações de Heráclito Sampaio, ancoradas no ambiente escolar, que servia como terreno fértil para as sementes da música rock no litoral piauiense. Heráclito Sampaio, em sua fala, tece as lembranças de uma época em que as amizades e paixões artísticas começavam a florescer nos corredores da escola Padre Vieira⁸⁸:

⁸⁸ Em Parnaíba, há a Unidade Escolar Padre Vieira, uma escola estadual situada no bairro Nova Parnaíba. No entanto, com base nas fontes consultadas para a tese, não foi possível determinar se Heráclito Sampaio se refere à mesma escola em funcionamento na cidade atualmente.

Então, naquela época era assim, quando passei a estudar na escola Padre Vieira tinha também teatro, tinha essas coisas e ali na escola você conhecia no intervalo alguém, uma menina, um colega ali, um amigo e nessa eu conheci o Jânio e o Genésio. Nessa de papo vem, papo vai, eu descobri - agora eu posso dizer o ano mais ou menos - foi mais ou menos em 1979, 1979 para 1980 que eu tô falando quando eu comecei, lembro da escola Padre Vieira e vou explicar porque eu lembro bem da escola Padre Vieira. Lembro bem da escola Padre Vieira porque, primeiro porque eu conheci o Jânio e Genésio, conheci primeiro o Jânio que já tocava violão, eu não tocava violão de jeito nenhum, fazia uma coisinha ali, mas não tocava violão e o Jânio já tocava violão, Jânio já fazia uns sons, tínhamos o mesmo tope de idade ali eu, Jânio e Genésio. Genésio era mais velhos, os dois na realidade mais velhos que eu, mas pouquinho coisa, tipo um, dois anos, uma coisa assim, diferença pouca, mas aí eu descobri que o Genésio era pintor também, Genésio pinta e eu vi, só que o Genésio era um aspecto assim o rosto dele (Heráclito Sampaio fez com as mãos uma reprodução da sua percepção do angulação do rosto de Genésio na época), era um menino, parecia um menino, ele era magrinho. Eu te falo que lembro a data porque em 1980 John Winston Lennon faleceu em 08 de dezembro de 1980, cara, foi uma comoção muito grande, a gente curtia Beatles, não é?! A gente gostava de ouvir Beatles. então quando John Winston Lennon foi assassinado por Mark Chapman lá no Dakota em Nova York, aquilo foi uma comoção mundial muito grande, não poderia ser diferente em Parnaíba. A gente tinha essas informações televisivas e a gente ficou muito triste. Eu queria fazer uma pintura do John Winston Lennon em uma camiseta minha e descobri que o Genésio pintava e pinta para caramba, pinta pô, eu não botava fé, dei uma blusa para ele e ele pintou o rosto de John Lennon assim (Heráclito Sampaio fez com as mãos a posição na blusa onde estaria a pintura à que está se referindo), aquela foto que ele aparece e que tem muita luz de um lado e no outro a sombra sabe?! Aquela foto bem tradicional do John Lennon. Cara, ele fez na camiseta pintada com tinta para tecido e foi ali que fui conhecendo eles, vi que eles gostavam de música também, ali a gente começou inventar esse negócio de tocar, eu ia para a casa deles, eles iam para a minha casa e aí comecei a aprender um pouquinho de violão. O Jânio foi quem me ensinou a tocar violão, Jânio foi o cara que me ensinou a fazer os primeiros acordes (Heráclito Sampaio, 2022).

A fala de Heráclito Sampaio sobre o início de sua jornada musical com os irmãos Jânio e Genésio na escola Padre Vieira oferece uma versão da formação da banda Raios de Sol, que viria a se tornar Inferno no Céu ainda nos primeiros anos da década de 1980. A narrativa, ao começar com o contexto escolar, onde as interações casuais nos intervalos das aulas levaram Heráclito Sampaio ao encontro de Jânio e Genésio, marca o ponto de partida para a formação de amizade e parceria musical.

O ano de 1980 é determinado por Heráclito Sampaio por meio da morte de John Lennon⁸⁹, em dezembro do referido ano. Essa referência destaca a influência da banda The

⁸⁹ John Lennon foi assassinado em 8 de dezembro de 1980, aos 40 anos, em Nova York. Após retornar ao seu apartamento no edifício Dakota, ele foi alvejado por Mark David Chapman, um fã que havia pedido seu

Beatles na vida de Heráclito Sampaio e também ressalta que a comoção global pela morte de John Lennon não restringiu seus impactos aos Estados Unidos da América, local do incidente, ou à Inglaterra, país de origem do artista.

A historiadora Lucília de Almeida Neves Delgado (2003) pontua a complexidade da temporalidade na experiência humana, argumentando que o tempo insere a experiência individual em um contexto de multiplicidade. Para Delgado (2003), a temporalidade é composta por uma rede intrincada de tempos diversos que se entrelaçam. Essa interseção de tempos múltiplos ocorre em paralelo à vivência singular e espacial de cada indivíduo.

A ideia de que o tempo confere singularidade decorre da compreensão de que cada momento da vida humana é único e carrega consigo uma configuração temporal singular, influenciada por fatores como contexto histórico, cultural e pessoal. No caso de Heráclito Sampaio, o tempo que define, em suas memórias, o início da amizade com os irmãos Jânio e Genésio tem como base a experiência singular causada pela notícia da morte de John Lennon.

Considerando esse impacto da morte do cantor e compositor britânico no litoral do Piauí na década de 1980, faz-se pertinente refletir sobre a dinâmica das trocas culturais apontada pela historiadora Valéria Guimarães (2014). Em primeiro lugar, Guimarães (2014) aponta que a narrativa predominante de que essas trocas culturais são meramente instrumentos de “dominação imperialista” é reducionista. Isso não significa negar que tais práticas de dominação ocorram.

As trocas culturais são fenômenos intrincados que não podem ser reduzidos apenas a uma narrativa de poder ou dominação. Existem múltiplos fatores em jogo, desde motivações econômicas, políticas, históricas até individuais e coletivas. O movimento de ideias, tradições e artefatos entre culturas diversas, frequentemente, resulta em transformações, hibridizações e novas formas de expressão que não podem ser adequadamente compreendidas sob o único prisma da dominação.

O exemplo da música, como coloca Guimarães (2014), e as memórias de Heráclito Sampaio, são indicadores dessa complexidade de uma era em que a arte transcende fronteiras. Um ritmo originado em uma pequena cidade do interior dos EUA pode inspirar um produtor em New York, que, por sua vez, pode colaborar com um artista da Inglaterra, resultando em uma música que se torna um hit global. Estas interações presentes no litoral do Piauí refletem a globalização das expressões culturais.

autógrafo mais cedo naquele dia. O assassinato de John Lennon gerou uma onda de luto mundial entre fãs e artistas. A repercussão no Brasil pode ser vista pela cobertura feita pela TV Globo, disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/coberturas/morte-de-john-lennon/noticia/morte-de-john-lennon.ghml> (Acesso em 06 de nov. de 2024).

Além disso, como aponta Guimarães (2014), a indústria cultural, ao reconhecer a música como um dos seus principais produtos, influencia a forma como estas trocas culturais ocorrem. Ela pode atuar tanto como um facilitador para a propagação de expressões artísticas quanto como um vetor de homogeneização comercial.

Na dinâmica da experiência humana, a conexão emocional com a música e a cultura pop se eleva em Heráclito Sampaio na busca por homenagear John Lennon por meio de uma camisa estampada com seu rosto. Isso mostra o profundo impacto que a música e a arte tinham nas vidas de alguns jovens do litoral piauiense entre as décadas de 1970 e 1980.

Pela via da homenagem ao músico britânico, Heráclito Sampaio tem contato com a habilidade artística de Genésio, que reproduziu a imagem de John Lennon em uma camiseta a pedido de Heráclito Sampaio. Essa experiência, com base na música rock, configurou a amizade entre eles, contribuindo para a criação de uma atmosfera criativa e colaborativa que veio a se materializar na Inferno no Céu.

As relações interpessoais no desenvolvimento musical e nas dinâmicas de ensino-aprendizado estabeleceram bases para o fortalecimento dos laços entre os integrantes da Inferno no Céu, estendendo-se às outras bandas que frequentavam o mesmo ambiente. Esse compartilhamento de experiências relacionadas à música rock torna-se a essência da cena musical rock do litoral piauiense na década de 1980. Isto é exemplificado por Heráclito Sampaio do seguinte modo:

Incrível como as coisas são bem naturais. Foram bem naturais porque eu gostava de música, o Jânio já estava envolvido com música e o Genésio também, nós estávamos sempre juntos, andando juntos na cidade, um ia na casa do outro e a gente gostava de música, a gente gostava de Beatles, então a gente treinava vocais. Cara, era muito intuitivo porque nós não tínhamos uma galera para ensinar “ó, vocal, coral é assim”, era muito intuitivo, a gente cantava e tentava cantar uma música afinada, um fazia uma voz, a primeira, outro fazia a segunda, o outro fazia a terceira, a gente tentava imitar os Beatles, uma determinada canção dos Beatles, Yesterday, por exemplo, a gente fazia ali. Naquela época era um embromeis, um inglês embromeis (risos) era isso mesmo até a gente pegar uma certa noção, era meio embromes, mas legal, bem próximo ali, próximo ali uns cinquenta por cento (Heráclito Sampaio, 2022).

Heráclito Sampaio, em sua fala, aborda os elementos que constituíram a formação musical do grupo Inferno no Céu. Sua narrativa enfatiza a junção orgânica e intuitiva, marcada pela paixão pela música e pela amizade entre ele, Jânio e Genésio. O ponto de ligação central entre eles era o compartilhamento do gosto pela banda The Beatles.

A influência internacional dos ingleses The Beatles é abordada pelo comunicólogo Jorge Cardoso Filho (2013), que analisa o impacto do grupo, destacando-o no contexto de produção musical global. Cardoso Filho (2013) salienta que os The Beatles se tornaram uma fonte de inspiração que transcendeu seu período de atividade.

Após a dissolução de The Beatles, em 1970, e a trágica morte de John Lennon uma década depois, Heráclito Sampaio, Genésio e Jânio continuavam a enxergar nos ingleses um elo que unia sua geração. Considerando os efeitos duradouros e difusos que o quarteto inglês exerceu sobre a música e a cultura global, torna-se compreensível a influência significativa que eles tiveram na construção das bandas de rock no litoral piauiense na década de 1980.

Relacionado a isso, Heráclito Sampaio descreve o processo de prática vocal realizado junto a seus amigos de banda, o que ilustra a abordagem descontraída e autodidata que o grupo adotava naquela fase inicial. A falta de instrução formal relacionada ao idioma inglês era contornada pelo “embromês”, utilizado durante os ensaios e apresentações que tinham como repertório musical The Beatles. Indicada por Heráclito Sampaio em sua fala, a canção *Yesterday*⁹⁰ reflete a influência do rock inglês da década de 1960 em sua formação musical.

Apesar de sua abordagem descomplicada e com pouca técnica, o grupo Inferno no Céu estava ciente de que ainda havia espaço para aprimoramento. Essa autocrítica revela a mentalidade de aprendizado e crescimento que permeava a cena rock do litoral piauiense. Dessa forma, foram criadas as bases para o desenvolvimento do ambiente musical e a inserção do rock no mosaico cultural local.

Sobre o capítulo da história da juventude do litoral piauiense da década de 1980, em que encontros, amizades e músicas estavam sendo construídas, Heráclito Sampaio diz:

Naquela época, eu me lembro assim. Quando conheci o Jânio e Genésio eles já estavam envolvidos com música, lembro que nós fizemos aquela amizade,

⁹⁰ Considerada uma das músicas mais regravadas do mundo, com mais de dois milhares de versões, além de adaptações em diferentes línguas, inclusive em português, *Yesterday* é uma canção composta por John Lennon e Paul McCartney, presente no álbum *Help*, lançado em 1965 pela banda The Beatles. Sua letra diz o seguinte: yesterday/ All my troubles seemed so far away/ Now it looks as though they're here to stay/ Oh, I believe in yesterday/ Suddenly/ I'm not half the man I used to be/ There's a shadow hanging over me/ Oh, yesterday came suddenly/ Why she had to go? I don't know/ She wouldn't say/ I said something wrong, now I long/ For yesterday/ Yesterday/ Love was such an easy game to play/ Now I need a place to hide away/ Oh, I believe in yesterday/ Why she had to go?/ I don't know/ She wouldn't say/ I said something wrong, now I long/ For yesterday/ Yesterday/ Love was such an easy game to play/ Now I need a place to hide away/ Oh, I believe in yesterday. Sua tradução para o português é a seguinte: Ontem/ Todos os meus problemas pareciam tão distantes/ Agora parece que eles estão aqui para ficar/ Oh, eu acredito em ontem/ De repente/ Eu não sou metade do homem que costumava ser/ Há uma sombra que paira sobre mim/ Oh, ontem veio de repente/ Por que ela teve que ir, eu não sei/ Ela não diria/ Eu disse algo errado/ Agora eu anseio por ontem/ Ontem/ O amor era um jogo tão fácil de se jogar/ Agora eu preciso de um lugar para me esconder/ Oh, eu acredito em ontem/ Por que ela teve que ir, eu não sei/ Ela não diria/ Eu disse algo errado/ Agora eu anseio por ontem/ Ontem/ O amor era um jogo tão fácil de se jogar/ Agora eu preciso de um lugar para me esconder/ Oh, eu acredito em ontem.

lembro que eu voltei ao Gama, voltei para Brasília e fiquei um tempo em Brasília. Eu os conheci evidentemente, fui e fiquei lá umas férias, alguma coisa assim, um tempo, e voltei novamente à Parnaíba, fiquei pouco tempo em Brasília, mas voltei novamente à Parnaíba. Se não me falhe a memória eles já tinham formado uma banda chamada Raio do Sol. Raio do Sol foi uma banda formada por Jânio, Genésio, Brito baterista e o Felício. Felício toca violão muito bem, canta muito bem. Então, eles já tinham aquela banda ali formada, chamada Raio de Sol. Lembro que participaram de um festival em Parnaíba e que eles ganharam em primeiro lugar com a música que se chamava Luz do Sol, era uma música muito bonita em sol maior, lembro que ela tinha uns vocais bem bacanas. Nessa minha volta a gente se reencontrou e eu era muito mais rock and roll, eles eram meio country music e eu já era um pouco mais rock and rollzinho, já para um lado mais pesado, curti Beatles e tudo, mas tinha uma veia de umas coisas mais pesadas. Também era uma época, lembrando bem, que aquilo lá era uma época que a gente já ouvia Black Sabbath, AC/DC, Rush principalmente, a gente já ouvia essas coisas também, não era só Beatles. (...) Então, a gente ouvia essas coisas naquela época, especialmente também Peter Frampton. Cara, aquela guitarra Les Paul preta que ele tinha, a gente viajava naquele cara da guitarra, aquele cara cabeludão, bonito, tocando, a gente viajava. (...) Então, foi mais ou menos assim. Interessante as influências, a gente começou a enveredar um pouco para o heavy metal, de certa forma o heavy metal estava ali naquela transição de *rock and roll* (Heráclito Sampaio, 2022).

A narrativa de Heráclito Sampaio explora os caminhos sonoros seguidos pela Inferno no Céu, destacando uma transição influenciada pelas transformações do mercado fonográfico brasileiro. A passagem do *rock and roll* ao *heavy metal* coloca em evidência, assim como a banda Garotos da Estrada, a dinâmica musical do cenário rock do litoral do Piauí, que vivia seus primeiros passos.

Na transição da Raio de Sol, que se destacou nos festivais promovidos em Parnaíba nos primeiros anos da década de 1980, para o Inferno no Céu, Heráclito Sampaio desempenhou um papel fundamental. Os apreciadores do rock no litoral piauiense começaram a incorporar, nas suas interações e vivências, referências musicais ligadas ao *hard rock* e *heavy metal*. Black Sabbath, AC/DC⁹¹, Rush⁹² e Peter Frampton⁹³ são elencados como pertencentes ao “*lado mais pesado*”.

⁹¹ AC/DC é uma banda australiana de hard rock formada em 1973 pelos irmãos escoceses Malcolm e Angus Young. A banda alcançou sucesso mundial com os álbuns *Highway to Hell* (1979) e *Back in Black* (1980), este último um dos discos mais vendidos da história da música. Em 2003, foram incluídos no Rock & Roll Hall of Fame. Para mais informações biográficas e discográficas, ver: DAPIEVE, Arthur; ROMANHOLLI, Luiz H. *Guia de rock em CD: uma discoteca básica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. p. 21-22.

⁹² Rush foi uma banda canadense formada em 1968, em Toronto. Sua formação clássica era composta por Geddy Lee (vocal, baixo e teclados), Alex Lifeson (guitarra) e Neil Peart (bateria, que se juntou à banda em 1974). O grupo ficou conhecido no cenário musical por suas composições complexas, letras influenciadas pela literatura e filosofia e pela habilidade técnica de seus integrantes. Em 2013, foram incluídos no Rock & Roll Hall of Fame. O Rush encerrou suas atividades em 2015, após a aposentadoria de Neil Peart, que faleceu em 2020. Para mais informações biográficas e discográficas, ver: DAPIEVE, Arthur; ROMANHOLLI, Luiz H. *Guia de rock em CD: uma discoteca básica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. p. 249-250.

Janotti Junior (2014), ao explorar a interação entre gostos musicais, valores culturais e as transformações da música ao longo do tempo, argumenta que os gostos musicais não se limitam a uma simples preferência por um gênero ou estilo musical específico. De acordo com Janotti Junior (2014), sua formulação envolve fatores interligados que influenciam a forma como a música é percebida, apreciada e valorizada.

Nesse contexto, Janotti Junior (2014) destaca que os gostos musicais estão associados a “acionamentos distintivos”. Isso significa que as preferências musicais podem ser ativadas por uma variedade de fatores, como experiências pessoais, identidade cultural, contexto social e emocional, entre outros. O que uma pessoa gosta de ouvir frequentemente reflete sua história individual e sua posição na sociedade e na cultura.

Além disso, na perspectiva de Janotti Junior (2014), os gostos musicais estão intimamente ligados à circulação da música. Assim, a forma como a música é disseminada, compartilhada e acessada influencia a maneira como ela é consumida e apreciada. Plataformas como rádio, coleções pessoais e outros meios de distribuição afetam a exposição das pessoas a diferentes estilos e gêneros musicais.

A maneira como as pessoas ouvem e interpretam a música ao longo do tempo também pode levar a reinterpretações e adaptações das obras conforme os contextos socioculturais nos quais estão inseridas. Além disso, os valores culturais e sociais desempenham um papel fundamental no reconhecimento do que é considerado música.

Sob a ótica de Janotti Junior (2014), é possível perceber na fala de Heráclito Sampaio o gosto musical vinculado ao rock, relacionado a três elementos-chave que influenciam esse gosto: circulação, redes e exercícios estilísticos e comparativos.

A circulação cultural evidencia que o gosto musical está relacionado à forma como a música é disseminada. A distribuição, o compartilhamento e o acesso à música (por meio de rádio, televisão, revistas, lojas de discos) influenciam a exposição das pessoas a diferentes estilos e gêneros. O segundo elemento-chave, as redes sociais e culturais, conecta indivíduos com amigos e familiares, permitindo o acesso a novos artistas e estilos musicais. A influência de grupos e subculturas é crucial, pois os indivíduos tendem a se identificar com seus pares. Para Janotti Junior (2014), o terceiro elemento-chave, o exercício estilístico, oferece recursos

⁹³ Peter Frampton é um guitarrista, cantor e compositor britânico, nascido em 1950. Iniciou sua carreira musical no final da década de 1960, tocando nas bandas The Herd e Humble Pie, antes de seguir carreira solo. Frampton ganhou fama mundial como músico de arena na década de 1970, consolidando-se como um dos grandes guitarristas do rock. O álbum ao vivo *Frampton Comes Alive!* (1976) tornou-se um dos discos mais vendidos da história. Em 1977, alcançou a terceira colocação entre os mais vendidos no Brasil com o single *Baby I Love Your Way / It's a Plain Shame*, lançado pela A&M Records. Em 2024, foi incluído no Rock & Roll Hall of Fame.

comparativos que auxiliam na formação de opinião, permitindo ao indivíduo distinguir diferentes estilos, períodos e características musicais.

Heráclito Sampaio, ao descrever as mudanças no gosto musical de seu grupo de amigos, reflete um fenômeno identificado pelo historiador Wlisses James de Farias Silva (2014). Para Wlisses Silva (2014), a década de 1970 representa um momento de transição na cultura jovem, com o declínio dos ideais hippies e a ascensão do rock progressivo, heavy metal e folk rock.

O surgimento do *folk rock*, rock progressivo e *heavy metal* na década de 1970 reflete as diversas reações dos jovens às transformações sociais e culturais da época. Isso é visível na fala de Heráclito Sampaio, que cita suas influências musicais da década de 1980, mencionando bandas como Black Sabbath, AC/DC, Rush e o músico Peter Frampton.

Assim como Heráclito Sampaio, o rock na década de 1970 passou por transformações e ramificações significativas. O surgimento de subgêneros e a evolução das temáticas, estilos e abordagens no próprio rock refletiram essas mudanças. No contexto global dos anos 1980, o rock tornou-se a trilha sonora de uma parcela significativa da juventude mundial, influenciando a estrutura do entretenimento e da cultura juvenil.

Dessa forma, Heráclito Sampaio, ao ilustrar a diversidade presente na cena da Inferno no Céu, mostra a amplitude de suas preferências e a abertura para explorar diferentes estilos musicais. Essa diversidade possibilitou ao grupo e seus integrantes o desenvolvimento de um incremento musical evidente na fala de Heráclito Sampaio:

Mas é isso aí. Naquela época era um trabalho bacaninha porque nós ensaiávamos bastante, a gente se preocupava com uma certa qualidade. Então, a gente tinha um vocal bem trabalhado como eu havia dito, um fazia base, o outro solava, o outro fazia o baixo e a batera tinha umas quebradas, tinha umas divisões, tinha uns contratempos, tinha algumas coisas que no final ficava, digamos assim, bacaninha, ficava legalzinho. Para a época ficava muito bacana (Heráclito Sampaio, 2022).

A fala de Heráclito Sampaio destaca a experiência musical compartilhada por ele e pelos outros integrantes da banda Inferno no Céu. A busca pela qualidade do trabalho se apresenta como um ponto central de preocupação dos jovens músicos, refletida no empenho dedicada aos ensaios e na procura por um padrão musical.

Ao mencionar elementos como guitarra base, guitarra solo, contrabaixo e bateria, que na estrutura musical do rock, executavam as divisões e contratempos, Heráclito Sampaio ilustrou a complexidade musical que permeava o processo criativo da Inferno no Céu. Assim,

a narrativa de Heráclito Sampaio, quando aborda o passado musical da banda da qual fazia parte, revela a complexidade empenhada no processo de criação, algo igualmente reconhecido por seus contemporâneos⁹⁴.

2.1.2.1. A expressão política e estética nas letras da banda Inferno no Céu

Na esteira da reflexão sobre as influências das bandas de rock autoral do litoral na década de 1980, é pertinente analisar como o estilo musical era percebido pelos personagens envolvidos com a banda Inferno no Céu. Sobre as referências musicais presentes no cenário artístico da região, Heráclito Sampaio diz:

Você vê que tem um pouco de Rush (Heráclito Sampaio fez com a boca o som da melodia da música da banda Inferno no Céu que tocou e compara com o estilo da música feita pela banda Rush). As músicas giravam em torno de instrumentais com alguma letra, um rock bastante instrumental, a gente se preocupava muito com o instrumental. Como lhe falei, a gente tinha uma mistura de Supertramp, Rush, Pink Floyd, tinha algumas coisas mais psicodélicas. A gente também viajava em uma onda psicodélica. Lembro que a gente brincava com algumas coisas de um psicodelismo bem pink floydiano, uma mistura. Realmente não era nada de novo, mas são influências que a gente tem, não deixa de ser, e que agradava uma galerinha, tinha uma galera. Lembro que as pessoas iam onde a gente tocava, onde a gente ia tocar, a gente não tinha noção de como aquilo se dava, mas a gente cantava legal, com um vocal bacana, uma letra bacana, bem ensaiadinho. Imagina uma banda bem encaixadinha, realmente bem entrosada (Heráclito Sampaio, 2022).

Por meio de sua fala, Heráclito Sampaio coloca em destaque como o rock influenciava a abordagem musical da Inferno no Céu⁹⁵, mostrando também um panorama disponível à juventude local na década de 1980. Na combinação de elementos instrumentais e uma atenção significativa ao desenvolvimento do sonoro nas músicas, nomes como Rush, Supertramp⁹⁶ e

⁹⁴ Nas entrevistas e declarações de Jesum Messias, Danilo Melo, Paulo Bastos e Nilson Borges — respectivamente guitarrista e vocalista dos Garotos da Estrada, e guitarrista e vocalista dos Condutores de Cadáver — acessadas para a elaboração da tese, ao discutirem temas relacionados à banda Inferno no Céu, destacam a técnica musical refinada de seus integrantes. Eles colocam a banda como uma referência técnica para as demais bandas da cena rock do litoral do Piauí na década de 1980. Paulo Death também ressalta em sua entrevista a influência da banda Inferno no Céu sobre as bandas de rock autoral que surgiam na cena local na década de 1990.

⁹⁵ Durante a pesquisa, foram acessadas as letras de três músicas autorais que integraram o repertório da banda Inferno no Céu: *Olhos de um Soldado*, *Burguesia* e *Velha Mensagem*. Neste tópico, serão analisadas apenas as duas primeiras mencionadas. A música *Velha Mensagem* será abordada no texto da tese posteriormente, pois integra a coletânea fonográfica *Porto das Barcas* (1996) com interpretação da banda Artéria.

⁹⁶ Supertramp é uma banda britânica formada em 1969, conhecida por sua fusão de rock, pop e elementos de jazz. A banda alcançou grande sucesso na década de 1970 e início dos anos 1980, especialmente com álbuns como *Crime of the Century* (1974) e *Breakfast in America* (1979). Para mais informações biográficas e

Pink Floyd⁹⁷ indicam um alinhamento da Inferno no Céu com estética sonora voltada ao rock progressivo, que considera questões presentes no *heavy metal* e *hard rock*. A menção à onda psicodélica coloca a Inferno no Céu no sistema de exploração de sonoridades experimentais e atmosféricas que buscava emergir junto ao público no campo de experiência sonora.

Segundo o historiador José Adriano Fenerick (2021), a psicodelia surge nos anos 1960 impulsionada pelo uso de drogas que prometiam expandir a consciência e pelo questionamento de uma racionalidade instrumental. Dessa forma, a psicodelia procurava romper com os padrões convencionais, promovendo uma busca por expressões individualizadas que se opunham ao que já estava estabelecido. Esse fenômeno era alimentado por uma juventude que ansiava por novas experiências e formas de expressão.

A análise de Fenerick (2021) aponta que o psicodelismo, enquanto se associava ao mercado consumido, dialogava com a juventude da contracultura e mantinha a característica de radical individualidade. Oferecendo experiência coletiva de identificação para os jovens, o psicodelismo, a partir de uma intensa subjetivação, ao mesmo tempo falava para as massas sem se limitar a um formato comercial. Em vez disso, colocava-se como estado de espírito que permeava a criação musical.

Essa subjetividade extremada, conforme argumenta Fenerick (2021), posiciona o rock psicodélico como manifestação cultural e uma experiência sensorial. Essa noção é levantada por Heráclito Sampaio em sua fala ao afirmar que a banda Inferno no Céu “*viajava em uma onda psicodélica*” na década de 1980.

Segundo Cardoso Filho (2013), as práticas de escuta do rock resultam de uma configuração social, cultural, tecnológica e estética, cada uma com sua especificidade. Com isso, são desenvolvidas experiências que possibilitam o enriquecimento das configurações que influenciavam a forma de escuta e que, no rock, proporcionam o desenvolvimento em três tipos: contemplativa, corporal ou de devoção. Nas experiências sonoras de Heráclito Sampaio

discográficas, ver: DAPIEVE, Arthur; ROMANHOLLI, Luiz H. *Guia de rock em CD: uma discoteca básica*. 2 ed. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro. 2004. p. 270-272.

⁹⁷ Pink Floyd é uma banda britânica formada em 1965, conhecida por seu estilo que mistura rock psicodélico, progressivo e experimental. A banda produziu álbuns conceituais como *The Dark Side of the Moon* (1973), *Animals* (1977) e *The Wall* (1979), tornando-se uma das mais influentes do cenário musical internacional. Suas músicas exploram questões relacionadas à alienação, à guerra e à condição humana. Em 1996, foi incluída no Rock & Roll Hall of Fame. Para um melhor entendimento do papel do Pink Floyd no cenário musical mundial recomenda-se o texto: FENERICK, José Adriano. Pink Floyd: gritos de estranhamento e alienação. In: FENERICK, José Adriano. *Nas trilhas do rock: contracultura e vanguarda*. Curitiba: Appris, 2021. p. 97-111. Para mais informações biográficas e discográficas, ver: DAPIEVE, Arthur; ROMANHOLLI, Luiz H. *Guia de rock em CD: uma discoteca básica*. 2 ed. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro. 2004. p. 213-219.

e de seus contemporâneos na cena rock do litoral piauiense, existe a Discolândia⁹⁸, loja de discos que tinha como proprietário Jairo Medeiros, colaborando para a ampliação do repertório da música de Parnaíba com discos e fitas de bandas de rock nacionais e internacionais.

Heráclito Sampaio, em sua entrevista, coloca que, durante sua juventude, nas décadas de 1970 e 1980, o acesso visual aos artistas era limitado, o que despertava a imaginação de sua geração. Sem poder ver os músicos, as pessoas criavam imagens mentais de como seriam os integrantes das bandas que ouviam, idealizando-os a partir das poucas referências disponíveis.

Essa curiosidade sobre os músicos admirados, conhecidos apenas por suas canções, estimulava a busca por fonogramas para apreciação. Jairo Medeiros, por sua vez, contribuiu significativamente para essa rede de interações sensoriais, facilitando o acesso à música rock e a artistas internacionais. Segundo Heráclito Sampaio:

Nessa época, como eu havia dito, nós não tínhamos internet, essas coisas, celulares, internet, youtube e afins, nós não tínhamos isso. Inclusive, só para frisar, lembro bem que a gente conhecia as bandas por capa de disco, mas nós íamos também lá na discoteca do Jairo, ali em Parnaíba, a gente ia na discoteca que vendia disco, o saudoso Jairo, a gente ia ver capas lá, ouvir alguma coisa, e fita cassete, tinha muita coisa de fita cassete e dava para você ouvir algumas músicas ali, raramente a gente ouvia LP, porque LP era difícil, mais caro (Heráclito Sampaio, 2022).

Em sua fala, Heráclito Sampaio mostra uma das formas de escuta praticadas pela juventude do litoral do Piauí entre as décadas de 1970 e 1980: o hábito de aguardar pelos lançamentos que chegavam às prateleiras da Discolândia de Jairo Medeiros e eram colocados para tocar no sistema de som da loja. Essa prática de divulgação dos discos influenciava os consumidores de fonogramas em Parnaíba, grupo do qual Heráclito Sampaio fazia parte.

Essa relação entre a juventude envolvida com o rock e o espaço sonoro construído pela Discolândia coloca em destaque as relações interpessoais presentes no litoral piauiense nas décadas de 1970 e 1980. No grupo social vinculado ao rock, que se configurava no entorno da cena musical local, ao ser analisado pela microescala defendida pelo historiador Edoardo Grendi (2009a), percebem-se as interações e dependências que formularam as estruturas sociais e culturais da região no período.

⁹⁸ A Discolândia, localizada na rua Pires Ferreira, próxima à Praça da Graça em Parnaíba, foi inaugurada em 1950. Jairo Medeiros faleceu em 1985 em um acidente de carro no litoral do Piauí. A Discolândia chegou a ter mais dois anos de atividades após o acontecimento, encerrando suas atividades em 1987.

Grendi (2009a) coloca que perceber o agregado social e o espaço que ele ocupa possibilita entender as estruturas sociais de modo dinâmico. Assim, no papel de mediação entre os indivíduos vinculados ao rock no litoral piauiense e a sociedade das décadas de 1970 e 1980, está a Discolândia. Esse sistema de intermediação é abordado por Heráclito Sampaio da seguinte forma:

Olha, na verdade, nessas discotecas, a gente chamava discoteca onde vendia discos, tinha ali um lugar onde você pegava um LP que você gostava e colocava para ouvir a música e escolhia ali o disco que você queria ou quando você ia gravar fita cassete para fazer uma seleção de músicas. Comprávamos uma fita cassete e pedia para ele “olha, eu quero essa música, essa e essa desse disco e desse disco”, ele fazia uma seleção e gravava, mais ou menos assim que as discotecas funcionavam. Só que como a gente não tinha grana para ir, a gente não ia lá encher o saco todo dia, mas quando a gente passava ali pela discoteca do Jairo a gente parava, ficava olhando para os discos e ouvindo as músicas que estavam rolando lá, sempre muito rock and roll, sempre muita coisa bacana (Heráclito Sampaio, 2022).

A gravação de fitas cassete, mencionada por Heráclito Sampaio como uma das principais formas de contato com o rock durante a sua juventude nas décadas de 1970 e 1980, era uma prática comum realizada por Jairo Medeiro na Discolândia. Durante o período de aniversário da loja de discos, promoções e anúncios eram divulgados por meio da imprensa local, ocupando o espaço da coluna *As Transas - Pop Tops* no jornal *Folha do Litoral*. O método de gravação citado por Heráclito Sampaio é divulgado da seguinte forma:

A DISCOLÂNDIA, de propriedade do nosso amigo Jairo Medeiros, completará no próximo dia 20 de novembro o seu vigésimo segundo ano de existência, durante qual tem espalhado cultura musical por lares parnaibanos. Visando isto, o Jairo começa com as propagandas este mês com a promoção “FAÇA UMA CRIANÇA SORRIR”, que se estenderá por todo o mês de outubro. Nesta promoção você comprando um elepê de músicas infantis, terá direito de escolher qualquer brinquedo que se encontra na exposição. Comprando um compacto simples ou duplo você ganhará um disco de 78 rotações (lá do baú), ou uma lata de manteiga “Itacolomi” ou uma lata de “Beloar”, à sua escolha.

A outra transa do Jairo é o novo aparelho Phillips que ele adquiriu recentemente para as gravações de mini K-7, por sinal, com preços muito módicos. E tem mais, lá no Jairo, agora quem quiser pode alugar qualquer disco por 24 horas e o preço é aquela bagatela (Folha do Litoral, 05/10/1972, p. 04).

Como pode ser observado no anúncio feito no *Folha do Litoral* em 1972, a Discolândia possibilitava aos seus consumidores a oportunidade de conhecer bandas e artistas por preços mais acessíveis, sem a necessidade de comprar o disco. A partir disso, a juventude

da década de 1980 conseguia acessar bandas de rock como Rush, Pink Floyd e Supertramp. Isso ampliava o arcabouço de referências musicais, contribuindo diretamente para a composição musical da Inferno no Céu e seus contemporâneos da cena rock do litoral piauiense.

A busca pela experimentação na Inferno no Céu, destacada por Heráclito Sampaio, também tinha como objeto estabelecer um parâmetro de diferenciação em relação à geração anterior de músicos do litoral piauiense. Segundo Arruda (2023), é essencial reconhecer que, ao longo da história, a juventude sempre desempenhou um papel de desafio e busca por identidade, contrapondo-se frequentemente às normas estabelecidas da sociedade. Para Arruda (2023), a partir da década de 1960 a juventude buscou no rock essa forma de diferenciação de seus antecessores.

Nesse sentido, há um alinhamento entre o que diz Heráclito Sampaio e o que indica Arruda (2023), pois a juventude que compunha a Inferno no Céu era multifacetada em suas preocupações e aspirações. Essa geração estava envolvida em questões políticas e ideológicas, buscando uma transformação mais ampla da sociedade, com anseios voltados para a democracia e a paz mundial. O rock da Inferno no Céu era influenciado por essas nuances.

Como ressaltado ao abordar a banda Garotos da Estrada, a música, para as bandas de rock do litoral do Piauí, funcionava como meio de expressão e protesto, reflexo das condições sociais e ferramenta para provocar reflexão e mudança. Esse direcionamento pode ser visto, na Inferno no Céu por meio da letra da música *Olhos de um Soldado*⁹⁹, ela diz o seguinte:

Os olhos que se abriram
Sobre as luzes de um teto
Entre homens e mulheres
Dissectores, mascarados
Os olhos dilatados que saíram de um útero
Ferido e dilacerado
Hoje são os olhos que partiram para as guerras
Uh-huh-uh, Uh-huh-uh
Para verem de perto as feras
Da esfera de conflagrações
Esses são os olhos
De um homem que foi às guerras e não voltou
De um homem que foi às guerras e não voltou
De um homem que foi às guerras e não voltou
De um homem que foi às guerras

⁹⁹ A canção *Olhos de um Soldado* foi gravada em 2021 no âmbito do projeto Nyx Metal Project, coordenado por Nilson Borges, ex-integrante da banda de rock Condutores de Cadáver, e está disponível no YouTube. Na gravação, estiveram presentes: Heráclito Sampaio (Vozes/Flauta - Membro original da Inferno no Céu), Nilson Borges (Contrabaixo), Luiz Amadeu (Guitarras) e Niko Teixeira (Bateria). O clipe da música pode ser conferido em: <https://www.youtube.com/watch?v=R1sL2ermF9E>. (Acesso em 06 de nov. de 2024).

De um homem que foi às guerras
De um homem que foi às guerras e não voltou (Inferno no Céu, s/d).

Olhos de um Soldado é uma composição que trata da experiência militar na guerra e suas consequências negativas para as pessoas envolvidas. O uso de recursos que evocam o visual para descrever experiências é uma característica comum nas músicas do estilo que influenciou a banda Inferno no Céu. Ao lidar com tópicos sociais e políticos, *Olhos de um Soldado* usa uma combinação de cenários a partir da linguagem emocional para expressar a experiência de guerra e suas consequências. Ao fazê-lo, tem em vista refletir e impactar o ouvinte com um tema de crítica social e exploração de tópicos sombrios e controversos da história da humanidade.

Iniciando com: “*Os olhos que se abriram/ Sobre as luzes de um teto/ Entre homens e mulheres/ Dissectores, mascarados*”, a Inferno no Céu sugere um nascimento em ambiente com a presença de “*dissectores, mascarados*”. O termo “dissectores” no ambiente médico refere-se a instrumentos, ferramentas ou pessoas que realizam dissecação, ou seja, que cortam e separam tecidos ou estruturas anatômicas para estudo detalhado. Na canção, isso introduz a ideia de um mundo que, nos primeiros segundos da gênese do nascimento, já coloca em voga ao indivíduo a frieza, hostilidade e mortalidade. Na linha seguinte de *Olhos de um Soldado*, quando canta: “*Os olhos dilatados que saíram de um útero/ Ferido e dilacerado*”, continua a descrever o ambiente médico no qual o nascimento narrado ocorre. Este, de forma gráfica, busca a sensação de desconforto e dor no recém-nascido.

Tornam-se mais explicativas as motivações da canção da Inferno no Céu ao se considerar o contexto internacional do período entre a década de 1970 e 1980. Durante esses anos, o mundo viu conflitos e guerras oriundos da Guerra Fria, por exemplo, a Guerra do Vietnã, conflitos no Oriente Médio e na América Latina. Isso fazia parte do clima geopolítico da época e influenciou a música rock em escala global, como pode ser visto no litoral do Piauí na década de 1980.

As repetidas menções a “*um homem que foi às guerras e não voltou*” são uma descrição do custo iminente dos ambientes de conflitos armados. A letra de *Olhos de um Soldado* critica esses ambientes e aqueles que inserem pessoas neles, através da lente de uma experiência pessoal e humana – os olhos de um homem que nasceu e, em algum momento, foi levado a uma guerra da qual não voltou.

Isso é reforçado em *Olhos de um Soldado* pelo trecho: “*Hoje são os olhos que partiram para as guerras/ Uh-huh-uh, Uh-huh-uh/ Para verem de perto as feras/ Da esfera*

de conflagrações”. Com isso, tem-se descrita uma transição do indivíduo do espaço de vida para o espaço de morte. A canção descreve essa experiência de guerra, usando a imagem animalescas com a palavra feras. O ambiente predatório é exemplificado com: “*esfera de conflagrações*”, que faz referência ao formato do planeta Terra como campo de batalha.

Os versos finais, repetidos com ênfase, dizem: “*De um homem que foi às guerras e não voltou*”, reforçando em *Olhos de um Soldado* a perda e o custo humano que as guerras trazem para a sociedade. Nesse sentido, a banda Inferno no Céu critica as instituições e/ou os poderes que levam as pessoas a essas situações de conflito armado, sem considerar ou não se importando com o custo humano.

Desse modo, entendendo a composição da banda Inferno no Céu como uma crítica contundente à guerra e ao conflito armado, pode-se ter em mãos a expressão da destruição humana por meio de imagens sonoras e linguagem emocional. *Olhos de um Soldado* reflete a experiência de muitas pessoas durante parte do século XX, um tempo de conflitos armados em diferentes partes do mundo.

Segundo o sociólogo Marcelo Ridenti (2014), o contexto internacional da década de 1980 foi marcado por eventos que delinearam o cenário mundial. Ridente (2014) cita a Guerra do Afeganistão¹⁰⁰ como exemplo dos conflitos geopolíticos da época. Na mesma década, a China passava por mudanças políticas e econômicas substanciais, redirecionando seu curso para uma abordagem com maior abertura ao mercado capitalista. Simultaneamente, o cenário no Leste Europeu testemunhou a desintegração da URSS.

Nessa conjuntura, a música rock continuava a sua função como meio de divulgação de ideias. Trindade (2021) argumenta que a capacidade da música de provocar comoção popular é, em si, uma ação intencional e política. Durante a Guerra Fria, essa característica da música tornou-se particularmente significativa, já que as canções representaram uma ferramenta em prol da divulgação de ideias. Nesse sentido, a banda Inferno no Céu, através de suas músicas, buscava a conscientização sobre temas políticos que consideravam pertinentes à sociedade brasileira e piauiense.

¹⁰⁰ Anteriormente à invasão realizada pelos EUA nos anos 2000, o Afeganistão foi palco de um conflito entre forças internacionais. Em 1978, ocorre a Revolução de Saur, organizada pelo Partido Democrático do Povo Afegão, que levou ao poder Nur Muhammad Taraki, alinhado com a URSS. No ano seguinte, um golpe levou Hafizullah Amin, dissidente do Partido Democrático do Povo Afegão, ao comando do país. Insatisfeito com as movimentações do novo governo em direção aos EUA e com uma guerra civil travada pelo governo afegão contra os mujahideen no interior do país, em 1979 as forças soviéticas invadem o Afeganistão. Contudo, a ocupação resultou na morte de Hafizullah Amin, levando os mujahideen a convocarem uma jihad, ou seja, uma guerra santa, contra os soviéticos. Com o apoio dos EUA, os mujahideen estiveram em conflito por dez anos com a URSS. Com o enfraquecimento da URSS durante o governo de Mikhail Gorbachev e a impopularidade do conflito entre os soviéticos, a URSS anunciou, em 1988, a retirada total de suas tropas do Afeganistão, colocando fim ao conflito.

O historiador Wlisses James Silva (2014) aponta que diversos elementos, como o crescimento econômico, o conservadorismo social, as incertezas relacionadas à Guerra Fria e aos conflitos raciais, convergiram para criar, nos EUA, um ambiente no qual uma considerável parcela da juventude se desconectava do emergente *American Way of Life*¹⁰¹. Diante do sentimento de falta de representatividade, o rock assumiu a função de porta-voz para essa geração.

Essa resistência cultural e busca pela diferenciação pode ser vista em outra composição da banda Inferno no Céu, intitulada de *Burguesia*¹⁰², ela diz o seguinte:

A burguesia
Tão nojenta
Que nos oprime de todos os lados
Mas são todos tapados
Só sabem manter as aparências
Que besteira
Sobram suficiência
Não agem como gente, não agem como gente, não agem como gente
como gente racional e sim como animal
Burro como eles não tem igual
Não age como gente, não agem como gente
Como gente racional e sim como animal
Burro como eles não tem igual (Inferno no Céu, s/d).

Em *Burguesia*, a banda Inferno no Céu se manifesta contra a hipocrisia social. O primeiro verso: “A burguesia/ Tão nojenta/ Que nos oprime de todos os lados” configura um cenário de opressão e insatisfação. O eu-lírico expressa sua aversão às estruturas do sistema capitalista, definindo-a como algo que “nos oprime de todos os lados”.

Essa burguesia é definida pela canção, quando diz: “Mas são todos tapados/ Só sabem manter as aparências”. O desprezo evidente em *Burguesia* faz parte da crítica social proposta por parte da juventude que se relaciona com a música rock. As interpretações da Inferno no Céu sobre a classe burguesa continuam a se ampliar na canção por meio das frases: “Que besteira/ Sobra suficiência”.

¹⁰¹ O *American Way of Life* é um termo cunhado após a Segunda Guerra Mundial para definir uma ideia de estilo de vida e valores culturais vinculados aos estadunidenses. Está associado ao ideal de família nuclear, à vida suburbana e ao acesso a bens de consumo, baseando-se na liberdade individual e consumismo.

¹⁰² A canção *Burguesia* também foi gravada no âmbito do projeto Nyx Metal Project, em 2021, e está disponível no YouTube. Na versão do referido projeto, foi realizada a troca do termo “Burguesia” por “Hipocrisia”. Na citação apresentada no texto, foi recolocada a palavra “Burguesia” por entender-se que a importância do sentido original está em foco nas análises. Durante a gravação de *Burguesia*, estiveram presentes: Nilson Borges (baixo/vocais), Luiz Amadeus (guitarras) e Niko Teixeira (bateria). O clipe da música pode ser conferido em: https://www.youtube.com/watch?v=TwvvQzUW_E0. (Acesso em 06 de nov. de 2024).

A repetição do verso: “*Não agem como gente, não agem como gente, não agem como gente*”, em *Burguesia*, possibilita destacar a ideia de aversão às classes abastadas. Isso é realizado com base na comparação feita na canção ao dizer: “*como gente racional e sim como animal/ burro como eles não tem igual*”. Este é um exemplo do uso de metáfora animalesca, em que pessoas são comparadas a animais para destacar traços do comportamento entendidos como irracionais.

A constante repetição de “*não agem como gente, não agem como gente*” também serve para destacar e reforçar a mensagem central da música: a burguesia se coloca fora do sistema cognitivo humano. Trazendo a mesma mensagem da canção de Cazuzza, de título homônimo¹⁰³, que seria lançada anos após a composição da banda do litoral piauiense, mas sem uma abertura de visão romântica, percebe-se, em *Burguesia*, da Inferno no Céu, um entendimento que considera a autoconsciência desenvolvida pela humanidade, que inclui a capacidade de compreensão de si como indivíduos com um passado, presente e futuro. Essa habilidade permite às pessoas refletirem sobre ações, sentimentos e propósito de vida. Com isso, a Inferno no Céu percebe a necessidade de uma configuração na sociedade humana composta de estruturas sociais, com sistema ético e moral para guiar as interações sociais de maneira estruturada. Esse entendimento vincula-se à percepção do capitalismo como algo nocivo à sociedade.

Sendo do litoral do Piauí e atuante na primeira metade da década de 1980, a banda Inferno no Céu expressava, por meio de canções, suas frustrações com a situação social e

¹⁰³ A composição abre o álbum *Burguesia* (1989), último lançado em vida por Cazuzza. Sua letra diz o seguinte: A burguesia fede/ A burguesia quer ficar rica/ Enquanto houver burguesia/ Não vai haver poesia/ A burguesia não tem charme nem é discreta/ Com suas perucas de cabelo de boneca/ A burguesia quer ser sócia do Country/ Quer ir a Nova York fazer compras, yeah/ Pobre de mim que vim do seio da burguesia/ Sou rico, mas não sou mesquinho/ Eu também cheiro mal/ Eu também cheiro mal/ A burguesia 'tá acabando com a Barra/ Afundam barcos cheios de crianças/ E dormem tranquilos, yeah/ E dormem tranquilos/ Os guardanapos estão sempre limpos/ As empregadas, uniformizadas/ São caboclos querendo ser ingleses/ São caboclos querendo ser ingleses/ A burguesia fede, yeah/ A burguesia quer ficar rica/ Enquanto houver burguesia/ Não vai haver poesia/ A burguesia não repara na dor/ Da vendedora de chicletes/ A burguesia só olha pra si/ A burguesia só olha pra si/ A burguesia é a direita, é a guerra/ A burguesia fede/ A burguesia quer ficar rica/ Enquanto houver burguesia/ (Não vai haver poesia) não/ As pessoas vão ver que estão sendo roubadas/ Vai haver uma revolução ao contrário da de 64/ O Brasil é medroso/ Vamos pegar o dinheiro roubado da burguesia/ Vamos pra rua/ Vamos pra rua/ Vamos pra rua/ Vamos pra rua/ Pra rua/ Pra rua/ Vamos acabar com a burguesia/ Vamos dinamitar a burguesia/ Vamos pôr a burguesia na cadeia/ Numa fazenda de trabalhos forçados/ Eu sou burguês, mas eu sou artista/ Estou do lado do povo, do povo/ A burguesia fede, fede, fede, fede/ A burguesia quer ficar rica/ Enquanto houver burguesia/ Não vai haver poesia/ Porcos num chiqueiro/ São mais dignos que um burguês/ Mas também existe o bom burguês/ Que vive do seu trabalho honestamente/ Mas este quer construir um país/ E não abandoná-lo com uma pasta de dólares/ O bom burguês é como o operário/ É o médico que cobra menos pra quem não tem/ E se interessa por seu povo/ Em seres humanos vivendo como bichos/ Tentando te enforcar na janela do carro/ No sinal, no sinal/ No sinal, no sinal, no sinal/ A burguesia fede/ A burguesia quer ficar rica/ Enquanto houver burguesia/ Não vai haver poesia/ A burguesia fede/ A burguesia quer ficar rica/ Enquanto houver burguesia/ Não vai haver poesia/ A burguesia fede/ A burguesia quer ficar rica/ Enquanto houver burguesia/ Não vai haver poesia.

política que visualizaram na região. A partir dessa reflexão disposta em *Burguesia*, percebe-se a configuração que o teórico Walter Benjamin (2019) apresenta ao abordar a fluidez da percepção humana e sua intrínseca relação com a história e a coletividade. Benjamin (2019) indica que a forma como os indivíduos entendem e interpretam o mundo ao seu redor está em constante transformação, configurada pelas mudanças sociais e culturais. Nesse sentido, a coletividade humana é influenciada pelo contexto coletivo.

Por essa via, Benjamin (2019) coloca os indivíduos como criaturas do seu tempo, imersos em tradições, culturas e histórias compartilhadas. A partir do pensamento de Benjamin (2019), mostra-se que, na banda Inferno no Céu e em seus contemporâneos da cena rock do litoral do Piauí, existia o compartilhamento de visão de mundo. Assim, experiências pessoais mostram o espírito do tempo.

A música *Burguesia* foi usada para além dos palcos organizados por produtores culturais que contratavam a banda Inferno no Céu. Esses momentos, afastados dos ambientes de shows e apresentações, mostram como se portavam alguns personagens da cena rock local. Esse tipo de situação pode ser visto quando Nilson Borges diz:

Uma vez a gente ia caminhando na beira do rio (...), tinha um restaurante lá chamado Veleiro. Aí eu falei: “Pô bicho, vamos fazer o seguinte” — acho que foi pro Heráclito — “Tu vai subir naquela mesa e fala: aí galera, presta atenção”. O cara subiu na mesa, colocou uma cadeira, pegou um violão e falou: “Vou cantar uma música pra vocês aqui: A burguesia tão nojenta, que nos oprime de todos os lados, são todos tapados, só sabem manter as aparências, de besteira sobra suficiência” — e os caras tipo “que porra é essa?” (Nilson Borges, 2021).

A narrativa de Nilson Borges sobre a intervenção no restaurante Veleiro mostra algumas atitudes provocativas que caracterizavam os envolvidos com o rock no litoral do Piauí na década de 1980. A escolha de realizar uma performance em espaço público e convencional, especialmente no momento em que as pessoas estavam se alimentando, demonstra a vontade do grupo de desafiar as normas sociais.

O uso da música *Burguesia* na performance reflete a crítica social que a canção potencializa, direcionando o ódio daqueles que buscavam a justiça social à classe burguesa. Essas estruturas opressivas, percebidas pela juventude rock na sociedade da região na década de 1980, eram registradas pelas bandas de rock autoral. Assim, buscava-se chamar atenção para as desigualdades presentes na ordem estabelecida.

A reação dos presentes no restaurante, um jovem vinculado ao rock subir na mesa durante as suas refeições, foi descrita por Nilson Borges como: “os caras tipo: “que porra é

essa?'''. A incompreensão e o desconforto expressos pelos presentes mostram que desafiar as normas sociais e confrontar a sociedade parnaibana, rompia com os padrões convencionados para alguns ambientes de lazer da região. Essa essência social e cultural da expressão trazida pelo rock também era estranhada em momentos anteriores à década de 1980.

Segundo a historiadora Luciane Lima (2010), a década de 1970 foi um período significativo de transformações na sociedade parnaibana, sendo o rock uma das forças que influenciou aqueles impactados pelas mídias que chegavam à cidade. Além disso, Lima (2010) destaca que essas mudanças, impulsionadas pela juventude local em suas vivências, deixaram uma marca no ambiente regional, gerando estranhamento nas gerações mais velhas.

Para compreender essa perspectiva, é relevante trazer o depoimento de Jaime Lins¹⁰⁴. A fala foi registrada em entrevista conduzida por Luciane Lima (2010). Nela, Jaime Lins afirma o seguinte:

[...] mas, naquela época o que se via, que se achava mais forte contra a família, a aberração, era a facilidade, por exemplo, de um rapaz tirar de um seio da família, uma jovem e veja bem, não era aquilo que a gente chama-se de pessoa sem preparação não, eram pessoas que tinham níveis culturais, um nível bem elevado. Um jovem universitário, dali ele fazia a cabeça de uma universitária e saía os dois no mundo e ali aquilo – que hoje tá moderno, é o namoro, já é se juntar e constituir família, se um dia achar que deve se casar se casa, se não sai um pro lado e outro pra outro – o hippie já fazia isso dentro desse contexto, então juntava os dois e ficavam o nome, e dormiam na rua, e ali constituíam família continuavam morando na rua, quer dizer uma vida de louco, uma vida de cão que até hoje eu não entendi que vantagem se leva num negócio desse, eu nunca entendi. Não é? É vida de maluco! ... O mais forte disso aí foi o final de setenta pra oitenta (Jaime Lins, 2010. In: Lima, 2010, p.39).

Na fala de Jaime Lins, emergem questões sobre a perspectiva daqueles que ocupavam posições de influência na sociedade parnaibana. O ambiente radiofônico, como meio de comunicação relevante, político, social e cultural na região, transmitia informações que influenciavam opiniões e reforçavam valores. A visão de Jaime Lins, enquanto radialista em um dos principais veículos de imprensa do litoral piauiense, reflete a preocupação de sua geração, que enxergava com cautela as mudanças trazidas por novos elementos culturais, como o rock.

Em sua análise, Jaime Lins interpreta as transformações ocorridas na sociedade parnaibana durante a década de 1970 por meio de uma lente conservadora típica da região,

¹⁰⁴ Jaime Lins (1947-2015) destacou-se como radialista no cenário parnaibano, tendo uma longa trajetória na Rádio Educadora de Parnaíba durante as décadas de 1960 e 1970. Com o passar dos anos, atuou também em outras emissoras que surgiram na cidade a partir da década de 1980, como a Igaraçu AM.

onde o catolicismo exercia forte influência. Segundo o radialista, para muitos, a abertura para novos estilos musicais, especialmente o rock, era vista como uma ameaça às tradições e aos valores estabelecidos. Isso reforçava o estranhamento diante da adoção de novos costumes pela juventude, refletindo um conflito cultural entre a modernidade emergente e as tradições enraizadas no litoral piauiense na segunda metade do século XX.

Esse debate sobre a juventude e as perturbações causadas por algumas práticas causavam na sociedade litorânea foi objeto de destaque na edição referente aos dias 28 e 29 de janeiro de 1978 do jornal *Norte do Piauí*. Em sua capa, em letras garrafais, garantindo destaque, está o seguinte título, em negrito: “*Hippies invadem a cidade*” seguido do texto:

Segundo estamos informados por moradores das cercanias, o bairro “São José”, particularmente a margem do rio está infestada de hippies que provavelmente, já vieram escorraçados de outras paragens. Fazendo-se de parentes e conhecidos dos moradores da área aboletar-se nas residências arbitrariamente em suas reuniões, as bebidas alcoólicas, a maconha e os tóxicos circulam livremente, levando-os ao que eles chamam “aquela boa”. que, no estado em que ficam produz de todo, inclusive atos contra a moral (Norte do Piauí, 28-29/01/1978, p. 01).

O periódico *Norte do Piauí*, na época, apresentava editoriais com opiniões conservadoras e alinhadas ao partido do governo militar brasileiro, a Aliança Renovadora Nacional - Arena¹⁰⁵. Nesse sentido, percebe-se a base de reivindicação de Mario Meireles¹⁰⁶, diretor do jornal, que girava em torno da atuação das autoridades diante daqueles que consideravam serem moradores locais que usavam entorpecentes. Ressalta-se que essas práticas eram acusadas pelo *Norte do Piauí* de ocorrerem em ambientes privados.

O termo *hippie*, usado pelo *Norte do Piauí* para designar esses indivíduos desviantes que rondavam o litoral piauiense em finais da década de 1970, também destaca as percepções da sociedade sobre aqueles que apreciavam o rock. Segundo o comunicólogo Gabriel Sausen

¹⁰⁵ A Aliança Renovadora Nacional, mais conhecida pela sua sigla Arena, foi um partido político brasileiro fundado em 1965, após a edição pelo governo militar do Ato Institucional n.º 2 (27/10/1965), que extinguiu os partidos existentes. Foi criado para dar suporte ao regime autoritário então em vigor. Com um perfil conservador, a Arena foi criada como parte do sistema bipartidário estabelecido pelo governo, servindo como o partido governista e defensor das políticas de repressão e controle estatal. A Arena teve um papel fundamental na sustentação do regime, apoiando a censura e a centralização do poder. O partido foi extinto em 1979, com o início da reabertura política e a volta do pluripartidarismo no Brasil. A fim de entendimentos sobre a Arena no Piauí, recomenda-se o texto: FONTINELES, Claudia Cristina da Silva. Discórdia (in)contida: A Arena piauiense durante a ditadura civil-militar (década de 1970) In: NETO, Mário Danieli; STEFFENS, Marcelo Hornos; ROVAL, Marta Gouveia de Oliveira. *Narrativas sobre tempos sombrios: ditadura civil-militar no Brasil*. São Paulo: Letra e Voz, 2017. p. 73-89. Para mais informações sobre a Arena a nível nacional, consultar: <https://www18.fgv.br/CPDOC/acervo/dicionarios/verbete-tematico/alianca-renovadora-nacional-arena> (Acesso em 06 de nov. de 2024).

¹⁰⁶ Mário Rodrigues Gomes Meirelles é fundador e diretor do periódico *Norte do Piauí* desde sua fundação, em 1967, e permanece na mesma função atualmente.

Feil (2015), embora tenha suas raízes na geração beat dos anos 1940, essa terminologia passou a ser empregada como um rótulo para definir pessoas associadas ao uso de drogas. Além disso, esses sujeitos se expressavam por meio de códigos sexuais ambíguos e de uma estética de pobreza autoimposta, elementos presentes no cenário do rock.

As definições comuns apresentadas por Feil (2015) e o editorial do *Norte do Piauí* de janeiro de 1978 dialogam intensamente, revelando as rotulações elaboradas pela sociedade e cultura no litoral piauiense quando se referiam a uma parcela da juventude envolvida com o rock, visto como elemento estrutural na percepção estereotipada.

Junto às percepções apresentadas anteriormente, quando abordada a fala de Jaime Lins e o editorial do *Norte do Piauí* de 1978, existiam outros personagens que se alinhavam a esse molde de ideias. Anteriormente, em 30 de janeiro de 1974, o jornalista Batista Leão¹⁰⁷, na coluna *Flagrantes*, publicada no periódico *Folha do Litoral*, veículo de imprensa em que era diretor superintendente, também teceu opiniões sobre a música rock e seus impactos na sociedade local.

Em seus escritos na coluna *Flagrantes*, os leitores encontravam na década de 1970 notícias sobre o cenário político estadual e nacional, especialmente quando este último tinha ligação direta com o Piauí. Contudo, no dia 30 de janeiro de 1974, sua atenção estava voltada para a música e as possíveis consequências do rock sobre o que considerava música brasileira. Embora o trecho seja extenso, opta-se por transcrever a quinta parte de cinco em que foi dividida a coluna desta edição. Batista Leão assina o seguinte escrito:

Faço minhas as palavras do nosso comentário de ontem em Rádio Educadora de Parnaíba, sobre o samba brasileiro, quando dissemos: “O povo carioca toma conta, realmente de todos os movimentos musicais de maior destaque, no País. É na Guanabara que surgem os compositores mais inspirados, que são feitas as mais notáveis composições e onde se lançam os “hit parade”, as melodias destinadas a alcançarem maior IBOPE na preferência popular. O carioca é, acima de tudo, um forte em matéria de música. Domina o Carnaval desde que se deram os primeiros passos no reinado de Momo. No samba, é insuperável, inimitável, soberbo. É até engraçado a gente ver uma escola de samba “made in São Paulo”.

¹⁰⁷ Bernardo Batista Leão (1928-2004) foi um jornalista e político piauiense. Dirigiu o periódico *Folha do Litoral* na década de 1970 e, após sua saída do periódico, fundou e dirigiu o *A Liberdade* nas décadas de 1980 e 1990. Também atuou como diretor da Rádio Educadora em Parnaíba na década de 1970. Envolvido na vida política local, foi eleito vereador de Parnaíba em 1972 e exerceu cargos de liderança em partidos políticos, como secretário das executivas municipais da ARENA e do PMDB, além de ter sido presidente do PTB na década de 1980. Durante sua candidatura à Câmara Municipal de Parnaíba em 1988, seu currículo foi publicado continuamente no *A Liberdade* durante o período eleitoral. Para mais informações, ver: Editorial. Conheça seu candidato a Vereador: “Curriculum Vitae” de BERNARDO BATISTA LEÃO. *A Liberdade*, Parnaíba, 10 de set. 1988, p. 04.

Pois é, o povo carioca começa a despertar para uma realidade muito triste, mas na qual somos forçosamente levados a crer: o samba está morrendo.

O iê iê-iê se adiantou ao “rock’roll” na luta implacável contra o Samba. Foi muito fácil, até se transformar banalidades musicais como o “Negro Gato” em sucesso carnavalesco tão marcante como a “Amélia de Ataulfo Alves. Querem saber porque? Porque o “Negro Gato” é de autoria de Roberto Carlos.

O carioca acordou um pouco tarde mas não totalmente fora de tempo. Entendeu que, se não houver uma reação, o samba estará completamente perdido no tempo e no espaço e, se tal desgraça ocorrer também morrerá o Carnaval, que é a alegria do povo, e morrerá a própria música brasileira, pois o samba é a música tipo exportação.

Que fazer para evitar tal desastre? Cantar samba, mais samba, sempre samba. As nossas confreiras, emissoras de Rádio da Guanabara, iniciaram movimento visando difundir mais samba do que o ritmo alucinante do iê iê iê e do rock, que volta às paradas com a mesma força que lhe imprimiram na década de 60, os irresistíveis Neil Sedaka e Elvis Presley.

O carioca defende o samba autêntico, o samba de batucada, de partido alto ou do morro, Samba com cuíca e tamborim. Samba da pesada sem o rock pelo meio e sem os trejeitos do “oh yeah”.

Este jornal já se movimenta no sentido de ajudar essa campanha elogiável, sob todos os aspectos, para salvar o nosso tradicional samba. Vamos divulgar mais nosso ritmo sem, entretanto, sacrificar o chamado ritmo jovem. Defenderemos, intransigentemente o que é nosso, mas não investiremos contra as coisas alheias. Apenas aplicaremos o lógico e a razão: Primeiro o nosso, depois os deles (Folha do Litoral, 30/01/1974, p. 06).

Batista Leão inicia seu pensamento afirmando que o samba estaria perdendo espaço para o que ele chama de “coisas alheias”, o que estaria levando à morte da música carioca e, conseqüentemente, da brasileira. Vale destacar que o samba não pereceu na década de 1970 e permanece vivo, apesar das décadas que se passaram desde o comentário de Batista Leão. No entanto, é relevante considerar que suas preocupações refletem o desconforto que o rock causava em alguns personagens com voz na imprensa do litoral piauiense, como visto através de Jaime Lins e *Norte do Piauí*. Devido à sua forte inserção no mercado de bens culturais do país na década de 1970, a música rock conquistou espaços na imprensa do litoral piauiense. Exemplo disso está no *Folha do Litoral*, que publicava as críticas de Batista Leão e também possuía colunas e colunistas regulares especializados em rock e música ligada à juventude¹⁰⁸.

O depoimento de Jaime Lins, o editorial do *Norte do Piauí* de 1978 e o texto de Batista Leão, publicado no *Folha do Litoral* em 1974, revelam traços presentes nos padrões

¹⁰⁸ Na minha dissertação, dedico o primeiro capítulo à análise da relação entre o *Folha do Litoral* e a música rock. Além disso, também examino no segundo capítulo a conexão do rock com o periódico *A Liberdade*, fundado e dirigido por Batista Leão. O objetivo do trabalho foi demonstrar como a imprensa do litoral piauiense contribuiu, nas décadas de 1970 e 1980, para a expansão da música rock na região. Para mais informações, ver: MOURA, Gustavo Silva de. “*Acham que somos alienados*”: O rock na imprensa do litoral do Piauí nos anos 1970-80. 2019. 147f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2019.

sociais do litoral piauiense na década de 1970, que podem ser estendidos aos anos 1980. A imprensa da região, na época, em alguns casos, demonstrava preocupações com as novas referências culturais que se enraizavam no litoral piauiense. Apesar dos impactos que as inclinações ao rock geraram em alguns segmentos da sociedade local, interferindo nas concepções de valores, o rock conseguiu conquistar espaços na cultura de Parnaíba durante a década de 1970 e nos anos subsequentes.

Nesse sentido, a cena rock do litoral piauiense adentrava a sociedade e a cultura na década de 1980 também por meio do seu confronto com os valores estabelecidos na região. Um exemplo dessa ação está na forma como os integrantes da Inferno no Céu se portavam na Praça da Graça¹⁰⁹, em Parnaíba. Esse local pode ser entendido como uma arena simbólica da região, e ocupá-lo significa também ser percebido no contexto sociocultural local. Sobre essa ação da juventude, Heráclito Sampaio diz:

Olha, eu, Jânio e Genésio nos vestíamos de uma forma que talvez hoje fosse mais aceitável, mas não para aquela época, nós estamos falando dos anos 1980, início dos anos 1980 em Parnaíba. Então a gente se vestia com roupas rasgadas, com correntes, com cabelos grandes, feios, andando descalço e aquilo era muito forte, era muito impactante. Lembro que uma vez encontrei meu pai, ele estava na Praça da Graça em frente ao Éden e estava eu, Jânio e Genésio andando naquela Praça da Graça desse jeito, acorrentado, umas correntes, roupa rasgada e meu pai passa perto e falar assim “meu filho, não faz isso não meu filho, como é que você está desse jeito maltrapilho?!”, essas coisas assim. Era uma viagem nossa, de adolescente, a gente curtia andar daquele jeito descalço. A gente saía lá de perto do Aeroporto para descer para Praça da Graça para ficar lá, é longe pra caramba, é um pézão, entendeu?! Então, a gente era assim, a gente se portava assim, se comportava assim. Evidentemente aos olhos da sociedade que naquela época a gente

¹⁰⁹ A Praça da Graça está localizada no coração do tradicional centro comercial, religioso, político e bancário da cidade de Parnaíba. Ligada a ela está a Catedral de Nossa Senhora Mãe da Divina Graça, que dá nome ao logradouro municipal. Ao caminhar por suas dimensões, é possível encontrar monumentos em alusão à independência do Brasil no Piauí, construídos em diferentes momentos históricos: o primeiro na década de 1920 (centenário) e o segundo em 2020 (bicentenário), que homenageiam Leonardo de Carvalho Castello Branco, João Cândido de Deus e Silva, José Francisco de Miranda Osório e Simplício Dias da Silva. Este último se assemelha à estátua de Borba Gato, situada na cidade de São Paulo-SP. Existe também uma variedade de comércio na Praça da Graça. São quiosques que vendem bebidas e lanches, bancas e carrinhos de alimentos e jornais. Seu comércio alternativo é composto por vendedores de bijuterias, engraxates, entre outros, que utilizam o espaço de forma esporádica. No centro da praça, há um cercado com gansos e um espelho d'água cercado por uma diversidade de árvores de grande porte, que ampliam a sensação de espaço para os visitantes e frequentadores. Em grande parte do entorno, há um estacionamento de carros e motos, que serve de sustento para muitas famílias. A Praça da Graça também faz parte do conjunto histórico e paisagístico de Parnaíba, tombado pelo Iphan em 2011. Dos cinco setores tombados na cidade, o logradouro público dá nome a um que a tem como centro. Uma análise detalhada da estrutura arquitetônica da Praça da Graça pode ser encontrada em: RODRIGUES, Ísis Meireles. *Praça da Graça em Parnaíba: transformações urbanísticas durante o Regime Militar (1964-1985)*. 2014. 146 f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) - Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2014. Sobre a Praça da Graça como arena de tensões e protestos, recomenda-se o texto: MENDES, Sérgio Luiz da Silva. *Praça da Graça: Entre memórias e representações*. In: SOUSA, Cleto Sandys Nascimento de; LIMA, Frederico Osanan Amorim. *Parnaíba: a cidade que nos habita*. Parnaíba: Sieart, 2013. p. 89-107.

chamava de A Burguesia era impactante. A gente tinha essa coisa com a burguesia, achava que eles eram uns caras e eram mesmo, eles eram uns caras muito babacas, aquela galera burguesa ali era muito babaca. Cara, nem imaginar uma maconhazinha que seja, nem imaginar uma droga qualquer que seja, nunca rolou droga na nossa cabeça naquela época, a gente nem sabia o que era droga, a gente era “porra louca”, mas sem droga, não tinha droga, não tinha negócio de droga “ah, vai fumar maconha, vai cheirar, vai fazer isso”, não tinha nada disso, só que a gente era visto com uma certa discriminação, isso a gente percebia, a gente percebia porque as pessoas olhavam para gente estranhamente mesmo, aquele visual realmente chocava, só aquele visual já chocava. No entanto, o que mais a gente se aborrecia era exatamente aquela impressão errada que as pessoas tinham da gente. A gente não curti droga, não curti nada disso, a gente só era os caras que se vestiam diferente e juntava com a galera ali em uma rodinha para fazer um sonzinho, para brincar, para tocar, mais ou menos assim (Heráclito Sampaio, 2022).

A fala de Heráclito Sampaio coloca em destaque o papel da Praça da Graça, na década de 1980, como um ponto de encontro para jovens que apreciavam o rock¹¹⁰. Destaca-se também, em suas palavras, a disposição desses jovens em percorrer grandes distâncias de suas casas até o logradouro municipal. Assim, pessoas de diferentes partes da cidade encontravam ali outros entusiastas do rock, com quem podiam compartilhar experiências e desilusões culturais e sociais.

As práticas associadas ao rock, relacionadas à Praça da Graça, conforme descrito por Heráclito Sampaio, não eram exclusivas de Parnaíba. A concentração de pessoas e as caminhadas pela cidade foram também exploradas pelo historiador Raimundo Santos (2016) em sua análise sobre a música em Teresina, Piauí, na década de 1990. Segundo Santos (2016), a precariedade do transporte público motivava essas práticas na capital, mas, além disso, as longas caminhadas e os pontos de encontro tornaram-se atividades prazerosas para os envolvidos, constituindo-se como uma forma de socialização.

Na década de 1980, Parnaíba enfrentava os mesmos problemas urbanos de locomoção entre os bairros que assolavam Teresina nos anos 1990, evidenciando que as dificuldades eram sentidas em diferentes cidades do Piauí¹¹¹. Contudo, a falta de recursos para a compra de meios de transporte e o cenário sem políticas de mobilidade urbana faziam surgir na juventude novas práticas que se integravam ao cotidiano.

Essas dificuldades também contribuíram para que as atividades relacionadas ao rock e à música no litoral piauiense, na década de 1980, adquirissem um caráter diurno, reunindo

¹¹⁰ Essa função também é vista em relatos de outros músicos ligados ao rock, tanto anteriores quanto posteriores a década de 1980. Exemplos disso estão nas entrevistas realizadas para a tese com Gonzaga Silva e Paulo Death.

¹¹¹ Vale destacar que, quatro décadas depois, os problemas de mobilidade urbana na cidade de Parnaíba ainda persistem, tornando-se um tema recorrente nas campanhas eleitorais municipais.

pessoas de diferentes bairros em espaços movimentados na cidade. Dessa forma, a cultura rock ganhava maior visibilidade perante a sociedade local, o que consequentemente causava o desconforto de alguns ao se depararem com a estética usada por esses indivíduos, por exemplo, cabelos grandes, pés descalços, roupas rasgadas e correntes penduradas.

2.1.3. Condutores de Cadáver e a busca revolucionária do rock

Ao participar de um episódio do programa de entrevistas intitulado “Prosa Cultural¹¹²”, no segundo semestre de 2021, Nilson Borges, integrante da banda Condutores de Cadáver, e Heráclito Sampaio, da banda Inferno no Céu, compartilharam suas experiências e memórias sobre a cena rock do litoral piauiense na década de 1980. Nilson Borges explorou, em suas intervenções, os desafios e as inspirações que constituiu sua trajetória na música rock, proporcionando aos espectadores da Prosa Cultural uma visão sobre os bastidores da cena musical local. Ao abordar o início da banda Condutores de Cadáver, Nilson Borges diz o seguinte:

A música já havia me acompanhado por um determinado tempo, e eu resolvi fazer aula de violão. Fui fazer aula com o Paulo Bastos; ele dava aula de violão. O Paulinho, da Metal Vídeo, também dava aula de violão. Éramos mais ou menos do mesmo bairro; meus parentes conheciam os pais dele. Éramos mais ou menos conhecidos, e eu fui pegar aula de violão com ele. Fiz umas duas aulas de violão, e aquela dificuldade que eu sinto até hoje (risos), mas estava lá e tal. De certa forma, o papo do rock surgiu entre a gente (Nilson Borges, 2021).

A narrativa de Nilson Borges apresenta sua perspectiva sobre seu início no mundo da música, destacando a influência do rock. A decisão de iniciar aulas de violão tornou-se importante para a aproximação de Paulo Bastos, com quem formaria a banda Condutores de Cadáver. Para além dos entendimentos técnicos, essa escolha pelas aulas com Paulo Bastos ocorreu devido à proximidade geográfica da residência de Nilson Borges. À primeira vista, isso pode significar o acaso, contudo, em uma análise mais profunda, revela como as conexões eram estabelecidas na comunidade local no final da década de 1970 e início dos anos 1980 em torno da música rock.

¹¹² Prosa Cultura foi um programa de entrevistas nas redes sociais idealizado e conduzido por Paulo Death durante a pandemia de Covid-19. O programa tinha como objetivo trazer ao público conversas com personalidades de destaque no cenário cultural de Parnaíba e região.

Nessa configuração social que aproximou Nilson Borges e Paulo Bastos, ocorreu a transição para o “papo do rock” durante as aulas de violão. Isso destaca como a música, em particular o rock, pode ser entendida como elemento integrante do relacionamento entre parte da juventude nascida na década de 1960, como é o caso de Nilson Borges e Paulo Bastos.

Janotti Junior (2014) declara que a cultura popular massiva é um espaço onde o popular é articulado de maneira diversa, criando uma interconexão entre o que é comum e o que é diferente. Isso significa que essa cultura é terreno fértil para a convergência de diversas influências e perspectivas, que coexistem e se entrelaçam no ambiente urbano. Essas interações que ocorriam em Parnaíba territorializaram as experiências, ou seja, ancoraram-nas em novos contextos. Este é o caso do ambiente vivido pelos integrantes das bandas de rock autoral na década de 1980.

O rock na década de 1980 influenciava a maneira como ambos os personagens, Nilson Borges e Paulo Bastos, que formariam a Condutores de Cadáver, experimentavam e interagiam com a cidade. Isso criava uma dinâmica entre a localidade e a globalidade.

As aulas de violão assistidas por Nilson Borges e toda interação com Paulo Bastos, seu professor, era um cenário de formação musical. Isso contribuía não só para os integrantes da Condutores de Cadáver, mas também para a transformação do contexto social e das relações interpessoais, bem como para a formação de músicos e a configuração da cena musical.

Desse momento de aprendizagem entre Nilson Borges e Paulo Bastos surge a seguinte proposta:

Mas aí, conversando com o Paulinho sobre esse tipo de coisa, surgiu, não sei exatamente quando, mas ele falou: “Pô cara, por que a gente não faz uma banda e tal?” e eu falei: “Pô, do caramba, bicho, vamos fazer essa banda, legal”. Eu já conhecia os caras do Inferno no Céu (Nilson Borges, 2021).

Essa narrativa de Nilson Borges ilustra o caráter orgânico que fomenta, na juventude, a decisão de formar uma banda. Do desejo compartilhado por Nilson Borges e Paulo Bastos resulta a formação da banda Condutores de Cadáver. Esse processo baseou-se na amizade e no entusiasmo em se inserir no ambiente musical pela via do rock.

A referência ao Inferno no Céu adiciona, na dimensão da narrativa, as conexões pré-existentes entre outros integrantes da cena rock local em inícios da década de 1980. Essa rede de interações contribuiu na formação de bandas no litoral piauiense. O jovem candidato a músico, Nilson Borges, ao conhecer os integrantes da Inferno no Céu, sublinha a importância

das redes sociais e dos laços pessoais na formação e consolidação da cena musical local na década de 1980 e posteriores.

Stuart Hall (2006), quando aborda a possibilidade de a globalização produzir novas identidades, ressalta essa dinâmica como processo capaz de gerar novas formas de identificação. Assim, o rock do litoral do Piauí na década de 1980 e seus envolvidos, ao se destacarem como movimento cultural e social, criavam significados compartilhados que se tornam pontos focais para a construção de novas identidades.

Considerando que as identidades emergentes são influenciadas por fatores locais, históricos e políticos específicos, percebe-se, no caso da cena rock do litoral piauiense, as especificidades culturais e sociais presentes nos impactos da globalização nas identidades. Desse modo, as novas identidades funcionaram como pontos de convergência, proporcionando o senso de coesão em meio à diversidade.

Outro ponto estrutural na fala de Nilson Borges sobre a formação da banda Condutores de Cadáver está na importância da persistência e do entusiasmo compartilhado na constituição de uma banda. O comprometimento com a música rock e a valorização das conexões humanas e das colaborações que permeiam o mundo da criação musical tornaram-se fundamentais. Isso pode ser observado na fala de Paulo Bastos ao participar do programa “Papo de Músico”¹¹³, em sua edição número 15, em setembro de 2020.

Apresentado por Pedrinho Guitar, a edição de número 15 do Papo de Músico, intitulada “O rock em Parnaíba”, teve como convidados: Jesum Messias, Danilo Melo, Paulo Death, Paulo Bastos e Jorge Adalberto, personagens que participaram da cena rock do litoral piauiense na década de 1980. O programa colocou em debate questões relacionadas às estruturas musicais da cidade no período, memórias individuais e coletivas, paralelos com a atualidade, dentre outros temas. Sobre as dificuldades enfrentadas pela Condutores de Cadáver e seus contemporâneos da cena rock do litoral piauiense, Paulo Bastos diz o seguinte:

O mais interessante de tudo isso é que nós não tínhamos instrumentos musicais. A gente ia tocar e ensaiar na hora do show. Galera de hoje, tudo tem instrumento, tem Fender, tem Gibson, tem pedaleira, nós não tínhamos nada. A gente subia no caminhão, como teve aquele, não sei se vocês se lembram, teve aquele show das Diretas no monumento da Águia, e os caras lá atrás ficavam comandando os PA. A gente não tinha retorno, não tinha porra nenhuma. (...). A gente não tinha porra nenhuma, meu amigo (Paulo Bastos, 2020).

¹¹³ O programa Papo de Músico foi concebido e apresentado pelo músico e produtor Pedro Guitar durante o período da pandemia de Covid-19. Transmitido por meio das redes sociais de Pedro Guitar, seu objetivo principal era explorar o universo musical por meio de entrevistas com músicos e produtores culturais envolvidos com a música e outras artes em Parnaíba e arredores.

A narrativa de Paulo Bastos sobre as experiências da banda Condutores de Cadáver e de seus contemporâneos da cena rock do litoral piauiense levanta aspectos relacionados à ausência de instrumentos musicais. Essa realidade, para os participantes, não representava unicamente o obstáculo da escassez, mas também a oportunidade de improvisação e criatividade de uma juventude que via no rock a melhor forma de comunicar seus anseios.

Esse tipo de memória levantada por Paulo Bastos é recorrente em outros personagens da cena rock da região nas décadas de 1980 e 1990. É importante considerar que as relações dos indivíduos com o passado estão ancoradas em memórias construídas a partir das experiências vividas e das interações com os meios sociais em que estão inseridos. Com isso, uma das formas de evidenciar as instâncias que envolvem ou envolveram suas vidas são as formulações que contribuem para o entendimento da história, destacadas nas fronteiras da memória que articulam o individual e o coletivo.

Para Halbwachs (1990), o esforço da lembrança torna-se pleno para os indivíduos na coletividade, evidenciando, assim, a construção dos horizontes em cenários que formam as memórias dos grupos. Dessa forma, pontos de referência ativam o sentimento de pertencimento, inserindo os sujeitos na cultura e na sociedade de maneira coletiva. Isso possibilita revisitar suas origens, conectando passado e presente.

Segundo Paul Ricoeur (2007), ao abordar as experiências vividas e adquiridas, percebe-se que os hábitos estão ligados às percepções anteriormente captadas pelos indivíduos, que, incorporadas às vivências do presente, constroem uma relação com o passado. Dessa maneira, a memória é tomada como um produto do passado atravessado pelo presente e pelas referências temporais em que é incorporada e lembrada.

A descrição do processo de ensaio e apresentação feita por Paulo Bastos também aparece em outras memórias acessadas sobre a cena rock do litoral piauiense. A imagem de subir em um caminhão e improvisar na hora do show, sem retorno ou equipamentos sofisticados, ressalta as formas alternativas de se fazer rock na região. Esses processos e experiências narrados por Paulo Bastos, nos quais os instrumentos musicais eram de acesso restrito e as oportunidades não podiam ser desperdiçadas, também foram abordados por Nilson Borges em sua participação no programa Prosa Cultural.

Era eu e o Paulinho na banda, não tinha baterista. Esse local que o Heráclito falou, lá na casa do Genésio, dentro de um quarto que tem uma bateria, aquilo lá, deixa eu dizer em Parnaíba onde que é, saca a Caramuru? Você subindo a Caramuru, tem uma avenida que quebra à esquerda e que tem um cemitério, não sei qual é, é um cemitério lá em cima. Eles moravam em uma casa depois do cemitério. A gente saía do bairro São José, a pé, com um

violão, e ia lá e falava: “O Jânio, olha aqui” (Nilson reproduziu com a boca a melodia da música Condutores de Cadáver da banda homônima). Instrumento não tinha, eu era o baixista, só que eu nunca tinha visto um baixo. “Baixo, Nilson, Nilson, baixo”, eu fazia o baixo no violão e o Jânio falava: “Cara, faz assim. Quando tiver essa saída, tu faz” (Nilson reproduziu com a boca a melodia mostrada por Jânio). Então, de certa forma, eles nos acolheram, nos apadrinharam, digamos assim (Nilson Borges, 2021).

A narrativa de Nilson Borges coloca em pauta sua visão sobre os primeiros momentos da banda Condutores de Cadáver. Seus destaques são similares aos levantados por Paulo Bastos um ano antes. Ambos abordam a falta de recursos, a improvisação musical e ao apoio essencial da comunidade musical, representada por integrantes de outras bandas, como, por exemplo, a Inferno no Céu, à qual Nilson Borges se refere por meio da menção de Jânio e Genésio. Essa rede de colaboração construída na cena rock da região na década de 1980 também tinha como integrante a banda Garotos da Estrada.

Na descrição feita por Nilson Borges sobre como ele e Paulinho (Paulo Bastos) se aproximaram dos integrantes da Inferno no Céu e, conseqüentemente, do grupo que se formava em torno do rock, destaca-se o processo de interação. Por meio das orientações musicais de Jânio (Inferno no Céu) a Nilson Borges (Condutores de Cadáver), evidencia-se a dinâmica colaborativa e educativa da cena rock, que, naquele momento da década de 1980, acolhia bandas de rock da região como parte de uma comunidade criativa. Isso é reforçado quando Nilson Borges utiliza a palavra “apadrinharam”.

Essa rede que se formava na cena rock do litoral piauiense também pode ser observada na ocupação do posto de baterista da banda Condutores de Cadáver. A chegada do novo integrante evidencia o apoio sustentado por outros setores da cena musical local: as bandas de baile. Sobre a chegada do baterista ao grupo, Nilson Borges diz:

Depois, tinha uma banda de baile em Parnaíba do Sr. Porfírio, e ele tinha um filho que tocava bateria na banda de baile e etc. O Paulinho, de certa forma, se aproximou deles, e ele virou baterista do Condutores de Cadáver. Porra, o moleque, hoje professor universitário, é o Netinho Viana, irmão nosso. Ele que era o baterista do Condutores de Cadáver. (...) Então assim, para a gente era rock and roll, a gente estava vivendo aquela porra. Cara, a gente cruzava Parnaíba; os caras do Inferno no Céu iam (Nilson Borges, 2021).

A narrativa de Nilson Borges evidencia a relação entre os setores da cena musical da região e destaca um aspecto também levantado por Jesum Messias ao falar sobre os locais de ensaio utilizados pela banda Garotos da Estrada no mesmo período. Isso demonstra o movimento de interação fortalecido nas décadas posteriores, embora com diferenciações em relação ao cenário da capital piauiense.

O historiador Hermano Medeiros (2022) afirma que, na década de 1970, Teresina, capital do Piauí, testemunhou o surgimento e a consolidação de uma cena musical popular, marcada por competições que não se restringiam apenas à música, mas envolviam também a disputa pela legitimação de interesses nos espaços públicos da cidade. Medeiros (2022) destaca que esses confrontos, em particular, ocorriam entre correntes musicais cosmopolitas e regionalistas.

Diferentemente de Teresina, a interação entre as bandas de baile e os artistas vinculados à Música Popular Brasileira (MPB) no litoral do Piauí, durante a década de 1980, pode ser compreendida como uma adaptação em prol do desenvolvimento da cena musical local. Esse intercâmbio entre os conjuntos musicais e bandas de rock autoral pode ser visto no diálogo entre Paulo Bastos e Jorge Adalberto:

Jorge Adalberto: Qual era o nome daquele baterista de vocês que o pai dele tinha um conjunto?

Paulo Bastos: Neto.

Jorge: Aquele menino tocava demais.

Paulo Bastos: O nome do pai dele era Nonato Profirio. A gente ia ensaiar na casa dele. (...). Ele surpreendeu muita gente. (...) Nesse festival que o Danilo falou e que foi lá no verdinho, ele tinha treze anos, era raquítico, magrinho. Quando ele chegou lá e que ele detonou, não sei se tu te lembra, o equipamento foi do Reginaldo Mendes, do Atômicos (...). Tinha o Reginaldo Mendes, que era dono do equipamento, e o cara era a todo momento controlando os amplificadores para não estourar. (...). A nossa vida lá nos idos dos anos 1980 foi um negócio muito bom. Eu saía com o Nilson duas horas da tarde da minha casa, na Padre Castelo Branco. Lembram da Padre Castelo Branco?! Saía da minha casa, na Padre Castelo Branco, com o Nilson para ir ensaiar na casa do Genésio, que é bem pertinho de onde hoje eu moro, mas era muito longe, e a gente não tinha instrumento, não tinha nada (Papo de Músico Nº15, 03/09/2020).

A chegada de Netinho Viana ao posto de baterista da Condutores de Cadáver é marcada pela colaboração do Sr. Porfírio¹¹⁴ e Reginaldo Mendes¹¹⁵, envolvidos com a cena musical de Parnaíba desde a década de 1960 por meio de seus conjuntos musicais. A dupla função de Netinho Viana, o qual era baterista da banda de baile de seu pai e integrante da

¹¹⁴ Não foi possível determinar com precisão em qual conjunto musical o Sr. Porfírio atuava. Em entrevista, Jesus Messias menciona que Netinho estava associado ao Parnaíba Som 7; no entanto, essa informação não pôde ser cotejada em outras fontes consultadas na pesquisa.

¹¹⁵ Reginaldo Mendes foi baterista e tecladista do conjunto musical Os Atômicos, além de um dos seus membros fundadores. Originalmente, Os Atômicos integravam o projeto artístico e de lazer desenvolvido pelo SESC/PI em Parnaíba, iniciado em 1968, que buscava expandir o mercado de trabalho para jovens músicos por meio da criação e financiamento de conjuntos musicais. Em 1970, o grupo Os Atômicos alcançou sua independência, adquirindo seus próprios instrumentos musicais com o dinheiro arrecadado nas apresentações realizadas sob a gestão do SESC/PI. Ao longo dos anos 1970, a banda conquistou prêmios de melhor conjunto musical em eventos promovidos por Rubem Freitas.

Condutores de Cadáver, ilustra a fluidez e a versatilidade de alguns músicos que transitavam entre o rock e outros estilos musicais.

Raymond Williams (2008), ao introduzir a ideia de formação cultural distinta, na qual os artistas se unem em busca de uma meta específica, mostra que essas formações podem ser identificadas pelos termos “movimento”, “escola”, “círculo” ou por rótulos associados a determinados “ismos”. Entende-se que, entre essas nomeações e formas apresentadas por Williams (2008), também pode ser incluído o termo "cena musical".

Williams (2008) destaca a importância significativa dessas formações culturais na história, especialmente na modernidade, e ressalta que elas representam um problema especial, desafiador e, ao mesmo tempo, inevitável para a análise social. Nesse sentido, ele levanta questões sobre a natureza dessas formações artísticas específicas. Assim, a análise social da cena rock do litoral piauiense requer a compreensão das metas que os artistas buscam coletivamente. Nesse caso, percebe-se que os agrupamentos casuais ocorridos na cena rock representavam uma convergência intencional de esforços em direção a objetivos compartilhados, refletindo na ampliação da cena musical na região.

O surgimento de movimentos artísticos específicos está associado a mudanças culturais, seja como resposta a essas transformações, seja como uma tentativa consciente de influenciar a cultura. A introdução do rock nessa ideia de formação artística no litoral piauiense enfatiza a dinâmica intrínseca à cultura local, destacando que processos individuais e coletivos se organizavam em torno de objetivos comuns.

A cena musical do litoral piauiense na década de 1980 abraçava, por meio de seus representantes, as bandas de rock Condutores de Cadáver, Garotos da Estrada e Inferno no Céu. Essa colaboração entre gerações foi possível devido à coesão pré-existente entre as bandas de rock. Sobre a relação mantida entre os integrantes das três bandas, Nilson Borges diz:

Nós éramos uma irmandade só, digamos assim. O Heráclito morava ali perto do começo da Caramuru; eu passava lá, cheguei a conhecer o pai dele, e ali a gente ia agitando as coisas. O Inferno no Céu ia fazer um show e chamava a gente, ou então a gente fazia uma produção junto. Tem um outro cara que também se agregou no movimento da época que era encabeçado pelo Inferno no Céu. Tinha o Condutores de Cadáver, mais um, dois, três, quatro, emoção e foda-se todo mundo. E tinha um cara também que era ligado, esse cara era ligado mais na parte Jack Kerouac, On The Road, Bob Dylan, um esquema mais filosófico que é o Danilo Melo. Era essa galera que pegou, apareceu no meio da sociedade parnaibana (Nilson Borges, 2021).

Nilson Borges destaca a união e o espírito de irmandade entre as bandas locais no início da década de 1980. A história narrada pelo músico sobre a sua juventude e seus primeiros passos no rock mostra uma visão da cena musical do litoral do Piauí. Mais uma vez, um integrante da cena rock do período enfatiza as conexões pessoais, as colaborações e a influência de figuras-chave em seus processos artísticos.

Para além das convergências, as bandas de rock autoral, como pode ser observado na fala de Nilson Borges, mantinham, dentro da “irmandade”, diferenças em relação ao tipo de rock que levavam ao seu público. Assim, a colaboração entre os membros se estabelecia em uma configuração que transcende o aspecto musical, sendo constituída também no plano da amizade. Essa dinâmica das relações presentes no litoral piauiense no início da década de 1980 torna-se importante para entender o contexto social e emocional que moldou a cena musical rock local.

Um dos pontos de convergência a serem destacados entre as bandas é a busca pela mudança da sociedade usando conceitos e práticas ligadas ao rock. Esses elementos, que objetivavam configurar a dinâmica do litoral piauiense, podem ser vistos na fala de Nilson Borges:

A gente era a essência do rock. A essência da emoção, da rebeldia, do negócio de você falar “cara, eu vou dar um acorde aqui e o cara vai falar “cara, tá alto”. Está mesmo, é isso mesmo cara. E assim, o que acontece, você viver isso, viver essas coisas é um negócio que fica no teu DNA. (...). Não sei o que aconteceu, sei que a gente tipo juntou forças. (...). Foi uma troca, um intercâmbio muito forte, muito poderoso porque era assim, a gente contra todos, contra no sentido dos padrões da sociedade, mas não contra as pessoas (Nilson Borges, 2021).

A declaração de Nilson Borges ressalta seu entendimento sobre o que seria a essência do movimento punk e a experiência na cena musical do litoral piauiense. Para o vocalista da Condutores de Cadáver, sua banda e as duas contemporâneas eram a “essência do rock” na região. Essa autopercepção do grupo formado pelas bandas Condutores de Cadáver, Garotos da Estrada e Inferno no Céu os mostra como representantes do espírito do rock. Nesse sentido, o “DNA” do rock apresentado por Nilson Borges estaria nas veias dos personagens da cena rock, fluindo conforme as experiências coletivas do grupo. Por essa via, o rock era entendido como uma filosofia de vida que permeava a identidade.

As pesquisadoras Camila Cristina dos Santos e Aline Cristine de Moraes Fontes (2021) afirmam que a música rock é elevada por aqueles que a vivem ao status de ferramenta de expressão e influência. O uso do rock como veículo de transmissão de pensamento político

e social é uma maneira adotada pelos seus envolvidos com a intenção de educar e conscientizar os que eram alcançados pelas suas composições musicais e práticas artísticas.

Colocada como um veículo de informação e ideias, a música rock inspirava atitudes, compreensões e comportamentos. Isso também levava o rock para a arena de confronto. Assim, o posicionamento de “a gente contra todos”, colocado por Nilson Borges, reflete a tensão que a postura da cena rock do litoral piauiense tinha em relação aos padrões sociais e culturais da década de 1980.

2.1.3.1. A política do confronto urbano na Condutores de Cadáver

Nilson Borges, ao falar dos integrantes da cena rock do litoral piauiense na década de 1980, os coloca como a essência do rock. Apesar dessa ilustração se relacionar com atitudes que iam além do sonoro, a música estava inserida nessa arena de tensão entre o rock, a sociedade e a cultura. A postura à qual Nilson Borges se refere estava nas intervenções no tecido urbano e nas performances em shows, ambas usadas para desafiar as normas sociais. A atitude disruptiva, que chamava a atenção de seus espectadores ao questionar e confrontar as estruturas sociais e culturais existentes, tornou-se uma marca de sua banda, a Condutores de Cadáver.

Na música *Condutores de Cadáver*¹¹⁶, título homônimo da banda, pode ser vista uma representação das atitudes dessa juventude nos espaços da cidade de Parnaíba. Sua letra diz o seguinte:

Numa noite tenebrosa
De repente surgem eles
Unidos a noite andando
Buscando as suas vítimas
Com energia forte
E som descomunal
Quem os ouvem não esquece
É algo sobrenatural
Chegou, chegou
Condutores de Cadáver chegou
Chegou, Chegou
Com energia, muito sangue e horror
Chegou, chegou

¹¹⁶ A canção *Condutores de Cadáver* foi gravada em 2021 no âmbito do projeto Nyx Metal Project, coordenado por Nyx, ex-integrante da banda de rock Condutores de Cadáver, e está disponível no YouTube. Na gravação, estiveram presentes: Nilson Borges (contrabaixo e vocais), Luiz Amadeus (guitarras) e Niko Teixeira (bateria). O clipe da música pode ser conferido em: <https://www.youtube.com/watch?v=Qq5DfhzMmy8>. (Acesso em 06 de nov. de 2024).

Condutores de Cadáver chegou
Chegou, Chegou
Com energia, muito sangue e horror
Seus corações paranoicos
Suas cabeças cheias de ódio
Cuidado não andem com eles
Pois seu destino é o purgatório
Condutores de Cadáver chegou
Chegou, chegou
Com energia, muito sangue e horror
Chegou, chegou
Condutores de Cadáver chegou
Chegou, Chegou
Com energia, muito sangue e horror
Condutores de Cadáver chegou
Chegou, chegou
Com energia, muito sangue e horror
Chegou, chegou
Condutores de Cadáver chegou
Chegou, Chegou
Com energia, muito sangue e horror (Condutores de Cadáver, s/d).

A letra de *Condutores de Cadáver* inclui, em sua paisagem musical, imagens de violência, escuridão e o sobrenatural. O início da música, com “*Numa noite tenebrosa/ De repente surgem eles/ Unidos a noite andando/ Buscando as suas vítimas*”, estabelece a atmosfera e o tom da canção. A “*noite tenebrosa*” com “*De repente surgem eles*”, sugere um cenário sombrio, na interseção do apocalíptico, onde a destruição, medo e o macabro estão ativos. O surgimento dos “*Condutores de Cadáver*” nesse cenário traz a ameaça e causa terror. Eles estão “*andando*” e “*buscando suas vítimas*”, determinando o perigo iminente nessa atmosfera de tensão.

Em *Condutores de Cadáver*, estabelece-se o patamar representativo de autoentendimento do que eram os integrantes da banda e o grupo ao seu entorno. As características desses personagens na canção são: “*energia forte*” e produtores de um “*som descomunal*”. Vivenciando a música de maneiras mais extremas, os integrantes da banda Condutores de Cadáver trilhavam os caminhos do rock através da fusão entre o *heavy metal* e o punk rock. Considerando as associações sonoras da Condutores de Cadáver e tomando como base o analisado por Wlisses Silva (2014), ao abordar a construção do *heavy metal* brasileiro, os atributos presentes em *Condutores de Cadáver* estão relacionados à emergência do *heavy metal* como uma faceta musical que reflete a década de 1980.

Segundo Wlisses Silva (2014), essa agressividade sonora associada ao *heavy metal* está relacionada à crise capitalista mundial, que se desenrolava desde os anos 1970 e atingiu seu ápice na década de 1980, impactando na juventude ocidental. O som e distorção para a

Condutores de Cadáver eram usados para denunciar questões sistêmicas que influenciavam a vida da juventude. Isso pode ser visto na canção *Condutores de Cadáver* por meio do trecho: “*Quem os ouvem não esquece/ É algo sobrenatural*”.

A repetição do refrão “*Chegou, chegou/ Condutores de Cadáver chegou/ Chegou, Chegou/ Com energia, muito sangue e horror*” em *Condutores de Cadáver* permite reforçar a presença ameaçadora do grupo na sociedade. A repetição enfática da palavra “*chegou*” destaca a inevitabilidade do encontro com algo amedrontador, ou seja, os integrantes da cena rock do litoral piauiense na década de 1980.

Nilson Borges, Paulo Bastos e Neto, integrantes da banda Condutores de Cadáver, eram postos na canção homônima em busca pelo fortalecimento da noção de morte, metafórica ou não, ou como representantes de poderes destrutivos na sociedade, sejam eles políticos, econômicos, culturais ou sociais. A referência ao “*sangue e horror*” em *Condutores de Cadáver* aumenta a sensação de violência e perigo, enquanto a palavra “*energia*” reforça a força e a intensidade da banda. A alusão aos três elementos –sangue, horror e energia – complementa a imagem de um cenário violento, remetendo aos temas de caos, destruição e violência. No verso “*Seus corações paranoicos/ Suas cabeças cheias de ódio*”, colocam-se outros elementos definidores da banda Condutores de Cadáver. Essas características são acompanhadas de um alerta: “*Cuidado não andem com eles/ Pois seu destino é o purgatório*”.

O purgatório, segundo a doutrina da Igreja Católica, é um estado intermediário de purificação pela qual as almas passam antes de entrarem no céu. A crença defendida pelo dogma é que, após a morte, algumas almas que não estão condenadas ao inferno, mas que também não estão totalmente purificadas para entrar diretamente no céu, passam por um processo de purificação para alcançar a santidade necessária para estarem na presença de Deus.

No catolicismo, as orações dos vivos e a celebração de missas pelos falecidos são práticas que ajudam essas almas a avançarem em direção à saída do purgatório para a presença de Deus no céu. Neste sentido, *Condutores de Cadáver* coloca que as ideias defendidas pelo rock são uma forma de purificação da alma que levaria os ouvintes para o estado de verdade. A música da Condutores de Cadáver, carregando a energia, o sangue e o horror, seria um meio para alertar contra o sistema capitalista e suas práticas que perpetuam opressão e injustiça na sociedade.

Janotti Junior (2014) destaca que as cenas musicais podem ter um papel essencial na maneira como as pessoas habitam e desabitam o mundo. O comunicólogo ressalta, assim, a importância dessas cenas como espaços onde a música se torna parte fundamental da

experiência humana, permitindo que ela seja encarnada e incorporada na vida das pessoas. Com base nessa experiência, percebe-se a música rock para os integrantes da cena musical do litoral piauiense como parte integral da identidade dos indivíduos, norteando suas expressões e gostos na comunidade.

Outro ponto de destaque na banda Condutores de Cadáver, que pode ser visto em sua canção homônima, são os usos de elementos da subcultura punk, como a luta pela "autenticidade" por meio da rejeição do *status quo*, do consumismo e das estruturas de poder estabelecidas. Guerra e Menezes (2019) destacam que o ethos DIY (*Do It Yourself* ou “faça você mesmo”) é um elemento crucial nessa luta pela autenticidade. O DIY, no contexto punk, envolve a criação de música, moda, arte e outros aspectos culturais de forma independente. Isso permite que os punks reivindicuem a criação de sua própria identidade, em vez de dependerem de produtos comerciais ou dos padrões impostos pela indústria cultural.

A recusa do consumismo pode ser vista como um dos pilares defendidos pela Condutores de Cadáver e outras bandas que se alinham à perspectiva punk no Brasil. A rejeição dos poderes instalados, presente na obra da Condutores de Cadáver, é uma atitude de desafio em relação às estruturas de poder estabelecidas, sejam elas políticas, econômicas ou culturais. Guerra e Menezes (2019) colocam que o punk se posiciona como voz de resistência contra a autoridade, e a autenticidade é vista como um meio de se opor a essas estruturas. Dessa forma, a música *Condutores de Cadáver* se revela como uma crônica da resistência.

Amostras da consciência humana e percepções de uma sociedade em decadência estão presentes em outras canções da banda Condutores de Cadáver. Um exemplo disso é *Vida Estranha*¹¹⁷, que diz o seguinte:

Sinto a vida tão estranha
Penso que ela vai mudar
Vejo seres de outro mundo
Que virão nos libertar
Deste mundo que vivemos
Que é cheio de razão
Tudo é certo, tudo é ordem
Menos valem os irmãos
Paro e penso nessa gente
Que parece alienada
Grito forte não me ouvem
Todos estão condicionados

¹¹⁷ A canção *Vida Estranha* foi gravada em 2021 no âmbito do projeto Nyx Metal Project, coordenado por Nilson Borges, ex-integrante da banda de rock Condutores de Cadáver, e está disponível no YouTube. Na gravação, estiveram presentes: Nilson Borges (contrabaixo e vocais), Luiz Amadeus (guitarras) e Niko Teixeira (bateria). O clipe da música pode ser conferido em: <https://www.youtube.com/watch?v=1-X5mrpuhRo>. (Acesso em 06 de nov. de 2024).

A opressão nos obriga
E não nos deixa gritar
E se o fizer estamos à paz querendo estragar
Eu não suporto o ódio que pulsa nos corações
E a cada minuto que passa cresce o poder dos ladrões
Cresce o poder dos ladrões
Cresce o poder dos ladrões (Condutores de Cadáver, s/d).

Vida Estranha inicia com as frases: “*Sinto a vida tão estranha/ Penso que ela vai mudar*”, indicando o desejo e/ou uma esperança de mudança. A palavra “*estranha*” sugere algo incomum ou fora do normal, mas que não necessariamente é ruim. No caso da composição da banda Condutores de Cadáver, o termo “*estranha*” se encaixa em algo negativo ou indesejado. A partir disso, busca-se a mudança refletida no desejo do narrador de melhorar sua situação, o que passa pela transformação da sociedade. A letra de *Vida Estranha*, ao se apresentar ao ouvinte, coloca como ponto central a insatisfação com o estado do mundo, a opressão, e a injustiça.

Ao colocar “*Vejo seres de outro mundo/ Que virão nos libertar*”, em *Vida Estranha*, a banda apresenta uma visão otimista tingida de fantasia e surrealismo. Os “*seres de outro mundo*” são agentes de mudança que não são reconhecidos ou valorizados pela sociedade em que estão inseridos. Essa ideia de libertação de forças externas reflete também a sensação de impotência perante as forças no meio terreno. Assim, o desejo de mudança viria por intervenção externa, pois estariam fora das vontades do controle social.

Nos versos de *Vida Estranha*: “*Neste mundo que vivemos/ Que é cheio de razão/ Tudo é certo, Tudo é ordem/ Menos valem os irmãos*” está expressa a desolação diante da organização da sociedade que desconsidera os valores coletivos e/ou irmaníssimos. A parte “*Paro e penso nessa gente/ Que parece alienada/ Grito forte não me ouvem/ Todos estão condicionados*” descreve a sensação de alienação e frustração à qual os compositores entendem que as pessoas estão submetidas, levando-os aos afastamentos dos princípios de liberdade e justiça impressos em *Vida Estranha*.

Vida Estranha denuncia e defende a ideia de condicionamento da sociedade, em: “*A opressão nos obriga/ E não nos deixa gritar/ E se o fizer estamos a paz querendo estragar*”. Com isso, a reclamação gira em dois polos: o primeiro, em torno do silenciamento dos gritos de protesto, e o segundo, na tentativa de resistir, vista como perturbadora da paz. O trecho é seguinte diz: “*Eu não suporto o ódio que pulsa nos corações/ E cada minuto que passa cresce o poder dos ladrões/ Cresce o poder dos ladrões/ Cresce o poder dos ladrões*” e mostra o descontentamento com as estruturas políticas entendidas como configuradas para

corrupção e injustiça. Na percepção do narrador, essas questões se intensificavam com o passar do tempo.

Ponderando sobre o conjunto apresentado pela Condutores de Cadáver em *Vida Estranha*, percebe-se a expressão de frustração e descontentamento com a situação da sociedade. Vale ressaltar que a composição foi criada dentro do contexto da ditadura militar que o Brasil ainda vivia no início dos anos 1980. Além disso, *Vida Estranha* apresenta a esperança de mudança da sociedade como algo que só poderia ser alcançado por alguém fora das estruturas de poder dominantes. Essa posição, como pode ser visto na *música Condutores de Cadáver* e nas falas de Nilson Borges, é ocupada pelos integrantes da cena rock do litoral piauiense na década de 1980.

Neste sentido, as pesquisadoras Camila Cristina dos Santos e Aline Cristine de Moraes Fontes (2021) destacam a profunda interconexão entre a música rock e a realidade sociopolítica e emocional dos indivíduos e das comunidades que ela representa. Para Santos e Fontes (2021), o rock, em sua essência, não é apenas um meio de entretenimento, mas também uma ferramenta de expressão e reflexão sobre a condição humana e as dinâmicas sociais.

Dessa forma, a dimensão política do rock se revela como amplificação da experiência dos indivíduos, colocando em evidência o seu caráter intrinsecamente emotivo e visceral. A música rock, no caso da Condutores de Cadáver e outras bandas, não se limita a narrar experiências, mas amplifica e intensifica as emoções e lutas associadas a elas. Por meio da música, consegue-se capturar a profundidade e a amplitude das experiências humanas, traduzindo-as em som e letra.

No litoral do Piauí, o rock foi um veículo para uma variedade de causas e mensagens, desde o amor e a perda até a revolução e a resistência. No entanto, independentemente do tema específico, o rock consegue humanizar e personalizar essas questões, conectando-as diretamente à experiência vivida por seus produtores e ouvintes.

Nesse sentido, Santos e Fontes (2021) apontam que o material de construção do rock reflete a ideia de que a música não é uma montagem artística isolada da realidade. Em vez disso, é informada e influenciada pela maneira como os artistas e suas comunidades vivenciam e interpretam o mundo ao seu redor. O rock da *Condutores de Cadáver*, nesse contexto, torna-se um espelho, refletindo as complexidades, desafios e triunfos da vida humana vivenciada pela juventude no Brasil da década de 1980.

Junto a isso, Wisnik (2003) reconhece a importância da música em diversos contextos sociais e culturais. Segundo o musicólogo, a música tem um papel decisivo nas sociedades

primitivas, no cotidiano popular e também é fundamental tanto para o Estado quanto para as religiões. Essa universalidade da música em diferentes esferas sociais, culturais e políticas reforça seu papel central na cultura humana.

Com isso, a natureza aberta e fluida que pode ser encontrada na música da Condutores de Cadáver torna-se um meio de expressão cultural e social. Nesse sentido, entende-se que o seu papel na sociedade age no binômio de força unificadora e divisora, reflexo das identidades e conflitos dos indivíduos envolvidos.

Para Wisnik (2003), a maneira como as pessoas respondem à música – amando, rejeitando, endeusando ou proibindo – pode ser uma expressão de suas identidades culturais. Essa ideia de exploração da identidade pode ser vista nas palavras de Nilson Borges, quando menciona os impactos causados por ele e seu grupo na sociedade local:

Cara, pensa o seguinte. Imagina na beira rio, nos anos 1980, vamos botar aí 1983, por aí, 1983-1984, por aí. Vai chegando na beira rio, toda a galerinha lá, os playbozinhos lá, o esquema todo, vem caminhando quem? Heráclito descalço com a blusa e calça rasgada, Nilson com o casaco, corrente, segurando umas pedras, descalço. A gente ia passando e você só via a vibração do pessoal e falando mal e eu mandando todo mundo tomar no cú (risos). (...) Cara, eu fazia o seguinte: a gente comprou tipo uns trezentos alfinetes de fraudas e cobrimos a calça e a camiseta, e o cabelo para ficar espetado era gema de ovo. Aí saía na rua eu, um grande amigo, irmão meu, que é o Tadeu de Jesus, o TJ, que foi um cara que subiu na beira rio, tava todo mundo lá na volta da jumenta, ele virou assim e falou “Em desconsideração a vocês eu vou cantar de costas” (risos) (Nilson Borges, 2021).

A narrativa de Nilson Borges sobre um dos momentos dos integrantes da cena rock nos espaços da Beira do Rio¹¹⁸ nos anos 1980 proporciona uma visão do ambiente cultural e social da época. O contraste entre a chegada da “galerinha” e/ou os “playbozinhos”, e a entrada dos personagens da cena rock, representados por Heráclito Sampaio, TJ e Nilson Borges, todos imersos na estética punk, ressalta a diferença em relação àqueles que comumente desfrutavam de momentos de lazer na região. Essa disparidade evidencia as tensões presentes na sociedade naquele período. Assim, a fala de Nilson Borges coloca a rejeição das normas sociais como um objetivo daqueles ligados ao rock, visando se destacar e desafiar as expectativas projetadas pela sociedade, que, com base no tradicionalismo, impunha um padrão rígido para os jovens. A atitude de Nilson Borges, exemplificada pela

¹¹⁸ A Avenida Nações Unidas, também chamada de Beira Rio, é a via que margeia o Rio Igarapé no bairro do Carmo, um dos mais antigos da cidade de Parnaíba. Na região, estão localizados a Capitania dos Portos do Piauí, o Igara Clube e uma grande variedade de bares e restaurantes que oferecem a culinária típica do litoral piauiense.

frase: “*todo mundo tomar no cu*”, se insere no momento em que as críticas a sua postura e de seu grupo são intensificadas. A ação de cobrir as roupas com alfinetes de fraldas e utilizar gemas de ovo para espetar o cabelo reflete a busca pelo destaque mediante práticas vinculadas ao universo punk inglês na década de 1970.

A análise de Stuart Hall (2014) sobre a relação entre corpo e identidade é crucial para entender como o corpo serve como um significante que condensa as subjetividades individuais, refletindo as complexas dinâmicas de identidade. Hall destaca que, embora o corpo não seja uma referência estável, ele desempenha um papel simbólico essencial na construção e expressão da identidade humana. Esse conceito se aplica diretamente à maneira como Nilson Borges descreve as vestimentas usadas pelos músicos e aqueles envolvidos com o rock, especialmente nas bandas Condutores de Cadáver, Inferno no Céu e Garotos da Estrada.

Essas bandas, como representadas por Nilson Borges, Heráclito Sampaio e TJ, utilizavam o corpo e suas vestimentas como uma forma de condensar e representar suas subjetividades, construindo uma identidade visual e simbólica que se tornava parte de sua resistência cultural e social. A forma como os músicos se vestia, com a estética punk, simbolizava não apenas sua ligação ao rock, mas também seu afastamento das normas sociais estabelecidas e a busca por uma identidade alternativa.

Assim, Hall (2014) nos oferece uma chave importante para compreender como os integrantes dessas bandas usavam seus corpos como signos, condensando suas identidades culturais, sociais e políticas, e como essa representação simbólica se tornava parte do discurso mais amplo da cena rock do litoral piauiense na década de 1980.

Esse corpo simbólico apresenta-se em movimento na letra de *Becos Escuros*¹¹⁹, outra composição da banda Condutores de Cadáver:

Toda vez que eu ando pelos becos escuros vagando
Uma revolta cega toma conta de mim
Pouco a pouco vejo a vida se acabando
E tudo que nos odeia vejo chegar ao fim
Os becos escuros dessa cidade imunda
É o berço da minha revolta animal
Quando grito alto quero mostrar ao mundo
Que esses homens forte só nos causam o mal

¹¹⁹ A canção *Becos Escuros* foi gravada em 2021 no âmbito do projeto Nyx Metal Project, coordenado por Nilson Borges, ex-integrante da banda de rock Condutores de Cadáver, e está disponível no YouTube. Na gravação, estiveram presentes: Nilson Borges (contrabaixo e vocais), Luiz Amadeus (guitarras) e Niko Teixeira (bateria). O clipe da música pode ser conferido em: <https://www.youtube.com/watch?v=vDbA3NiuyPE>. (Acesso em 06 de nov. de 2024).

O mal, o mal, o mal
Fazendo guerra para matar as pessoas
Forçando os humildes para seus ideias
Fazendo a guerra para matar os povos
Oh Deus, esses homens são uns animais
Animais
Animais (Condutores de Cadáver, s/d).

Becos Escuros inicia com uma crítica social: “*Toda vez que eu ando pelos becos escuros vagando/ Uma revolta cega toma conta de mim/ Pouco a pouco vejo a vida se acabando/ E tudo que nos odeia vejo chegar ao fim*”. Nesses versos, o narrador descreve o cenário urbano “*becos escuros*” onde anda sem destino definido, sentindo raiva em relação ao sistema de destruição ao qual se opõe. Este início da composição também estabelece o ambiente ao qual vão estar submetidos os pensamentos do eu-lírico.

A concepção de paisagem sonora, conforme abordada pela historiadora Maria Izilda Matos (2015), é essencial para a compreensão de como a música se molda pela interação entre a experiência local e as influências globais. A paisagem sonora não se trata apenas de um ambiente acústico, mas também de um reflexo das tensões, tradições e movimentos culturais que permeiam uma determinada comunidade ou região. Em contextos como o da cena rock do litoral piauiense nos anos 1980, a música se torna um meio pelo qual esses elementos entram em diálogo, transformando e sendo transformados pela experiência coletiva.

No caso específico da banda Condutores de Cadáver, sua escolha de ambientar a canção *Becos Escuros* em Parnaíba é uma manifestação clara dessa paisagem sonora ativa. A cidade, com seus becos, passa a ser representada como um espaço de confronto e resistência, onde o ódio contra as estruturas sociais é canalizado através da música. Esse processo de seleção e apropriação do ambiente local evidencia a paisagem sonora como um campo de disputa, onde não há apenas uma reprodução do que é tradicional ou local, mas uma reinterpretação do espaço, carregada de significados de luta, resistência e contestação.

A dualidade entre o novo e o antigo, como menciona Matos (2015), reflete-se também na maneira como a banda equilibra a introdução de novos elementos sonoros do punk rock com as raízes e tensões socioculturais de Parnaíba. Nesse contexto, a música não só transmite a realidade da cidade, mas também a reconfigura, criando uma nova narrativa sonora que expressa as vivências e frustrações da juventude local.

Essa dinâmica entre as influências externas (o punk, o *heavy metal*, o rock internacional) e os elementos locais (as experiências e paisagens urbanas) proporciona uma

visão multifacetada da música como um processo ativo e dinâmico, que não só documenta, mas também transforma e desafia as realidades sociais e culturais de uma época e lugar.

Ao expressar em *Becos Escuros* o sentimento do narrador com: “*Uma revolta cega toma conta de mim/ Pouco a pouco vejo a vida se acabando*”, a Condutores de Cadáver reflete a insatisfação sentida em relação à sua situação de opressão por meio da imposição de ideias e guerras. A composição continua expressando raiva e frustração quando coloca: “*Os becos escuros dessa cidade imunda/ É o berço da minha revolta animal/ Quando grito alto quero mostrar ao mundo/ Que esses homens fortes só nos causam o mal*”. Nesse ponto, a cidade e sua paisagem sonora mais uma vez se apresentam.

Matos (2015) coloca que os territórios geográficos em uma canção são definidos pelos sons na construção da identidade de um lugar. Por essa abordagem de Matos (2015), reconhece-se que as paisagens sonoras presentes em *Becos Escuros* são expressões culturais e sociais que refletem as vivências e percepções dos integrantes da cena rock do litoral piauiense na década de 1980.

A “*revolta animal*” exposta em *Becos Escuros* é direcionada aos homens intitulados de: “*homens fortes*”. Esses também tem suas ações expostas na canção pelo trecho: “*Fazendo guerra para matar as pessoas/ Forçando os humildes para seus ideias/ Fazendo a guerra para matar os povos/ Oh Deus, esses homens são uns animais/ Animais/ Animais*”. Colocados como animalescos, *Becos Escuros* associa os “*homens fortes*” aos abusos e imposições de poder sobre os “*humildes*”.

Becos Escuros, da banda Condutores de Cadáver, é exemplo de como músicas autorais das bandas de rock eram usadas para expressar sentimentos de raiva e revolta permeados pelo tecido urbano. No caso de Nilson Borges, Paulo Bastos e Neto, o litoral piauiense. As atitudes que podem ser vistas em *Becos Escuros* refletem essa experiência individual e coletiva da cena rock local e seus integrantes.

Motta (2018), ao explorar a interação entre a cultura política e a ação individual, destaca como a cultura pode influenciar o comportamento sem, contudo, determiná-lo completamente. Neste sentido, Motta (2018) destaca a agência dos indivíduos, ou seja, a capacidade dos sujeitos de agir de forma independente e fazer escolhas, nas estruturas sociais. No campo da política, por exemplo, isso significa que as pessoas conseguem escolher entre diferentes caminhos de ação, mesmo que estejam operando dentro de certos parâmetros culturais. Ao mesmo tempo, Motta (2018) reconhece que essas escolhas podem ser influenciadas pela cultura política que fornece padrões de ação atraentes e viáveis diante de exemplos pregressos.

Dessa forma, identifica-se nas composições da Condutores de Cadáver a interação dinâmica entre a cultura, a política e a agência individual. Assim, o quadro de referência disposto no litoral piauiense na década de 1980, que tinha como base a conjuntura nacional e internacional, influenciava as temáticas das músicas e estabelecia parâmetros para a ação dos indivíduos em busca de mudanças na sociedade, alinhadas à liberdade e à recusa de modelos que desconsideram o bem da coletividade.

2.2. Delirium Tremens e as interações socioculturais nos primeiros anos da década de 1990

A banda Delirium Tremens ganha destaque nos primeiros anos da década de 1990, personificando uma ampliação sonora que marcaria o cenário musical do litoral do Piauí com as novas demandas da sociedade, que vivia os seus primeiros anos de democracia após mais de duas décadas de regime militar no Brasil. Seu estilo fundia o punk com o *thrash metal*. A partir da banda, saíam personagens que ajudariam a ampliar e consolidar o rock autoral local na década de 1990 e nas décadas posteriores.

Após o término das atividades da Delirium Tremens, seus membros fundaram e participaram de outras bandas no cenário do rock do litoral piauiense na década de 1990. Um exemplo disso é Paulo Death, que formou a banda Outside¹²⁰ e Danilo Carvalho juntou-se a Rabiscos Urbanos¹²¹ como guitarrista.

Paulo Veras, conhecido no ambiente musical do litoral piauiense como Paulo Death, em sua fala, expõe as motivações e influências que permeavam a Delirium Tremens na época que usava a alcunha de Paulo Death Cuspe. Ele diz:

Surgiu a ideia de formar o Delirium Tremens que foi minha primeira banda mesmo e que era punk, era punk misturado com influências de metal também, e mais uma vez, nesse período o movimento punk ainda era muito presente, foi a época que começou a despontar Ratos de Porão e tal. Essas bandas punks começaram a fazer shows no exterior e tudo mais, foi nesse período aí. Estava muito presente, a gente tinha muita influência, eu pessoalmente sempre gostei de punk. Minha primeira banda foi a Delirium Tremens, partiu exatamente depois que eu tive essa saída do Artéria. “Agora

¹²⁰ A banda Outside surgiu entre o final da primeira metade da década de 1990 e a segunda metade da mesma. Em sua formação inicial, estavam Paulo Death (guitarra solo), Mauro Voivod (bateria), Paulo Curtys (baixo), Fabiano (guitarra base) e Marcelo Brito (vocal). Posteriormente, Adriano Cenobyte assumiu o lugar de Fabiano, e Arthur Nicolas substituiu Mauro Voivod. Com essa nova formação, a banda gravou *Experience One* em 1995, lançado em fita cassete com nove músicas autorais cantadas em inglês. Há registros de atividades da banda até 1998. Suas influências sonoras incluem Guns n' Roses, R.E.M. e U2.

¹²¹ A banda Rabiscos Urbanos será analisada no quarto capítulo.

eu vou ter que aprender” e aprendi na raça. Ainda estou aprendendo, ainda estou estudando, não sei de porra nenhuma (risos) (Paulo Death, 2021).

Paulo Death, em sua fala sobre a formação da Delirium Tremens, destaca o punk e o *heavy metal* presente no cenário musical brasileiro. O contexto apresentado por Paulo Death remonta a um período em que o movimento punk nacional tinha em destaque os paulistas Ratos de Porão¹²². O pesquisador Ricardo Alexandre (2014) coloca que o ponto de ascensão do movimento punk de São Paulo foi sua associação à linguagem da adolescência proletária. Nesse sentido, Alexandre (2014) pontua que o punk se caracterizou como fenômeno cultural que refletia as experiências e perspectivas da juventude da classe trabalhadora.

No litoral do Piauí e em outros contextos brasileiros, entre o final da década de 1980 e início da década de 1990, o punk entrava na sociedade e cultura. Nos meios juvenis, acessava os indivíduos vinculados à classe trabalhadora, caso de Paulo Death. Além disso, o punk chegou aos jovens de classes ligadas aos níveis médio e alto local, caso dos outros integrantes, Danilo Carvalho e João Alberto.

Essas conexões que levaram à fundação da Delirium Tremens também são exploradas por Danilo Carvalho quando diz:

Cara, o João Alberto, (...), sempre foi muito fã da banda Artéria e ia para os shows, tinha um monte de foto com ele na plateia loucão e se jogava no palco. E aí ele resolveu aprender baixo, “quero aprender baixo e quero montar uma banda”. Acho que partiu dele a ideia. (...). Ele disse “vou fazer o baixo e a gente vai tocar as músicas que eu consigo tocar”, bem punk mesmo, pouca coisa e mais sujeira. Ele chamou o Death que era um amigo em comum da gente. (...) nós três convidamos o Arthur para tocar bateria (Danilo Carvalho, 2023).

A fala de Danilo Carvalho também coloca o punk no centro da formação da Delirium Tremens. A iniciativa de João Alberto em aprender a tocar baixo para formar uma banda reflete aspectos da cultura punk: o espírito do DIY.

O comunicólogo Carlos Eduardo Marquioni (2021) ao abordar as raízes e as motivações iniciais do movimento punk rock que emergiu em Nova Iorque nos anos 1970, destaca a interação entre o desejo de retorno ao rock produzido na década de 1950 e as limitações musicais técnicas dos jovens punks. Marquioni (2021) também coloca como ponto

¹²² Ratos de Porão é uma banda brasileira de punk e *hardcore*, formada em São Paulo em 1981. Influenciados pelo punk inglês da década de 1970, a partir do contato com outras bandas e cenas nacionais, como o Sepultura e a cena de *heavy metal* em Belo Horizonte, incorporou elementos de *thrash metal*, tornando-se uma das pioneiras do *crossover thrash* no Brasil.

de partida do punk a presença crítica ao rock progressivo e de arena dos anos 1970, que era entendido como “burocrático” e/ou “sinfônico”.

Nesse contexto de fomento do DIY, o punk surge como desejo de retorno às raízes do rock, recapturando a noção de simplicidade. No entanto, como observado por Marquioni (2021), essa tentativa de replicar o som das décadas anteriores encontrou limitações. Os músicos envolvidos não tinham formação em teoria musical e/ou habilidades técnicas avançadas. Eles eram, em muitos casos, autodidatas, guiados mais pela paixão e pelo desejo de expressão do que por treinamento formal.

Aqui reside o cerne da formação estética do punk, que também encontra na banda Delirium Tremens, como coloca Danilo Carvalho no exemplo de João Alberto: as limitações tornaram-se, paradoxalmente, sua maior força. Incapazes de replicar o som técnico, esses músicos forjavam um som menos complexo, mas com foco na ideia a ser comunicada.

Essa formação da identidade juvenil nos primeiros momentos da década de 1990 no litoral do Piauí relaciona-se à escolha realizada para o nome da banda. O termo delirium tremens é usado na medicina para descrever uma condição grave e potencialmente fatal associada à abstinência de álcool em pessoas que são dependentes dessa substância. Este distúrbio neuropsiquiátrico é caracterizado por uma combinação de sintomas físicos e mentais, incluindo tremores, agitação, confusão, alucinações e, em casos graves, convulsões.

Os sintomas da patologia delirium tremens podem se manifestar dentro de alguns dias após a interrupção do consumo de álcool e, em alguns casos, atingem seu pico após cerca de dois a quatro dias. Os pacientes podem experimentar uma intensa sensação de agitação e ansiedade, acompanhada por tremores incontroláveis nas mãos e outras partes do corpo. Alucinações visuais, auditivas ou táteis são comuns e podem ser extremamente perturbadoras para o paciente. Além dos sintomas mentais, o delirium tremens também pode levar a complicações físicas graves, incluindo aumento da frequência cardíaca, pressão arterial elevada, febre, sudorese excessiva e convulsões. Em casos extremos e não tratados, o delirium tremens pode levar à falência de múltiplos órgãos e à morte.

A condição química, associada ao termo delirium tremens, era inspiração para a via de referência usada na tirinha “Rê Bordosa em Delirium Tremens”¹²³, de Angeli¹²⁴, que mostra a

¹²³ A tirinha pode ser encontrada em: ANGELI. *Sobras Completas 3: Rê Bordosa: vida e obra da porraloca*. São Paulo: Devir; Jacaranda, 2021. p. 35.

¹²⁴ Angeli é um cartunista brasileiro, nascido em São Paulo em 1956. Ele se tornou conhecido por seu estilo crítico, explorando temas sociais, políticos e culturais. Destacou-se nas décadas de 1980 e 1990, tornando-se uma figura influente no cenário do humor gráfico no Brasil. Entre suas tirinhas e personagens mais famosos está Bob Cuspe e Rê Bordosa. Em 2022, anunciou sua aposentadoria devido à doença degenerativa afasia.

personagem Rê Bordosa¹²⁵. Nessa tirinha, que retrata a protagonista Rê Bordosa em seu habitual cenário de sexo, drogas e *rock and roll*, são abordados os sintomas intensos da abstinência alcoólica. No entanto, a obra também funciona como uma metáfora para as lutas e contradições enfrentadas pela personagem principal e, por extensão, pela sociedade brasileira.

Enquanto repousava na banheira, Rê Bordosa, acompanhada por mais um parceiro sexual, sentiu a urgência de dispensá-los. Desse modo, iniciou uma série de acusações que sugeriam uma metamorfose no corpo dos seus acompanhantes, ilustrada por figuras que evocavam alienígenas, uma barata, um rato e até mesmo o Pato Donald. Essas visões extravagantes foram o gatilho para a conclusão de que tudo ao seu redor era mera criação de sua mente. O título da tirinha de Angeli mostra dualidade entre o termo médico e as escolhas de Rê Bordosa, de onde foi tirada a inspiração para nomear a banda Delirium Tremens.

Musicalmente, o litoral do Piauí, no início da década de 1990, a exemplo da década anterior, continuava a receber influências internacionais, vinculadas ao punk, *thrash metal*¹²⁶ e outros estilos extremos do rock¹²⁷. No entanto, na década de 1990, o leque de bandas nacionais se ampliava e, com isso, formas de se levar as questões nacionais por meio do rock eram acessadas.

O reconhecimento da Delirium Tremens no trânsito entre classes e sua inserção na cena musical da região, nos primeiros anos da década de 1990, colocou-a na posição de expressão da cultura juvenil do litoral piauiense. Esse espaço ocupado pela banda mostra os indicativos do rock na região como parte da linguagem e da identidade de uma geração que vivia sua adolescência nos primeiros anos da década de 1990 e já via na repressão algo mais próximo da memória do que da história do Brasil.

Dessa forma, no ano de 1992, a banda Delirium Tremens, por meio de seus integrantes, é entrevistada por Carneiro Júnior, jornalista do periódico *A Libertação*. Publicada em três partes na coluna *Carneiro Jr. News*, entre os dias 13 e 27 de junho de 1992, os membros da banda compartilharam suas experiências musicais, suas inspirações e as nuances que influenciaram sua identidade sonora.

¹²⁵ Veiculada entre 1985 e 1987, a personagem fez sua primeira aparição na tira diária *Chiclete com Banana*, publicada no jornal *Folha de São Paulo*.

¹²⁶ *Thrash metal* é um subgênero do *heavy metal* que surgiu no início dos anos 1980, a partir de uma reformulação de seu estilo-base feita por bandas dos EUA. Influenciado pelo punk e pela *New Wave of British Heavy Metal*, o subgênero se destaca por letras que abordam temas relacionados à política e ao ocultismo. Entre os exemplos de bandas de *thrash metal* estão Metallica, Slayer, Megadeth e Anthrax, conhecidas como o “Big Four” do *thrash metal*, por popularizem e ajudarem a definir as características sonoras. Para mais informações, recomenda-se: LEÃO, Tom. *Heavy Metal: Guitarras em fúria*. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 153-174.

¹²⁷ Para maiores entendimentos sobre o *heavy metal* extremo, recomenda-se: CAMPOY, Leonardo Carbonieri. *Trevas sobre a luz: o underground do heavy metal extremo no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.

Na entrevista, Carneiro Jr., usando a rede de leitores construída pelo *A Libertação*, destaca a relevância da banda para o cenário musical local. Além disso, contribuiu para a documentação da música rock nos anos 1990. Os diálogos foram estruturados pelo jornalista de forma que João Alberto, Danilo Carvalho e Paulo Death chegassem ao público de Carneiro Jr. em uma comunicação individual com o jornalista, sem intervenções dos outros entrevistados nas respostas às perguntas feitas.

Publicada nas edições dos dias 13, 24 e 27 de junho de 1992, a coluna *Carneiro Jr. News* teve como primeiro interlocutor vinculado a Delirium Tremens, o baixista João Alberto Correia e Silva. O diálogo inicia da seguinte forma:

Entrevista com a Banda de Thrash Metal “Delirium Tremens” - João Alberto Correia e Silva. - (Carneiro Jr.): Como foi tua iniciação na música, começou ouvindo quem? (João Alberto:) Comecei ouvindo Iron Maiden, Ratos de Porão, Artéria.

(Carneiro Jr.): - Alguém te inspirou, e teu ídolo, porque (sic)? (João Alberto:) Artéria, Bruce Dicknson (sic) e Steve Harris.

(Carneiro Jr.): - Hardrock, trash (sic) heavy metal, etc, todos esses estilos as pessoas associam à sujeira, violência bruxaria, então qual tua defesa? (João Alberto:) Cada um tem o direito de curtir o que quer. Ninguém pode rotular sem conhecer profundamente (*A Libertação*, 13/06/1992, p. 06)¹²⁸.

Nas palavras de João Alberto, pode ser observada uma reflexão sobre as influências musicais e a percepção dos estilos associados ao que se denominou rock pesado (*hard rock*, *heavy metal* e *thrash metal*). O diálogo entre o entrevistador e o entrevistado destaca concepções sobre a jornada musical de João Alberto e sua perspectiva em relação aos preconceitos enfrentados pelo gênero musical.

Ao ser questionado sobre suas primeiras influências musicais, João Alberto menciona as bandas Iron Maiden¹²⁹, Ratos de Porão e Artéria¹³⁰. Sua resposta abrange três âmbitos do rock: o internacional, nacional e local, respectivamente, indicando uma diversificação no espectro da cena musical local. Quando indagado sobre seus ídolos e fontes de inspiração,

¹²⁸ No original da entrevista com a banda Delirium Tremens, publicada nas edições dos dias 13, 24 e 27 de junho de 1992 do periódico *A Libertação*, na coluna *Carneiro Jr. News*, não há identificação dos falantes. As definições dos personagens são fruto da análise da respectiva fonte. Para uma melhor indicação das falas da entrevista, será colocado entre parênteses o interlocutor antes de seus respectivos trechos. Qualquer outra palavra, quando não anunciada em nota de rodapé a excessão, que não seja o nome na forma aqui anunciada faz parte do original.

¹²⁹ Iron Maiden é uma banda formada em 1975 em Londres pelo baixista Steve Harris. Tornou-se uma das bandas mais influentes do *heavy metal* mundial. Álbuns como *Iron Maiden* (1980), *Killers* (1981), *The Number of the Beast* (1982) e *Powerslave* (1984) são considerados clássicos do gênero e ajudaram a definir o *heavy metal* moderno.

¹³⁰ A banda Artéria faz parte da cena rock do litoral piauiense do final da década de 1980 e início dos anos 1990 e tem entre seus fundadores Paulo Death e Danilo Carvalho. Uma análise da banda e de suas configurações pode ser encontrada mais adiante.

João Alberto destaca novamente os membros da banda Artéria, além de Bruce Dickinson e Steve Harris, do Iron Maiden, respectivamente vocalista e baixista. Essas escolhas reforçam a ideia entrevistado admirava figuras do cenário musical internacional, sem, no entanto, deixar de lado o produzido no litoral piauiense.

A discussão sobre a percepção pública ao que é chamado por Carneiro Jr. de “rock pesado” revela contornos de generalização por parte do jornalista. Contudo, o entrevistado indica conhecer a distinção do que seria o “rock pesado”. Isso mostra que existia em João Alberto a tentativa de se comunicar com o público desconhecedor da música rock e suas configurações.

O antropólogo Leonardo Carbonieri Campoy (2010), ao definir o que é metal extremo, coloca que existe no conceito a diferenciação fundamental entre os diferentes aspectos derivados do *heavy metal*. Para Campoy (2010), a distinção está entre o *mainstream*¹³¹ e subgêneros com maior agressividade estética e sonora. Segundo Campoy (2010), a velocidade, brutalidade e peso sonoro estão no cerne da diferenciação do que seria metal popular e seu uso demasiado de solos e uma estética acessível. Esse antagonismo determina o posicionamento do metal extremo no campo social e cultural.

Segundo Janotti Junior (2014), o *heavy metal* e suas variações são conhecidos por sua sonoridade que inclui guitarras elétricas altamente amplificadas, ênfase em *riffs*¹³² e, em alguns casos, vocais guturais. Essa abordagem musical incorpora elementos que podem ser percebidos como “ruidosos” para determinados padrões musicais. Nesse sentido, o *heavy metal* tenciona as convenções musicais ao incorporar intencionalmente o ruído como parte de sua estética e expressão artística.

Considerando a definição de Campoy (2010) e os aspectos levantados por Janotti Junior (2014), percebe-se que Carneiro Jr. classifica Iron Maiden como “rock pesado”. Contudo, diferente de Ratos de Porão e Artéria, os ingleses não podem ser encaixados nesse campo específico do “rock pesado” por serem um dos pilares do *mainstream* no rock.

Com base em uma noção de percepção do rock, a relação entre música e sociedade é explorada por Carneiro Jr. ao questionar o entrevistado sobre os estigmas atribuídos ao gênero, como sujeira, violência e bruxaria. Nesse contexto, a resposta de João Alberto é a de

¹³¹ Na indústria da música, o *mainstream* refere-se às tendências, artistas e gêneros que dominam o mercado e atraem grandes audiências, geralmente com forte presença na mídia e nas paradas de sucesso. Caracterizado pela ampla aceitação e pela capacidade de alcançar o público em massa, o *mainstream* é impulsionado por gravadoras e produtores que investem em músicas de apelo comercial. Essa esfera musical abrange desde o pop até o rock, o hip-hop e outros estilos que alcançam popularidade global. No caso do rock, é comum que o *mainstream* influencie a moda e o comportamento.

¹³² O *riff* é uma sequência curta de notas ou acordes que se repete ao longo de uma música, funcionando como elemento distintivo. Geralmente é executado e conduzido na guitarra e serve como base harmônica e rítmica.

defender o direito de cada indivíduo de apreciar a música que desejar e rejeitar a prática de rotular sem um conhecimento aprofundado. Essa postura demonstra uma consciência crítica em relação aos estereótipos e um apelo à busca pela compreensão do universo musical do rock.

Os diálogos iniciais entre Carneiro Jr. e João Alberto, publicados nas páginas do *A Liberdade* em 1992, colocam em evidência a tensão de percepções sobre o rock. Neste sentido, Janotti Junior (2014) ratifica que a diversidade de experiências e reações que a música pode evocar nas pessoas não é necessariamente uma fonte de prazer e satisfação para todos. O autor ainda ressalta que a música, como qualquer produto estético, pode perturbar, desagradar e até se tornar intolerável em determinados contextos e situações. Essa relação entre indivíduo e música, a partir dos exemplos Villa-Lobos e Napalm Death, oferecidas por Janotti Junior (2014, p.27-28), ilustra os impactos da música nos indivíduos.

Obras musicais, por exemplo, uma composição de Villa-Lobos, podem se tornar, segundo Janotti Junior (2014), “estorvos” para alguns. O outro exemplo é a música *You Suffer* dos ingleses da Napalm Death. Essa música, segundo Janotti Junior (2014), por sua brevidade e intensidade, pode ser vista como um “nonsensetrivial” para aqueles que estão acostumados a um formato cultural de canção que lida com a intensidade de forma menos impactante ao ouvinte. Esses exemplos mostram como a música pode desafiar as expectativas e a familiaridade do ouvinte, levando a reações variadas, incluindo surpresa, choque ou rejeição, ou, como mostra Carneiro Jr., entendimento de sujeira e bruxaria.

As singularidades do *heavy metal* ou “rock pesado”, como define Carneiro Jr. podem ser vistas na continuação da entrevista com João Alberto:

(Carneiro Jr.) - Você não acha que o rock pesado surgiu por causa da rebeldia juvenil, é um fora da lei na sociedade? (João Alberto) Sim, ele foi feito para malhar as coisas erradas da sociedade.

(Carneiro Jr.)- O teu estilo musical é desprezado no Brasil e uma coisa mais "cool", underground predomina o ritmo brega e lá fora uma banda de Trash brasileiro é hiper popular, sepultura. Isso tem a ver com a cultura ou é monopólio da mídia? (João Alberto) A cultura, o povo é muito atrasado e rotulado, movidos pela moda não tem opinião própria (A Liberdade, 13/06/1992, p. 06).

No trecho da entrevista que se refere ao diálogo entre João Alberto, entrevistado, e Carneiro Jr., entrevistador, existe uma análise sobre a percepção e a classificação do que chamam de rock pesado. A troca de ideias revela visões antagônicas sobre o papel do gênero musical como expressão da rebeldia juvenil e da contestação dos valores estabelecidos.

Ao ser questionado sobre a possível associação do rock pesado com a rebeldia juvenil e a ideia de ser uma expressão fora dos padrões sociais, João Alberto concorda. Em sua fala publicada, sugere que o gênero foi concebido como uma forma de confrontar as injustiças e os problemas sociais. A discussão se estende para o contexto cultural brasileiro, onde Carneiro Jr. observa a predominância do ritmo brega em detrimento do rock. Por essa via, o entrevistador aborda o paradoxo de uma banda de *thrash metal* brasileira (Sepultura) ser extremamente popular no exterior em comparação ao cenário nacional. Seu questionamento gira em torno de uma pergunta-base: isso é um reflexo da cultura ou um resultado do monopólio da mídia? João Alberto responde a essa indagação apontando para o que identifica como: “A cultura, o povo é muito atrasado e rotulado, movidos pela moda, não têm opinião própria.”

O pesquisador Ricardo Alexandre (2014), ao destacar a dinâmica peculiar do cenário musical brasileiro na década de 1980, especialmente no contexto do rock, diz que muitas bandas de rock buscavam estabelecer sua respeitabilidade perante a crítica, as gravadoras e até mesmo padrinhos ligados à Música Popular Brasileira (MPB). O Sepultura seguiu uma abordagem diferente. A banda mineira levou às últimas consequências as características distintivas do *heavy metal* e obteve sucesso nesse caminho.

Na década de 1980, existia o contraste entre as bandas de rock que procuravam se encaixar em padrões estabelecidos pela indústria fonográfica brasileira e o sucesso do Sepultura. Essa postura foi fundamental para sua notoriedade perante seu público no cenário *heavy metal* nacional, entre eles, os jovens do litoral piauiense.

Ao citar a banda Sepultura, Carneiro Jr. mostra o impacto do seu sucesso internacional no cenário musical brasileiro. A ascensão da banda influenciou o panorama do *heavy metal* e suas variações no Brasil, motivando o surgimento de bandas que optaram por cantar em inglês, visando conquistar um mercado externo e interno. Exemplo disso é a Delirium Tremens¹³³. Alexandre (2014) coloca que esse fenômeno gerado pelo sucesso do Sepultura foi desencadeador de mudanças significativas na indústria musical nacional e na maneira como outras bandas nacionais encararam a internacionalização de sua música.

Frente a esse potencial expansivo e às projeções de crescimento de uma cena rock associada aos subgêneros extremos do *heavy metal*, João Alberto e Carneiro Jr. prosseguem com uma discussão sobre o cenário do rock na região litorânea do Piauí.

¹³³ A questão do uso da língua inglesa nas composições da banda Delirium Tremens será tratada adiante.

(Carneiro Jr.) - Como está o metal em Parnaíba? (João Alberto) Está começando a surgir já tendo uma leve ascensão (sic) com o trabalho sério da rapaziada.

(Carneiro Jr.) - A tua música é muito criticada pelo fato de não possuir melodia, estrutura musical, pois só é porrada, é verdade? (João Alberto) Nossa música tem a melodia dentro do nosso contexto musical.

(Carneiro Jr.) - Os shows de metal geralmente são violentos, pois incita o público à violência, é mais uma imagem da imprensa ou faz parte do metal? (João Alberto) Isso é papo, não a incita. Em todo lugar - existe a violência (A Liberdade, 13/06/1992, p. 06).

Existe nesse ponto da entrevista a análise sobre o estado do *heavy metal* no litoral piauiense e as percepções que cercavam esse gênero musical localmente. Conforme discutido no diálogo, existiam na dinâmica cultural local concepções relacionadas ao rock dentro e fora da cena musical da região em início da década de 1990.

Ao tecer comentários sobre as percepções internas sobre o *heavy metal* em Parnaíba, João Alberto sugere uma cena musical em ascensão, com músicos empenhados em solidificar e expandir a presença desse gênero na região. Essa observação do entrevistado destaca o movimento de autoafirmação e expressão cultural por parte dos artistas vinculados ao rock em finais da década de 1980 e início dos anos 1990.

Junto a isso, o diálogo entre João Alberto e Carneiro Jr., sobre as percepções externas, mostra, por via do entrevistador, uma concepção que ressalta estereótipos em relação ao *heavy metal*, tanto por parte da mídia quanto do público. A crítica, que tinha como argumento a falta de melodia e estrutura musical da Delirium Tremens, apontou uma incompreensão por parte de alguns observadores externos. João Alberto defende a abordagem musical de sua banda, afirmando que sua música possui uma melodia dentro do contexto em que estão inseridos.

O contexto musical brasileiro do *heavy metal* em finais da década de 1980, segundo Wlisses Silva (2014), buscava consolidar-se como porta-voz das incertezas da juventude. Dessa forma, além dos grupos de rock que conseguiam espaço em programas de televisão - TV e rádios desde a década de 1950, inseria-se na década de 1980 o *heavy metal*. Essa observação de Wlisses Silva (2014) mostra que na banda Delirium Tremens e em seus integrantes estava em voga a ideia da pluralidade de vozes e estilos existentes no movimento musical brasileiro da época.

Considerando o fator contexto local, Janotti Junior (2014) destaca o *heavy metal* como possuidor de características estilísticas específicas reconhecíveis em todo o mundo. Contudo, ao mesmo tempo, essas características são adaptadas conforme as territorialidades locais. No contexto da cena rock do litoral piauiense, as características sonoras desse gênero eram

identificadas como “porrada” e “violência”. No entanto, a maneira como essas características sonoras são interpretadas e incorporadas na cultura local variava.

O exemplo citado por Janotti Junior (2014) envolve a comparação entre a cena metal de Salvador, Bahia e de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Em Salvador, a cena metal pode ser vista como um contraste em relação à música axé, gênero musical popular na Bahia. A cena metal em Salvador, portanto, negocia sua identidade de acordo com esse contexto musical predominante. Por outro lado, em Porto Alegre, onde a música axé tem menos presença, a cena metal interage com expressões musicais gauchas. Nesse sentido, percebe-se, a partir da Delirium Tremens, a cena musical do litoral piauiense na década de 1990, incorporando interpretações e significados do contexto musical local e da geografia da região¹³⁴.

Nas páginas do periódico *A Liberdade*, referente ao dia 24 de junho de 1992, o diálogo entre Carneiro Jr. e João Alberto se encerra com projeções relacionadas à banda Delirium Tremens no cenário musical local. Assim, a seguinte pergunta: “*Você tem composições próprias e pretende lançar um 'LP' ou fita demo para o público local?*” é respondida por João Alberto afirmativamente: “*Temos; em breve, vamos lançar uma fita demo*”¹³⁵ (*A Liberdade*, 24/06/1992, p. 06). A resposta, afirmando que têm composições próprias – fato confirmado com a música *Evil is the Law*¹³⁶, mostra uma intenção para com o possível desenvolvimento da carreira musical da Delirium Tremens.

Após a participação de João Alberto, é a vez de Danilo Carvalho, guitarrista da banda, entrar em cena na entrevista conduzida pelo jornalista Carneiro Jr. e publicada no *A Liberdade*. A inclusão do diálogo com Danilo Carvalho na coluna *Carneiro Jr. News* inicia na edição do dia 24 de junho de 1992. As perguntas e respostas desta etapa começam da seguinte forma:

(Carneiro Jr.) - (Danilo Carvalho)¹³⁷ Qual a tua função na banda? (Danilo Carvalho) Sou um guitarrista tentando aprimorar os meus solos.
(Carneiro Jr.) - A guitarra sempre é associado ao rock mas atualmente ela está presente em vários estilos musicais, você aceita essa diversificação?
(Danilo Carvalho) Discordo. A guitarra é um instrumento de 6 cordas que se

¹³⁴ Esse debate sobre a incorporação de elementos locais na música rock do litoral do Piauí remonta aos primeiros anos da década de 1980. Abordei esse tema em: MOURA, Gustavo Silva de. “*Acham que somos alienados*”: O rock na imprensa do litoral do Piauí nos anos 1970-80. 2019. 147f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2019. p. 123-127.

¹³⁵ Durante a pesquisa, foi identificada a realização da gravação anunciada por João Alberto no *A Liberdade* por meio de fotografias. Contudo, o material fonográfico não está disponível para acesso devido às intempéries do tempo que dificultaram sua preservação.

¹³⁶ A música *Evil is the Law* é o único registro, entre as fontes acessadas durante a pesquisa, comprovadamente atribuído à banda Delirium Tremens. Sua letra será analisada posteriormente.

¹³⁷ Este parêntese está no original.

usada como um distorcedor ela faz rock e se usada pura e sêca ela faz diversos sons (A Libertação, 24/06/1992, p. 06).

Na troca inicial, uma dualidade de perspectivas emerge, destacando a complexidade em torno do papel da guitarra na música contemporânea. A pergunta do jornalista tem em vista destacar a função de Danilo Carvalho na Delirium Tremens. A resposta do entrevistado, ao se auto definir como um guitarrista em constante busca pela melhoria de seus solos, coloca-o como alguém com versatilidade no cenário musical, para além do rock¹³⁸.

Essa troca de ideias, que coloca a guitarra e as habilidades do guitarrista em foco, evidencia a diversidade de opiniões no mundo da música e a própria natureza em constante modificação da música e dos instrumentos musicais. Enquanto Danilo Carvalho enxerga a guitarra como um símbolo da fusão e da diversificação musical, Carneiro Jr., paradoxalmente, apresenta uma visão arraigada na tradição, associando a sonoridade da guitarra à sua utilização específica no rock.

A tensão entre inovação e tradição, versatilidade e identidade musical, colocada quando o tema guitarra na música aparece, reflete as diferentes abordagens e perspectivas dos artistas e públicos. A historiadora Valéria Guimarães (2014), ao colocar em debate o papel da guitarra elétrica na música brasileira, apresenta uma reflexão sobre as dinâmicas de apropriação cultural, particularmente em relação à introdução e aceitação da guitarra elétrica na nacional.

Guimarães (2014) afirma que ter uma noção preconcebida sobre o uso da guitarra é uma reação defensiva contra a globalização e a homogeneização cultural. Isso ocorre porque o que alguns chamam de “estrangeiro” é frequentemente visto como ameaça à autenticidade local. No entanto, essa visão simplifica as interações culturais e explicaria dificilmente a música feita no Brasil e por brasileiros.

A música, enquanto forma de expressão cultural, é dinâmica e em constante mudança. A incorporação de novos instrumentos, estilos e técnicas são reflexos da adaptabilidade e inovação inerentes aos artistas e culturas. No caso da guitarra elétrica, por exemplo, músicos de diferentes culturas a incorporaram em seus repertórios para além da música rock, não

¹³⁸ Danilo Carvalho, como músico, participou das coletâneas fonográficas lançadas pela Prefeitura Municipal de Parnaíba, *Parnaíba – 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996), com as bandas Rabiscos e Artéria. Ao mudar-se para Fortaleza em 1994, integrou a banda que acompanhava Belchior, assumindo a função de guitarrista. Ainda na década de 1990, foi membro fundador das bandas Cidadão Instigado e Realejo Quartet, esta última chegando a gravar o disco *Kinobox* (2001) enquanto fazia parte do grupo. É presença constante em gravações da carreira solo de Teófilo Lima, com quem integrou a banda Rabiscos Urbanos. Continua atuando na música como produtor e em colaborações.

apenas como uma novidade exótica, mas também como uma ferramenta que oferece novas possibilidades sonoras.

Embora essas trocas não sejam simétricas, devido às disparidades de poder e influência de cada cultura e cenário local, elas ainda refletem o processo de dar e receber. É importante reconhecer que a apropriação cultural pode ter nuances; nem sempre é sobre dominância ou resistência, mas, por vezes, à colaboração, experimentação e fusão.

O debate sobre as transformações em curso na música se aprofunda entre Carneiro Jr. e Danilo Carvalho. Ao abordar os rumos que o rock e *heavy metal* tomavam ao final do século XX, sobretudo nas décadas de 1980 e 1990, é dito:

(Carneiro Jr.) Algumas bandas de metal, a cada ano que passa se tornam mais pop, com um som menos violento, elas estão se vendendo? (Danilo Carvalho) Tornam-se mais pop porque estão a cada dia mais aperfeiçoando seu som.

(Carneiro Jr.) Para mim, tudo no mundo musical atual, é marketing, até essa imagem de violência que o metal possui, ele foi feito para pessoas violentas? (Danilo Carvalho) Não tem nada a ver. Tenho uma irmã de 14 anos e uma namorada de 18, ambas, meigas e femininas que curtem o metal (A Liberação, 24/06/1992, p. 06).

Nessa interação, surgem questões sobre a transformação do *heavy metal* e sua relação com a comercialização e a percepção pública associada a ele. Carneiro Jr. inicia com um questionamento/observação crítica sobre o fenômeno do *heavy metal* se tornar mais acessível ao público, sugerindo que algumas bandas estão sacrificando sua autenticidade em favor do sucesso comercial.

A pergunta implícita que Carneiro Jr. coloca é: essas bandas estão “se vendendo”, ou seja, comprometendo sua integridade artística em troca de popularidade e lucro? A resposta de Danilo Carvalho, entretanto, oferece uma perspectiva diferente. O guitarrista argumenta que a mudança em direção ao som voltado ao pop é um processo natural de aprimoramento musical. Aqui, Danilo Carvalho defende que as bandas de *heavy metal* estão refinando sua arte, buscando a excelência em sua expressão musical, sem, necessariamente, comprometer sua identidade.

Guimarães (2014), ao falar sobre as mudanças ocorridas no rock brasileiro, percebendo o fenômeno na década de 1980, levanta o mesmo ponto de reflexão sobre a mudança do rock e a modificação em seu caráter e representação ao longo das décadas. Guimarães (2014) afirma que existe uma transição significativa na forma como o rock foi

percebido a partir da década de 1980, passando de um gênero de música associado à rebeldia e contracultura para um popularizado e *mainstream*, conhecido como pop rock.

Esse processo de popularização é duplamente significativo. De um lado, reflete o sucesso e a influência do rock na cultura global, evidenciando sua capacidade de atrair uma ampla audiência e se adaptar a diferentes contextos culturais. De outro, sugere uma perda de sua essência original e do poder de rebeldia. Ao se transformar em um gênero *mainstream*, algumas de suas características mais incisivas foram suavizadas, tornando-o mais acessível para uma audiência maior.

Carneiro Jr. em sua intervenção, levanta questões sobre a natureza do mundo musical contemporâneo, sugerindo que tudo é impulsionado pelo *marketing*, incluindo a imagem de violência associada ao *heavy metal*. A resposta de Danilo Carvalho busca um contraponto que não é alcançado. Após responder “*Não tem nada a ver*”, indicando a postura de confronto a uma visão estereotipada do *heavy metal*. Contudo, compartilha exemplos pessoais e de pessoas próximas que corroboram a ideia de que as noções preconcebidas sobre quem aprecia o *heavy metal* estão vinculadas somente a questões estéticas.

Em um segundo momento, a entrevista apresenta o ambiente cultural e geográfico no qual a Delirium Tremens se desenvolve. Ao adentrar nas respostas sobre o cenário musical, Danilo Carvalho explora as nuances do ecossistema cultural em que estão imersos. Nesse sentido, o diálogo é apresentado da seguinte forma:

(Carneiro Jr.) Parnaíba ainda é um pouco pacata e teu som é hiper musical você não tem medo do preconceito? (Danilo Carvalho) A gente vive um preconceito e fazemos esse som porque gostamos e não por dinheiro.
(Carneiro Jr.) Vocês recentemente realizaram um show na Laser Dance, como foi? (Danilo Carvalho) Pra gente foi super legal! Pintou muita gente que não curte o nosso som e nem por isso deixou de quebrar o pescoço (bagunçando) (A Liberdade, 24/06/1992, p. 06).

Carneiro Jr. e Danilo Carvalho traçam, cada um em seu âmbito, o retrato do litoral do Piauí nos primeiros anos da década de 1990 como um local carregado de identidade e influências culturais. Nesse sentido, é importante considerar que o litoral do Piauí, embora à época não desfrutasse de reconhecimento no cenário cultural nacional, tinha no rock, elemento que desempenhava um importante papel na formação da identidade artística e musical de seus habitantes.

O diálogo publicado no *A Liberdade* entre Carneiro Jr. e Danilo Carvalho aborda questões pertinentes para o entendimento da cena musical e social do litoral do Piauí no início

da década de 1990. O primeiro ponto é o termo “pacato” que remete tranquilidade. Contudo, essa característica pode ser interpretada pelo leitor do periódico como um contraponto ao ritmo acelerado e à agitação comum à música rock. Como pode ser visto em diversos momentos de Carneiro Jr. na entrevista, o entendimento de o litoral piauiense ter uma atmosfera “pacata” influenciava na percepção da população sobre a produção cultural e interações sociais que se desenvolviam vinculadas ao rock.

O questionamento sobre o preconceito feito por Carneiro Jr. é respondido por Danilo Carvalho, enfatizando que eles – Delirium Tremens - continuavam a fazer música porque gostavam, e não por motivos financeiros. Essa resposta aponta para a forte ligação entre a expressão artística e a identidade pessoal dos integrantes da banda.

Todavia, apesar da colocação sobre preconceito, a banda Delirium Tremens, em 1992, se fazia presente no circuito cultural e musical da região, até mesmo nos espaços não vinculados ao rock. Isso pode ser visto na menção ao show no Laser Dance. Com isso, mostram que o rock autoral local buscava construir vias para atrair novos expectadores no litoral piauiense.

No seguir do diálogo entre Carneiro Jr. e Danilo Carvalho, surgem percepções sobre a concepção demográfica do público do rock local e a relação familiar do músico:

(Carneiro Jr.) O público que escuta metal está mais a classe A, B ou C?

(Danilo Carvalho) Está na D.

(Carneiro Jr.) Como tua família encara tua banda?

(Danilo Carvalho) Eles não implicam comigo, com meus modos e nem com o som que curto, pelo contrário me dão uma puta força só querem que paralelamente com a banda eu estude muito (A Libertação, 24/06/1992, p. 06).

No que diz respeito à demografia do público do *heavy metal*, que pode ser alargada para a sua base, ou seja, o rock da região, Danilo Carvalho responde sucintamente, apontando que o público está na classe D. Esta classe é composta por pessoas que têm acesso limitado a bens duráveis, por exemplo, discos de rock.

A resposta de Danilo Carvalho pode ser interpretada de diferentes maneiras. Primeiramente, sugere que o *heavy metal* no litoral do Piauí tem base de fãs restrita, que apesar de a classe D abarcar a maioria da população brasileira à época, se limita a uma classe econômica específica. O segundo ponto aparece ao ser abordada a relação familiar de Danilo Carvalho, a qual era colocada pelo músico como ambiente de apoio e encorajamento. Essa relação familiar destaca a demografia do público do rock no litoral piauiense, pois João

Alberto e Danilo Carvalho¹³⁹, primos, vêm do mesmo círculo socioeconômico, classe B, podendo consumir maior variedade de produtos duráveis e ter acesso a alguns serviços de melhor qualidade.

Danilo Carvalho descreve, em 1992, sua família como incentivadora da sua paixão pela música e pelo estilo de vida associado a ela. Contudo, é imposta a condição de uma educação formal paralelamente à sua carreira musical, demonstrando a possibilidade do equilíbrio entre a valorização da expressão artística e a importância do desenvolvimento educacional. Essa relação familiar também foi explorada por Danilo Carvalho em uma entrevista que aconteceu aproximadamente uma década após suas palavras publicadas no *A Libertação*. Nesse segundo momento, ele diz:

Cara, meus pais foram os melhores pais do planeta, porque se fosse eu já tinha expulsado todo mundo aqui de casa (risos). Estou brincando, mas eles eram bons, eu digo porque a gente tocava ruim, porra, era ruim, era um negócio meio ahh, bateria, era punk, um negócio meio sujo e guitarra podrona. Depois a gente melhorou um pouco, mas no começo, quando a gente se juntou, a bateria não tinha tratamento nenhum, era horrível, o prato ruim pra caralho. Imagina as guitarras tudo numa só caixa, duas guitarras e um baixo, distorção podrona e grito e “Catarro na parede”, sabe, foda-se (risos) e como é isso para os pais? Acho que o amor deles transcende essa questão do estilo e da qualidade, o importante é você estar fazendo, é você exercitar e colocar para fora tua arte e a vontade de se expressar. (Danilo Carvalho, 2023).

Danilo Carvalho, em sua fala, explora a importância do apoio familiar para a sua permanência no universo musical. Esse apoio, segundo Danilo Carvalho, possibilitou seu desenvolvimento musical que, em 1992, aos vinte anos, momento da entrevista publicada no *A Libertação*, começava a seguir os rumos da profissionalização alcançado ainda na década de 1990¹⁴⁰.

Essa estética visual e sonora do local de ensaio, apresentada na fala de Danilo Carvalho, sublinha a natureza dos envolvidos com a cena rock do litoral piauiense em finais da década de 1980 e início dos anos 1990. Em sua residência, existia o alcance da expressão da sua arte sem censuras familiares.

¹³⁹ João Alberto e Danilo Carvalho são partes da família Tavares Silva que tem como seu principal representante Alberto Silva, que no século XX e parte do XXI ocupou, por mais de uma vez, os cargos executivos de prefeito de Parnaíba e governador do Estado do Piauí, além de ter exercido mandatos no Legislativo brasileiro como senador da República pelo Piauí e, na mesma quantidade, como deputado federal pelo mesmo Estado.

¹⁴⁰ Danilo Carvalho integrou, na década de 1990, a banda de Belchior como gaitista e, em 2000, graduou-se em Música pela Universidade Estadual do Ceará. Atualmente, continua atuando no campo sonoro e musical no cinema, realizando trilhas sonoras, captando áudio em gravações e desempenhando outras funções relacionadas à música no audiovisual.

O espaço de socialização proporcionado pela família de Danilo Carvalho à cena rock do litoral piauiense na década de 1990 pode ser visto na fotografia que mostra um dos momentos de suas bandas em sua casa.



Imagem 01: Amigos de Danilo Carvalho após ensaio em seu quarto na década de 1990. Fonte: Acervo Pessoal Danilo Carvalho.

A fotografia mostra um dos ambientes de criação musical usados pela cena rock do litoral piauiense na década de 1990. Além disso, ao estar situada no quarto de Danilo Carvalho, evidencia o papel de espaços domésticos para a música rock autoral local. Com isso, a fotografia destaca as formas de vivência do rock no cotidiano.

Nas paredes do quarto mostrado na fotografia, duas frases estão em destaque: “O VERDADEIRO SENTIDO DA VIDA É A LIBERDADE” e “SÓ OS OUSADOS VENCEM/ SÓ OS JOVENS OUSAM”. Essas mensagens mostram que, para esses jovens, o rock tinha como objetivo proporcionar a ampliação das suas mensagens vinculadas à liberdade e rebeldia.

O enquadramento e os elementos presentes na fotografia também revisitam as configurações do rock às quais os indivíduos estavam inseridos à época. Danilo Carvalho,

sentado no guarda-roupa, está segurando um pôster de Ozzy Osbourne¹⁴¹ publicado pela revista *Som Três*¹⁴² em 1983. A camiseta usada por Danilo Carvalho mostra a logo de sua banda Artéria, uma das referências do litoral piauiense citadas por João Alberto quando perguntado por Carneiro Jr. sobre suas inspirações musicais. Ao lado esquerdo da imagem, vestindo um capacete e segurando uma guitarra, também pode ser visto a logo da banda Sepultura na camiseta do indivíduo, outro nome de banda citado durante a entrevista publicada no *A Libertação* em 1992. Isso mostra a circulação do rock no litoral piauiense e suas conexões com os níveis do rock internacional, nacional e local.

A questão da circulação da música também foi tema levantado por Carneiro Jr. a Danilo Carvalho. O entrevistador coloca o seguinte: “*O panorama musical no Brasil está péssimo, principalmente pro metal que é pouco divulgado, não o deprime?*” O entrevistado responde: “*Sim, deprime-me muito*” (*A Libertação*, 24/06/1992, p. 06).

Na observação de Carneiro Jr. sobre o panorama musical brasileiro, especialmente em relação ao *heavy metal*, como “*péssimo*” e “*pouco divulgado*”, mostra-se uma percepção generalizada de que certos gêneros musicais estavam sendo negligenciados pela indústria fonográfica e pela mídia. Isso pode ter sido influenciado pelas mudanças que começavam a ocorrer no panorama musical na década de 1990.

Em 1992, ano da realização da entrevista com a Delirium Tremens, o contexto musical brasileiro estava passando por mudanças, tanto em termos de indústria quanto de preferências do público. O advento da globalização e o aumento do acesso à mídia estrangeira, como a MTV, trouxeram novas influências e tendências para a cena musical brasileira. Nesse contexto, o rock e suas variações conseguiram construir uma base de fãs.

Cardoso Filho (2013) destaca que, durante a segunda metade da década de 1980 e o início da de 1990, existiu uma mudança na relação entre a música rock e seu público. A adaptação dos ouvintes a essas configurações envolveu uma transformação na natureza do relacionamento com a música, indo além do ato de ouvir e incorporando elementos de consumo mais amplo.

¹⁴¹ Ozzy Osbourne é um cantor e compositor britânico, conhecido como o “Príncipe das Trevas” e por ser um dos pioneiros do *heavy metal*. Ele ganhou fama como vocalista da banda Black Sabbath. Após deixar a banda em 1979, Osbourne iniciou uma bem-sucedida carreira solo, lançando álbuns como *Blizzard of Ozz* (1980) e *Diary of a Madman* (1981). Voltou ao Black Sabbath nos anos 2010, gravando o álbum *13* (2013) e realizando a turnê de despedida com a banda. Sua vida pessoal, marcada por abuso de drogas, foi amplamente divulgada, especialmente após o sucesso do reality show *The Osbournes*, que mostrou o cotidiano de sua família em episódios transmitidos mundialmente pela Music Television - MTV entre 2002 e 2005, divididos em quatro temporadas. Em 2024, foi incluído no Rock & Roll Hall of Fame.

¹⁴² A revista *Som Três* era editada pela editora Três. Começou a ser publicada em 1979 e tinha como proposta editorial matérias dedicadas a equipamentos de áudio. Permaneceu em circulação até o final dos anos 1980.

Para Cardoso Filho (2013), a ascensão da MTV é um catalisador desse processo de mudança. A MTV tornou a música visualmente acessível por meio de videocliques e contribuiu para a construção de uma cultura visual em torno do rock. Os videocliques, shows ao vivo e transmissões pela televisão tornaram-se meios importantes pelos quais os ouvintes podiam conhecer o rock, expandindo a experiência para além da audição. Nesse contexto, a interação entre Carneiro Jr. e Danilo Carvalho no ano de 1992 evidencia as tensões que permeavam essas novas estratégias usadas pelo rock no cenário musical global.

Durante a entrevista, o diálogo entre Carneiro Jr. e Danilo Carvalho evidencia algumas limitações materiais que os artistas do rock enfrentavam para divulgar e promover seu trabalho. Sobre a divulgação e apoios que a banda Delirium Tremens tinha à época, Carneiro Jr. pergunta: *“A divulgação do trabalho de vocês no litoral como está? Tem apoio de quem?”* Danilo Carvalho responde: *“Além da cara e da coragem, tem o Sampaio da Banda Raízes tá dando a maior força pra gente”* (A Libertação, 24/06/1992, p. 06).

A pergunta de Carneiro Jr. sobre a divulgação do trabalho da Delirium Tremens coloca em questão a visibilidade e o reconhecimento na cena musical local. Ao questionar sobre o apoio recebido, o jornalista dá oportunidade para ser destacada a importância do suporte de outras bandas locais. A resposta de Danilo Carvalho, ao mencionar o apoio do Sampaio da Banda Raízes, destaca a rede de colaborações existente na cena rock do litoral na década de 1990. Além disso, Danilo Carvalho emprega o termo *“cara e a coragem”*, mostrando que os recursos disponíveis para a divulgação do trabalho da banda também dependiam dos seus integrantes.

Em 1992, a banda Delirium Tremens estava imersa em um cenário de oportunidades para a música. Nesse contexto, entidades culturais no litoral do Piauí criavam pontos de convergência, promovendo a cena musical. Assim, diversos atores e instituições públicas e privadas fomentavam as expressões artísticas na região, e, conseqüentemente, o rock autoral.

Por meio de uma série de interações e parcerias com esses órgãos, a cena do rock no litoral piauiense, nos últimos anos da década de 1980 e início de 1990, consolidava sua presença e influência na região, contribuindo para o panorama cultural local. Essa colaboração mútua, por exemplo, proporcionou ao Delirium Tremens oportunidades de exposição e desenvolvimento artístico.

Esse momento de interação pode ser visto no convite enviado pelo SESC/PI no ano de 1992:



SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO — S E S C

Centro de Atividade Brasília Machado Neto
Rua Eunice Weaver, 01 Fones 322-2110 — 322-1573
Caixa Postal 123 — End. Telefônico «DESESC»
PARNAÍBA — PIAUI

Parnaíba, 19 de outubro de 1992.

DELIRIUM TREMENS
MD. Grupo Musical
NESTA

Prezados Senhores,

Objetivando premiar os artistas da terra, tendo como referencial seus destaques nas diferentes expressões artísticas, estimulando e resgatando os valores culturais, o Serviço Social do Comércio - SESC, realizará pelo quarto ano consecutivo, o PRÊMIO CULTURA, cuja solenidade ocorrerá dia 14 de novembro de 1992, às 19:00h no Teatro do SESC.

Para seleção dos destaques, prevê-se uma eleição com a participação popular e a título de informação ao público sobre os trabalhos realizados no ano cultural: outubro/91 a outubro/92, pretende-se realizar uma Exposição Itinerante nas escolas de 2ª Grau e Universidade.

Para tanto, convidamos Vs. Sas. para participarem de uma reunião que realizar-se-á dia 20/10/92, terça-feira, às 17:00h, no SESC da Av. Presidente Vargas.

Certos de contarmos com as vossas presenças, agradecemos antecipadamente e aguardamos confirmação.

Cordialmente,


ANA LÚCIA ROCHA OLIVEIRA
Chefe do C. A. "EM",
em Exercício.

Imagem 02: Carta convite do SESC/PI direcionada à banda Delirium Tremens. Fonte: Acervo Pessoal Paulo Death.

A carta convite, ostentando o timbre oficial e identificando o Serviço Social do Comércio, Centro de Atividade Brasílio Machado Neto, situado em Parnaíba, Piauí, como remetente, foi formalizada por Ana Lúcia Rocha Oliveira, ocupante da posição de Chefe em exercício do referido centro. Sua assinatura confere autoridade e reflete o local ao qual o rock autoral do litoral piauiense estava sendo convidado a participar na década de 1990.

Este documento, enraizado na credibilidade e na reputação do SESC/PI no litoral piauiense na década de 1990, representa a importância dos destinatários, destacando a relevância de suas atuações e as atividades que seriam realizadas no contexto do referido centro. Seu texto diz o seguinte:

Objetivando premiar os artistas da terra, tendo como referencial seus destaques nas diferentes expressões artísticas, estimulando e resgatando os valores culturais, o Serviço Social do Comércio - SESC, realizará pelo quarto ano consecutivo, o PRÊMIO CULTURA, cuja solenidade ocorrerá dia 14 de novembro de 1992, às 19:00h no Teatro do SESC.

Para seleção dos destaques, prevê-se uma eleição com a participação popular e a título de informação ao público sobre os trabalhos realizados no ano cultural: outubro/1991 a outubro/1992, pretende-se realizar uma Exposição Itinerante nas escolas de 2º Grau e Universidade.

Para tanto, convidamos Vs. Sas. para participarem de uma reunião que realizar-se-a dia 20/10/92, terça-feira, às 17:00h, no SESC da Av. Presidente Vargas.

Certos de contarmos com as vossas presenças, agradecemos antecipadamente e aguardamos confirmação.

Cordialmente,
ANA LÚCIA ROCHA OLIVEIRA
Chefe do C.A. "BMN", em Exercício.

O convite emitido pelo SESC/PI para o Prêmio Cultura em 1992 evidencia a abordagem realizada pela instituição para a promoção e reconhecimento dos artistas locais. A iniciativa destinava-se a celebrar os destaques nas diversas expressões artísticas, com o intuito de estimular os valores culturais da região.

No litoral do Piauí, era frequente encontrar premiações como esta na segunda metade do século XX. Além do SESC/PI, figuras culturais da comunicação da região, como Colombo Neto¹⁴³, organizaram cerimônias nas décadas anteriores, distribuindo premiação entre novembro e dezembro. Estes eventos visavam premiar os considerados por Colombo Neto como destaques da cultura e da sociedade do litoral do Piauí.

¹⁴³ Sobre a relação de Colombo Neto com o rock no litoral do Piauí, ver: MOURA, Gustavo Silva de. *“Aham que somos alienados”*: O rock na imprensa do litoral do Piauí nos anos 1970-80. 2019. 147f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2019. p. 64-80.

Ao longo dos quatro anos consecutivos em que o Prêmio Cultura foi realizado, fica evidente a ação do SESC/PI em premiar os artistas da comunidade local. A escolha dos premiados era anunciada como consequência de uma eleição que envolvia a participação popular, refletindo a importância da opinião e do engajamento da comunidade no reconhecimento dos talentos locais.

Essa atividade, em seu início, contou com a parceria da Prefeitura Municipal de Parnaíba, como pode ser visto na coluna de Lilian Lemos, intitulada *Comunicação Social*, publicada no jornal *A Liberdade* na edição do dia 25 de novembro de 1989. O texto diz:

Vamos falar de cultura, uma vez que ainda estamos no mês de Novembro. No dia 5 de Novembro próximo passado, tivemos a máxima satisfação de assistir a um show cultural e musical promovido pelo SESC e Prefeitura Municipal de Parnaíba. O acontecimento se deu no Centro Recreativo do SESC à AV. Nações Unidas e foi muito bem prestigiados pelas autoridades locais e pela sociedade. Tivemos oportunidade de valorizar nossos artistas conterrâneos, que foram agraciados com destaques como o melhor cantor, melhor músico, melhor composição, melhor poesia, melhor escritor, melhor atriz, melhor ator, melhor cantora, melhor artista plástico, melhor locutor, melhor produtor cultural, melhor espetáculo, melhor artesão, etc. Nota 10 para o casal Srta. Cecília, Banda Municipal de Parnaíba e Banda Augusta. Parabéns ao SESC e a Prefeitura Municipal de Parnaíba por esta grande promoção (*A Liberdade*, 25/11/1989, p. 06).

O texto de Lilian Lemos coloca no Prêmio Cultura, promovido naquela oportunidade pela parceria SESC/PI e Prefeitura Municipal de Parnaíba, como relevante para a cultura local. O Prêmio Cultura é um dos exemplos que demonstram a colaboração entre instituições públicas e privadas para a promoção da cultura na região. Faz-se importante o destaque realizado por Lilian Lemos para a presença de autoridades locais e da sociedade, mostrando apoio, mesmo que momentâneo, direcionado ao reconhecimento daqueles artistas que estariam envolvidos no evento.

Existia no Prêmio Cultura a amplitude da classe de artistas que seriam homenageados. No campo musical, estariam recebendo prêmios os considerados melhor cantor, melhor músico e melhor composição. Esse tipo de premiação estimulava a produção cultural local e promovia incentivos que mobilizariam a música autoral e a construção de espetáculos atrativos ao público da região.

No ano de 1992, junto à premiação, programou-se uma Exposição Itinerante nas escolas de 2º Grau e Universidade Federal do Piauí, Campus de Parnaíba, planejada para

divulgar e compartilhar os trabalhos realizados durante o ano cultural, que compreendia o período de outubro de 1991 a outubro de 1992. Essa iniciativa tinha por objetivo difundir a produção artística local e ampliar seu público, especialmente os jovens estudantes.

A convocação direcionada à banda Delirium Tremens feita pelo SESC/PI para uma reunião sobre o Prêmio Cultura, agendada para o dia 20 de outubro de 1992, mostra a importância atribuída à participação da banda. Contudo, a presença dos artistas da região não estava condicionada somente à obtenção da carta, pois na edição do jornal *A Libertação* referente aos dias 19 a 24 de outubro de 1992, o SESC/PI obtém um espaço na diagramação em que veicula com sua logo o seguinte comunicado à sociedade:

Objetivando resgatar os valores culturais e premiar os artistas parnaibanos, tendo como referencial os trabalhos por eles realizados no ano Cultural outubro/91 a outubro/92, o Serviço Social do Comércio “SESC” promove pelo quarto ano consecutivo o PREMIO CULTURA cuja solenidade ocorrerá dia 14 de novembro de 1992 às 19 00h no Teatro do SESC. Na ocasião serão premiadas as seguintes categorias MÚSICA (cantor, cantora, música, compositor e instrumentistas) ARTES PLÁSTICAS (artista plástico e artesão), LETRAS (poeta e escritor (a)) e TEATRO (ator e atriz, diretor teatral e espetáculo).

Para a seleção dos destaques prevê-se uma eleição com a participação popular no dia 03 de novembro de 1992 no horário de 08 00 às 22 00h no SESC da Av. Presidente Vargas e a título de informação do público pretende-se realizar uma Exposição no SESC e nas escolas de 2º Grau e Universidade no período de 26 a 30 10 92 no horário de 08 00 às 22 00h.

Os artistas que quiserem participar da referida exposição deverão entrar em contato com a coordenação do evento até dia 21 no horário de 07 00 às 11 00h e 13 00 às 17 00h no “SESC” da Av. Presidente Vargas (*A Libertação*, 24/08/1992, p. 04).

O texto, publicado em outubro de 1992, apresenta um panorama direcionado ao público sobre a iniciativa do SESC/PI. O Prêmio Cultura tinha como delimitação temporal o período de outubro de 1991 a outubro de 1992. Assim, era definido o escopo das atividades culturais a serem consideradas para premiação. Dentro desse período, a banda Delirium Tremens emerge entre os protagonistas da cena rock do litoral piauiense.

A história referente a bandas de rock cotadas para premiações no litoral piauiense em categorias musicais remonta a períodos anteriores a 1992 e não se restringe exclusivamente à banda Delirium Tremens. Um exemplo ocorreu em 1984, quando Colombo Neto, em sua coluna no jornal *A Libertação*, publicada em 1º de fevereiro, divulgou os premiados de sua promoção intitulada “Jovens Destaques do Ano” (*A Libertação*, 01/02/1984, p. 03).

O evento contava com o apoio de diversas empresas que desenvolviam atividades na região, além da colaboração da Prefeitura Municipal de Parnaíba, à época nos últimos dias da

gestão de João Batista Ferreira da Silva¹⁴⁴, que passaria o cargo de prefeito para João Tavares da Silva Filho¹⁴⁵. A nova gestão assumiu no dia da publicação do jornal *A Liberdade*, que listou os premiados do “Jovens Destaques do Ano”.

Nesta promoção, que abrangia as atividades desempenhadas em 1983 em diversas áreas, como dança, arquitetura, teatro, jornalismo, educação e comércio, a categoria musical premiou artistas que, segundo os organizadores do evento, contribuíram significativamente para a cena cultural local. Os premiados foram: Zeze Fontelles, Francisco Sampaio e a banda Inferno no Céu (*A Liberdade*, 01/02/1984, p. 03). Esse reconhecimento destaca a relevância da música rock autoral como forma de expressão artística no litoral piauiense, celebrada desde a década de 1980.

Segundo a pesquisadora Gisele Cristina Luiz (2022), existe na natureza dinâmica do rock uma constante renovação do público jovem que se identifica com a sua música. Luiz (2022) coloca que, ao longo das décadas, esse estilo musical passou por várias transformações e reinvenções, especialmente durante os anos 1980. Essa capacidade de se adaptar e modificar-se resultou em diversas subvertentes que abrangem uma ampla gama de estilos, desde o *rock & roll* clássico até subgêneros mais específicos como punk, grunge¹⁴⁶ e *heavy metal*.

Nesse sentido, para Luiz (2022), a multiplicidade de subvertentes no rock também foi estratégia para atrair e cativar diferentes segmentos do público jovem. Cada subgênero incorpora características singulares, evocando gostos e sensibilidades variadas. Essa abordagem contribuiu para a renovação contínua do público, permitindo que diferentes gerações encontrassem conexão com o estilo, independentemente de terem vivenciado, ou não, os primórdios do *rock and roll*. Assim, na diferença de quase uma década, duas bandas de rock autoral da cidade de Parnaíba concorreram a premiações e foram vencedores, junto

¹⁴⁴ João Batista Ferreira da Silva fundou o jornal *Folha do Litoral* em 1960, sendo seu diretor até 1970. Foi sócio-fundador da Associação Parnaíba de Letras (1954) e exerceu mandato como Vereador em Parnaíba (1962-1966), Vice-Presidente da Câmara Municipal de Parnaíba (1965-1966). Em 1966, foi eleito 1º Suplente de Deputado Estadual e, em 1968, foi convocado para assumir o cargo. Foi prefeito de Parnaíba entre 1977 e 1982. Para mais informações biográficas, ver: MOREIRA, Aldenora Mendes. *Personalidades atuantes na História de Parnaíba: Ontem e Hoje*. Parnaíba: Edição da autora, 2011. p. 194-197.

¹⁴⁵ João Tavares da Silva Filho foi eleito Vereador de Parnaíba em duas ocasiões, em 1950 e 1959. Atuou como vice-prefeito de Parnaíba durante o mandato de seu irmão, Alberto Tavares Silva, entre 1955 e 1959. Além disso, exerceu o cargo de Prefeito de Parnaíba por dois mandatos, de 1967 a 1971 e de 1983 a 1988. Para mais informações biográficas, ver: MOREIRA, Aldenora Mendes. *Personalidades atuantes na História de Parnaíba: Ontem e Hoje*. Parnaíba: Edição da autora, 2011. p. 185-188.

¹⁴⁶ Grunge é um subgênero do rock que surge no final da década de 1980 e início dos anos 1990, especialmente na cidade de Seattle, nos Estados Unidos. Combina elementos do punk e do *heavy metal*, apresentando letras introspectivas que abordam temas como alienação, desilusão e a luta contra o conformismo. Bandas como Nirvana, Pearl Jam, Soundgarden e Alice in Chains foram fundamentais para a popularização do grunge. A definição estética do grunge incluía roupas despojadas, como flanelas e jeans rasgados. Para mais informações, ver: LEÃO, Tom. *Heavy Metal: Guitarras em fúria*. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 181-189.

aos outros estilos musicais em atividade. Isso mostra a adaptação do rock perante o público da região desde a década de 1980.

Segundo Luiz (2022), a transformação nas políticas de bem-estar social contribuiu para uma maior autonomia e visibilidade dos jovens. A crise na autoridade patriarcal é identificada como outra variável importante que alterou as estruturas de poder e influência. Além disso, a expansão dos espaços de consumo juvenil e o prolongamento da escolaridade são fatores destacados por Luiz (2022) como fundamentais nesse processo de mudança de paradigma. Luiz (2022) também ressalta o papel dos meios de comunicação de massa como elemento-chave na disseminação de tendências culturais e na criação de uma cultura jovem compartilhada.

Nesse sentido, mundialmente, na segunda metade do século XX, observou-se a presença proeminente dos jovens em diversas atividades sociais, como consumo de música, cinema, moda e participação em espaços de lazer, como bares, casas noturnas e shows. Esse panorama também foi vivido no litoral do Piauí entre as décadas de 1980 e 1990.

Para o musicólogo e historiador da música popular Juan Pablo González (2016), a natureza modernizante da música está intrinsecamente conectada a elementos-chave da sociedade contemporânea. Essa interação entre música e sociedade é fundamentada na sua relação simbiótica com a indústria cultural, a tecnologia, as comunicações e a sensibilidade urbana. A disseminação do rock, como fenômeno cultural global, moldou a cena musical do litoral do Piauí nas décadas de 1980 e 1990. O rock, por meio de diferentes vias musicais, comunicacionais, geográficas e sociais, conectava os jovens do litoral piauiense a um movimento cultural global.

Essa diversidade entre os indivíduos vinculados ao rock do litoral piauiense pode ser percebida na última participação de Danilo Carvalho na entrevista com a banda Delirium Tremens, publicada no *A Liberdade* em 1992. A seguinte pergunta foi realizada por Carneiro Jr.: “*Danilo por Danilo?*” A resposta do guitarrista, publicada na edição do dia 27 de junho, foi: “*Acho que sou normal curto heavy metal, Caetano, sou católico, namoro a Michele, vivo em paz*” (*A Liberdade*, 27/06/1992, p. 04).

Ao ser solicitado a fornecer uma breve definição de quem era Danilo Carvalho, percebe-se, na resposta do próprio, a indicação de elementos de sua vida e interesses pessoais, enfatizando o que considera ser dentro da normalidade para um jovem do litoral piauiense nos primeiros anos da década de 1990. Danilo Carvalho indica que aprecia *heavy metal* e a música

de Caetano Veloso¹⁴⁷, pratica a fé católica e tem um relacionamento amoroso com uma mulher. Essa junção de elementos, para o entrevistado, seria o que define viver em paz.

Essa breve interação proporcionada por Carneiro Jr. revela camadas da identidade de Danilo Carvalho que também podem ser vistas em João Alberto. Eles se definem por meio de seus gostos musicais, sua religião, sua vida amorosa e o estado de sua mente. Ao mencionar que está dentro da normalidade, Danilo Carvalho expressa a busca por seu encaixe na sociedade, definindo-se nos padrões convencionais de normalidade.

Sua menção ao *heavy metal* e a Caetano Veloso como suas preferências musicais demonstra uma diversidade de gostos e abertura para diferentes formas musicais. Ao afirmar que é católico, Danilo Carvalho compartilha sua identidade religiosa e indica aspecto que permeava a sua vida e de outros personagens da cena rock do litoral piauiense.¹⁴⁸

Esse vislumbre da identidade multifacetada de Danilo Carvalho, destacada nas páginas do *A Liberdade* em 1992, pode ser entendido nos termos expostos pelo teórico jamaicano Stuart Hall (2016). Para Hall (2016), existe a interdependência de dois sistemas de representação na comunicação de sentido: os conceitos mentais e a linguagem. Dessa forma, embora os indivíduos possam formar conceitos para si, objetivando dar significado ao mundo ao seu redor, a comunicação efetiva desse sentido depende fundamentalmente de um segundo sistema de representação – a linguagem.

A linguagem, nesse contexto, é concebida por Hall (2016) como conjunto de signos organizados em várias relações. Esses signos conseguem transportar sentidos, mas essa transferência de sentido só é possível se houver códigos que permitam a tradução dos conceitos para a linguagem e vice-versa. Esses códigos são produtos de convenções sociais. As convenções sociais formam uma parte essencial da cultura, representando os mapas de sentido compartilhados pelos membros dessa cultura.

Stuart Hall (2016) destaca a importância dos códigos culturais na criação e compartilhamento de significados. Esses códigos são aprendidos e internalizados inconscientemente à medida que os indivíduos se tornam membros de uma cultura. A linguagem, então, é colocada no centro da vida social como domínio simbólico. Assim, palavras e coisas atuam como signos que contribuem para a construção de significado na interação humana.

¹⁴⁷ Caetano Veloso é considerado um dos artistas mais importantes da Música Popular Brasileira. Ele participou do movimento tropicalista, incorporando elementos da cultura pop e estrangeira em sua obra. Em 1965, lançou seu primeiro trabalho fonográfico e segue em atividade até hoje.

¹⁴⁸ Isso é mostrado na discussão anterior, que aborda a participação da banda Garotos da Estrada em um festival de música católica na década de 1980.

Essa perspectiva de Hall (2016) enfatiza a natureza socialmente construída do sentido, atribuindo destaque à importância da cultura e da linguagem na produção de significado na vida cotidiana. Isto pode ser visto nas respostas de João Alberto e Danilo Carvalho, e é reforçado pelas de Paulo Death, último integrante da banda Delirium Tremens a participar da entrevista conduzida pelo jornalista Carneiro Jr. e publicada em sua coluna *Carneiro Jr. News*. A participação do vocalista da banda está na edição referente ao dia 27 de junho de 1992 do periódico *A Liberdade*. As primeiras interações entre o entrevistador e o último entrevistado iniciam do seguinte modo:

(Carneiro Jr.) - Paulo Death, afinal você é punk? (Paulo Death) no sentido da palavra eu não sou punk, sou punk pelas coisas que penso a respeito do que acontece no mundo, não pelo simples fato de abrir a boca e dizer eu sou punk.

(Carneiro Jr.) - O que te levou a ser um metal man? (Paulo Death) Comecei a curtir rock desde a infância, acho que me identifico com este estilo de música pesada, porque a primeira visão parece ser divertido, mas que na verdade é um amor que se tem por ele.

(Carneiro Jr.) - Há pouco tempo você cortou o cabelo como um moicano, qual foi a reação em casa? (Paulo Death) Bem, minha família achou que estava louco, mas que na verdade estava mais lúcido que muita gente na cidade. Estava mostrando minha revolta em relação as coisas que a humanidade nunca parou pra pensar em toda essa doentia que impera sobre o mundo (*A Liberdade*, 27/06/1992, p. 04).

As primeiras palavras entre Carneiro Júnior e Paulo Death, apresentadas na entrevista, oferecem uma reflexão sobre identidade e expressão pessoal, especialmente nos contextos culturais do punk e do *heavy metal*. A questão central do diálogo gira em torno da autenticidade e da motivação por trás das escolhas estéticas e ideológicas de Paulo Death.

Paulo Death rejeita a ideia de ser classificado como punk apenas por preencher requisitos que o colocariam dentro dessa classificação social. Acima da ideia de ser punk ou não, ele enfatiza que sua identificação com o punk vem de suas convicções e pensamentos sobre a sociedade ao seu redor.

Alexandre (2014), em sua análise sobre as múltiplas facetas do movimento punk em diferentes contextos no Brasil da década de 1980, destaca que o significado do punk variava conforme o local. Dessa forma, o movimento punk, para Alexandre (2014), não pode ser entendido como entidade homogênea por considerar as distintas realidades e necessidades de cada região.

Por essa via, Alexandre (2014) explora alguns exemplos brasileiros que ganharam destaque na indústria fonográfica nacional durante a década de 1980. Em Brasília, o punk era

direcionado à busca por identidade e voz por parte dos jovens em meio a um ambiente cultural da capital federal. Assim, em Brasília, o punk servia como uma forma de expressão e resistência contra a falta de espaços culturais estabelecidos. O outro contexto apresentado por Alexandre (2014) é o de São Paulo, onde o punk surge como resposta às condições socioeconômicas da época. Para os paulistanos, o punk funcionava como plataforma para a juventude marginalizada expressar sua insatisfação e resistência. O terceiro exemplo citado por Alexandre (2014) é o do punk na cidade do Rio de Janeiro, que se estabeleceu na interseção entre subculturas e a diversidade de influências culturais.

Dessa forma, o punk defendido por Paulo Death, como movimento de ideias, estava sujeito à definição das estruturas sociais e culturais do litoral piauiense. Assim, as experiências e interpretações tinham no contexto local os pontos focais do que considera como injustiças do mundo. Essa percepção do punk também é vista em outras bandas, por exemplo, a Garotos da Estrada, no início da década de 1970.

Em comparação a João Alberto e Danilo Carvalho, também se observa, em Paulo Death, afinidade com a estética sonora do *heavy metal*. Ele destaca sua conexão como emocional e de longa data., o que indica que suas escolhas culturais estão enraizadas em um sistema de experiências presentes no litoral piauiense. Desse modo, sua aproximação com o rock se tornou a possibilidade de manifestar sua insatisfação.

Outro ponto a se destacar nas primeiras palavras de Paulo Death a Carneiro Jr.: é a sua estética. Ao adotar o corte de cabelo moicano, sua atitude é intencionada como declaração de identidade e expressão de revolta contra as injustiças e a complacência da sociedade. O corte de cabelo adotado por Paulo Death pode ser visto na fotografia abaixo:

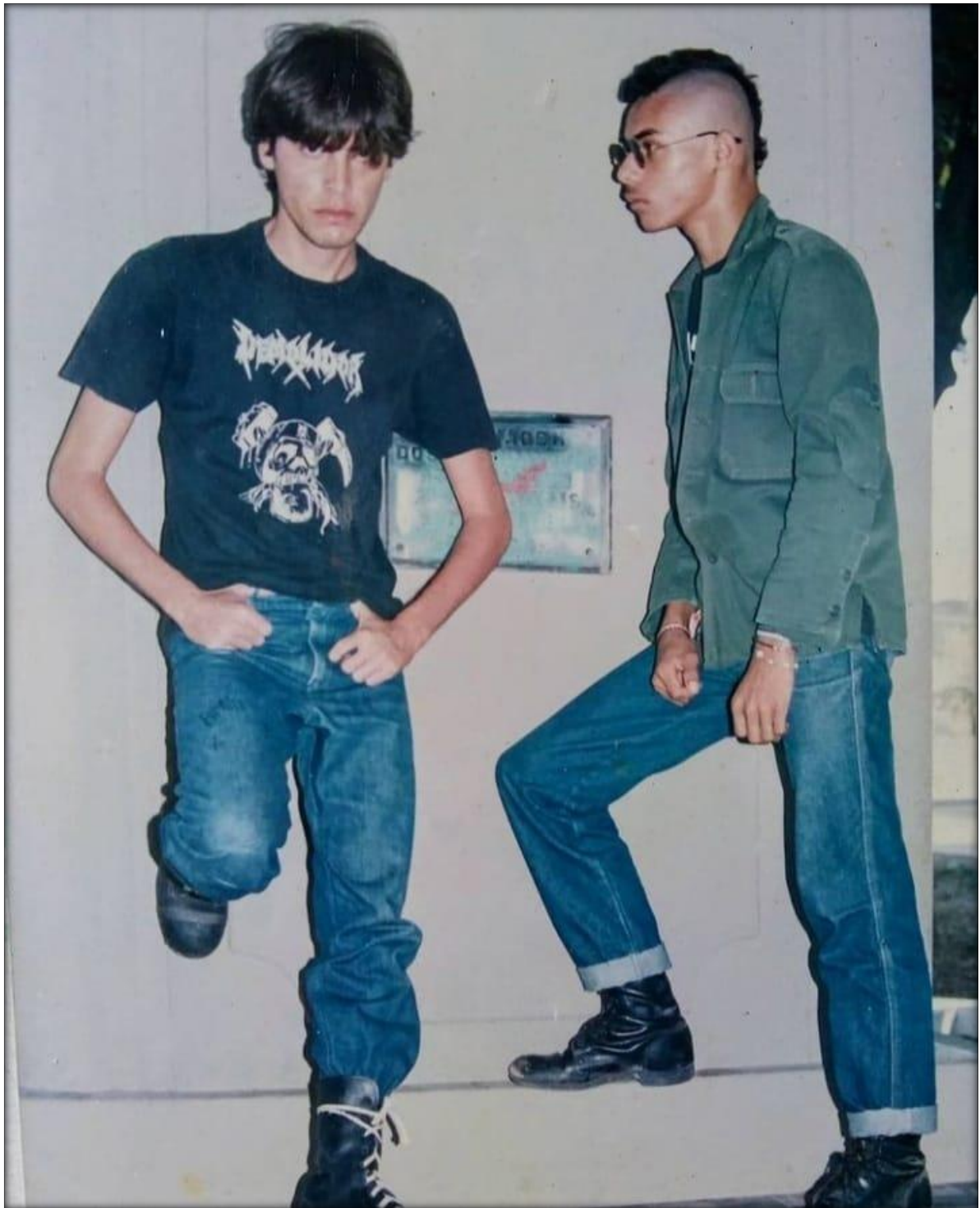


Imagem 03: Lourival Krueger (esquerda) e Paulo Death (direita). Fonte: Acervo Pessoal Paulo Death.

Segundo Paulo Death, sua família reagiu com surpresa e preocupação, destacando a natureza controversa e provocativa que o ato provocou em algumas pessoas do seu entorno. Esse estranhamento com a estética punk é algo observado pelo comunicólogo Victor Aquino Gomes Corrêa (1989). Para Corrêa, o punk se caracteriza por uma estética que, para muitos,

pode parecer agressiva e até repulsiva, mas que é intrinsecamente ligada ao contexto em que esse movimento se desenvolveu.

Neste sentido, a fotografia de Paulo Death portando seu moicano punk ilustra a complexidade da identidade e da expressão pessoal em subculturas, como o punk e o *heavy metal*. Guerra e Menezes (2013) destacam que o punk proporcionou diversas oportunidades musicais, bem como abriu portas para novos mundos da vida. Além disso, o punk contribuiu para a alteração da estrutura social, desafiando normas estabelecidas e conceitos preexistentes.

Guerra e Menezes (2013) em consonância com Corrêa (1989), afirmam que a essência do punk está intrinsecamente associada ao desvio, ou seja, a comportamentos que buscam chocar e provocar através do vestuário, da capacidade de desobediência e da contestação das normas sociais estabelecidas, abrangendo questões de classe, gênero e etnia. Dessa forma, o punk assumido por Paulo Death, tanto em sua música quanto em sua atitude, servia como uma forma de mostrar às estruturas sociais que estavam sendo desafiadas e questionadas.

Na natureza multifacetada do rock, que, ao mesmo tempo, é seu próprio ambiente natural e um terreno de constante transformação e confronto, estavam presentes personagens que compartilhavam uma estrutura cultural bastante semelhante. Por essa via, Carneiro Jr. apresenta a pergunta: “*Metaleiro só anda com metaleiro?*”, respondida por Paulo Death: *Não tem nada a ver, na verdade você sendo um banger não é um monstro como a sociedade nos encara, somos humanos igual a todos* (A Libertação, 27/06/1992, p. 04).

Esse diálogo entre Carneiro Jr. e Paulo Death revisita, sob o prisma do litoral piauiense, uma questão que permeia historicamente as subculturas como a do *heavy metal*, punk e outras variações do rock: a percepção de afastamento de grupos minoritários ou marginalizados. A pergunta de Carneiro Jr., “*Metaleiro só anda com metaleiro?*”, reflete o entendimento da dinâmica social no rock como algo distinto de outras interações da sociedade. Essa relação entre os apreciadores do rock e os indivíduos fora dessas práticas foi apontada por Danilo Carvalho na mesma entrevista, que usou dois exemplos para ilustrar: o show no Laser Dance e o apoio de Sampaio da Banda Raízes.

Stuart Hall (2016), ao abordar o processo pelo qual se compreendem e categorizam os indivíduos, destaca que existem atribuições de papéis, associações e características com base em fatores sociais, culturais e individuais. Hall (2016) destaca que a percepção de uma pessoa é influenciada pela atribuição de diferentes papéis que ela desempenha em vários contextos, como pai, mãe, filho e filha, trabalhador e trabalhadora, chefe ou aposentado e aposentada. Além disso, aponta que essa categorização está enraizada em aspectos como classe social, sexo, grupo etário, nacionalidade, raça e grupo linguístico. Esses marcadores sociais

interconectados com as identidades individuais influenciam as maneiras de classificar e entender os outros.

A reflexão de Hall (2016) coloca a pergunta realizada por Carneiro Jr. a Paulo Death em destaque, pois a natureza dinâmica da construção de identidades parte de categorias configuradas pelas interações sociais. Por essa via, a resposta de Paulo Death oferece um entendimento mais profundo sobre os indivíduos vinculados ao rock do litoral piauiense na década de 1990. Ao afirmar que ser um “*banger*”, diferente do entendimento da sociedade, não o torna um monstro, Paulo Death aponta para a necessidade de ser reconhecida a diversidade das experiências humanas. Wlisses Silva (2014) destaca que, no contexto brasileiro das décadas de 1980 e 1990, enquanto o *heavy metal* estava se firmando como uma realidade cultural no Brasil, uma parte da sociedade alimentava o preconceito em relação à música e à estética associadas aos *headbangers*¹⁴⁹.

O diálogo entre Carneiro Jr. e Paulo Death publicado nas páginas do *A Liberdade*, em 1992, ilustra as dinâmicas sociais a que a cena rock do litoral piauiense estava submetida em finais da década de 1980 e primeiros anos da década de 1990. Dessa forma, Carneiro Jr. buscava em seus questionamentos outros aspectos do estilo de vida relacionado ao rock. Assim, o seguinte diálogo surge:

(Carneiro Jr.) - Tu consome drogas? Qual a tua opinião sobre elas? (Paulo Death) Drogas, só cachaça e aquilo 51. Ninguém precisa de drogas para viver somos independentes.

(Carneiro Jr.) - Alguns grupos de metais utilizam a bruxaria nas suas músicas, você faz parte daquela religião? (Paulo Death) Minha religião é Jesus. Certas bandas usam magia negra em suas músicas, mas nós da “*Delirium Tremens*” temos outra visão ao que se refere compor música (*A Liberdade*, 27/06/1992, p. 04).

Ao abordar o entendimento de que existem duas conexões dentro do *heavy metal*: o consumo de drogas e a associação com a bruxaria, tanto Carneiro Jr. quanto Paulo Death levantam questões popularmente ligadas à cultura do rock. A relação entre o consumo de substâncias psicoativas e o rock, assim como a ligação com o ocultismo, são temas recorrentes, influenciado por práticas amplamente divulgadas na imprensa de personagens

¹⁴⁹ Segundo o historiador Wlisses Silva (2014), o antropólogo Leonardo Campoy (2010) e o comunicólogo Jeder Janotti Junior (2014), o termo *headbangers* refere-se aos entusiastas do *heavy metal*, caracterizados frequentemente por cabelo longo, roupas de couro, tachas e outros elementos distintivos. No contexto do rock no litoral do Piauí nas décadas de 1980 e 1990, é possível observar que à estética *headbanger* foram incorporados elementos do punk, do skate e de outras subculturas ligadas à juventude.

com destaque na indústria fonográfica. Contudo, não deve ser deixado de lado que também existe a formulação de estereótipos e generalizações a partir de exemplos pontuais.

Antônio Reis de Sá Junior (2022), médico psiquiatra e pesquisador da área de dependência química, aborda a relação entre a cultura rock, o uso de drogas e o processo criativo, destacando as fragilidades do mito que liga automaticamente o rock ao consumo de substâncias psicoativas durante a criação artística. Sá Junior (2022) afirma que, embora essa associação seja frequentemente romantizada na cultura popular, é possível questionar sua veracidade e relevância, apontando para a natureza multifacetada do comportamento humano, que depende de fatores sociais, políticos e legais.

Ao contextualizar o uso de álcool e outras drogas como um comportamento social sujeito a variáveis ambientais, Sá Junior (2022) questiona a noção de que todos os músicos de rock estão imersos em um estilo de vida marcado por excessos e extravagâncias. O médico destaca a interseção entre realidade e fantasia nas narrativas sobre as estrelas do rock, muitas vezes construídas a partir de estereótipos e mitos culturais.

Para Sá Junior (2022), as narrativas que enfatizam a relação do rock com o consumo de drogas incluem elementos de luxúria, comportamento autodestrutivo, e extravagâncias financeiras que contribuem para uma imagem exagerada e, por vezes, distorcida do mundo do rock. Nesse sentido, surge o questionamento: os roqueiros realmente vivem em um mundo de excessos de drogas, conforme sugerido por Carneiro Jr. e retratado nas narrativas midiáticas? Paulo Death sobre esse tópico responde: *“Ninguém precisa de drogas para viver somos independentes”*.

Da mesma forma, outro estereótipo surge por meio de pergunta feita a Paulo Death: a ligação entre o *heavy metal* e a bruxaria. Considerando que a ideia de bruxaria abordada por Carneiro Jr. e Paulo Death seja um sinônimo de satanismo, faz-se interessante a análise do historiador Luiz Eduardo Souza (2022) sobre o tema. Souza (2022) aborda a relação do rock com o satanismo, sugerindo uma série de motivos pelos quais essa associação pode ser feita. Em primeiro lugar, destaca a natureza transgressora e questionadora do rock, que desafia os padrões comportamentais e as estruturas de poder estabelecidas. Essa postura pode ser interpretada como afinidade com o “grande Antagonista”, ou seja, Satanás, uma figura que tradicionalmente desafia o *status quo* e as normas sociais.

Além disso, Souza (2022) coloca que o erotismo presente no rock, que se manifesta desde os primeiros anos do gênero, também é apontado como um elemento que faz aproximação com o Satanismo. A sensualidade e a liberdade sexual presentes na música e na cultura do rock podem ser vistas como subversão dos valores tradicionais e uma expressão da

rebeldia contra as normas sociais conservadoras, encontrando paralelos com a ideia de Satã como uma figura de tentação e desejo proibido.

Outro aspecto destacado por Luiz Eduardo Souza (2022) é o enfrentamento das autoridades constituídas. A postura contestadora dos músicos e dos movimentos associados ao rock pode ser interpretada como forma de desafiar as estruturas de poder estabelecido, o que, novamente, se alinha com a figura de Satanás e/ou bruxaria como um símbolo rebelde contra a autoridade divina e secular e seus representantes.

A resposta de Paulo Death sobre a relação entre o heavy metal e a bruxaria expõe a tensão presente em relação ao tema religião nas práticas do rock no litoral piauiense na segunda metade do século XX. Apesar de sua banda estar associada ao *heavy metal* e à ideologia punk, Paulo Death se declara seguidor de Jesus Cristo. A associação entre bruxaria, satanismo e o rock, no contexto da entrevista publicada no *A Liberdade*, pode ser vista como baseada em estereótipos frequentemente atribuídos à cultura do rock.

O diálogo presente no *A Liberdade* revela a diversidade de visões e práticas dentro da cultura rock. Enquanto algumas bandas de *heavy metal* exploram temas relacionados à bruxaria, ocultismo ou rebelião contra valores tradicionais, outras, como a Delirium Tremens, adotam abordagens que se aproximam da espiritualidade cristã católica, sem abrir mão da crítica social e política característica do gênero.

Através das palavras dos integrantes da banda Delirium Tremens, publicadas no periódico *A Liberdade*, é possível vislumbrar a diversidade de estilos e referências que permeiam o universo musical da cena rock do litoral piauiense em finais da década de 1980 e início dos anos 1990. Carneiro Jr. proporcionou aos leitores do periódico e da sua coluna *Carneiro Jr. News*, entre os dias 13 e 27 de junho de 1992, a oportunidade de conhecer, por meio dos integrantes da banda Delirium Tremens, algumas ideias que circulavam no cenário musical rock.

Segundo a historiadora Maria Helena Capelato (2014), a imprensa periódica no Brasil é agente político ativo na construção da narrativa histórica brasileira, especialmente do final do século XIX e ao longo do século XX. Capelato (2014) aponta que os proprietários e colaboradores das empresas de comunicação se inserem nos debates políticos e sociais, contribuindo ativamente para influenciar a opinião pública. Dessa forma, a imprensa contribui para a criação e manutenção de perspectivas, influenciando no curso de eventos que impactam o contexto político e social.

Portanto, a entrevista realizada por Carneiro Jr. e publicada no periódico *A Liberdade* pode ser entendida como uma divulgação dos valores, ideologias e interesses que permeavam

e influenciavam a cena rock do litoral piauiense no final da década de 1980 e início dos anos 1990. Assim, o contexto cultural e social da época se reflete nas reflexões de João Alberto, Danilo Carvalho e Paulo Death, membros da banda Delirium Tremens, bem como na contribuição de e Carneiro Jr. por meio da imprensa local.

2.2.1. Delirium Tremens e o desencantamento do punk e heavy metal

Conforme apresentado anteriormente, a Delirium Tremens faz parte do grupo de artistas cujos produtos fonográficos não poder sem acessados. No entanto, por meio do arquivamento, é possível conhecer e analisar a letra de uma de suas canções autorais: *Evil is the law*¹⁵⁰.

A cena musical do litoral do Piauí na década de 1990 se configurava como um ambiente de música que proporcionava que seus integrantes pudessem, a partir do rock, expressar ideias. Assim, por meio das suas canções, temas relacionados à contestação social e cultural tiveram, na Delirium Tremens uma via de amplificação. Isso pode ser visto em *Evil is the law*, composição que tem como letrista Paulo Death, que diz:

The evil is in power
Controlling the whole world
Death and misery
Reignin on earth
Help me god, Help me
I dont wanna die
My syns, my mistakes
Help me, I dont wanna to remain in hell
Evil is the law
Lies and corruptions
Jesus, is he dead?
Who will save the world?
Evil is the law
There are only disaster
Chaos and fire
Consuming ours lifes (Delirium Tremens, s.d)¹⁵¹.

¹⁵⁰ Letra da música disponibilizada por Paulo Death para a pesquisa. Devido às limitações técnicas da época, não existem gravações da banda, tornando o mapeamento das referências e materiais relacionados à Delirium Tremens somente acessíveis por meio da memória e de acervos particulares, como o de Paulo Death, integrante da banda, que guarda materiais relacionados à trajetória musical.

¹⁵¹ A tradução da letra da música *Evil is The Law* é: O mal está no poder/ Controlando o mundo inteiro/ Morte e miséria/ Reinando na Terra/ Me ajude Deus, me ajude/ Eu não quero morrer/ Meus pecados, meus erros/ Me ajude, eu não quero permanecer no inferno/ O mal é a lei/ Mentiras e corrupções/ Jesus, ele está morto?/ Quem salvará o mundo?/ O mal é a lei/ Só existe desastre/ Caos e fogo/ Consumindo nossas vidas. Tradução realizada por Gustavo Moura.

A letra de *Evil is the law* começa com a seguinte declaração: “*The evil is in power/ Controlling the whole world/ Death and misery/ Reignin on earth*” (O mal está no poder/ Controlando o mundo inteiro/ Morte e miséria/ Reinando na Terra). Essa afirmação inicial apresenta o panorama que será exposto durante a continuação da canção. Assim, coloca-se em evidência o sentimento de desespero e desamparo diante de uma autoridade considerada corrupta e injusta. Esse tipo de abordagem temática é comum em músicas de estilos relacionados ao punk e *heavy metal* em suas vertentes extremas. Com isso, a música se torna uma via de expressão da insatisfação e do descontentamento com o *status quo* vivido pelos integrantes das bandas e seus fãs.

Após esse momento, o título da canção aparece pela primeira vez da seguinte forma: “*Evil is the law/ Lies and corruptions*” (O mal é a lei/ Mentiras e corrupções). Essa transição entre as partes da canção reforça a ideia de autoridade corrupta apresentada no início. Nesse contexto, *Evil is the law* transmitia aos seus ouvintes o conceito de Política como uma prática humana ligada exclusivamente ao poder.

Segundo o filósofo político Norberto Bobbio (1998), a política, como atividade humana, está intrinsecamente ligada ao sentido de posse dos meios necessários para alcançar fins desejados. Nesse contexto, o poder pode ser compreendido de duas formas. A primeira revela-se como uma relação direta entre dois sujeitos, na qual um impõe sua vontade sobre o outro. Isso implica uma hierarquia ou dinâmica em que um dos sujeitos detém influência e/ou controle sobre o outro. A segunda forma apresenta o poder como a posse dos meios necessários para atingir objetivos. Nessa concepção, o poder não se resume apenas ao domínio direto, mas também à posse de recursos — sejam físicos, intelectuais ou de outras naturezas — para realizar metas específicas.

O ponto-chave que conecta a teoria de Bobbio (1998) à canção *Evil is the law* é a compreensão de que o domínio sobre outro ser humano é apenas um meio para alcançar um fim, e não necessariamente um fim em si mesmo. Um exemplo disso está no protesto do personagem da música da Delirium Tremens, que denuncia os detentores de poder como exploradores do controle sobre os outros. Assim, os “corruptos” utilizam a morte, a corrupção e as mentiras para estabelecer sua ordem social. Bobbio (1998) enfatiza que o poder político se insere especificamente no domínio do homem sobre outro homem. Logo, a relação é social, refletindo as estruturas de poder e autoridade na sociedade.

O que é apresentado na primeira parte de *Evil is the law* como algo a ser confrontado, estabelece-se como motivador para a segunda parte, que clama pela ajuda divina. Dessa forma, Delirium Tremens se comunica com a figura de um deus da seguinte forma: “*Help me*

god, Help me/ I dont wanna die/ My syns, my mistakes/ Help me, I dont wanna to remain in hell” (Me ajude deus, me ajude/ Eu não quero morrer/ Meus pecados, meus erros/ Me ajude, eu não quero permanecer no inferno). O autoconhecimento dos erros pode ser visto na ideia de arrependimento e de busca por salvação, elementos centrais no cristianismo.

Considerando a entrevista com os integrantes da Delirium Tremens publicada no periódico *A Libertação* em 1992, percebe-se um alinhamento ao tema religioso nos moldes católicos. Além disso, as raízes sonoras buscadas pela banda colocam a prece ao divino em um sistema de tensão. Essa tensão cria um contraste na composição, o que possibilita a crítica social e política direcionada às estruturas de poder.

O sistema de tensão de *Evil is the law* pode ser visto no trecho: “*Jesus, is he dead?/ Who will save the world?*” (Jesus, ele está morto?/ Quem salvará o mundo?). Nas perguntas efetuadas pelo eu lírico da canção, ficam expressos sentimentos de desesperança em relação à ajuda divina, constatados com seu início.

A partir do entendimento da morte de Jesus, Delirium Tremens finaliza *Evil is the law* com a mensagem de desesperança: “*There are only disaster/ Chaos and fire/ Consuming ours lifes*” (Só existe desastre/ Caos e fogo/ Consumindo nossas vidas). A busca pela destruição do mundo em ruínas evoca, em grande medida, a ideia punk que, por sua vez, influencia o *thrash metal*, ambos seguidos por Paulo Death e seus companheiros de banda.

Para Guerra e Menezes (2019), o discurso punk possui um caráter contraditório em relação à política e à ordem institucional. O discurso punk promete a destruição violenta e total das estruturas de poder, independentemente da natureza e orientação das regras que as constituem. Contudo, ele também se concentra na denúncia crítica, na paródia e no questionamento radical.

Essa dualidade, conforme apresentada por Guerra e Menezes (2019), revela a ambiguidade do discurso punk. Embora politicamente engajado e desafiando o sistema, ele não se encaixa nas lógicas tradicionais da política. Em vez de oferecer respostas definitivas, o punk se dedica à crítica e à desconstrução das estruturas de poder, deixando a tarefa de construir alternativas pela via institucional a outros.

A crítica social, cultural e política, lançada ao público da Delirium Tremens por meio de *Evil is the law*, também está caracterizada por um tom que pode ser encontrado no *thrash metal*. Para Wlisses Silva (2014), o *thrash metal* pensado na década de 1980 pode ser

entendido como a face sonora que refletia os anos Reagan¹⁵². Foi a partir desse contexto que o *heavy metal* incorporou influências do punk, resultando no *thrash metal*.

Segundo Wlisses Silva (2014), as temáticas líricas relacionadas ao *thrash metal*, em seu momento inicial, abordavam aspectos da vida, amplificando os desafios enfrentados. Essa abordagem, herdada do punk, contribuiu para a identificação do *thrash metal* com as experiências cotidianas e as adversidades enfrentadas pela juventude na década de 1980.

Nesse sentido, a composição *Evil is the law* (O mal é a lei), da banda Delirium Tremens, usa a linguagem como forma de transmitir sua mensagem de dualidade. Ao conter as palavras: *death* (morte), *misery* (miséria), *hell* (inferno), *corruptions* (corrupção), *disaster* (desastre) e *fire* (fogo), são vinculados ao cenário da canção, elementos presentes na sociedade e cultura ocidental, entre eles, a religião e a corrupção. Ao considerar o contexto brasileiro em que a Delirium Tremens e sua composição se insere – entre o final da década de 1980 e os primeiros anos da década de 1990 – percebe-se que os elementos de sua crítica social e política se estruturam em direção às condições socioeconômicas do Brasil.

Segundo o sociólogo Brasílio Sallum Jr. (2018), o contexto histórico brasileiro, na virada dos anos 1980 para os 1990, era um cenário de profunda crise econômica e desafios estruturais que dificultavam a realização das promessas políticas do governo de Fernando Collor de Mello¹⁵³. A esperança de superação das dificuldades econômicas enfrentava barreiras significativas, sendo uma delas a alta inflação que assolava o país. Desde a crise da dívida externa em 1982, o Brasil vinha lidando com restrições no fluxo de capitais estrangeiros, o que agravava a fragilidade de suas finanças. Além disso, a moratória decretada em 1988, que interrompeu os pagamentos devidos aos credores externos, refletia a estratégia

¹⁵² Os anos Reagan referem-se ao período presidencial de Ronald Reagan nos Estados Unidos, que abrangeu duas gestões, de 1981 a 1989. Este período foi marcado por uma série de mudanças políticas, econômicas e sociais. Reagan defendia uma abordagem conservadora tanto em questões sociais quanto econômicas, buscando reduzir o papel do governo na economia por meio de políticas de livre mercado e cortes de impostos. A administração Reagan adotou uma postura na Guerra Fria, aumentando os gastos militares para enfraquecer a URSS. Contudo, a política externa foi marcada por controvérsias, incluindo o escândalo Irã-Contras. Reagan também deixou um legado de conservadorismo social e revigorou o patriotismo estadunidense, influenciando profundamente a política e a sociedade nos anos seguintes.

¹⁵³ Fernando Collor de Mello foi presidente do Brasil de 1990 a 1992, sendo o primeiro eleito por voto direto após os governos militares que ocorreram de 1964 a 1985 e o mandato do presidente civil José Sarney, eleitor por voto indireto em janeiro de 1985 como vice de Tancredo Neves, que faleceu em abril de 1985, na véspera de sua posse. O governo Collor de Mello foi marcado por políticas neoliberais de abertura econômica, com medidas como a privatização de estatais e a tentativa de estabilizar a inflação com o Plano Collor, que incluiu o confisco de contas bancárias. Essas ações geraram insatisfação popular e crises econômicas. Em 1992, seu mandato foi interrompido após um processo de impeachment por corrupção, desencadeado por denúncias de seu irmão Pedro Collor e pela pressão das manifestações populares do movimento “Caras Pintadas”. Para uma análise mais aprofundada do governo Collor, ver: SALLUM JR., Brasílio. O governo e o impeachment de Fernando Collor de Mello. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *O Brasil Republicano: O tempo da Nova República, Da Transição Democrática à Crise Política de 2016*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. p. 163-191.

adotada para evitar o colapso das reservas cambiais. Essa medida, por um lado, visava proteger momentaneamente a economia, mas, por outro, prejudicou a credibilidade do país no cenário internacional, minando a confiança dos investidores e dificultando a atração de novos aportes de capital.

Para Sallum Jr. (2018), outro fator a ser considerado é o modelo econômico intervencionista que prevalecia no Brasil à época. A economia nacional era controlada pelo Estado, com mais de quinhentas empresas estatais em diversos setores. Esse ambiente protecionista também se expressava por meio de barreiras tarifárias e não tarifárias que limitavam as importações, com o intuito de proteger a indústria local.

Além disso, Sallum Jr. (2018) observa que o Brasil enfrentava tensões diplomáticas, especialmente com os EUA, em razão de sua política de reserva de mercado para o setor de informática e da falta de proteção às patentes industriais. Tais políticas criavam atritos com as potências econômicas globais e impediam a integração do país no comércio internacional. A resistência em aderir ao Tratado de Não Proliferação de Armas Nucleares¹⁵⁴ também contribuía para o isolamento diplomático, agravando a percepção de que o Brasil não estava alinhado com as expectativas das nações desenvolvidas.

Diante desses eventos políticos, econômicos e sociais de finais da década de 1980 e início dos anos 1990, *Evil is the law* pode ser interpretada como uma percepção das incertezas e desesperança da sociedade brasileira. Paulo Death, compositor de *Evil is the law*, apresenta o panorama da época, que influenciou as composições da Delirium Tremens.

Lembro que também tinha um cara chamado Jorge Ferraz que era, que era não, que é estilista local e teve um período do Delirium Tremens que ele conhecia a gente, ia pros shows e tal e de alguma forma contribuiu, lembro até que cedeu algumas letras para mim. Tinha uma letra que também não sai da minha memória, parece que o título era Família e que também tinha essa conotação punk que falava daqueles conflitos dos filhos com os pais, de sair de casa, de ouvir rock. A letra retratava bem nitidamente esses conflitos familiares e se chamava Família, era mais ou menos assim: “Família A, família B/ Família suporta ideologia/ Família, Família, Família”. Era uma letra também que remetia muito a linha de composição de Titãs que era uma banda também particularmente presente em nossos ouvidos na época. Foi mais ou menos o período que eles lançaram aquele disco clássico Cabeça Dinossauro e a gente foi bombardeado também por muita dessa forma do Titãs, pela forma que os caras compunham as letras e o teor lírico. Eu principalmente fui muito influenciado por Titãs (Paulo Death, 2021).

¹⁵⁴ O Tratado de Não Proliferação de Armas Nucleares visa promover o desarmamento nuclear total, prevenir a disseminação de armas nucleares e incentivar a cooperação no uso pacífico da energia nuclear. Aberto para assinaturas em 1968, o tratado entrou em vigor em 1970 e, em 1995, foi prorrogado por tempo indefinido. Atualmente, Índia, Israel, Paquistão, Sudão do Sul e Coreia do Norte são os únicos países que não fazem parte do acordo. Em 1998, durante o governo de Fernando Henrique Cardoso, o Brasil assinou o tratado.

Em sua fala, Paulo Death inicia destacando as conexões que a cena rock tinha com outras áreas artísticas do litoral piauiense. Ao citar Jorge Ferraz, estilista parnaibano, ele evidencia como a comunidade local interagiu e contribuía para o desenvolvimento artístico do rock, além da participação em bandas.

O trecho da letra da música *Família*, recordado por Paulo Death, indica que o repertório da Delirium Tremens transitava entre o português e o inglês. Segundo a socióloga Marcia Tosta Dias (2008), o uso da língua inglesa em canções de bandas brasileiras na década de 1990 é um reflexo dos impactos da globalização na indústria fonográfica nacional.

De acordo com Tosta Dias (2008), na década de 1990, as gravadoras estavam em processo de padronização das produções culturais, com o intuito de atender às demandas globais. Nesse contexto, artistas de diversas regiões eram incentivados a estruturar suas produções de acordo com padrões que pudessem ser compreendidos e consumidos em qualquer parte do mundo. Esse movimento envolvia a diluição de características culturais específicas em favor de uma abordagem mais universal, capaz de atingir audiências maiores e gerar retornos financeiros às gravadoras.

No entanto, apesar do uso do inglês, a Delirium Tremens continuava a expressar suas percepções sobre o cenário brasileiro do final da década de 1980 e início dos anos 1990. Esse movimento pode ser observado no uso do português com inspirações brasileiras, como no caso dos Titãs, especialmente no álbum *Cabeça Dinossauro* (1986), citado por Paulo Death como uma fonte de inspiração para a banda.

Para o pesquisador Arthur Dapieve (2015), o álbum *Cabeça Dinossauro* (1986) marcou um ponto de inflexão na música brasileira, sendo reconhecido imediatamente como uma obra ímpar e uma verdadeira obra-prima. Em seu conteúdo, existem os instrumentos desempenhando papéis percussivos e suas letras se destacam pela objetividade. Esses movimentos conjuntos, segundo Dapieve (2015), eram incomuns na música brasileira até a década de 1980.

Segundo Dapieve (2015), o álbum *Cabeça Dinossauro* (1986) é reflexo dos movimentos da juventude que vivia no Brasil seus primeiros anos de governo civil após sucessivos governos militares. Diante desse cenário, o rock tinha na sua contundência a realização do desejo de confrontar as convenções e desafiar os parâmetros estabelecidos para a música brasileira da época.

Com isso, os primeiros anos da democracia brasileira na década de 1980 e início dos anos 1990 propiciaram à Delirium Tremens, por meio do rock, a oportunidade de expressar

sua insatisfação. Estando situados no litoral piauiense, Nordeste do Brasil, uma região historicamente marcada por altos índices de pobreza e desigualdade, Paulo Death, Danilo Carvalho e João Alberto usaram o rock como meio para manifestar suas ideias. Assim, a Delirium Tremens, junto a outras bandas da cena rock da região, buscavam utilizar temas sociais e políticos para promover a consciência social entre seus espectadores, vinculados ou não ao rock.

Portanto, ao analisar as bandas Garotos da Estrada, Inferno no Céu, Condutores de Cadáver e Delirium Tremens, percebe-se como a conjuntura brasileira e internacional dialogava com o rock produzido no litoral piauiense. Questões relacionadas à Guerra Fria, ao capitalismo e à justiça social, predominantes na década de 1980, compartilharam o espaço na cena rock com inquietações da década seguinte.

Nos primeiros anos da década de 1990, os impactos econômicos e sociais de um país em recessão, com crescente desigualdade de renda, resultantes do liberalismo, contrastavam com o sentimento de esperança da década anterior. Com o aumento da desilusão entre a juventude, que via na democracia a promessa de melhorias, novas pautas passaram a ser abordadas pelo rock.

A partir das demandas trazidas pelas bandas de rock do litoral piauiense nas décadas de 1980 e 1990, formou-se um público na região. Isso levou produtores de eventos, tanto da iniciativa pública quanto privada, a perceberem a oportunidade de se aproximar da juventude e ampliar os espaços de lazer. Nesse contexto, o próximo capítulo analisará shows e festivais com a participação de bandas de rock autoral do litoral piauiense, destacando como o papel da música rock era compreendido na região.

3. CAPÍTULO 02/VERSO 02: A MÚSICA ROCK DO LITORAL NOS PALCOS PIAUIENSES

No cenário das interações entre a expressão cultural e as transformações sociais, as décadas de 1980 e 1990 destacam-se como um período singular na história das apresentações de bandas de rock no litoral do Piauí. Cada uma dessas décadas, com suas características próprias, testemunhou o florescimento de manifestações artísticas autorais ligadas ao rock, tornando-se um espaço de diálogos entre música, identidade cultural e as dinâmicas sociais da região.

Nesse sentido, alguns eventos ganharam destaque nas fontes que documentam o rock no litoral piauiense durante as décadas de 1980 e 1990. Esses eventos serviram como pontos de encontro nos quais comunidades se formaram e o intercâmbio de ideias foi fomentado. Assim, por meio da imprensa periódica, entrevistas, fotografias e materiais de divulgação, é possível compreender o papel da música rock nas plataformas representadas por shows e festivais.

Estes eventos abriram espaços para o compartilhamento das visões de mundo de bandas e artistas vinculados ao rock, alcançando diferentes públicos no Piauí. Ao direcionar o olhar para as performances musicais, busca-se evidenciar os significados subjacentes que essas apresentações transmitiam ao público no litoral piauiense. Como vem sendo reforçado, o rock, enquanto expressão artística, constituía-se como veículo de comunicação de ideias, sentimentos e para a construção de narrativas sobre as configurações da sociedade, política e cultura.

A década de 1980 no Brasil foi marcada por mudanças políticas e sociais que abriram espaço para o surgimento de vozes artísticas que ecoavam os anseios, desafios e aspirações da juventude. No caso do litoral piauiense, as apresentações de bandas de rock autoral desempenharam um papel ativo na tessitura do panorama sociocultural, refletindo e, por vezes, provocando transformações nas concepções culturais e sociais vigentes.

Assim, percebe-se, nas complexas relações entre a expressão cultural das bandas de rock do litoral do Piauí na década de 1980, a influência dessas manifestações nas dinâmicas sociais. Nesse sentido, a exploração das interações entre a arte, música e contexto social destaca a capacidade da música rock e seus agentes de dialogar com o ambiente em que estão inseridos em meio às vicissitudes do tempo e da sociedade.

A partir do panorama construído nos anos 1980 pelas bandas de rock autorais do litoral do Piauí e da conjuntura brasileira, explorada no capítulo anterior, a década seguinte,

testemunhou a disponibilização de um sistema de entretenimento e lazer à população, impulsionado pela colaboração entre as entidades públicas e privadas. Nesse contexto, o Governo do Estado do Piauí e a Prefeitura Municipal de Parnaíba, por meio de suas respectivas secretarias dedicadas à cultura e ao turismo, lideraram esse movimento, ao lado do SESC/PI.

O SESC/PI, como entidade de direito privado criada para atender às necessidades dos empresários dos setores de bens, serviços e turismo, tornou-se um agente importante na promoção e no desenvolvimento das atividades recreativas e turísticas do litoral piauiense. Além dessas instituições privadas, personalidades ligadas à produção cultural local também contribuíam para a consolidação desse cenário, colaborando frequentemente com iniciativas promovidas tanto pelo poder público e quanto pelo setor privado.

Essa colaboração entre agentes e o cenário musical criava uma atmosfera dinâmica e atrativa para moradores e visitantes. O uso da música tinha como objetivo contribuir para a consolidação do litoral do Piauí como um destino turístico e culturalmente atrativo. As praias e outros pontos de interesse turístico tornaram-se centros de atividades culturais vinculadas à arte. Dessa forma, programações culturais que contemplavam shows, festivais, feiras culturais e circuito cultural de férias passaram a atrair turistas em busca de lazer. Assim, principalmente nas cidades litorâneas de Parnaíba e Luís Correia, na década de 1980 e início dos anos 1990, os artistas da região contribuíram para a diversidade e qualidade das experiências oferecidas aos visitantes.

No entanto, esses esforços conjuntos e benefícios gerados pelo turismo na região também impunham desafios à população local, como a necessidade de preservar o patrimônio natural e cultural da região. Assim, enquanto o litoral piauiense buscava se destacar como destino turístico no Brasil, havia, em contraponto, a luta das comunidades tradicionais para sobreviver e conscientizar sobre a importância da preservação desses recursos para as gerações futuras¹⁵⁵.

O sistema de lazer em funcionamento nas décadas de 1980 e 1990 sustentava as principais apresentações musicais da região, tornando-se epicentro cultural do Piauí. O rock emergia massivamente nesses espaços. Desde os anos 1960, o gênero musical já se fazia presente no cenário cultural do litoral piauiense, mas foi na década de 1980 que se consolidou e se fortaleceu nessas interações. Bandas locais encontravam, nos palcos montados para

¹⁵⁵ Sobre o debate Turismo e comunidades tradicionais no litoral piauiense recomenda-se o trabalho: OLIVEIRA, Pedro Vagner Silva. *Mar à venda: pescadores e turismo no “Piauí Novo”* (anos 1970). 2017. 205 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2017.

festivais e eventos que promoviam a política e os meios de comunicação locais, um público para suas performances, alimentando a cena musical. Assim, com uma base sólida de apreciadores de rock, as apresentações ao vivo reuniam fãs locais e turistas de várias partes do país. Desse modo, os espaços culturais e de shows tornavam-se impulsionadores do rock autoral no litoral do Piauí.

Além das apresentações musicais, a cena rock permeava diversas outras manifestações culturais da região, influenciando a moda, a arte visual e o comportamento dos jovens. Festivais de música, concursos de bandas e eventos temáticos celebravam a diversidade e a vitalidade do gênero, consolidando o litoral piauiense como um polo de referência para os amantes do rock no estado.

A atmosfera que permeava a cena musical do litoral piauiense era alimentada pela paixão dos músicos e começava a ser impulsionada pelo apoio e incentivo de instituições locais voltadas para a cultura e o entretenimento. Nesse aspecto a integração entre o poder público, o setor privado e a comunidade artística garantia a realização de eventos, além do desenvolvimento e da valorização da cultura rock local.

Considerando as observações expostas, as seguintes questões serão norteadoras das análises: Quais os campos de atuação cultural do poder público? De que modo era construída a relação do rock autoral com o público consumidor de música ao vivo? Em que medida a música rock autoral se relacionava com as demandas políticas que envolviam o litoral piauiense? Em que nível os indivíduos vinculados ao rock se inseriram nas políticas de cultura da região?

3.1. O Porto das Barcas e os primeiros passos da cena rock

O Porto das Barcas, uma estrutura portuária inaugurada no século XVIII, situada às margens do rio Igaraçu, na cidade de Parnaíba, desempenha um papel central na história do rock do litoral do Piauí¹⁵⁶. Nesse espaço, bandas autorais e músicos emergentes encontraram a oportunidade de realizar suas primeiras apresentações, promovendo a fusão de ideias, sons e estilos dentro e fora das suas áreas. Com reformas e novos usos direcionados à cultura, o Porto das Barcas se consolidou como palco de expressão artística. Assim, tornou-se testemunha dos primeiros passos e da consolidação da cena rock local.

¹⁵⁶ Será analisada, no próximo capítulo, a relação entre o rock e o Porto das Barcas na década de 1990, com foco na coletânea fonográfica *Porto das Barcas* (1996).

Em 1984, um dos primeiros registros do rock autoral no Porto das Barcas surgiu sob a perspectiva de Danilo Melo, integrante da Garotos da Estrada e ingressante no campo jornalístico da região. Aproveitando a oportunidade no *Jornal Inovação*, Danilo Melo traçava um retrato que delineia esse cenário a partir de um show realizado no Centro Cultural de Parnaíba. Agora, distante das embarcações em que trabalhadores carregavam e descarregavam produtos que impulsionavam a economia, a cultura local, o Porto das Barcas, em sua nova configuração, tornou-se um ponto de efervescência artística e cultural.

O show de 1984 apresentou ao público do litoral piauiense as músicas e performances das bandas Garotos da Estrada, Inferno no Céu e Condutores de Cadáver. Além disso, esse show ilustra a dinâmica dos personagens do rock autoral. Sobre a experiência musical no espaço do Porto das Barcas em 1984, Danilo Melo, usando o título “*INFERNO NO CÉU - UM GRITO DE CONTRACULTURA*” assina seu primeiro texto publicado no *Jornal Inovação*:

Dois shows musicais produzidos por garotos em menos de 1 semana, confirmam a potencialidade artística e criativa da juventude parnaibana. Primeiro foi ‘Retragens’, do conhecido Grupo Musical Cachoeira, reunindo um público razoável no CENTRO CULTURAL PARNAÍBA. Mesmo sem aquela garra característica do “Cachoeira” o show deu para marcar.

Depois foi a vez do espetáculo musical da Banda “Inferno no Céu” (ex-Raio do Sol), com a participação de suas bandas desconhecidas do público parnaibano. A apresentação do show, também no Centro cultural deixou bem clara a intenção dos garotos: provocar um terremoto cultural, e provocaram; queriam falar ao público como fazem na intimidade, e falaram.

A maior parte do público que compareceu ao show, assistiu com ansiedade, a apresentação raivosa e metálica da “Inferno no Céu”, que esbanjou energia com suas guitarras distorcidas.

Com a pauleira pesada da “Inferno no Céu” e muitos gelos secos, jogados durante a apresentação, apareceu um grupo de Folk Metalwave, os “Condutores de Cadáveres”¹⁵⁷. Sob o comando de Nyx Rotten, que fez o público se agitar naquela maçaroca blindada de contra-vaixo(sic) e guitarra distorcida. Engraçado mesmo foi a participação do vocalista dos “Condutores”, que parecia mais interessado em fazer piruetas do que propriamente cantar. Apesar da agressividade, a banda convenceu.

As letras das canções apresentadas tinham sempre uma provocação de contra-cultura, conteúdos sociais, políticos e filosóficos. Baseando-se nisso, outro grupo desconhecido, chamado “Garotos da Estrada”, apresentou músicas Folk (de protesto), com um fraco violão, um fundo baixo de bateria e a voz trêmula do vocalista - uma espécie de Bob Dylan e Art Garfunkel a lá Tropicália. Mas, ao final, convenceu e recebeu seus aplausos. A bem da verdade, depois de toda aquela agitação era preciso alguém que acalmasse o ambiente, e os “Garotos” se encarregaram disso.

¹⁵⁷ Em seu texto para o *Jornal Inovação*, Danilo Melo utiliza o nome “Condutores de Cadáveres” para se referir à banda de Nilson Borges e Paulo Bastos. No entanto, optou-se na tese pelo uso da grafia “Condutores de Cadáver”, conforme a utilizada por Nilson Borges em seu projeto Nyx Metal Project.

Ao final do espetáculo, enquanto a moçada do “Inferno no Céu” mandava brasa em acordes e vozes, a plateia se ouriçava, e um nome improvisado no fundo do palco começava a pegar fogo. Tratava-se do INFERNO NO CÉU, que deu ao espetáculo uma dimensão toda especial.

É muito importante, daqui pra frente, um apoio maior dos parnaibanos para com nossa juventude pois tem muita gente interessada em mudar alguma coisa.

Muito inovador e culto, os dois espetáculos valeram! (Jornal Inovação, 31/01/1984. p. 04).

A narrativa de Danilo Melo, publicada no *Jornal Inovação*, destaca elementos do cenário físico do show. Porém, seu enfoque está nas performances que transcorreram naquela noite. Com isso, o jovem jornalista intencionava capturar a atmosfera e a energia que permearam o evento por meio do seu texto, proporcionando aos leitores uma visão interna das expressões artísticas vinculadas ao rock.

Ao detalhar as performances, Danilo Melo caracterizava as apresentações, explorando a interseção entre o local, os artistas e o público. Ao situar o evento no panorama cultural de Parnaíba na década de 1980, especialmente no Centro Cultural Parnaíba, a matéria registra o papel dos espaços culturais locais na configuração da cultura do lugar. Assim, o Porto das Barcas emerge como local onde a população poderia assistir apresentações da cena musical local.

A matéria de Danilo Melo, ao oferecer uma janela de entendimento sobre o que ocorria no cenário musical nos anos 1980, destacava o rock como parte de uma efervescente cena musical local. Esmiuçando o texto do jornalista, percebe-se a busca pelo impacto cultural nas apresentações. Ao enfatizar as intenções das bandas Inferno no Céu, Condutores de Cadáver e Garotos da Estrada, o jornalista emprega a expressão “provocar um terremoto cultural”.

O termo “provocar”¹⁵⁸ pode assumir pelo menos três diferentes significados, dependendo do contexto em que é empregado. O primeiro sentido refere-se ao ato de desencadear uma ação. O segundo, relaciona-se à provocação de cunho sexual do outro, no sentido de incitá-lo, seja emocional ou fisicamente. Por fim, o termo pode ser usado para descrever o ato de produzir uma reação a partir de um estímulo.

Considerando os diferentes significados da palavra “provocar” e as atitudes das bandas de rock autoral do litoral piauiense, todos podem se aplicar nos objetivos da apresentação noticiada em 1984. Essa ideia pode ser vista na fala de Danilo Melo ao abordar o convite feito

¹⁵⁸ A definição do verbete “provocar” usado na análise pode ser encontrada em: BORBA, Francisco S. *Dicionário UNESP do Português Contemporâneo*. Curitiba: Piá, 2011. p. 1140.

por Reginaldo Costa, editor do *Jornal Inovação*, para escrever o texto que seria publicado como “*INFERNO NO CÉU - UM GRITO DE CONTRACULTURA*”:

Nesse show estava o Reginaldo Costa do *Inovação*, ele acompanhava com curiosidade esse processo. Ao término do show ele me provocou: “Rapaz, por que você não escreve?”. Eu também não queria escrever em jornal, não necessariamente no *Inovação*. No Coirão a gente tinha um jornalzinho chamado *Impacto*, era um jornalzinho, nem era movimento estudantil, e aí eu disse: “É uma boa ideia, vou escrever” e escrevi o texto: “Inferno no Céu”. Acho que era esse o nome. (...) Aí nesse texto eu faço um relato. Foi muito impactante porque a cidade ficou: “como tem banda com esses nomes de Inferno no Céu, Condutores de Cadáver e Garotos da Estrada?”. Era realmente muito disruptivo. Imagina que o movimento e as manifestações culturais de Parnaíba eram a missa que todo mundo ia e a gente ia também, uma parte da turma, nem todo mundo ia pra missa (risos), era a retreta, banda municipal de Parnaíba que era uma banda de sopro, era o Cine Éden ou Cine Gazeta e não havia grandes shows, o máximo eram shows com bandas que tocavam em festas um repertório não autoral e de repente aparece esses jovens com uma linguagem esquisita, com o sotaque esquisito, com ruído esquisito, com letras que falam de coisas que não se falam e eram até proibidas de serem faladas e também se vestem de maneira estranho (Danilo Melo, 2023).

O momento de convite feito por Reginaldo Costa, descrito por Danilo Melo, também revela os novos rumos que o *Jornal Inovação* buscava. O primeiro texto de Danilo Melo para o periódico, publicado na edição de número 47, de 31 de janeiro de 1984, integra esse novo direcionamento editorial.

Segundo o historiador Sérgio Luiz da Silva Mendes (2023), a partir da 46ª edição, o *Jornal Inovação* adotou um novo tom. Ao entrar na sua segunda fase¹⁵⁹ do periódico, os jornalistas passaram a explicitar suas críticas ao governo militar brasileiro, clamando abertamente pelo fim da ditadura. Anteriormente, temas relacionados à redemocratização eram abordados de forma sutil. Essa mudança no tom do *Jornal Inovação* proporcionou ao rock do litoral do piauiense espaço em suas páginas.

Danilo Melo afirma que Reginaldo Costa estava entre os expectadores presentes no Porto das Barcas, assistindo às apresentações das bandas Inferno no Céu, Condutores de Cadáver e Garotos da Estrada. Com isso, a emergente cena musical rock, por meio de Danilo Melo, teve na imprensa alternativa local a oportunidade de divulgar a música rock e as novas

¹⁵⁹ Segundo Mendes (2023), o *Jornal Inovação* pode ser dividido em três fases distintas. A primeira fase abrange da 1ª edição (dezembro de 1977) à 45ª edição (agosto/setembro de 1983), período caracterizado pelo uso da tecnologia de mimeógrafo. A segunda fase vai da 46ª edição (novembro de 1983) à 64ª edição (junho de 1987), quando os jornais passaram a ser impressos em tecnologia Offset, em folhas de tamanho ofício. Na terceira e última fase, que vai da 65ª edição (julho de 1987) à 74ª edição (agosto/setembro de 1988), os jornais continuaram a ser impressos com a tecnologia Offset, mas em folhas de tamanho Standard.

formas de expressão cultural que se faziam presente no litoral do Piauí no início da década de 1980.

Com quase quatro décadas de diferença entre seu primeiro texto no *Jornal Inovação* e sua fala em 2023, Danilo Melo destaca a reação da cidade à juventude emergente. As bandas Condutores de Cadáver, Inferno no Céu e Garotos da Estrada traziam consigo uma estética e um comportamento que rompiam com algumas das normas locais. Isso se devia à decisão de tocar canções autorais, buscando representar, por meio de suas músicas, anseios da juventude local e reivindicar espaço na sociedade e na cultura. Dessa forma, ao apresentar as bandas de rock para o público do *Jornal Inovação*, destacavam-se os impactos da música rock produzida em Parnaíba na comunidade local.

O jornalista também destaca esse momento como importante devido ao contraste que o rock autoral estabelecia em relação às outras manifestações culturais de Parnaíba na década de 1980. Para o integrante da cena rock local, esse cenário de conformismo cultural foi rompido por jovens cuja estética e linguagem desafiavam os padrões considerados aceitáveis nos espaços públicos e nas manifestações artísticas da região.

Nilson Borges, vocalista e baixista da Condutores de Cadáver, também relembrou o show realizado no Porto das Barcas, durante o programa *Prosa Cultural* em 2021. A visão de Nilson Borges, distinta da abordagem de Danilo Melo em 1984 no *Jornal Inovação*, reflete a perspectiva de quem viveu aquele momento como *frontman* da Condutores de Cadáver:

Este primeiro show, esse show que aconteceu no Porto das Barcas que o Jânio me apresentou o baixo, meia hora antes ele fez um show decisivo, definitivo na minha vida, e eu vou te explicar por quê. Porque tanto ele me influenciou minha vida, não só musicalmente, como na parte de personalidade. É simples, o que aconteceu. Nós começamos a tocar, tocamos a música, nós fomos vaiados. Era esperado, primeiro porque era tosco, segundo porque era muito diferente da sociedade parnaibana e era uma coisa muito chocante. (...). Nós chegamos a combinar com uma amiga nossa que era o seguinte: ela ia encher o estômago de groselha e na hora que tivesse tocando ia colocar o spot nela, meter o dedo na goela e vomitar no povo. Então, era contracultura, tipo na veia. Quando eles vaiaram eu falei assim: “Gostaram não, porra? Então vai todo mundo se fuder”. Aquele negócio foi decisivo para mim. Depois disso, cara, nós subimos em plateias muito grandes, show das diretas, foi coisa de quinze mil pessoas e tal. Eu nunca tive mais inibição no palco depois desse show do Condutores de Cadáver. E ali foram bandas coirmãs que foram nesse movimento e ali ele foi crescendo (Nilson Borges, 2021).

A narrativa de Nilson Borges sobre o primeiro show da Condutores de Cadáver no Porto das Barcas enfatiza a importância desse evento como um marco de sua carreira musical

e formação pessoal, influenciando sua atitude diante da vida¹⁶⁰. O contexto do show, descrito como “tosco” e “diferente da sociedade parnaibana”, destaca a natureza de uma cultura rock que buscava seu espaço por meio da performance do confronto. As vaías, descritas por Nilson Borges, ilustram a resistência enfrentada pelo rock e suas variações *heavy metal* e punk naquele momento.

Nesse sentido, a fala de Nilson Borges sobre o planejamento que envolvia sua amiga vomitar no público para exemplificar o confronto social se relaciona com a análise de Danilo Melo nas páginas do *Jornal Inovação*, quando escreve: “*Engraçado mesmo foi a participação do vocalista dos “Condutores”, que parecia mais interessado em fazer piruetas do que propriamente cantar*”.

Essas percepções sobre o ocorrido no palco do Porto das Barcas em 1984, apresentadas pelas falas de Nilson Borges durante a Prosa Cultural e Danilo Melo em seu texto jornalístico, evidenciam o nível de rebeldia pretendido. Nesse contexto, a provocação que permeava a cena rock do litoral do Piauí refletia o desejo de desafiar normas e expectativas sociais por meio de artifícios considerados desconfortáveis. Um exemplo disso foi a reação de Nilson Borges às vaías, quando proclamou: “*vai todo mundo se fuder*”.

Na dinâmica entre o rock e a cultura local na década de 1980, os desempenhos artísticos evidenciam uma intenção peculiar ao dialogar com o público regional. As performances ao vivo serviam como meio de transmitir particularidades e formas de expressão adotadas pelos jovens enquanto agentes culturais. Dessa forma, o rock era utilizado como ferramenta para amplificar ideias.

Raymond Williams (2008), ao discutir a relação entre artistas e público, argumenta que esse intercâmbio é voluntário. Dessa forma, a participação na arte ocorre no processo dinâmico de interação e colaboração. Ao afirmar que essa relação se baseia em um intercâmbio voluntário entre artistas e público, Williams (2008) ressalta que o público não é passivo, mas ativamente envolvido no processo artístico, tornando a arte um fenômeno coletivo.

¹⁶⁰ Nilson Borges mudou-se para Goiânia, Goiás, na década de 1980, onde participou das bandas Asgard, Mortuário e Machiney, contribuindo para a formação e consolidação da cena *heavy metal* na região. Atualmente, é proprietário de um estúdio de gravação em Brasília voltado para bandas e artistas do rock. Em 2021, idealizou e executou o projeto Nyx Metal Project, um canal na rede social YouTube, onde lança gravações e regravações de músicas das bandas de que participou em Parnaíba, Goiás e Brasília, além de tributos a bandas que o influenciaram. Até 2024, foram realizadas mais de uma dezena de lançamentos com a participação regular dos músicos Luiz Amadeu (guitarras) e Niko Teixeira (bateria). Para mais informações sobre a cena rock de Goiânia e sua formação, recomenda-se o texto: CARRIJO, Aline Fernandes. Quando a juventude assume o palco: a cultura do rock. In: SILVA, Ademir Luiz da; OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de. *Goiânia em Mosaico - visões sobre a capital do cerrado*. Goiânia: Ed da PUC Goiás, 2015. p. 217-228.

O show realizado no Centro Cultural, localizado no Porto das Barcas, transmitiu aos expectadores as atitudes adotadas pelos integrantes das bandas de rock do litoral do Piauí, revelando os parâmetros seguidos pelos jovens músicos. Assim, as apresentações ao vivo das bandas de rock autoral foram uma das formas pelas quais a juventude reivindicou seu lugar na cultura e sociedade local.

Ao ser indagado sobre esse show em particular, Jesum Messias, guitarrista da banda Garotos da Estrada, rememora as etapas que antecederam o evento e os desafios enfrentados:

O que aconteceu naquele ambiente é o seguinte: tudo muito artesanal, o palco foi a gente mesmo que construiu de madeiras pesadas, mas foi feito e nós fizemos uma arquibancada também; a iluminação foi toda artesanal, foi criada pelo próprio Paulo Martins. O Guido era muito ligado com produção, com técnica e ele fez as luminárias, nem luminária tinha, foi feita toda naquelas latas de querosene jacaré, elas foram cortadas à facão e foi feita a fiação e colocada uma luz, nós usávamos aqueles papéis celofane para colorir. Ele quis criar um certo efeito especial para esse show e para a abertura da banda Inferno no Céu seria trabalhar uma cachoeira através de um curto-circuito que causasse uma cachoeira de faíscas e depois vinha um gelo seco. A gente só poderia conseguir esse gelo seco lá na empresa de laticínios Delta e era uma confusão para conseguir isso porque os caras não queriam liberar, mas até que deram para ele, aquilo queimava, aquilo era perigoso, tinha que saber trabalhar com aquilo senão era uma queimadura absurda, graças a Deus que ninguém nunca se queimou. Era usado um determinado recipiente próprio para isso, para armazenar esse gelo e depois no momento certo jogar isso lá no palco. Então, era tudo muito artesanal, muito caseiro, uma coisa bem caseira, bem cozinha. Fora que acho que foi contratado e alugado os equipamentos da banda Os Atômicos, alguma coisa do equipamento de lá, mas também algumas coisas que já tínhamos de caixa amplificadora foi colocada, a bateria era uma bateria nossa, uma bateria que foi feita artesanalmente e foi feito o show. Aconteceu o show e teve um público bastante curioso para conhecer esse trabalho e nós fizemos o evento nas ruínas onde hoje estão aqueles barcos e é restaurante, ali no Museu do Mar (Jesum Messias, 2022).

Jesum Messias, ao comentar sobre as etapas da organização do evento, enfatiza sua abordagem artesanal e improvisada. O enfoque na natureza da produção pode ser visto nas etapas da construção do palco, da arquibancada, da iluminação, dentre outros processos. Toda essa movimentação em prol da realização do evento é permeada pelo sentimento de comunidade que se construía entre os envolvidos com a música rock no litoral piauiense na década de 1980.

Um exemplo da rede de colaboração usada pela cena rock da região está na iluminação do evento, realizada de maneira artesanal por Paulo Martins, artista plástico e irmão de Jânio, Genésio e Quinzinho, integrantes da banda Inferno no Céu. Essas movimentações, além de

serem um reflexo da criatividade artística e habilidade técnica dos envolvidos na organização, revelam a abordagem DIY adotada pelo rock autoral da região.

Na configuração da cena rock do litoral do Piauí, juntamente com a filosofia DIY, existia um sistema de colaboração externa. Isso pode ser observado na narrativa de Jesum Messias, quando lembra do gelo seco, material cedido pela empresa de laticínios Delta, e na utilização de equipamentos do conjunto musical Os Atômicos, combinados com os construídos pelos integrantes da banda Inferno no Céu.

As fases de elaboração do show no Porto das Barcas, que contaram com a colaboração de diversos participantes, também são ressaltadas por Heráclito Sampaio, integrante da Inferno no Céu, quando descreve detalhadamente o seguinte:

Olha, é incrível. A gente era muito adolescente, a gente era muito adolescente, sabe que adolescente é meio desligado das coisas, ele está ali na brincadeira e tudo, mas na realidade quem se propunha a fazer uma coisa assim, buscar aparelhagem, conseguir os instrumentos, conseguir o espaço, essas burocracias, essas coisas, era o Paulo Martins que é o irmão do Jânio e Genésio. Evidente que o Jânio e Genésio ajudavam a preparar os cartazes, por exemplo. Na época eu me lembro que nós fomos buscar - naquela época nós não tínhamos máquina de fumaça - em um frigorífico um vasilhame caríssimo, o cara recomendou que “olha, esse vasilhame não pode quebrar” e tinha nitrogênio nele. Isso que estou falando é backstage mesmo. Então, os caras emprestaram o vidro com nitrogênio para a gente jogar no palco e fazer fumaça. Quem corria atrás dessas coisas eram as pessoas, a gente ajudava, claro, mas eu não me lembro como eles conseguiram arrumar, você gasta para fazer, preparar um palco daquele você gasta, mas tinha sim, havia apoio com certeza da secretaria de cultura de Parnaíba, tinha ali alguma ajuda da escola SESC, acho que era o SESC ou SESI, algo na época, alguma coisa que emprestava alguma parte da aparelhagem, alguma coisa assim, apoio dessa forma. Lembro que quem estava envolvido era o Paulo Martins e o Guido, lembro que eles corriam atrás dessas coisas. Lembro também que lá no palco tinha o nome, foi feito de arame o nome, os meninos fizeram porque são artistas plásticos, Jânio, Genésio e Paulo Martins são pintores, artistas plásticos. Então, eles faziam com um arame bem grande o nome “Inferno no Céu”, enchia de estopa com óleo e aí tinha um anjo feito com arame e recoberto com papéis e essas coisas. O anjo tinha uma tocha levando com fogo, do outro lado tinha a imagem do diabo também feito de arame, muito bonito, bem feito pra caramba, um trabalho bem bacana que eles fizeram, sei que no momento alguém acendia a tocha do anjo e os dois cruzavam no meio, puxavam de arame, backstage (risos), alguém puxava de arame e o anjo e diabo se cruzavam e aí no encontro o anjo queimava o diabo que já estava melado de óleo e pegava fogo e aquele nome Inferno no Céu com a estopa pegando fogo e pegava fogo, era uns negócios bacana. No palco tinha umas caixinhas que tinha dois pregos dentro, um bocado de caixinha, caixinhas mais ou menos assim (Heráclito Sampaio fez com as mãos o formato das caixas) com dois pregos, um negativo e um positivo e aí colocavam pólvora ali, alguém ligava um interruptorzinho lá e dava um contato e queimava a pólvora e ela subia no palco e aí jogavam aquele liquido que estava naquele vasilhame caro que te falei e que os caras

recomendaram maior zelo com ele, tinha esse tal de nitrogênio, acho que era nitrogênio. Os caras jogavam no palco e entrava na bota da gente, gelado, era um negócio gelado e aí saía aquela fumaça. Cara, incrível, tinha um cenário, era muito bacana. Olha só, era coisa nossa, eram nossas músicas e a gente do palco tinha que tocar e cantar, ficávamos mais preocupados com os ensaios não é?! A gente se preocupava mais com os ensaios e aí ia para tocar, chegava lá e fazia aquelas loucuras de tocar rock and roll, bem rock and roll, uma cena bem rock and roll. A gente tinha aquele respaldo da cena de todos esses atrativos a mais lá no palco, de efeitos e uma aparelhagem instrumental bacaninha. Então, a galera ia lá para curtir. Lembro que, só para resumir aqui, o Guido que era o cara do teatro nos levou num fusca, os músicos, eu, Jânio e Genésio estavam dentro de um fusca, agachado em um fusca se escondendo, tudo cheio de roupa, cheio de não sei o que, cheio de frescura (risos), umas roupas lá que a dona Maria mãe dos meninos que era costureira fazia. Cara, ela costurava para gente, tinha brilho nas roupas, tinha uns negócios assim, era um negócio invocado, sabe, e aí a gente dentro desse caro era incrível, isso eu lembro direitinho, a gente dentro do fusca, um fusca velho e o Guido levando a gente para o show lá para o Porto das Barcas, a gente saiu lá da Caramuru para subir e ir para o Porto das Barcas nesse fusca todo arrumado para o show. A gente foi chegando próximo ali da ponte rumo ao Porto das Barcas e já tinha carros estacionados ali naquelas ruazinhas, naquelas vielas tinham carros estacionados e muitos carros e aí a gente comentava um com outro, falava “cara, esse povo está aqui, o que que é? Não, é pro show da gente”, falei “cara, esse povo tá aqui para assistir o show da gente?!”, “é cara” e a gente dentro do fusca entrando lá e indo por trás para subir no palco. A gente se sentiu o Queen lá no Live Aid, a gente se sentiu os Beatles (risos). Interessante não é cara?! A gente era muito jovem (Heráclito Sampaio, 2022).

A fala de Heráclito Sampaio destaca o ambiente e os bastidores do show da banda Inferno no Céu no Centro Cultural Parnaíba. Heráclito Sampaio coloca na sua descrição do *backstage*, o empenho daqueles que fizeram o evento acontecer. As ações realizadas por ele e por outros envolvidos com a banda Inferno no Céu levaram aos espectadores elementos visuais, como um anjo e um diabo feitos de arame, o nome “Inferno no Céu” pegando fogo, caixas com pólvora e o uso do nitrogênio para efeitos especiais.

Os aparatos, elaborados artesanalmente, contribuíram para a construção da experiência dentro e fora do palco. Esse momento foi descrito por Danilo Melo nas páginas do *Jornal Inovação* como: “Ao final do espetáculo, enquanto a moçada do “Inferno no Céu” mandava brasa em acordes e vozes, a platéia se ouriçava, e um nome improvisado no fundo do palco começava a pegar fogo. Tratava-se do INFERNO NO CÉU, que deu ao espetáculo uma dimensão toda especial” (Jornal Inovação, 31/01/1984, p. 04).

Para o “ouriçar da plateia”, foi necessária a participação ativa de Paulo Martins e Guido na organização e execução dos elementos visuais. Isso evidencia o trabalho em equipe e a importância de indivíduos para além dos integrantes das bandas, como, por exemplo, a banda Inferno no Céu.

A narrativa de Heráclito Sampaio destaca o papel de outras áreas da arte na construção de momentos da cena rock do litoral piauiense. Com isso, as artes plásticas ganhavam destaque na concepção visual do palco e da banda. Dessa forma, Heráclito Sampaio enfatiza o cuidado com os detalhes, desde a confecção dos elementos até a realização de efeitos especiais, como parte do comprometimento dos envolvidos com a cena rock em proporcionar ao público uma experiência particular e coletiva.

Diferente de Danilo Melo, Heráclito Sampaio lembra com empolgação o número de pessoas presentes para assistir ao show, considerando-o expressivo. Para ele, essa recepção representava uma validação do trabalho da Inferno no Céu perante o público. Em nível individual, Heráclito Sampaio compara a situação à sensação de estar no Live Aid¹⁶¹ ou de ser os The Beatles.

O historiador italiano Alessandro Portelli (2016), ao escrever sobre como se portar diante da história oral, ressalta o seu caráter multifacetado. Além disso, Portelli (2016), sublinha que o propósito da história oral não é somente registrar o evento em si, mas compreender o lugar que ele ocupa e o significado que ele assume na vida dos narradores.

Neste sentido, as diferentes percepções de Danilo Melo e Heráclito Sampaio sobre o mesmo evento ocorrido no Porto das Barcas em 1984 são permeadas de dimensões subjetivas e emocionais que os indivíduos atribuíam às suas experiências. Dessa forma, ao reconhecer que a história oral vai além da crônica factual, Portelli (2016) alerta para a importância de escutar as narrativas como reflexo do modo como os narradores percebem e interpretam os acontecimentos em suas trajetórias de vida. Com isso, Heráclito Sampaio apresenta sua experiência como algo que estabelece paralelos a de seus ídolos na música. Diferentemente de Danilo Melo, que resgatou em suas memórias uma percepção mais ligada aos desafios enfrentados em meio à falta de recursos de uma cena musical em formação.

Ainda na esteira do pensamento de Portelli (1996b), o exemplo de Danilo Melo e Heráclito Sampaio é relevante para refletir sobre o papel do mito na construção da identidade coletiva. Isso se torna especialmente perceptível no contexto de uma comunidade que, no caso do litoral do Piauí, na década de 1980, era constituída pelas bandas Garotos da Estrada, Inferno no Céu e Condutores de Cadáver. Para Portelli (1996b), o foco da análise histórica não deve estar na necessidade de confirmar ou negar a veracidade de determinados episódios,

¹⁶¹ O Live Aid aconteceu em 13 de julho de 1985. Foi um concerto comandado por Bob Geldof e Midge Ure com o propósito de angariar fundos para combater a fome na Etiópia. Os espetáculos foram realizados no Wembley Stadium, em Londres, e no John F. Kennedy Stadium, na Filadélfia. O evento contou com a presença de renomados artistas vinculados ao rock, incluindo Paul McCartney, David Bowie, Bob Dylan, Elton John, Neil Young, Eric Clapton, Sting, Phil Collins, U2, Dire Straits, Queen, The Who, Black Sabbath, Judas Priest, Beach Boys, Santana, entre outros.

mas em compreender o impacto que esses eventos, reais ou não, exercem sobre a formação de um pensamento central entre os habitantes de uma cidade. Nesse sentido, a importância do show no Centro Cultural Parnaíba para os envolvidos, como Danilo Melo e Heráclito Sampaio, não reside nas precisas exatidões factuais de suas memórias. Dessa forma, as recordações sobre as apresentações do rock autoral carregam um poder de mobilização simbólica e emocional na construção do que entendem como cena rock.

O historiador Jorge Sobrinho (2013) destaca que o palco do rock é espaço onde o planejado e o imprevisível coexistem, resultando em uma metamorfose da dimensão comunicativa da música em uma experiência coletiva. Nesse sentido, Sobrinho (2013) pontua que, por meio da performance, a natureza dinâmica e interativa desse ambiente se intensifica. Com isso, é permitido que os artistas compartilhem uma narrativa com o público.

Sobrinho (2013) indica que as interpretações e interações durante uma apresentação contribuem para a construção de significados compartilhados. Essa troca de referências estabelece vínculos sociais entre os participantes do evento, conectando-os por meio de uma experiência coletiva.

O rock do litoral do Piauí, na década de 1980, caminhava para se tornar um pilar na formação de identidades musicais. Contudo, para o compartilhamento dessas expressões, foi essencial a integração e abertura aos indivíduos envolvidos com as bandas na comunidade local. Esse aspecto pode ser observado quando Danilo Melo destaca o entendimento da sociedade, que possibilitou a realização de shows nas dependências do Porto das Barcas:

Olha, não era tão aberto, mas a gente de tanto bater a porta das autoridades as pessoas diziam assim: “deixa esses meninos fazerem o movimento deles” porque no final das contas as pessoas diziam assim: “olha, eles estão fazendo aí, deixa se expressar; melhor que eles façam assim”. Nós éramos inofensivos, no sentido de que ninguém, nenhum de nós, estávamos envolvidos, por exemplo, com drogas. Era uma sociedade muito vigiada, então, ninguém fumava maconha ou usava qualquer tipo de drogas, no máximo a gente bebia bastante, era uma droga lícita, mas todo mundo fazia isso em uma cidade culturalmente decadente. Acho que de certa forma as pessoas nos viam como inofensivos e alguns diziam: “deixa o espaço, eles querem fazer o movimento deles, é importante, são jovens”. Alguns de nós militávamos no movimento de rock e militávamos nos grupos de catequese da igreja católica (risos), o Jesus mesmo era um cara do movimento religioso. Entende essa contradição?! Tínhamos essa condição de sermos ovelhas negras da família, mas não tão ovelhas negras assim, de forma que até os nossos pais apoiavam um pouco. Não diríamos que éramos muito vigiados, não é essa a expressão, mas nós éramos muito acompanhados. Era uma cidade que pelas próprias condições e os controles existentes as pessoas realmente acompanhavam, a juventude era mais, de novo, não estou falando em ser vigiado, era mais acompanhada e não havia essa coisa da censura

também. Nós não fazíamos apologia nas nossas letras a essa discussão relacionada às drogas, mas nós fazíamos um debate muito forte sobre o problema da pobreza, da exclusão, da falta de futuro e da falta de emprego para os jovens. Isso nos incomodava porque os jovens mais inteligentes iam morar fora de Parnaíba porque não tinha mercado de trabalho, não tinha espaço, não tinha nenhuma possibilidade e não tinha nem como fazer universidade, a universidade era limitada e os cursos eram limitados. As pessoas tinham que ir embora e isso nos incomodava. Então, as autoridades deixavam rolar (Danilo Melo, 2023).

Danilo Melo, em sua fala, ressalta que o contraste social e político trazido pelas bandas de rock autoral na década de 1980 tinha na sociedade local um de seus fiadores indiretos. Apesar da falta de compreensão sobre o papel do rock, a aceitação inicial da comunidade local baseava-se nos espaços de origem desses artistas e nas pautas levantadas sobre a cidade. Segundo Danilo Melo, a recepção do rock na década de 1980 também reconhecia o valor do movimento que se formava em prol do debate sobre o problema da pobreza, da exclusão, da falta de futuro e da falta de emprego para os jovens.

Segundo o historiador Pedro Vagner Oliveira (2017), prevalecia no litoral do Piauí, nas décadas de 1970 e 1980, a visão do subúrbio como local de pobreza material e desorganização urbanística, em oposição simbólica ao Centro da cidade de Parnaíba. Tanto em termos de pobreza material quanto pela desorganização urbanística, esse contraste era entendido pela imprensa local como obstáculo à imagem que Parnaíba desejava projetar. Ao almejar o título de 3º polo turístico, a cidade enfrentava o desafio de harmonizar essa realidade fragmentada, na qual a precariedade dos subúrbios contrastava com os esforços de desenvolvimento urbano e promoção turística.

Dessa forma, a abertura da sociedade para o rock autoral e os temas que eram levantados no litoral do Piauí, por meio da imprensa e da arte, está relacionada ao projeto de modernização e embelezamento da cidade. Ao abordar a pobreza e a necessidade de mudança social, o rock se alinhava tematicamente a outros movimentos locais, fazendo parte de um processo que ganhava força desde a década de 1970.

Para o historiador Daniel Aarão Reis (2014), na primeira metade dos anos de 1970, a ditadura brasileira percebeu a necessidade de inserir vozes dissonantes em seu projeto de institucionalização. No entanto, Reis (2014) ressalta que, embora o governo, por meio de um aparelho repressivo eficiente, tenha conseguido dismantelar ou neutralizar as organizações clandestinas de oposição, não foi possível capturar o surgimento de novas formas de resistência. Assim, movimentos sociais, que se reorganizavam de maneira molecular,

escapavam ao controle governamental precisamente por não se manifestarem de forma centralizada e visível.

Nesse processo de rearticulação molecular indicado por Reis (2014), insere-se a cena rock do litoral do Piauí, que começou a se estruturar no final da década de 1970 e início dos anos 1980, com uma geração nascida na década de 1960. Diferentemente das organizações oposicionistas tradicionais, armadas ou não, que operavam de maneira planejada e hierárquica, os movimentos sociais que surgiam em meio à repressão atuavam de forma fragmentada, ocupando espaços que não necessariamente se configuravam como focos evidentes de contestação política. Segundo Reis (2014), essas formas de resistência se enraizavam na vida cotidiana, por meio de interações aparentemente banais, mas que, na verdade, continham uma carga significativa de resistência e crítica ao regime vigente.

Nesse movimento de inserção da cena rock no litoral piauiense, segundo Heráclito Sampaio:

Então, era coisa que tinha uma parcela de uma galera que curti realmente, tanto é verdade que a gente fez um show só com músicas autorais nossas, aí entra o Porto das Barcas, foi exclusivamente músicas nossas. (...) Só para concluir, o que me surpreendeu muito, foi nesse show das Barcas porque, cara, a gente chegou lá e tinha uma multidão ali para assistir a gente, ao ponto de a gente pensar assim “poxa, essas pessoas estão aqui para ouvir a gente tocar as nossas músicas”, sabe essas coisa, não era para ouvir a gente tocando Beatles, era para ouvir as nossas músicas. Então, aquilo foi muito marcante para a gente (Heráclito Sampaio, 2022).

Heráclito Sampaio, em sua fala, destaca o show do Porto das Barcas como momento significativo na trajetória da Inferno no Céu pela apreciação do público às suas músicas autorais. A surpresa de Heráclito Sampaio está na recordação da multidão presente no Porto das Barcas e no reconhecimento do público em relação ao rock autoral. Percebe-se a, partir de Heráclito Sampaio, que, na década de 1980, havia na região pessoas interessadas no trabalho que estava sendo desenvolvido pelos envolvidos com a cena rock no litoral piauiense.

Esse momento, assim como outros que ocorreram na década de 1980 e subsequentes, destaca o compartilhamento de criações originais com o público local, que as validava dentro da cultura local. Jesum Messias, outro personagem que participou do show no Porto das Barcas, abordado no *Jornal Inovação* em 1984, também recorda, em sua memória, a surpresa relacionada à aceitação do público perante o rock autoral que sua banda, Garotos da Estrada, produzia.

Foi histórico. Aí sim, posso dizer que foi o primeiro show, você me fez lembrar, foi o primeiro show e foi um show mesmo, mas só com músicas

autorais, não tínhamos a pegada de fazer uma música do KISS, Janis Joplin ou do Bob Dylan, até fazíamos essa que cantarolei aqui, a *Blowin' In The Wind* que nós fazíamos de vez em quando, mas a maioria era só música nossa (Jesum Messias, 2022).

Segundo Jesum Messias, para a banda Garotos da Estrada, aquela foi a primeira oportunidade de apresentar ao público suas composições autorais em um show. Como mencionado anteriormente, esse momento também foi compartilhado por Nilson Borges e pela banda Condutores de Cadáver. Para além dos festivais de música, não existiam oportunidades para as bandas de rock autoral exibirem seus repertórios completos para uma plateia. Isso faz com que o evento no Porto das Barcas seja considerado um dos marcos iniciais da cena rock no litoral do Piauí.

A ênfase dada por Jesum Messias à natureza exclusivamente autoral dos repertórios das bandas envolvidas destaca a originalidade do que estava sendo construído na região. A partir desse momento, o rock na cidade começou a se diferenciar do que vinha sendo produzido pelos conjuntos musicais locais. No entanto, esse movimento ocorreu com a colaboração de músicos que, desde a década de 1960, já estavam inseridos no cenário musical da região¹⁶².

Como indicado por Jesum Messias, em um primeiro momento, além do repertório autoral, a banda Garotos da Estrada buscava se aproximar do público por meio de músicas e artistas do cenário fonográfico internacional, como, *Blowin' In The Wind* de Bob Dylan¹⁶³.

¹⁶² Sobre os conjuntos musicais em atividade no litoral do Piauí durante as décadas de 1960 e 1970 foram produzidos dois trabalhos. São eles: MOURA, Gustavo Silva de. “O GOSTO PELA BOA MÚSICA”: IMPACTOS DA JOVEM GUARDA NO CENÁRIO MUSICAL DO LITORAL DO PIAUÍ ENTRE AS DÉCADAS DE 1960 E 1970. In: I Colóquio Nacional de História e Literatura - XV Semana de História de Picos: escritas de si, ficção e subjetividades, 2023, Picos. *Anais [...]*. Picos: UFPI, 2023. p. 1-12; MOURA, Gustavo Silva de; FONTINELES, Claudia Cristina da Silva. Para além de Brotinho: o protagonismo feminino nos conjuntos musicais vinculados à música rock no litoral do Piauí nos anos 1960. In: *Territórios e Fronteiras*, Cuiabá, v. 17, n. 2, p. 250–274, 2024.

¹⁶³ Canção lançada em 1963 no álbum *The Freewheelin' Bob Dylan*, segundo disco de estúdio do artista. Sua letra diz: How many roads must a man walk down/ Before you call him a man?/ How many seas must a white dove sail/ Before she sleeps in the sand?/ Yes, and how many times must the cannonballs fly/ Before they're forever banned?/ The answer, my friend, is blowin' in the wind/ The answer is blowin' in the wind/ Yes, and how many years must a mountain exist/ Before it is washed to the sea?/ And how many years can some people exist/ Before they're allowed to be free?/ Yes, and how many times can a man turn his head/ And pretend that he just doesn't see?/ The answer, my friend, is blowin' in the wind/ The answer is blowin' in the wind/ Yes, and how many times must a man look up/ Before he can see the sky?/ And how many ears must one man have/ Before he can hear people cry?/ Yes, and how many deaths will it take 'til he knows/ That too many people have died?/ The answer, my friend, is blowin' in the wind/ The answer is blowin' in the wind. Sua tradução para o português é: Quantas estradas um homem deve percorrer/ Antes de você chamá-lo de homem?/ Quantos mares uma pomba branca deve navegar/ Antes de ela dormir na areia?/ Sim, e quantas vezes devem voar as balas de canhão/ Antes de serem proibidas para sempre?/ A resposta, meu amigo, está soprando ao vento/ A resposta está soprando ao vento/ Sim, e quantos anos uma montanha deve existir/ Antes de ser levada para o mar?/ E quantos anos algumas pessoas podem existir/ Antes de serem autorizadas a serem livres?/ Sim, e quantas vezes um homem pode virar a cabeça/ E fingir que simplesmente não vê?/ A resposta, meu amigo, está soprando ao vento/ A resposta está

Esse equilíbrio entre criação original e homenagem a influências externas contribui para a formação de referências dentro dos seus repertórios.

Diante dessa tensão, ao analisar a cena rock em Teresina na década de 1980, o historiador Aristides Oliveira (2021) identifica elementos que também podem ser aplicados à cena rock do litoral do Piauí nas décadas de 1980 e posteriores. Segundo Oliveira, muitos artistas no Piauí reconheciam a dificuldade de encontrar receptividade para a música autoral.

Esse cenário, conforme apontado por Aristides Oliveira (2021), tinha entre suas causas a predominância de músicas *covers* nos bares, uma vez que, para muitas bandas, essa prática garantia contratos e cachês nos fins de semana. Dessa forma, a pressão econômica levava os artistas a uma dinâmica desafiadora: os *covers* proporcionavam uma fonte segura de renda, mas, ao mesmo tempo, a identidade musical das bandas acabava sendo secundarizada.

Na década de 1980, a cena musical enfrentava tensões para aqueles que se dedicavam ao rock autoral, pois, enquanto algumas bandas nacionais alcançavam grande popularidade na indústria fonográfica, os espaços de lazer públicos priorizavam essas referências sonoras em seus momentos de entretenimento.

Assim, os artistas do Piauí que se propunham a tocar rock enfrentavam escolhas complexas: buscar reconhecimento por sua arte poderia não ser compatível com a necessidade de garantir sustento financeiro. Esse conflito entre as demandas comerciais e a integridade artística é uma reflexão que se faz presente em diferentes níveis no Piauí, como pode ser visto na capital e litoral.

Nas complexidades do cenário musical do litoral do Piauí, permanece latente a luta dos músicos para equilibrar as demandas econômicas imediatas com a busca por uma identidade musical autêntica e original. Essa busca pela autenticidade é ressaltada por Danilo Melo ao lembrar o show realizado no Porto das Barcas em 1984:

São essas coisas que a juventude faz. A gente não sabe como arrumou a energia, mas surgiu a ideia. Se você me perguntar quem foi o idealizador não vou te precisar, não lembro, o fato é que nós reunimos tudo que tínhamos de alguma energia, de algum trocado, alguma infraestrutura e inventamos de fazer esse show. O ingresso era um preço módico, basicamente não vendeu nada. Não lembro, mas acho que no show foi um público muito resumido, mas foi muito impactante (Danilo Melo, 2023).

soprando ao vento/ Sim, e quantas vezes um homem deve olhar para cima/ Antes de poder ver o céu?/ E quantos ouvidos um homem deve ter/ Antes de poder ouvir as pessoas chorarem?/ Sim, e quantas mortes serão necessárias até que ele saiba/ Que muitas pessoas morreram?/ A resposta, meu amigo, está soprando ao vento/ A resposta está soprando ao vento.

Danilo Melo destaca que essa iniciativa surgiu do anseio coletivo da juventude local em promover um evento voltado ao rock. Esse momento, em 1984, só foi possível graças à reunião de recursos, ainda que escassos, para viabilizar a apresentação das bandas Inferno no Céu, Condutores de Cadáver e Garotos da Estrada. Segundo Danilo Melo, o show não tinha como objetivo obter lucro, mas sim construir uma experiência cultural ligada ao rock autoral na comunidade local.

A natureza colaborativa e entusiástica dos integrantes da cena rock do litoral do Piauí também é enfatizada na experiência narrada por Heráclito Sampaio.

Quando tinha evento o Condutores de Cadáver estava junto com a gente ali, o Garotos da Estrada estava junto com a gente, então a cena era uma coisa de três, quatro, cinco bandas ali brincando, fazendo um auê, já se inteirando e formando aquela cena local naquela época. Tinha a galera da música popular brasileira de Parnaíba que era o Sampaio, que era o Cachoeira, era uma outra galera, a gente já era mais do rock, a gente já era mais baderneiro, mais “porra louca” vamos dizer assim (risos). Então, a gente tinha uma vibe ali, a gente juntava essa turma, tanto de uma banda como da outra. Tanto é que lá no Porto das Barcas a banda do Nyx Rotten, Condutores de Cadáver, fez uma participação conosco abrindo e em outras ocasiões, em outros shows, em outras apresentações o Danilo Melo também apresentou (Heráclito Sampaio, 2022).

Em sua fala, Heráclito Sampaio destaca a dinâmica da cena rock na década de 1980, evidenciando a presença das bandas Condutores de Cadáver, Garotos da Estrada e Inferno no Céu. Isso demonstra que essa cena musical abarcava diferentes vertentes do rock em interação, contribuindo para a diversidade que caracterizaria o movimento nas décadas seguintes e facilitaria sua inserção no mosaico cultural da região.

O historiador Fernando Muratori Costa (2019), ao analisar o cenário musical autoral independente em Teresina nos anos 1980, aponta que a capital piauiense já testemunhava o estabelecimento e a consolidação de uma cena musical autoral, que se desenvolvia gradualmente entre parte da população teresinense. Esse processo de consolidação estava diretamente relacionado às práticas de consumo musical adotadas pela comunidade local.

Para Costa (2019), as formas de acesso a bens tecnológicos e culturais delineavam o contexto em que a música autoral independente emergia. Nesse cenário, Teresina dispunha de uma infraestrutura cultural vinculada à iniciativa pública, especialmente à Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo do Estado do Piauí. Essa secretaria promovia eventos culturais, sendo a Feira Popular de Arte, realizada aos domingos na Praça Saraiva, um exemplo

significativo. Esses eventos tornaram-se espaços fundamentais para a promoção e apreciação da música autoral independente.

A interação entre a música autoral independente e o contexto cultural e tecnológico de Teresina nos anos 1980 repercutiria em Parnaíba e região, com maior impacto no início da década de 1990. Já na década de 1980, a música rock autoral do litoral piauiense enfrentava severas limitações devido à escassez de acesso a recursos tecnológicos, tanto públicos quanto privados. Por isso, atitudes de resistência foram essenciais para a consolidação da cena rock em seus primeiros momentos.

A partir da perspectiva apresentada por Lucília Delgado (2003), é possível identificar, nas falas de Heráclito Sampaio, Nilson Borges, Danilo Melo e Jesum Messias, registros das experiências vividas na década de 1980. Nesse contexto, a apresentação realizada no Porto das Barcas, noticiada pelo *Jornal Inovação* em janeiro de 1984, reflete as transformações no perfil do público consumidor de música no litoral do Piauí. Paralelamente, esse período configurava-se como um espaço de construção identitária para os músicos da cena rock local, que buscaram na tradição e na história da cidade a sua inserção na música autoral.

Ao refletir sobre o papel das narrativas na construção e preservação da história e da memória, Delgado (2003) destaca sua natureza como traduções das experiências vividas. Essas narrativas possuem uma força que vai além da mera transmissão de eventos passados, funcionando como veículos da tradição e portadoras do conhecimento acumulado ao longo do tempo.

Segundo Delgado (2003), a interligação entre história e narrativa, assim como entre história e memória, constitui um processo de retroalimentação. Nesse sentido, as narrativas são elementos dinâmicos que não apenas registram o passado, mas também participam ativamente de sua construção. A história, por sua vez, é enriquecida pela diversidade de narrativas que a compõem, revelando a complexidade das experiências humanas.

Ainda conforme Delgado (2003), há uma interconexão entre memórias, histórias e identidades, representando a humanidade em constante transformação. Assim, as narrativas dos personagens envolvidos com as bandas de rock autoral no litoral do Piauí na década de 1980 carregam expressões de subjetividades, memórias individuais e coletivas que refletem a diversidade de perspectivas e vivências desse período. Dessa forma, percebe-se que a memória enfatizada nas entrevistas com os integrantes da cena rock dos anos 1980 constitui um campo de disputas constantes.

Com base nas observações de Pollak (1989), é possível identificar, nas falas dos personagens da cena rock do litoral do Piauí nas décadas de 1980, as relações estabelecidas

pelos artistas com seus públicos, pares e os projetos políticos locais. Os modos como utilizavam a arte para construir e manter conceitos, ideias e percepções relacionadas à arte, música, rock e à identidade da região litorânea do Piauí configuram-se, assim, como elementos centrais das memórias e narrativas desse período.

3.2. O rock e as Diretas Já! no litoral do Piauí

A campanha Diretas Já! no Brasil, que teve seu ápice entre os anos de 1983 e 1984, foi um movimento político marcante na história brasileira que tinha como objetivo a eleição direta do presidente da república e com isso a consolidação para uma redemocratização do país. Isso seria possível a partir da proposta de emenda constitucional proposta por Dante de Oliveira, deputado mato-grossense do Partido do Movimento Democrático Brasileiro - PMDB, em fevereiro de 1983. Essa proposta ficaria conhecida como “emenda Dante de Oliveira”. O movimento Diretas Já! tinha como objetivo pressionar o Congresso brasileiro a aprovar a emenda constitucional que possibilitaria o retorno das eleições diretas para presidente da República, quadro indisponível desde o golpe de 1964.

Para o historiador Daniel Aarão Reis (2014), existiu um crescimento gradual e impactante da campanha das Diretas Já!, que começou de forma tímida em 1983, mas logo se tornou um dos movimentos políticos mais expressivos da história da República brasileira. Segundo Reis (2014), ao longo de 1984, a mobilização popular atingiu níveis extraordinários, com grandes comícios em várias cidades do país. Esse movimento refletia o desejo generalizado de transformação no sistema político após anos de ditadura militar.

De acordo com Reis (2014), a amplitude do movimento pode ser demonstrada pela presença de centenas de milhares de pessoas em eventos nas capitais Belo Horizonte, Goiânia e Porto Alegre. Além disso, a marca de um milhão de pessoas no Rio de Janeiro e um milhão e meio em São Paulo evidencia a intensidade e a força da demanda popular por eleições diretas.

Nesse contexto, a música desempenhou um papel fundamental como ferramenta de mobilização e expressão de sentimentos coletivos. Segundo a historiadora Rafaela Lunardi (2016), os eventos de protesto no Brasil revelam vínculos político-ideológicos e culturais significativos. As músicas e os artistas que expressavam suas opiniões por meio de discursos e canções ajudaram a definir categorias e parâmetros que caracterizam a função estética da arte de contestação política no país. Esse movimento resultou tanto na reconstrução identitária de grupos sociais quanto na preservação de sua memória e discurso. Até os dias atuais, é

comum que um artista seja avaliado por sua proximidade com pautas políticas ou por sua produção musical de destaque na segunda metade do século XX.

Em particular, o rock brasileiro da década de 1980 emergiu como trilha sonora rebelde e contestadora, conectada à juventude e aos anseios por mudanças sociais e participação política direta. O historiador Paulo Gustavo da Encarnação (2009) ressalta que, dentro dessa relação entre música e política no Brasil, especialmente no contexto das Diretas Já!, algumas canções se destacaram. Entre as lembradas por Encarnação (2009), está a música *Inútil*¹⁶⁴ da banda Ultraje a Rigor¹⁶⁵. Em sua letra, o grupo tece uma crítica à ineficiência política e à apatia popular.

Encarnação (2009) coloca que a canção da Ultraje a Rigor foi associada à campanha das Diretas Já!, a partir de Ulysses Guimarães¹⁶⁶. Essa figura política do PMDB, usou o compacto *Inútil* de forma simbólica prometendo enviá-lo como presente a Carlos Átila¹⁶⁷, um

¹⁶⁴ Lançada pela Elektra, subsidiária da Warner Elektra Atlantic - WEA, como lado A do compacto da banda Ultraje a Rigor em 1983, que também trazia, como lado B, a música *Mim Quer Tocar*. O compacto enfrentou problemas com a censura federal, o que atrasou seu lançamento por meses. *Inútil* se tornou um dos primeiros sucessos da banda, que, em 1985, apresentaria ao público seu primeiro álbum de estúdio, *Nós Vamos Invadir Sua Praia*, pela gravadora WEA. Entre as onze músicas do disco de 1985, estão *Inútil* e *Mim Quer Tocar*, de 1983, e *Eu Me Amo* e *Rebelde Sem Causa*, do compacto de 1984. Composta por Roger Moreira, vocalista e guitarrista, a letra de *Inútil* diz o seguinte: A gente não sabemos escolher presidente/ A gente não sabemos tomar conta da gente/ A gente não sabemos nem escovar os dente/ Tem gringo pensando que nós é indigente/ Inútil!/ A gente somos inútil/ Inútil!/ A gente somos inútil/ Inútil!/ A gente somos inútil/ Inútil!/ A gente somos inútil/ A gente faz carro e não sabe guiar/ A gente faz trilho e não tem trem pra botar/ A gente faz filho e não consegue criar/ A gente pede grana e não consegue pagar/ Inútil!/ A gente somos inútil/ Inútil!/ A gente somos inútil/ Inútil!/ A gente somos inútil/ Inútil!/ A gente faz música e não consegue gravar/ A gente escreve livro e não consegue publicar/ A gente escreve peça e não consegue encenar/ A gente joga bola e não consegue ganhar/ Inútil!/ A gente somos inútil/ Inútil!/ A gente somos inútil/ Inútil!/ A gente somos inútil/ Inútil!/ A gente somos inútil. Mais informações sobre a Ultraje a Rigor e sua discografia podem ser encontradas em: <https://www.ultraje.com/> (Acesso em 06 de nov. de 2024). É importante ressaltar que Roger Moreira, membro fundador e único integrante original presente na banda, tornou-se um dos principais apoiadores, no campo artístico, de Jair Messias Bolsonaro, ex-presidente e inelegível por 8 anos por decisão do Tribunal Superior Eleitoral em 2023. Bolsonaro é um conhecido defensor das práticas adotadas pelos militares durante a ditadura brasileira e, durante seu mandato como presidente do Brasil, entre 2019 e 2022, promoveu ações de exaltação desse período. Segundo a Procuradoria Geral da União em denuncia encaminhada ao Supremo Tribunal Federal as ações e falas de Jair Bolsonaro em prol da ditadura foi um dos elementos motivadores e causadores dos atos golpistas de 08 de janeiro de 2023 que depredaram prédios públicos dos poderes executivo, legislativo e judiciário brasileiro em Brasília.

¹⁶⁵ A Ultraje a Rigor iniciou suas atividades em 1980 e teve como primeira formação: Roger Moreira (vocal e guitarra), Leôspa (bateria), Sílvio (contrabaixo) e Edgard Scandurra (guitarra). Em 1984, no momento da gravação do compacto *Inútil/Mim Quer Tocar*, Sílvio já havia sido substituído por Maurício Defendi. Na gravação do primeiro LP, *Nós Vamos Invadir Sua Praia*, houve outra mudança na formação, com a saída de Edgard Scandurra, que fazia parte do *Ira!* desde 1981, sendo substituído por Carlo Bartolini na guitarra. Mais informações sobre as diferentes formações da banda Ultraje a Rigor podem ser encontradas em: <https://www.ultraje.com/>. (Acesso em 06 de nov. de 2024).

¹⁶⁶ Mais informações sobre Ulysses Guimarães ver: PANDOLFI, Dulce. Ulysses Guimarães. In: Centro De Pesquisa E Documentação De História Contemporânea Do Brasil. *Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro*. Disponível em: <https://www18.fgv.br/CPDOC/acervo/dicionarios/verbete-biografico/ulisses-silveira-guimaraes>. (Acesso em 06 de nov. de 2024).

¹⁶⁷ Mais informações sobre Carlos Átila ver: CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL. Carlos Átila. In: CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL. *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*. Disponível em:

dos críticos das manifestações pró-democracia. Tal fato destacou a relevância da música rock como forma de protesto social naquele contexto.

Nesse período, bandas e artistas do cenário musical brasileiro, influenciados tanto pela efervescência do rock internacional quanto pela atmosfera política do país, uniram-se—em alguns casos diretamente e, em outros, indiretamente—ao clamor popular por eleições diretas para a presidência. Canções engajadas, letras carregadas de críticas sociais e refrãos que se tornaram hinos de resistência foram entoados em praças públicas e comícios, tornando-se parte integrante da identidade da luta pela democracia.

Para o historiador Gustavo dos Santos Prado (2018), o início dos anos 1980 foi um período marcante não apenas para o Brasil como nação, mas também para a música brasileira. Nesse contexto, bandas de garagem, até então atuando à margem do cenário midiático, começaram a ganhar visibilidade e relevância histórica.

O momento social, cultural e político que propiciou a campanha das Diretas Já! no Brasil também reforçou a importância do rock como meio de expressão e mobilização social. Prado (2018) destaca que as bandas de garagem refletiram as mudanças políticas e contribuíram para a construção de um ambiente cultural e artístico engajado e participativo na década de 1980.

Na conexão entre música e ativismo político durante o movimento das Diretas Já!, metrópoles como Rio de Janeiro e São Paulo se destacavam como centros de fervor político e cultural. Contudo, não se pode negligenciar a contribuição de bandas fora do eixo fonográfico nacional, incluindo as do litoral do Piauí, nesse momento crucial da história do Brasil.

Representada pelas bandas Garotos da Estrada, Inferno no Céu e Condutores de Cadáver, a cena rock do litoral piauiense na década de 1980 encontrava na música uma forma de expressar sua indignação com questões sociais, culturais e políticas. Esse engajamento refletia a luta por um modelo de sociedade que ampliasse direitos para os marginalizados. Seus shows, músicas e atitudes dentro e fora dos palcos tornaram-se espaços e ações de resistência e celebração da liberdade, onde jovens podiam expressar suas aspirações por uma Parnaíba, um Piauí e um Brasil mais justos e democráticos.

Assim como muitas outras bandas pelo país, os grupos de rock de Parnaíba foram impactados pela efervescência política que permeava o Brasil nos anos 1980. A música, enquanto linguagem capaz de conectar ideias a um público amplo, serviu como meio de expressão para esses artistas do litoral piauiense. Eles se alinharam ao clamor popular por

democracia e participação direta, reforçando a importância da escolha de representantes políticos como um valor essencial.

Ainda que nem todos os envolvidos com o rock estivessem plenamente conscientes dos detalhes da luta política nacional, as bandas do litoral piauiense contribuíram para a atmosfera de resistência por meio de suas apresentações ao vivo. Suas performances em praças públicas, centros culturais, eventos religiosos e comunitários eram marcadas por energia e rebeldia, características do rock produzido na região.

Dessa forma, ao participarem dos eventos e mobilizações da campanha das Diretas Já! na região, as bandas de rock de Parnaíba na década de 1980 ajudaram a consolidar uma tradição musical e cultural de resistência, em diálogo com as forças políticas locais. A partir do rock, pavimentou-se o caminho para futuras gerações de artistas conscientes e engajados politicamente.

No *Jornal Inovação*, edição de número 49 de 01 de julho de 1984, é publicada em sua primeira página e em destaque a fotografia que tinha como título: “5 MIL PELAS DIRETAS EM PARNAÍBA”. A escolha dos editores e diagramadores do periódico pela primeira página para noticiar o comício das Diretas Já! em Parnaíba, coloca em foco a discussão levantada pela historiadora Maria Helena Capelato (2015) quando ressalta a importância da diagramação de uma publicação. Capelato (2015) ressalta que na primeira página de um periódico está destacado o movimento estratégico em prol da captura da atenção do leitor. Ainda segundo Capelato (2015), a diagramação não é somente um conjunto estético de elementos visuais, mas uma ferramenta projetada para atrair e engajar o público-alvo desde o primeiro contato com o produto editorial.

Para Capelato (2015), a primeira página é o cartão de visita da edição, cujo design é meticulosamente planejado. Esses indivíduos responsáveis por esta função organizam visualmente o conteúdo, utilizando recursos persuasivos para estimular a compra da publicação e fomentar ideias que se alinhem ao direcionamento editorial. Com isso, a diagramação editorial escolhida para o *Jornal Inovação* na edição de 01 de julho de 1984, colocando uma fotografia captada em uma manifestação política em destaque, transpassa a questão estética. Essa estratégia adotada, combinava elementos visuais e persuasivos, visando maximizar o impacto e a eficácia da comunicação que ali era proposta.

O evento em prol das Diretas Já!, segundo o *Jornal Inovação*, na cidade de Parnaíba, ocorreu na Avenida Chagas Rodrigues. Segundo o editorial, as falas e apresentações duraram três horas, contando com cinco mil pessoas. Isso pode ser visto na página do periódico abaixo:

INOVACAO

ÓRGÃO DO MOVIMENTO SOCIAL E CULTURAL INOVAÇÃO

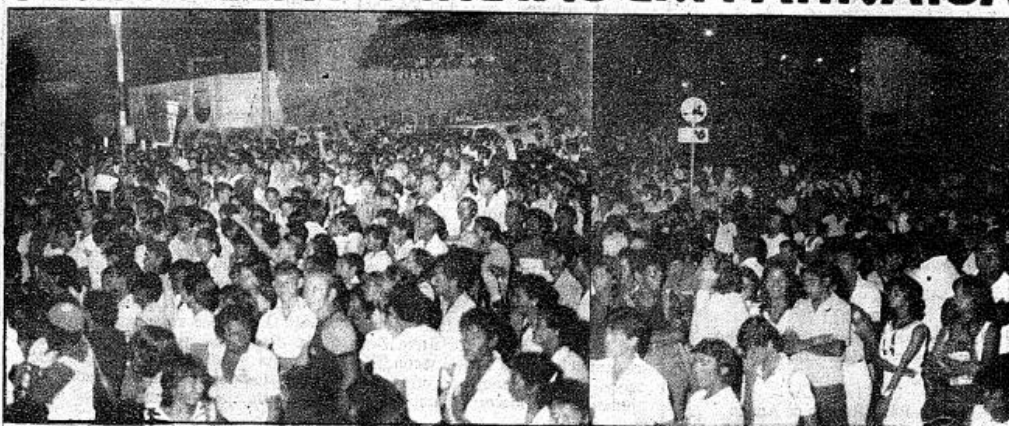
ANO 7

PARNAÍBA(PI), 1º DE JULHO DE 1984

PREÇO: Cr\$ 250,00

Nº 49

5 MIL PELAS DIRETAS EM PARNAÍBA



5 mil pessoas sem faixas, cartazes, bandeiras, assistiram um programa diferente: O SHOW DAS DIRETAS. A alegria dos que subiam ao palanque improvisado da avenida Chagas Rodrigues, contrastava com a seriedade das pessoas que, durante tres horas, ouviram músicas e pronunciamentos.

Editorial



NOSSO CORRESPONDENTE EM BRASÍLIA, JONAS CARVALHO (foto) ENTREVISTOU DAMIÃO GALDINO DA SILVA, O POPULAR "DAMIÃO DO JEGUE", CONHECIDO EM TODO BRASIL PELAS SUAS LUTAS POR IGUALDADE E JUSTIÇA SOCIAL.

Página 5

ESTUDANTES

A controversa história do computador gerou insatisfação no Campus Min. Reis Veloso. Estudantes realizam Assembléia e mudam estatutos

Página 6

João Silva não atende a população

O Teatro não será construído conforme reivindicação popular, Fundação Cultural Assis Brasil sem ajuda da prefeitura. Conjunto IPASE descaracterizado. Morros da Mariana à margem das decisões. Escola Roland Jacob com sérias irregularidades. A omissão, a demagogia e o autoritarismo pedem passagem.

Página 7

CULTURA

Os panques condenavam o capitalismo e o comunismo por suas "propostas fascistas e de alienação das gerações que vieram depois", perdidas no triângulo maconha/carro/mulher.

Página 4

SÓ FAZ POESIA QUEM REALMENTE É POETA

Página 3

OPINIÃO

O método que o medíocre ministro Jarbas Passarinho descobriu para "consertar" a Previdência toma o mesmo rumo das idéias brilhantes surgidas nos laboratórios governamentais: o do fracasso.

Página 4

A fotografia publicada no *Jornal Inovação* que mostra os espectadores de um dos comícios relacionados ao movimento das Diretas Já!, ocorrido na cidade de Parnaíba, suscita uma reflexão sobre o papel da fotografia. O filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman (2012a) discute a emergência da imagem fotográfica a partir de duas impossibilidades aparentemente paradoxais: o desaparecimento iminente da testemunha e a irrepresentabilidade assegurada do testemunho. Para Didi-Huberman (2012a), a fotografia surge como uma resposta a esse impasse, pois possui a capacidade de congelar um instante no tempo, capturando uma presença que, de outra forma, estaria fadada ao desaparecimento. Dessa maneira, a imagem fotográfica, ao materializar o efêmero, desafia a transitoriedade imposta pela passagem inexorável do tempo.

No entanto, a reflexão de Didi-Huberman (2012a) vai além da mera fixação visual proporcionada pela fotografia. O historiador da arte argumenta que, ao ser criada para ser observada, a imagem desempenha o papel de provocar no espectador uma compreensão que transcende o visível. Assim, ao penetrar nas camadas mais profundas de significado contidas na imagem, o observador é convidado à contemplação e à interpretação.

Didi-Huberman (2012a) sustenta que a imagem fotográfica, para além de documentar o que é tangível, ilumina também o potencial não realizado, o ainda não concebido. Dessa forma, abre-se ao espectador um espaço imaginário, uma dimensão para a qual a mente é conduzida, escapando das limitações da experiência direta. Trata-se de um convite ao pensamento além do óbvio, desafiando as fronteiras da compreensão convencional.

Ao destacar a fotografia, o *Jornal Inovação* revelou por meio da imagem o que poderia se tornar inimaginável para a posteridade. Assim, a capacidade única da fotografia de transcender as limitações temporais e espaciais alcançada pela publicação, transformou-se em uma janela para o inexplorado.

Junto à fotografia publicada pelo *Jornal Inovação*, que mostra o público presente no evento das Diretas Já! em Parnaíba está a seguinte descrição:

5 mil pessoas sem faixas, cartazes, bandeiras, assistiram um programa diferente: O SHOW DAS DIRETAS. A alegria dos que subiam ao palanque improvisado da avenida Chagas Rodrigues, contrastava com a seriedade das pessoas que, durante três horas, ouviram músicas e pronunciamentos. Editorial (*Jornal Inovação*, 01/07/1984, p. 01).

A cena descrita na legenda da fotografia evoca um simbolismo profundo para a região do litoral piauiense na década de 1980. Essa evocação ocorre pela ênfase dada ao evento,

marcado pela presença de milhares de pessoas em um momento crucial da história política, social e cultural do Brasil: o Show das Diretas Já!. O expressivo número de 5 mil indivíduos reunidos, sem faixas, cartazes ou bandeiras, é retratado pelo *Jornal Inovação* como uma mobilização espontânea, uma convergência de cidadãos do litoral piauiense unidos por um propósito comum: a defesa da democracia.

Segundo o historiador Sergio Luiz da Silva Mendes (2023), o *Jornal Inovação* tinha como sua pauta de destaque a defesa de causas sociais e políticas relevantes para sua época. Entre esses direitos reivindicados estavam, além da campanha pelas eleições diretas para presidente, a reforma agrária ampla e efetiva e a luta pela Constituinte. Isso evidenciava seu compromisso com a democratização do país e a promoção de um sistema político representativo.

As páginas do *Jornal Inovação*, de acordo com Mendes (2023), não se limitavam a reportar os acontecimentos; elas assumiam um papel na formação da opinião pública e na mobilização social, buscando influenciar diretamente os rumos políticos e sociais do Brasil. Sua atuação se alinhava a um jornalismo de resistência e de engajamento cívico, caracterizado pela defesa dos direitos dos trabalhadores e das camadas menos favorecidas da sociedade.

Aliado a isso, o fato de o evento ter sido intitulado, pelo *Jornal Inovação* de, “O SHOW DAS DIRETAS” acrescenta uma dimensão performática ao engajamento político no litoral piauiense. A escolha do termo “show” indica um elemento de entretenimento. Estratégia essa, usada pelas forças políticas piauienses até o início dos anos 2000 em eventos políticos. Isso tinha como objetivo atrair um público mais amplo e diversificado. Neste sentido, o palanque na Avenida Chagas Rodrigues tornava-se um cenário simbólico, um espaço onde a voz do povo em prol da democracia seria amplificada.

A temporalidade do evento, com uma duração de três horas, destaca dois pontos importantes: o público e os envolvidos em falas e apresentações. Conforme o *Jornal Inovação*, o comprometimento da audiência em absorver e participar das discussões e apresentações sugere um desejo genuíno de engajamento cívico, indo além da simples presença simbólica. Em segundo lugar, as atrações conseguiram captar a atenção da plateia. É nesse contexto que estão as bandas Inferno no Céu, Garotos da Estrada e Condutores de Cadáver, representantes da cena rock do litoral do Piauí.

O historiador francês Jacques Revel (1998), ao discutir a microanálise e a construção social, propõe uma reflexão sobre os efeitos da restrição do campo de observação em estudos sociais. Para Revel (1998), ao focar em aspectos específicos, o pesquisador obtém dados mais

detalhados e profundos, revelando novas estruturas e padrões que possibilitam a criação de uma cartografia do social.

Nesse sentido, delimitar o olhar para o litoral do Piauí e a relação entre o movimento das Diretas Já! e a cena rock local permite identificar novas configurações que poderiam passar despercebidas em uma análise de contexto amplo. Assim, Revel (1998) sugere que, ao estreitar o foco, o pesquisador consegue capturar as nuances e os detalhes que compõem a complexidade do social, revelando dinâmicas e interações antes invisíveis.

Dessa forma, o Show das Diretas, realizado em 1984 em Parnaíba, representa um momento singular na história política do litoral piauiense. A diversidade de participantes e a combinação de elementos festivos e políticos convergiram para criar uma experiência marcante para os envolvidos. Esse episódio nacional, refletido no ambiente piauiense, pode ser entendido como uma busca coletiva por participação, representação e voz ativa na construção do destino político do país. Elementos relacionados ao sentimento local do período podem ser observados nas palavras de Danilo Melo, integrante da banda Garotos da Estrada, que participou do Show das Diretas. Ele diz:

Nós fomos para a campanha das Diretas Já em 1984, lembro do evento que aconteceu no monumento da Águia, entre a Capitão Claro e São Sebastião. O Brasil inteiro fez comícios pelas Diretas Já e imagina que nesse dia, que eu lembre, estavam lá três bandas parnaibanas, Garotos da Estrada, Inferno no Céu e Condutores de Cadáver cantaram no comício das Diretas Já, o que mostrava uma politização, não uma partidarização (Danilo Melo, 2023).

Danilo Melo, em sua fala, destaca o engajamento político das bandas Garotos da Estrada, Inferno no Céu e Condutores de Cadáver. O então jovem músico relembra a campanha das Diretas Já! em 1984 também a partir de sua configuração geográfica, situando suas memórias nas ruas do centro de Parnaíba, próximo ao monumento da Águia, entre as avenidas Capitão Claro e São Sebastião.

A narrativa de Danilo Melo sobre sua participação na campanha das Diretas Já! em 1984 oferece uma perspectiva sobre o comportamento político adotado pela cena rock do litoral piauiense na década de 1980. Sua apresentação como integrante da banda Garotos da Estrada, dividindo o palco com Inferno no Céu e Condutores de Cadáver, consolidou-se não apenas como um exercício de ativismo, mas também como uma celebração cultural e uma forma de expressão artística em apoio a uma causa nacional comum: a democracia.

É interessante notar que, em seu relato, Danilo Melo diferencia o envolvimento das bandas no comício das Diretas Já! como uma manifestação de politização, e não de

partidarização. Ele estabelece uma distinção entre consciência política e filiação partidária, indicando que as bandas de rock do litoral do Piauí, ao participarem desse evento, estavam mais interessadas na defesa da causa democrática e nas questões sociais do que em alinhamentos partidários específicos.

Ainda que rejeitassem a vinculação partidária, a participação da cena rock do litoral do Piauí no Show das Diretas evidencia a influência do contexto político e social brasileiro na cultura musical local. A presença das bandas de rock, cada uma contribuindo com sua identidade sonora, reforça a ideia de que as Diretas Já! em Parnaíba uniram setores distintos da sociedade em torno dos princípios democráticos.

A característica de união é fundamental para compreender a singularidade do rock local que participava das Diretas Já! no litoral do Piauí. O movimento, organizado pelo Comitê Nacional Suprapartidário Pró-Diretas, reunia a Ordem dos Advogados do Brasil - OAB, a Associação Brasileira de Imprensa - ABI, Central Única dos Trabalhadores - CUT e a Central Geral dos Trabalhadores - CGT. Essa variedade de grupos e indivíduos estava sob a bandeira comum da democratização do processo político brasileiro.

A participação das bandas de rock do litoral do Piauí na campanha das Diretas Já! evidenciou o papel da cultura e da música como ferramentas de expressão política. A interação entre elementos culturais, sociais e políticos foi fundamental para a consolidação da cena rock local. Esse movimento também contribuiu para a conscientização da população sobre a importância da participação nos processos públicos de Parnaíba e região. Exemplo disso é Danilo Melo, que na década de 1990 tornar-se-ia secretário de Cultura de Parnaíba¹⁶⁸.

A antropóloga Laiz Mara Meneses Macedo (2014), ao analisar a música na capital Teresina, coloca algo que pode ser ampliado para outros cenários piauienses, no caso aqui em questão, para o litoral do Piauí. Nesse aspecto, Macedo (2014) aponta que o processo de construção da “música piauiense” está intrinsecamente ligado a debates e avaliações das estéticas de composições musicais. Essas avaliações são feitas com base em critérios musicais atrelados a concepções sobre a sociedade e a política. Isso significa dizer que a música piauiense não se estabeleceu somente como uma expressão artística, mas também se fincou como uma forma de ação social com implicações importantes para outros aspectos da vida coletiva.

¹⁶⁸ Danilo Melo ocupou diversos cargos ligados à educação e cultura no campo político brasileiro. Destacam-se os seguintes: Secretário de Cultura de Parnaíba entre 1993 e 1996; Secretário Estadual da Educação e Cultura de Tocantins entre 2011 e 2014; Secretário Municipal de Educação de Palmas, capital do Tocantins, entre 2005 e 2010 e entre 2014 e 2018; e Secretário da Educação da Bahia em 2022. Desde 2006, é professor do quadro efetivo da Universidade Federal do Tocantins - UFT. Para mais informações, ver: <http://lattes.cnpq.br/5100548780348317>. (Acesso em 06 de nov. de 2024).

Nesse sentido, Danilo Melo viu na oportunidade das Diretas Já! um momento para a expressão de ideias e fomento da influência social do rock produzido na região litorânea piauiense. Ele diz:

Eu acho que o momento mais importante e delicado foi esse momento do comício das Diretas Já, lá eu cantei, cantei não, cantar é um elogio (risos), na verdade nós tocamos uma adaptação da música “Blowin’ In The Wind” do Bob Dylan, uma tradução que falava da necessidade de ter democracia no Brasil (Danilo Melo, 2023).

A fala de Danilo Melo destaca que a Garotos da Estrada, durante a apresentação no comício das Diretas Já! adaptou a música *Blowin’ In The Wind* de Bob Dylan. Essa escolha mostra referências artísticas ao abordar temas sociais e políticos relevantes para o momento histórico do Brasil. *Blowin’ In The Wind*, originalmente, tornou-se uma peça do movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos da América. Logo, ao ser adaptada para transmitir a necessidade de democracia no contexto brasileiro, evidencia a capacidade da banda Garotos da Estrada e da cena rock do litoral do Piauí de utilizar a música como ferramenta de expressão política e social.

Ao participar desse comício e apresentar músicas com temáticas políticas, as bandas Garotos da Estrada, Condutores de Cadáver e Inferno no Céu demonstravam seu comprometimento com as questões sociais. Com isso, assumiram, pela via musical, um papel ativo na mobilização cívica e no engajamento político por meio da arte no movimento das Diretas Já! em Parnaíba.

Nesse sentido, as pesquisadoras Camila Cristina dos Santos e Aline Cristine de Moraes Fontes (2021) apontam a existência de uma relação de tensão entre o rock como forma de expressão artística e a indústria cultural que o promove. Elas descrevem esse paradoxo como inerente à natureza do rock: ao mesmo tempo em que é um produto dessa indústria, também funciona como uma voz crítica que questiona e desafia o sistema do qual faz parte.

Dessa forma, para Santos e Fontes (2021), o rock possui uma inclinação essencial para questionar e confrontar. A imagem de rebeldia associada ao gênero vai além de uma simples estética; trata-se de uma postura que incentiva os ouvintes a desafiar convenções, questionar autoridades e refletir criticamente sobre o mundo ao seu redor.

Ainda dentro dessa perspectiva, as autoras ressaltam a natureza inerentemente política do rock e sua capacidade de refletir, responder e, potencialmente, influenciar a realidade

social. Assim, o rock transcende sua função de mero entretenimento, tornando-se um meio de comunicação e influência, com o potencial de impactar a consciência dos ouvintes.

No contexto sociopolítico da década de 1980 no litoral piauiense, o rock absorveu e expressou as questões presentes na realidade social em que estava inserido. O gênero não existe no vácuo, sendo profundamente influenciado pelas circunstâncias, desafios e aspirações da sociedade que o produz. Dessa forma, a adaptação feita pela banda Garotos da Estrada da música *Blowin' in the Wind*, de Bob Dylan, adquire um significado especial, pois demonstra como letras, melodias e ritmos do rock refletem diretamente os sentimentos e preocupações de seu tempo.

Essa incorporação da realidade social feita pelas bandas da cena rock do litoral piauiense não deve ser considerada acidental ou superficial. Pelo contrário, havia uma intenção deliberada por trás de suas músicas e performances. Nesse contexto, os artistas utilizavam o rock como plataforma para comunicar mensagens específicas, seja um apelo por mudanças, um grito de descontentamento ou uma celebração da resistência. Embora enraizadas em situações concretas, essas mensagens frequentemente possuem uma universalidade que as torna relevantes para ouvintes de diferentes épocas e localidades.

Junto a isso, Santos e Fontes (2021) enfatizam que o potencial transformador do rock se dá através do processo de fruição – ou seja, da experiência de ouvir, absorver e refletir sobre a música – influenciando a consciência dos indivíduos. Isso implica afirmar que o rock, para além da passividade e receptividade, consegue influenciar opiniões, despertar emoções e, em alguns casos, inspirar ação.

Dessa forma, ao colocar o rock em uma posição de destaque no panorama cultural e político que o Brasil vivia com as Diretas Já!, o litoral do Piauí usou a música rock como ferramenta de engajamento e busca pela transformação social. Essa ação reconhecia que o poder da música poderia ir além da melodia e da letra, tornando-se uma força na formação da consciência coletiva e individual.

A historiadora Lucília Delgado (2007), em sua análise sobre a campanha das Diretas Já!, ressalta que o movimento foi marcado pela mobilização massiva de diversos segmentos da sociedade brasileira. Trabalhadores, estudantes, desportistas, jornalistas, políticos, artistas, intelectuais, membros do clero e mulheres uniram-se em ruas e praças, manifestando-se contra as restrições às liberdades civis e políticas vigentes na época. O movimento simbolizou a luta coletiva pela redemocratização do país, evidenciando a aspiração por um regime político verdadeiramente representativo.

Sobre o evento das Diretas Já! em Parnaíba, existe também um outro olhar que inclui novos elementos, para além dos trazidos por Danilo Melo. Esse olhar está na fala de Heráclito Sampaio, integrante da banda Inferno no Céu. Sobre o momento da sua participação no Show das Diretas, diz:

Olha, tinha um caminhão, lembro que foi em um caminhão onde eles colocaram uma aparelhagem em cima, lembro disso, tinha um caminhão e eles colocaram uma aparelhagem em cima. Evidentemente tinha uma galera mais atenta politicamente falando, mais engajada, vamos dizer assim, e naquela época todas realmente, todo mundo aspirava aquela liberdade, aquela coisa. Quer queiram ou não, neguem ou não, havia resquícios de uma ditadura, a gente sabia que existia isso e existiu pra valer, embora alguns tentem negar, mas existiu. Naquela época as pessoas queriam mais liberdade, as pessoas estavam pretendendo e acreditando realmente em uma mudança política que trouxesse para elas uma melhor condição de vida. Pode-se dizer que ali estavam deixando um pouco a coisa que estava rolando da época Figueiredo, uma transição para a gente eleger mesmo diretamente os nossos representantes. Então a galera fez esse evento no Brasil todo, isso aconteceu em todo Brasil, era o que estava rolando nacionalmente e em Parnaíba não foi diferente. A galera sempre foi muito atenta em Parnaíba. Parnaíba nunca foi - é bom que fique claro aqui - uma cidade atrasada, ela nunca foi. (...) Então a galera estava ali também muito engajada, muito objetivamente em busca de melhoras, lutando, tinha uma galera lutando. A gente era ali os hippies, os hippongas, punk, hippie, sei lá, uma mistura, a gente era punk, era hippie, a gente era uma mistura. Eles fizeram esse evento das Diretas e estavam disponibilizando ali uma aparelhagem, evidentemente ia ter um show e os caras falavam algumas coisas, lutando por aquilo. A nossa vibe ali naquela idade, naquele nosso momento, era música, a gente queria subir no palco e fazer um som. A galera lá que tomava de conta de levantar uma bandeira, isso ou aquilo, a gente estava afim de fazer um som, a gente não tinha aparelhagem e quando tinha aparelhagem instrumental montada, um palco montado a gente “caramba!”, éramos chamados porque era uma atração ali também, era uma atração a mais e a gente muito jovem, uma galera fazendo um trabalhinho regularmente bom e a gente ia empolgado, a gente não pensava muito “Ah, Diretas Já!”, a gente não pensava, pensava assim “cara, a aparelhagem está lá, os caras chamaram para a gente ir lá tocar, vamos lá tocar” e ia fazer um som. Então era meio assim (Heráclito Sampaio, 2022).

Heráclito Sampaio, em sua fala, destaca o convite feito às bandas para se apresentarem no Show das Diretas Já! e as motivações que impulsionavam os músicos naquele momento. Em consonância com Danilo Melo, o integrante da Inferno no Céu relembra esse episódio, enfatizando a participação das bandas de rock locais em meio a um contexto de efervescência política e social. Heráclito Sampaio também ressalta a atmosfera da época, destacando a mobilização da juventude diante de um cenário de transição política e anseio por liberdade.

Sua narrativa evidencia que, apesar de a juventude local estar envolvida nas manifestações políticas da época, as bandas estavam, acima de tudo, motivadas pela música e pelo desejo de se apresentarem. Ao recordar o caminhão — símbolo visual que remete à expressão cultural e política da época — equipado com aparelhagem de som, ele ressalta a importância desses momentos em sua memória. Esse movimento de localização é semelhante ao realizado por Danilo Melo, ao estabelecer coordenadas geográficas para o evento das Diretas Já!.

Lucília Delgado (2003), ao explorar a dinâmica da memória, aponta que os seres humanos reconstroem suas lembranças a partir de estímulos externos. Para Delgado (2003), a memória é um processo ativo de reconstrução, influenciado por sinais e gatilhos do ambiente. Esses estímulos externos evocam recordações, permitindo que os indivíduos estabeleçam conexões com o passado.

Nesse contexto, a memória mobilizada pelos integrantes da cena rock do litoral piauiense sobre o Show das Diretas em Parnaíba ilustra o processo dinâmico de reconstrução baseado em estímulos sensoriais, como as avenidas do centro da cidade e o suporte sonoro disponível no carro de som. Esses gatilhos auxiliam na construção da compreensão pessoal ao longo do tempo.

Outro ponto relevante na fala de Heráclito Sampaio é sua percepção de que Parnaíba é uma cidade "antenada". Essa afirmação reflete a consciência da comunidade local na década de 1980 em relação aos acontecimentos políticos nacionais. O engajamento das bandas de rock do litoral do Piauí, ainda que voltado predominantemente para a música, conectava-se às questões políticas inerentes ao rock. Exemplo disso são as Diretas Já!, que, na fala de Heráclito Sampaio, representam a percepção de uma sociedade que buscava romper com as heranças da ditadura militar, como as eleições indiretas.

Essa percepção de Heráclito Sampaio dialoga com as observações de Jacques Revel (1998) sobre a abordagem micro-histórica na interpretação de objetos e eventos históricos. Para Revel (1998), a redução da escala de análise não se limita à simples representação de uma realidade preexistente, mas permite a percepção de transformações dessa realidade ao adaptá-la a um nível particular de observação. Esse processo revela aspectos do contexto social e suas configurações, destacando variáveis que moldam a dinâmica do conjunto social em questão.

Ao considerar a perspectiva levantada por Revel (1998), é possível explorar as Diretas Já! e seus impactos em uma escala diferenciada de análise histórica. Isso permite que o rock do litoral do Piauí na década de 1980 e as interpretações desse movimento, expressas por seus

protagonistas, revelem nuances significativas. A análise micro-histórica, portanto, captura a singularidade dessa relação e insere a cena rock da região em um tecido social mais amplo, possibilitando a compreensão das interações e configurações desse contexto histórico.

As narrativas de Heráclito Sampaio e Danilo Melo, integrantes das bandas Inferno no Céu e Garotos da Estrada, respectivamente, evidenciam diferentes formas de relação com o ambiente político do litoral piauiense nos anos 1980. Enquanto o primeiro enfatiza a energia juvenil impulsionada pelo entusiasmo musical em detrimento de uma agenda política específica, o segundo atribui maior centralidade ao engajamento político.

No entanto, essa dualidade, que à primeira vista poderia sugerir uma menor relevância da política para além da banda Garotos da Estrada, não exclui a importância do engajamento político na cena rock do litoral piauiense da época. O rock tornou-se uma forma de expressão e contestação das dinâmicas sociais, culturais e políticas da região. As bandas Inferno no Céu e Condutores de Cadáver, cada uma à sua maneira, exploravam, em diferentes níveis de percepção — internacional, nacional e local —, aspectos que consideravam prejudiciais à construção de uma sociedade mais justa.

No que tange à esperança da juventude na década de 1980, torna-se relevante considerar a análise de Mario Luis Grangeia (2016). Para o sociólogo, o rock refletiu a percepção pública durante um período turbulento da história do Brasil. No final dos anos 1980, houve uma oscilação marcante entre esperança e desencanto no cenário político brasileiro, fenômeno refletido nas letras das músicas associadas ao gênero.

Segundo Grangeia (2016), apesar da transição para a democracia na segunda metade da década de 1980, uma parcela significativa da população ainda considerava que a situação do país era melhor durante o regime militar, sobretudo em relação à economia, à inflação, à dívida externa e à corrupção. A democracia, por sua vez, era vista de forma mais positiva apenas no que se referia às liberdades políticas e de expressão. Esse sentimento de desencanto, somado à decepção com os governos Sarney e Collor após o fervor cívico das Diretas Já!, levou parte da juventude à apatia política nas décadas seguintes.

As percepções de Danilo Melo e Heráclito Sampaio convergem em determinados momentos, mas também revelam diferentes interpretações sobre os acontecimentos das Diretas Já! em Parnaíba. O historiador Rodrigo Patto Sá Motta (2018), ao abordar a cultura política brasileira, destaca a coexistência de padrões culturais comuns e a presença de culturas ou subculturas em constante disputa no território nacional. Nesse contexto, a análise adquire contornos específicos ao considerarmos a participação de bandas de rock nos movimentos das Diretas Já! no litoral do Piauí.

O litoral piauiense não foi imune ao fervor político nacional da década de 1980. A presença de bandas de rock nesse contexto revela a capacidade do movimento de transcender fronteiras geográficas e alcançar comunidades consideradas periféricas. A música, nesse sentido, torna-se um instrumento de conexão e unificação, rompendo barreiras regionais e consolidando uma identidade coletiva em torno da luta por direitos democráticos.

Nesse contexto, Motta (2018) sugere que, embora existam divergências culturais e políticas no Brasil, há elementos comuns que permeiam essas diferentes expressões. No caso das bandas de rock do litoral do Piauí que participaram dos movimentos das Diretas Já! em Parnaíba, a identificação com os ideais democráticos e a busca por uma participação mais ativa na definição do destino político do país emergiram como fios condutores que conectaram diferentes manifestações culturais.

Ao afirmar que as identidades nacionais não são características inatas, Hall (2006) argumenta que elas são produtos da cultura e da representação. Essa perspectiva destaca a centralidade da cultura na construção e interpretação das identidades nacionais, que não são fixas, mas constantemente reinterpretadas ao longo do tempo.

A ênfase na representação como meio pelo qual as identidades nacionais são compreendidas evidencia que a nação não é apenas uma entidade política, mas também um sistema de representação cultural que atribui significados. Essa concepção desafia visões mais reducionistas, que a consideram apenas uma construção política ou geográfica. Nesse sentido, a cultura nacional desempenha um papel fundamental na definição do que significa pertencer a uma nação.

Hall (2006) indica que as pessoas não são apenas cidadãos legais de um país, mas também participantes ativas da ideia de nação, conforme representada em sua cultura nacional. Essa abordagem reforça que a identidade nacional não é imposta de cima para baixo, mas construída coletivamente por meio da participação e da interpretação individual no contexto cultural.

A partir dessa concepção de identidade nacional como algo construído e passível de transformação, é possível perceber, nas falas de Heráclito Sampaio e Danilo Melo, como a identidade cultural e política da cena rock do litoral piauiense na década de 1980 se consolidou no interior das representações culturais. A cultura, nesse contexto, desempenhou um papel essencial na definição do pertencimento, ligando a cena rock local às lutas políticas do período e reafirmando sua relevância na construção de uma identidade coletiva engajada.

Em última análise, a presença das bandas de rock do litoral do Piauí nos movimentos das Diretas Já! em Parnaíba destaca a capacidade da cultura, em suas diversas manifestações,

de ser um agente de transformação na sociedade. Nesse sentido, o rock contribui para influenciar e promover a mobilização em prol de valores democráticos e participativos.

Faz-se pertinente ressaltar a observação de Delgado (2007) sobre a complexidade da campanha das Diretas Já!. Para a historiadora, embora sua relevância histórica seja inquestionável — especialmente por ter mobilizado milhões de brasileiros em torno da causa do retorno das eleições diretas para presidente —, as interpretações sobre a estratégia e a liderança do movimento são divergentes no campo da memória.

Esse campo da memória, conforme destacado por Delgado (2007), manifesta-se nas narrativas daqueles que participaram da campanha, evidenciando que as discordâncias entre líderes e partidos da época continuam presentes nas lembranças dos envolvidos. As diferentes percepções refletem a heterogeneidade da coalizão suprapartidária que liderou o movimento. No entanto, a unidade em torno de um objetivo comum — a luta pela redemocratização — foi essencial para o sucesso da campanha. Ainda assim, as tensões internas da época permanecem evidentes na contemporaneidade quando analisadas a partir das memórias de seus participantes.

Dessa forma, a pluralidade de percepções sobre o movimento das Diretas Já! evidencia a natureza dinâmica e mutável das mobilizações nacionais quando observadas em seus contextos locais. No caso do litoral do Piauí na década de 1980, essa perspectiva permite compreender as tensões entre o cenário cultural e político da região e as demandas nacionais pela redemocratização do país.

3.3. O Setembro Rock de 1985 e o litoral do Piauí na cidade verde

A efervescência cultural que o Piauí vivia na década de 1980 estava mergulhando em transformações em relação a música rock e seus cenários no Estado. Nesse contexto, eventos como o Setembro Rock, em Teresina, ganharam destaque. Com isso, eram proporcionados espaços para expressões artísticas e musicais dentro e fora do Nordeste vinculadas ao rock e suas variações.

Em meio ao calor político, social e geoclimático do período, a capital piauiense se tornou palco de diferentes experiências. Assim, bandas locais e de outras regiões do Piauí encontravam-se em eventos para compartilhar suas sonoridades e visões de mundo. Nesse contexto, o Setembro Rock emerge como marco histórico para uma geração de músicos que buscavam romper com paradigmas e estabelecer novas formas de manifestação artística.

Apesar do impacto e da importância desse evento para o cenário musical piauiense, a historiografia que dedica linhas ao Setembro Rock muitas vezes não alcança as percepções das bandas que vinha de fora de Teresina e que contribuíram para a diversidade desse momento¹⁶⁹. Estas bandas, trouxeram influências e experiências, além de desempenharam um papel significativo na construção do mosaico musical e cultural do Piauí. No entanto, a falta de suas vozes e impressões deixam lacunas na compreensão do que foi o Setembro Rock e seus impactos no rock piauiense.

Enquanto se exploram as nuances desse evento, torna-se essencial ampliar a narrativa histórica para incluir as experiências e perspectivas das bandas que ultrapassaram suas fronteiras municipais para participar do Setembro Rock em Teresina. A história desse festival é, portanto, marcada por uma diversidade complexa, onde as vozes da capital se entrelaçam com aquelas vindas de outras regiões do estado.

Na década de 1980, diversas bandas piauienses saíram de suas cidades para se apresentar no festival, incluindo aquelas do litoral piauiense. Assim, ao levarem sua música para os palcos teresinenses, essas bandas não apenas ampliaram sua visibilidade, mas também contribuíram para a consolidação do rock no Piauí, deixando suas marcas na cena musical da época.

Segundo o historiador Fernando Muratori Costa (2019), há diferentes marcos na cena musical teresinense, especialmente ligados à comunidade underground. Em sua análise, o historiador aponta o Setembro Rock como um marco. Costa (2019) afirma que esse evento tem tanto uma ligação direta quanto indireta com o Rock in Rio, festival de rock realizado em janeiro de 1985, na cidade do Rio de Janeiro.

A relação do Setembro Rock e Rock in Rio na década de 1980, indicada por Costa (2019), também é feita por Jesum Messias, músico que participou do evento com a banda Garotos da Estrada:

Olha, 1985 me lembra bem que foi dentro de uma febre das Diretas Já!, de uma febre do despertar do rock do Brasil que chega de mão cheia com o Rock in Rio, primeira edição do Rock in Rio no Brasil, onde vai aparecer de forma nacional, televisivamente falando, o Iron Maiden, Black Sabbath, Deep Purple, Whitesnake, Scorpions, Nina Hagen, James Taylor, vamos ter Capital Inicial e Barão Vermelho com Cazuza. Enfim, vai ser nacionalmente mostrado nas redes televisivas. (...) Nasce aí a primeira edição do Setembro Rock (Jesum Messias, 2022).

¹⁶⁹ Os trabalhos de Fernando Muratori Costa (2019), Hermano Medeiros (2013) e Raimundo Santos (2016) são exemplos de análises que abordam o contexto musical de Teresina na década de 1980, mas não aprofundam questões relacionadas à presença de bandas e artistas piauienses de fora da capital no Setembro Rock.

Na fala de Jesum Messias sobre o ano de 1985, evoca-se a memória de uma época marcada pela efervescência política e cultural, bem como pelo despertar do rock no Brasil. Nesse contexto, a primeira edição do Rock in Rio surge como um símbolo.

Segundo o comunicólogo Eduardo Vicente (2014), o Rock in Rio de 1985 é resultado de um processo que já vinha se consolidando na cena musical brasileira. Para Vicente (2014), esse movimento foi impulsionado pelas apresentações de bandas brasileiras em circuitos como o Circo Voador, no Rio de Janeiro, e o Teatro Lira Paulistana, em São Paulo, que demonstraram o sucesso e a viabilidade de eventos dessa magnitude. Além disso, esses circuitos contribuíram para inserir o Brasil no mapa das turnês internacionais e influenciaram o surgimento de bandas e artistas por todo o país, respeitando as particularidades culturais de cada local de origem.

Jesum Messias ao narrar o ano de 1985, coloca como referência bandas que ampliaram seu público no Brasil durante a década de 1980 por meio do Rock In Rio. Grupos como, Iron Maiden, Black Sabbath, Deep Purple¹⁷⁰, Whitesnake¹⁷¹, Scorpions¹⁷², Nina Hagen¹⁷³, James Taylor¹⁷⁴, além das bandas brasileiras. Estas apresentações ressaltam a importância do evento como marco na exposição nacional e global da música, especialmente do gênero rock.

Para o historiador Wlisses James de Farias Silva (2014), o festival Rock in Rio de 1985 representou um momento crucial para a consolidação do rock e da música jovem no Brasil. Com a participação de artistas internacionais, o evento representou um ponto de virada para o rock no país. Isso contribuiu, por exemplo, para a consolidação do *heavy metal* no Brasil.

¹⁷⁰ Deep Purple é uma banda formada em 1968 na Inglaterra. Sua formação clássica incluía Ritchie Blackmore (guitarra), Jon Lord (teclado), Ian Paice (bateria), Ian Gillan (vocal) e Roger Glover (baixo). O álbum *Machine Head* (1972) é um de seus principais sucessos. Em 2016, foi incluído no Rock & Roll Hall of Fame. Para mais informações biográficas e discográficas, ver: DAPIEVE, Arthur; ROMANHOLLI, Luiz H. *Guia de rock em CD: uma discoteca básica*. 2 ed. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro. 2004. p. 80-81.

¹⁷¹ Whitesnake é uma banda britânica formada em 1978 pelo vocalista David Coverdale, após sua saída do Deep Purple em 1976. Além de David Coverdale, sua formação clássica conta com Steve Vai (guitarra), Adrian Vandenberg (guitarra), Rudy Sarzo (baixo) e Tommy Aldridge (bateria).

¹⁷² Scorpions é uma banda alemã formada em 1965. Em sua formação clássica estão presentes: Klaus Meine (vocal), Rudolf Schenker (guitarra), Matthias Jabs (guitarra), Francis Buchholz (baixo) e Herman Rarebell (bateria). Músicas da banda Scorpions ganharam versões em forró que se tornaram sucessos no Nordeste do Brasil. Destacam-se as versões de músicas do álbum *Crazy World* (1990). Entre elas estão *O Navio e o Mar*, gravada pela banda Calcinha Preta no álbum *Calcinha Preta - Volume 12* (2005), versão da música *Send Me an Angel*, e *Baby*, gravada pela banda Desejo de Menina no álbum *De Corpo, Alma e Coração* (2004), versão de *Wind of Change*.

¹⁷³ Nina Hagen (1955-) é uma cantora, compositora e atriz alemã, conhecida por sua estética e seu estilo musical, que combina punk, ópera e elementos de música eletrônica. Ela participou da música *Garota de Berlim*, presente no álbum *Humanos* (1985) da banda Tokyo, que tinha Supla como vocalista e também aparece em seu clipe, lançado em 1986.

¹⁷⁴ James Taylor (1948-) é um cantor e compositor estadunidense. Em 2000, foi incluído no Rock & Roll Hall of Fame. Para mais informações biográficas e discográficas, ver: DAPIEVE, Arthur; ROMANHOLLI, Luiz H. *Guia de rock em CD: uma discoteca básica*. 2 ed. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro. 2004. p. 129-131.

O Rock In Rio se destacou por abranger uma ampla gama de influências que foram do punk ao folk, além de bandas brasileiras com suas fusões do rock e ritmos regionais. Com isso, o festival carioca serviu como plataforma para artistas brasileiros. Wlisses James Silva (2014) destaca que a fusão de influências, incluindo ritmos brasileiros, ressaltou a capacidade do rock de se adaptar e incorporar elementos locais.

A partir do contexto do Rock in Rio, evidencia-se o surgimento de um novo segmento da juventude brasileira: os *headbanger*. Esses personagens eram caracterizados por postura agressiva e identidade distinta daquelas associadas à esquerda, à direita e até mesmo ao rock pop nacional. Aliado a isso, está à cobertura da Rede Globo de Televisão. Ao tentar definir o que eram esses fãs de *heavy metal*, os telejornais buscavam contextualizar essa nova subcultura, contribuindo para a construção de uma imagem pública desse segmento jovem que chamavam de “metaleiros”.

Segundo o historiador Paulo Gustavo da Encarnação (2015), a elaboração de termos associados a figuras envolvidas com o rock, por exemplo, *metaleiros*, é exemplo de construção sócio-histórica configurada ao longo do tempo. Tal construção envolve múltiplos agentes e influências, como a mídia, a indústria fonográfica, músicos, fãs e também os críticos do gênero.

Esses impactos da cobertura da mídia sobre o Rock in Rio de 1985 também foram sentidos no litoral piauiense. A exemplo disso está na coluna *Sociedade*, assinada por Fábio Teles, no *Folha do Litoral*. Em 23 de fevereiro de 1985, o jornalista usou como título “*Metaleiras e Punkies*” para uma nota sobre jovens mulheres. Essas, por sua vez, eram filhas de famílias abastadas da região, que participavam das festas de momo em clubes sociais do litoral piauiense. Além disso, nos últimos meses de 1984, o festival carioca já era notícia na imprensa do litoral piauiense, sendo pauta até janeiro de 1985 na coluna de Colombo Neto no periódico *A Liberdade*¹⁷⁵.

Wlisses James de Farias Silva (2014) coloca que o movimento do *heavy metal* no Brasil já se fazia presente desde o início da década de 1980. Contudo, é somente a partir do Rock in Rio de 1985 ele ganha visibilidade perante a grande mídia e a maioria da população brasileira. Esse momento marca a entrada do *heavy metal* no cenário cultural brasileiro, gerando curiosidade e, ao mesmo tempo, incompreensão por parte daqueles que não estavam familiarizados com sua linguagem e estética.

¹⁷⁵ Sobre o impacto do Rock in Rio de 1985 na imprensa do litoral piauiense, ver: MOURA, Gustavo Silva de. “*Acham que somos alienados*”: O rock na imprensa do litoral do Piauí nos anos 1970-80. 2019. 147f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2019. p. 64-80.

No contexto piauiense, o festival Setembro Rock ganha relevância no calendário cultural da capital, Teresina. No decorrer dos anos de 1980, o evento foi ampliado, chegando a ter mais de uma edição na Central de Artesanato. O referido local, segundo os historiadores Raimundo Santos (2016) e Hermano Medeiros (2013), emerge no período como palco onde variados estilos musicais encontravam expressão, destacando notavelmente o rock. Esse espaço se torna um ponto de convergência para a juventude estudantil, que se aglomera nas edições do Setembro Rock.

O público do Setembro Rock era composto por jovens estudantes de Teresina. Essa audiência testemunhava a convergência de diferentes estilos do rock, proporcionando uma experiência musical diversificada. Nesses eventos, bandas nacionais, como Dorsal Atlântica¹⁷⁶ e Viper¹⁷⁷, ao lado de representantes piauienses como Megahertz¹⁷⁸, Avalon¹⁷⁹ e Grito Absurdo¹⁸⁰, mostravam a música rock aos piauienses.

Em 1985, o festival Setembro Rock enfrentava desafios que podem ser percebidos nas falas dos integrantes das bandas de rock do litoral piauiense que viajaram à capital com a promessa de apresentar seu som a um novo público. Nessa viagem a Teresina, estavam as bandas Inferno no Céu e Garotos da Estrada.

Danilo Melo, integrante da banda Garotos da Estrada, expõe percepções sobre a recepção do público do festival teresinense da seguinte forma:

Fomos para o festival Setembro Rock, ali no espaço cultural de Teresina, aquele espaço perto da praça central. Esse espaço fica no centro da cidade de Teresina, próximo a Igreja de São Benedito, ali na praça onde tem o Teatro 4 de Setembro. De frente ao Teatro 4 de Setembro tem o Centro Artesanal, Centro de Cultura, e ali acontecia o Setembro Rock. Nós fomos lá. O Garotos da Estrada tocou no Setembro Rock, não lembro se as demais

¹⁷⁶ Dorsal Atlântica é uma banda brasileira formada na cidade do Rio de Janeiro no ano de 1981. Tem como seu líder, o vocalista e guitarrista Carlos “Vândalo” Lopes. A Dorsal Atlântica é considerada uma das primeiras bandas de *heavy metal* do Brasil. Para mais informações sobre a banda, ver: <http://www.dorsalatlantica.com.br> (Acesso em 06 de nov. de 2024).

¹⁷⁷ Viper é uma banda brasileira formada na cidade de São Paulo no ano de 1985. Entre seus membros fundadores de destaque estão o baixista Pit Passarell (1968-2024) e o vocalista André Matos (1971-2019). No início dos anos 1990, foi a primeira banda do Brasil no segmento *heavy metal* a fazer sucesso no Japão.

¹⁷⁸ Megahertz é uma banda de *thrash metal* brasileira formada na cidade de Teresina, no Piauí, em 1985. Entre seus membros oriundos da década de 1980 estão os guitarristas Mike Soares e Kasbafy.

¹⁷⁹ Avalon é uma banda brasileira de *heavy/thrash metal* fundada em 1987 na cidade de Teresina. Em sua fundação, contava com os guitarristas Ico Almendra e Thyrsó Neto, ambos ex-membros da banda Venus, considerada a primeira do Nordeste a gravar um disco de heavy metal em 1986. Avalon encerrou suas atividades em 1996, após uma tentativa de inserção na cena de heavy metal paulista, mas voltou a se reunir em 2020 com Ico Almendra e Thyrsó Neto em sua formação.

¹⁸⁰ Grito Absurdo foi uma banda de punk formada em 1985 na cidade de Teresina, Piauí, e manteve-se em atividade até 1989. Entre seus fundadores está Fábio Almeida de Carvalho, atualmente professor titular da Universidade Federal de Roraima - UNIR, onde atua no curso de Licenciatura Intercultural do Instituto Insikiran e no Programa de Pós-Graduação em Letras.

bandas tocaram também. Lembro que nós tocamos umas duas ou três músicas, mexia com a juventude, era algo que agradava, mas também desagradava porque não era tão profissional (Danilo Melo, 2023).

A fala de Danilo Melo destaca o espaço cultural próximo à praça central da cidade, situando geográfica e culturalmente a apresentação das bandas no Centro de Artesanato. Sobre a participação da Garotos da Estrada no Setembro Rock, as memórias de Danilo Melo evidenciam a percepção do público em relação à performance da banda. Ele ressalta que as temáticas abordadas em suas canções geravam uma tensão entre agradar e desagradar, mesmo entre aqueles já familiarizados com o rock. No entanto, segundo ele, a música da banda impactava a juventude.

Jesum Messias, outro integrante da Garotos da Estrada presente no Setembro Rock de 1985, também aborda os motivos que causaram a brevidade da apresentação de sua banda:

Então nós fomos lá, tivemos essa aventura. Chegando, fomos para a casa deles e depois fomos fazer o show, não passamos o som porque ninguém tinha essa experiência de querer passar som, chegamos na hora para fazer o show. Imaginávamos que seria uma coisa que nós estaríamos fazendo isolado, mas não, teve mais umas três ou quatro bandas e todas elas eram heavy metal mesmo, pesado, muito pesado, uma galera enorme de headbangers estavam ali e todo mundo curtia e fazia o símbolo que era um símbolo metaleiro (Jesum Messias neste momento da entrevista faz o símbolo da mão chifrada para representar o usado pelos headbangers que estariam na plateia do evento que está narrando), tinham suas correntes e braceletes e não vi uma galera de punk, não tinha gente punk, era uma turma do metal mesmo, os chamados metaleiro, e a turma se desfrutando de um estilo no qual não era o nosso. Ali o Inferno no Céu se apresentou, foram tocar músicas autorais e foram vaiados. (...) O Inferno no Céu foi chegando com um rock progressivo, estavam fazendo uma coisa bem diferente e quando chegou a nossa vez estávamos ali em uma situação de estar cansado, ninguém tinha dormido, um pouco saturados e enjoados. A gente tinha passado praticamente o dia todo sem dormir no corre-corre, indo atrás de cordas para colocar na guitarra e conseguimos, mas foi um Deus nos acuda para ter e fomos nos apresentar. Fomos nos apresentar em torno de uma hora da manhã e o meu irmão que era baterista já estava embriagado por completo e não tinha mais noção de controle da coordenação motora para fazer a batida da música (risos). Quando nós começamos a tocar ele foi com uma velocidade bateria” furou lá o bumbo também e aí ele já tava puto e estava bêbado. A gente foi, mesmo assim, fazendo algumas canções, ensaiamos umas vinte músicas e praticamente tocamos no máximo cinco porque não tinha mais condição de continuar. Foi histórico, foi histórico. Quando nós terminamos a plateia ficou em silêncio, ninguém entendeu nada (risos). Saímos de lá com aquilo de “Cara, que garotos são esses? que história é essa?”, o cara do evento chegou e falou “Cara, porra, o que vocês fizeram? Que história foi essa? Cara, vocês já desceram do palco?!” e nós “Não temos mais condição, a gente está cansado, vamos para casa, chama alguém para nos deixar na casa” e o cara “Porra, ainda tem mais uma banda, mas tudo bem eu vou chamar alguém para deixar vocês lá na casa do cara, vocês vão”

e nós “é, a gente vai cara, estamos todo mundo bêbado, a gente está cansado, a gente não quer mais porra nenhuma disso aqui, vamos para a casa” e fomos (risos). Então, vou te falar que foi sucesso? Vou te dizer que foi? Não, não foi pô, foi punk, nós fomos punk e voltamos punk. Ali nós fizemos uma contracultura e os caras ficaram no dia aplaudindo a gente, fomos contar a mensagem para ele e dissemos “cara, a gente não era metal, nós somos punk” e ele “ah, agora nós entendemos tudo” (risos) (Jesum Messias, 2022).

A narrativa de Jesum Messias detalha sua experiência como músico participante do Setembro Rock. Para além do que ocorreu no palco, ele destaca a importância do trajeto percorrido pela banda até o local do show. A falta de experiência com equipamentos musicais de maior qualidade — algo pouco acessível no litoral do Piauí na década de 1980 — resultou em dificuldades desde a passagem de som até a apresentação da Garotos da Estrada.

Além dessa inexperiência técnica, Jesum Messias observa que as bandas do litoral piauiense encontraram um público segmentado, majoritariamente composto por fãs de heavy metal, distinto de sua audiência habitual, que interagiu com diferentes estilos de rock. Esse contraste tornou-se ainda mais evidente diante da recepção negativa ao rock progressivo da Inferno no Céu, o que demonstrou a rigidez das preferências musicais do público teresinense presente no Setembro Rock.

Em outro momento da entrevista, ao falar sobre as bandas que estavam participando do Setembro Rock, Jesum Messias diz: *“Ali começa a nascer também bandas cover do Iron Maiden, praticamente cover, porque não havia composição, as únicas bandas que levaram músicas autorais foram nós”* (Jesum Messias, 2022). Sua análise demonstra a dissonância de ideias entre as propostas das bandas da capital e do litoral. Apesar de ambas serem marcadas pela busca por identidade e espaço na cena musical piauiense, a primeira acessava pela via da reprodução e a segunda pelo autoral.

Ao descrever a performance da Garotos da Estrada no Setembro Rock, Danilo Melo estabelece alguns motivos do insucesso de sua banda e da Inferno no Céu ao reportar o seguinte:

Realmente foi um festival mal organizado. Foi improvisado como as coisas que a gente também fazia. Só que você vem de muito longe para o lugar, com a expectativa de fazer o show, de tocar e etc. Nós tínhamos poucas músicas e os recursos também eram poucos e Teresina também tinha muitas dificuldades. Lembro que a gente não tocou todas as músicas e isso também causou uma grande revolta. É compreensível se você colocar que eles também tinham pouco apoio, também faziam muito no improviso e queriam espaço para veicular a linguagem deles. Isso era muito presente. No fundo tinha um pouco dessa rivalidade entre Parnaíba e Teresina, mas não acho que isso foi determinante para o desenrolar das coisas. (...) No dia você fica

zangado porque vai e quer tocar todas as músicas e aí toca duas ou três músicas e dizem: “olha, está enjoado demais essa música de vocês, não está boa não” e realmente, talvez não estivesse tão boa. E aí claro, a gente escreve e faz todo o protesto porque tem que fazer, não é?! Isso faz parte também do processo e a gente tem que marcar isso porque nós estávamos defendendo uma ideia. De novo, muito mais do que tocar música, a gente queria levar alguma mensagem. A gente falava muito sobre isso de levar uma mensagem, não era só levar música (Danilo Melo, 2023).

O relato de Danilo Melo apresenta uma perspectiva que reconhece falhas de ambos os lados, estabelecendo uma convergência entre os desafios enfrentados no Setembro Rock e aqueles já vivenciados pelos jovens que organizavam eventos de rock no litoral do Piauí. Os acontecimentos narrados por Danilo Melo e Jesum Messias sobre as dificuldades encontradas pela Inferno no Céu e pela Garotos da Estrada durante a apresentação evidenciam os obstáculos enfrentados tanto pelas bandas quanto pelos organizadores do evento.

O caráter de improvisação do festival Setembro Rock, em suas primeiras edições, reflete a realidade da cena musical teresinense vinculada ao *heavy metal* na década de 1980. A limitação de músicas e recursos, tanto das bandas quanto da cidade de Teresina, é mencionada por Danilo Melo como desafio enfrentado durante o Setembro Rock.

Outro elemento que merece destaque no relato de Danilo Melo é a possível rivalidade entre Parnaíba e Teresina, que se fazia presente também na cena musical rock. Isso mostra a existência de dinâmicas regionais e competição entre os locais. No entanto, apesar de reconhecer essa rivalidade, Danilo Melo não a coloca como um fator determinante para o desenrolar dos eventos que acometeram o Setembro Rock de 1985.

Segundo Danilo Melo, o principal foco da participação das bandas de rock do litoral piauiense no Setembro Rock estava na defesa de ideias e na busca por transmitir mensagens por meio da música. O protesto era visto como parte integrante do conceito de rock que esses indivíduos defendiam na década de 1980. No entanto, não foi possível atingir as metas estabelecidas com a precisão pretendida.

De acordo com Costa (2019), os acontecimentos que levaram ao encurtamento das apresentações das bandas Inferno no Céu e Garotos da Estrada durante o Setembro Rock de 1985 estão relacionados a uma suposta quebra de acordo por parte dos integrantes da banda Som Mais Eu. Acerca disso, Costa (2019) destaca uma declaração de Zilton Lages Filho, organizador do evento, na qual ele afirma que os membros da banda teriam inventado uma mentira para exigir um cachê maior do que o inicialmente acordado. Essa situação teria causado atrasos nas apresentações daquela noite.

Além disso, Costa (2019) apresenta em sua análise uma matéria do jornal teresinense *O Estado* na qual o debate ocorre. Nesse relato, o organizador do Setembro Rock emerge como a vítima da situação. Para reforçar a narrativa de má-fé e egoísmo atribuída aos músicos, o organizador do evento incluiu em seu discurso as bandas Wagark (Teresina) e Garotos da Estrada como vítimas da situação. Ele argumentou que ambas foram prejudicadas pela extensão do tempo de apresentação da banda Som Mais Eu.

A análise de Costa (2019) sobre os eventos do Setembro Rock, tanto durante quanto após o festival, evidencia a dinâmica das narrativas construídas em torno dos acontecimentos e desentendimentos no cenário musical teresinense da década de 1980. As argumentações variam conforme as perspectivas dos envolvidos, e as mudanças na narrativa refletem tentativas de influenciar a percepção pública, além de buscar apoio ou simpatia para determinadas versões dos fatos.

Diferente do apresentado por Costa (2019), Jesum Messias, integrante da banda parnaibana prejudicada, apresenta outros argumentos para o insucesso da apresentação da banda Garotos da Estrada. Sobre a organização do Setembro Rock, Jesum Messias indica elementos que podem ser entendidos como gratidão quando diz:

O Condutores de Cadáver não foi, somente Inferno no Céu e Garotos da Estrada estiveram no Setembro Rock. Fomos impactados porque a gente não saía daqui. Aqui era uma cidade interiorana e provinciana, com cheiro de mato e cheiro de sapo, ouvindo cantigas de sapo e ouvindo cantigas de cobra. Saímos daqui e fomos para a capital, para a gente foi algo muito novo. Naquela época, para você ter ideia, mesmo com todas as dificuldades que ali se encontravam, as passagens foram dadas pelo evento, na hospedagem nós ficamos na casa dos caras que estavam produzindo o evento. Fizemos uma saída aqui de Parnaíba na empresa Marimbá que fazia a viação comercial rodoviária de Parnaíba a Teresina, como também para Fortaleza, São Luís ainda não tinha pela Marimbá (Jesum Messias, 2022).

Jesum Messias, ao relatar a participação das bandas Inferno no Céu e Garotos da Estrada no Setembro Rock, destaca a significativa mudança de ambiente vivenciada pelos músicos. A descrição que ele faz de Parnaíba caracteriza a cidade como “interiorana e provinciana, com cheiro de mato e cheiro de sapo”, contrastando com a capital Teresina, para onde as bandas se dirigiram para se apresentar no festival.

A narrativa de Jesum Messias enfatiza a sensação de saída da zona de conforto e o afastamento do cenário familiar e rústico do litoral para enfrentar os desafios e novidades que a capital poderia proporcionar aos jovens envolvidos com o rock. Ele observa que, na época, Parnaíba era uma cidade com suas particularidades e limitações, e a ida para a capital

representava uma oportunidade que poderia consolidar sua banda no cenário musical piauiense.

Além disso, ao mencionar as passagens fornecidas pelo evento e a hospedagem na casa dos produtores, Jesum Messias destaca a colaboração e o apoio da cena musical rock teresinense. No entanto, apesar desse suporte, Garotos da Estrada e Inferno no Céu enfrentaram dificuldades e obstáculos para participar do evento em Teresina.

Danilo Melo e Jesum Messias, ao revisitar a apresentação da Garotos da Estrada no Setembro Rock, trazem lembranças que, ao mesmo tempo, dialogam e divergem sobre os acontecimentos do festival. Assim, suas falas contrapõem as vantagens e desvantagens da participação de bandas de rock autoral do litoral piauiense no evento teresinense da década de 1980.

Segundo Ecléa Bosi (1994), o ato de lembrar não é um simples exercício de reviver experiências tal como aconteceram, mas sim um processo de reelaboração contínua. A memória, nesse sentido, é uma construção ativa e dinâmica, influenciada pelas circunstâncias, ideias e imagens contemporâneas que configuram a percepção no momento do ato de recordar.

Dessa forma, ao revisitar suas lembranças sobre o Setembro Rock, Danilo Melo e Jesum Messias reinterpretam suas experiências a partir do presente, utilizando as ferramentas simbólicas e cognitivas que possuem no momento da fala — ou seja, mais de três décadas depois dos acontecimentos em Teresina.

A abordagem de Bosi (1994) rompe com a ideia de que o passado permanece fixo e inalterado no inconsciente, como se fosse um arquivo imutável à espera de ser acessado. A autora sugere que qualquer lembrança está intrinsecamente vinculada ao tempo presente, sendo mediada por representações e interpretações atuais. Assim, a memória de Danilo Melo e Jesum Messias não pode ser vista como uma reprodução fotográfica dos eventos, mas como uma recriação, onde novas percepções e valores entram em jogo.

Esse processo de reelaboração, observado em Danilo Melo e Jesum Messias, assim como em outros personagens acessados por Costa (2019) e Raimundo Santos (2016) ao abordarem o impacto do Setembro Rock na cena musical de Teresina, evidencia a transformação das imagens do passado. Ainda que as lembranças desses personagens, em um primeiro momento, pareçam nítidas, elas não correspondem à mesma imagem capturada no momento original, ou seja, em 1985.

Uma vez que os próprios sujeitos mudaram — assim como suas capacidades perceptivas, suas ideias e suas noções de valor —, é necessário considerar que as memórias

sobre o Setembro Rock são representações do passado elaboradas no presente. O ato de evocar uma lembrança no presente implica a impossibilidade de uma correspondência exata com a vivência inicial, pois a subjetividade que interpreta essas memórias já não é a mesma.

Segundo Costa (2019), o Setembro Rock teve um impacto significativo na sociedade e na cultura teresinense, não apenas em termos de público, mas também no âmbito simbólico. Para o autor, o sucesso do festival na década de 1980 tornou-se uma marca distintiva na memória dos indivíduos que o experienciaram. Esse impacto também se reflete nas lembranças dos músicos das bandas de rock do litoral piauiense que participaram do festival na época.

A participação das bandas do litoral piauiense no festival Setembro Rock em 1985 também instigou uma série de questionamentos e críticas publicadas no periódico *Jornal Inovação* em outubro daquele ano. Isso pode ser visto na imagem abaixo:



Por que Beatles Forroever

Ao escolher os Beatles para tema de festa numa cidade piauiense, não estamos revelando uma faceta do nosso subdesenvolvimento nem aceitando o eco do imperialismo de nações d'além-mar como poderiam supor alguns xenófobos.

Assim o fazemos porque os Beatles, embora ingleses, foram o maior maior fenômeno musical do século XX e merecem o tributo da geração privilegiada que os pode "curtir" nas décadas sessenta e setenta.

Por outro lado, somos nordestinos pela vida e pelo rubro sangue que corre em nossas veias. Nossas raízes estão no rumo for all - o forró.

Para a geração dos anos oitenta, ligada num forró (Graças a Deus), um grupo de músicos SUPER SPECIAL (os melhores de Parnaíba) aceitou o desafio de unir o som dos Beatles ao de Luiz Gonzaga, Sivuca e Dominginhos que também serão forever.

O batismo da festa veio pela boca abençoada de Ivana: "Beatles Forróever"! — gritou a universitária na nossa primeira de uma série de reuniões.

É preciso mais?

SETEMBRO NEGRO

Danilo Melo

Os "Garotos da Estrada" estiveram em nossa capital no mês de agosto passado quando foram convidados para participar do Festival "Setembro Rock". Junto aos "Garotos" outro convite foi formulado para a turma do "Inferno no Céu". Ambos os grupos foram contactados pelo sr. Zilton Filho, da Cogumelos Produções. Garantiram ao pessoal que os grupos parnaibanos se apresentariam no meio do show. Mesmo sabendo da reputação duvidosa do empresário deslocamo-nos até Teresina acreditando nas palavras "sensíveis e incentivadoras" do sr. Filho.

Com muita dificuldade conseguimos chegar a "cidade verde". Iniciadas as apresentações sobre ao palco o grupo "Vênus", fazendo uma exibição sem graça, plagiando (do começo ao fim) o grupo inglês "Iron Maiden". Pior que a apresentação do Vênus, só a de um locutor de uma FM da capital com um falatório manjado dizendo que, o rock, entre outras coisas é uma música que prega a paz e o desejo dos jovens de serem independentes. Nesse momento, sobe o guitarrista do segundo grupo com uma camisa destacando as faixas da bandeira iglesa que, como se sabe, é das nações mais imperialistas da História.

A esta altura tínhamos certeza que seríamos os últimos a nos apresentar. Quando o pessoal do "Inferno no Céu" subiu ao palco, desligaram o som. Desculpam-se, mas não convenceu.

Pensamos que "o mudar o mundo" deva ser seguido de lutas concretas. Subir ao palco, falar em bomba atômica e outros papos manjados não representa nada. A liberdade está muito além das drogas e de posturas fascistas como a assumida pela maioria dos metaleiros.

Depois de tudo isso, uma colunista social de TV, no ar, disse que os grupos parnaibanos foram os responsáveis pelos incidentes da noite de 28 de setembro.

Este "Setembro Rock" que poderia ter sido o ato marcante do Ano Internacional da Juventude, transformou-se num espetáculo pobre, de baixo nível, que se perderá no tempo e no espaço.



PAULINHO DA VIOLA EM PARNAIBA



Foto: RICTO

O Departamento Nacional do SESC, responsável pela direção artística e coordenação técnica do Projeto Brasileiro, em integração com os Departamentos Regionais fez chegar a nossa cidade, o cantor e compositor Paulinho da Viola artista da maior representatividade no contexto do samba, gênero marcante de Música Popular Brasileira, em sua multiplicidade de manifestações formais e na sua marca de unidade cultural, popular, e nacional.

Além de comprometido com os valores culturais do nosso País, Paulinho da Viola alia tal compromisso com o livre trânsito junto ao grande público, o que estimulou o SESC a prosseguir com o Projeto, já na sua segunda etapa.

O show "21 anos de Samba" foi apresentado em outras cidades brasileiras, sempre numa promoção do SESC, através do PROJETO BRASILEIRINHO.

O principal objetivo do Projeto é "divulgar o que há de mais belo e representativo em nossa música popular". "21 anos de Samba" é um espetáculo verdadeiramente antológico. O SESC, em lugar das tradicionais salas de espetáculos, optou por utilizar espaços já frequentados por segmentos tradicionalmente aliçados, por motivos econômicos, dessas manifestações.

Paulinho da Viola, ao se servir do Samba e do Choro como matérias-primas, soube como poucos, revitalizá-los e remodelá-los com o que garantiu sua presença na galeria de nossos maiores compositores populares.

Os que compareceram ao Centro Recreativo do SESC na noite de 28 de setembro passado tiveram o (raro) prazer de ver e ouvir, ao vivo, Paulinho da Viola e seu Conjunto. E a vibração foi grande, quando ecoou no salão, o som de "Sinal Fechado" e "Foi um rio que passou em minha vida".

Torçamos para a realização de outros shows de alto nível e elevado bom gosto, como "21 anos de Samba", de Paulinho da Viola.

CAFÉ JOTAMELLO

O texto da coluna do meio da página, intitulado “*SETEMBRO NEGRO*”, assinado por Danilo Melo, diz o seguinte:

Os “Garotos da Estrada” estiveram em nossa capital no mês de agosto passado quando foram convidados para participar do Festival “Setembro Rock”. Junto aos “Garotos” outro convite foi formulado para a turma do “Inferno no Céu”. Ambos os grupos foram contactados pelo sr. Zilton Filho, da Cogumelos Produções. Garantiram ao pessoal que os grupos parnaibanos se apresentariam no meio do show. Mesmo sabendo da reputação duvidosa do empresário deslocamo-nos até Teresina a creditando nas palavras “sensíveis e incentivadoras” do sr. Filho.

Com muita dificuldade conseguimos chegar a “cidade verde”. Iniciadas as apresentações sobe ao palco o grupo “Vênus”, fazendo uma exibição sem graça, plagiando (do começo ao fim) o grupo inglês “Iron Maiden”. Pior que a apresentação do Vênus, só a de um locutor de uma FM da capital com um falatório manjado dizendo que, o rock, entre outras coisas é uma música que prega a paz e o desejo dos jovens de serem independentes. Nesse momento, sob o guitarrista do segundo grupo com uma camisa destacando as faixas da bandeira igreja (sic) que, como se sabe, é das nações mais imperialistas da História.

A esta altura tínhamos certeza que seríamos os últimos nos apresentar. Quando o pessoal do “Inferno no Céu” subiu ao palco, desligaram o som. Desculparam-se, mas não convenceu.

Pensamos que “o mudar o mundo” deva ser seguido de lutas concretas. Subir ao palco, falar em bomba atômica e outros papos manjados não representa nada. A liberdade está muito além das drogas e de posturas fascistas como a assumida pela maioria dos metaleiros. Depois de tudo isso, uma colunista social de TV, no ar, disse que os grupos parnaibanos forma os responsáveis pelos incidentes da noite de 28 de setembro.

Este “Setembro Rock” que poderia ter sido o ato marcante do Ano internacional da Juventude, transformou-se num espetáculo pobre, de baixo nível, que se perderá no tempo e no espaço (Jornal Inovação, 7/10/1985, p. 10).

Danilo Melo, integrante da banda Garotos da Estrada e da comitiva que saiu de Parnaíba com intenções de se apresentar em Teresina, desde o ano de 1984 fazia parte do grupo de jornalistas do *Jornal Inovação*. Isso propiciou um espaço para que suas insatisfações fossem expressas diante dos intercursos que ocorreram com as bandas de rock do litoral piauiense no Setembro Rock de 1985.

As palavras de Danilo Melo foram publicadas na edição número 55 do *Jornal Inovação*, datada de outubro de 1985, entre dois textos que abordavam a seu modo a música em Parnaíba. No lado esquerdo está sob o título “*Por que Beatles Forroever*” com o debate sobre a relação entre música e regionalidades em Parnaíba. Ao lado direito, com o título “*PAULINHO DA VIOLA EM PARNAIBA*”, o segundo escrito trazia impressões sobre a

apresentação de Paulinho da Viola em Parnaíba no Centro Recreativo do SESC/PI por meio do Projeto Brasileirinho que comemorava os 21 anos do samba com apresentações nas unidades do SESC em diversas cidades do Brasil.

Danilo Melo, em seu texto “*SETEMBRO NEGRO*”, não se limitou às críticas técnicas das performances das demais bandas que se apresentaram no Setembro Rock em 1985. Além disso, suas observações exploraram questões comportamentais e ideológicas que permeavam a cena rock teresinense. Com isso, percepções sobre o contraste e tensões entre a capital e o litoral ficaram em destaque nas páginas do periódico.

Para além disso, Danilo Melo levou aos leitores do periódico uma foto de sua banda, Garotos da Estrada. Essa imagem pode ser considerada o primeiro registro de uma banda de rock autoral do litoral piauiense. Nela, aparecem o próprio Danilo Melo, à esquerda; Jesum Messias, à direita; e, ao centro, Paulo Martins, que, à época, integrava a Garotos da Estrada.

Ao abordar aspectos musicais, críticos e subjetivos que estruturaram as interações e a atmosfera do festival Setembro Rock em 1985, Danilo Melo no *Jornal Inovação* se inseria nas diretrizes editoriais do periódico. Segundo o historiador Fábio Nadson Mascarenhas (2009), o periódico seguia duas linhas de ação, a primeira direcionada às práticas políticas e ideológicas para legitimar sua proposta e a segunda voltada a construir uma rede informativa com intenções pedagógicas para afirmar em Parnaíba bases indenitárias políticas.

Considerando a estrutura editorial do *Jornal Inovação* apresentada por Mascarenhas (2009), percebe-se que o texto de Danilo Melo aborda a relação entre práticas políticas e a construção de uma base discursiva e ideológica. Com isso, eram justificadas e legitimadas as propostas das bandas de rock do litoral piauiense na década de 1980, especificamente a Garotos da Estrada, Inferno no Céu e Condutores de Cadáver.

Para o *Jornal Inovação*, a formação de uma base ideológica e discursiva estava ligada à construção de identidade política que, além de se apoiar em tradições locais, dialogava com correntes do pensamento político e doutrinário. Isso se reflete na escolha editorial do *Jornal Inovação*, que, intencionava com suas publicações criar uma rede informativa para atuar como ferramenta de educação política. Nesse contexto o jornal viu no rock a oportunidade para alcançar a juventude.

Nos trabalhos dos historiadores Fábio Mascarenhas (2009) e Sérgio Mendes (2012, 2023), há um consenso em torno da ideia de que o *Jornal Inovação* tinha como principal objetivo contribuir para a superação da “apolítica”, traçando uma proposta voltada especificamente para a juventude. Ao inserir percepções sobre o rock local em suas páginas,

esse periódico se configurava como plataforma que via nessa juventude discussões políticas e sociais de seu tempo.

O texto de Danilo Melo para o *Jornal Inovação* começa retratando o trajeto entre o litoral e a capital do Piauí. Nesse aspecto, as percepções de Danilo contrastam com as de Jesum Messias, relatadas anteriormente. Acerca disso, o foco das palavras impressas de Danilo Melo recai sobre o processo de expectativas frustradas, que vai desde a ilusão inicial até a desilusão em relação à organização do evento. Em virtude disso, a figura de Zilton Filho, responsável pelo convite e principal organizador do Setembro Rock, ganha destaque, sendo central na narrativa de Danilo Melo sobre as dificuldades e decepções enfrentadas.

Em seguida, Danilo Melo apresenta suas impressões sobre as apresentações, centrando sua análise na banda teresinense Vênus. Seu tom crítico estabelece distinções entre sua concepção do que deveria ser a função do rock e o que observou na performance dos músicos teresinenses. Esse contexto inicial serve de pano de fundo para suas observações sobre as apresentações que se seguiram.

Na descrição da apresentação da Vênus, Danilo Melo a caracteriza como “sem graça” e, de maneira mais incisiva, acusa a banda de plagiar canções do Iron Maiden. Sua crítica questiona a qualidade artística do rock autoral teresinense, levantando ainda reflexões sobre autenticidade e originalidade — elementos que ele considera fundamentais para a construção de uma cena musical sólida.

Diante da análise de Mascarenhas (2009) e Mendes (2012, 2023) sobre os objetivos do *Jornal Inovação*, percebe-se no texto “*SETEMBRO NEGRO*” o conjunto de ideias, símbolos e doutrinas que, para Danilo Melo, conferiam sentido ao uso do rock. Nesse sentido, a partir da apresentação da banda Vênus, criou-se uma base discursiva envolvendo a elaboração da narrativa direcionada ao público do litoral piauiense. Isso permitia que as propostas apresentadas pelas bandas Garotos da Estrada e Inferno no Céu fossem vistas como respostas legítimas às demandas da sociedade. Essa legitimação ocorre por meio do discurso de Danilo Melo, que articula valores do que compreende ser a identidade cultural do rock.

Colocando a banda Vênus como parâmetro de qualidade, Danilo Melo aborda os discursos proferidos por um comunicador, não nomeado, do ambiente radiofônico de Teresina. O início de sua análise sobre o locutor de FM coloca que, em sua interação com o público, usava de “falatório manjado”. Para Danilo Melo, o que considerou cansativo e tedioso, tinha como eixo discursivo ideias que eram deslocadas da realidade naquele contexto.

Para Danilo Melo, as falas do comunicador teresinense que fala que o rock era “*uma música que prega a paz e o desejo dos jovens de serem independentes*”, foi automaticamente

desautorizada pela atitude da segunda banda que ao subir ao palco, tinha com seu guitarrista *“uma camisa destacando as faixas da bandeira igreja (sic) que, como se sabe, é das nações mais imperialistas da História”*. Mais adiante, em seu texto, Danilo Melo levanta outras questões sobre a postura das bandas de rock que se apresentaram no Setembro Rock de 1985, para além das oriundas do litoral piauiense. Assim, no texto *“SETEMBRO NEGRO”*, está o seguinte: *“Pensamos que “o mudar o mundo” deva ser seguido de lutas concretas. Subir ao palco, falar em bomba atômica e outros papos manjados não representa nada. A liberdade está muito além das drogas e de posturas fascistas como a assumida pela maioria dos metaleiros”*.

A crítica de Danilo Melo se assemelha a questões divulgadas pelo Movimento Revolucionário 8 de Outubro - MR-8 em panfletos distribuídos antes e depois do Rock in Rio de 1985 que tratavam do papel do rock na sociedade. Um dos materiais distribuídos em Fortaleza pelo MR-8¹⁸¹ pode ser visto abaixo:

¹⁸¹ O panfleto faz parte do dossiê organizado pelo Serviço Nacional de Informações no ano de 1985 e pode ser acessado pelo Sistema de Informação do Arquivo nacional a partir do código: BR DFANBSB V8.MIC, GNC.QQQ.85002922 - organizações subversivas de ideologia comunista e outras ideologias extremistas. 3.1. - Dossiê - ARQUIVO.: BR_DFANBSB_V8_MIC_GNC_QQQ_85002922_d0001de0001.pdf.



Rock in Rio: EXPLOSÃO DE PAZ E ALEGRIA!

De 11 a 20 de janeiro, jovens de todo o mundo têm um encontro marcado no Festival de Rock do Rio de Janeiro. O Rock in Rio vem abrir com chave de ouro as comemorações no Brasil do Ano Internacional da Juventude. Este encontro de jovens brasileiros com jovens de todo o mundo será marcado por uma explosão de alegria, fraternidade, amor e paz. Pois este é o sentimento da juventude. Pois este é o grito do rock.

Na década de 50 o rock nascia como um grito de rebeldia da juventude dos países desenvolvidos, particularmente nos EUA, contra a hipocrisia e o conservadorismo. Ele expressava, entretanto, uma necessidade e um sentimento universal. De lá para cá, tem estado presente em todas as manifestações mais importantes da vida da juventude, expressando nossa vocação para a paz e para a fraternidade. Por tudo isso, escandalizou as mentes retrógradas e empedernidas, sofrendo discriminações e hostilidades.

Ele surgiu no período de maior resistência do imperialismo aos avanços sociais que ocorriam em todo mundo do pós-guerra. Era um momento de extrema tensão política e ideológica em toda a Humanidade. O imperialismo tentava frear a marcha da história lançando mão de instrumentos que iam da intervenção militar aberta contra os povos soberanos à histeria "anticomunista" da guerra fria. Coréia, Argélia, Vietnã, Guatemala e São Domingos são alguns dos países que sofreram na carne as agressões dos círculos mais reacionários do imperialismo.

A histeria contra o progresso se manifestava em todos os terrenos: no coração dos EUA o macartismo ceifava as melhores inteligências no campo das artes, da cultura e da ciência.

Quem mais sentia na carne essa pressão contra as mudanças era a juventude. Era ela a mais atingida por essa mentalidade tacanha, opressiva, particularmente nos países desenvolvidos. Era aí que a hipocrisia, o chovinismo, a mesquinha, o ódio mais se abatia sobre o espírito da juventude e seus anseios de amor, fraternidade, universalidade, plenitude e paz. Era natural, portanto, que ela resistisse.

O rock foi a forma que a juventude encontrou para botar para fora os seus sentimentos, ansiedades e, até, o seu desespero. Para que explodissem e

ganhassem a luz do dia necessidades vitais como a identificação e o amor pelos semelhantes, o resgate da condição humana comum a todos, independente de raça, cor, credo ou opinião política, o impulso básico e fundamental da sexualidade oprimido pela onda de preconceitos, ódio, hipocrisia e sectarismo.

Para os reacionários, o rock vinha ameaçar seus caducos e carcomidos preconceitos e valores. Por isso ele foi tão violentamente combatido, e também por isso ele se afirmou tão universalmente, apesar de todas as hostilidades que se interpuseram em seu caminho.

Diante da impossibilidade de contê-lo, era inevitável que tentassem cooptá-lo. Mas, no essencial, durante todo esse tempo ele se manteve como expressão desses valores e dessas necessidades.

Hoje estamos chegando numa época que os sentimentos de encontro e aproximação entre os seres humanos vai ganhando força cada vez maior no mundo inteiro. O debate e a luta política e ideológica é indispensável e decisiva para o progresso humano. Mas o que é cada vez mais universalmente reconhecido é que o choque de idéias e posições políticas, ideológicas ou religiosas só são válidas na medida em que reconheçam e se proponham justamente a contribuir para valorizar a condição humana comum a todos. Esse é o valor fundamental. Os que não o aceitarem ou continuarem a não aceitar só se isolarão cada vez mais.

Neste momento que a Humanidade está passando a viver, em que são rechaçados de forma cada vez mais vigorosa a guerra, a destruição e o ódio, poucas são as expressões culturais que podem se sentir tão à vontade quanto o rock. Ele representou e representa uma enorme contribuição para que esta nova era chegasse.

E portanto com imensa satisfação e alegria que a juventude do Movimento Revolucionário 8 de Outubro vê a realização desta grande festa do rock no Rio de Janeiro, no exato momento em que o nosso país ingressa em uma nova etapa de sua História. Isso não ocorre por acaso. A força da juventude e do rock é que fizeram com que as coisas acontecessem e se articulassem dessa forma. Não é exagero dizer que a juventude e o rock tomaram a primazia de batizar a Nova República brasileira.

Que a energia e o amor aqui liberados contribuam para que saibamos construir o novo Brasil e lutar por um Mundo de paz, alegria, justiça e trabalho!


MR8 JUVENTUDE

Juventude do Movimento Revolucionário 8 de Outubro

Imagem 06: Panfleto distribuído pelo MR-8 entre 28 e 31 de janeiro de 1985 na Universidade Federal do Ceará com o título: Rock in Rio: EXPLOSÃO DE PAZ E ALEGRIA!. Fonte: Sistema de Informação do Arquivo Nacional.

Apesar de não ser possível precisar o contato de Danilo Melo com as ideias do MR-8 na década de 1980, seu texto sobre o Setembro Rock de 1985 para o *Jornal Inovação* o autor tece críticas que evocam o papel do rock em “mudar o mundo”. A partir disso, existe uma aproximação com as ideias do MR-8 que colocaram o rock como importante para o fomento de ideias que buscavam combater o imperialismo. Assim, o escrito se aproxima das ideias que circulavam entre os personagens da cena rock do litoral piauiense na década de 1980.

Segundo o historiador Thiago Araújo (2012), as marcas do Rock in Rio de 1985 podem ser vistas em Paulo Bastos, integrante da banda Condutores de Cadáver e personagem da cena rock em que Danilo Melo estava inserido. Sob essa ótica, Araújo (2012) afirma que Paulo Bastos discorre, em sua trajetória pessoal, que o contato com as atrações e o ambiente do festival transformou suas percepções sobre o rock, assim como as estruturas juvenis em todo o Brasil.

Como pode ser visto no capítulo anterior, Danilo Melo, a partir da Garotos da Estrada, procurava propor ideias que abordassem temas como o da bomba atômica, citado em seu texto no *Jornal Inovação*. Contudo, sua crítica musical também estava centrada nas posturas presentes nas relações de poder entre Estado e população. Nesse sentido, Danilo Melo coloca que no Setembro Rock, sejam por meio da organização e das bandas, o rock era entendido como sinônimo de drogas e posturas fascistas.

Nas delimitações e caracterização feita por Danilo Melo e publicadas sob o título “*SETEMBRO NEGRO*”, no *Jornal Inovação*, o integrante da banda Garotos da Estrada e jornalista do periódico estabelece modelos de “certo” e “errado” a serem praticado pelos adeptos do rock. Com isso, colocava-se em destaque as tensões visualizadas por Danilo Melo nas cenas rock do litoral e da capital piauiense.

Esse olhar de Danilo Melo pode ser compreendido à luz de Stuart Hall (2006), quando o teórico jamaicano enfatiza a interconexão entre a moldagem e a remoldagem das relações espaço-temporais e a representação das identidades. Hall (2006) destaca que essas práticas exercem efeitos profundos na localização e na construção das identidades. Nesse sentido, para Hall (2006), a influência da representação do espaço e do tempo na forma como as identidades são compreendidas e situadas abrange tanto dimensões geográficas e temporais quanto as maneiras pelas quais essas dimensões são interpretadas e ressignificadas.

A concepção de rock apresentada por Danilo Melo evidencia os diferentes sistemas de representação existentes no Piauí. Essa diversidade de discursos e narrativas contribuiu para a construção da identidade dos envolvidos na cena rock do litoral piauiense. Tanto a capital quanto o litoral possuíam diferentes formas de acesso aos sistemas de representação, os quais

incluem a mídia, as instituições sociais, as práticas culturais e outros meios de disseminação e consolidação de ideias.

Assim, o Setembro Rock de 1985 influenciou e fortaleceu concepções sobre o que era o rock para os integrantes das bandas Garotos da Estrada e Inferno no Céu. Esse impacto refletiu direta e indiretamente na cena rock do litoral do Piauí, que, na primeira metade da década de 1980, ainda iniciava sua estruturação.

Considerando que o Setembro Rock de 1985 teve como uma de suas referências o Rock in Rio do mesmo ano, torna-se relevante a análise do sociólogo Mario Luis Grangeia (2016). Grangeia (2016) aponta que o Rock in Rio 1985 impactou significativamente a sociedade brasileira e sua juventude, em um contexto de esperança e renovação. A eleição do civil Tancredo Neves simbolizou esse novo momento, e esse sentimento foi ilustrado pelo público do festival durante um show do Barão Vermelho, quando a vitória de Tancredo foi anunciada.

Para Costa (2019), no contexto específico do Setembro Rock, o termo “festival” adquiria um significado particular. O evento representava um grande encontro e celebração da produção e do consumo de rock na capital piauiense. Costa (2019) afirma que esse aspecto fazia do Setembro Rock um espaço de convergência para músicos e admiradores do rock e suas variações, proporcionando oportunidades para a exibição e apreciação de bandas locais e de outras regiões.

Segundo Costa (2019) e Medeiros (2013), o Setembro Rock possuía uma natureza singular em comparação com outros eventos locais da década de 1980 que também agregavam o rock. Os historiadores destacam que o Setembro Rock se diferenciava por não adotar uma abordagem competitiva ou baseada em premiações para os artistas participantes, o que o distanciava de muitos festivais que ocorriam em Teresina naquela época.

O festival Setembro Rock era concebido como um grande show e simbolicamente celebrador do rock e do mundo *underground* piauiense. Entretanto, Costa (2019) destaca também que existe uma dualidade no evento. Embora possua valor simbólico como uma celebração espontânea do *underground*, a produção do Setembro Rock, se distanciava do caráter amador. Em vez disso, adotava uma visão voltada para o mercado.

Apesar dos desafios enfrentados pelas bandas Garotos da Estrada e Inferno no Céu, o Setembro Rock representou um espaço de reconhecimento tanto das diferenças quanto das afinidades em relação à concepção de rock defendida pela cena do litoral piauiense na década de 1980. O evento, dessa forma, desempenhou um papel fundamental na configuração do rock autoral que viria a ser produzido em diferentes regiões do estado.

3.4. Butiquins e Blues e o fomento da música autoral

Embora as comemorações pelos 25 anos do Butiquins e Blues tenham marcado a cultura de Parnaíba em 2021 com uma aura de nostalgia e reverência ao artista Zé de Maria, os primeiros indícios desse evento remontam à segunda metade da década de 1980. No efervescente cenário cultural daquela época, já se delineavam os contornos do que viria a ser o Butiquins e Blues.

O litoral do Piauí na década de 1980 abrigava uma ampla gama de artistas que se destacavam como a elite cultural da cena musical. Homens e mulheres talentosos ocupavam esse espaço com obras que ecoavam além das fronteiras da cidade, alcançando reconhecimento em outros polos culturais do Nordeste, como Fortaleza e Teresina. Um exemplo disso é a família Fonteles, cujas irmãs Ana Fonteles, radicada na capital cearense, e Zeze Fonteles, na piauiense, além de seu irmão Jabuti Fonteles, que transitava entre as duas cidades como produtor e músico, tiveram papel relevante nesse intercâmbio cultural.

Com seus trabalhos de impacto regional, esses artistas, por meio de suas redes de apoio e amizade, prepararam o terreno para o florescimento do evento Butiquins e Blues. Suas performances e composições não apenas elevavam a cena musical nordestina, mas também influenciavam e cativavam audiências em toda a região.

À medida que a década avançava, o cenário musical do litoral piauiense tornava-se mais diversificado em formas, estilos e gêneros musicais. Nesse contexto, o rock, que no início dos anos 1980 começava a conquistar espaço, ao final da década já dava indícios de sua consolidação na cena cultural da região.

O Butiquins e Blues inicia como encontro de músicos, espaço onde os amantes do blues, jazz e rock podiam se reunir, compartilhar ideias e inspirar-se mutuamente em *jam sessions*¹⁸² sob a coordenação do produtor cultural Zé de Maria. Devido a relação de Zé de Maria com as artes plásticas, em alguns momentos, o evento também incluía exposições de arte e performances teatrais.

¹⁸² Expressão oriunda do jazz, significa tocar sem saber o que vem à frente, de improvisação. Normalmente, em *jam sessions*, à frente dos instrumentos estão músicos que não ensaiaram previamente e convidados momentâneos escolhidos a partir da sua amizade entre os instrumentistas, subindo ao palco para realização de improvisações.

Retomando os primeiros indícios do Butiquins e Blues, pode-se observar durante grande parte das edições do periódico *A Libertação*, publicadas no mês de julho de 1986¹⁸³, o seguinte anúncio:

Butequins & Blues

Show Musical

Zé de Maria e banda Lua Adversa estrela convidada: Tânia Fonteles

Músicos: Guitarras: Geraldo Brito e Jabuti

Baixo: Tim Fonteles

Violão: Jabuti

Teclados: Garigaldi

Bateria: Pituca

Percussão: Alex

Local: Lion Club de Luís Correia

Dia: 22 de Julho

Hora: 21:00 (*A Libertação*, 12/07/1986, p. 02).

O evento Butequins e Blues, anunciado no jornal *A Libertação*, constitui um interessante objeto de entendimento das dinâmicas culturais e sociais envolvidas em sua realização. Ao examinar essa apresentação musical, anunciada para ocorrer em 22 de julho de 1986, é possível compreender, a partir da data e do local escolhido—Lions Club de Luís Correia—, sua contribuição para os espaços de lazer vinculados às classes dominantes e ao turismo no litoral do Piauí.

Outro ponto de destaque é a escolha do nome “Butequins & Blues”, que evoca a atmosfera intimista do momento musical. Essa conexão com ambientes tradicionais de convívio social, como os bares e clubes noturnos, associa-se com as preferências estilísticas da boêmia.

A presença de Zé de Maria e a banda de apoio Lua Adversa, juntamente com a estrela convidada Tânia Fonteles, mostra a importância dos artistas locais e regionais na dinâmica cultural da região. Esses músicos contribuíram para a cena musical local e também auxiliaram na articulação de identidades culturais e na promoção do senso de pertencimento entre os apreciadores da música produzida no litoral piauiense.

¹⁸³ As edições do *A Libertação* onde podem ser encontrados o anúncio são referentes às datas: 01-02/07/1986 (página 06); 05/07/1986 (página 04); 08-09/07/1986 (página 05); 12/07/1986 (página 02) e 19/20/07/1986 (página 02).

Além disso, a diversidade de instrumentistas e estilos musicais representados no evento demonstraram a pluralidade que se fazia presente na cena musical do litoral piauiense. Isso pode ser visto nas guitarras tocadas por Geraldo Brito¹⁸⁴ e Jabuti¹⁸⁵ que também está como violonista na apresentação, ambos à época eram nomes de destaque na Música Popular Piauiense – MPP. Além desses, o contrabaixista Tim Fonteles¹⁸⁶, irmão de Jabuti e Tânia Fonteles, também se destacaria na década de 1990 como arranjador de músicas premiadas em festivais no Piauí. Outro nome foi o Garibaldi¹⁸⁷, nos teclados, um importante representante da música popular piauiense com composições que estiveram em premiações de festivais. Na bateria estava Pituca, músico que esteve presente em formações de bandas parnaibanas como Os Atômicos e Os Apaches, ganhando destaque no cenário musical do litoral piauiense na década de 1970. Por fim, na percussão se encontrava Alex¹⁸⁸. Os músicos escolhidos para o evento alinhavam-se com elementos sonoros que alimentavam a expectativa de uma experiência musical regional para o público presente.

O local escolhido para o evento, o Lion Club de Luís Correia, também desempenha um papel significativo na configuração da experiência social que este show trazia para o litoral piauiense na década de 1980. Clubes sociais serviam como espaços de sociabilidade e expressão cultural das classes abastadas e turísticas ligados às famílias tradicionais locais. Esses ambientes eram propícios para a interação entre os associados e dependentes e a apreciação da arte em suas diversas formas.

A constante divulgação do evento ao longo do mês de julho de 1986, em diversas edições do jornal *A Libertação*, atesta a sua importância cultural perante os editores e financiadores responsáveis pelas aparições no periódico. Esse comprometimento em promover o evento demonstrava o reconhecimento por parte dos envolvidos da sua relevância no contexto cultural da época, evidenciando o interesse em estimular a participação do público e consolidar sua presença no cenário cultural local.

¹⁸⁴ Um mapeamento de parte da participação de Geraldo Brito na música piauiense pode ser visto em: <https://piaucult.com.br/?p=artist&id=28>. (Acesso em 06 de nov. de 2024).

¹⁸⁵ Um mapeamento de parte da participação de Jabuti na música piauiense pode ser visto em: <https://piaucult.com.br/?p=artist&id=83>. (Acesso em 06 de nov. de 2024).

¹⁸⁶ Um mapeamento de parte da participação de Tim Fonteles na música piauiense pode ser visto em: <https://piaucult.com.br/?p=artist&id=82>. (Acesso em 06 de nov. de 2024).

¹⁸⁷ Considerando os envolvidos no show e a rede de amizade que está em destaque na apresentação do show Butiquins e Blues, presume-se que Garibaldi seria o tecladista teresinense Garibaldi. Um mapeamento de parte da participação de Garibaldi na música piauiense pode ser visto em: <https://piaucult.com.br/?p=artist&id=21artcodigo=21&precodigo=21&culcodigo=1>. (Acesso em 06 de nov. de 2024).

¹⁸⁸ Pelas publicações no periódico *A Libertação* relacionadas à apresentação do Butiquins e Blues de 1986 não foi possível identificar quem seria o percussionista Alex.

Com esse espírito de regularidade, tornou-se parte do calendário cultural da região na década de 1990. O Butequins e Blues proporcionava entretenimento aos frequentadores dos espaços de lazer local em que ocorria e contribuía para a construção de uma identidade cultural musical que fortalecia os laços comunitários entre os músicos do litoral piauiense. Por essa via, Paulo Death enfatiza a importância do Butiquins e Blues:

Porra, foi uma experiência muito legal, a banda foi tocando, inclusive chegamos a tocar no Butiquins e Blues que era um evento que até hoje rola, acho que esse blues é clássico local. Uma coisa curiosa é que o Botequins e Blues só tinha de Blues o nome porque principalmente nesse período vários gêneros musicais participaram desse evento que o Zé de Maria produzia e produz, com a gente não foi diferente (Paulo Death, 2021).

Em sua fala, Paulo Death destaca o Butiquins e Blues como um espaço de expressão artística, sociabilidade e construção de público voltado ao rock na região. Embora sua resposta esteja relacionada à participação da banda Delirium Tremens no evento, suas considerações podem ser estendidas a outras bandas das quais fez parte. Um exemplo disso é a banda Artéria, que também teve a oportunidade de proporcionar experiências marcantes ao público no Butiquins e Blues durante a década de 1990.

A atmosfera descrita por Paulo Death é de entusiasmo e prazer, evidenciando que suas participações no evento tiveram um impacto positivo em sua trajetória musical no litoral piauiense. O músico ressalta a singularidade do Butiquins e Blues, destacando que, apesar do nome indicar um foco no blues, o evento abrangia uma variedade de estilos musicais.

Ao mencionar a participação da banda Delirium Tremens e de outras bandas de rock autoral, Paulo Death evidencia que o evento serviu como uma plataforma para artistas e bandas emergentes, proporcionando-lhes a oportunidade de apresentar seus trabalhos e se tornarem conhecidos na comunidade musical. Essas participações fortaleceram a visibilidade do rock autoral da região ao longo da década de 1990.

Zé de Maria conquistou o reconhecimento de diversos integrantes da cena rock do litoral piauiense que estiveram em atividade nas décadas de 1980 e 1990. Entre aqueles que evocam seu nome, Paulo Death o destaca como um organizador e promotor ativo da cena musical local, reforçando a importância de sua criação, o Butiquins e Blues, na valorização e na diversidade da música na região.

Com uma dinâmica musical inclusiva, na qual diferentes artistas e estilos coexistiam dentro do mesmo evento, percebe-se que a configuração cultural local favorecia a diversidade

musical e artística. Assim, ampliavam-se os espaços para a exposição dos artistas vinculados à cena rock do litoral piauiense, fortalecendo sua presença e alcance junto ao público.

Em outra fala sobre o Butiquins e Blues, Paulo Death aborda a característica itinerante do evento.

A gente tocou em um evento aqui, um evento clássico que até hoje ele acontece que é o Butiquins e Blues que é do nosso grande Zé de Maria. Lembro que a gente tocou em algumas edições do Botequim e Blues, tenho uma nítida lembrança do Botequim e Blues que nós tocamos no BNB Clube da Beira Rio, não lembro qual foi a edição, acho que foi um dos primeiros porque esse evento do Zé de Maria é muito antigo, já em meados dos anos 80 ele fazia esse Botequins e Blues (Paulo Death, 2021).

Junto à fala de Paulo Death sobre o Butiquins e Blues de 1991, também podem ser colocadas as fotografias guardadas por Danilo Carvalho em seu acervo fotográfico.

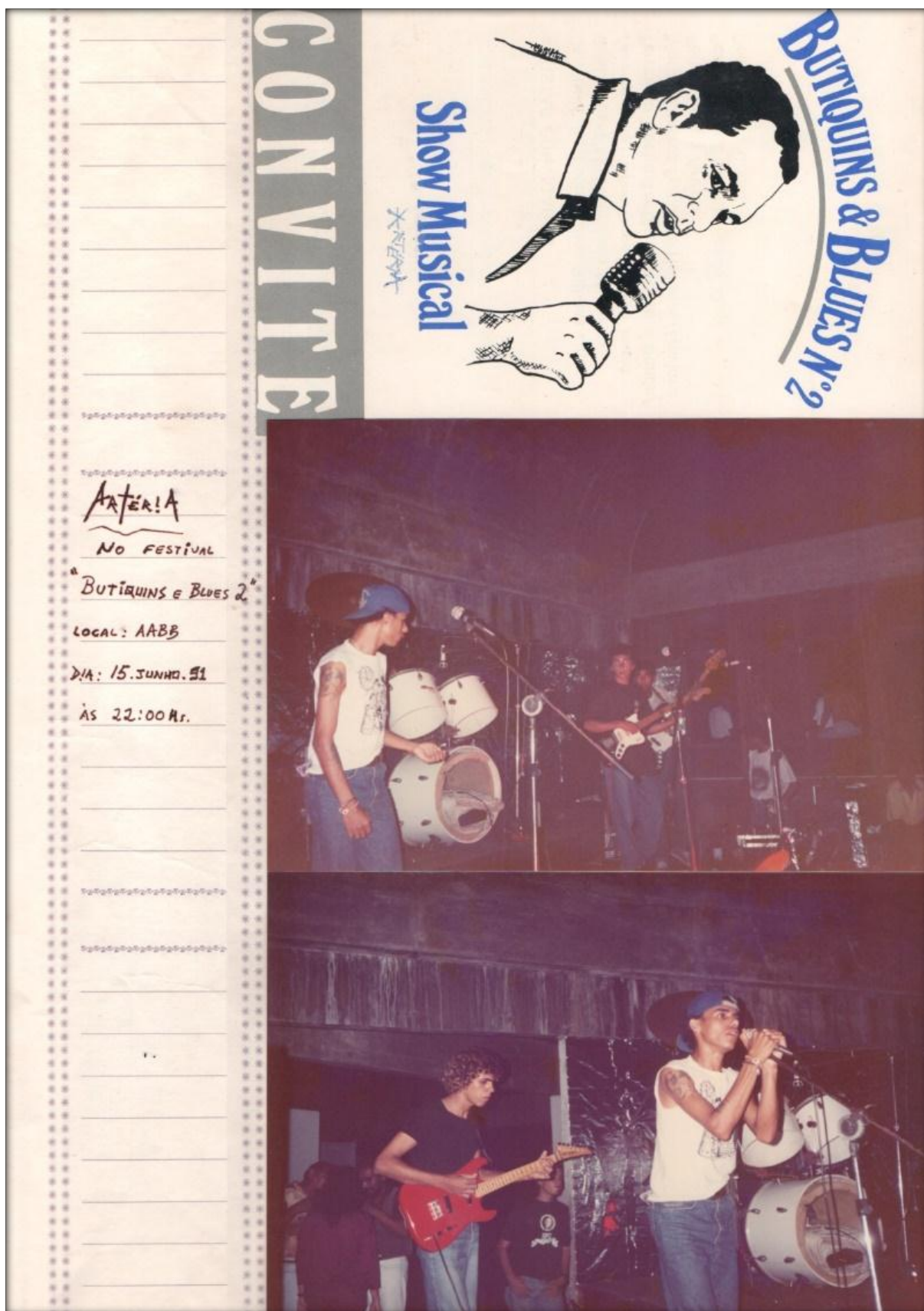


Imagem 07: Fotografias da banda Artéria no evento Butiquins e Blues em 15 de julho de 1991 e convite do evento. Fonte: Acervo Pessoal Danilo Carvalho.

Em destaque na imagem acima, é possível ver duas fotografias e o convite referente à segunda edição do Butiquins e Blues. Sobre as fotografias, a colocada por Danilo Carvalho no canto inferior mostra em destaque Paulo Death de camisa branca com as mãos no microfone e Danilo Carvalho de camisa preta empunhando uma guitarra vermelha. Na segunda fotografia, de cima para baixo, que se localiza ao centro da página, pode ser visto novamente Paulo Death em destaque à esquerda e a estrutura usada pela banda Artéria ao fundo. Como descrição da página, Danilo Carvalho escreveu o seguinte: *“Artéria/ No festival “Butiquins e Blues 2”/ LOCAL: AAB/ DIA: 15. JUNHO. 91/ ÀS 22:00Hs..”*.

A fotografia da banda Artéria no Butiquins e Blues em 1991 encapsula toda uma narrativa visual que ressoa com a descrição de Paulo Death sobre o evento. A partir dessas fontes percebe-se a presença da música rock e de sua expressão artística em eventos que não eram direcionados exclusivamente aos apreciadores da música rock. Ambas, a fala de Paulo Death e fotografias, simbolizam a presença física da música rock nos palcos da região e o espírito criativo que permeavam o rock do litoral piauiense na década de 1990.

Essa conexão entre a fala e a imagem transcende o aspecto visual, evocando emoções, memórias e experiências compartilhadas entre o artista, a banda, o evento e o público. Assim, a imagem captura um universo de significados e sentimentos associados à jornada musical do rock no litoral piauiense e sua influência na cena cultural local.

O álbum de Danilo Carvalho, que, para além da imagem exposta acima, guarda fotografias de diferentes momentos da cena rock do litoral piauiense na década de 1990, pode ser compreendido à luz do que a historiadora Ana Maria Mauad (2008) define como álbum de família. Nesse modelo de organização, as fotografias nele contidas ganham importância ao se consolidarem como testemunhos de modos de vida.

Segundo Mauad (2008), por meio de retratos de família, a imagem não apenas registra a existência, mas também valida a riqueza, a condição social e as dinâmicas internas desse núcleo. Cada detalhe no retrato é carregado de significado: os objetos escolhidos para aparecer em cena, as poses assumidas pelos retratados e até mesmo os olhares direcionados à câmera operam como símbolos que conferem certa legitimidade ao estilo de vida que se deseja preservar e comunicar. A fotografia torna-se, assim, uma prova visual de que determinado modo de vida existiu, foi vivido e deve ser lembrado.

Nesse sentido, as fotografias da participação da banda Artéria no evento Butiquins e Blues de 1991, além de cumprirem um papel de representação privada, também se inserem no processo de agenciamento social. Conforme Mauad (2008), a fotografia, nesse contexto, é um artefato que atravessa diferentes esferas de interação social. Ao serem arquivadas, as

fotografias de Danilo Carvalho carregam consigo o registro das suas práticas sociais e culturais, assim como das vivências de outros envolvidos com a cena rock do litoral piauiense.

De acordo com Mauad (2008), a trajetória dessas fotografias guardadas em álbuns revela histórias e experiências que podem ser compreendidas apenas a partir do estudo das condições de seu agenciamento. No caso das imagens da banda Artéria, quando associadas às suas legendas, elas contêm em si não apenas a história de quem as capturou, mas também a biografia social daqueles que as manusearam e de Danilo Carvalho, que as preservou ao longo do tempo.

Nesse sentido, Georges Didi-Huberman (2012a) explora a capacidade distintiva da fotografia de conter e preservar momentos, mesmo diante das mais vorazes vontades de desaparecimento. Para o filósofo e historiador da arte, o ato de tirar uma fotografia, apesar de sua simplicidade técnica, carrega profundidade de significado e potencial resistência ao esquecimento.

A fotografia, como delineada por Didi-Huberman (2012a), torna-se uma ferramenta para deter o fluxo do tempo, capturando instantes que, de outra forma, se perderiam no esquecimento. Essa natureza versátil da fotografia é ressaltada pelo autor ao mencionar as diversas razões pelas quais uma imagem pode ser capturada: sejam elas boas ou más, públicas ou privadas, com intenções confessadas ou não. Assim, as fotografias da banda Artéria no evento Butiquins e Blues de 1991 tornam-se tanto um meio de expressão quanto de documentação.

Segundo Didi-Huberman (2012a), a relação entre fotografia, imagem e memória se manifesta no poder epidérmico da fotografia, que se apresenta como intrinsecamente conectada à experiência sensorial e à capacidade de evocar emoções e lembranças. Desse modo, o ato fotográfico torna-se também um testemunho visual que desafia o esquecimento e mantém viva a memória, mesmo diante das forças que podem apagá-la.

Dessa forma, Paulo Death, em sua fala, e Danilo Carvalho, por meio de suas fotografias, oferecem um olhar nostálgico e reflexivo sobre a participação da banda Artéria no evento Butiquins e Blues de 1991. Para ambos, esse evento representa um marco em suas memórias individuais e coletivas.

Ao mencionar o papel central do artista e produtor cultural Zé de Maria na organização do evento, Paulo Death reconhece sua contribuição para a cena musical local. Danilo Carvalho em outros momentos também destaca sua relação com o produtor cultural, a

exemplo disso, Danilo Carvalho coloca-o como mediador de um ensaio fotográfico da banda Artéria no Porto das Barcas¹⁸⁹.

A partir do Butiquins e Blues, Zé de Maria estabelece-se como criador de espaços de expressão e celebração à música rock autoral do litoral piauiense. Isso pode ser visto em curadorias feitas para órgãos públicos de Parnaíba e do Estado do Piauí. Com isso, a cultura do litoral presenciava o fortalecimento dos laços comunitários entre músicos de diferentes estilos e gerações.

3.5. Curvão Rock Festival e a relação do rock com o ambiente praiano e o poder público

Na relação entre a cena rock do litoral piauiense e o poder público, existem momentos que mostram o contexto cultural e social da época. Dentre esses episódios, destaca-se o Curvão Rock Festival, evento de natureza privada que representou uma oportunidade para as bandas locais divulgarem seus materiais autorais.

Nas características do Curvão Rock Festival, evidencia-se o que se anuncia em seu próprio nome. “Curvão” era uma loja de vestuário e materiais com foco no público jovem que praticava atividades como skate e surf, atividades que se popularizavam na região entre os adeptos da música rock. A partir do Curvão Rock Festival e da participação da banda Delirium Tremens, nota-se o diálogo do rock com os ambientes disponíveis no litoral do Piauí.

Nesse sentido, no fim da participação de João Alberto na entrevista com a banda Delirium Tremens, publicada na coluna *Carneiro Jr. News* nas páginas do periódico *A Libertação* em 1992, surgem questionamentos direcionados aos aspectos pessoais da vida do entrevistado:

- As drogas e a "AIDS", dois pesos pesados na vida artística roqueira. Opinião sobre elas? Drogas, tô fora! Droga-se quem quer "AIDS", cada um tem que escolher a pessoa com quem vai se envolver.
- Você é místico? Qual a tua religião? Católica, acredito em Deus.
- Você tem namorada? Qual é o teu tipo ideal de mulher? Tenho! Magrinha, baixinha e meiguinha.
- A tua área musical é considerada a mais machista do show bussenes (sic), então não existe casos de homossexualismo no metal ou vocês incubam o fato? Cada um é o quer ser, apenas olho o lado musical de cada um.
- Quem é João Alberto, um playboy filho de papai? Já me viram bronzado porque sou surfista, mas não tenho culpa de ser filho de meu pai, ele é super legal mas não apoia minha banda (A Libertação, 24/06/1992, p. 06).

¹⁸⁹ A relação entre o ensaio fotográfico da banda Artéria e o Porto das Barcas será analisada no próximo capítulo.

O diálogo entre Carneiro Jr. e João Alberto revela diversas temáticas que permeavam a vida artística dos músicos de rock nas décadas de 1980 e 1990. Além disso, questões relacionadas a valores pessoais, identidade e preconceitos sociais são levantadas por Carneiro Jr. e respondidas por João Alberto.

No início desse bloco de perguntas, Carneiro Jr. aborda temas como drogas e AIDS. Em sua resposta, João Alberto adota uma postura de rejeição ao uso de drogas, ressaltando a importância da liberdade individual. Sua abordagem sobre o envolvimento com substâncias ilícitas é enfática ao se posicionar de maneira contrária.

A respeito da espiritualidade de João Alberto, evidencia-se uma característica singular do rock local: o envolvimento de alguns de seus integrantes com a religião cristã católica. A filiação religiosa de membros da banda Delirium Tremens e de outras bandas da região, como Garotos da Estrada na década de 1980, pode ser compreendida à luz da teoria de Raymond Williams (2008), que argumenta que uma classe social não é culturalmente monolítica. Williams (2008) enfatiza a diversidade intrínseca às classes sociais, salientando que diferentes grupos dentro de uma mesma classe podem ter papéis culturais distintos, que variam conforme o desenvolvimento da sociedade.

Nesse sentido, Williams (2008) também discute como certos grupos dentro de uma classe podem adotar filiações culturais alternativas, muitas vezes relacionadas a aspectos religiosos que não são homogêneos em toda a classe. Isso sugere que a cena rock do litoral piauiense incorporava, em sua identidade cultural, elementos locais que extrapolavam os estereótipos tradicionais de oposição entre rock e religiosidade.

No desenrolar do diálogo entre Carneiro Jr. e João Alberto, o jornalista avança para perguntas sobre relacionamentos e preferências pessoais. Sua descrição do tipo ideal de mulher reflete estereótipos baseados em padrões físicos normativos específicos, enquanto sua resposta em relação à sexualidade na cena musical busca enfatizar uma postura de tolerância, destacando o foco na música como principal aspecto de relevância dentro do cenário artístico.

Na última pergunta direcionada a João Alberto, antes de passar a palavra para Danilo Carvalho, outro integrante da Delirium Tremens, Carneiro Jr. coloca em debate a identidade e lugar social de João Alberto. A possibilidade de ele ser *“playboy filho de papai”* indica sua descendência ligada à elite econômica local¹⁹⁰. Em sua resposta, João Alberto ressalta suas

¹⁹⁰ A identidade do pai de João Alberto não é citada durante a entrevista com a banda Delirium Tremens. Entretanto, é sabido que sua família inclui o político piauiense Alberto Silva entre seus membros.

práticas juvenis, consequentemente, ressaltando estereótipos associados à sua aparência e origem.

A resposta de João Alberto a Carneiro Jr. também destaca um aspecto relevante do contexto que possibilitou a realização do Curvão Rock Festival. Isso ocorre porque o jovem músico enfatiza sua paixão pelo surfe e o bronzearamento, consequência de sua constante presença nas praias do litoral piauiense.

Essa relação com o surfe também pode ser observada em outros integrantes da cena rock do litoral piauiense, como Danilo Carvalho. No entanto, essa conexão não se restringia apenas à prática esportiva no mar. Havia uma interação mais ampla com personagens desse meio na região, bem como a participação em eventos promovidos tanto na Praia da Pedra do Sal quanto na cidade de Parnaíba.

A interseção entre a Praia da Pedra do Sal, o surfe e os músicos João Alberto e Danilo Carvalho, integrantes da banda Delirium Tremens, pode ser visualizada na seguinte fotografia, tirada em 1989.



Imagem 08: João Alberto (sem camisa) e Danilo Carvalho (camiseta regata azul) durante campeonato de surf que ocorreu na praia da Pedra do Sal em Parnaíba no ano de 1989. Fonte: Arquivo Pessoal Joca Vidal.

Na imagem, pode-se ver um grupo de quatro jovens posicionados atrás de uma prancha de surfe, observando os surfistas que competiam na Praia da Pedra do Sal, no litoral piauiense. À esquerda da imagem, na ponta, está João Alberto, sem camisa. À direita, na outra extremidade, de camisa regata azul, está Danilo Carvalho — respectivamente baixista e guitarrista da banda Delirium Tremens.

A relação entre o rock e o surfe pode ser compreendida a partir das observações do historiador André Aguiar Nogueira (2015), que destaca os esportes de aventura como práticas que rompem com padrões convencionais, reconfigurando elementos de modalidades esportivas anteriores para criar novas experiências e significados. Para Nogueira (2015), o surfe exemplifica essa transformação no imaginário social, pois transcende sua natureza esportiva para se tornar um estilo de vida distintivo e um símbolo de identidade cultural.

Segundo Nogueira (2015), os esportes de aventura são impulsionados pela busca por experiências intensas, frequentemente em ambientes naturais ou não estruturados. Nesse contexto, o surfe e o skate não são apenas modalidades esportivas, mas formas de expressão cultural que influenciam a aparência, os hábitos e as relações sociais de seus praticantes. Danilo Carvalho e João Alberto, por exemplo, praticavam surfe na Praia da Pedra do Sal. Além disso, Danilo Carvalho também andava de skate em Parnaíba, mesma prática realizada por Paulo Death entre o final da década de 1980 e o início dos anos 1990.

As experiências compartilhadas entre o surfe e o rock no litoral piauiense, durante as décadas de 1980 e 1990, refletiam um processo de autoconhecimento e conexão com a natureza. Tanto o surfe quanto o rock ofereciam uma plataforma para a expressão individual, permitindo que os envolvidos encontrassem um senso de pertencimento no cenário social, cultural e político da região.

Nesse cruzamento entre prática esportiva e arte, aventura e criatividade, alguns dos integrantes das bandas autorais de rock da região encontravam um espaço para se afirmarem. Ao mesmo tempo, conectavam-se a comunidades que valorizavam a liberdade, a expressão e a autenticidade.

Foi nesse contexto de interação entre o surf e o rock no litoral piauiense que, na década de 1990, o sucesso crescente do comércio voltado para os esportes radicais na região desencadeou uma demanda por atividades artísticas que estivessem ligadas de algum modo a essas modalidades. Como resposta a essa necessidade, nasceu o Curvão Rock Festival. Sobre o evento, Paulo Death diz o seguinte:

(...) nós participamos de outro evento importante na época, eu já ia esquecendo, que foi o Curvão Rock Festival. Esse evento aconteceu na casa de um cara chamado André que é um surfista local e ainda está vivo, ele tinha uma loja chamada Curvão, loja de Surf. Ele também foi um cara importante na época para cena porque, uma coisa muito inusitada, uma coisa também pioneira, o cara era do surf, mas ele conhecia o João Alberto que também era de uma família tradicional e isso tudo ajudou, mas ele teve uma ideia bem legal, uma sacada, de fazer um evento na casa dele com a galera do rock na época. Foi o Curvão Rock Festival, foi um clássico da época, quem foi nunca vai se esquecer desse evento porque várias coisas curiosas e pitorescas aconteceram nesse evento. A casa dele na época estava em reforma e tinha uma laje, o palco era essa própria laje, o som foi montado em cima, olha só que loucura, a estrutura, a bateria, o P.A. foi montado em cima dessa laje e a galera ficava embaixo. Esse embaixo era como se fosse a entrada da garagem da casa do cara, o jardim da casa do cara, do André. (...). Nesse show tocaram Delirium Tremens, tocou PHB, tocou Artéria, também tocou uma banda chamada Hell alguma coisa, inferno alguma coisa, que era do Genirzinho, saudoso Genir que já faleceu e também é outra figura que fazia parte da cena nessa época. Lembro que foram umas cinco ou seis bandas, um festival. Esse evento foi uma coisa estrondosa, sem exagero no termo, era uma coisa que Parnaíba não tinha visto porque foi um evento que chamou atenção inclusive da própria sociedade que tinha preconceito com a galera que fazia o rock, daí então a galera começou a ver com outros olhos, pelo menos se esforçaram porque viram que essa galera estava fazendo os eventos, estava produzindo (Paulo Death, 2021).

Apesar de as demais fontes mobilizadas pela pesquisa não mencionarem a participação da banda Delirium Tremens no evento, Paulo Death, que pode ser encontrado em fotografias do festival, traz em sua fala considerações importantes. Ao ser destacado como um dos momentos relevantes da cena rock do litoral piauiense, o Curvão Rock Festival revela as dinâmicas do contexto cultural e social vigente na região.

O contexto histórico no qual o festival se insere remonta a um período em que o rock autoral enfrentava, no litoral piauiense, um processo de consolidação dentro da cultura e da sociedade local. Assim, o evento teve um papel significativo na apresentação da cena musical rock ao público da região, contando com a participação das bandas: Rabiscos Urbanos, PHB, Artéria, Profecia, Hell Hate e Fatos Mortis. Isso pode ser visto no ingresso vendido para o evento:



Imagem 09: Ingresso Curvão Rock Festival. Fonte: Acervo Pessoal Paulo Death.

No ingresso do Curvão Rock Festival, é possível observar a diversidade de vertentes do rock que compunham a cena musical do litoral piauiense na década de 1990, abrangendo estilos que iam do pop rock ao thrash metal. Além disso, constam como patrocinadores do evento: Caxingo's, Pollus, Litoral FM e P. Center Big. O festival também contou com o apoio da Secretaria Municipal de Cultura da cidade de Parnaíba.

O Curvão Rock Festival ocorreu na casa de André, um surfista local que também era proprietário da loja de surf Curvão. Além de organizar o festival, André promovia eventos de surf na praia da Pedra do Sal, que frequentemente contavam com a presença de integrantes da cena rock. A singularidade apontada por Paulo Death—ou seja, a fusão entre os universos do rock e do surf na região—desempenhou um papel importante na consolidação da cena rock no litoral piauiense entre o final da década de 1980 e o início dos anos 1990.

Na descrição da estrutura do evento elaborada por Paulo Death, são acrescentados elementos visuais e sensoriais que evidenciam os desafios enfrentados pela música rock local, que muitas vezes dependia de soluções independentes, à margem dos recursos públicos. Segundo Paulo Death, a casa de André estava em reforma, e o palco foi improvisado na laje, com o sistema de som montado sobre ela, evidenciando as condições precárias às quais as bandas estavam submetidas. Esse palco disponibilizado pelo Curvão Rock Festival também pode ser visto nas fotografias da banda Artéria, guardadas no acervo pessoal de Danilo Carvalho:

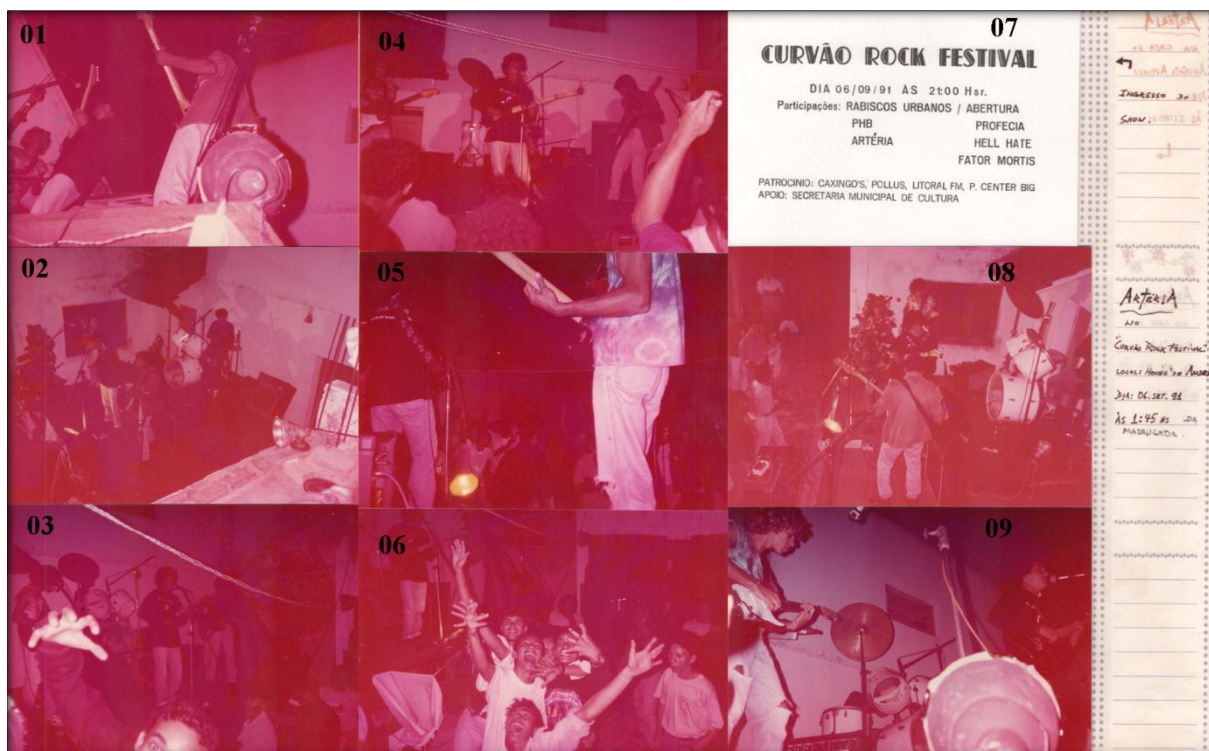


Imagem 10: Fotografias da apresentação da apresentação da banda Artéria no Curvão Rock Festival em 1991. Fonte: Acervo Pessoal Danilo Carvalho. (Montagem e numeração realizada para a pesquisa).

Nas oito fotografias, é possível ver a apresentação da banda Artéria no Curvão Rock Festival, corroborando com os parâmetros estruturais expostos por Paulo Death em sua fala. Além das imagens, existem duas legendas, a primeira apontada para a imagem de número 07 é “ingresso do show” e na segunda encontram-se as seguintes informações: *Artéria no “Curvão Rock Festival”/Local: House do André/ Dia: 06.SET.91 Às 1:45hs da madrugada.*

Na variedade de elementos que podem ser identificados nas fotografias, chamando atenção, ao ser considerado que ali foi registrado um ambiente de rock, está o pouco uso de roupas da cor preta. Para além de alguns poucos, o público em geral vestia cores de tonalidades claras, voltadas para o branco e amarelo. Pode-se inferir que isso foi causado pela variedade de bandas que se apresentaram no Curvão Rock Festival, cada uma com seu público que interagiu durante aquela oportunidade.

Além da importância musical, o evento também teve repercussões sociais. Paulo Death destaca que o Curvão Rock Festival chamou a atenção da sociedade, provocando uma mudança de perspectiva em relação à comunidade envolvida com a música rock. Esse impacto social, cultural e político também é destacado por Mauro Júnior, outro personagem da cena rock do litoral do Piauí, presente no Curvão Rock Festival.

No início dos anos 90, existem dois marcos que é necessário falar: Curvão Rock Fest que foi o primeiro contato em Parnaíba do comércio com o rock, pois o show foi patrocinado por uma loja de surf. Esse show contou com uma bilheteria muito boa... Um fato interessante desse show é que autoridades políticas locais e intelectuais de Parnaíba estavam presentes assistindo junto com as tribos urbanas. Foi um show bastante interessante porque houve esse contato de todos esses grupos, a sociedade em si. A suposta "elite" estava lá prestigiando, vendo e achando interessante, e de certa forma não entendendo... algumas gostando e tal (Mauro Júnior, 2010).

Mauro Júnior, ao expor sua visão sobre a importância do Curvão Rock Festival para a região, considera o evento um marco local do início da década de 1990. Nesse sentido, ele destaca o festival como o primeiro contato significativo do comércio local com o universo do rock. Apesar de já existirem interações anteriores, a afirmação de Mauro Júnior é relevante, pois, como aponta Paulo Death, o evento foi organizado por alguém que integrava o setor comercial de Parnaíba na época e estava vinculado às práticas da juventude, entre elas o rock.

Embora tenham existido financiamentos a eventos anteriores que conectavam o rock ao comércio local, suas instituições de classe e indivíduos desde, pelo menos, a década de 1980, o patrocínio ao Curvão Rock Festival evidencia um modelo mais estruturado de integração. Assim, as marcas e empresas viam na música autoral uma oportunidade de divulgar seus estabelecimentos comerciais para a juventude local.

Outro aspecto relevante na narrativa de Mauro Júnior, que encontra consonância com a fala de Paulo Death, é a presença de autoridades políticas locais e intelectuais de Parnaíba prestigiando o evento. Mauro Júnior refere-se a esses indivíduos como a "elite", enquanto Paulo Death os chama de "sociedade". Isso evidencia que, para a consolidação da música rock autoral na cultura de Parnaíba na década de 1990, era necessário conquistar o reconhecimento de outros setores da sociedade local. Dessa forma, o rock ampliava sua aceitação e ganhava espaço no circuito cultural e de lazer.

A relação com a elite intelectual e figuras influentes da sociedade do litoral piauiense, destacada pela presença de personalidades no Curvão Rock Festival, também revela a interação com o poder público municipal, representado pela Secretaria de Cultura de Parnaíba. O apoio da secretaria, à época gerida por Bernardo Batista Leão, durante a gestão de Mão Santa (1988-1992), remete à reflexão do sociólogo Philippe Urfalino (1998): a política pública não se resume à criação de regulamentos ou implementação de medidas, mas envolve um processo de ação política que busca identificar, abordar e intervir em um problema ou fenômeno social.

Nesse sentido, Urfalino (1998) afirma que, inicialmente, uma política pública surge quando a autoridade política identifica um fenômeno social. Assim, pode-se considerar o rock do litoral do Piauí como um elemento cultural relevante a ser observado na cena local. Esse reconhecimento representa um passo importante na relação entre o poder público e a sociedade, pois implica que a autoridade reconhece a existência de um movimento cultural que merece atenção e possível intervenção. Dessa forma, a decisão política de apoiar o rock autoral não foi aleatória, mas fruto de uma percepção por parte das forças políticas da época.

O investimento político na música rock autoral do litoral piauiense resultou em medidas que impactaram diretamente a cena musical e artística da região. Além disso, o reconhecimento proporcionado pelo Curvão Rock Festival demonstra que as políticas públicas da época não eram desenvolvidas no vácuo; ao contrário, eram influenciadas pelas circunstâncias e pelo contexto sociocultural em que o rock se consolidava nos espaços da cidade de Parnaíba e arredores.

Nesse contexto, a relação dos integrantes da Delirium Tremens e das outras bandas participantes do Curvão Rock Festival com o universo do surf evidencia um dos cenários que compunham o rock do litoral piauiense.

3.6. O patrimônio edificado e o rock do litoral piauiense

No fechamento da segunda parte da série de três da entrevista com a Delirium Tremens, veiculada na coluna *Carneiro Junior News* do periódico *A Libertação*, o diálogo entre Carneiro Jr. e Danilo Carvalho coloca em destaque a Boate Senzala e o repertório de sua banda. Isso mostra qual tipo de rock e os locais onde ele se fazia presente na cidade de Parnaíba.

Vocês fizeram um show na Senzala dia 17 de Maio como foi o repertório? Nossas próprias músicas e alguns covers de bandas como: Sepultura, Metálica (Sic), Ratos de Porão, Nirvana, Garotos Podres, etc (A Libertação, 24/06/1992, p. 06).

Danilo Carvalho, em sua resposta, aponta a natureza do repertório da Delirium Tremens em apresentações no litoral piauiense em 1992. Com isso, ressalta-se as influências musicais e estratégias de performance. Além disso, os elementos do repertório da Delirium

Tremens e sua abordagem em relação às covers tinham nas bandas Sepultura¹⁹¹, Metallica¹⁹², Ratos de Porão¹⁹³, Nirvana¹⁹⁴ e Garotos Podres¹⁹⁵ a diversidade de influências presentes na cena do rock do litoral piauiense naquele período.

Paulo Death em outro momento, também abordou o repertório da banda Delirium Tremens:

Lembro que nós tocávamos alguns covers, em especial tinha um cover que está sempre aqui e nunca vai sair da minha memória, era uma música de uma banda carioca chamada Dorsal Atlântica. A gente tocava uma música deles

¹⁹¹ No ano de 1992, os mineiros da banda de thrash metal Sepultura já tinham em sua discografia os álbuns Bestial Devastation (1985), Morbid Visions (1986), Schizophrenia (1987), Beneath The Remains (1989) e Arise (1991), sendo que os dois últimos são obras que alçaram a carreira internacional da banda. Acrescenta-se também que Arise obteve o disco de ouro na Indonésia em 1992 e o disco de platina em 1993, por vender mais de 1 milhão de unidades mundialmente. A banda continua em atividade, anunciando para o ano de 2024 sua turnê de encerramento. Veja mais em: <https://www.sepultura.com.br>. (Acesso em 06 de nov. de 2024).

¹⁹² Os californianos da banda de thrash metal Metallica, até 1992, haviam lançado: Kill 'Em All (1983); Ride the Lightning (1984); Master of Puppets (1986); ...And Justice for All (1988) e Metallica (1991). Este último é conhecido popularmente como “Black Album” por manter em sua capa somente tons de preto e não ter um título estampado na obra. Todos os discos lançados pelo Metallica até 1991 colecionam discos de platina, sendo que o último tem disco de diamante. Todas essas premiações são referentes ao mercado estadunidense e canadense. No ano de 1989, a banda se apresentou no Brasil, no estádio do Ibirapuera em São Paulo. Com poucas mudanças em sua formação original, a banda continua em atividade e já lançou onze álbuns de estúdio. Veja mais em: <https://www.metallica.com>. (Acesso em 06 de nov. de 2024).

¹⁹³ Os paulistas da banda Ratos de Porão, até o ano de 1992, lançaram os discos Crucificados pelo Sistema (1984); Descanse em Paz (1986); Cada Dia Mais Sujo e Agressivo (com a versão em inglês com o título Dirty And Aggressive, lançado nos EUA) (1987); Brasil (versões em português e inglês) (1989) e Anarkophobia (versões em português e inglês) (1991). Desde o final da década de 1980, a banda Ratos de Porão consolidou-se no cenário do hardcore punk internacional, lançando discos em inglês e português. Além disso, eram presença marcante em programas televisivos brasileiros, sendo algumas das mais icônicas as aparições de 1991 no programa Viva a Noite, apresentado por Gugu Liberato no SBT, e no programa Milk Shake, apresentado por Angélica na Rede Manchete. A banda continua em atividade, lançando até o ano de 2024 mais oito álbuns de estúdio, além dos citados anteriormente. As duas apresentações de 1991 podem ser vistas em: <https://whiplash.net/materias/curiosidades/142989-ratosdeporao.html>. (Acesso em 06 de nov. de 2024).

¹⁹⁴ Os washingtonianos do Nirvana haviam lançado até o ano de 1991 os álbuns de estúdio: Bleach (1989) e Nevermind (1991), este último o álbum que levou a banda ao cenário internacional, tirando-a do underground de Seattle e estabelecendo-a no *mainstream* da música internacional. A banda encerraria suas atividades no ano de 1994 após o suicídio de seu vocalista e guitarrista Kurt Cobain. Além dos dois discos citados, foram lançados o álbum de estúdio In Utero em 1993 e o álbum ao vivo pós-mortem MTV Unplugged in New York em 1994. Apresentaram-se no Brasil em 1993 no Hollywood Rock, festival organizado em São Paulo pela marca de cigarros Souza Cruz, realizado no estádio Cícero Pompeu de Toledo, atualmente conhecido como MorumBIS. Sobre a banda, ver mais em: <https://www.nirvana.com>. (Acesso em 06 de nov. de 2024).

¹⁹⁵ Os paulistas da banda de punk Garotos Podres tinham, no ano de 1992, lançado os álbuns de estúdio: Mais Podres do que Nunca (1985) e Pior que Antes (1988), este último lançado pela gravadora Continental, uma importante empresa fonográfica na história da música brasileira. A banda lançou até 2024 sete álbuns de estúdio. Sua história é marcada por músicas politizadas e, recentemente, pela separação do grupo em 2012 por questões ideológicas. Os dois personagens centrais da separação da banda são Michel Stamatopoulos (Sukata, ex-baixista da banda Garotos Podres) e José Rodrigues Mão Júnior (Mao, vocalista da banda Garotos Podres). O primeiro é advogado e candidatou-se a vereador de São Caetano do Sul pelo Patriota no ano de 2016. Notabilizou-se pelo apoio ao ex-presidente Jair Bolsonaro e à defesa de ideias contrárias à legalização do aborto e à “teoria de gênero”. O segundo é professor de história do Instituto Federal de São Paulo - IFSP e possui doutorado em História Econômica pela USP. É autor do livro “A Revolução Cubana e a Questão Nacional” (Núcleo de Estudos d'O Capital, 2007). Após uma disputa judicial iniciada no momento da separação, a marca Garotos Podres foi mantida por Mao, membro fundador da banda, voltando a usá-la em 2016. Sobre a briga judicial, ver: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/08/briga-de-idolos-do-punk-de-sp-espelha-a-polarizacao-politica.shtml>. (Acesso em 06 de nov. de 2024).

que se chamava, como é que é o nome?! “O rifle responde força com fogo/ Você tem um ideal”, não recordo o nome da faixa agora. Essa música na época era um clássico do Dorsal Atlântica, era de um álbum deles chamado “Antes do Fim”. O Dorsal Atlântica era uma banda que depois foi classificada e rotulada como Thrash Metal, mas nos primórdios eles tinham uma vertente bem punk, era uma banda que a gente ouvia e cultuava bastante na época. Lembro que a gente tocava um cover deles e se não me engano tinha um, eu acho que “Anarchy in the U.K.” do Sex Pistols, acho que nós tocávamos essa também, mas acho que tinha um outro cara que cantava porque eu não sabia porra nenhuma de inglês na época (Paulo Death, 2021).

A música da banda Dorsal Atlântica citada por Paulo Death se chama *Guerrilha* e está presente no álbum intitulado *Antes do Fim*, lançado em 1986. Em uma análise comparativa das músicas *Guerrilha*¹⁹⁶ e *Anarchy in the U.K.*¹⁹⁷, do álbum *Never Mind The Bollocks, Here's The Sex Pistols* (1977) do Sex Pistols, também citada por Paulo Death, revela-se semelhanças e contrastes significativos entre duas referências do repertório da Delirium Tremens.

Ambas as canções, *Guerrilha* e *Anarchy in the U.K.*, compartilham o espírito de rebeldia e contestação social que emergiram, respectivamente, no contexto cultural, social e político do Brasil e da Inglaterra. Em *Guerrilha*, a banda brasileira Dorsal Atlântica aborda o tema da resistência armada contra regimes autoritários e opressivos. Por outro lado, *Anarchy in the U.K.* do Sex Pistols foca-se na desordem e na rebelião contra a ordem estabelecida, no caso inglês, o liberalismo e o capitalismo.

Apesar das diferenças em termos de contexto e temática, ambas as músicas compartilham um objetivo comum: desafiar a autoridade e incitar mudanças sociais. Tanto *Guerrilha* quanto *Anarchy in the U.K.* representam manifestações de resistência e rebeldia,

¹⁹⁶ Sua letra diz o seguinte: O rifle responde força com fogo/ Você tem um ideal/ Meio caminho entre vida e morte, entre herói e assassino/ Você precisa lutar/ Guerrilha por liberdade/ Guerrilha em busca da verdade/ Todos cegos/ Só você vê a luz/ Ao vencedor resta a história/ De que vale a vida de alguns em troca de milhões?/ Você luta sozinho, você luta por todos/ Guerrilha por liberdade/ Guerrilha em busca da verdade.

¹⁹⁷ Sua letra diz o seguinte: I'm an anti-christ/ I'm an anarchist/ Don't know what I want, but I know how to get it/ I wanna destroy passer by/ 'Cause I wanna be anarchy/ No dog's body/ Anarchy for the U.K./ It's coming sometime and maybe/ I give a wrong time, stop a traffic line/ Your future dream is a shopping scheme/ 'Cause I, I wanna be anarchy/ In the city/ How many ways to get what you want/ I use the best, I use the rest/ I use the N.M.E./ I use anarchy/ 'Cause I wanna be anarchy/ It's the only way to be/ Is this the M.P.L.A./ Or is this the U.D.A./ Or is this the I.R.A.?/ I thought it was the U.K./ Or just another country/ Another council tenacy/ I wanna be anarchy/ And I wanna be anarchy/ Know what I mean/ And I wanna be an anarchist/ I get pissed, destroy. A tradução para o português seria a seguinte: Eu sou um anticristo/ Eu sou um anarquista/ Não sei o que eu quero, mas sei como conseguir/ Eu quero destruir transeuntes/ Porque eu quero ser anarquia/ Não o corpo de cachorro/ Anarquia para o Reino Unido/ Virá em algum momento e talvez/ Dou o tempo errado, paro o fluxo de trânsito/ Seu sonho futuro é um esquema comercial/ Porque eu, eu quero ser anarquia/ Na cidade/ Quantas formas existem para conseguir o que se quer/ Eu uso o melhor, eu uso o resto/ Eu uso a N.M.E./ Eu uso anarquia/ Porque eu quero ser anarquia/ É a única maneira de ser/ Isso é a M.P.L.A./ Ou é o U.D.A./ Ou é o I.R.A.?/ Eu pensei que fosse o Reino Unido/ Ou apenas outro país/ Outra propriedade do conselho/ Eu quero ser anarquia/ E eu quero ser anarquia/ Sabe o que eu quero dizer/ E eu quero ser um anarquista/ Eu fico bravo, destrua.

fornecendo, a partir da música, uma plataforma para a expressão de frustrações e aspirações por liberdade e justiça. Esta base musical e de ideias, como mostra Paulo Death, era acessada pelos indivíduos vinculados ao rock no litoral piauiense em finais da década de 1980 e início dos anos 1990.

A inclusão de covers por parte da banda Delirium Tremens, com músicas de grupos de rock que conquistavam fama dentro e fora do Brasil naquele período, reflete uma prática comum entre bandas de menor projeção fonográfica. Primeiramente, essa escolha revela uma estratégia consciente para atrair o público e estabelecer conexão com os espectadores por meio do reconhecimento de músicas já consagradas. Em um cenário no qual alcançar destaque nacional é um desafio, incorporar sucessos de outras bandas tornou-se uma forma eficaz de prender a atenção do público e garantir uma recepção positiva às apresentações.

O uso de covers é particularmente recorrente entre bandas independentes, que enfrentam dificuldades adicionais para se sobressair diante da forte presença das grandes gravadoras. Ao mesclar músicas autorais com covers, essas bandas equilibram a apresentação de seu próprio repertório com composições que já possuem uma base de fãs consolidada. Isso não apenas amplia o apelo de seus shows, mas também serve como plataforma para introduzir o público às suas músicas originais.

Além disso, a inclusão de covers pode ser compreendida como um reflexo do contexto musical local, como exemplificado pela Delirium Tremens. Ao adotar músicas de referências que permeavam o ambiente sonoro do litoral piauiense—seja por meio de transmissões radiofônicas e televisivas, seja pela compra de discos em lojas da região—, as bandas locais fortaleciam sua conexão com o público. Esse processo evidencia como as influências advindas dos meios de comunicação e do mercado musical interagiam com a identidade da cena rock do litoral piauiense, contribuindo para a inserção e consolidação do gênero na cultura local.

A pergunta de Carneiro Jr. sobre o repertório da Delirium Tremens feita a Danilo Carvalho, publicada na coluna *Carneiro Júnior News* em 1992, colocou como base o show que ocorreu na boate Senzala. Nesse cenário, Carneiro Jr. na década de 1990, era um dos principais organizadores de eventos no referido espaço, mostrando que, para além dos meios comunicacionais, existiam interações entre personagens do rock e do entretenimento local.

Em um longo, mas interessante relato, Paulo Death aborda a conexão entre Carneiro Jr., Delirium Tremens e apresentação na Boate Senzala.

Assim, a Senzala na época, durante um tempo foi um espaço onde muitos eventos aconteceram por lá, esse em especial alcançou uma certa projeção a nível de Parnaíba, lógico, primeiro por ter o Carneiro na produção. O Carneiro sempre foi um cara ligado à socialite e também ele era muito amigo do Marcelo Brito, eu também já o conhecia. Parece também que na ocasião houve um desfile em uma outra ala que existia lá naquele espaço, também foi por conta disso, se não me engano teve e funcionava o espaço menor que tinha ali na parte interna. Ele já havia produzido outros eventos lá, ligado à área dele, que é a área de moda, desfile e tudo mais. Eu não sei te dizer ao certo como surgiu essa ideia dele estar produzindo esse evento, mas o fato é que o Carneiro em um momento ou outro sempre estava ali de alguma forma conectado com essa galera da época, até porque como eu falei, ele por estar ali mergulhado nesse universo da socialite e tal, jornais, porque ele também tinha muito contato com o pessoal dos jornais, acabou facilitando, digamos assim, a produção desses eventos e consequentemente nos inserindo nesses eventos. Esse evento em especial, foi assim, foi um evento bem legal também porque, como eu falei, chamou atenção da época, mais um dos que chamaram atenção, o que era prova de que a cena estava se consolidando, estava fazendo mais evento, pessoas importantes estavam participando desses eventos, estavam inclusive produzindo esses eventos. Então, isso tudo foi de alguma forma nos ajudando no sentido de abrir espaço e de dar, nos dar, melhor dizendo, mais visibilidade, porque não?! Esse evento cara, foi um caso à parte porque na época era uma galera muito ávida por esse tipo de evento. Os eventos apesar de não ter um público grande tinham um público, que apesar de resumido era muito fiel, a galera sempre ia conferir. Por se tratar de um evento que tinha uma produção, digamos, pouco mais, digamos assim, um pouco mais elaborada, de alguma forma atraiu uma outra galera, ou seja, uma outra tribo, não necessariamente os roqueiros. Isso era muito positivo para época porque era uma forma da gente meio que habituar essa galera que não era necessariamente roqueira a passar a gostar das bandas locais e frequentar os shows, ou seja, movimentar a cena em todos os sentidos. Esse evento tem uma coisa muito pitoresca, isso também foi um dos shows bem importantes do Delirium Tremens, lembro que o palco era em cima de uma piscina que era coberta com um estrado de madeira, o palco era montado em cima dessa estrutura lá. Nesse show do Delirium Tremens, cara, aconteceu um lance muito louco, lógico que isso não é para denegrir o cara de forma alguma, mas é uma coisa que é comum em nosso universo rock e tal, nosso baterista Arthur simplesmente apagou, o cara caiu da bateria. Lembro que o Grilo era um cara que estava presente nesse show, nosso brother Grilo, Erisvaldo, e ele conta isso de uma forma, sabe hilária e aí ele estava lá, acho que ele estava do lado quando ele viu toda cena (risos), mas enfim, coisas que são normais para a gente que é desse universo do rock. (...) o Arthur é um grande figuraça, um cara que faz parte da cena, ele foi um dos pioneiros em estúdio de gravação aqui em Parnaíba, Stúdio A e tive a honra, porque não dizer dessa forma, de compartilhar banda com ele, compartilhar experiências, até porque antes de tudo nós sempre fomos amigos e esse show, esse ocorrido aí, foi uma coisa muito louca, todo mundo ficou assim, acho que nunca tinha acontecido isso, pelo menos nesse período eu nunca vi uma cena dessa (risos). Foi uma coisa impressionante porque aconteceu esse apagamento, mas rapidamente ele se levantou e o show continuou (risos). Na época o Delirium Tremens já estava ali despontando, nós já tínhamos algumas músicas e tal, lembro que também tocaram outras bandas nesse evento, não me recordo agora. Enfim, esse evento e os outros que tiveram nessa época, eles vieram realmente somar no sentido de cada vez mais consolidar a cena, dar credibilidade, aumentar o público e

consequentemente melhorar a produção dos eventos. Essa coisa do Carneiro foi muito produtiva, lembro em outros eventos, inclusive em outras bandas da qual eu participei nesse período, que ele também esteve envolvido na produção. Também esteve envolvido na produção e também contribuía fazendo matérias, entrevista com a gente e tudo mais (Paulo Death, 2021).

A narrativa de Paulo Death proporciona uma imersão no evento que ocorreu na Boate Senzala, citada por Carneiro Jr. na entrevista realizada com a banda Delirium Tremens e publicada no *A Libertação*. É importante ressaltar que o nome escolhido para o empreendimento remete a uma palavra carregada de significado histórico e simbólico, evocando a violência e as injustiças do sistema escravocrata brasileiro. "Senzala" é lembrada como parte da memória do sofrimento e da resistência da população negra no Brasil. Ainda assim, a boate Senzala foi um dos espaços onde o rock encontrou abertura para suas apresentações.

Segundo a arquiteta Deborah Padula Kishimoto (2016), o espaço onde funcionava a boate Senzala, conhecido como Sobrado de Dona Alta, reflete, ao longo do tempo, as transformações socioeconômicas de Parnaíba. Originalmente, o sobrado pertenceu ao coronel Manoel Antônio da Silva Henriques, um comerciante português, cuja presença evidencia a influência europeia na região. Esse período, nos primeiros anos do século XVIII, marcou a fase inicial da urbanização e da estruturação comercial da cidade. A sucessão de proprietários estrangeiros, como os irmãos franceses Marc e Lazare Jacob, reforça o caráter cosmopolita da área, que contribuiu para a diversificação cultural e comercial de Parnaíba e arredores.

Posteriormente, o Sobrado de Dona Alta passou por diferentes funções. Tornou-se sede da Capitania dos Portos e, mais tarde, abrigou o primeiro estabelecimento bancário da cidade, o Banco do Brasil S.A. Além de sua importância comercial e administrativa, o sobrado também teve um papel educacional, sediando o Grupo Escolar Miranda Osório entre 1927 e 1979. Sua transformação em espaço educacional evidencia sua relevância na infraestrutura da cidade ao longo do século XX.

Foi apenas no final da década de 1980 e início da década de 1990 que o Sobrado de Dona Alta passou por uma nova ressignificação, tornando-se um restaurante e uma boate: o primeiro recebeu o nome de Casa Grande e o segundo, de Senzala. Ambas as denominações remetem à memória colonial do prédio, destacando seus anos iniciais como parte do sistema prisional local.

Nesse período, com a boate Senzala em funcionamento no Sobrado de Dona Alta, observa-se o rock como parte do processo de ressignificação do espaço. Isso se reflete nas adaptações do local às demandas de entretenimento da época.

Nesse sentido, a fala de Paulo Death, destacada anteriormente, evidencia a influência e o papel de Carneiro Jr. na produção de eventos que trouxeram a cultura alternativa para o circuito artístico local. Suas iniciativas iam desde desfiles de moda para a alta sociedade até shows de bandas de rock voltados para a juventude.

A realização de eventos, como o show de 1992 na boate Sensala, contribuiu significativamente para ampliar o público do rock no litoral piauiense. Isso permitiu que a música autoral local alcançasse segmentos da sociedade até então pouco envolvidos com a cena. Essa dinâmica foi essencial para fortalecer e expandir o cenário musical da região, estimulando o surgimento de novas bandas e diversificando os gostos musicais no litoral piauiense.

O show na boate Sensala, destacado por Carneiro Jr. nas páginas do *A Libertação* em 1992, foi registrado na fotografia presente no acervo pessoal de Paulo Death.



Imagem 11: Apresentação da banda Delirium Tremens na Boate Sensala em 1992. Fonte: Acervo Pessoal Paulo Death.

Na fotografia, ao centro, destaca-se Paulo Death, vestindo uma camisa preta e empunhando uma guitarra vermelha, posicionado em frente ao microfone enquanto canta. À esquerda, João Alberto segura um contrabaixo preto com escudo branco, vestindo uma camisa

com o logo da banda Artéria. No lado direito da imagem, Danilo Carvalho aparece com uma guitarra vermelha e uma camisa estampada com o símbolo da foice e martelo, associado ao comunismo. O evento ocorreu em uma área aberta do prédio, e ao fundo, uma bananeira compõe o cenário.

Segundo a historiadora Heloísa Capel (2020), para uma interpretação mais completa e precisa, é essencial analisar imagens em conjunto com outras fontes e contextualizá-las historicamente. Nesse sentido, a fotografia da banda Delirium Tremens em performance na boate Senzala adquire maior significado quando relacionada às falas registradas na imprensa periódica e às narrativas orais dos envolvidos na cena rock local. Ao contrastar imagens e conectá-las a diferentes fontes, torna-se possível compreender melhor as mensagens presentes na fotografia, bem como o contexto em que foi produzida.

Além disso, a necessidade de interpretar imagens em conjunto ressalta a importância da análise interdisciplinar. Ao considerar a fotografia de 1992 e seu contexto, destaca-se a cena rock do litoral piauiense no início da década de 1990. Esse movimento permite acessar outros momentos da relação entre o rock autoral e o patrimônio local, como o banner de divulgação do Deathrash Festival e as fotografias da participação da banda Artéria no evento realizado no Porto das Barcas, em outubro de 1991.



Imagem 12: Cartaz Deathrash Festival. Fonte: Acervo Pessoal Danilo Carvalho.

No cartaz do Deathrash Festival, feito por Lourival Krueger à mão, estão disponíveis informações sobre o local, a data e o horário do evento. Além disso, aparecem os logotipos das bandas participantes. Abaixo do texto “*com as bandas:*” está o logotipo da banda Verme-Noise, seguido pelo da Fator Mortis. No lado direito do cartaz, encontra-se o logotipo da banda Hell Hate, enquanto ao centro está o da banda Delirium Tremens. Acima das informações do evento, está o logotipo da banda Artéria.

Diante dos logotipos usados pelas bandas de *death metal* e *thrash metal* na década de 1980, por exemplo, Sepultura, percebe-se nos logotipos das bandas do litoral piauiense e na de Teresina, referências que influenciavam seus trabalhos. Ao prestarem tributo a essas de destaque no cenário internacional e nacional, estabeleciam ligação com o *ethos* musical do *heavy metal* e suas variações.

Para a pesquisadora Gisele Cristina Luiz (2022), ao adotarem um estilo de vida associado ao rock, os jovens também incorporam uma comunicação visual distinta que vai além da sonoridade. Elementos como roupas, corte de cabelo, maquiagem e comportamento são influenciados por suas preferências musicais, refletindo uma identidade muitas vezes marcada pela rebeldia. Nesse contexto, os logotipos das bandas funcionam como uma forma de comunicação simbólica, diferenciando os estilos musicais e reforçando a estética de cada vertente do rock.

A chamada “estética do caos”, presente nos logotipos de bandas ligadas às vertentes extremas do heavy metal, expressa a rebeldia e a ruptura com padrões convencionais. Segundo Luiz (2022), essa abordagem atrai a juventude associada ao rock por oferecer formas de destaque e afirmação da individualidade. Assim, os logotipos das bandas de rock do litoral do Piauí não apenas refletiam seus estilos musicais, mas também se conectavam ao modo de vida adotado por seus integrantes. Dessa maneira, os jovens manifestavam suas preferências musicais e, ao mesmo tempo, fortaleciam laços de pertencimento à cena rock da região.

Esses laços de pertencimento também podem ser vistos nas fotografias que mostram o ambiente durante o Deathrash Festival.

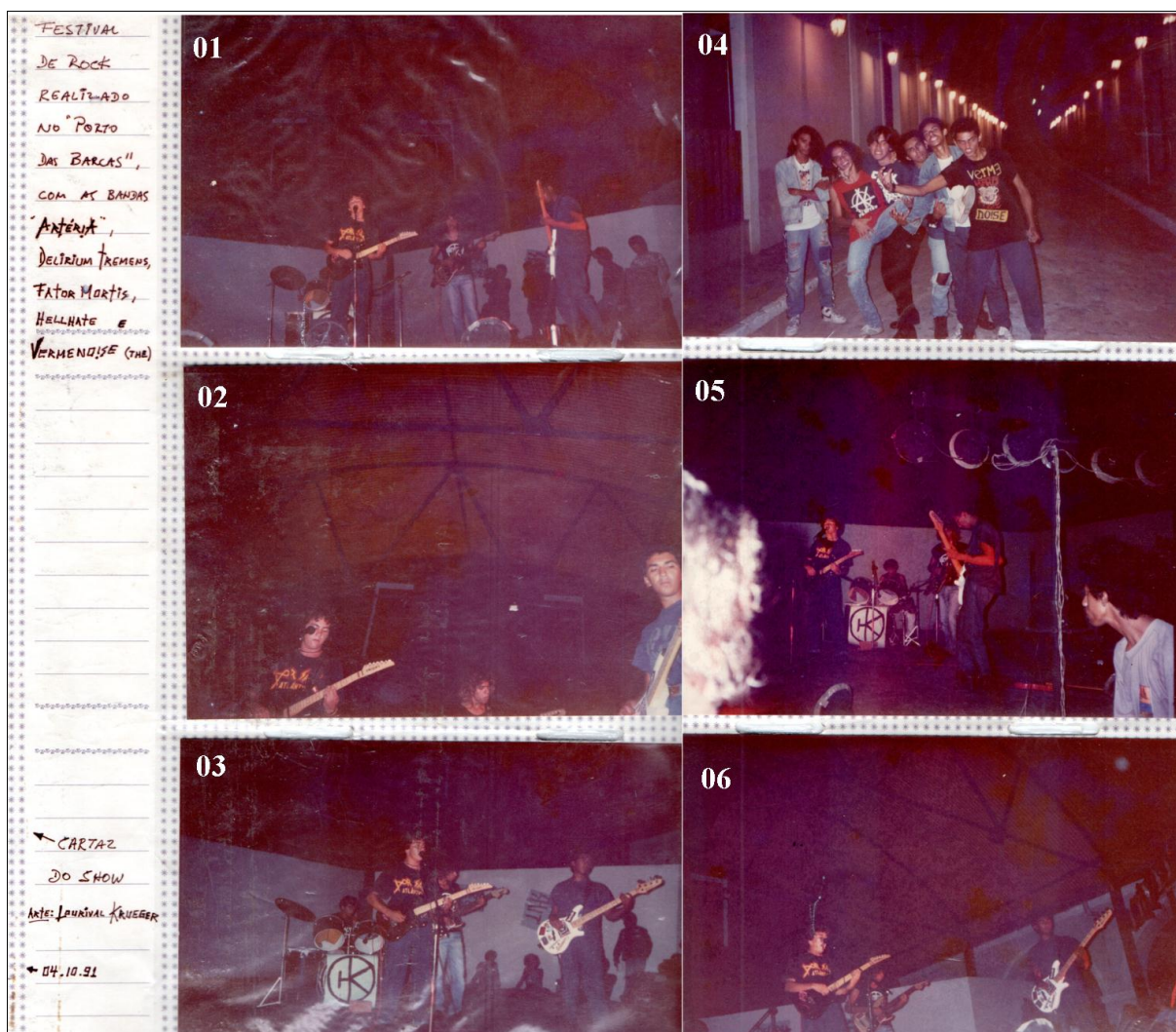


Imagem 13: Montagem com fotografias da apresentação da banda Artéria no Deathrash Festival e dos músicos envolvidos. Fonte: Acervo Pessoal Danilo Carvalho (Montagem e numeração realizada para a pesquisa).

Na imagem acima, podem ser vistas seis fotografias que mostram o palco do Porto das Barcas usado para um festival de rock no início da década de 1990. Como legenda das fotografias, Danilo Carvalho escreveu o seguinte: “Festival de Rock realizado no “Porto das Barcas” com as bandas Artéria, Delirium Tremens, Fator Mortis, Hell Hate e Verminoise (THE)”.

O Deathrash Festival também evidencia a interação entre a cena rock do litoral e da capital, fortalecendo as conexões entre músicos e produtores culturais. Essas colaborações ampliaram as oportunidades de exposição para as bandas de Parnaíba, permitindo maior circulação e reconhecimento no cenário musical. Com isso, ao longo das décadas seguintes, os laços entre os envolvidos se solidificaram, criando um ambiente propício para o crescimento e a consolidação do rock local.

É importante ressaltar que essas parcerias e conexões não se limitaram apenas ao âmbito profissional local, contribuindo também para fortalecer o laço na comunidade rock piauiense. Com isso, era construído um senso de camaradagem e solidariedade entre os envolvidos. Essa rede de relações pode ser vista na penúltima pergunta respondida por Danilo Carvalho na entrevista com a banda Delirium Tremens e publicada no jornal *A Libertação* no dia 27 de junho de 1992. Na entrevista Carneiro Jr. pergunta: *Vocês tem intercâmbio com outras bandas de fora?* E Danilo Carvalho responde: *Temos, com a Ben With Rice (Teresina) e Verme-Noise (Teresina)* (*A Libertação*, 27/06/1992, p. 04).

A resposta de Danilo Carvalho, ao mencionar as bandas Ben With Rice e Verme-Noise, evidencia a existência de laços entre grupos musicais vinculados ao punk e ao hardcore em diferentes regiões do Piauí. Essa conexão entre as bandas do litoral e da capital piauiense fortaleceu uma cultura de colaboração no underground estadual. Esse intercâmbio se manifestava de diversas formas, como o compartilhamento de palcos em shows, colaborações em projetos musicais e trocas de experiências e ideias.

Nos anos 1980, a relação entre as bandas de rock de Parnaíba e Teresina era marcada por um ambiente de tensão, perceptível em grupos como Garotos da Estrada e Inferno no Céu. Entretanto, na década de 1990, essa dinâmica começou a mudar, e eventos como o Deathrash Festival, em 1991, exemplificam essa transformação. A partir desse momento, a cultura do apoio mútuo se consolidou, promovendo a valorização do rock e suas variações.

Nesse contexto, Janotti Junior (2014) destaca que as cenas musicais não surgem espontaneamente, mas resultam de complexos agenciamentos envolvendo sujeitos e artefatos. As interações entre esses elementos impactam mutuamente a formação dessas cenas, evidenciando que sua construção é fruto de processos sociais colaborativos.

Os participantes desse cenário desempenham papéis ativos na criação e manutenção da cena musical, utilizando tanto elementos materiais quanto simbólicos. Assim, a relação entre sujeitos e artefatos se mostra dinâmica, influenciando tanto os músicos e produtores quanto a forma como a música é percebida e vivenciada. A abordagem de Janotti Junior (2014) reforça que essas cenas são produtos de esforços coletivos, nos quais diferentes atores exercem papéis distintos, contribuindo para a consolidação do rock no Piauí.

Dessa forma, Danilo Carvalho destaca a dinâmica dos momentos nos espaços do Porto das Barcas:

Então, ali ficou muitos anos sem nada, era abandonado e a gente ficava ali de noite, tocando violão, tomando cachaça, pulando no rio e voltando,

tirando onda com pescador, tocando violão, ali era um dos lugares que a gente ficava também, perto daquele negócio, daquele guindaste. A gente ficava por ali e foi onde a gente fez o DeaThrash, foi um festival que veio o Verme Noise, veio uma galera de Teresina tocar com a gente (Danilo Carvalho, 2023).

Ao se referir ao período anterior à sua revitalização, ocorrida por volta de 1993, Danilo Carvalho afirma que o Porto das Barcas foi transformado em um espaço de referência para os apreciadores do rock. Durante as noites, realizavam-se encontros nos quais violões, bebidas e experiências com a natureza e com os trabalhadores do mar se entrelaçavam, promovendo sociabilidades e a sensação de liberdade almejada pela juventude frequentadora.

Sendo o Porto das Barcas um ambiente que oferecia uma ideia de liberdade, permitindo aos jovens explorar sua criatividade e espontaneidade sem grandes restrições, seus frequentadores passaram a enxergá-lo como um palco para eventos culturais e musicais ligados ao rock na década de 1990. Foi nesse contexto que surgiu o Deathrash Festival, evento que reuniu bandas locais e grupos vindos da capital piauiense, Teresina.

Essa relação construída pelos músicos, para além do uso estético e intelectual, encontrada nas apresentações musicais realizadas nas dependências do Porto das Barcas, pode ser vista na fotografia abaixo:



Imagem 14: Banda Artéria em apresentação no espaço do Porto das Barcas no festival Deathrash em 1991. Fonte: Acervo Pessoal Danilo Carvalho.

Na imagem acima, estão os integrantes da banda Artéria durante sua apresentação no Deathrash Festival. À direita, vê-se Joelson com uma guitarra, em posição de canto e vestindo uma camisa com o logotipo da banda Dorsal Atlântica. No centro, está Danilo Carvalho, também com uma guitarra e usando uma camisa com o logotipo da banda Artéria. À esquerda, encontra-se o baixista.

A composição da foto mostra as luzes simples e a decoração do palco com cartazes escritos à mão. Na imagem podem ser identificadas as cartolinas que levavam os logos das bandas Artéria, Verme-Noise, além da inscrição “Fuck Off”¹⁹⁸ e uma arte que expressa a ideia “ant-posers”¹⁹⁹. Estes elementos refletem a estética DIY e metal extremo que se mostrava como basilar na cena do metal e punk local.

Estes signos visuais usados nos cartazes durante as apresentações do festival Death Thrash em 1991 mostram algo que Janotti Junior (2014) destaca em uma perspectiva mais abrangente sobre os gêneros musicais, indo além da mera categorização de sonoridades e gêneros. Acerca disso, Janotti Junior (2014) argumenta que os gêneros musicais não se limitam a serem apenas características sonoras distintas, mas também incorporam aspectos ideológicos, redes sociais e práticas comerciais gravitando em torno de expressões musicais.

A visão ampliada dos gêneros musicais percebida, ao olhar a fotografia da banda Artéria exposta, mostra que existia nas bandas de rock autorais locais uma dinâmica de disputas, tensões e negociações. Assim, definições e significados estavam em constante mudança, refletindo um processo de comunicação dinâmico na cultura musical.

Para Janotti Junior (2014), os gêneros musicais desempenham um papel fundamental na formação de identidades culturais e subculturais. Além de servirem como meio de identificação com grupos e movimentos específicos, eles contribuem para a criação de laços culturais e sociais. Os gêneros musicais também funcionam como ferramentas de marketing e comercialização, influenciando diretamente a forma como a música é promovida e consumida.

Nesse sentido, os logotipos das bandas nas camisas usadas pelos integrantes da Artéria e os cartazes fixados no palco do Porto das Barcas durante o festival Death Thrash mostram a dinâmica cultural mais ampla na qual os personagens da cena rock estavam inseridos. Assim,

¹⁹⁸ Em tradução livre do inglês para o português, “Fuck Off” significa “Vá se Foder”.

¹⁹⁹ No vocabulário do *heavy metal*, “poser” refere-se a alguém que afirma gostar do estilo musical apenas para se encaixar no grupo, mas que não vivencia a sua intensidade. Ser chamado de “poser” é uma ofensa pessoal que gera um alto grau de descontentamento e atrito entre os indivíduos.

esses elementos presentes na fotografia com a qual os espectadores se depararam refletiam as preferências musicais, valores, crenças e práticas sociais da cena rock do litoral do Piauí.

Marquioni (2021), ao estudar as relações da cena punk de Nova Iorque, Londres e São Paulo, enfatiza a universalidade de um impulso criativo e a capacidade da juventude de se mobilizar para redefinir a paisagem musical, independentemente das barreiras geográficas. A partir disto, pode-se explorar como o ethos DIY transformou a produção e divulgação musical em diferentes contextos, entre eles o do litoral piauiense, unindo movimentos aparentemente distintos em sua essência e propósito.

O desejo de produzir a música que se quer ouvir pode ser considerado uma força motriz fundamental para a criação artística. Em Nova Iorque, Londres, São Paulo e/ou Parnaíba, esse anseio impulsionou jovens músicos a desafiar as convenções e estruturas estabelecidas na indústria musical. Independentemente das diferenças culturais, socioeconômicas e políticas de cada região, a juventude em cada cidade sentiu a necessidade de expressar-se através da música e, quando não encontraram um meio estabelecido para fazer isso, criaram o seu próprio.

A adoção do ethos DIY no litoral do Piauí é particularmente significativa nas décadas de 1980 e início da de 1990. Esse ethos não é apenas uma técnica ou abordagem de produção; é uma filosofia que valoriza a autenticidade, a independência e a resistência contra as estruturas comerciais e burocráticas predominantes. Assim, o ethos punk levou a inovações na forma como a música foi produzida e compartilhada. Ao invés de depender de gravadoras tradicionais e canais de distribuição, as bandas começaram a gravar, produzir e distribuir sua música independentemente.

No litoral do Piauí, como em São Paulo, Nova Iorque e Londres, essa abordagem DIY teve implicações profundas. Para além da simples produção musical, essa abordagem promoveu uma reconfiguração da relação entre artistas e público. Assim, ao remover intermediários, os artistas puderam conectar-se diretamente com seu público, construindo comunidades de fãs e apoiadores mais engajados e comprometidos. Essa relação direta entre artistas e ouvintes contribuiu para uma experiência musical colaborativa.

Dessa forma, Marquioni (2021) destaca a universalidade do desejo humano de expressão e a capacidade da música de transcender fronteiras geográficas e culturais. Com isso, independentemente do contexto, os jovens do litoral do Piauí tiveram, nas décadas de 1980 e 1990, a determinação de reformular a paisagem cultural à sua volta. Isso foi possível pela utilização, em primeiro momento, de ferramentas como o ethos DIY para desafiar o

status quo e criar novas formas de expressão artística que contemplassem a relação entre rock e os espaços do litoral do Piauí, dentre eles, o Porto das Barcas.

3.7. O Projeto Torquato Neto e o Governo do Estado do Piauí no litoral

Na esteira do financiamento público voltado para a música no litoral piauiense na década de 1980, emergiram também eventos promovidos pelo Governo do Estado do Piauí. Por meio de órgãos vinculados à cultura e ao turismo, essas iniciativas ampliavam o alcance e o impacto das atividades culturais e turísticas na região litorânea do estado.

Os esforços estaduais, ao longo das três últimas décadas do século XX, buscavam consolidar o Piauí como destino turístico, cultural e histórico. Esse direcionamento fomentava a ideia de que tais ações também beneficiavam interesses financeiros e políticos. No entanto, havia vantagens para os artistas, que utilizavam as estruturas do governo estadual para promover seu trabalho, contribuindo para a inclusão do litoral piauiense na rota turística nacional.

No cenário musical, esse compromisso se traduzia em uma série de eventos que atraíam turistas de dentro e fora do estado durante as temporadas de férias. As iniciativas estatais impulsionavam o desenvolvimento socioeconômico e cultural da região, criando um ciclo de fomento à cultura e ao turismo.

Os eventos promovidos pelo governo estadual proporcionavam experiências de entretenimento e lazer tanto para os espectadores quanto para os músicos. No caso dos envolvidos com o rock autoral local, esses eventos ofereciam oportunidades para se apresentarem e se projetarem artisticamente. A visibilidade gerada contribuía para consolidar o rock como parte da cultura e da cena artística do litoral piauiense.

Além disso, a realização de eventos culturais e turísticos pelo Governo do Estado do Piauí em espaços históricos e ambientais estimulava a economia local. Apesar dos impactos do turismo sobre as comunidades tradicionais do litoral piauiense, o patrimônio histórico e cultural da cidade ganhava destaque. Ao integrar a divulgação de espaços naturais – como as praias de Atalaia, em Luís Correia, Pedra do Sal, em Parnaíba, e o Delta do Parnaíba – às suas ações, o governo estadual buscava fortalecer o setor turístico.

Desde, pelo menos, a década de 1980, projetos financiados pelo Estado do Piauí eram presentes no litoral. Um exemplo disso é o Projeto Torquato Neto²⁰⁰ que, na edição de 1981,

²⁰⁰ O Projeto Torquato Neto é uma iniciativa cultural piauiense que já obteve interessantes análises detalhadas sob a perspectiva da área de História. Para uma compreensão mais ampla, consideram-se pertinentes os trabalhos de

passou com a sua caravana pela cidade de Parnaíba. Essa promoção foi destacada na primeira página do periódico *Folha do Litoral* do dia 14 de outubro de 1981, sob o título “*Projeto “Torquato Neto”*”. O texto é o seguinte:

No Piauí está sendo levado a efeito e difundindo uma maratona musical, a que deu, em boa hora, o nome de “Torquato Neto”, em homenagem ao nosso jovem compositor que, com seu talento, conseguiu romper a barreira do isolamento em que inserem o norte e nordeste, e conseguiu, vitoriosamente, gravar composições suas, tendo até, sido vítima de um plágio por famoso cantor nacional.

ANTERIORMENTE tivemos o Projeto “PIXINGUINHA”, que é promoção do Ministério da Educação, e cujos vários intérpretes transitaram por nossa Capital, não tendo, aliás, vindo um só deles aqui, naturalmente por falta de programação da Secretaria de Cultura.

NESTA nova fase, aquela Secretaria, em boa hora, resolveu promover e dar chance aos vários grupos musicais do nosso Estado, o que foi sem dúvida, uma boa lembrança, porque nossa música regional será ouvida e difundida nos principais centros culturais do Estado, não somente divulgando nossos artistas como melhorando o nível artístico dos nossos centros menos visitados pela cultura.

SEQUENCIANDO esse Projeto, que já foi iniciado, estreará aqui, no próximo sábado (dia 17) no auditório do “SESI”, o Grupo “CANDEIA”, o qual, aliás, já vimos aqui anteriormente, e que, sem dúvida nenhuma, é um excelente conjunto musical e vocal. Referido grupo já se tem apresentado em várias oportunidades, inclusive fora do Piauí, como Fortaleza, Minas Gerais e Brasília, interpretando uma vasta gama de belas composições, suas e de outrem, como, por exemplo, a Missa do Vaqueiro, que é uma magnífica produção folclórica e que ele apresenta com extrema maestria. tem sempre competido nos vários festivais nacionais que se têm projetado através da televisão e têm se apresentado sempre com excelente performance, honrando e acreditando a música do Piauí.

O GRUPO tem a promessa do musicista e compositor Reginaldo Carvalho de, após a apresentação do Projeto TORQUATO NETO, gravar um disco com suas composições e interpretações.

É - NOS grato registrar que, do excelente repertório do mencionado grupo, faz parte a canção – “Canção do Rio”, do nosso brilhante artista conterrâneo Fernando Holanda Mendes, o qual, aliás, sempre tem participado como guitarrista e vocalista, das apresentações de quase todos os grupos teresinenses.

DEDICANDO este editorial aos ventadosos moços artistas do Piauí, desejamos-lhe os mais amplos sucessos, e que eles, com sua bela arte, difundam por aí a fora o nome da nossa terra e da nossa gente, comprovando que não somos apenas a “Terra do meu Boi morreu”, embora este seja sempre um excelente tema folclórico (*Folha do Litoral*, 14/10/1981, p. 01)²⁰¹.

Fernando Muratori Costa (2012, 2019); Hermano Medeiros (2013, 2020, 2022); Laiz Macedo (2014); Marcelo Cruz (2016) e Tatiane Silva (2023).

²⁰¹ As palavras em caixa alta são do original.

O Projeto Torquato Neto, que homenageia o artista piauiense de mesmo nome, além de sua relevância cultural, destacada pelo jornal *Folha do Litoral*, se tornou uma grande oportunidade para que os editores do periódico apresentassem ao público o texto de capa que discutia o impacto de ações governamentais no campo da cultura. Esse texto explorou o papel das políticas culturais do governo federal e estadual e sua influência na promoção e preservação de manifestações musicais piauienses.

Para além dos elogios, as ações governamentais direcionadas à música, a referência feita pelo editorial ao Projeto Pixinguinha promovido pelo Ministério da Educação, foram usadas pelos editores para realizar uma crítica à secretaria de cultura de Parnaíba. De acordo com a *Folha do Litoral*, existia na cidade uma falta de promoção da música e da cultura por meio de iniciativas municipais. Essa situação é atribuída à falta de ações coordenadas entre o município e as instâncias estaduais e federais que eram responsáveis por projetos que levavam caravanas pelo Brasil.

Segundo a historiadora Tatiane Silva (2023), o Projeto Pixinguinha, criado em 1977, tinha como principal objetivo levar artistas de grande representatividade nacional para apresentações em diversas cidades de todas as regiões do Brasil. Essa iniciativa visava evidenciar a música produzida por artistas brasileiros, reforçando, assim, uma identidade musical nacional.

Ao promover a itinerância desses artistas pelo território brasileiro, o Projeto Pixinguinha desempenhava um papel estratégico na divulgação e propagação da música nacional. Essa estratégia também influenciava o consumo cultural da população, estimulando a participação do público nas apresentações e consolidando o vínculo com a produção musical do país.

É interessante notar que, segundo Tatiane Silva (2023), o Projeto Pixinguinha se propunha a atuar como uma contramedida ao crescente impacto dos gêneros musicais estrangeiros no Brasil. Ao incentivar a valorização da produção nacional, o projeto federal buscava preservar as formas tradicionais de criação musical locais, limitando a influência de tendências estrangeiras que ganhavam espaço no cenário musical do país.

Nesse sentido, o Projeto Torquato Neto, iniciativa cultural do Governo do Piauí, tinha como objetivo promover e celebrar a música como parte integrante da identidade cultural estadual. Ao homenagear Torquato Neto e oferecer oportunidades aos músicos do Piauí, especialmente da capital Teresina, o projeto contribuiu para a valorização e difusão da arte regional em outras cidades do Nordeste.

O projeto Torquato Neto, inspirado no modelo do Projeto Pixinguinha, compartilhava a mesma intenção inicial: proporcionar espaço e oportunidade para os músicos locais, permitindo que se tornassem protagonistas da cena musical piauiense tanto dentro quanto fora do estado. Nesse sentido, Tatiane Silva (2023), coloca que a criação do Projeto Torquato Neto seria resposta aos movimentos e transformações que ocorreram na década de 1970 nas comunidades juvenis, que incluíam estudantes, músicos, cantores, compositores e professores de artes e música. Esses grupos começaram a se mobilizar e influenciar o cenário artístico local, especialmente no campo da música.

É perceptível, portanto, que o Projeto Torquato Neto foi importante na promoção e no desenvolvimento dos talentos musicais piauienses na década de 1980 (Costa, 2012, 2019; Medeiros, 2013, 2020, 2022; Macedo, 2014; Cruz, 2016; Silva, 2023). Assim ao criar oportunidades para os músicos de Teresina e alguns de outras cidades, o projeto realizou apresentações com aparato técnico de maior qualidade em comparação aos que os músicos estavam acostumados no cenário independente. Desse modo, o projeto fomentou a produção artística e contribuiu para a formação do que se entende como Música Popular Piauiense²⁰².

A presença do Grupo Candeia²⁰³ na apresentação do Projeto Torquato Neto em Parnaíba no ano de 1981 influenciaria o cenário musical do litoral piauiense. O Governo do Estado do Piauí, ao oferecer para os músicos teresinenses a oportunidade de interação com o público do litoral, fazia com que alguns expectadores captassem exemplos para a construção de suas trajetórias artísticas. A exemplo disso, Gonzaga Silva, que formaria após a passagem do Projeto Torquato Neto em Parnaíba o Grupo Cachoeira.

Quando havia algum projeto e eles vinham tocar em Parnaíba a gente ia para os shows, eles trocavam ideias, conversamos, tinha todo aquele respeito, nosso contato era exatamente esse. Ainda hoje quando o maestro Aurélio me encontra fala: “ei, tu é o menino do Cachoeira”, ele ainda lembra. Então, nosso contato era assim, quando eles vinham se apresentar aqui a gente ia para os shows, tinha a Laurenice França, pessoal tudo da época e a gente iam ver o trabalho deles para aprender com o pessoal que tinha mais experiência, pessoal de Teresina. A gente era muito jovem na época e com pouco contato na questão do cultural, do autoral, dessa questão até da experiência de tocar, todo mundo ainda muito amador, muito principiante (Gonzaga Silva, 2022).

²⁰² Sobre a Música Popular Piauiense - MPP, recomenda-se a leitura da dissertação de Laiz Mara Meneses Macedo: MACEDO, Laiz Mara Meneses. Música Popular Piauiense. 2014. 98 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Universidade Federal do Piauí, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Teresina, 2014.

²⁰³ O Grupo Candeia foi uma banda que alcançou sucesso na cena musical de Teresina durante as décadas de 1970 e 1980. Para uma compreensão mais aprofundada sobre sua produção e formação, recomendam-se os trabalhos de Fernando Muratori Costa (2019); Hermano Medeiros (2013, 2020, 2022); Raimundo Santos (2016) e Tatiana Silva (2023).

Gonzaga Silva, em sua fala, destaca a importância desses eventos como oportunidades de aprendizado e intercâmbio cultural. Segundo o relato, quando os projetos chegavam a cidade de Parnaíba para apresentar, era o momento de participação ativa da comunidade artística local, que comparecia aos shows para assistir e interagir com artistas de fora do circuito local. Esse contato propiciava troca de ideias e experiências entre os artistas locais e os visitantes, especialmente os mais experientes, como alguns vindos de Teresina.

Como evidenciado na fala do músico Gonzaga Silva, o contato com Aurélio Melo do Grupo Candeia e outros artistas, por exemplo, Laurenice França²⁰⁴, que participavam de projetos financiados por políticas públicas nas décadas de 1970 e 1980, foi importante no incentivo para a formação de seu grupo de música regional e consolidação da identidade musical local.

Segundo Tatiane Silva (2023), o Grupo Candeia e o Grupo Varanda foram selecionados para participar das turnês pelo Piauí na primeira edição do Projeto Torquato Neto em 1981, pois eram considerados representantes da raiz musical regional estadual. Além disso, suas composições compartilhavam temáticas semelhantes. Essa escolha indica a preferência dos agentes do estado por grupos que incorporassem uma identidade musical enraizada na cultura regional com vistas a sua preservação.

Tatiane Silva (2023) coloca que, em contraponto, além dos grupos regionais, a cantora Laurenice França, que já vinha desenvolvendo um trabalho desde o festival de 1974, foi selecionada para a turnê. Junto a cantora, o cantor e compositor George Mendes, mesmo com menor experiência em relação aos demais, esteve presente entre os artistas que excursionaram pela rota estabelecida para o Projeto Torquato Neto.

O historiador Fernando Muratori Costa (2019) ao analisar a cena musical de Teresina na década de 1980, aponta dois grupos, o primeiro voltado à MPB e intitulado de MPP e o segundo direcionado ao rock “pesado” (variações entre hard rock e *thrash metal*). No entanto, continua Costa (2019), o grupo da MPP existem subgrupos que abrangiam uma ampla gama de estilos musicais, tanto regionais quanto internacionais, e aqueles focados na abordagem musical regional, embora com elementos estéticos variados.

Segundo Costa (2019), no primeiro subgrupo da MPP, encontram-se artistas com influências musicais que vão desde os estilos tradicionais da região, como forró, baião, repente e xote, até influências internacionais como rock e blues. Nomes como Geraldo Brito,

²⁰⁴ Laurenice França (1955 -) é artista musical e funcionária pública, formada em Educação Artística com habilitação em música pela UFPI. Participou de festivais de música popular em Teresina na década de 1970 e integrou o grupo de artistas que atuou ativamente na cena musical local. Também esteve envolvida nos movimentos Nortristeresina e no Grupo Calçada.

Laurenice França, e George Mendes se destacam nesse grupo como influenciados pela música rock, cada um trazendo suas próprias experiências e contribuições para o cenário musical piauiense.

No segundo subgrupo da MPP, Costa (2019) aponta haver a abordagem regionalista da música, embora também incorpore elementos estéticos nacionais, além de influências da música erudita europeia. Diferentemente do primeiro subgrupo, esses artistas buscavam voltar-se aos aspectos estéticos que consideravam típicos do Piauí e/ou do Nordeste brasileiro. Nesse contexto, segundo Costa (2019), os grupos Varanda e Candeia, são exemplos representativos da abordagem regionalista.

Diante de uma percepção histórica da música produzida no Piauí, percebe-se que por muito tempo foi caracterizada, tanto por artistas quanto por críticos, como algo regional. Além disso, existia o entendimento do que seria apropriado em meio às temáticas consumidas nacionalmente. No entanto, a geração de artistas que emergiu nos primeiros anos da década de 1980, e que participou, por exemplo, do Projeto Torquato Neto e outros ao longo daquele período, introduziu uma identidade alternativa. Essa nova geração de artistas, mesmo mantendo elementos da regionalidade piauiense, propôs abordagens diversificadas, quebrando a cristalização de vertentes e ritmos. Essa quebra é evidenciada pela introdução de elementos globais, que dialogavam com o cenário musical nacional e internacional.

Segundo Tatiane Silva (2023) e Fernando Costa (2019), a abordagem musical desses artistas que surgiam na cena musical teresinense na década de 1980, se relacionava com o rock. Isso introduzia nas fronteiras regionais os elementos que conectavam a produção local a um contexto nacional.

Nesse sentido, a importância dessas ocasiões, por exemplo, a apresentação do Projeto Torquato Neto no litoral piauiense, contribuiu para o diálogo com novas influências no ambiente artístico e cultural da região. Com isso, jovens que no início da década de 1980 tinham pouco contato com apresentações autorais ao vivo viam nos artistas teresinenses a oportunidade de aprender com músicos mais experientes e absorver conhecimento sobre música autoral e performance.

No caso do projeto Torquato Neto, como aponta Tatiane Silva (2023), os shows realizados pelo Piauí foram considerados um sucesso, pois todos os artistas escolhidos apresentaram novas propostas musicais durante o ano de 1981. Laurenice França trouxe seu show intitulado “*Lances*”, George Mendes apresentou “*Sensatez*”, o Grupo Varanda o “*Canto do Retiro*” e o Grupo Candeia o “*Cantorias*”.

Neste sentido, a escolha de artistas para o Projeto Torquato Neto com shows que seriam apresentados fora da capital piauiense trouxe ao litoral piauiense a diversidade de experiências. Além disso, ao apresentarem artistas com trajetórias consolidadas e novos talentos, mostra-se também a estratégia que visava equilíbrio entre a tradição e a inovação na cena musical piauiense.

3.8. Políticas públicas de lazer no litoral e os projetos de verão

Para uma compreensão das atividades musicais voltadas para o turismo nas praias do litoral piauiense, é fundamental examinar os eventos organizados pelo Governo do Estado do Piauí que ocorriam nos períodos de férias escolares. Essas programações que levavam em seu título a palavra “Verão” compõem a construção histórica e social da música rock da região.

Ao longo da segunda metade do século XX, as praias do Piauí emergiram como pontos cruciais de interesse político e econômico. Suas características naturais serviram como cenário para a série de transformações que estruturaram a região e influenciaram diretamente as dinâmicas turísticas.

Além de sua beleza natural, as praias do litoral piauiense tornaram-se espaços onde ocorreram importantes processos sociais, culturais e econômicos. Durante as décadas de 1980 e 1990, essas áreas costeiras foram palcos de intensas atividades culturais que visavam proporcionar lazer para seus visitantes. Essa dinâmica contribuiu para a configuração da cena musical associada ao ambiente balneário.

Dentro desse contexto histórico e social, as iniciativas musicais surgem como parte integrante das estratégias do Governo do Estado do Piauí para atrair e entreter visitantes nas praias do litoral piauiense. Dessa forma, a música, com sua capacidade de evocar emoções e criar atmosferas, promoveu o turismo e ofertou experiências aos presentes em programações culturais.

Assim, ao analisar as políticas públicas direcionadas ao turismo nas praias do litoral piauiense, é essencial considerar os aspectos artísticos e de entretenimento em consonância com o contexto histórico, social e econômico da região. Através disso, torna-se possível entender as transformações desses espaços ao longo do tempo em locais de convivência e celebração musical, onde turistas de dentro e fora do Piauí se reuniam para desfrutar da música e da atmosfera natural que caracteriza esses lugares.

Para uma localidade aspirante a se tornar polo turístico de destaque, a infraestrutura desempenha um papel central. Para isso, o sistema de suporte e mobilidade facilita o acesso e

a movimentação dos visitantes e contribuí para a criação de uma experiência turística positiva. Nesse contexto, a análise da historiadora Alexandra Veras (2020) e do historiador Pedro Oliveira (2017) revelam a importância de uma série de elementos-chave na construção desse cenário turístico no litoral piauiense.

Um dos aspectos destacados por Veras (2020) e Oliveira (2017) é a significativa influência da infraestrutura viária no desenvolvimento do turismo local. Seguindo este pressuposto, pode-se mencionar a construção da ponte Simplício Dias na década de 1970, bem como a abertura de estradas que conectavam as áreas urbanas de Parnaíba ao litoral. E como isso facilitou o acesso às praias e outros destinos turísticos. Essa melhoria na infraestrutura rodoviária contribuiu para que turistas chegassem às atrações e locais desejadas, promovendo o turismo na região e valorizando terras de figuras da elite estadual. Além disso, a infraestrutura turística do litoral piauiense também abrange uma gama de serviços e facilidades que contribuíam para a experiência turística. Isso inclui desde hotéis, restaurantes e áreas de lazer.

Segundo Alexandra Veras (2020), o turista, ao ter acesso facilitado à praia Pedra do Sal, poderia usufruir dos serviços disponíveis na cidade de Parnaíba, como hospedagem, mercados, áreas de lazer, bares e restaurantes. De acordo com Veras (2020) e Oliveira (2017) o ponto central dessas obras de infraestrutura realizadas na década de 1970 era atender aos interesses políticos e econômicos relacionados à criação de uma demanda turística na cidade. No entanto, existia a distinção entre a perspectiva turística e as necessidades cotidianas dos habitantes locais.

Nesse sentido, Pedro Oliveira (2017) argumenta que, na década de 1970, o desenvolvimento urbano não foi orientado pela melhoria das condições de vida dos residentes, mas sim pela busca de vantagens econômicas e políticas derivadas do setor turístico, tal análise pode ser estendida até a atualidade. Em consonância a isso, a “Indústria sem chaminés” (Oliveira, 2017; Veras, 2020) de Parnaíba era parte do movimento em que o turismo e o patrimônio cultural eram usados em estratégias adotadas para a valorização urbana das cidades brasileiras. Assim, o poder público piauiense, ao reconhecer e participar desse contexto, direcionou investimentos para o setor turístico como forma de se inserir nesse movimento.

Segundo Alexandra Veras (2020) e Pedro Oliveira (2017), uma série de ações foi empreendida em Parnaíba como parte desse projeto nacional e estadual. Isso incluiu a valorização e exploração das paisagens naturais, a construção da ponte Simplício Dias, a melhoria de estradas, a reforma de logradouros públicos e áreas de lazer, a restauração de

monumentos históricos, a pavimentação de ruas e a abertura de postos de gasolina, entre outros melhoramentos urbanos. Essas iniciativas visavam aperfeiçoar a infraestrutura e também fomentar a imagem de progresso e modernidade alinhada ao ideal de um “Piauí progressista” ou “Piauí Novo”.

A estratégia empreendida no litoral do Piauí envolvia, para além das atrações para turistas, a construção da narrativa de que Parnaíba estava em sintonia com o movimento nacional de desenvolvimento. Isso posicionou a região do litoral como parte de um Piauí em desenvolvimento, afastando-a da ideia de estagnação econômica e adotando uma perspectiva orientada para o futuro.

Nessa via, Alexandra Veras (2020) destaca a transição econômica de Parnaíba para a ênfase nas belezas naturais, especialmente o Delta do Parnaíba, como parte de uma estratégia para enquadrar a cidade e região na política nacional vigente, que valorizava aspectos culturais e naturais para promover o turismo. Diante dessas configurações que estavam sendo colocadas na região, Veras (2020) aponta que no Piauí o Projeto de Lei Estadual n.º 4.449, aprovado em 1985, eleva Parnaíba à condição de Área Especial de Interesse Turístico. Essa mudança legal foi um dos passos que formalizava o compromisso estatal com o desenvolvimento turístico da região.

O movimento de transformação da cidade de Parnaíba e do litoral do Piauí em um local de interesse turístico na segunda metade da década de 1980 tinha a participação da população civil como um determinante. Nesse processo, parte da comunidade era beneficiária das políticas de preservação e destruição. Entre os contemplados estava a cena musical e consequentemente as bandas de rock autoral da região.

Na esteira da efervescência do rock brasileiro dos anos 1980 e do crescente reconhecimento técnico conquistado pelo cenário rock piauiense durante esse período, uma prática habitual emergiu: os órgãos públicos passaram a escalar bandas do gênero para se apresentarem em eventos voltados ao turismo no litoral do Piauí. Essa iniciativa proporcionava entretenimento aos visitantes e promovia a cultura rock piauiense, incentivando o desenvolvimento dessa cena musical no estado.

A cena rock piauiense, ao ser incorporada às iniciativas promocionais do turismo e lazer, ganhava visibilidade, ampliando seu alcance e influência em diferentes cidades. Esse fenômeno dinamizava a identidade cultural do Piauí, destacando a juventude como promotora de arte. Com tal mudança no paradigma, as apresentações nos eventos turísticos do litoral do Piauí serviam como plataforma para os músicos divulgarem seu trabalho e conquistarem novos públicos, influenciando simbolicamente o cenário musical do litoral piauiense.

O apoio dos órgãos públicos para as apresentações de bandas de rock nos eventos turísticos do litoral do Piauí agregava valor cultural às atividades recreativas oferecidas aos turistas, contribuindo para a projeção do estado como polo de diversidade cultural. Nesse sentido, em 1984, na edição de 04 de agosto do jornal *A Libertação* pode ser encontrada a coluna *Noticiando Luiz Correia*, assinada por Hollanda e Silva, com o seguinte texto:

Show na Atalaia

Aconteceu domingo último, grande Show Verão Praia, com vários Grupos Musicais, entre eles: Vênus e Geraldo Brito de Teresina, uma promoção da Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo e PIEMTUR. Evento este, que objetiva levar mais opções de lazer aos turistas frequentadores da praia de Atalaia, o qual marcou o final da temporada de verão no litoral piauiense (*A Libertação*, 04/08/1984, p. 04).

Como anunciado em *A Libertação*, a praia de Atalaia, localizada na cidade de Luís Correia, litoral do Piauí²⁰⁵, foi palco de um evento intitulado “Show Verão Praia”, organizado pela Secretaria de Cultura, Desportos, Turismo e pela Empresa de Turismo do Piauí S/A - PIEMTUR. O Show Verão Praia marcou o encerramento da temporada de verão do ano de 1984. Esses momentos tornaram-se rituais simbólicos que marcavam o ciclo sazonal e reforçavam a importância do litoral piauiense no turismo estadual. Promovendo assim, shows musicais com artistas de outras regiões do Piauí. A exemplo, os teresinenses Geraldo Brito e a banda de *heavy metal* Vênus. Nota-se então que os órgãos públicos estaduais entendiam que entre as melhores opções de lazer aos turistas que compareceriam à praia de Atalaia, estava o rock.

Eventos como o Show Verão Praia em Luís Correia também ocorriam durante a década de 1980 na cidade de Parnaíba. Jesum Messias, no programa Papo de Músico n.º 15, lembrou de sua participação com a banda Garotos da Estrada um dos eventos organizados pelo Governo do Estado do Piauí, dessa vez, na Lagoa do Portinho²⁰⁶.

²⁰⁵ Ao longo do século XX, a praia de Atalaia tem sido um local emblemático para os moradores e visitantes do litoral piauiense. Para um melhor entendimento sobre aspectos históricos e sociais dos usos do litoral piauiense, recomendam-se os textos: “Escritas da praia: memórias e sensibilidades em duas cidades litorâneas no Piauí (Parnaíba e Luís Correia, 1930-60)” de Pedro Vagner Silva Oliveira, publicado em “Cadernos de Estudos Urbanos Volume 2: Cidades: memórias, histórias e narrativas”, organizado por Magaly Marques Puçhez e Ricardo Santhiago, páginas 17-28; e a série atualmente em dois volumes (2020, 2022) intitulada “Dos tempos à Viração, dos ventos à Amarração: estudos histórico-geográficos sobre o litoral do Piauí”, organizada pelos pesquisadores Marcus Pierre Baptista, Francisco Nascimento, Elisabeth Baptista e Brenda Rafaela Silva, com o acréscimo na organização da segunda edição da pesquisadora Liége Moura.

²⁰⁶ A Lagoa do Portinho é um ponto turístico de Parnaíba-PI, localizada na divisa entre os municípios de Parnaíba e Luís Correia. Sua estrutura turística conta com bares e restaurantes, situando-se a 14 km do centro da cidade.

Tem um evento no Portinho que o Paulo Martins foi avisar para a gente era três horas da tarde e o Danilo já estava no Portinho. Saiu, eu, Kaua e a Marcia, esposa do meu irmão, que estava grávida. Naquela época eu não tinha carro e nós fomos de bicicleta. Sei que saiu eu e o Jorge em uma bicicleta, o Kaua em uma outra, e tu, Danilo, já estava no Portinho. Era um evento do Governo do Estado, estava lá a banda Vênus e estava toda uma estrutura montada para a banda Vênus, para a Garotos da Estrada não existia, não tínhamos nem a baqueta, Kaua foi levando um pedaço de galho de árvore de caju e eu: “Kaua, não vai dar certo” e ele: vai, dá certo”. Nós chegamos lá e quando fomos tocar era quase 10 da noite, já não ninguém no Portinho, estava só nós. Não tinha ninguém e o cara da banda olhou e disse “rapaz, a turma do metal já foi todo mundo embora, vazou e só ficaram vocês, mas vamos tocar, é o horário de vocês”. Nós tocamos três músicas, o Paulo Martins estava com a gente, quando terminou tudo ele diz assim: “Danilo, tem algum carro para nos deixar em casa?” e aí o Danilo: “Não, nós vamos caminhando à pé”. Nós saímos do Portinho, caminhando até chegar no conjunto residencial Jardim das Acácias, foi uma caminhada sem fim e com fome. Nunca me esqueci disso, mas foi uma lembrança história de paixão e de entrega por aquilo que nós acreditamos que era o nosso durável e eterno rock and roll (Jesum Messias, 2020).

A narrativa de Jesum Messias centra-se nos desafios enfrentados pelos músicos das bandas de rock autoral de Parnaíba na década de 1980. Além disso, é destacada a paixão e o comprometimento que permeavam o envolvimento dos indivíduos com o rock na região.

Na descrição dos acontecimentos que permearam o evento na Lagoa do Portinho, destaca-se, então, a discrepância entre o disponibilizado para a Garotos da Estrada e a estrutura dedicada à banda Vênus. Enquanto a banda teresinense desfrutava de produção profissional e equipamentos que supriam a realização da sua apresentação, a Garotos da Estrada improvisava com recursos escassos, como por exemplo, baquetas de galho de árvore.

Essa disparidade, segundo Jesum Messias, ressalta as limitações enfrentadas pela cena rock local no início da década de 1980. Infere-se portanto que a experiência de tocar para uma plateia praticamente inexistente após horas de espera reforça a realidade de uma cena rock autoral que ainda construía seu público na região.

Outro ponto na jornada que envolve a apresentação da banda Garotos da Estrada no evento do Governo do Estado do Piauí, na década de 1980, é a volta para casa dos integrantes e agregados. Esta se deu em uma caminhada do Portinho até o conjunto residencial Jardim das Acácias, localidade onde, por exemplo, residia Jesum Messias e seu irmão Kaua²⁰⁷.

No ano seguinte ao da realização do Show Verão Praia, no mesmo mês de julho, os turistas e habitantes locais que visitaram a lagoa do Portinho testemunharam outro evento de

²⁰⁷ Considerando as rotas disponíveis na década de 1980 entre o ponto de partida (Portinho) e ponto de chegada (proximidades do Aeroporto Internacional de Parnaíba), uma caminhada duraria aproximadamente de duas a três horas.

férias promovido pela PIEMTUR: o “Verão Vadio”. Isso pode ser observado no anúncio publicado na edição de 17 de julho de 1985 do periódico *A Libertação*:

“Show Verão Vadio”

Será no próximo dia 27, às 20 horas, na Lagoa do Portinho, o “SHOW VERÃO VADIO”, onde estarão reunidos os melhores Grupos Musicais do Estado, dentre eles, “Edvaldo Nascimento & Banda”, com o show “Aumenta que é Rock”, “Wagarte”, “Garotos da Estrada”, “Pisando em Ovos”, Zezé Fontelles, Ana Fontelles, Tânia Fontelles, Tim Fontelles e José de Maria Carvalho e Silva, com o Show “Nos Botequins da Vida”.

O “Verão Vadio” terá apoio total da PIEMTUR e Antarctica (A Libertação, 17/07/1985, p. 04).

Diferenciando-se do Verão Praia, que permeava quase a totalidade de sua programação com artistas e bandas da capital, o Verão Vadio inseriu em maior número a cena musical do litoral piauiense. No Verão Vadio, o rock do litoral do Piauí era representado pela banda Garotos da Estrada. Além disso, a iniciativa privada era destacada no anúncio por meio da cervejaria Antarctica.

O primeiro destaque importante para esse evento é a mudança em seu título, sai o termo “praia” e entra “vadio”. A palavra “vadio” usada no título em 1985 carrega consigo uma carga histórica e cultural, sendo comumente utilizada para descrever aquele que não se encaixa nos padrões convencionais de trabalho ou produtividade. No entanto, sua interpretação no caso do evento de 1985, pode ir além do estigma, abarcando também a liberdade e despreocupação com as normas estabelecidas pela sociedade.

Dessa forma, na literatura e na música, o termo “vadio” muitas vezes é ressignificado, retratando uma busca pela expressão individual e pela resistência às estruturas opressivas. Assim, “vadio” transcende sua conotação pejorativa, enquadrando-se perfeitamente em um evento que traria em sua programação artistas ligados ao rock e suas variações, representadas por exemplo, pelo Wagarte (heavy metal) e Garotos da Estrada (punk).

Stuart Hall (2016) destaca a linguagem como elemento fundamental na representação e na significação em uma cultura. Para o pesquisador, é através da linguagem que o indivíduo utiliza a variedade de signos e símbolos, como sons, escrita, imagens eletrônicas, notas musicais e objetos, para comunicar e expressar conceitos, ideias e sentimentos aos outros. Assim, a linguagem tornou-se o meio pelo qual os pensamentos, ideias e sentimentos vinculados ao rock foram representados, na cultura do litoral, através das ações do Governo do Estado do Piauí no período de férias em políticas públicas de verão.

A noção de representação pela linguagem é ressaltada por Hall (2016) como sendo essencial nos processos de produção de significados. Ela serve como ponte entre os pensamentos individuais e a comunicação compartilhada, possibilitando que os significados sejam articulados e compreendidos numa cultura.

Ainda na esteira do pensamento de Stuart Hall (2016), na comunicação de significados entre os membros de uma cultura, existe a necessidade de compartilhar um código linguístico comum para que a troca significativa ocorra. Assim, tanto a linguagem verbal quanto as formas não verbais de comunicação fazem parte da natureza dinâmica do diálogo cultural.

Nesse sentido, os participantes da cena rock do Piauí necessitavam do sistema de comunicação criado pelo poder público para compartilhar o código linguístico e transmitir significados aos seus espectadores no litoral piauiense. No entanto, Hall (2016) ressaltava que compartilhar códigos linguísticos não se limita apenas ao idioma. O sociólogo jamaicano amplia a definição de linguagem para incluir modos variados de comunicação, como expressões faciais, linguagem corporal e outros códigos que contribuem para a construção do significado.

Dessa forma, o termo “vadio”, usado no nome das festividades programadas para ocorrerem em julho de 1985, evidencia que, além da palavra em si, a interpretação por parte do órgão público responsável envolvia sinais e símbolos considerados culturalmente específicos. Esses elementos contribuíam, naquele momento, para a construção do significado junto aos espectadores, que, devido à programação escolhida, possuíam preferências pela música rock.

Outro aspecto a se considerar no uso do termo “vadio” é aquele proposto por Pierre Bourdieu em seu debate com Roger Chartier (2011). Bourdieu (2011) destaca a importância de considerar os textos não apenas como manifestações isoladas, mas como expressões do contexto em que são utilizados. Dessa forma, ao serem analisados para além de sua natureza textual, os textos revelam informações sobre a intenção de sua produção e o público a que se destinam.

O exemplo apresentado por Roger Chartier e discutido por Bourdieu (2011), sobre a disposição em parágrafos, ilustra como a estruturação do texto pode revelar intenções de difusão. A distinção entre parágrafos longos e curtos, sugere Bourdieu (2011), aponta para a percepção do autor em relação aos seus leitores. Assim, pode-se inferir quais eram os direcionamentos pretendidos pelo Governo do Estado do Piauí com o evento Verão Vadio em 1985: atrair um público turístico jovem, habituado ao universo do rock, por meio de uma identidade visual e textual específica.

Nesse sentido, Bourdieu (2011) destaca que a simbologia do grafismo — com elementos como itálico, letras maiúsculas, títulos e subtítulos — funciona como um recurso estratégico para influenciar a recepção do leitor. Sua conclusão é que há uma arte na leitura do texto: a habilidade de perceber, para além das palavras, as nuances de sua apresentação visual e estrutural.

O Show Verão Vadio insere-se em um sistema de lazer que ganhou relevância na cultura local, evidenciando a dinâmica social e musical presente no cotidiano dos habitantes e visitantes do litoral do Piauí na década de 1980. Diante das bandas que se apresentaram em 1985, reforça-se a ideia de que a construção do evento foi direcionada àqueles que buscavam uma experiência cultural centrada na música rock.

A colaboração entre a PIEMTUR e a Antarctica no evento de férias demonstra a parceria entre os setores público e privado, refletindo uma tendência que se ampliaria ainda na década de 1980 e que se estenderia nos anos 1990. Além disso, a presença da Antarctica, uma marca reconhecida nacionalmente, conferia ao evento legitimidade e prestígio, destacando sua relevância econômica. Com esse apoio institucional, as festividades ganhavam visibilidade e atraíam um público diversificado, contribuindo para a promoção do turismo e da cultura rock na região.

A parceria com a Antarctica também proporcionava recursos adicionais para melhorias na infraestrutura do evento. Palcos, equipamentos de som e iluminação de maior qualidade potencializavam a experiência dos turistas e aumentavam sua satisfação. Essa colaboração entre a PIEMTUR e a Antarctica exemplifica como o setor privado utilizava a cultura para impulsionar suas marcas no litoral do Piauí.

Os eventos culturais patrocinados pelo poder público construíram experiências aos envolvidos com a cena rock do litoral piauiense. Jesum Messias, ao descrever os impactos que esse tipo de promoção teve individualmente e na Rabiscos Urbanos, banda em que foi guitarrista na década de 1990, mostra esse fenômeno sob a lente sociocultural. Com isso, podem ser identificadas as suas nuances e implicações quando ele diz:

Então, nós tivemos uma projeção Municipal, estivemos nos eventos do Estado no período das férias que a PIEMTUR promovia. Tenho até aqui um certificado da época que nós tivemos participação no Piauí Verão, feito pelo Governo do Estado que tinha bandas que vinham de fora. Nesse tempo tínhamos as bandas que vinham de fora, que tocavam e davam espaço para os artistas. O cordão que é o responsável pelo Cerápior ou Piocera devido a essa questão esportiva, sempre tinha alguma coisa que vinha de velas lá para o Portinho e eles colocavam eventos culturais, sempre apostando na cultura local. Então, eles levavam as bandas locais para fazer apresentações nesses

eventos. Eles faziam na praia, tinha campeonato de surf e eles colocavam eventos culturais na praia, na praia da Pedra do Sal, aqui em Luís Correia e a gente e todo mundo ia tocar e quando terminava eles pagavam, tinha cachê, foi daí que a gente foi juntando dinheiro, a banda começou a comprar instrumentos musicais, chegou em Parnaíba a primeira Gibson que foi nós que trouxemos, depois a Ibanez e tivemos umas pedaleiras, tínhamos todo o equipamento, tivemos a bateria que nós compramos, compramos um baixo, o Marcelo cuidava muito bem do baixo (Jesum Messias, 2022).

Jesum Messias, em sua fala, aborda as contribuições que a ideia de turismo vigente no Piauí trouxe para as bandas de rock autoral do litoral. A interseção entre cultura e esporte, promovida pela PIEMTUR e por outros órgãos públicos estaduais responsáveis pela organização de eventos, levou o rock a um novo cenário social e cultural. Por meio dos recursos disponibilizados, os músicos da cena rock da região passaram a ter a possibilidade de investir em melhorias estruturais, como a compra de instrumentos musicais.

Ao destacar a participação ativa da banda Rabiscos Urbanos em promoções públicas da década de 1990, Jesum Messias remonta à década de 1980, mais precisamente aos meses de julho e agosto, período das férias escolares. No contexto desses eventos, ocorria uma interação entre artistas do litoral piauiense e músicos de outras regiões, especialmente da capital, Teresina. Esse intercâmbio cultural desempenhou um papel relevante na diversificação e no enriquecimento da cena artística no litoral do Piauí durante as décadas de 1980 e 1990.

Paulo Death também relata a importância dos eventos promovidos pelos órgãos públicos estaduais quando diz:

(...) tinha um outro também que é inesquecível, foi um evento chamado Verão Vadio que também tinha como produtor o Zé de Maria com apoio da PIEMTUR lá de Teresina, do Estado, Governo do Estado, situado em Teresina, era um órgão que era envolvido em toda essa produção de turismo, de cultura e etc. Esse evento foi uma coisa primorosa, porque era uma coisa rara você colocar uma banda de rock para tocar em cima de um trio elétrico. Nós tocamos em cima de um trio elétrico na Beira Rio, onde eles chamam de volta da jumenta, ali na Beira Rio, no retorno em uma rotatória que é chamada popularmente de volta da jumenta. Cara, esse show foi totalmente espetacular, uma coisa que nunca saiu da minha memória, porque fiz poucos shows com o Artéria na verdade, os melhores momentos foram esses que estou relatando aqui, que eu tenho uma lembrança mais nítida, esse do Verão Vadio e teve a gravação da Litoral FM, da extinta Litoral FM, deixa eu ver qual foi o outros (Paulo Death, 2021).

Paulo Death destaca, em sua fala, a participação de sua banda no Verão Vadio como um marco fundamental na trajetória da Artéria. Nesse contexto, ele ressalta que a oportunidade de se apresentar nesse evento foi crucial para a banda, tanto em termos de experiência quanto de visibilidade. Assim como outros eventos organizados por órgãos públicos estaduais durante os períodos sazonais no litoral do Piauí, o Verão Vadio se consolidou como um dos principais acontecimentos culturais da região.

Ao longo dos anos, esses eventos passaram a ser reconhecidos pelos envolvidos na cena rock como pontos de referência. Assim, artistas e bandas, tanto consolidadas quanto emergentes no litoral piauiense, buscavam inserção nessas plataformas de cultura pública. Para os participantes, os eventos patrocinados e organizados por órgãos públicos estaduais e municipais representavam uma oportunidade de compartilhar sua música com novos públicos. Além disso, essas iniciativas atuavam como catalisadores para o crescimento e fortalecimento da cena rock no litoral do Piauí.

A singularidade do Verão Vadio, segundo Paulo Death, residia na escolha do palco: um trio elétrico. Em outro momento da trajetória da banda Artéria, já sem Paulo Death entre seus integrantes, o rock voltaria a ser apresentado nessa mesma plataforma.

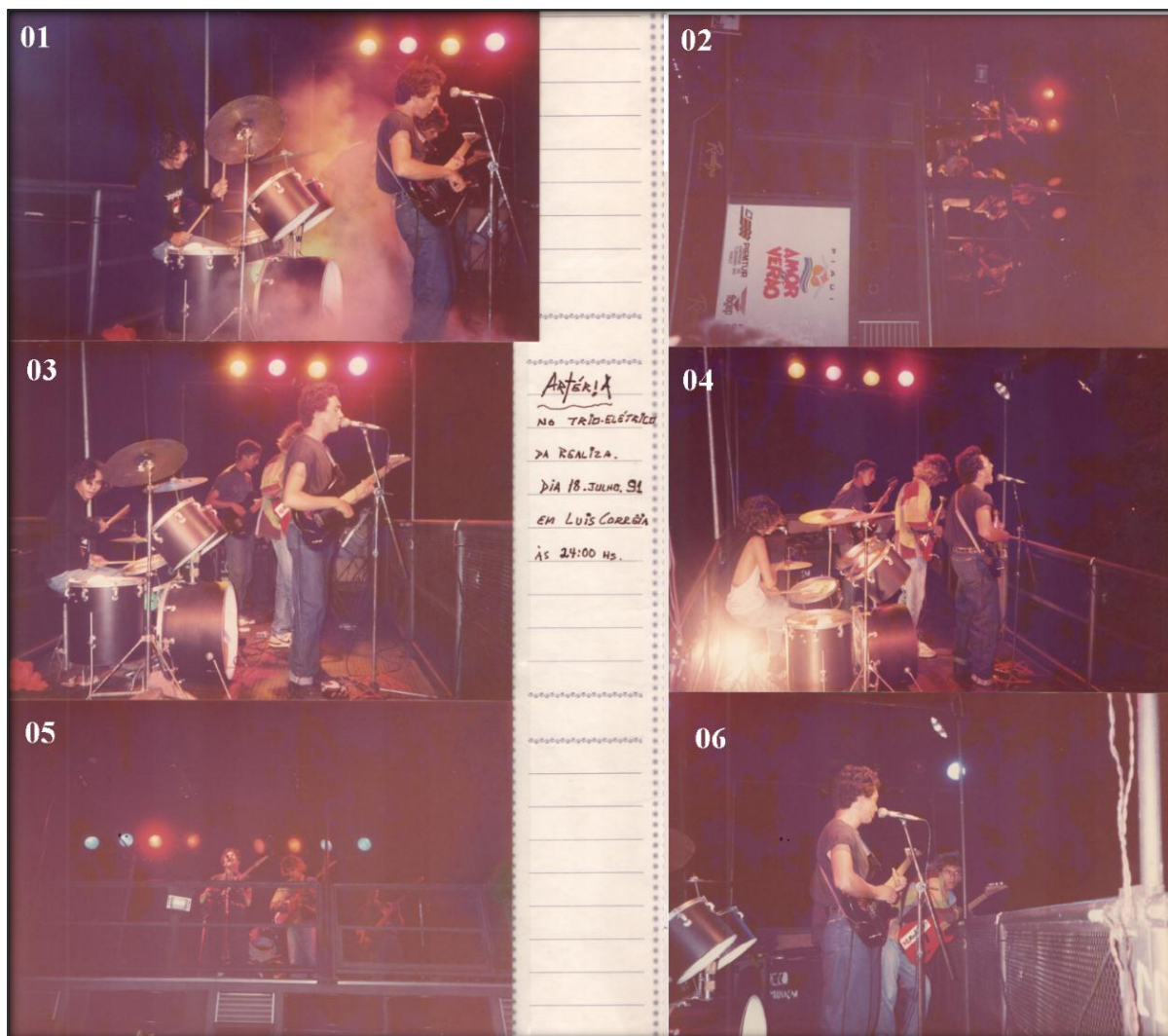


Imagem 15: Banda Artéria se apresentação no trio-elétrico do projeto Amor de Verão na cidade de Luís Correia em julho de 1991. Fonte: Acervo Pessoal Danilo Carvalho. (Montagem e numeração realizada para a pesquisa).

As seis imagens mostram a banda Artéria em apresentação durante a parte musical da ação Amor de Verão. Como pode ser visto na imagem 02, o evento foi promovido pelo Governo do Estado do Piauí por meio da PIEMTUR e da Fundação de Assistência Geral aos Desportos do Piauí - FAGEP.

Esse panorama musical vivido pelo rock do litoral do Piauí nas décadas de 1980 e 1990, com participação constante em eventos organizados pelo poder público, assemelha-se à situação do punk rock de Brasília no mesmo período, conforme exposto pelo pesquisador Ricardo Alexandre (2014).

Segundo Alexandre (2014), ao analisar o contexto da década de 1980 em Brasília, observa-se que a ausência de espaços dedicados exclusivamente ao rock na capital brasileira impulsionou um cenário peculiar para o movimento punk. Nesse período, as apresentações

musicais frequentemente ocorriam em teatros municipais, promovidas pela Secretaria de Cultura de Brasília. A falta de espaços específicos acabou criando no movimento punk uma dinâmica própria nos espaços públicos.

As performances em ambientes institucionais contrastavam com alguns aspectos inerentes ao rock, como a contestação de instituições e normas sociais. Nesse sentido, temáticas comuns ao gênero, quando expressas em espaços controlados pelo Estado, poderiam gerar conflitos. Nessa rede de tensão entre o rock e a regulamentação estatal, criava-se uma dinâmica que influenciaria tanto os aspectos estéticos e identitários da cena de Brasília na década de 1980, analisada por Alexandre (2014), quanto do litoral piauiense nas décadas de 1980 e 1990.

A capacidade de adaptação ao contexto político e social em constante mudança pode ser percebida como uma característica marcante da cena rock do litoral piauiense nesse período. As limitações de espaços específicos para apresentações ao vivo em eventos culturais privados acabaram direcionando a cena artística para os espaços mobilizados pelo Estado.

Essa adaptação constante das bandas de rock autoral do litoral piauiense a novos ambientes e contextos favoreceu sua inserção na cultura institucional da cidade de Parnaíba. Além disso, a escassez de locais dedicados exclusivamente ao rock influenciou tanto a estética quanto a identidade da cena local.

Dessa forma, torna-se evidente a influência e a importância da implementação de estratégias turísticas pelo poder público, incluindo o Governo do Estado do Piauí, as prefeituras municipais da região litorânea e os órgãos estaduais e municipais responsáveis por ações voltadas ao turismo no estado. Com isso, o litoral do Piauí, nas décadas de 1980 e 1990, gerava ressonâncias significativas em áreas além de suas fronteiras, notadamente na capital, Teresina.

O historiador Raimundo Santos (2016), ao analisar os desafios enfrentados por Paulo Carvalho durante a administração do bar teresinense Nós e Elis nos primeiros anos da década de 1990, destaca os diversos obstáculos que precisavam ser superados para manter o estabelecimento e seu espaço de apresentações em funcionamento. Entre os principais fatores mencionados por Santos (2016), destaca-se a baixa movimentação no comércio teresinense durante o mês de julho.

Conforme apontado por Santos (2016), essa redução na frequência de público estava intimamente relacionada às viagens dos residentes de Teresina para o litoral do Piauí durante o período de férias escolares. Essa migração sazonal exercia um impacto direto e significativo sobre o fluxo de clientes nos bares e restaurantes da capital. A atração das praias e a busca por

lazer e descanso fora da cidade nesse período específico resultavam em uma queda expressiva na atividade comercial local no início da década de 1990.

Essa tendência migratória, consolidada na capital piauiense, repercutia em toda a cadeia econômica ligada ao setor de serviços, impondo desafios adicionais a empresários e trabalhadores dos ramos gastronômico e de hospitalidade. Raimundo Santos (2016) também aponta outros momentos em que o espaço que anteriormente abrigava o bar Nós e Elis enfrentou dificuldades de funcionamento, igualmente atribuídas à migração dos teresinenses para o litoral do Piauí ao longo da década de 1990.

Para Santos (2016), sob o nome de Txair Bar, dois principais fatores contribuíram para o encerramento precoce de suas atividades. O primeiro está relacionado, mais uma vez, à baixa frequência no mês de julho, que gerava prejuízos financeiros aos três sócios. Nesse sentido, Santos (2016) associa essa queda acentuada na clientela aos incentivos do Governo do Estado do Piauí, que promovia uma extensa programação de férias no litoral piauiense.

O segundo fator que levou ao fechamento do Txair Bar foi o redirecionamento dos esforços econômicos dos sócios, que passaram a se envolver em atividades paralelas, reduzindo o tempo disponível para a administração efetiva da casa noturna. Entre os exemplos citados, Santos (2016) destaca Marcelo Siqueira, um dos sócios, que estava ocupado gerenciando a Força e Forma Academia, contratada para atividades no litoral piauiense durante as férias escolares.

Os motivos apontados por Santos (2016) para a inviabilidade financeira do Txair Bar e do Nós e Elis evidenciam como as mudanças patrocinadas pelo Governo do Estado do Piauí, ao longo das décadas de 1980 e 1990, impactaram e alteraram significativamente a dinâmica econômica, social e cultural do estado. Essas transformações, impulsionadas pelo poder público, refletiram-se diretamente na sustentabilidade financeira de estabelecimentos culturais da capital, que viram suas operações afetadas pelas novas políticas econômicas e sociais do período.

Além das relações econômicas, também estava presente a relação entre litoral e capital, construída pelas bandas de Teresina. A partir desse contato, também eram construídas experiências na costa piauiense por parte dos teresinenses. Nesse sentido, o historiador Aristides Oliveira (2021) descreve a viagem e as apresentações das bandas Asseclas e Megahertz no evento realizado em 1991 na praia de Barra Grande, lugarejo de Cajueiro da Praia - na época parte do município de Luís Correia²⁰⁸. Acerca disso, Oliveira (2021) ressalta

²⁰⁸ Somente em 1995, com a sua emancipação, tornou-se o município piauiense de Cajueiro da Praia, localizado no litoral do Piauí.

a agitação e a animação dos integrantes das bandas, alimentada pela expectativa de cantar na praia e desfrutar do ambiente.

Ao analisar as lembranças dos músicos teresinenses presentes no evento de Barra Grande, Aristides Oliveira (2021) destaca que, apesar de ser uma apresentação considerada de pequenas proporções, a percepção é que o rock trouxe alegria para a localidade. Segundo os músicos da capital, a comunidade de pescadores não estava acostumada com a estridência do rock pesado que ecoou pela praia. Assim, a partir do evento analisado por Aristides Oliveira (2021), percebe-se a influência dessas interações entre os indivíduos envolvidos com o rock no Piauí, motivando também iniciativas privadas que fortaleceriam na década de 1990 o papel da cultura e da música para a ampliação das experiências individuais.

Essas movimentações, impulsionadas por ações governamentais no litoral piauiense durante as décadas de 1980 e 1990, contribuíram para a construção das preferências de lazer e entretenimento da população piauiense. A inserção do rock nesses eventos sazonais permite perceber as estratégias adotadas pelo governo estadual para promover e gerenciar o setor turístico. Dessa forma, a música rock se beneficiava da sua interação com as políticas públicas vigentes.

3.9. O Festival de Música Popular - FEMUSP e o financiamento da música de Parnaíba

Na década de 1990, a Prefeitura Municipal de Parnaíba começa a fortalecer iniciativas que financiavam a música local. Nessa perspectiva, a partir de festivais de música e apresentações musicais em pontos de lazer da cidade, existia o intuito de impulsionar e ampliar a relação da população com os artistas da região. Esta estratégia proporcionou aos músicos a plataforma para apresentação de seus trabalhos. Além disso, contribuía para a formação de público no litoral piauiense.

A música local, em finais da década de 1980, começou o processo de alinhamento a certos preceitos e ideias promovidos pelos agentes políticos locais. Uma vez que a participação dos artistas em circuitos musicais remunerados estava, em grande medida, condicionada a questões explícitas e implícitas estabelecidas pelas autoridades municipais, a cena musical foi se configurando a partir de curadorias e regulamentos de festivais.

Essa dinâmica criou um espaço de tensão cultural, no qual convergências e divergências entre artistas e interesses políticos, culturais e sociais se articulavam em torno de determinadas ideias. Assim, os circuitos musicais financiados pelas autoridades municipais de

Parnaíba tornaram-se não apenas espaços de celebração cultural, mas também palcos de confrontos e influências mútuas entre forças políticas e artísticas.

Os debates sobre a construção da identidade e cultura locais e suas funções assumiram contornos diretamente ligados à promoção da cidade e do turismo. Essa perspectiva, central nos anos 1990, permeava os bastidores dos eventos públicos, influenciando tanto a música autoral apresentada pelos artistas quanto os discursos que a acompanhavam.

Por um lado, os músicos buscavam preservar sua autonomia criativa e expressar suas visões individuais. Por outro, precisavam lidar com as expectativas e demandas impostas pelo cenário político local. Essa dualidade gerava uma relação de constante tensão, refletida tanto nas performances musicais quanto nas interações entre artistas e autoridades. Era um equilíbrio delicado entre a busca pela liberdade artística e a necessidade pragmática de garantir sustento e reconhecimento no contexto cultural da cidade.

Dessa forma, os circuitos musicais do litoral do Piauí se consolidaram como arenas de entretenimento e espaços de negociação, nos quais as vozes dos artistas ecoavam entre os caminhos traçados pelo poder político e cultural. Nesse cenário, a música rock das bandas locais se tornou uma forma de expressão artística que refletia as dinâmicas da sociedade.

Um exemplo marcante dessa intersecção entre cultura e desenvolvimento regional foi o Festival de Música Popular, conhecido como FEMUSP. Realizado na década de 1990, o evento serviu como vitrine para talentos locais, funcionando como uma plataforma essencial para o florescimento, diversificação e financiamento da cena musical da região.

Em seu cartaz podem ser vistos alguns elementos importantes para o entendimento da dinâmica de financiamento cultural do litoral do Piauí, mais especificamente da cidade de Parnaíba.

FESTIVAL DE MÚSICA POPULAR I FEMUSP

INSCRIÇÕES: 16/03 A 16/04

LOCAL: ACEP HORÁRIO COMERCIAL

TAXA: CR\$ 3.000,00

MATERIAL: COPIA E FITA GRAVADA DA MÚSICA NO ATO DA INSCRIÇÃO.

PREMIAÇÃO

1º 100.000,00

2º 70.000,00

3º 50.000,00

promoção



ELIMINATÓRIAS: CONCHA ACÚSTICA, DIA 21/04 ÀS 20:00H

FINALÍSSIMA: CONCHA ACÚSTICA, DIA 26/04 ÀS 20:00H

APOIO

Argos Estamparia
Prefeitura M. de Parnaíba

ARGOS

Imagem 16: Cartaz do I FEMUSP - Festival de Musica Popular. Fonte: Acervo Pessoal Paulo Death.

Além de seu impacto direto na cena musical pela via da cultura, o FEMUSP também exerce influência significativa na economia da região ao atrair artistas, espectadores e o comércio local que estaria no entorno do evento. Sob essa ótica o festival fomentava uma atmosfera dinâmica que beneficiava o setor cultural e a economia da região voltada ao lazer. Os negócios locais, como restaurantes, bares e comércio ambulante, consequentemente experimentariam um aumento significativo na demanda durante o período do festival, estimulando a economia da comunidade.

Essa dinâmica econômica que envolvia o festival também está presente nos valores ofertados como premiação aos três primeiros colocados. O primeiro lugar receberia 100.000,00; o segundo 70.000,0 e o terceiro 50.000,00. Devido à formatação do cartaz e a falta de dados relacionados ao ano exato do evento, tanto na divulgação do festival como na memória dos envolvidos, outros elementos de determinação monetária precisam ser envolvidos na análise.

Entre esses elementos está a cifra usada nas premiações que remetem a duas moedas correntes na década de 1990. A primeira seria o Cruzeiro (Cr\$) que circulou entre 16/03/1990 e 31/07/1993. A segunda é o Cruzeiro Real (CR\$) que circulou entre 01/08/1993 e 30/06/1994²⁰⁹. Contudo, as mudanças dos valores do salário mínimo trazem também elementos interessantes à análise. Entre abril de 1990 e fevereiro de 1994, existiram vinte e sete mudanças no valor do salário mínimo antes da entrada da conversão para Unidade real de valor - URV, que estabilizaria a moeda nacional com a implantação do Real. Essa variação foi no momento do Cruzeiro de Cr\$ 3.674,06 a Cr\$ 4.639.800,00 e no momento do Cruzeiro Real de CR\$ 5.534,00 a CR\$ 42.829,00.

O processo de inscrição para o I FEMUSP, segundo o cartaz, iniciou-se no mês de março e se estendeu até abril, mês programado para a realização do evento. Após realizar uma inscrição de CR(r)\$ 2.000,00, o competidor disputaria premiações que, se pensadas ponderadamente pela lógica de valores que um evento desse porte envolveria, seriam aproximadamente o equivalente a um salário mínimo no prêmio máximo.

Assim, entende-se que o I FEMUSP ocorreu por volta do ano de 1992. Para contextualizar, é relevante destacar os valores do salário mínimo vigentes em janeiro de 1992, os quais eram de Cr\$ 96.037,33, mantendo-se estáveis até maio do mesmo ano. Essas cifras são indicativas do contexto temporal em que o evento se insere. Entender esse período

²⁰⁹ Dados sobre as mudanças de moeda no Brasil podem ser encontrados no link: http://ipeadata.gov.br/iframe_histmoedas.aspx. (Acesso em 06 de nov. de 2024).

histórico é fundamental para compreender o cenário econômico e social no qual o I FEMUSP se desenrolou, adicionando camadas de significado à sua realização.

O I FEMUSP e outros festivais patrocinados pelo poder público colaboravam na construção da identidade cultural do litoral do Piauí. Nesse sentido, ao destacar e celebrar as tradições musicais e culturais da região, o festival auxiliava no fortalecimento do senso de pertencimento e orgulho entre os habitantes. Isso promovia a ideia de coesão social e valorização de raízes culturais.

Sob a organização da Associação Colegial dos Estudantes Parnaibanos – ACEP, as apresentações musicais foram programadas para ocorrer na Concha Acústica, espaço público localizado no bairro Nova Parnaíba. Esse tipo de ação, apoiada pelo poder público em parceria com a entidade representante dos estudantes de Parnaíba, ampliava os acessos da juventude ao lazer e à arte.

É importante perceber que, além de investir em eventos nas dependências do centro histórico de Parnaíba, o poder público também se envolvia em financiamentos de iniciativas culturais que englobavam outros bairros de Parnaíba. Com isso, existia por parte da prefeitura de Parnaíba um movimento para estabelecer acesso à cultura musical. No entanto, essas manifestações artísticas e de entretenimento fortaleciam personagens e ideias na política local.

O I FEMUSP servia como ponto de encontro e intercâmbio cultural, onde os músicos e o público teriam a oportunidade de se conectar a partir da música autoral. Considerando essa importância, Carneiro Jr. por meio de sua coluna *Carneiro Junior News* publicada no periódico *A Liberdade*, dedicou linhas para falar sobre o evento.

Aconteceu no último domingo, dia 26 de Abril o Concurso Musical para escolha das melhores canções parnaibanas, realizado na Concha Acústica, prestigiando por um grande público.

O evento teve a participação de vários artistas parnaibanos e bandas, destacando-se: Rabiscos Urbanos, o heavy-man Adalberto Silva, a cantora Gabi e os cantores Carlinhos e Pedro Airton, dentro outros (*A Liberdade*, 06/05/1992, p. 06).

Apesar da ausência da sigla FEMUSP e da menção explícita aos organizadores no texto de Carneiro Jr., a referência ao 'Concurso Musical', aliada às outras fontes previamente apresentadas, permite inferir que o evento noticiado corresponde ao festival de música popular aqui analisado.

A partir da nota publicada por Carneiro Jr. na sua coluna *A Liberdade*, em maio de 1992, é possível ver que o festival de música popular organizado pela ACEP promoveu artistas vinculados ao rock, entre eles a banda Rabiscos Urbanos e Pedro Airton, esse último

adotaria posteriormente o nome artístico Pedrinho Guitar. Além disso, o uso do termo “*heavy-man*” para Adalberto Silva também pode colocá-lo como apreciador do estilo musical. Assim, mediante competições e apresentações, o festival serviu, naquele momento, como plataforma para a disseminação de ideias e referências da música rock.

Segundo Carneiro Jr., o evento atraiu um grande público e contou com a participação de diversas bandas e artistas parnaibanos, evidenciando o papel do festival, apoiado pela prefeitura de Parnaíba, na formação de público para os shows. A realização desse concurso demonstra o reconhecimento e a valorização dos talentos musicais locais ao longo de dois dias de apresentações.

A presença do público no FEMUSP reflete o interesse e o apoio da comunidade às atividades culturais e artísticas, herança da tradição de festivais no litoral piauiense que remonta a décadas anteriores. A Concha Acústica, enquanto espaço cultural na década de 1990, tornou-se palco para eventos que incentivavam a interação social e o engajamento com a arte. Ao reunir pessoas de diferentes idades e bairros de Parnaíba, o concurso musical proporcionou entretenimento e integração entre os espectadores.

A diversidade de estilos musicais representados no evento também merece destaque, incluindo o rock da banda Rabisco Urbanos, o peso sonoro de Adalberto Silva e as melodias de Gabi e Carlinhos, além de outros artistas não mencionados por Carneiro Jr., que almejavam o prêmio do festival.

Ao estimular o diálogo e a colaboração entre diferentes tradições e estilos musicais, os festivais promovidos em Parnaíba ampliaram a visibilidade do rock, permitindo que suas ideias e propostas fossem assimiladas pelo público local. Nesse sentido, Paulo Death, ao falar sobre o FEMUSP, destaca que

O evento mais importante do qual Delirium Tremens participou foi o primeiro FEMUSP que foi um festival realizado na concha acústica, meados de 92, mais ou menos. Para a gente foi o evento mais importante, primeiro por se tratar de um festival e segundo porque nós fomos campeões. Na verdade nós fomos premiados, nós ganhamos o prêmio de melhor composição, de melhor letra, letra inclusive que era minha, música que se chamava *Overdose de realidade*. Lembro que quem estava patrocinando este evento, se não me engano, ou foi o Banco do Brasil ou foi a Caixa Econômica e a premiação era uma barrinha de ouro e na época era Cruzeiro, valia uma grana considerável. Lembro que o João Alberto trocou essa barrinha de ouro pelo dinheiro em espécie e cada um ficou com sua parte. Foi um fato pitoresco, peguei essa grana e comprei a minha primeira guitarra, era uma guitarra da marca Dixon que era uma subsidiária da famosa Giannini, nunca me esqueço, era uma guitarrinha vermelha. Até então eu tocava em uma guitarra emprestada de um primo do João Alberto, vai vendo

a precariedade, ou seja, do Artéria até o Delirium Tremens eu ficava tocando com instrumento emprestado e tudo mais (Paulo Death, 2021).

A descrição de Paulo Death sobre a participação da banda Delirium Tremens no FEMUSP destaca esse evento como um marco significativo em sua trajetória artística. Para o músico, aquele momento representou uma oportunidade crucial para conquistar um prêmio, consolidando sua posição de destaque no cenário musical. Para ele a música vencedora, intitulada *Overdose de realidade*, refletia a expressão criativa e poética da sua banda, tornando-se parte integrante do seu legado musical.

As lembranças sobre a ação realizada por João Alberto, que trocou a barra de ouro por dinheiro em espécie, revelam também as estratégias da organização do evento para valorizar o prêmio em meio à instabilidade monetária que o Brasil vivia no início da década de 1990. Cada membro da banda Delirium Tremens recebeu sua parte, e Paulo Death destaca que utilizou a sua para adquirir sua primeira guitarra.

Suas memórias sobre o festival de música popular contrastam com o cartaz do I FEMUSP, que guarda em seu arquivo pessoal. A premiação anunciada no cartaz está em moeda corrente. Nesse sentido, as histórias de vida, embora variem em detalhes e contextos, frequentemente apresentam um fio condutor que perpassa cada narrativa. Essa essência é destacada por Pollak (1989), que sugere que as histórias de vida devem ser consideradas instrumentos de reconstrução da identidade.

Pollak (1989) argumenta que as histórias de vida auxiliam os indivíduos a definir seu lugar na sociedade e suas relações com os outros, fornecendo uma estrutura para ordenar e dar sentido aos eventos marcantes de suas trajetórias. Por sua própria natureza, são construções retrospectivas, tentativas de conferir significado a experiências passadas.

Ao falar sobre sua vida, as pessoas buscam estabelecer coerência narrativa, processo evidente no relato de Paulo Death sobre o I FEMUSP. Dessa forma, ele conecta eventos-chave e cria uma continuidade cronológica. Essa busca por coerência reflete tanto a tentativa de compreender a própria trajetória quanto a necessidade de definir sua identidade em relação ao contexto social.

Para Pollak (1989), a construção da identidade por meio das histórias de vida é influenciada por fatores diversos, incluindo experiências individuais, cultura e estruturas sociais. Ao revisitar e reinterpretar suas experiências, Paulo Death reconstrói os eventos passados e reflete sobre sua influência contínua em sua identidade e relações sociais. Ao

compartilhar sua vivência no FEMUSP, ele estabelece conexões com sua comunidade, criando narrativas compartilhadas que reforçam as normas culturais e sociais.

As reminiscências acerca dos festivais e eventos culturais realizados no litoral do Piauí, com o respaldo financeiro da Prefeitura Municipal de Parnaíba, encontram eco em outro protagonista da cena rock local, Jesum Messias. Para ele o indivíduo, imerso na atmosfera cultural da região na década de 1980 e primeiros anos da década de 1990, compartilha suas vivências e percepções sobre esses eventos quando diz:

Na verdade, não que a gente teve apoio de empresas ou da prefeitura, na verdade tivemos ajudas e colaborações, mas patrocínio mesmo de verdade nunca tivemos, nesse período não tivemos. Quando eles resolviam fazer alguma coisa era festival, por exemplo, o Canta Parnaíba, aí a prefeitura bancava um ônibus, o caminhão, botava a banda, jogava a estrutura lá e tinha um regulamento feito pelo departamento, na época não tinha secretaria, era departamento de cultura e ali eles faziam os regulamentos. Na época o Fernando Holanda, se não me engano, foi o primeiro secretário de cultura que teve em Parnaíba. Nós éramos participantes, mas tinha os outros da MPB que participavam, tinha o grupo Cachoeira que era o Carlinhos e o Gonzaga que até hoje tocam, tinha outros que participavam, faziam parte e ali se envolviam. Tinha ali as suas autoridades também, seus trabalhos autorais (Jesum Messias, 2022).

A narrativa de Jesum Messias revela sua percepção sobre a realidade enfrentada pelas bandas de rock ao participarem de festivais de música promovidos pelo poder público municipal. Ele destaca a ausência de patrocínio substancial durante a década de 1980 e início dos anos 1990, enfatizando que as bandas não contavam com o respaldo direto de empresas ou da prefeitura. Esse contexto evidencia as dificuldades financeiras e logísticas enfrentadas pelos artistas locais.

No entanto, seu relato não transmite desânimo, mas sim um reconhecimento pelas ajudas e colaborações recebidas, ainda que não tenham assumido a forma de patrocínios formais. A menção a festivais como o Canta Parnaíba ilustra a abordagem adotada pela prefeitura de Parnaíba para apoiar a cena musical local no período em que Jesum Messias esteve ativo na música rock.

Assim como nos grandes centros urbanos brasileiros, os festivais realizados no litoral do Piauí eram regidos por regulamentos específicos. No caso de Parnaíba, esses regulamentos eram elaborados pelo órgão municipal responsável pela cultura. Jesum Messias menciona Fernando Holanda como o responsável por estabelecer essas diretrizes. Figura importante da cultura local desde a década de 1960, Holanda, com sua experiência e conhecimento do

cenário musical, teria sido o organizador das bases que definiam as condições e critérios de participação dos artistas nos festivais.

A presença de outros artistas e bandas vinculadas à MPB, como o Grupo Cachoeira, mostra que a comunidade musical foi direcionada a manter relações entre as diferentes expressões artísticas, coexistindo e interagindo em eventos e festivais. Assim, a partir das suas produções autorais, permeadas de referências adquiridas pelos indivíduos de diferentes formas, cada banda e/ou artista contribuía para a construção e reformulação da identidade da cena musical local.

Nesse contexto, os festivais de música tiveram atuação direta da Prefeitura Municipal de Parnaíba, nas décadas de 1980 e 1990, e dinamizaram a economia da cultura local. Esse investimento público proporcionou entretenimento e celebração artística à comunidade, impulsionando setores como turismo e comércio local. Além disso, esses festivais estimularam a ligação entre cultura e desenvolvimento socioeconômico da região. Ao promover a música e os artistas locais, contribuíram para o fortalecimento da cena rock no litoral piauiense, atraindo a atenção do público e das autoridades para o potencial artístico e turístico que o gênero poderia oferecer nas décadas finais do século XX.

3.10. Janeiro Arte III e a relação entre público e privado na promoção cultural

Para além do Butiquins e Blues no cenário musical do litoral do Piauí, Zé de Maria também se destaca como uma figura central e influente por outras iniciativas culturais. Um exemplo disso é o Janeiro Arte. Sua atuação na produção cultural da região foi fundamental para a música rock autoral, uma cena com a qual já mantinha proximidade.

O Janeiro Arte era um evento realizado ao longo de vários dias, indo além da música ao se destacar por sua abordagem multidisciplinar, incorporando diversas formas de expressão artística. Com pintura, escultura, dança e literatura, o evento se consolidava como um ponto de encontro para artistas e o público do litoral piauiense nos primeiros meses do ano.

A diversidade artística presente no Janeiro Arte enriquecia a experiência dos participantes, promovendo a interseção das artes e incentivando a colaboração e a troca de ideias entre artistas de diferentes áreas. Durante a década de 1990, a cena rock do litoral piauiense já dialogava com outras formas de expressão e interagia no espaço do Porto das Barcas, local escolhido para sediar as atrações do evento.

Essa sinergia entre diferentes linguagens artísticas ampliava a experiência dos espectadores, que, no início do ano, buscavam espaços de lazer e apreciação da cultura local

dentro da lógica do turismo. Assim, o evento estimulava a convivência entre músicos, artistas plásticos, fotógrafos e outros criadores da região, fortalecendo o cenário cultural do litoral piauiense.

Com isso, o festival Janeiro Arte se tornou uma espécie de laboratório criativo, onde ideias e inspirações se entrelaçavam. Para os participantes/expositores, o Janeiro Art representava a oportunidade de mostrar seus produtos artísticos em um espaço de aprendizado e troca. Nas estruturas do evento, perspectivas e abordagens artísticas podiam florescer. Assim, o Janeiro Arte ajudou a consolidar o rock como expressão artística relevante ao panorama cultural do litoral piauiense.

A estrutura do evento pode ser vista no convite do III Janeiro Arte, realizado em 1995:

CONVITE

O Governo do Estado do Piauí, PIEMTUR, SESI, Fundação Cultural do Piauí e Secretaria de Cultura do Município de Parnaíba convidam V. Sa. para vernissage
" JANEIRO ARTE III ".

Local: Galeria de Artes do Porto das Barcas, em Parnaíba-PI.

Período: 28/01/95 à 28/02/95.

Abertura: 28/01/95 , às 22:00h.

Show Musical com : Danilo, Pituca, Teófilo, Tete Rocha, Fernando Holanda,
Delirium Tremis e Grupo Cachoeira.

Produção Executiva: JOSÉ DE MARIA.

PINTURA

Adriano Reis Daniel Mendes Ivelto Melo Inês Melo Marcos Gaspar Pedro
Marcos Araújo José Soares João Basto Paulo Gaspar Raimundinha Cacau
Léo Sica Zilda Vaz Nonato Oliveira Nogueira Filho Jeferson Geni
João Abreu Luis Trindade Josafá Silva Gabriel Archanjo Valter Belo
Amaral Heloisa Cristina Hostiano * Antonio Rogério Cícero Manoel

ESCULTURA

Juca Lima Guilherme Assunção Luiz Sérgio Danilo Reis Carmem Cacau
Antonio Carlos Carlos Martins Din Carlos B.

DESENHO

Assis * Carl Bauer Paulo Gaspar

CERAMICA

Norma Couto * Charles Santeiro

FOTOGRAFIA

Antonio Vieira * Edilson Brito

MONTAGEM

José de Maria

***** APOIO CULTURAL *****
DULOREN COBRASIL ADEGA FM LITORAL GRUPO PEDRO MACHADO SEBRAE IMED IMAGEM
STATUS VIDEO CLUBE SABOR & ARTE GBA COMUNICAÇÕES JORNAL O DIA RADIO IGARAÇU
RADIO EDUCADORA FUNDAÇÃO WALTER ALENCAR TV RADIO CLUB CORREIO DO PIAUÍ
CORREIO DO POVO POLE AUTORAMA MEIO NORTE COMUNICAÇÃO LOJA DAS FÁBRICAS NEW
NESS GRAFICA AMERICANA

Imagem 17: Convite para vernissage Janeiro Arte III (1995). Fonte: Acervo Pessoal Paulo Death.

O convite acima foi endereçado a Paulo Death, integrante da banda Delirium Tremens, um dos participantes do evento. Em suas primeiras linhas, o documento traz informações que descrevem o funcionamento e as vias de financiamento da cultura no litoral piauiense na década de 1990: *O governo do Estado do Piauí, PIEMTUR, SESI, Fundação Cultural do Piauí e Secretária de Cultura do Município de Parnaíba convidam V. Sa. para vernissage "Janeiro Arte III".*

Tendo em vista que a cultura é um elemento vital na construção da identidade e do desenvolvimento social de uma comunidade, iniciativas que promovem a expressão artística, como o Janeiro Arte III, merecem atenção especial, especialmente quando apoiadas por instituições estatais. Destaca-se, portanto, o papel do patrocínio na promoção cultural, evidenciado pelo convite oficial para a vernissage do Janeiro Arte III. Esse documento revela a inserção de instituições e órgãos públicos e privados no evento, como o Governo do Estado do Piauí, a PIEMTUR, o Serviço Social da Indústria (SESI), a Fundação Cultural do Piauí e a Secretaria de Cultura do Município de Parnaíba. Dessa forma, as atividades culturais e de lazer que impulsionavam o turismo piauiense na década de 1990 estavam, em grande medida, vinculadas a instituições públicas e paraestatais.

No convite para o Janeiro Arte III, percebe-se uma tradição piauiense de apoio estatal às artes e à cultura, que se intensificou no litoral do Piauí durante a década de 1990. Ao longo da história, governos e entidades governamentais têm tratado a cultura como um instrumento de coesão social e desenvolvimento econômico. No contexto específico do Piauí, o Estado promoveu a cultura por meio de órgãos criados na década de 1970. No caso do turismo, essa função coube à PIEMTUR, enquanto a Fundação Cultural do Piauí foi responsável pelo setor cultural.

Danilo Melo, então secretário municipal de cultura de Parnaíba no ano de realização do Janeiro Arte III, descreve em sua fala as características desses apoios institucionais.

Olha, a época havia por parte do Governo do Estado, em função da preocupação com a questão do turismo e essa relação com cultura, diversos programas que aconteciam em outros municípios e dentre eles Parnaíba também participava. Então, havia mais ou menos uma apresentação do projeto e da proposta, muitas vezes acontecia uma discussão prévia, nós íamos a Teresina e com secretários de cultura de outras cidades discutíamos o formato do projeto. A partir daí nós fomentávamos a participação dos artistas locais. Alguns desses programas eram diretamente financiados pelo Governo do Estado, PIEMTUR e a Fundação Cultural, outros também tinham aporte e o apoio da secretaria de cultura. Como se tratava de uma política de valorizar o talento local nos envolvíamos no sentido de apoiar essas atividades. Tinha também o Águas de Março que era um projeto que também congregava exposição e outras atividades culturais, além das atividades culturais do mês de julho que sempre envolvia parceria com o Governo do Estado e a Prefeitura (Danilo Melo, 2023).

Na narrativa de Danilo Melo, destaca-se como as iniciativas conjuntas entre o Governo do Estado do Piauí e municípios como Parnaíba eram conduzidas, especialmente durante o período em que ele ocupou o cargo de secretário de cultura (1993-1996). Essa

colaboração estratégica enfatiza a importância da cooperação intergovernamental e ressalta o papel dos programas voltados para o turismo e a cultura no desenvolvimento regional.

Na relação entre o Estado e o litoral do Piauí na década de 1990, a preocupação com o turismo torna-se um fator motivador para as ações governamentais. Assim, o envolvimento ativo do Governo Estadual, destacado por Danilo Melo, indica a existência de programas específicos que abrangiam diversos municípios. A participação de Parnaíba nesses programas direcionados à cultura e ao turismo demonstra o direcionamento de recursos para fortalecer a cidade como polo cultural e turístico da região.

Danilo Melo também aponta um aspecto fundamental para a compreensão dos financiamentos diretos realizados pelo Governo do Estado do Piauí por meio da PIEMTUR e da Fundação Cultural. Esse suporte financeiro viabilizou a realização de projetos culturais, especialmente durante o período de férias. A parceria com a Secretaria de Cultura de Parnaíba ampliou as possibilidades de inserção de agentes culturais locais, incluindo a cena rock, na política de valorização e desenvolvimento da região.

Um exemplo significativo dessa interação é o convite para o Janeiro Arte III, que possui um valor simbólico importante. Além de representar o reconhecimento oficial da cultura como um elemento essencial na sociedade piauiense, evidencia a participação do Estado e de suas instituições no apoio e promoção de iniciativas culturais que utilizavam os recursos humanos regionais.

A data estratégica do evento, programado para os meses de janeiro e fevereiro, coincidia com o período final das férias escolares. Dessa forma, os organizadores do Janeiro Arte buscavam impulsionar a economia cultural local, atraindo visitantes de outras regiões e incentivando o turismo cultural. A escolha desse período proporcionava ao público a oportunidade de vivenciar e apreciar a produção artística do litoral piauiense.

O sociólogo Philippe Urfalino (1998) propõe a definição de política cultural como momentos de convergência e coerência entre as representações do papel que o Estado pode desempenhar na arte e na cultura em relação à sociedade, articulando-se à organização de uma ação pública. Essa relação entre arte, cultura e Estado manifestava-se no litoral piauiense durante a década de 1990.

Segundo Urfalino (1998), para que uma política cultural exista efetivamente, é necessário haver uma força e coerência nessas representações, bem como um mínimo de unidade de ação por parte do poder público. No entanto, o autor destaca que as ações nem sempre mantêm a coerência das ideias ao longo do tempo, tornando a política cultural um

objeto frágil, sujeito a constantes ameaças e desafios — tanto pela dinâmica da ação pública quanto pela volatilidade das ideias.

Nesse contexto, percebe-se que, entre as décadas de 1980 e 1990, houve diferenças nos modos de ação do poder público no litoral do Piauí. Além disso, a partir do momento em que Danilo Melo assumiu a Secretaria de Cultura de Parnaíba, as ações voltadas para a música foram intensificadas.

Assim, ainda sob a percepção de Urfalino (1998), é possível apontar para o processo contínuo de problematização da ideia de política cultural presente no litoral piauiense. Nesse processo, a coerência da política cultural é construída, desafiada, retomada e reformulada, tanto intelectualmente quanto na prática.

Nesse sentido, Urfalino (1998) enfatiza que a política cultural vai além da mera justaposição de políticas setoriais ou da simples reordenação republicana do mecenato. Trata-se, na verdade, de uma totalidade construída por ideias, práticas políticas e administrativas, situadas em um contexto intelectual e político.

Dessa forma, compreende-se que as políticas culturais aplicadas no litoral piauiense na década de 1990 pelas instituições estatais configuraram-se como um campo de ação no qual diferentes forças e atores estavam constantemente em disputa para definir a direção e a natureza da cultura a ser privilegiada na região.

Com isso, a política cultural que resultou nas edições do Janeiro Arte deve ser entendida como parte de um processo dinâmico e em constante transformação, sendo continuamente influenciada pelas forças sociais, culturais e políticas que interagem de maneira permanente.

Além dos anfitriões, o convite para o III Janeiro Arte destaca uma lista de empresas provenientes de diferentes setores que estariam dando suporte ao evento em 1995. Entre elas estavam as seguintes entidades econômicas se posicionavam como apoiadores culturais do evento:

Apoio Cultural: DULOREN; COBRASIL; ADEGA; FM LITORAL; GRUPO PEDRO MACHADO; SEBRAE; MED IMAGEM; STATUS VIDEO CLUBE; SABOR & ARTE; GBA COMUNICAÇÕES; JORNAL O DIA; RADIO IGARAÇU; RADIO EDUCADORA; FUNDAÇÃO WALTER ALENCAR; TV RADIO CLUBE; CORREIO DO PIAUÍ; CORREIO DO POVO; POLE AUTORAMA; MEIO NORTE COMUNICAÇÃO; JOA DAS FÁBRICAS NEW NESS; GRAFICA AMERICANA.

A lista de apoiadores culturais impressa no convite destinado a Paulo Death reflete a amplitude do suporte oferecido pela comunidade empresarial piauiense ao III Janeiro Arte. Além disso, evidencia o alcance da promoção da cultura e das artes no litoral do estado.

No conjunto de apoiadores do evento, observam-se representantes de diversos setores, incluindo comunicação e mídia, comércio e serviços, além de educação e saúde. Essa diversidade demonstra a rede de interação construída pela gestão pública municipal e estadual em torno das ações culturais e turísticas desenvolvidas na região.

Esse apoio do governo do estado do Piauí à cultura do litoral do Piauí, que favorecia as bandas de rock autoral da região, acontecia desde o final da década de 1980. Tal fato pode ser observado abaixo na nota de um recorte de jornal guardado por Paulo Death:



Imagem 18: Recorte de periódico parnaibano de finais da década de 1990 com matérias sobre o rock no litoral piauiense do período. Fonte: Acervo Pessoal Paulo Death²¹⁰ (Editado para pesquisa).

²¹⁰ A nota "Israel secretário endiabrado" foi destacada em vermelho para facilitar as análises desenvolvidas na tese. Vale ressaltar que essa marcação não está presente no documento original.

O texto destacado sob o título “*ISRAEL secretário endiabrado*” diz o seguinte:

Ôba! É ultra sei lá o quê! Só sei que veio prá ficar. O barato é o seguinte: o carinho, Israel José Nunes Correia, da secretaria de Cultura e Desportos e Turismo, tá com a bola toda, chutando direto. Só tá! Agita o Piauí de cabo a rabo. O bicho (desculpa, cara!, pelo trato.) só está somando para a cultura e o turismo piauiense. A última que nos aconteceu foi a doação, pelo mesmo endiabrado, de um conjunto musical, com mesa de som e tudo, para os artistas amadores de Parnaíba curtirem treinos. Acabou o massacre e a galera poderá se esbaldar, fazer shows e mostrar melhor competência e qualidade. Valeu pela força!

Israel Nunes Correia²¹¹ esteve à frente da Secretaria de Cultura e Desportos e Turismo do estado do Piauí entre os anos de 1987 e 1988. Nessa oportunidade, iniciava-se o segundo mandato de Alberto Silva²¹² como governador do Piauí, que iria até 1991, sendo o primeiro após a redemocratização.

O texto publicado no recorte guardado por Paulo Death mostra com entusiasmo a implantação da sala de ensaio público em Parnaíba. Segundo Paulo Death, Teófilo Lima e Jesum Messias, personagens da cena rock do litoral do Piauí, este espaço era localizado nas dependências do Porto das Barcas. Jesum Messias relata que, à época, sua banda Zardoz, mencionada no mesmo recorte de jornal, realizava ensaios durante a noite e madrugada no estúdio montado pelo Governo do Estado do Piauí.

Ao elogiar as ações realizadas pelo poder público no final da década de 1980, a cena rock do litoral do Piauí ajudou a consolidar um ambiente de colaboração e harmonia que perdurou nas décadas seguintes. No contexto cultural dos anos 1980 e 1990, essas iniciativas trouxeram mudanças tanto materiais quanto simbólicas para o cenário artístico do rock local.

No caso do III Janeiro Arte, um festival multidisciplinar, houve uma união de esforços entre o poder público e o setor privado, com o apoio de empresas regionais e estaduais. Esse

²¹¹ Israel Nunes Correia (1955 -) é graduado em Administração de Empresas pela Universidade Estadual do Ceará (1978) e em Direito pela Universidade Federal do Ceará (1977), além de possuir mestrado em Gestão Universitária pela Universidade Federal do Piauí (1998). Entre 1979 e 2015, atuou como professor no curso de Administração da Universidade Federal do Piauí, Campus Ministro Reis Velloso, atual Universidade Federal do Delta do Parnaíba. Ocupou cargos em gestões estaduais e municipais, por exemplo, secretário de Cultura, Esportes e Turismo do Estado do Piauí entre 1987 e 1988, e chefe de gabinete da cidade de Parnaíba na gestão Mão Santa (2017-2020). Ingressou na Academia Parnaibana de Letras como compositor popular e ocupa a cadeira n.º 32, cujo patrono é Luiz de Moraes Correia. Para mais informações biográficas, ver: MOREIRA, Aldenora Mendes. *Personalidades atuantes na História de Parnaíba: Ontem e Hoje*. Parnaíba: Edição da autora, 2011. p. 382-386.

²¹² Para um maior entendimento sobre Alberto Silva e sua relação com a sociedade e a política piauiense, recomenda-se o trabalho: FONTINELES, Cláudia Cristina da Silva. *O Recinto do elogio e da crítica: maneiras de durar de Alberto Silva na memória e na história do Piauí*. Teresina, EDUFPI, 2015.

fator foi determinante para a viabilização e o sucesso dos espetáculos e exposições promovidos no litoral piauiense durante a década de 1990.

O patrocínio privado a eventos culturais na região ganhou maior amplitude nesse período. O suporte de empresas locais e regionais a iniciativas culturais refletia o reconhecimento da cultura e do turismo como oportunidades econômicas. Para as empresas envolvidas, o apoio a esses eventos representava uma forma estratégica de promoção de suas marcas, tanto no mercado local quanto entre visitantes de outras regiões.

A lista de empresas patrocinadoras do III Janeiro Arte revela a diversidade e a abrangência do apoio empresarial conquistado pelo evento. Empresas de setores variados — como comunicação, comércio, serviços e mídia — uniram esforços para garantir o sucesso do festival. Esse apoio não se restringiu apenas a contribuições financeiras, mas também incluiu o fornecimento de recursos materiais, logísticos e promocionais, demonstrando um engajamento significativo por parte do setor empresarial.

O apoio de empresas, tanto do litoral piauiense quanto de outras regiões, possibilitou ao III Janeiro Arte um impacto significativo no âmbito cultural e econômico do Piauí.

No aspecto cultural, esse suporte empresarial foi fundamental para a realização do evento, garantindo à comunidade acesso a uma diversidade de expressões artísticas. Além disso, o festival contribuiu para o fortalecimento da identidade cultural da região, promovendo o intercâmbio entre artistas e incentivando a participação da população.

Do ponto de vista econômico, o investimento da iniciativa privada estimulou o turismo cultural, atraindo visitantes e impulsionando o comércio local. Assim, o III Janeiro Arte não apenas proporcionou entretenimento e lazer para os moradores durante os meses de janeiro e fevereiro, mas também consolidou-se como um vetor de desenvolvimento para a região. O envolvimento de empresas de diferentes setores demonstra como o empresariado da década de 1990 enxergava o potencial da cultura no litoral piauiense.

Além da promoção de suas marcas e produtos, o apoio empresarial a eventos culturais também refletia uma estratégia de fortalecimento da responsabilidade social corporativa. Esse engajamento contribuiu para a valorização da cultura local e, no caso da música, para o fortalecimento da cena rock regional.

As apresentações musicais do III Janeiro Arte, em 1995, destacam os artistas e movimentos culturais que receberam suporte do poder público na época. De acordo com o convite oficial do evento, as atrações incluíram Danilo, Pituca, Teófilo, Tetê Rocha, Fernando Holanda, Delirium Tremens e Grupo Cachoeira. Esses nomes representam a variedade de

estilos e gerações da música local e refletem a diversidade estética promovida pelo poder público na cena musical do litoral piauiense.

A presença desses artistas no evento destaca o apoio consciente das autoridades locais à produção cultural regional, promovendo tanto talentos emergentes quanto nomes já estabelecidos. Assim, além de proporcionar entretenimento e cultura à comunidade, as apresentações musicais reafirmaram o papel do poder público como agente fomentador do cenário musical do litoral piauiense.

No III Janeiro Arte, observa-se a promoção e valorização do rock a partir da inclusão de Teófilo Lima e Delirium Tremens na programação. Além disso, outras atrações musicais ligadas ao rock, como Grupo Cachoeira, Fernando Holanda e Pituca, também marcaram presença no evento, ampliando o alcance do gênero dentro do festival.

O rock, com suas múltiplas vertentes e subgêneros, dominou o palco do III Janeiro Arte, servindo como veículo de expressão para os artistas envolvidos e refletindo as preocupações, aspirações e identidades daquela geração. A predominância do gênero no evento sugere ainda um alinhamento estratégico das autoridades com o gosto musical da época, considerando o rock como um atrativo relevante para o turismo cultural na região.

Pituca e Fernando Holanda, herdeiros de uma tradição musical iniciada nos anos 1970 com os conjuntos Os Apaches e Os Atômicos, exemplificam a relevância do rock no contexto da Jovem Guarda e da música popular brasileira das décadas de 1960 e 1970. Desde o início de suas trajetórias no cenário musical local, destacaram-se como representantes da capacidade do rock de unir e mobilizar públicos. Sua presença no III Janeiro Arte evidencia a importância que ambos ainda possuíam nos espaços de lazer e no cenário cultural da região, mesmo após o encerramento das atividades dos conjuntos musicais dos quais fizeram parte em décadas anteriores.

Teófilo Lima, por sua vez, emergia no III Janeiro Arte como artista solo. Nos primeiros anos da década de 1990, ao lado da banda Rabiscos Urbanos, consolidou sua presença no cenário musical local. Assim, em 1995, dava seus primeiros passos em festivais de música e se apresentava em bares e restaurantes do litoral piauiense, buscando afirmar-se no campo artístico estadual.

Tetê Rocha entrava no *cast* do III Janeiro Arte como uma das novas vozes femininas na música parnaibana. Naquele momento já conquistava espaço com apresentações em bares e restaurantes. Sua participação no evento de 1995 reflete a diversidade musical que surgia na década de 1990 no circuito de shows voltados ao turismo e lazer.

A banda Delirium Tremens, conhecida na cena rock do litoral piauiense por sua abordagem autoral, mesclava influências do *thrash metal* e punk²¹³. Com isso, influências de um rock extremo também estariam em pauta no III Janeiro Arte, evidenciando a diversidade de estilos e sonoridades do rock que estariam disponíveis aos expectadores que comparecessem ao Porto das Barcas.

Por fim, o Grupo Cachoeira, tradicional na região e reconhecido por suas composições de forte influência regionalista, estava escalado para se apresentar no III Janeiro Arte. No entanto, segundo Gonzaga Silva, integrante do grupo, naquela época o repertório da banda incluía principalmente covers de sucessos nacionais, entre eles músicas associadas ao BRock. Essa escolha refletia algumas mudanças e adaptações necessárias para que o grupo permanecesse ativo na cena musical e nos espaços de lazer da região.

Para Danilo Melo, o panorama artístico diversificado do Janeiro Arte, representava diferentes gerações, estilos e influências.

Eu diria que a turma, por si só, já era muito mobilizada e fazia questão de participar. Como havia também a predisposição e abertura para colher todas as tendências, não havia muita dificuldade. O Zé de Maria sempre foi um agitador cultural e uma pessoa que busca congrega as diversas pessoas e personalidades, não havia nenhum tipo de restrição a qualquer que fosse a expressão e também a turma era bastante engajada. Então, isso facilitou muito. Não havia um ato de heroísmo, nem um curador visionário que pudesse contemplar todos, eu diria que era muito mais espontânea na base de “Somos nós; O que a cidade tem é isso; Se não tá bom, mas é o que nós temos e temos direito de expressar a nossa cultura”. Realmente o volume de pessoas envolvidas nas atividades culturais e de música era um tanto quanto restrito, talvez não como hoje. Então, não tinha essa dificuldade. Era uma curadoria mais aberta, não é nos moldes de hoje que a gente pode ser um tanto mais exigente. Era preciso abrir espaço, às pessoas queriam apresentar o seu trabalho, tendo ou não grande qualidade. O importante era abrir espaço porque era uma forma também das pessoas se qualificarem e à medida que elas participam vão aprendendo, aprimorando e trocando informações (Danilo Melo, 2023).

Danilo Melo, em seu relato, oferece uma visão sobre a dinâmica e o espírito colaborativo que permeavam as atividades culturais públicas sob a sua coordenação. Para o sucesso dessas ações, no que diz respeito ao envolvimento da comunidade cultural, destaca-se a atuação de Zé de Maria como agitador cultural. Diante dessa mediação, existia a mobilização dos envolvidos em relação a cena artística do litoral piauiense, indicando, por

²¹³ No primeiro capítulo, foi realizada uma análise da banda Delirium Tremens, destacando suas influências e a relação com o litoral piauiense.

exemplo, a abertura das bandas de rock para participação nas atividades culturais disponíveis na região.

A figura de Zé de Maria é apresentada por Danilo Melo como um agente catalisador, alguém capaz de unir pessoas e personalidades distintas em torno da cultura. Para Danilo Melo, sua atuação no Janeiro Arte foi fundamental para criar um ambiente aberto e inclusivo, sem restrições a qualquer forma de expressão artística. Essa ausência de limitações favoreceu a participação dos envolvidos com o rock, eliminando barreiras que poderiam dificultar sua presença como fazedores de cultura.

A narrativa de Danilo Melo enfatiza a espontaneidade do movimento cultural voltado à música no litoral do Piauí na década de 1990. Assim como na década de 1980, período em que atuou como artista, Danilo Melo destaca que a participação na cena cultural não dependia de feitos heroicos ou curadorias visionárias. Pelo contrário, a abordagem era pragmática, baseada na convicção de que a cidade possuía os recursos necessários e o direito de expressar sua cultura local.

Um ponto interessante levantado por Danilo Melo é sua observação sobre o número restrito de pessoas envolvidas nas atividades culturais e musicais na década de 1990. Apesar da dificuldade em comprovar essa afirmação, essa percepção sugere uma trajetória do cenário cultural do litoral piauiense que, ao longo do tempo, manteve-se circunscrito a determinados espaços e personagens estabelecidos desde meados do século XX.

A ideia de abrir espaços para novos artistas se apresentarem, mesmo sem grande qualidade técnica inicial, era uma estratégia já aplicada no litoral do Piauí desde pelo menos a década de 1960, considerando o período de inserção do rock na cultura musical local. Essas oportunidades eram vistas pelos artistas não apenas como um meio de exposição, mas também como um processo de aprendizado, aprimoramento e troca de experiências.

Para compreender a dinâmica de inserção do rock em espaços institucionalizados pelo poder público no litoral do Piauí, é relevante considerar a análise do historiador Rodrigo Patto Sá Motta (2018) sobre os conceitos de "conciliação" e "acomodação" no contexto político brasileiro. Motta (2018) define "conciliação" como um acordo político realizado "pelo alto", entre grupos de elite, dirigentes e o Estado. Já a "acomodação" abrange arranjos e negociações em espaços sociais e institucionais mais amplos, envolvendo intelectuais, acadêmicos, produtores culturais e até setores populares.

Por essa perspectiva, a acomodação é um conceito mais abrangente do que a conciliação, pois envolve um maior número de atores e contextos. Segundo Motta (2018), a

acomodação não exige acordos explícitos, pois pode ocorrer por meio de arranjos tácitos, que permitem suavizar conflitos e tensões sem necessariamente formalizá-los.

Nesse sentido, entende-se que a cena rock do litoral piauiense, mais do que estabelecer acordos diretos e formais com órgãos públicos, encontrou espaço nesse processo sutil e não declarado de negociação e compromisso. Isso significa que, entre os diferentes atores envolvidos, havia ações compartilhadas em prol de objetivos distintos. Para a cena rock, esse movimento resultou na sua inserção no espaço público, além do fomento de suas atividades no campo da cultura e do turismo.

Motta (2018) destaca ainda que a acomodação pressupõe concessões mútuas para que o processo seja bem-sucedido. No entanto, isso não implica relações simétricas de poder. Assim, a presença do rock no litoral piauiense se deu dentro de dinâmicas assimétricas, onde exclusões e desigualdades também se faziam presentes, apesar dos avanços conquistados.

Com isso, ao considerar as observações de Motta (2018), percebe-se que a cena rock do litoral piauiense refletia um sistema de tensões presente nas dinâmicas de poder do estado quando relacionadas à cultura. Essas tensões emergiam na medida em que o rock, historicamente associado a movimentos de contestação e independência artística, inseria-se em espaços institucionalizados pelo poder público. Esse processo envolvia tanto oportunidades de fomento e visibilidade quanto desafios relacionados à assimetria de poder, à seletividade dos apoios culturais e às negociações implícitas dentro do cenário cultural local. Usando como exemplo o Janeiro Arte, Danilo Melo aborda a dinâmica da relação entre arte e poder público, descrevendo que.

O Janeiro Arte tinha sua estrutura totalmente financiada pela Secretaria de Cultura e o Zé de Maria era o produtor cultural, era o agitador cultural. Então, ele mobilizava as pessoas, a gente fazia o trabalho de curadoria e diversas outras exposições aconteceram ali no espaço cultural, era um espaço muito nobre e que acho que a gente só não utilizou mais por conta do tempo e de alguma falta de recurso, mas é um espaço muito nobre (Danilo Melo, 2023).

Danilo Melo ressalta em sua fala o Janeiro Arte como um evento cultural cuja estrutura era totalmente financiada pela Secretaria de Cultura de Parnaíba, da qual ele estava à frente. No entanto, o protagonismo de Zé de Maria, enquanto produtor e agitador cultural, manifestava-se na mobilização das pessoas e no uso estratégico dos recursos para viabilizar a realização do evento.

Sob a montagem de José de Maria, pode ser visto no convite para o III Janeiro Arte vinte e oito anunciados na categoria de pintura: Adriano Reis, Daniel Mendes, Ivelto Melo, Inês Melo, Marcos Gaspar, Pedro, Marcos Araújo, José Soares, João Basto, Paulo Gaspar, Raimundinha Cacau, Léo, Sica, Zilda Vaz, Nonato Oliveira, Nogueira Filho, Jeferson, Geni, João Abreu, Luis Trindade, Josafá Silva, Gabriel Archanjo, Valter Belo, Amaral, Heloísa Cristina, Hostiano, Antonio Rogério e Cícero Manoel. Na categoria escultura, os onze escalados foram: Juca Lima, Guilherme, Assunção, Luiz Sérgio, Danilo, Reis, Carmem Cacau, Antonio Carlos, Carlos Martins, Din, Carlos B.. Mais três foram anunciados na categoria desenho: Assis, Carl Bauer, Paulo Gaspar. Deste grupo diverso, dois foram anunciados na categoria cerâmica – Norma Couto e Charles Santeiro – e outros dois na categoria fotografia – Antonio Vieira e Edilson Brito. Além disso, sete artistas participaram como atrações musicais.

A repetição do nome de Paulo Gaspar nas categorias pintura e desenho, somada à média de 4 a 5 integrantes por banda como Delirium Tremens e Grupo Cachoeira, resultou em cerca de sessenta pessoas mobilizadas como atrações do III Janeiro Arte. Isso ressalta a dimensão do evento e a riqueza da cena cultural da região.

A diversidade de expressões artísticas promovida pelo poder público proporcionou uma experiência cultural significativa no Porto das Barcas, um espaço que Danilo Melo considerava "nobre". O evento não apenas valorizou os artistas locais, mas também impactou turistas que escolheram o litoral do Piauí como destino em 1995.

A partir desses eventos, é possível observar as relações entre a cena rock e os espaços de lazer, analisando shows, festivais e programações musicais no litoral piauiense durante as décadas de 1980 e 1990. Além de evidenciar o contato com produtores, organizadores e setores público e privado, a inserção do rock nesses espaços demonstra as redes de interação criadas pelos artistas e agentes culturais ligados ao rock autoral.

Nesse contexto, torna-se evidente que a música rock esteve presente nas atividades culturais do litoral do Piauí, tanto por meio de iniciativas privadas quanto públicas. A consolidação dessa cena musical se deu em diálogo com as políticas culturais da época, refletindo as interações entre artistas, produtores e o poder público.

Posto isso, o próximo capítulo analisará uma das principais consequências dessa presença do rock no cenário cultural, social e político da região. Para isso, serão investigadas as coletâneas fonográficas *Parnaíba – 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996), ambas fruto das políticas públicas da Prefeitura de Parnaíba na década de 1990. A partir delas, busca-

se compreender como os personagens ligados ao rock se inseriram nesse contexto e quais foram as implicações dessa participação na construção da identidade cultural da cidade.

4. CAPÍTULO 03/ REFRÃO: A INICIATIVA FONOGRÁFICA DA PREFEITURA MUNICIPAL DE PARNAÍBA E SUAS RELAÇÕES COM O ROCK AUTORAL LOCAL

As coletâneas fonográficas produzidas e lançadas pela Prefeitura Municipal de Parnaíba na década de 1990 são artefatos culturais, sociais e políticos. Essas obras objetivavam capturar a diversidade, a criatividade e a história da música do litoral do Piauí em suas diferentes formas. Assim, as obras *Parnaíba – 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996) possuem sete direcionamentos que se entrelaçam e estarão em foco nas análises elaboradas no decorrer do capítulo. São eles: preservação da diversidade musical; promoção da colaboração artística; música como documentação histórica; incentivos ao acesso à música local; curadoria musical; promoção de nichos musicais; influência na formação de identidades musicais.

No cenário musical, as coletâneas fonográficas ocupam um lugar importante na memória, cultura e história de uma cidade. Essas obras artísticas proporcionam aos estilos e gêneros musicais uma série de vantagens e impulsos. Com isso, esse tipo de fonograma vai além do simples movimento de seleção de músicas por parte de um produtor musical ou indivíduo que esteja à frente das escolhas que irão compor o conjunto da obra fonográfica.

Álbuns compilados, como *Parnaíba – 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996), têm influência na forma como os ouvintes experimentam a música e como é entendida a indústria musical. Na história da música brasileira contemporânea, há exemplos bem-sucedidos que atingiram esses objetivos, como as coletâneas produzidas pelos festivais da canção nas décadas de 1960 e 1970. Essas obras divulgaram artistas na mídia. Com isso, muitas ajudaram a construir a percepção de cânones da música brasileira²¹⁴.

Entre as funções de uma coletânea fonográfica no campo da música, está a preservação da diversidade musical. Com ela, pode ser celebrada uma ampla gama de estilos, gêneros e artistas concentrados em um único produto. A partir disso, é oferecidas, por meio da música, uma visão do estilo e local a que se aspira divulgar. Além disso, as coletâneas fonográficas também servem como uma plataforma para a descoberta e consolidação de novos talentos, apresentando artistas emergentes ao público e proporcionando-lhes a oportunidade de serem apreciados para além de seu nicho.

²¹⁴ O historiador Marcos Napolitano (2010), em seu livro: “*Seguindo a Canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*”, indica entre as fontes sonoras usadas na construção do seu texto uma lista de *Long Plays*, coletâneas fonográficas com músicas dos Festivais de Música Popular Brasileira. As obras nesta listagem exemplificam a importância desses eventos para o lançamento de artistas.

Outro aspecto importante, intrinsecamente ligado à construção e à intencionalidade presente nas coletâneas fonográficas, é a promoção da colaboração artística. Além de promover novos artistas, *Parnaíba – 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996) servem como registros históricos da música local e de seus diferentes estilos. Os momentos documentados e as tendências culturais que influenciaram o cenário musical ao longo do tempo estão enraizados nas obras.

A curadoria musical é outro aspecto fundamental das coletâneas fonográficas, garantindo uma experiência auditiva que se pretende coesa. Elas também desempenham um papel na promoção de estilos musicais menos convencionais ou sub-representados em seu tempo. Além disso, as coletâneas fonográficas também contribuem nas conexões da música com a cidade.

Mesmo não pertencendo aos grandes centros fonográficos, álbuns compilados impactam a indústria musical, influenciando padrões de consumo, estratégias de marketing e distribuição de música. Ao destacar uma variedade de artistas e estilos, as coletânea fonográfica promovem marcas que geram interligações sonoras, moldando o circuito de consumo dos ouvintes.

Diante do exposto, este capítulo buscará as respostas para as seguintes questões: Quais os campos de atuação cultural do poder público? Em que medida a música rock autoral se relacionava com as demandas políticas que envolviam o litoral piauiense? Em que nível os indivíduos vinculados ao rock se inseriram nas políticas de cultura da região?

4.1. Os projetos políticos e culturais de Parnaíba-PI em suas coletâneas fonográficas

Na cidade de Parnaíba, no início dos anos 1990, uma série de mudanças estava ocorrendo, especialmente no campo da cultura local. A arte, em seus diversos campos e cenas, vinha se fortalecendo desde, pelo menos, a década de 1960, como consequência da implantação de instituições e do fortalecimento de ações que levavam, por exemplo, o teatro, pintura e a música para o rol de atividades disponíveis aos habitantes da região.

Essas transformações coincidiram com diferentes momentos de realinhamento político e de reformulação de políticas públicas nos âmbitos nacional, estadual e local, criando uma janela de oportunidade ao litoral do Piauí para o desenvolvimento de atividades culturais. Foi nesse contexto que os agentes culturais locais começaram a promover iniciativas para integrar e promover os artistas da cena musical parnaibana.

Essas atividades marcaram o início de uma nova fase para os músicos da região. Espaços para apresentação, como clubes sociais, boates, bares, restaurantes e festivais, eram frequentes. Na década de 1990, com um circuito musical já instituído, surgiam as coletâneas fonográficas, que emergiram como ações políticas, sociais e culturais.

As coletâneas fonográficas produzidas pelo poder público tornaram-se uma plataforma para os músicos do litoral piauiense, oferecendo-lhes uma oportunidade de compartilhar suas composições autorais com um público que, eventualmente, não tivesse a possibilidade de assisti-los ao vivo. Esses álbuns proporcionaram visibilidade a artistas do litoral piauiense, muitos dos quais não tinham acesso aos canais de distribuição tradicionais da indústria fonográfica brasileira.

Para além dos espaços reservados aos músicos em projetos culturais liderados pelo poder público e das ações da iniciativa privada, a música do litoral piauiense buscava consolidar-se como um elemento de preservação da memória. Esse objetivo visava aproximar o público para além de suas fronteiras, impulsionando suas carreiras.

As coletâneas fonográficas nos moldes estabelecidos pelo poder público em Parnaíba também possibilitavam que ideias gestadas na região ao longo das décadas anteriores fossem gravadas. Com isso, os limites materiais da oralidade seriam transpostos pelo suporte fonográfico, submetendo a música ao alongamento de sua temporalidade²¹⁵.

Nesse contexto do litoral do Piauí na década de 1990, a música emergia como um componente essencial na construção da memória coletiva, servindo como um vetor para projetar noções de história, cultura e sociedade. Maurice Halbwachs (1990), ao refletir sobre a natureza da memória coletiva e seu papel na construção da identidade e continuidade dos grupos sociais ao longo do tempo, enfatiza que a memória coletiva é o resultado da visão interna do grupo sobre si. A memória coletiva emerge da experiência compartilhada, influenciada por fatores sociais, culturais e históricos. Assim, trata-se de um fenômeno que pode ser constantemente reinterpretado e atualizado pelos membros do grupo.

Destarte, percebe-se que as ações que eram desenvolvidas pelo poder público, quando direcionadas à cultura do litoral do Piauí, seguiam aspectos indicados como fundamentais da memória coletiva, conforme o modelo de Halbwachs (1990). Desse modo, havia uma

²¹⁵ Considera-se para essa afirmação a percepção de que uma obra fonográfica pode transcender a vida dos indivíduos envolvidos. No caso das coletâneas fonográficas do litoral do Piauí, apesar de uma tiragem menor do que a de artistas do eixo Rio-São Paulo e falta de centros de memória municipal para sua preservação, esta produção artística alcançou a virada de século. Três décadas após o seu lançamento, o disco *Parnaíba – 150 anos*, lançado em 1994, pode ser ouvido em: <https://piauicult.com.br/?p=album&id=265> (Acesso em 06 de nov. de 2024). Isto mostra a possibilidade do alongamento de temporalidade de uma obra fonográfica a partir das mudanças de suporte e novas tecnológicas que surgem continuamente. Contudo, a coletânea fonográfica Porto das Barcas, lançada nos mesmos moldes em 1996, não se encontra disponível para audição em espaços virtuais.

tendência a retratar as ideias desenvolvidas pelos grupos artísticos de forma estática no que se referia à história e à cultura local, como se essas permanecessem imutáveis ao longo do tempo. Isso ocorre porque a memória coletiva foca na identidade do grupo e tende a filtrar as mudanças internas, enfatizando a continuidade e a estabilidade. Com isso, as transformações ocorridas no cenário musical ao longo do século XX eram percebidas nas coletâneas fonográficas lançadas na década de 1990 como variações superficiais, enquanto os traços fundamentais do grupo eram considerados constantes.

Nesse sentido, a memória coletiva expressa no conjunto das obras fonográficas constitui um quadro de analogias, no qual eventos e acontecimentos são interpretados à luz do conceito de cultura e identidade do grupo aplicador das políticas públicas permeadas pelas intencionalidades do campo político local e estadual. Logo, as mudanças que ocorreram no decorrer das décadas, principalmente com a inserção do rock na cultura local, foram assimiladas e reinterpretadas para manter uma narrativa coerente da história da cidade de Parnaíba, reforçando sua coesão e senso de pertencimento.

Esse processo de seleção e (re)interpretação das músicas que compuseram as obras tinha também o objetivo da preservação de uma identidade e continuidade das ideias relacionadas à história e cultura local ao longo do tempo. Isso pode ser observado na fala de Danilo Melo, quando diz:

Nós tivemos a oportunidade de fazer a gravação de dois volumes. O primeiro apenas em LP foi o disco de 150 anos de Parnaíba que você conhece e não vou precisar mostrar. Neles tem o Pituka gravado, então, a gente não vai perder mais a voz dele, e a voz de figuras importantes como a Irma Passos que foi uma mulher extraordinária do rádio parnaibano da década de 1940 e 1950 e tem músicas icônicas do Israel Correia. A gente fez a gravação da música “O Milionário”, ela é uma música muito interessante que está no Porto das Barcas e tem toda uma história, não cabe aqui eu tecer. A Tetê e a mãe dela gravaram suas vozes e estão aqui. São muito importante esse registro, dentre outros (Danilo Melo, 2023).

Danilo Melo pontua o grau de importância que as obras fonográficas objetivavam enquanto documento histórico, preservando não somente músicas, mas também vozes consideradas significativas para a cultura local. Nesse sentido, as coletâneas fonográficas refletiam um momento específico da política pública local, que, pela conjuntura, possibilitava direcionar a história da música de Parnaíba, documentando tendências, movimentos e eventos culturais importantes que configuram o litoral piauiense.

As coletâneas fonográficas produzidas pela Prefeitura de Parnaíba na década de 1990 contribuíram para a documentação histórica do cenário musical, capturando e preservando,

em uma compilação de faixas musicais distribuídas em dois álbuns, uma visão de cultura. No entanto, faz-se necessário entender que as escolhas, como indicado por Danilo Melo, não eram aleatórias, mas tinham um objetivo: preservar a história entendida como importante pelos envolvidos em sua produção.

Ao mencionar Pituka e a gravação de sua voz, Danilo Melo sugere a valorização e preservação do patrimônio vocal de artistas locais. Isso é particularmente relevante por evidenciar aspectos do presente em sua fala, que exalta a riqueza e singularidade da voz de Pituka, garantindo que não se perdesse com o tempo, contribuindo, assim, para a memória sonora da região.

Pituka, epíteto dado a Alberto Lúcio de Carvalho, falecido aos 64 anos em maio de 2014, é reverenciado como um dos mais destacados ícones da música parnaibana, figura cujo legado permanece no litoral do Piauí atualmente²¹⁶. Além de sua carreira solo, entre as décadas de 1980 e 2000, Pituka integrou os conjuntos musicais Os Atômicos e Os Apaches nas décadas de 1970 e 1980.

A inclusão de Pituka nas obras fonográficas segue a mesma lógica que norteou a escolha da também citada por Danilo Melo, Irma Passos, uma figura destacada do rádio parnaibano nas décadas de 1940 e 1950. Ao mencionar Pituka, Irma Passos e Israel Correia, percebe-se na fala de Danilo Melo o intuito de que as gravações perpetuassem uma determinada arte musical, conectando as gerações que ouviriam as coletâneas às expressões culturais do passado musical do litoral do Piauí.

Dessa forma, além de documentar os movimentos e estilos musicais presentes na cultura de Parnaíba, as coletâneas fonográficas produzidas na década de 1990 também visavam “resgatar” e preservar composições e artistas em um suporte fonográfico. Essa possibilidade só seria possível, na concepção da gestão municipal, a partir da gravação de coletâneas fonográficas.

No entanto, para entender as particularidades que uma canção absorve na passagem para o suporte fonográfico, tornam-se importantes as observações da socióloga Marcia Tosta Dias (2019) sobre a distinção entre a música gravada e a música executada ao vivo. Dias (2019) ressalta a complexidade subjacente à apreciação e compreensão dessas formas de

²¹⁶ Como exemplo da importância atribuída a Pituka, podem ser destacadas duas ações que guardam uma distância de sete anos entre elas. A primeira é o luto oficial de três dias decretado em 2014 pelo prefeito de Parnaíba, Florentino Neto, em decorrência da morte de Pituka. Sobre o luto oficial, ver: <https://parnaiba.pi.gov.br/phb/prefeito-decreta-luto-de-tres-dias-pelo-falecimento-de-pituka/> (Acesso em 06 de nov. de 2024). A segunda é a inauguração, em 2021, de um bar temático em Parnaíba, gerido pelo SESC/PI, que leva o nome “Boteco do Pituka” que contou em sua abertura com homenagens de músicos locais, familiares e gestores do SESC/PI. Sobre a inauguração do Boteco do Pituka, ver: <https://www.youtube.com/watch?v=XG4Z8qVHgDI> (Acesso em 06 de nov. de 2024).

expressão musical ao destacar a diferença que permeia as experiências do “gravado” e do que pode ser vivenciado em uma apresentação ao vivo.

No contexto da música gravada, Dias (2019) aponta a singularidade do registro fonográfico como um produto cultural distinto. Este é configurado pela execução musical, mas também pela tecnologia envolvida na gravação, produção e distribuição. A música gravada é, portanto, uma entidade artística própria, com características exclusivas que influenciam como é recebida e interpretada pelo ouvinte.

Por outro lado, como destaca Dias (2019), a música ao vivo é uma experiência imediata e visceral, na qual a interação entre os músicos e o público cria uma atmosfera efêmera. A execução ao vivo permite variações na interpretação da música, improvisações e uma conexão emocional direta entre os artistas e o público. Essa dinâmica interativa não pode ser reproduzida na música gravada, conferindo à performance ao vivo um caráter particular.

Segundo Dias (2019), uma canção pode ser reinterpretada e reimaginada de várias maneiras em diferentes contextos e por diferentes artistas, cada gravação trazendo consigo uma nova camada de significado e expressão. Dessa forma, as gravações presentes nas coletâneas fonográficas da Prefeitura de Parnaíba, na década de 1990, intencionavam preservar determinados artistas e composições, influenciando a percepção e a recepção dessas obras pelo público.

Assim, as coletâneas fonográficas educavam e informavam os ouvintes sobre a história da música de Parnaíba. Com isso, visavam fomentar, por meio das gravações, um maior apreço e compreensão do legado cultural que precedia a década de 1990, ao celebrar as realizações passadas. Segundo Danilo Melo, esse projeto, que visava capturar vozes e músicas, contar histórias e conectar gerações através do legado sonoro da cidade de Parnaíba, era um sentimento compartilhado pelos músicos envolvidos. Danilo Melo diz:

Olha, a gente foi procurando o apoio de muita gente para poder montar e fazer esse processo de curadoria. Nos dias de hoje o ideal e o que nós teríamos feito era um edital, onde as pessoas fariam inscrição e um grupo de pessoas qualificadas faria a seleção dos melhores trabalhos. A essa época não houve essa preocupação. Como nós estávamos todos em um circuito cultural e musical, os nomes foram aparecendo de maneira mais espontânea. Algumas pessoas, como o próprio prefeito, sugeriram alguns nomes, nunca de maneira impositiva, talvez poucos nomes, o Zé Hamilton não participava muito disso. Quem mais participava dessa discussão era o pessoal do movimento de cultura e de música, posso dizer aí o Teófilo e Pedro Guitar. O Pedrinho foi um cara muito importante e chave nesse processo todo, ele conhecia todo mundo e era articulado, então, ele fazia os convites e sempre trazia boas ideias, era muito mobilizado em torno disso. Gente como o Israel Correia, Carlos Alberto Dias, Teófilo do Rabiscos Urbanos, Carlinhos e a

turma toda do Cachoeira e Tânia Fonteles eram muito envolvidos. A Aline Bacelar também era uma pessoa muito engajada, uma intérprete que participa dos dois discos, sempre muito mobilizadora, uma pessoa que todo mundo gostava e gosta muito é uma grande pessoa. Essa era a turma que ia fazendo e trazendo ideias. O Paulo Martins sempre estava nesse movimento, Paulo, irmão do Jânio, Genésio e Quinzinho da banda Raios de Sol, depois Inferno no Céu, depois QuixaBax. Então, eu diria que dois personagens são muito centrais nesse processo, o Pedro Guitar e o Paulo Martins, acho que para o bem e para o mal (risos), eles são grandes responsáveis. A gente conhecia as pessoas e obviamente apontava: “Rapaz, Pituka, Fernando Holanda e essa turma a gente tem que gravar, tem que estar aí.”. Era isso, ia aparecendo por conta de que a gente vivia esse contexto, a turma dos Atômicos todo mundo lembrava com muito orgulho, Reginaldo Mendes era um cara que dava uns toques muito interessantes, sempre muito inteligente, um grande musicista e sempre muito preocupado com a cultura da Parnaíba, vivia de música e também da atividade que ele tinha na rádio Educadora, mas um cara muito sensível. Então, essa turma fez uma curadoria, não no formato do que seria hoje. Pode ter alguém que diga: “Olha, esqueceram alguém, privilegiaram alguém”, é possível que se possa fazer essa crítica, nós não podemos achar que tudo que fizemos foi correto, bom e que foi perfeito, ao contrário, o que nós fizemos foi o que foi possível dentro dos limites e das dificuldades. Eu acho que se erramos para mais ou para menos é o processo do aprendizado, mas o mais importante é que foi feita alguma coisa (Danilo Melo, 2023).

A fala de Danilo Melo proporciona uma visão de alguém que participou de todo o processo de escolha das músicas como produtor e secretário de cultura de Parnaíba. Essa curadoria e organização por trás das coletâneas fonográficas, *Parnaíba - 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996), mostram uma lógica de organização diferente de outras obras que aglutinavam artistas no Piauí como, por exemplo, as realizadas em Teresina.

Parnaíba se insere em um contexto no qual a formalidade de editais ainda não se estabelecia como a norma. Assim, o método adotado foi estruturado pela natureza espontânea e colaborativa do circuito cultural e musical local, colocando em foco as intencionalidades, tanto do poder público quanto de alguns artistas que estariam envolvidos em reuniões, rede de colaboração e no próprio circuito cultural local fomentado por instituições públicas (Governo do Estado do Piauí e Prefeitura de Parnaíba) e privadas (SESC/PI e associações de classe).

Segundo Macedo (2014), existia no Piauí uma defasagem, em relação a outros estados brasileiros, no que se refere à produção de discos independentes. Até 1981, discos independentes estavam sendo produzidos em quase todos os estados do país, e, no Nordeste, destacavam-se o Ceará e o Maranhão, que já estavam envolvidos nesse processo.

No entanto, em Teresina, capital do Piauí e, conseqüentemente, no litoral piauiense, esse processo ocorreu mais tardiamente. Mesmo com o desenvolvimento de empresas fonográficas no Brasil, o suporte e a infraestrutura disponíveis ainda eram insuficientes para

atender às necessidades da produção de LPs. Isso resultou na inevitabilidade de finalizar, na década de 1980, o processo de produção de discos financiados pelo Governo do Estado do Piauí em outros centros urbanos, como Rio de Janeiro e São Paulo, que eram, tradicionalmente, os principais polos de produção fonográfica do país.

Neste processo, Macedo (2014) menciona exemplos específicos de discos gravados em Teresina na década de 1980, que contaram com incentivos do governo estadual e tiveram parte de seu processo de gravação ou edição realizados fora do Piauí. Os LPs incluem títulos como: *FMPBEPI* (1980), *Geléia Gerou* (1985) e *Cantares* (1987). Esses exemplos ilustram como o Governo do Estado desempenhou um papel fundamental no apoio à produção musical independente da capital Teresina²¹⁷, proporcionando incentivos financeiros e recursos para viabilizar a gravação e o lançamento de discos com artistas autorais.

Considerando a falta de incentivo na produção de obras fonográficas no litoral do Piauí por parte do Governo do Estado, em contraste com a capital Teresina, Parnaíba elaborava lógicas próprias. Esse modelo, usado na primeira metade da década de 1990, não esbarrava numa formalidade ética governamental, mas seguia princípios classificatórios elaborados pelos próprios envolvidos.

No litoral piauiense, inexistia um processo de seleção estruturado para contemplar possíveis interessados em participar das gravações. Dessa forma, a curadoria se deu por meio da indicação de nomes surgidos entre músicos e figuras com influência política e intelectual no circuito cultural. Esse grupo incluía pessoas capazes de impulsionar ou estagnar o projeto fonográfico da Secretaria de Cultura de Parnaíba. Nesse sentido, por exemplo, o prefeito José Hamilton sugeria artistas, indicando uma colaboração de cima para baixo.

Até a década de 1990, os músicos de Parnaíba enfrentavam escassas oportunidades para gravar suas composições. Foi somente em 1994 que uma política pública viabilizou aos artistas do litoral piauiense a chance de registrarem suas obras sem a necessidade de se consolidarem previamente em outros cenários musicais estaduais ou nacionais.

Desde, pelo menos, o ano de 1973, observam-se promessas por parte de agentes do poder público direcionadas à comunidade artística inserida no âmbito musical do litoral piauiense. Estas promessas eram caracterizadas por sua proeminência discursiva, características do campo político em manifestações cerimoniais. Alguns exemplos das promessas direcionadas à música do litoral do Piauí estão nas edições dos dias 21 e 25 de

²¹⁷ Apesar de existirem artistas de outras regiões do Piauí, como do litoral, somente após sua inserção no circuito musical teresinense ganhariam espaços para participar das coletâneas fonográficas patrocinadas pelo poder público estadual.

janeiro e 07, 10, 21 e 24 de fevereiro do ano de 1973 do periódico *Folha do Litoral*. Nessas oportunidades, o jornalista J. França noticiou, em sua coluna As Transas - Pop Tops, o processo de inscrição e realização do I Festival de Férias de Música Popular de Parnaíba. Este evento ocorreu entre os dias 16, 17 e 18 de fevereiro de 1973 e foi uma realização de J. França por meio de sua produtora Pop Tops Produções Artísticas junto ao Lions Clube de Parnaíba.

O I Festival de Férias de Música Popular de Parnaíba tinha entre seus objetivos a comemoração dos 15 anos de atividade da Lions Club, organização estadunidense sem fins lucrativos, instalada no litoral do Piauí. O evento foi realizado no teatro do SESC/PI e teve o conjunto musical Os Atômicos, com tradição na música rock da cidade, acompanhando os participantes em suas apresentações.

Para além das premiações aos três primeiros colocados do I Festival de Férias de Música Popular de Parnaíba, que iam de Cr\$ 200,00 a Cr\$ 500,00, foi noticiado, por J. França, a presença do governador Alberto Silva. Esta autoridade política da época, segundo o jornalista, prometeu aos envolvidos no festival que disponibilizaria aos dois primeiros colocados a gravação de suas músicas vencedoras em um compacto simples. Contudo, não foram encontrados na imprensa local ou em outras fontes referentes às décadas de 1970, 1980 e 1990 registros da gravação das canções premiadas, ou se a promessa foi efetivada.

Nas gravações fonográficas do poder público estadual, os parnaibanos só foram inseridos no ano de 1985, portanto, doze anos após a promessa de Alberto Silva. Esta participação pioneira foi feita pelas irmãs Fonteles. Zezé Fonteles, em 1985, teve gravada pela sua irmã Ana Fonteles a música *Pedra do Sal*²¹⁸ no disco *Geleia Gerou* (1985), esta feita em parceria com Felipe Cordeiro. Em 1988, Zezé Fonteles interpretou a música *Rio Parnaíba, Velho Monge*²¹⁹, composição de Magno Aurélio e Peinha do Cavaco, no disco *Cantares* (1985). Contudo, a participação das irmãs Fonteles nas referidas produções fonográficas esteve condicionada à participação no cenário musical de Teresina, mesmo que o envolvimento com a música no litoral piauiense fosse uma tradição familiar.

²¹⁸ Sua letra diz o seguinte: Quanta saudade eu tenho de lá/ Sinto na pele o calor do sol/ Trago na boca o sabor do sal/ E as carícias das ondas do mar/ A água com sua língua molhada/ Lambendo os meus pés descalços E os peixes no seu encalço/ Lança pra terra breve olhar/ Sal e sol sentir o sabor da vida/ Que palpita nas águas calmas claras/ Paraíso de sol/ Céu e mar/ Voar nas asas do vento/ Sem saber que o tempo lento passa/ Tudo varre/ Como a vida vai/ Terra do sol, pedra do sal/ Faixa de mar, limite do céu/ Coberto com véu, a salvo do mar.

²¹⁹ Sua letra diz o seguinte: A chuva bate lá na cabeceira/ Desce o rio e a ribanceira e só vai parar no mar/ No mar/ Desce o Velho Monge via a fora/ O poeta canta as glórias das histórias do lugar/ Meu Santo São Gonçalo do Amarante/ Este pregoeiro vem em preces te rogar/ Dai-me o que beber/ Dai-me o que pescar/ Me resta agora navegar/ vem nadando ô ô/navegando/o peixe voa e salta e pula da canoa/vai levando ô ô/enxaguando/na pedra grande/a lavadeira ganha a vida numa boa/nesses versos vou dizer/toda fartura/que do nosso Parnaíba vem/ Rio acima vem/ Rio abaixo vá/ Me resta agora navegar.

Considerando o contexto de produção musical no qual os artistas do litoral piauiense estavam envolvidos, torna-se mais significativa a fala de Danilo Melo sobre a seleção dos agraciados com as gravações de canções autorais da região. Neste sentido, no processo, dois protagonistas do meio musical foram elencados pelo secretário de Cultura de Parnaíba, são eles: Pedro Guitar e Paulo Martins. Estes atuavam como angulações do passado e presente musical nas produções fonográficas.

Pedro Guitar, na época um jovem músico frequentador de premiações em festivais de música local, segundo Danilo Melo, justificava-se na produção pela articulação e conhecimento abrangente do meio cultural e musical, desempenhando um papel crucial na mobilização e nos convites aos artistas. Paulo Martins, artista que desde o início da década de 1980 tinha papel ativo no campo artístico do litoral piauiense, é colocado como um representante juntamente com outros artistas, contribuindo para o movimento musical.

A listagem elaborada por Danilo Melo mostra quais artistas estavam inseridos nas produções fonográficas que surgiram de sua articulação política. Isso também coloca em destaque o envolvimento de personagens que, de algum modo, se relacionavam com a cena rock local. Além do próprio Danilo Melo, vocalista da banda Garotos da Estrada na década de 1980, havia personagens com participação nas movimentações da cena rock do litoral do Piauí em diferentes épocas. O músico Teófilo Lima e Reginaldo Mendes são exemplos: o primeiro, integrante fundador da Rabiscos Urbanos na década de 1990; o segundo, integrante do conjunto musical Os Atômicos na década de 1970.

Assim, estava no foco das produções fonográficas a ênfase na vivência e história do contexto cultural local. Nesse objetivo, destaca-se a importância dada a nomes reconhecidos na música local, como Pituka e Fernando Holanda²²⁰. A memória coletiva relacionada à música de Parnaíba, na qual artistas e grupos eram colocados em destaque, estava presente nas lembranças das diferentes gerações envolvidas na cena musical. Por essa via, carregava-se uma apreciação singular sobre as composições e nomes. Isso influenciou as escolhas na curadoria feita para compor as coletâneas fonográficas que seriam produzidas e lançadas pela Prefeitura Municipal de Parnaíba entre os anos de 1994 e 1996, sob a gestão do secretário de Cultura Danilo Melo.

No entanto, Danilo Melo também reconhece a possibilidade de críticas sobre o processo de escolha, afirmando que esquecimento e/ou vantagens não estão à parte das

²²⁰ Fernando Holanda faleceu em 2020. A exemplo de Pituka em 2014, também teve em sua homenagem decretado pelo então prefeito Mão Santa, luto oficial de três dias. Para mais informações, ver DECRETO N° 613/2020 em: <http://dom.parnaiba.pi.gov.br/assets/diarios/8c4449282eedbdcac9f24349aecc58f.pdf>. (Acesso em 06 de nov. de 2024).

seleções musicais feitas na década de 1990. Contudo, enfatiza que o objetivo principal dessa política de cultura era realizar ações dentro dos limites financeiros do poder público municipal.

Aristides Oliveira (2021) ao comentar sobre a produção fonográfica de Teresina em finais do século XX traz uma questão fundamental para entender o contexto piauiense: a produção de LPs no Piauí não estava ligada a ideia de que isso poderia representar um caminho para retorno financeiro imediato aos artistas e envolvidos. Pelo contrário, Oliveira (2021) aponta que esse tipo de empreitada no campo artístico, frequentemente, acarretava prejuízos financeiros para os artistas locais.

Apesar dos desafios, Aristides Oliveira (2021) também destaca que a produção de um LP para os artistas teresinenses tinha grande importância para a carreira artística. Mesmo com as dificuldades econômicas, lançar um álbum era visto pelos músicos da capital como um marco essencial para o desenvolvimento profissional. Esse sentimento também se refletia no litoral do Piauí. A dura trajetória dos músicos locais em busca de espaço e reconhecimento no mercado é enfatizada por Danilo Melo, ao afirmar: *“O mais importante é que foi feito alguma coisa”*.

Nas narrativas presentes em canções gravadas nas coletâneas fonográficas da Prefeitura Municipal de Parnaíba na década de 1990, podem ser identificadas formas de expressar e documentar diferentes visões de mundo e do litoral piauiense. Esse processo envolvia tanto os artistas quanto a gestão pública. Assim, elementos regionais destacavam a autenticidade na arte dos músicos locais.

No caso do rock, embora houvesse influência estética de referências externas, a experiência pessoal servia como fonte de inspiração, conferindo às composições uma expressão genuína da vivência e do contexto social, cultural e político do litoral piauiense na segunda metade do século XX.

Havia uma diferença entre a visão idealizada da vida artística, frequentemente associada ao Sudeste do Brasil, e a realidade enfrentada pelos músicos da região. Essa disparidade reforçava a importância da atuação do poder público, que não só impactava a Parnaíba da década de 1990, mas também já havia desempenhado papel semelhante em Teresina nos anos 1980. O historiador Fernando Muratori Costa (2019) aponta os desafios enfrentados pelos artistas teresinenses na busca por consolidar suas carreiras na época. Entre as dificuldades, a escassez de informações externas se destacava como um obstáculo, limitando o acesso a novas influências que poderiam enriquecer a cena musical local.

Outro problema levantado por Costa (2019), igualmente relevante no litoral piauiense, dizia respeito às limitações técnicas e estruturais para a realização de eventos e gravação de músicas. Essas restrições evidenciavam a precariedade da infraestrutura disponível, dificultando tanto a qualidade das apresentações quanto a produção fonográfica em padrões profissionais. Como consequência, as chances de inserção competitiva no cenário musical mais amplo eram reduzidas.

Essa realidade da indústria musical piauiense e seu impacto emocional nos artistas são ressaltados por Guilherme Paiva, integrante da banda Rabiscos Urbanos, ao afirmar

(...) quando a gente colocou aquele LP na vitrola para escutar, cara, foi uma emoção. Não teve uma repercussão porque foi um trabalho que acho que foi meio distribuído, não tinha como alcançar muitos, não sei até que ponto, mas acabou se restringindo a Parnaíba. As vezes dava para uma pessoa que era de outro local, mas acho que a repercussão dele não sei se era grande, com exceção de também ter trazido ele para Brasília, ter dado para outras pessoas o que eu tinha, porque a gente ganhava poucos álbuns (Guilherme Paiva, 2021).

A reflexão de Guilherme Paiva sobre a experiência de ouvir o LP com sua gravação em uma música da Rabiscos Urbanos revela não apenas a emoção da primeira produção fonográfica, mas também questiona a distribuição e a repercussão do trabalho. Isso coloca as obras fonográficas públicas em um patamar de menor relevância quando se trata de retorno financeiro. No entanto, o valor emocional da produção musical se destaca como o principal aspecto a ser reconhecido nas criações das bandas e artistas.

Paiva descreve com emoção o momento em que colocaram o LP na vitrola para escutar. Sua reação reflete o orgulho pelo trabalho realizado e a forte conexão com a materialização de sua criatividade. A vitrola, nesse contexto, assume um papel simbólico, representando a concretização do esforço investido na criação musical.

Esse sentimento está alinhado com a análise de Cardoso Filho (2013), que ressalta a crescente valorização da gravação e do álbum fonográfico como elementos centrais na ritualidade da experiência musical, especialmente no rock. Assim, a produção de uma música torna-se o critério essencial para avaliar a qualidade de uma banda, sendo um marco para todos os envolvidos na cena musical. No caso do rock do litoral piauiense, esse processo contribuiu para a consolidação do gênero na cultura local.

A observação de Cardoso Filho (2013) sobre a importância da gravação e do álbum reflete a maneira como a música é produzida, consumida e avaliada. O álbum deixa de ser apenas uma coleção de músicas para se tornar um elemento central na construção da

identidade e do reconhecimento de uma banda no cenário musical. Nesse contexto, as coletâneas fonográficas da década de 1990 funcionavam como o critério final de avaliação da experiência musical do rock no litoral do Piauí. Isso se concretiza ao perceber o álbum fonográfico como um representante de uma narrativa musical abrangente, concebida como uma obra coesa que expressa uma visão artística mais ampla. Assim, a qualidade de uma banda ou artista piauiense estava diretamente relacionada à capacidade de criar composições significativas, viabilizando sua gravação.

Além da busca pela excelência artística, os músicos locais precisavam considerar a inserção de suas obras no contexto cultural promovido pelas instâncias de poder. Isso também se aplicava ao rock, onde podia surgir um dilema entre a autenticidade da expressão artística e as exigências institucionais, tornando necessário um equilíbrio entre esses fatores.

Os desafios enfrentados pelos artistas piauienses incluíam a baixa visibilidade da cena musical, agravada pela falta de patrocinadores. Aristides Oliveira (2021) aponta que, na década de 1990 — e possivelmente em períodos anteriores —, a dependência de apoio estatal por meio de financiamentos municipais e estaduais se apresentava como uma solução para essa limitação financeira. Esse cenário evidencia o papel crucial do suporte governamental na sobrevivência e no desenvolvimento dos músicos locais.

Além disso, a complexidade e a polêmica em torno da prática do "jabá" — propina paga para garantir visibilidade — poderiam surgir nos bastidores, introduzindo um elemento de controvérsia e dilema ético no meio musical. O debate sobre essa questão entre artistas e gestores dos meios de divulgação reforça a necessidade de reflexão sobre práticas não transparentes que afetam o reconhecimento e o sucesso profissional.

Ao ser questionado sobre a relação entre os artistas do rock e de outros estilos, e os possíveis desentendimentos decorrentes da vinculação de Danilo Melo, secretário de Cultura de Parnaíba, à cena rock do litoral piauiense, sua resposta foi a seguinte:

Olha, sinceramente eu não sei avaliar sobre isso. O fato é que não tem nenhuma composição e letra minha em nenhuma das duas obras, isso foi uma exigência minha. Por tudo o que a gente fez na nossa banda poderia ter contido algum material, mas desde sempre eu disse: “Não quero participar de forma alguma enquanto artista, o espaço é para as novas gerações e para os músicos consagrados”. Então, não houve nesse sentido nenhum esforço para colocar algo meu. Em algum momento do primeiro disco alguém confundiu e disse: “Olha, você está participando aqui, Danilo Melo” e eu digo: “Esse Danilo Melo é Danilo Melo de Carvalho da banda Rabiscos, eu sou outro, Danilo de Melo Souza”. Enfim, houve essa confusão. Assim, eu acho que não foi excessivo porque existiam poucos grupos musicais e artistas atuando na cidade e dentre eles o movimento de rock se destacava,

então, era justo que eles participassem na condição que participaram (Danilo Melo, 2023).

Danilo Melo compartilha uma perspectiva pessoal sobre sua postura em relação às coletâneas fonográficas lançadas pela Prefeitura Municipal de Parnaíba na década de 1990, período em que ele ocupava o cargo de secretário de cultura. Em sua fala, destaca como ponto central a decisão de não incluir composições próprias nas produções. Para ele, essa escolha se baseava na ideia de que o espaço deveria ser reservado exclusivamente às novas gerações e aos músicos já consagrados.

Ao analisar a listagem das músicas, é possível constatar a veracidade da afirmação de que não existem músicas creditadas a Danilo Melo ou à Garotos da Estrada, sua banda na década de 1980. Contudo, essa movimentação não foi feita por outros personagens envolvidos na produção, por exemplo, Pedrinho Guitar, que na posição de produtor inseriu três composições de sua autoria. Uma na coletânea *Parnaíba – 150 anos* (1994), intitulada *Escravidão*²²¹, composta em parceria com Senyra Adrianly e interpretada pelo Grupo Cachoeira, e duas em *Porto das Barcas* (1996), sendo elas *Blues da Natureza* e *Olhos de Ovní's*²²², ambas compostas e interpretadas por Pedrinho Guitar sem parcerias na composição da letra e música.

A postura de Danilo Melo reflete um compromisso com a valorização de talentos emergentes, ao mesmo tempo em que reconhece a importância da história e da memória musical do litoral piauiense ao incluir artistas já consolidados. A inserção de seu próprio trabalho nas coletâneas poderia ser justificativa na lógica adotada, principalmente na coletânea fonográfica *Porto das Barcas* (1996)²²³. No entanto, sua atuação como secretário de cultura priorizou a visibilidade de outras bandas de rock, além da Garotos da Estrada, destacando-as como representantes dos grupos autorais que as antecederam. Embora essa decisão tenha sido apresentada como uma postura altruísta, também esteve alinhada ao modelo de fomento da cena musical local, respondendo, inclusive, à acusação de favorecimento pela semelhança nominal com um dos músicos.

²²¹ A composição e interpretação de *Escravidão*, de autoria de Pedro Guitar e Senyra Adrianly, interpretada pelo Grupo Cachoeira, serão analisadas no próximo capítulo.

²²² As composições e interpretações *Blues da Natureza* e *Olhos de Ovní's*, de autoria de Pedro Guitar serão analisadas no próximo capítulo.

²²³ Em 1991, a banda Rabiscos Urbanos seria premiada no II Festival Ecológico promovido pelo SESC/PI ao interpretar uma composição de Danilo Melo, intitulada *Ecológica*, conquistando o primeiro lugar. A canção *Blues da Natureza*, composição de Pedro Guitar e Carlinhos Parnaíba, interpretada por Adailson, conquistou o segundo lugar no IV Festival de Música do SESC no ano de 1993. Por essa inserção de músicas participantes de festivais no SESC, seria plausível a participação de Danilo Melo como compositor nas coletâneas fonográficas lançadas pela Prefeitura Municipal de Parnaíba na década de 1990.

A iniciativa do secretário de cultura destacou outras bandas de rock além da Garotos da Estrada, posicionando-as como representantes dos grupos autorais que as antecederam. Embora refletisse uma abordagem altruísta, especialmente ao responder à acusação de favorecimento por similaridade nominal com um dos músicos, essa decisão também estava alinhada ao modelo de fomento da cena musical local.

Ao abordar a escassez de grupos musicais e artistas atuantes na cidade naquela época, Danilo Melo contextualiza a relevância do movimento de rock local. Assim, justifica que, diante das poucas iniciativas musicais, a presença do rock nas coletâneas fonográficas era legítima, reconhecendo sua importância na cena cultural de Parnaíba.

Essa perspectiva também revela um aspecto fundamental na seleção das bandas participantes: o mérito artístico podia ser suprimido por interesses financeiros e favorecimentos pessoais. Isso levanta questionamentos sobre a integridade do sistema de apoio à cultura e a equidade na distribuição de recursos e oportunidades.

Apesar da presença de músicos de classes sociais mais abastadas no litoral piauiense, na primeira metade da década de 1990, a falta de equipamentos e estúdios adequados nivelava as condições de gravação, independentemente do poder aquisitivo dos artistas. Esse cenário dificultava a produção de registros de alta qualidade, comprometendo a divulgação e o reconhecimento fonográfico das obras. Assim, mesmo aqueles com mais recursos enfrentavam desafios semelhantes aos de músicos de classes menos favorecidas, o que aproximava indivíduos de diferentes origens sociais em bandas e apresentações, especialmente no rock autoral.

Em contraste, na capital Teresina, a distinção de classes teve um impacto significativo naquilo que se convencionou chamar de “Música Popular Piauiense” (MPP). Macedo (2014) aponta como a classe social funcionava como critério de exclusão nos registros da MPP, e como a capacidade financeira influenciava a produção, divulgação e gravação de trabalhos musicais. Relatos da época indicam que a elite, com mais condições de investimento, detinha maior controle sobre suas produções, garantindo autonomia na promoção de suas obras sem depender prioritariamente de iniciativas do governo municipal ou estadual.

Esse cenário era distinto do litoral piauiense, onde a maioria dos músicos dependia de financiamentos públicos para divulgar seu trabalho. A desigualdade econômica e social, destacada por Macedo (2014), também se refletia no litoral, limitando as possibilidades de inserção no mercado musical. Para os artistas de menor poder aquisitivo e afastados dos grandes centros, a viabilidade de produção fonográfica estava atrelada aos recursos

disponíveis, o que poderia restringir temas e abordagens para aqueles que buscavam expandir sua atuação além das apresentações ao vivo.

Ao analisar as coletâneas fonográficas produzidas pela Prefeitura Municipal de Parnaíba na década de 1990, é pertinente destacar a visão da socióloga Marcia Tosta Dias (2014) sobre a relação entre música e meios de comunicação. Segundo Dias, a música possui uma capacidade única de transitar por diversas camadas da sociedade, transmitindo valores culturais e ideológicos de forma mais eficiente do que outras expressões artísticas.

Nesse contexto, as coletâneas fonográficas funcionavam não apenas como uma plataforma de exposição para artistas, mas também como veículos para a difusão de projetos culturais, alcançando audiências amplas e variadas. Tanto instâncias públicas quanto privadas encontravam nelas um meio eficaz de disseminação de conteúdos que, de outra forma, poderiam ter alcance limitado. Esse processo de mediação cultural ganhou relevância na década de 1990, fomentando a circulação de ideias e tendências – um objetivo perseguido pela Secretaria de Cultura de Parnaíba. Sobre isso, Danilo Melo afirma:

Foram enviados para outras cidades, inclusive, cidades próximas a Parnaíba. Foram enviadas para algumas prefeituras e algumas secretarias de cultura dos diversos municípios que nós tínhamos acesso. Isso foi feito justamente com o objetivo de ampliar a divulgação (Danilo Melo, 2023).

Na fala de Danilo Melo, destaca-se uma das estratégias de divulgação adotadas para os discos Parnaíba - 150 anos (1994) e Porto das Barcas (1996). Ele menciona que as gravações foram enviadas para outras cidades, especialmente aquelas próximas a Parnaíba, evidenciando a intenção de ampliar a circulação da produção musical local. Essa iniciativa buscava difundir as ideias de cultura e sociedade promovidas no município, transcendendo seus limites geográficos. Além de fortalecer a identidade musical da região, essa estratégia estabelecia conexões culturais e políticas, contribuindo para a construção de uma rede de apreciação e reconhecimento do projeto político defendido em Parnaíba durante a gestão de Danilo Melo como secretário do prefeito José Hamilton.

Germinado nesse fértil terreno está o LP *Parnaíba – 150 anos* (1994). Nascido como uma das ações que comporiam as comemorações do sesquicentenário da cidade de Parnaíba - PI, completados em 1994²²⁴. Esse projeto musical foi idealizado com o intuito de celebrar a

²²⁴ Existe um debate entre alguns historiadores que se debruçam sobre a história de Parnaíba sobre qual seria o momento a ser considerado como de fundação da cidade. Sobre essas datas, em sua terceira gestão como prefeito da cidade de Parnaíba, José Hamilton Castelo Branco assinou a Lei Municipal nº 2581, de 13 de agosto de 2010, que institui datas magnas relacionadas à história e memória de Parnaíba-PI. São elas: 11 de junho de 1711; 18 de

história, a memória e a cultura da cidade. Reunindo artistas locais e buscando destacar a diversidade musical de Parnaíba, a produção do LP envolveu uma série de colaborações entre o campo musical, intelectual e político local. A coletânea fonográfica *Parnaíba – 150 anos* (1994), com suas onze faixas, objetivava a função de elo entre diferentes gerações de músicos da cidade de Parnaíba. Com isso, criar-se-ia um legado sonoro que poderia ser apreciado a posteriores.

Em *Parnaíba – 150 anos* (1994), mais especificamente em sua contracapa, ao lado das letras das canções e acima da ficha técnica, encontra-se um texto de apresentação assinado pelo então prefeito José Hamilton Castelo Branco.

agosto de 1762; 14 de agosto de 1844. A primeira é referente ao momento de autorização da construção da Igreja de Nossa Senhora do Monserrathe. A segunda é a data de fundação da Vila de São João da Parnaíba, pelo governador da província do Piauí, João Pereira Caldas. A terceira, que é a considerada nas comemorações de 1994 e única considerada feriado municipal pela Lei Orgânica do município de Parnaíba, refere-se à elevação da Vila São João da Parnaíba à categoria de cidade pelo presidente da Província do Piauí, José Ildefonso de Sousa Ramos.

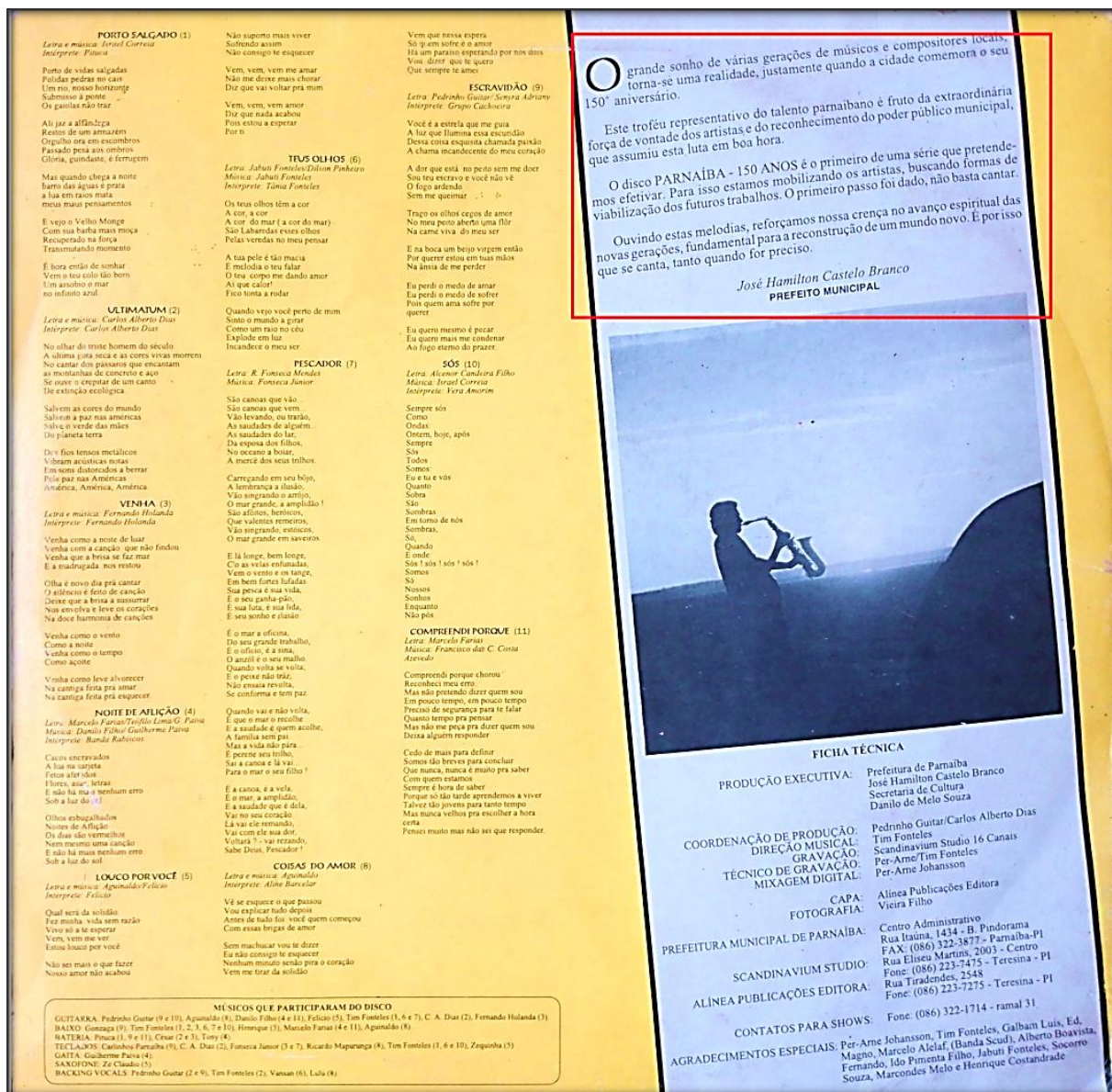


Imagem 19: Contracapa LP *Parnaíba – 150 anos*. Fonte: Acervo Pessoal Gustavo Moura. (Imagem modificada para a pesquisa).

Na imagem da contracapa da coletânea fonográfica *Parnaíba – 150 anos* (1994), é possível ver, na parte destacada, o texto assinado pelo prefeito da cidade de Parnaíba. O texto é o seguinte:

O grande sonho de várias gerações de músicos e compositores locais, torna-se uma realidade, juntamente quando a cidade comemora o seu 150º aniversário.

Este troféu representativo do talento parnaibano é fruto da extraordinária força de vontade dos artistas e do reconhecimento do poder público municipal, que assumiu esta luta em boa hora.

O disco PARNAÍBA - 150 ANOS é o primeiro de uma série que pretendemos efetivar. Para isso estamos mobilizando os artistas, buscando

formas de viabilização dos futuros trabalhos. O primeiro passo foi dado, não basta cantar.

Ouvindo estas melodias, reforçamos nossa crença no avanço espiritual das novas gerações, fundamental para a reconstrução de um mundo novo. É por isso que se canta, tanto quando for preciso (José Hamilton, 1994).

O texto produzido exclusivamente para compor a diagramação do disco *Parnaíba - 150 anos* (1994) reflete uma ideia de orgulho e satisfação da administração municipal em oferecer à população um produto cultural que se coloca como significativo. José Hamilton destaca a importância de celebrar os 150 anos da cidade que administra por meio da arte e de sua história através da música. Assim, o gestor municipal considera a música autoral uma das expressões a serem reconhecidas.

José Hamilton ressalta que a coletânea fonográfica é mais do que uma simples listagem de músicas, pois é um símbolo de união entre política e arte, fomentada pelo respeito à história da cidade. As mensagens das canções reforçam a ideia de que a música e a cultura são fundamentais para o fortalecimento de determinadas percepções almejadas na comunicação com a população. Nesse sentido, ao chegar aos laços comunitários, objetivava a preservação de determinada memória coletiva sobre a região.

A iniciativa musical assinalada por José Hamilton destaca a mobilização dos artistas, sinalizando um esforço coletivo que se pretendia desempenhar além da gravação de músicas. Nesse sentido, o prefeito sublinha a “*extraordinária força de vontade dos artistas*” como uma forma de evidenciar o desamparo que sofriam por parte das políticas públicas anteriores. Reforçava-se a determinação e o comprometimento desses músicos e compositores em continuar suas atividades e conquistar, como reconhecimento da gestão política em voga, a valorização de seus trabalhos.

A colaboração do campo artístico com o poder público municipal foi um aspecto importante no período entre 1993 e 1996, quando Danilo Melo esteve à frente da Secretaria de Cultura de Parnaíba. A inserção de um personagem intrinsecamente ligado ao campo artístico, mas que também fazia parte do campo político, foi um elemento fundamental que permitiu a materialização de diferentes projetos no âmbito da cultura.

Esse suporte institucional da Prefeitura Municipal de Parnaíba fornecia recursos para a produção e divulgação de trabalhos, como as produções fonográficas. Em contrapartida, fomentava-se nos artistas uma ideia de engajamento cívico alinhado aos parâmetros políticos governamentais — investidores da cultura —, o que catalisava projetos comunitários e fortalecia uma identidade local.

Com a produção do disco *Parnaíba – 150 anos* (1994), ocorre a intersecção entre celebração histórica e expressão cultural, ambas se relacionando em um mútuo entrelaçamento. O lançamento dessa coletânea no contexto do aniversário de 150 anos da cidade não é meramente uma coincidência temporal, mas uma escolha simbólica que reforça as movimentações da cidade em prol da memória e da tradição. Isso é expresso quando José Hamilton escreve: “*troféu representativo do talento parnaibano*”, uma metáfora que busca encapsular, no fonograma, a valorização da cultura local.

O disco *Parnaíba – 150 anos* (1994) não é um produto artístico isolado das comemorações a que remete. A cooperação entre arte e autoridades políticas também estava presente no Almanaque da Parnaíba de 1994. Isso pode ser observado nos três últimos parágrafos do texto de apresentação assinado por José Hamilton:

A Parnaíba não se julga melhor que as outras cidades do Piauí, mas diferente delas. Cada uma das quais, por sua vez há de considerar-se diversa, em relação as outras. Vivemos um estado de espírito coletivamente nosso, especialmente parnaibano. A alma de nosso povo alimenta-se da tradição. E anima-se, para a contemplação do futuro, de nossa vocação para o trabalho. Os valores que praticamos fincam raízes em nosso passado histórico redivivo na paisagem urbana, com o Porto das Barcas, a Casa Grande de Simplício Dias e a catedral de Nossa Senhora da Graça. Essa paisagem torna-se geograficamente mais doce porque abraçada pelo Rio Igaraçu, a cantar a cantiga das suas águas eternas. E é assim, vivendo a continuidade do nosso civismo, que comemoramos este sesquicentenário e reapresentamos à Cidade o seu Almanaque da Parnaíba, ora resgatado no tempo e afinal perenizado como as águas cantantes do Rio Igaraçu (José Hamilton, 1994).

José Hamilton, ao escrever sobre civismo e a cidade de Parnaíba na apresentação da edição de 1994 do *Almanaque da Parnaíba*, usou a mesma tônica de quando escreve na contracapa da coletânea fonográfica *Parnaíba - 150 anos* (1994). Em ambos os casos, a reunião dos que estavam compondo as obras era regada a uma poética, colocando-os no patamar de redatores/músicos que levariam aos seus respectivos públicos a “*cidade*”, distinta e influenciada por um “*estado de espírito coletivamente nosso, especialmente parnaibano*”. Essa identidade coletiva é construída sobre a base de uma tradição que alimenta a percepção de memória e história que se aspira imprimir na população local.

O prefeito de Parnaíba, no momento do sesquicentenário de Parnaíba, explorou a interdependência entre o passado e o presente da cidade, destacando que os valores praticados pela comunidade estão enraizados na história local. Dessa maneira, foram mencionados o

patrimônio arquitetônico, representado pelo Porto das Barcas²²⁵, a Casa Grande de Simplício Dias e a catedral de Nossa Senhora da Graça, bens que viriam a tombados pelo poder público posteriormente²²⁶. Esses elementos do passado são descritos como parte do civismo da cidade, entrelaçando trabalho e religiosidade.

A historiadora Alexandra Veras (2020) destacou que as últimas décadas do século XX no Brasil foram caracterizadas por transformações institucionais no campo da memória e do patrimônio. Essas mudanças são associadas à emergência de novos agentes, à adoção de uma concepção mais ampla e abrangente de cultura e aos desejos de novas formas de proteção, especialmente através da descentralização das políticas preservacionistas.

Ao ampliar os elementos que definiriam a cultura da cidade de Parnaíba, a Prefeitura Municipal permitiu o aumento do leque de identificação de novos sujeitos, lugares, espaços, bens e práticas culturais que antes eram negligenciados e passaram a ser reconhecidos como parte integrante da tradição cultural local. Por essa via, o rock, consequentemente, é percebido nos espaços patrimonializados.

Nesse contexto, existe a movimentação da prefeitura municipal de Parnaíba para a transformação dos valores culturais e da compreensão do que deve ser enfatizado na preservação como patrimônio, por exemplo, os citados por José Hamilton: Porto das Barcas (espaço público), Casa Grande de Simplício Dias (edificação privada) e Catedral de Nossa Senhora da Graça (espaço gerido por organização religiosa). A atenção a lugares, espaços e práticas culturais, a partir dos três exemplos, também representa, no escopo da preservação da cidade de Parnaíba, a incorporação de elementos diversos e de diferentes gestores na ideia de cultura local.

Na conjuntura do sesquicentenário de Parnaíba, José Hamilton, em seus textos de apresentação, celebrou com ufanismo as comemorações como momentos de recordação, reapresentação e perenização da história e memória da cidade. Assim, as odes à singularidade de Parnaíba ancoram-se na construção e perpetuação de tradições e valores, os quais se distinguem por uma profunda ligação do passado com o futuro.

As ações realizadas pela Prefeitura Municipal de Parnaíba para as comemorações dos 150 anos da cidade, guardadas as devidas proporções, relacionam-se em muitos aspectos com

²²⁵ De propriedade do Governo do Estado do Piauí, o espaço foi transformado em Centro Cultural por meio de decreto estadual Nº 6.924 de 09/12/86 Diário Oficial: Nº 239 de 15/12/86. No ano seguinte, foi tombado a nível estadual, Livro de Tombo: 10/12/87 Código 13.

²²⁶ A Casa Grande de Simplício Dias foi tombada pelo Decreto nº 13.337 de 29/10/2008, com data de inscrição no Livro de Tombo em 24/11/2008, código 43. A Catedral de Nossa Senhora da Graça foi tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 2011, como parte do conjunto histórico e paisagístico de Parnaíba. A Catedral faz parte do setor Praça da Graça.

as comemorações do bicentenário da Revolução Francesa em 1989, analisadas pelo historiador Pierre Vilar (2004). Em ambos os casos, observa-se uma tentativa de reafirmar a memória histórica através da utilização de símbolos que remetem ao passado.

Vilar (2004) inicia suas reflexões sobre o bicentenário da Revolução Francesa lembrando a eleição do presidente François Mitterrand, que, com o apoio da esquerda francesa, chegou ao poder prometendo uma série de mudanças significativas. No entanto, apesar das promessas de transformação, as primeiras ações de Mitterrand revelaram uma continuidade com as tradições e símbolos dos governos anteriores.

Com isso, Vilar (2004) destaca que, em vez de romper com o passado, Mitterrand adotou e perpetuou muitos dos emblemas e práticas estabelecidos por seus predecessores, realizando uma continuidade histórica que prometera romper. Essa continuidade, segundo o historiador, não se restringiu apenas ao uso de símbolos, mas também à manutenção de certas políticas e práticas que refletiam uma hesitação em realizar mudanças profundas. A discussão levantada por Vilar (2004) sobre a França de 1989 pode ser usada como ponto de partida para entender a Parnaíba de 1994.

Em 1994, Parnaíba vivia a segunda gestão municipal após a promulgação da Constituição de 1988. O primeiro prefeito eleito nesse contexto da Nova República foi Francisco de Assis de Moraes Souza, conhecido como Mão Santa, em 1988. Mão Santa já tinha uma trajetória política na cidade; em 1972, filiado ao MDB, ocupou o cargo de secretário municipal de Saúde de Parnaíba até 1975, durante a gestão do prefeito Elias Ximenes do Prado. Posteriormente, em 1978, já filiado à Aliança Renovadora Nacional - ARENA, foi eleito Deputado Estadual do Piauí, atuando como líder do governo Lucídio Portela na Assembleia Legislativa do Piauí até 1982. Após o fim do bipartidarismo, passou a integrar o Partido Democrático Social - PDS, sucessor direto da ARENA.

Em 1988, Mão Santa foi eleito prefeito de Parnaíba, litoral do Piauí, exercendo o cargo até 1992, quando foi sucedido por José Hamilton, do Partido da Frente Liberal - PFL. Em 1995, pelo PMDB e em coligação com partidos de esquerda, como o Partido Comunista do Brasil - PC do B e o Partido Democrático Trabalhista - PDT, e tendo como vice Osmar Araújo, vinculado à Força Sindical, Mão Santa tornou-se Governador do Estado do Piauí. No entanto, em 2001, durante seu segundo mandato iniciado em 1999, ele foi cassado por abuso de poder econômico e uso da máquina pública para promoção pessoal²²⁷.

²²⁷ Para mais informações sobre a trajetória política de Mão Santa, consultar: <https://www18.fgv.br/CPDOC/acervo/dicionarios/verbete-biografico/francisco-de-assis-de-morais-sousa>. (Acesso em 06 de nov. de 2024).

Entender qual foi a gestão municipal antecessora de José Hamilton na Prefeitura Municipal de Parnaíba é um importante elemento para analisar as ações promovidas pelo poder público municipal na cidade no ano de 1994. A continuidade e a ruptura com as políticas anteriores passavam pelas abordagens da gestão dos recursos públicos, pois os símbolos da cidade eram amplamente usados, algo comum na política brasileira.

Com isso, voltando à Vilar (2004), tem-se na análise da gestão de François Mitterrand, a interpretação de que existia, por parte do novo governo uma estratégia de estabilização política, onde as rupturas radicais eram evitadas para garantir uma transição suave e um governo aceitável para todos os segmentos da sociedade. Na percepção de Vilar (2004), é no bicentenário da Revolução Francesa que são desnudadas as complexidades e desafios de implementar mudanças prometidas no calor de campanhas eleitorais, e como essas promessas muitas vezes se confrontam com as realidades da governança.

Apesar de ser o sucessor inicial indicado pela gestão Mão Santa ao eleitorado, essa realidade que se fez presente no governo municipal durante a gestão de José Hamilton é descrita por Danilo Melo ao apontar o que considerava positivo na composição do secretariado:

A maior parte do secretariado do Zé Hamilton era muito técnica, gente muito qualificada. O Canindé Correia gerenciou o maior projeto de educação que eu acho que Parnaíba já teve, investiu mais de 37% do recurso público em educação e expandiu a infraestrutura escolar; tinha o Regis Couto, filho do professor Lima Couto, grande arquiteto e urbanista, uma pessoa muito importante que projetou muitas coisas interessantes, um cara muito talentoso; lembro da secretaria de saúde muito técnica, uma médica, doutora, vou ficar devendo para ti o nome, mas era pessoa muito técnica. Tinha um grupo de pessoas na gestão Zé Hamilton muito qualificada e que sabiam o que estavam fazendo, tinha pessoas políticas também, mas eu diria que o que prevaleceu na gestão Zé Hamilton foi uma gestão técnica. Talvez ele não tenha conseguido fazer o sucessor porque a linguagem, os resultados e o que foi feito a gente não conseguiu comunicar bem e havia muita oposição por parte da emissora local, da rádio Igarapu, que era ligada ao grupo do Mão Santa, antigo aliado. Então, eu acho que nós perdemos um pouco essa batalha da mídia, mas o governo do Zé Hamilton era muito técnico, um governo muito qualificado, fez muita coisa interessante na cidade e nas diversas áreas (Danilo Melo, 2023).

A gestão de José Hamilton, na visão de Danilo Melo, é retratada como um período marcado pela presença de um secretariado técnico e qualificado. Nos cargos de secretariado são destacados como exemplos: Francisco de Canindé Correia na educação, Regis Athayde Couto nas obras públicas e Ilvanete Tavares Beltrão - nome não lembrando por Danilo Melo - na saúde. Danilo Melo assume o cargo de secretário de Cultura na gestão que chega à

prefeitura de Parnaíba em 1993. Contudo, conforme Danilo Melo aponta, não havia uma ligação prévia significativa com José Hamilton, além de encontros ocasionais na redação do *Jornal Inovação*, onde ambos contribuíam com textos²²⁸.

Sua chegada na administração da secretaria municipal de cultura foi apadrinhada pelo poeta Elmar Carvalho, de quem, inicialmente, Danilo Melo seria chefe de gabinete. A princípio, Elmar Carvalho foi o escolhido para o cargo de secretário de Cultura de Parnaíba da primeira gestão José Hamilton, anunciada no periódico *A Libertação*²²⁹, mas não conseguiu assumir o cargo devido à falta de autorização da vinculação trabalhista no âmbito federal²³⁰.

Danilo Melo, ao destacar que a gestão municipal valorizava e integrava indivíduos técnicos nos cargos de secretariado, revela um aspecto importante a ser observado nas comemorações dos 150 anos da cidade de Parnaíba: a ideia de quadro técnico. Esse foco na qualificação técnica oferece um ponto de comparação com as comemorações dos 200 anos da Revolução Francesa, analisadas por Vilar (2004).

Pierre Vilar (2004) observou que importantes historiadores estavam envolvidos na organização das celebrações do bicentenário, destacando a cientificidade que o poder público buscava para o evento. No entanto, devido a diversas intempéries, a coordenação do evento

²²⁸ No *Jornal Inovação*, enquanto Danilo Melo se dedicava a temas culturais, José Hamilton escrevia sobre questões agropecuárias locais.

²²⁹ Publicado na edição referente às datas 28 de dezembro de 1992 e 02 de janeiro de 1993 esta a lista do secretariado do recém-eleito prefeito de Parnaíba José Hamilton: Secretário de Administração: Dr. João Rocha Oliveira; Secretário de Planejamento: Eng. Antônio José Melo Silva; Secretário de Finanças: Ido José Pimenta; Secretário de Educação: Dr. Francisco Canindé Correia; Secretária de Saúde: Dra. Ilvanete Tavares Beltrão; Secretário de Indústria e Comércio: Francisco das Chagas Oliveira Fontenelle; Secretária de Serviço Social: Sra. Valéria de Carvalho Castelo Branco; Secretário de Agricultura e Abastecimento: Eng. Erildo Bezerra de Melo; Secretário de Obras e Desenvolvimento Urbano: Dr. Régis Athayde Couto; Secretário de Cultura: Dr. Elmar de Melo Carvalho; Secretário de Transportes: Dr. Gil Borges dos Santos; Secretário de Turismo: Vice-prefeito Miróscles de Campos Vêras Neto; Chefe de Gabinete: Roberto Dourado (*A Libertação*, 02/01/1993, p.06). A título de comparação, na edição do Almanaque da Parnaíba de 1996, última edição publicada durante a gestão do prefeito José Hamilton, existe a lista dos ocupantes dos cargos do secretariado municipal. São eles: Chefe de Gabinete: Arlindo Ferreira Gomes Neto; Secretário de Obras públicas: Régis Athayde Couto; Secretário de Finanças: Ido José Pimenta; Secretário de Educação: Francisco Canindé Correia; Secretária de Saúde: Ilvanete Tavares Beltrão; Secretário de Cultura: Danilo de Melo e Souza; Secretário de Agricultura: Erildo Bezerra de Melo; Secretário de Planejamento: Romildo Costa Tavares; Secretário de indústria e Comércio: Francisco das Chagas Oliveira Fontenelle; Secretário de Turismo: Paulo Castelo Branco de Carvalho; Secretário de Ação Social: Valéria de Carvalho Castelo Branco; Secretário de Transporte: Roberto Dourado Santos da Silva (*Almanaque da Parnaíba de 1996*, p.246-245). Para além da diminuição de secretarias, que foi de 13 para 12, sem contar o chefe de gabinete, cargo que se manteve durante toda a gestão, existiram mudanças no corpo de secretários e alterações no título de alguns cargos. Secretarias que não alteraram o titular do cargo: Educação; Saúde; Indústria e Comércio; Secretária de Agricultura e Abastecimento, nomeada na segunda lista de Secretária de Agricultura; Secretaria de Obras e desenvolvimento, nomeada na segunda lista de secretaria de obras públicas; secretaria de ação social, nomeada na segunda lista de secretaria de serviço social. Vale ressaltar que Roberto Dourado, em 1995, estava na secretaria de transportes e em 1992 na chefia do gabinete.

²³⁰ Não foi possível determinar com precisão qual vínculo trabalhista impediu a ocupação do cargo de secretário de Cultura da cidade de Parnaíba durante a primeira gestão de José Hamilton. No entanto, sabe-se que entre os cargos federais ocupados por Elmar Carvalho está o de fiscal na Superintendência Nacional de Abastecimento (Sunab). Mais informações sobre Elmar Carvalho ver: <https://www.academiapiaiuiensedeletas.org.br/jose-elmar-de-melo-carvalho/>. (Acesso em 06 de nov. de 2024).

foi assumida pelo jovem historiador Jean-Noél Jeanneney, que havia sido seu aluno e pertencia a uma família francesa de tradição política. Vilar (2004) também chama atenção para a midiáticaização em torno do tema da Revolução Francesa. Ele destaca que, nessas movimentações midiáticas, o historiador François Furet era um dos que tinham sua obra favorecida, buscando novas interpretações para os eventos, especialmente com propostas inovadoras relacionadas ao recorte temporal.

Nesse contexto, Vilar (2004) discute as tensões nas repercussões de eventos históricos na contemporaneidade, destacando como tais tensões se difundem na efervescência da moda e influenciam a marginalização e o desinteresse por obras que anteriormente buscavam compreender as celebrações. No entanto, o historiador também ressalta a importância das definições temporais para o entendimento dos eventos, ao mesmo tempo em que adverte sobre os perigos que tais definições podem representar ao desviar o foco da complexa trama social subjacente, alimentando ilusões.

Nas comemorações dos 150 anos de Parnaíba, podem ser observados paralelos com os do bicentenário da Revolução Francesa, analisado por Vilar (2004), em relação às tensões impostas na interpretação e celebração de eventos históricos. Pierre Vilar (2004), ao discutir que, em celebrações históricas, pode haver tendências de simplificação ou romantização da história, mostra aspectos que permeiam a relação entre o campo político, histórico, da memória e da cultura.

Nesse sentido, as definições temporais e narrativas estabelecidas por José Hamilton em seus textos de apresentação nas obras do conjunto de ações do sesquicentenário levam à simplificação e distorção de eventos e processos histórico-sociais. Desse modo, ao alimentar determinadas percepções sobre a realidade histórica da região, são construídos entendimentos direcionados sobre o desenvolvimento histórico da cidade de Parnaíba.

Assim, para entender em quais processos o rock estava inserido na década de 1990, torna-se importante considerar as comemorações dos 150 anos de Parnaíba. Essas celebrações visavam destacar, em sua essência, uma ideia de relevância histórica da cidade, mas também funcionavam como um catalisador para o fortalecimento de uma identidade cultural e memória particular local, onde a música e as outras artes desempenharam um papel importante.

Durante esse período, a música rock autoral do litoral do Piauí, em particular, encontrava espaço significativo nas festividades, proporcionando uma plataforma para bandas e artistas locais se apresentarem e ganharem reconhecimento. Esse movimento contribuiu para uma compreensão que integrava os personagens da cena rock em prol de uma linguagem

fortalecedora da concepção de história e memória da cidade, fomentada pelas forças institucionais detentoras de recursos mobilizadores da cultura.

Com isso, conectavam-se o passado e o presente que se pretendia projetar por meio de expressões musicais contemporâneas. A música, e especialmente o rock, tornou-se uma ferramenta para contar a história de Parnaíba e do litoral do Piauí, refletindo transformações sociais e culturais. Assim, reafirmava seu lugar e papel de relevância no cenário musical.

A frase “*Não basta cantar*”, inserida pelo prefeito na contracapa do Long Play *Parnaíba – 150 anos* (1994), pode ser interpretada como uma demonstração de que os artistas também deveriam estar inseridos em modelos de pensamento e círculos sociais e políticos. A mensagem reflete uma visão de que a arte, além de sua função estética e de entretenimento, também tinha um papel na formação de opiniões e no engajamento cívico pretendido pelas instâncias de poder local.

A partir dessa perspectiva, a cultura, representada pela música, tornou-se, no litoral do Piauí, uma ferramenta para influenciar a participação ativa na construção de uma ideia de sociedade. As iniciativas artísticas, ao promoverem a cultura, fortaleceram a ligação entre arte e política institucional, incentivando os artistas a se envolverem em questões que eram levantadas nos projetos da cidade. Ao proporcionar uma plataforma para que esses artistas pudessem expressar suas ideias e perspectivas, os projetos culturais municipais também inseriam no debate público novas vozes e experiências.

A ampliação da vitrine da arte, mediada na década de 1990 por projetos no litoral do Piauí, permitiu que talentos locais tivessem um meio de valorização, fomentando um ambiente no qual a criatividade tivesse parâmetros para ser estimulada, seguindo determinados norteamentos temáticos e estéticos. Além disso, ao integrar os artistas em redes sociais, culturais e políticas, a Prefeitura Municipal de Parnaíba reforçava sua ideia de cultura no tecido sociocultural, criando nos artistas um senso de comunidade e pertencimento.

Desse modo, as ações da prefeitura priorizavam a ideia de que os envolvidos fossem reconhecidos tanto pelo público quanto pelos atores institucionais da época. Assim, músicos com carreiras consolidadas e jovens talentos que precisavam de apoio seriam integrados às ações públicas, servindo também como métrica de alcance de ideias e apoios.

Na primeira coletânea *Parnaíba - 150 anos* (1994), estão presentes as seguintes faixas:

1 - Porto Salgado - Letra e música: Israel Correia - Intérprete: Pituka; 2 - Ultimatum - Letra e música - Carlos Alberto Dias - Intérprete: Carlos Alberto Dias; 3 - Venha - Letra e música: Fernando Holanda - Intérprete: Fernando Holanda; **4 - Noite de Aflição - Letra: Marcelo Farias; Teófilo Lima; G. Paiva - Música: Danilo Filho; Guilherme Paiva - Intérprete: Banda Rabiscos;** 5 - Louco por

Você - Letra e música: Aguinaldo/ Felício - Intérprete: Felício; 6 - Teus Olhos - Letra: Jabuti Fonteles; Dilson Pinheiro - Música: Jabuti Fonteles - Intérprete: Tânia Fonteles; 7 - Pescador - Letra: R. Fonseca Mendes - Música: Fonseca Júnior; 8 - Coisas do Amor - Letra e música: Aguinaldo - Intérprete: Aline Barcelar; **9 - Escravidão - Letra: Pedrinho Guitar; Senyra Adrianly - Intérprete: Grupo Cachoeira;** 10 - Sós - Letra: Alcenor Candeia Filho - Música: Israel Correia - Intérprete: Vera Amorim; **11 - Compreendi Porque - Letra: Marcelo Farias - Música: Francisco das C. Costa Azevedo** (Parnaíba - 150 anos, 1994)²³¹.

Considerando os títulos destacados na listagem de músicas presentes na coletânea fonográfica *Parnaíba – 150 anos* (1994), é possível visualizar a tendência que norteia a obra: a relação entre artistas de diferentes décadas. Na obra, está incluída a participação de artistas integrantes do cenário musical do litoral do Piauí nas décadas de 1960, 1970 e 1980, além de novos talentos que, na década de 1990, buscavam consolidar seu espaço no cenário musical.

Nessa interação, o rock conquistava seu espaço com a atuação de integrantes da banda Rabiscos Urbanos, por exemplo. Essa combinação de veteranos e novatos reflete a intenção de preservar determinada tradição musical local, ao mesmo tempo em que se promovia uma renovação no cenário artístico, inserindo-se no parâmetro estabelecido para a cultura local.

Entre os artistas que representavam essa tradição de décadas anteriores aos anos 1990 estavam Pituka, Israel Correia e Alcenor Candeia. Esses personagens da arte do litoral piauiense já haviam conquistado espaços e se encontravam ativos, transitando com habilidade entre os ambientes da literatura e da música²³². A inclusão na coletânea fonográfica reforçava aspectos de continuidade na cena musical local, evidenciando uma interseção entre diferentes gerações e estilos artísticos.

Ainda nessa junção que estabelecia parâmetros na música e na cultura da cidade, a primeira faixa da coletânea é *Porto Salgado*, com letra e música de Israel Correia, interpretada por Pituka. Essa canção se destaca entre as escolhidas por seu sucesso nas décadas anteriores, mostrando o espaço da tradição em *Parnaíba – 150 anos* (1994). Segundo a historiadora Luciane Lima (2010), a canção de Israel Correia já havia conquistado o público local em outra oportunidade, recebendo seu reconhecimento ao ganhar o primeiro lugar no I Festival Universitário Livre, realizado em 1982. A inclusão dessa faixa na coletânea evidencia o esforço da Prefeitura Municipal de Parnaíba em celebrar músicas que já haviam sido testadas no cenário artístico local.

²³¹ Os destaques não se encontram no original, sendo eles realizados por mim.

²³² Israel Correia e Alcenor Candeia são membros da Academia Parnaibana de Letras. Israel Correia ocupa a cadeira nº 32. Alcenor Candeia ocupa a cadeira nº 6 na Academia Parnaibana de Letras e a cadeira nº 19 na Academia Piauiense de Letras. Em 1994, ambos já eram integrantes da Academia Parnaibana de Letras.

Além de ser vencedora do festival em 1982, após entrar no LP *Parnaíba - 150 anos* em 1994, a canção *Porto Salgado* foi novamente apresentada ao público da cidade de Parnaíba no espaço do SESC/PI. Nessa ocasião, ela foi agraciada na Mostra Musicando, realizada entre novembro e dezembro de 1994, e conquistou o primeiro prêmio na categoria melhor música (composição). A distinção foi concedida por uma comissão julgadora que incluía o então secretário de cultura Danilo Melo. Segundo Maria Brito (1997), a seleção dos premiados foi realizada por meio de duas frentes de votação: a primeira, composta por votos de jurados especializados escolhidos pela organização do evento, e a segunda, por meio de votação popular realizada pela plateia presente nas apresentações da Mostra Musicando.

A escolha da música *Porto Salgado* projeta, para geração posterior à sua composição, uma determinada tradição local. A sua letra diz o seguinte:

Porto de vidas salgadas
Polidas pedras no cais
Um rio, nosso horizonte
Submisso à ponte
Os gaiolas não traz
Ali jaz a alfândega
Restos de um armazém
Orgulho ora em escombros
Passado pesa aos ombros
Glória, guindaste, é ferrugem
Mas quando chega a noite
Barro das águas é prata
A lua em raios mata
Meus maus pensamentos
E vejo o Velho Monge
Com sua barba mais moça
Recuperando na força
Transmutando momento
É hora então de sonhar
Vem o teu colo tão bom
Um assobio o mar no infinito azul (Israel Correia, 1994).

Em *Porto Salgado*, é oferecida uma janela de interpretação direcionada para o passado e o presente da cidade de Parnaíba. A obra reflete os sentimentos de Israel Correia sobre Parnaíba, colocando em destaque os elementos históricos que direcionam aos aspectos culturais, econômicos e sociais, estabelecendo como recorte espacial o Porto das Barcas.

A letra de *Porto Salgado* inicia com a evocação ao Porto das Barcas, colocando-o como um espaço de vida e movimento. Assim, ao usar a expressão “*Porto de vidas salgadas*” faz referência às vidas dos trabalhadores portuários, marcadas pelo esforço físico e sua consequência, o suor. Essas memórias dos trabalhadores do Porto das Barcas estão nas

“polidas pedras no cais”, uma infraestrutura que, se usados os parâmetros colocados por Israel Correia na década de 1980, embora desgastada pelo tempo, ainda mantinha a memória das atividades comerciais e sociais que ali ocorreram.

O verso *“Um rio, nosso horizonte/ Submisso à ponte”* apresenta o rio Igaraçu como um elemento central da geografia de Parnaíba, com a ponte Simplício Dias simbolizando um ponto de conexão essencial para a cidade e também um elemento que colocou em posição de submissão o rio. A menção *“Os gaiolas não traz”* alude às embarcações da primeira metade do XX, frequentes no espaço do Porto Salgado, que na década de 1980 já faziam parte de um *“passado glorioso”* fomentado pelas políticas públicas voltadas ao espaço. Com isso, a canção reforça em sua letra a sensação de tensão entre elementos de decadência e mudança.

A estrofe seguinte, *“Ali jaz a alfândega/ Restos de um armazém/ Orgulho ora em escombros/ Passado pesa aos ombros”*, faz menções à história econômica da cidade, mostrando por meio dos versos as infraestruturas comerciais que em finais do século XIX e início do XX foram vitais. Todavia, após a desativação das instalações industriais e portuárias da região do Porto das Barcas, transformou-se em ruínas. A alfândega e o armazém tornam-se símbolos de nostalgia e melancolia.

A transformação dos espaços do Porto Salgado descritas na canção de Israel Correia e sua nostalgia se destacam nos versos *“Glória, guindaste, é ferrugem”*. Neste ponto, é mostrado que a antiga prosperidade é substituída pela deterioração física (guindaste) e simbólica (glória) dos equipamentos portuários da cidade de Parnaíba.

No entanto, podem ser identificados dois tempos na canção *Porto Salgado*. O primeiro tempo é o passado industrial que se deteriorou devido às ações da maresia, característica de uma cidade litorânea, e do abandono do poder público. O segundo tempo é o contraponto da imagem de decadência do primeiro. Assim, a segunda parte da música oferece uma visão dos novos usos dos espaços do Porto das Barcas. Renovação e beleza noturna são expostas da seguinte forma: *“Mas quando chega a noite/ Barro das águas é prata/ A lua em raios mata/ Meus maus pensamentos”*. Isso mostra a noite como transformadora da paisagem.

Outro ponto de destaque é a função do rio na canção. Ao destacar o *“Velho Monge”* e a figura simbólica da *“barba mais moça”*, mostra-se a hidrografia da região. Velho Monge é um dos nomes dados para o rio Parnaíba e sua barba mais moça seria o rio Igaraçu, afluente do Rio Parnaíba, que passa ao lado do Porto das Barcas e deságua no Delta do Parnaíba.

Como pode ser visto em sua letra, a música *Porto Salgado* utiliza imagens poéticas para refletir sobre a história e a identidade da cidade de Parnaíba. Através de suas metáforas e simbolismos, evocam-se na letra concepções que se relacionam com o passado e o presente.

Com isso, é narrada uma percepção sobre a trajetória do Porto Salgado, importante símbolo da cidade de Parnaíba. Assim, chama-se atenção para as consequências destruidoras da passagem do tempo, mas também mostra que existe a capacidade de renovação do espaço.

Faz-se importante frisar que esta canção abre a coletânea fonográfica *Parnaíba – 150 anos* (1994). Isto não pode ser considerado um elemento de menor importância. Na primeira música, chama-se a atenção do ouvinte, captando-o para continuar sua audição das outras composições. Ao usar essa abertura, coloca-se em destaque a função de documento histórico e cultural da obra fonográfica.

As palavras escolhidas para compor a poética de Porto Salgado formam o primeiro capítulo das coletâneas fonográficas financiadas pelo poder público municipal, que anunciariam a nova gestão da cultura da cidade de Parnaíba-PI. Ao figurar como a abertura do *long play*, os versos do poeta Israel Correia apresentavam ao público uma imagem do espaço urbano ligada às percepções sobre a memória local, que ainda permanecem no imaginário popular.

Por meio de sua poesia, *Porto Salgado* captura uma essência da Parnaíba que norteava outras músicas presentes na coletânea fonográfica *Parnaíba – 150 anos* (1994), por exemplo: *Venha*²³³ e *Pescador*²³⁴. Ambas as canções retratam as paisagens, experiências e os sentimentos que permeiam o cotidiano dos habitantes do litoral piauiense. Esse direcionamento poético e fonográfico celebrava as tradições e as histórias que configuraram a memória e a identidade da cidade. A inclusão dessas interpretações nas letras das músicas estabelecia-se como um convite pela via artística para os ouvintes conhecerem a perspectiva fomentada pelo poder público. Essa conexão entre a música e a memória reforçava a importância das músicas presentes em *Parnaíba – 150 anos* (1994) como receptáculo da

²³³ Sua letra diz o seguinte: Venha como a noite de luar/ Venha como a canção que não findou/ Venha que a brisa se faz mar/ E a madrugada nos restou/ Olha é novo dia prá cantar/ O silêncio é feito de canção/ Deixe que a brisa a sussurrar/ Nos envolva e leve os corações/ Na doce harmonia de canções/ Venha como o vento/ Como a noite/ Venha como o tempo/ Como o açoite/ Venha como leve alvorecer/ Na cantiga feita prá amar/ Na cantiga feita prá esquecer.

²³⁴ Sua letra diz o seguinte: São canoas que vão.../ São canos que vem.../ Vão levando, ou trarão,/ As saudades de alguém.../ As saudades do lar,/ Da esposa e dos filhos/ No oceano a boiar,/ À mercê dos seus trilhos./ Carregando em seu bojo,/ A lembrança a ilusão,/ Vão singrando o arrôjo,/ O mar grande, a amplidão!/ São afôitos, heróicos,/ Que valentes remeiros,/ Vão singrando, estóicos,/ O mar grande em saveiros./ E lá longe, bem longe,/ C'o as velas enfunadas,/ Vem o vento e os tange,/ Em bem fortes lufadas./ Sua pesca é sua vida,/ É o seu ganha-pão,/ É sua luta, é sua lida,/ É seu sonho e ilusão./ É o mar a oficina,/ Do seu grande trabalho,/ É o ofício, é sua sina,/ O anzól é o seu malho./ Quando volta se volta,/ E o peixe não tráz,/ Não ensaia revolta,/ Se conforma e tem paz./ Quando vai e não volta,/ É que o mar o recolhe/ E a saudade é quem acolhe,/ A família sem pai./ Mas a vida não pára.../ É perene seu trilho,/ Sai a canoa e lá vai.../ Para o mar o seu filho!/ É a canoa, é a vela,/ É o mar, a amplidão,/ E a saudade que é dela,/ Vai no seu coração./ Lá vai ele remando,/ Vai com ele sua dor,/ Voltará? - vai rezando,/ Sabe Deus, Pescador!.

memória coletiva, ajudando a massificar uma percepção de cultura e sociedade nas gerações presentes e futuras.

As historiadoras Maria Izilda Matos e Valéria Alves (2015) colocam que as composições temáticas revelam nas músicas o que chamam de “paisagem sonora”. Inserindo personagens em contextos permeados de referências em letras e melodias, a paisagem sonora mostra-se como um reflexo da realidade do compositor, permeado de construções culturais e sociais que dialogam com as experiências dos indivíduos.

Neste sentido, a partir das diversas influências, desde as raízes locais até as tendências internacionais, as canções tornam-se veículos de expressão cultural e social, no qual os artistas incorporam elementos de suas vivências e de suas comunidades, criando uma ponte entre o local e o global e entre letra e melodia, respectivamente. Desse modo, segundo Matos e Alves (2015), estão nas sonoridades das músicas e palavras das letras, regionalidades dos artistas. O ponto regional em uma canção é essencial para a compreensão das origens e contextos de cada obra musical.

Por esta via, a linguagem utilizada nas letras e os ritmos empregados nas melodias presentes nas obras fonográficas lançadas pela Prefeitura Municipal de Parnaíba carregam os traços distintivos da região litorânea do Piauí. Assim, o componente local dos indivíduos presentes reflete suas experiências e identidades. Isso permite que o ouvinte de suas músicas e o expectador de suas apresentações, além de apreciar suas composições, também tenha um vislumbre da cultura e das tradições que influenciaram as criações artísticas.

Considera-se que as músicas nas coletâneas fonográficas funcionavam como um meio de preservação e difusão das identidades culturais. Essas particularidades nas canções de cada produto fonográfico manifestam-se em diferentes graus nos projetos culturais e políticos da gestão municipal de José Hamilton. As decisões sobre que elementos/pessoas incluir ou destacar em uma música/interpretação eram influenciadas por objetivos políticos e culturais. Dessa forma, eram promovidas uma determinada identidade regional.

Os artistas, ao escolherem suas temáticas e sonoridades, intencionalmente ou não, estavam engajados em um diálogo sobre questões de poder e identidade. No caso do rock, existia também a tensão da resistência. Esses elementos eram utilizados nas composições como forma de expressão voltada para temáticas regionais.

Apesar disso, se formava um ambiente globalizado. A globalização, embora amplie a diversidade de influências, também pode ser vista como um desafio para a preservação das identidades culturais nas músicas. No entanto, os artistas do litoral piauiense, e no caso específico, os incluídos na cena rock, conseguiam navegar por essa situação utilizando as

ferramentas da globalização (estéticas e melódicas) para difundir o rock enquanto mantinham aproximação com a temas tradicionais (relação com a cidade e natureza).

Ao incorporar influências globais, o rock do litoral piauiense não perdia de vista as tradições e contextos locais. Os artistas vinculados ao rock criavam um produto musical que dialogava, ao mesmo tempo, com o universal e estava enraizado nas origens sociais e culturais dos idealizadores das composições.

Essa arena de diálogo torna-se ainda mais evidente na segunda coletânea fonográfica lançada pela prefeitura municipal de Parnaíba. Intitulada *Porto das Barcas – II coletânea de compositores e intérpretes parnaibanos*, a obra foi lançada nos suportes *Compact Disc* (CD) e fita cassete em 1996, embora tenha sido concebida e gravada em 1995. Nessa coletânea, é possível perceber, mais uma vez, a intenção do poder público de se inserir no campo da cultura local, se estabelecendo como o principal financiador e curador de artistas e bandas por meio de seus recursos.

Nesse sentido, a tomada de posição da prefeitura de Parnaíba é evidenciada no conteúdo do prefeito José Hamilton, presente no encarte da segunda coletânea de músicos da cidade. O texto diz o seguinte:

Projeto Disco Porto das Barcas

O vento que varre as ruas do Porto das Barcas envolve-nos com sua magia, suavizando os contornos históricos de pedra, cal e óleo de baleia.
Aqui parnaibanos, traçamos nosso projeto de cidade. Cidade feliz que se repete em doce escala, na voz do rio...
Tornamo-nos milionários em nossa graça e na vontade de trabalhar por esta gente, que se encontra nas vozes e melodias do artista.
Através deste PROJETO DISCO, na sua segunda versão, damos continuidade ao sonho dos compositores locais: O de perpetuar o milagre da criação (José Hamilton, 1996).

O “*PROJETO DISCO*”, conforme descrito pelo prefeito José Hamilton, pretendia dar continuidade ao *Parnaíba – 150 anos* (1994), lançado dois anos antes. A manutenção do projeto passava por permanecer fomentando, a partir da cultura, as ideias relacionadas à cidade. Para isso, utilizou-se das visões poéticas presentes na música, inspirando interpretações sobre o patrimônio cultural, memória e história da cidade de Parnaíba.

Dessa forma, a música, destacadamente, integrava ideias nas coletâneas fonográficas, colocando-as dentro do que se chamou de “*projeto disco*”. Nesse sentido, a iniciativa musical, para além de integrar os artistas locais, também celebrava e perpetuava, mais uma vez, concepções de arte e sociabilidades.

Ao iniciar seu texto com “*O vento que varre as ruas do Porto das Barcas*”, José Hamilton coloca, em uma força da natureza, elementos simbólicos que buscavam trazer ao foco o espaço do Porto das Barcas. Nesta via também são indicadas matérias de sua construção: pedra, cal e óleo de baleia²³⁵. Estes materiais, segundo o prefeito, evocariam a história do Porto das Barcas, remetendo à sua edificação.

Tais referências intentavam fundamentar o projeto cultural e turístico em desenvolvimento na região. Isto colocava o espaço do Porto das Barcas no papel de agente capaz de envolver e suavizar, numa integração harmoniosa, o passado e o presente do litoral piauiense. Essa herança histórica local passava, na década de 1990, por processo de preservação que justificavam a sua escolha. Segundo Danilo Melo, a escolha do nome “Porto das Barcas” para ser título da segunda coletânea fonográfica que contemplaria músicos locais partiu da seguinte ideia:

Foi escolha da secretaria a ideia. O Porto das Barcas era um espaço que estava revitalizado e a cidade queria divulgar o espaço. Então, achou-se por bem colocar esse título já que o primeiro era Parnaíba - 150 anos, por óbvio, porque era o sesquicentenário da cidade. Como o Porto das Barcas era um local que congregava atividade cultural, essa foi a escolha, uma decisão da secretaria que foi referendada à época pelo prefeito Zé Hamilton (Danilo Melo, 2023).

A resposta de Danilo Melo esclarece que a ideia foi uma escolha institucional em um contexto de ações do poder público que estavam sendo desenvolvidas no Porto das Barcas. Dessa forma, ele explica que a escolha do título foi profundamente influenciada pelo desejo de referenciar o significado do espaço portuário para a cidade de Parnaíba. Assim, a Secretaria Municipal de Cultura reconheceu o Porto das Barcas como símbolo narrativo e cultural da cidade. O título foi selecionado para enfatizar a importância do local como um espaço de encontro e intercâmbio, tanto no passado quanto no presente.

Segundo o historiador Dominique Poulot (2009), ao longo do século XX, o conceito de patrimônio cultural mudou significativamente, assumindo uma implementação mais explícita e consciente, guiada por juízos de valor que refletem escolhas deliberadas. Essa transformação aponta para um movimento de valorização do patrimônio que transcende a mera preservação de objetos ou monumentos históricos. Assim, incorporam-se elementos

²³⁵ Esses três elementos fazem parte do imaginário sobre a construção dos galpões do Porto das Barcas. Contudo, não representam a realidade em sua totalidade. Sobre as construções do Porto das Barcas, as informações estruturais oficiais indicam que as paredes são de pedra, sem reboco, e a estrutura do telhado é de carnaúba.

ideológicos, econômicos e sociais que ultrapassam as fronteiras tradicionais de disciplinas como história, estética, história da arte, folclore e antropologia.

Para Poulot (2009), durante as décadas de 1970 e 1980, houve um reconhecimento crescente do que o historiador chama de “novos patrimônios”, marcando uma ampliação do que é considerado digno de preservação e valorização. Este período viu uma diversificação das iniciativas em prol do patrimônio, incluindo tanto esforços públicos quanto privados, beneficiando uma variedade de comunidades que anteriormente poderiam ter sido negligenciadas.

Com isso, o entusiasmo pela promoção e valorização do patrimônio cultural recebeu, no mundo ocidental, um engajamento crescente voltado à sua proteção e celebração, tanto por instâncias públicas quanto privadas. No litoral do Piauí, na década de 1990, essa atenção ao patrimônio foi impulsionada pelo desejo de fomentar o turismo e fortalecer ideias que promovessem a coesão cultural e social.

Segundo Poulot (2009), essa cruzada pelo patrimônio revela uma complexa interação entre diversos fatores que influenciam o que é preservado e promovido. A seleção do que constitui patrimônio não é neutra, mas carregada de implicações políticas, econômicas e culturais. A valorização de determinados patrimônios pode reforçar narrativas dominantes, enquanto a inclusão de novas formas de patrimônio pode desafiar essas narrativas e promover uma visão mais inclusiva da história e da cultura.

O caso de Parnaíba, com o uso do Porto das Barcas como patrimônio, representa, na década de 1990 e nos anos seguintes, uma escolha significativa sobre o que é considerado valioso e digno de preservação na região. Nesse contexto, a música desempenhou um papel central, seja ao nomear a coletânea fonográfica, seja ao destacar o Porto das Barcas em algumas canções. Essa abordagem refletia as aspirações do poder público municipal em relação à herança cultural local.

De acordo com Danilo Melo, a escolha do nome Porto das Barcas objetivava incentivar atividades no espaço, conectando a comunidade ao patrimônio. Assim, a decisão de nomear a coletânea fonográfica de 1996 foi uma estratégia deliberada para fortalecer o senso de orgulho e continuidade histórica entre os habitantes de Parnaíba. Danilo Melo ressalta que, em 1995, a cidade buscava promover e divulgar o Porto das Barcas devido ao seu processo de revitalização, transformando-o em um centro de atividades culturais e turísticas. Nesse sentido, o título da coletânea estava alinhado à intenção do poder público municipal de destacar o Porto das Barcas como um local significativo para a comunidade, consolidando-o como um epicentro cultural e econômico.

A referência ao prefeito Zé Hamilton, feita por Danilo Melo, evidencia seu papel como agente público que referendou a escolha do nome Porto das Barcas para a segunda coletânea fonográfica lançada pela Prefeitura Municipal. Esse respaldo das autoridades políticas conferiu legitimidade ao projeto e demonstrou a intencionalidade do governo municipal em desenvolver iniciativas baseadas na cultura local. Para a gestão municipal da cultura, os objetivos traçados na primeira coletânea fonográfica foram alcançados, o que motivou o início da produção da segunda edição no ano seguinte. O sucesso inicial pode ser reflexo da necessidade de projetos fonográficos que impulsionassem a cena musical no litoral piauiense.

Em comparação com o título anterior, *Porto das Barcas* (1996) evidencia um direcionamento mais específico na representação fonográfica. Enquanto o primeiro título celebrou o sesquicentenário da cidade, abordando um contexto mais amplo, o segundo adotou um enfoque localizado, direcionando a atenção para um espaço sociocultural específico. Essa mudança reflete a capacidade da Secretaria de Cultura de adaptar-se a outros projetos políticos desenvolvidos pelo poder público no litoral do Piauí.

A intenção dos agentes públicos também está em destaque em mais um trecho do texto de José Hamilton na apresentação da coletânea fonográfica *Porto das Barcas* (1996). Ao declarar “*Aqui parnaibanos, traçamos nosso projeto de cidade*”, o prefeito imprime na obra o senso de pertencimento do projeto político do grupo que estava no poder. Este projeto, que anunciava uma “*cidade feliz*” manifestada em “*doce escala, na voz do rio*”, mostra o entendimento das conexões entre natureza e a cultura humana, pertinente ao litoral piauiense.

A cidade, na concepção de José Hamilton, através das vozes e melodias do rio, torna-se uma entidade viva, pulsante com a história e o espírito de seus habitantes. Nesse sentido, fazem-se pertinentes as considerações da historiadora Maria Stella Bresciani (2002), que aponta para a relação entre memória e urbanidade nas cidades modernas. Segundo a historiadora, as cidades contemporâneas têm mitos de fundação construídos por meio de elaborações históricas que, muitas vezes, omitem as vivências cotidianas e as memórias gestuais que compõem a verdadeira essência da vida urbana. Nessa perspectiva, Bresciani (2002) destaca as memórias em ação, aquelas que se manifestam por meio de gestos, comportamentos e práticas cotidianas. Esse tipo de memória é dinâmico e fluido, ao contrário das memórias cristalizadas nos relatos históricos.

Ao fazer esse movimento com os dois tipos de memória pertinentes à cidade descritos por Bresciani (2002), a prefeitura municipal de Parnaíba em *Porto das Barcas* (1996), imprime no seu projeto as concepções de passado e presente na cidade e seus espaços,

colocando-as como parte integrante da arquitetura da contemporaneidade local. Assim, usando esses elementos do passado, os agentes políticos estruturavam e davam vida ao ambiente urbano de Parnaíba.

Essa perspectiva de Bresciani (2002) aponta para o entendimento da memória na cidade como um componente não passivo do passado. Assim, a memória é elemento ativo influenciado pelo espaço urbano. As memórias gestuais e comportamentais que eram impressas no espaço do Porto das Barcas pelo poder público na década de 1990 tinham o potencial de transformar a compreensão do espaço urbano, revelando camadas de significado e história em elaborações históricas sobre a cidade.

Diferente da coletânea fonográfica *Parnaíba – 150 anos* (1994), lançada dois anos antes, *Porto das Barcas* (1996) contava com parceria direta do SESC, Departamento Regional Piauí, em duas frentes significativas: técnica e difusão. Com isso, parte dos desafios enfrentados na primeira coletânea eram contornados com o apoio do representante dos comerciários piauienses.

A primeira frente que se deve destacar é o uso da banda musical do SESC nas músicas de cantores solos, mudando a lógica operacional da gravação da coletânea. Essa colaboração com a banda do SESC/PI permitiu uma maior integração entre os artistas locais e os músicos da instituição, promovendo também o enriquecimento técnico e a qualidade musical das canções gravadas para a coletânea *Porto das Barcas* (1996). A presença da banda do SESC trouxe uma coesão sonora e uma sofisticação que, possivelmente, não teriam sido alcançadas de outra forma, além de facilitar um processo de gravação mais estruturado e profissional.

A segunda frente de parceria foi o apoio institucional do SESC/PI. Essa parceria representou um marco importante para a qualidade do projeto, demonstrando o amadurecimento das ideias relacionadas à política pública de cultura da cidade de Parnaíba durante a gestão de José Hamilton. Além disso, conferiu à coletânea *Porto das Barcas* (1996) um caráter de profissionalização dos músicos locais. O apoio da instituição reforçou a plataforma de visibilidade da cena musical da região.

Lucimar Veiga de Almeida, presidente do SESC/PI na época, também imprimiu as suas palavras no encarte de *Porto das Barcas* (1996). Em seu texto, destacou a importância do projeto para a valorização da cultura local e para o incentivo aos artistas regionais da seguinte forma:

O Serviço Social do Comércio - SESC – sente-se honrado em promover a descoberta de valores culturais e congratula-se com a Prefeitura Municipal

de Parnaíba pelo lançamento do segundo disco dos artistas da terra, um trabalho de grande envergadura que tão bem promove e incentiva a cultura parnaibana (Lucimar Almeida, 1996).

O presidente do SESC/PI, em 1996, buscou refletir o comprometimento da instituição com a promoção e valorização da cultura local. Desde a década de 1960, o SESC/PI participava da descoberta e do incentivo aos talentos musicais locais. Isso era feito, principalmente, por meio de cursos e festivais promovidos em seus espaços no litoral piauiense.

Ao mesmo tempo em que enfatizava a importância da instituição que presidia, o presidente do SESC/PI também congratulava a Prefeitura Municipal de Parnaíba pelo lançamento da segunda coletânea fonográfica com músicos do litoral piauiense. Esse reconhecimento, descrito no encarte da obra, aparecia em outras iniciativas que buscavam promover a cultura regional. Essa parceria tinha em Danilo Melo o representante do poder público municipal, como ocorreu na premiação mencionada por Maria da Conceição Brito (1997), quando o secretário de cultura de Parnaíba recebeu o prêmio especial concedido na Mostra Musicando pelos esforços na realização da coletânea fonográfica *Parnaíba – 150 anos* (1994).

Apesar do destaque da parceria entre a Prefeitura Municipal de Parnaíba e o SESC/PI na década de 1990, suas raízes remontam a gestões municipais anteriores. Isso pode ser observado na edição do periódico *A Libertação*, de 13 de maio de 1989. Na coluna 3 *Notícias*, assinada pelo editorial do jornal, está o seguinte texto:

CULTURA RECEBE COOPERAÇÃO DO “SESC” PARA SUAS ATIVIDADES²³⁶

O Secretário de Cultura, Acadêmico Bernardo Batista Leão, vem encontrando por parte da Direção do Serviço Social do Comércio, mormente na área de Lazer, todo apoio à Prefeitura Municipal de Parnaíba, nas suas iniciativas.

Na apresentação da “Via-Sacra” em praça pública, por ocasião da passagem da Semana Santa, a Prefeitura Municipal colaborou dentro das suas limitações, com o “SESC” para que a cidade assistisse um dos maiores espetáculos religiosos já realizados nesta cidade, que desde os primeiros instantes, contou com a colaboração do Prefeito Moraes Souza.

Agora, por último, o “SESC” vem colaborando com a Secretaria de Cultura, Desportos e Lazer, fornecendo filmes que são apresentados em dias alternados no Palácio da Cultura, uma das grandes realizações desta administração (*A Libertação*, 13/05/1989, p. 03).

²³⁶ O sublinhado está no original.

A cooperação do SESC/PI com a Secretaria de Cultura de Parnaíba, em 1989, evidenciada pelo periódico *A Libertação*, revela a relação entre mídia, cultura e instituições na cidade de Parnaíba. Batista Leão, secretário de cultura na época, era fundador e diretor do referido periódico, além de ser afiliado a grupos da elite local, como o Lions Club.

Durante a colaboração entre as duas entidades na segunda metade do século XX, o campo da cultura era o foco principal. No caso da música, a promoção de atividades regulares tornou-se aliança estratégica para a execução de políticas públicas no litoral piauiense pela via municipal e do SESC/PI.

Em 1996, Lucimar Veiga de Almeida ressaltou em seu texto no encarte da coletânea fonográfica *Porto das Barcas* (1996) que aquele projeto era um trabalho de grande envergadura. A produção de um disco envolve vários aspectos, desde a seleção dos artistas e repertórios até a gravação, produção e distribuição do material. A colaboração entre a Prefeitura Municipal de Parnaíba e o SESC/PI facilitou esses processos, garantindo que o produto fonográfico refletisse em maior diversidade estética e qualidade nas gravações das composições.

Com isso, diante das palavras assinadas por José Hamilton e Lucimar Veiga de Almeida no encarte da coletânea fonográfica *Porto das Barcas* (1996), pode-se visualizar uma apropriação do papel de gerador e fomentador do que seria a cultura da cidade de Parnaíba. Através das duas apresentações, fica evidente como ambos, à frente das instituições que lideraram, colocavam-se no importante papel de definição e promoção das manifestações culturais locais em prol da construção de uma identidade musical para a região.

As ações do poder público municipal, coordenadas pela Secretaria de Cultura, sob a liderança de Danilo Melo, foram essenciais para dar visibilidade a uma ideia de cultura na cidade. Sua trajetória como músico e poeta incentivava, direta e indiretamente, a participação da comunidade artística e o desenvolvimento de uma consciência cultural coletiva.

Paralelamente, o SESC, por meio do Departamento Regional do Piauí, instalado em Parnaíba, desempenhava, desde pelo menos a década de 1960, ações voltadas para o desenvolvimento técnico da cultura e da arte no litoral piauiense. Esse entrelaçamento potencializou os recursos financeiros disponíveis para a música por meio de festivais, feiras, espaços para apresentações, contratações de músicos e outras iniciativas que garantiam o fomento à cultura na região.

Dessa forma, diferentes segmentos da sociedade parnaibana foram alcançados por meio do lazer e da cultura. Com a junção de status e potencialidades na mobilização de recursos, Parnaíba pôde consolidar a música contemporânea (como rock e reggae) no mapa

cultural, preservando suas tradições e, ao mesmo tempo, abrindo-se para influências e expressões artísticas em destaque na indústria cultural nacional e mundial.

Na esteira do pensamento de Raymond Williams (2008), o teórico da cultura Terry Eagleton (2011) expôs que a cultura exige certas condições sociais para seu desenvolvimento e isso pode levá-la a andar juntamente com o Estado e sua dimensão política. Essa perspectiva apresentada por Eagleton (2011) ilumina a complexa teia de interações necessárias para que a cultura se fortaleça em uma sociedade, envolvendo uma sinergia entre diversos atores sociais e instituições.

Assim, pode-se visualizar, na cultura da cidade de Parnaíba na década de 1990, o relacionamento e as concessões entre artistas, poder público e instituições privadas, que resultaram em produtos físicos – as coletâneas fonográficas de 1994 e 1996. Esse relacionamento entre diferentes esferas da sociedade parnaibana exemplifica como a cultura não emerge no vácuo, mas é influenciada e sustentada por uma rede de apoios e colaborações.

Os artistas locais, que entravam nessa equação com sua criatividade e talento, desempenhavam um papel central na construção cultural. Contudo, sua capacidade de disseminar arte dependia do suporte técnico e simbólico que recebiam. As ações da administração pública, ao implementar políticas que financiavam projetos culturais, ainda que inserissem os artistas em uma arena de tensões, possibilitaram o fortalecimento da cena artística local e o convívio comunitário entre seus integrantes.

Nessa mesma arena de tensões, na década de 1990, estava o setor privado, representado pelo SESC. Institucionalmente, o SESC tem como missão promover o bem-estar social por meio da cultura, educação e lazer, oferecendo infraestrutura para a realização de eventos culturais e educativos. No entanto, essa função social também era guiada por seus próprios interesses e parâmetros, determinados por aqueles que detinham o poder de decidir onde os recursos e esforços seriam alocados.

O resultado dessas interações público-privadas no litoral do Piauí foi materializado em produtos culturais no momento em que os envolvidos encontraram pontos de convergência em seus objetivos. Dessa forma, atuaram como perpetuadores de uma identidade cultural e artística local. Portanto, a cultura em Parnaíba pode ser entendida como um campo de negociação e cooperação, onde artistas, governo e instituições privadas buscaram alinhar interesses para construir e sustentar um direcionamento para a cultura local.

No caso da coletânea fonográfica *Porto das Barcas* (1996), percebe-se que, ao contrário de *Parnaíba – 150 anos* (1994), houve uma maior participação de empresas privadas no financiamento do projeto. Como pode ser observado na imagem abaixo, os

logotipos das empresas ocupavam um local de destaque no encarte de *Porto das Barcas* (1996), indicando a importância dos patrocínios para a concretização da obra.



Imagem 20: Encarte da coletânea fonográfica *Porto das Barcas* (1996) com os logos da Cobrasil e SESC/PI. Fonte: Acervo Pessoal Gustavo Moura.

Para além da Cobrasil e SESC/PI, podem ser encontradas no mesmo estilo de diagramação as seguintes empresas: Antartica Renato Santos & CIA. LTDA.; Loja Rosemary e Aresta - Projetos e Construções. O posicionamento das logos no encarte mostra que o apoio privado era importante para essa ação pública direcionada à promoção da cultura parnaibana. Em contrapartida, as empresas tinham suas marcas divulgadas para outros públicos e cidades nas quais as coletâneas fonográficas chegavam.

A presença dos logos empresariais no encarte, para além da formalidade ou questão de marketing, simbolizava a mobilização da secretaria municipal de Cultura e a importância da inserção do SESC/PI, entidade vinculada ao comércio, na econômica em prol da cultura local. Esse tipo de patrocínio privado proporciona uma métrica de como as empresas privadas atuaram no litoral do Piauí enquanto agentes econômicos facilitadores da cultura. Assim, eram proporcionados os recursos necessários para os projetos poderem sair do plano das ideias e encontrar o da materialidade.

A coletânea fonográfica *Porto das Barcas* (1996) é exemplo das potencialidades presentes no setor musical autoral da década de 1990. Isto foi possível pela aproximação com o setor empresarial local e políticas públicas. As empresas que patrocinaram *Porto das Barcas*

(1996), por exemplo, considerando que cada uma tinha seu objetivo particular em estampar sua marca numa obra artística, validavam simbolicamente a cultura local.

Essa interação entre arte e setor comercial no litoral piauiense promovia um ciclo de ganho mútuo: o apoio empresarial ajudava a sustentar e expandir a produção cultural, que, por sua vez, ampliava a divulgação da marca em diferentes locais da região. Dessa maneira, eram captados novos públicos em ambos os setores. Isto se deu no rock local, pois o sucesso de uma banda passaria pela sua legitimação em setores para além dos presentes no seu ambiente artístico e cultural.

Nessa relação existente na década de 1990 entre instituições públicas e privadas no litoral piauiense, não podem ser deixadas de lado as considerações feitas pela historiadora Marly Motta (2018) sobre a economia brasileira após o processo de impeachment de Fernando Collor, no final de 1992. Marly Motta (2018), ao abordar a estabilização da economia brasileira na década de 1990, iniciada com a entrada de Itamar Franco (1992-1995) na presidência da República e posteriormente continuada durante o governo de Fernando Henrique Cardoso (1995-1998; 1999-2002), destaca que houve um processo significativo de mudança econômica, direcionado à alteração do tamanho do Estado brasileiro em comparação ao setor privado.

Segundo Marly Motta (2018), o processo que culminou na estabilização da unidade monetária, simbolizada pela criação do Real, trouxe consigo uma série de reformas e transformações estruturais na economia do país. A estabilização econômica foi marcada por uma abertura para o que a historiadora denominou de "afinamento com as propostas neoliberais". Esse movimento neoliberal, caracterizado por uma diminuição do papel do Estado na economia e um aumento da influência e do poder das instituições privadas, teve impacto direto no funcionamento das instituições estatais e públicas.

As mudanças econômicas dos anos 1990 trouxeram novas dinâmicas para o litoral piauiense, e a cultura teve que lidar com a interação entre o setor público e privado, conferindo maior autonomia e influência às instituições privadas no cenário local. Isso pode ser visto na estratégia econômica traçada por Danilo Melo na Secretaria Municipal de Cultura. Apesar da extensão de sua fala, sobre isso ele diz:

Pois bem. A época era um projeto de dez mil dólares (Danilo Melo está falando do projeto Concha Antarctica, realizado no espaço da Concha Acústica, no município de Parnaíba-PI), algo que hoje seria cinquenta mil reais, para o ano inteiro. “Á muito pouco?!”. Bem, mas eu fiz dolarizado. Eu fiz o projeto em dólar porque a inflação era muito alta e a empresa entendia que se fizesse em cruzeiros o projeto poderia perder recursos. De fato, a

inflação era muito alta. Então, nós tivemos o OK da empresa Antarctica e voltamos a Parnaíba, tivemos o OK do Renato Santos e aí começamos. Fizemos o contrato e a prefeitura recebia todos os meses novecentos e poucos dólares, não lembro agora, mas também tenho isso escrito. Esse dinheiro era recebido e transformado na moeda nacional, não lembro agora qual era na época, mas era antes do real. (...) Só que esse dinheiro chegava na conta e ficava rendendo. Então, a gente contratava as bandas, o som, o show, fazia decoração e mobilizava para ter segurança, aquilo ficou até colorido porque reformou a Concha com esse recurso. Tinha as bandas e ao final de cada mês eles recebiam. Só que a Antarctica pagava um mês antes e a gente pagava os músicos no fim do mês depois. Todos os meses sobrava uma quantia importante da inflação porque todo dinheiro era indexado, todo depósito de recurso público rendia diariamente para não perder o valor, era assim na época. E o fato é que quando terminou o projeto a secretaria tinha quase o dobro de valores em Cruzeiros, não eram Reais, eram em Cruzeiros e esse dinheiro fomentou muitas outras iniciativas, pagou muitas atividades culturais, novos shows, shows na Pedra do Sal, festivais e diversas promoções. A partir daí, o mercado e as empresas de bebidas em Parnaíba, acharam importante investir nestes projetos e aí nós criamos um projeto do Encontro de Folguedos em Parnaíba. Quem patrocinou o Encontro de Folguedos foi a Brahma, a cervejaria Brahma, era a Poncion Rodrigues e o José de Alexandre Caldas. Eu levei o projeto para ele e todo mundo gostou muito porque o projeto Concha Antarctica foi um projeto que fez muito sucesso. Se antes tudo era dinheiro da prefeitura, agora tinha um suporte de iniciativa privada e estava muito mais organizado. Nós fizemos o primeiro Festival de Folguedos com a maior parte dos recursos pagos pela Brahma, a prefeitura entrou com apoio na aquisição de tecidos e ornamentos para os grupos de bumba meu boi, mas os cachês, a decoração do ambiente, a mobilização e todos os serviços foram pagos pelo projeto com apoio da Brahma e durante os anos seguintes nós fizemos várias parcerias com várias empresas. Chegamos a fazer uma campanha de natal e um carnaval com o apoio de diversos pequenos empresários do comércio local. A gente divulgava o nome das empresas com luminárias, era algo bastante artesanal, não tinha essa profissionalização toda que nós temos hoje, mas funcionava bem. Então, eu diria que a nossa gestão foi importante e ganhou relevância. E aí o Zé Hamilton disse o seguinte: “Se você conseguir o recurso das empresas, aquilo que a gente gastava nesses shows culturais, nesses shows de música e shows de lazer, esse dinheiro todo a gente vai aplicar em atividade de cultura mesmo e vamos deixar de patrocinar essa que era conhecido como espaço de seresta que você vai lá para beber, ouvir música e dançar”. Então, o Zé Hamilton fez essa proposta e ele mesmo era meio cético “rapaz, acho que isso não vai conseguir não” (risos), mas depois que conseguiu ele ficou muito satisfeito, ficou muito entusiasmado e a partir daí eu acho que a política de cultura do município fluiu muito, nós tivemos muito apoio do prefeito, foi aí que ele acreditou também no disco, foi aí que ele também firmou com o Almanaque da Parnaíba e diversas iniciativas, mas foi uma conquista nossa na época (Danilo Melo, 2023).

A narrativa de Danilo Melo sobre a implementação, que ele considera bem-sucedida, de projetos envolvendo o campo musical em Parnaíba ilustra a solução econômica encontrada para a captação de recursos. Em sua fala, a principal via escolhida para aquele momento era a articulação do setor público com o privado, utilizando a música como meio de

desenvolvimento econômico. Essa agenda adotada para o financiamento da cultura local mostra que, na década de 1990, existia um potencial econômico a ser explorado no campo artístico. Junto a isso, havia o projeto político que via em alguns espaços da cidade uma oportunidade de captação eleitoral. Esse modelo de gestão cultural, que aliava criatividade, oportunidade e direcionamentos na utilização de recursos, identificou na iniciativa privada seu principal aliado.

O manejo dos recursos privados em ações públicas possibilitou que as coletâneas fonográficas e outros projetos envolvendo a cultura local fossem desenvolvidos na cidade de Parnaíba. Entre eles, também é importante citar o *Almanaque da Parnaíba*, que havia sido descontinuado em 1983 e, durante a gestão de José Hamilton, teve edições publicadas referentes aos anos de 1994, 1995 e 1996.

Essa relação entre público e privado foi anunciada por Danilo Melo em texto publicado no *Almanaque da Parnaíba* de 1994. Nele, o autor aponta qualidades em sua gestão da cultura, elencando seis pontos a serem debatidos na comunidade artística local. São eles:

- 1) Tomar a comunidade influente nos debates em prol do aperfeiçoamento das políticas públicas para o setor;
- 2) Descentralizar as ações do poder público municipal, através do apoio aos programas e projetos das diversas instituições locais;
- 3) Cobrar do poder público estadual, uma interiorização dos projetos desenvolvidos, evitando-se que os mesmos sejam cada vez mais concentrados na capital;
- 4) Busca de parceria com instituições e a iniciativa privada, objetivando o financiamento da produção local;
- 5) Organização dos artistas com apoio para a formação de órgãos representativos de classe;
- 6) Promoção do aperfeiçoamento técnico da produção local, através do intercâmbio com outras cidades do estado (*Almanaque da Parnaíba* de 1994, p. 102).

A fala de Danilo Melo e seu texto publicado no *Almanaque da Parnaíba* de 1994 destacam as pautas levantadas pela gestão municipal para o setor cultural. Entre as projeções consideradas relevantes, chama atenção a ênfase, já na década de 1990, na necessidade de descentralizar as ações do poder público municipal voltadas à cultura e à arte. Para Danilo Melo, tanto na entrevista quanto no texto, era fundamental apoiar programas e projetos das diversas instituições locais, promovendo uma distribuição mais equitativa dos recursos e das oportunidades culturais na cidade. Essa descentralização visava ampliar o acesso à cultura por meio do estímulo financeiro às instituições privadas em funcionamento no litoral do Piauí.

Danilo Melo defende a busca por parcerias com instituições e com a iniciativa privada como estratégia essencial para o financiamento da produção cultural local. A gestão municipal acreditava que tais parcerias poderiam atrair novos recursos e gerar oportunidades para os artistas de Parnaíba, promovendo maior sustentabilidade e crescimento do setor. Esse modelo possibilitou, por exemplo, a realização de coletâneas fonográficas com artistas locais.

Porto das Barcas (1996) reúne um número maior de músicas em relação à *Parnaíba – 150 anos* (1994), sendo dezesseis selecionadas em 1995-1996 e onze em 1994. A escolha das músicas considerou sua participação em ações artísticas ao longo da década de 1990, especialmente em festivais de música promovidos pelo SESC/PI, bem como a relevância de personagens envolvidos nessas atividades. Como resultado, as músicas que compõem a obra são as seguintes:

1 - Hino da cidade de Parnaíba-PI – Letra: R. Petit – Música: Ademar Neves – Interpretes: Tetê Rocha e Terezinha Rocha; 2 - Milionário - Letra e Música: José Bispo - Intérprete: Maria Irma; 3 - Cheiro de Fulô - Letra e Música: Chico Sampaio - Intérprete: Chapéu de Couro; **4 - Lenda Piauiense - Letra e Música: João de Deus - Intérprete: Francisco Eliziário;** 5 - O Nordeste - Letra e música: Mendonça - Intérprete: Mendonça; 6 - Foi você - Letra: Mendonça - Música: Miguel Leite - Intérprete: Cyra Rodrigues; **7 - Tribo Rastafari - Letra e Música: Frank - Intérprete: Banda Perfil;** **8 - Velha Mensagem - Letra e música: Inferno no Céu - Intérprete: Banda Artéria;** 9 - Tão Só - Letra e música: Mendonça - Intérprete: Teresinha Rocha; 10 - Fruto da Terra - Letra e música: Zé Alves e Gonzaga - Intérprete: Geny; **11 - Blues da Natureza - Letra e Música: Pedrinho Guitar - Intérprete: Pedrinho Guitar;** 12 - Desejo Alucinado - Letra: Valber - Música: Magazine - Intérprete: Felício e banda; **13 - Olhos da Cidade - Música: Rinaldo Barros - Intérprete: Grupo Cachoeira;** **14 - Olhos de Ovni's. - Letra e Música: Pedrinho Guitar - Intérprete: Pedrinho Guitar;** 15 - Que Bandeira - Letra e Música: Aline Bacelar - Intérprete: Aline Bacelar; **16 - Gana - Letra e Música: Banda Rabiscos - Intérprete: Banda Rabiscos** (Porto das Barcas, 1996)²³⁷.

Ao observar o conjunto de músicas apresentadas na coletânea *Porto das Barcas* (1996), especialmente aquelas que foram destacadas, percebe-se a continuidade da relação entre nomes consolidados em décadas anteriores e novos artistas da cena musical de Parnaíba. Além disso, como já mencionado, há uma forte inserção do SESC/PI nesse contexto.

Esse cenário evidencia o estabelecimento de um importante marco cultural, caracterizado pela (re)união de diferentes épocas – a mesma prática promovida pelo SESC/PI em suas atividades musicais no litoral piauiense. Assim, a seleção das faixas demonstra um equilíbrio entre tradição e modernidade, proporcionando aos ouvintes, por exemplo, a escuta

²³⁷ Os destaques não se encontram no original, sendo eles realizados por mim.

do reggae da banda Perfil, o rock das bandas Artéria e Rabisco, além do trabalho solo de Pedrinho Guitar, o forró de Chapéu de Couro e o samba-canção interpretado por Maria Irma.

Os artistas veteranos que estão em *Porto das Barcas* (1996) trouxeram consigo a herança de estilos e influências que configuraram a música do litoral piauiense, principalmente a praticada nos espaços de lazer no início do século XX²³⁸. Além disso, a participação do SESC/PI na curadoria indireta²³⁹ da coletânea mostra a relevância dos festivais organizados pelo SESC/PI no projeto de cidade do poder público. Com o fortalecimento da relação entre Prefeitura Municipal de Parnaíba e SESC/PI, algumas músicas e bandas premiadas ganharam a possibilidade de participar das produções fonográficas.

A valorização de músicos locais promovida pelo SESC/PI aplicava-se, em grande parte, aos jovens compositores que buscavam se estabelecer no cenário musical do litoral piauiense. Participar, avançar etapas e, eventualmente, vencer um festival não apenas proporcionava visibilidade e construção de público, mas também oferecia uma oportunidade de acesso a uma estrutura técnica pouco usual para muitas bandas e artistas, especialmente aqueles ligados ao rock autoral.

A afirmação da influência do SESC/PI na escolha das canções de *Porto das Barcas* (1996) é corroborada pela inclusão de músicas como *Blues da Natureza*, composta e interpretada por Pedro Guitar, que conquistou o segundo lugar no IV Festival de Música Ecológica, promovido pelo SESC/PI em Parnaíba, em 1993. Outro exemplo é a canção *Fruto da Terra*²⁴⁰, composta por Zé Alves e Gonzaga, interpretada por Geny, que alcançou o segundo lugar no I Festival de Música Popular, também promovido pelo SESC/PI em 1994. *Fruto da Terra* ainda conta com a participação de músicos da banda mantida pelo SESC/PI, que reunia professores de música da instituição e, eventualmente, outros artistas. A função dessa banda estava voltada tanto para apresentações em festividades realizadas nos espaços do SESC no litoral do Piauí quanto para o apoio a artistas em festivais.

Representando a tradição musical de Parnaíba em *Porto das Barcas* (1996), destacava-

²³⁸ Sobre os espaços de lazer do início do século XX recomenda-se a leitura da dissertação de Josenias Silva: SILVA, Josenias dos Santos. *Parnaíba e o avesso da belle époque: cotidiano e pobreza (1930- 1950)*. 2012. 122 f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) - Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, Universidade Federal do Piauí, 2012.

²³⁹ Esta curadoria indireta funcionaria a partir das seleções feitas em festivais de música promovidos pelo SESC em Parnaíba. Nestes eventos, os artistas se inscreviam e um corpo de jurados, por meio de etapas, escolheria os melhores que seriam agraciados com premiações.

²⁴⁰ Sua letra diz o seguinte: No canto da sala/ Eu posso ver você/ Brilhando no meu pensamento/ Da mesma rosa/ Nasceu um cravo/ Iluminando o coração e esse amor/ Fruto da Terra/ Feito menino/ Tão cristalino como as águas desse mar/ Diante da Porta/ um olhar sereno/ vem me dizendo tudo bem já cheguei/ E esse amor/ Feito menino/ Tão cristalino como as águas desse mar. A canção pode ser ouvida em: <https://www.youtube.com/watch?v=P2AU1gVWskM>. (Acesso em 06 de nov. de 2024).

se a canção *Milionário*, cuja letra e música são de José Bispo, tendo Maria Irma como intérprete. Composta na década de 1940, a canção ganhou, em 1996, a voz de uma renomada cantora e apresentadora de rádio dos anos 1950. Outra canção de origem em décadas anteriores é *Lenda Piauiense*, cuja procedência remonta aos anos 1950, conforme aponta a historiadora Luciane Lima (2010).

Composta por João de Deus e presente na coletânea fonográfica por meio de Francisco Eliziário²⁴¹, a música *Milionário* é interpretada por Maria Irma. Essa canção coloca em destaque um dos termômetros que, segundo o prefeito José Hamilton em seu texto de apresentação de *Porto das Barcas* (1996), daria a ideia de projeto de cidade, ou seja, regionalidade e tradição na relação entre as diferentes gerações. *Milionário* e o *Hino da cidade de Parnaíba* também mostram o nível de influência do prefeito na segunda obra. Ao ser perguntado sobre o papel de José Hamilton nas escolhas das músicas que seriam gravadas, Danilo Melo responde o seguinte: *Foi muito livre para a escolha, com exceção do Hino da cidade, o Milionário e a música Porto das Barcas. As temáticas eram livres para que as pessoas pudessem participar. Não houve nenhuma imposição temática nesse sentido* (Danilo Melo, 2023).

A música *Milionário* já havia sido destaque em 1979 no jornal *Folha do Litoral*, em nota publicada por Rubem Freitas na coluna *Carnet Social*.

“Milionário” é a grande música do passado, que todos apreciam, de autoria do parnaibano José Bispo. A música havia desaparecido, mas agora, com a chegada de Maria Irma, voltou a tona. É linda. Só quem não gosta dela (sic) da letra e da música é o Paulo Afonso...dizem (Folha do Litoral, 11/04/1979, p. 03).

A nota no *Folha do Litoral* evidencia que a escolha pela interpretação de Maria Irma em *Porto das Barcas* (1996) não foi somente pela sua importância no campo musical local. Com a cantora, *Milionário* já havia retornado ao cenário musical do litoral do Piauí quase três décadas após a composição de José Bispo.

Nesse sentido, a fala de Danilo Melo sobre as escolhas das músicas coloca em destaque percepções sobre as nuances desse processo de seleção para as coletâneas fonográficas *Parnaíba - 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996). Mesmo afirmando que não houve exigências específicas, aponta três canções escolhidas pelo prefeito José Hamilton,

²⁴¹ Francisco Eliziário nasceu em 1921 e, na década de 1950, foi crooner do conjunto musical Piratas do Ritmo. Ele é considerado um importante personagem da música de Parnaíba. Falecido em 2014, atualmente dá seu nome a uma das salas da unidade SESC Caixeiral, em Parnaíba, usada principalmente para eventos e ensaios da orquestra de música da instituição.

que pela descrição seria a *Porto Salgado*, presente na obra de 1994 e duas presentes na de 1996, sendo elas *Milionário* e o *Hino da cidade de Parnaíba*.

Essas intervenções mostram que o gabinete do prefeito não estava alheio às movimentações feitas na secretária municipal de cultura, participando ativamente de algumas escolhas. Isto reforça, mais uma vez, que se desenvolvia na música o projeto de cidade pretendido pela gestão municipal de José Hamilton. O tipo de olhar que o prefeito de Parnaíba colocava sobre o que estava sendo realizado em direção à produção das coletâneas fonográficas também foi destacado por Danilo Melo da seguinte forma:

O Prefeito nunca pediu para ver: “quem são as pessoas? Cadê a música? Deixa eu olhar ali a letra; deixa eu ver se não tem uma crítica”. Em nenhum momento alguém da prefeitura se envolveu nisso, a não ser a secretária de educação. O nosso cuidado era para que escolhesse uns bons trabalhos, mas nenhuma interferência, não havia nenhum policiamento nesse sentido, foi um trabalho livre mesmo. Quando chegava às mãos do prefeito ele ficava empolgado porque confiava na equipe que estava coordenando (Danilo Melo, 2023).

As intervenções realizadas por setores da gestão municipal fora do espaço da cultura mais uma vez tomam destaque quando Danilo Melo indica que a secretária de educação também estava envolvida no processo de escolha. Esse fato demonstra que existiam alguns parâmetros a serem seguidos para que os músicos conseguissem inserir suas composições no projeto musical municipal.

O envolvimento da secretaria de educação aponta para a integração intersetorial na formulação e execução das políticas culturais da cidade de Parnaíba na primeira metade da década de 1990. Ao incluir a perspectiva educacional no processo de seleção das composições musicais, é possível inferir que o projeto musical municipal também tinha intenção de alinhar suas atividades com os objetivos cívico-morais defendidos pela secretária municipal de educação, naquele momento sobre o comando de Canindé Correia²⁴².

A participação do secretário de educação garantia que as músicas selecionadas fossem compatíveis com os princípios pedagógicos vigentes. Este tipo de articulação frisa a

²⁴² Francisco de Canindé Correia, nascido em Parnaíba em 1944, participou dos periódicos alternativos *Jornal Inovação* e *Linguinha* e contribuiu para o jornal *A Libertação*. Foi superintendente do SESI/PI e secretário municipal de educação na administração de José Hamilton Castelo Branco (1993-1996). Ocupou a cadeira nº 13 do Instituto Histórico, Geográfico e Genealógico de Parnaíba - IHGGP, cujo patrono é Jonas de Moraes Correia. Faleceu em janeiro de 2020, levando o prefeito Mão Santa a decretar luto oficial de três dias na cidade, conforme o decreto nº 432/2020. Disponível em: <http://dom.parnaiba.pi.gov.br/assets/diarios/80a7c8b9a94b6d48e7acff33fd5b4a14.pdf>. (Acesso em 06 de nov. de 2024).

existência da necessidade de seguir determinados parâmetros para a inclusão das composições no projeto musical. Assim, esses critérios também abrangiam os aspectos das letras.

Contudo, a tradição educacional de Canindé Correia e sua ligação com o Brizolismo, mostra também sob quais alinhamentos políticos estavam alguns personagens à frente de setores da gestão municipal. Sobre Canindé Correia, Danilo Melo em duas falas diz:

Tinha uma figura muito importante no pensamento progressista da Parnaíba que era o economista Canindé Correia, falecido recentemente, Canindé Correia era superintendente do SESI, ele viaja e tinha acesso à uma literatura mais crítica, uma literatura mais social-democrata. A gente lia muito Darcy Ribeiro, Paulo Freire, Anísio Teixeira e diversas personalidades brasileiras que discutiam os problemas da república e do País e no bojo disso também vinha literatura, poesia, música e as diversas manifestações (Danilo Melo, 2023).

No Serviço Social da Indústria, de novo, tinha o Canindé Correia que era uma cara que tinha essa visão social democrática, era um brizolista, acreditava muito na coisa da educação e era do movimento Inovação. Então, o Canindé era um intelectual muito importante e também abria espaço para a gente. Ele também achava esquisito, não vou dizer que ele apreciasse (risos). Canindé era uma figura querida e extraordinária, ele olhava para a gente, “mas esses meninos cantam umas músicas esquisitas”, mas ele entendia que esse era um processo da renovação (Danilo Melo, 2023).

Ao destacar os contornos da orientação política e ideológica de Canindé Correia, enfatizando sua visão brizolista, Danilo Melo oferece uma base para analisar as diretrizes políticas e intelectuais adotadas pelo gestor municipal. Sua atuação na Secretaria Municipal de Educação se manteve durante todo o primeiro mandato de José Hamilton à frente da Prefeitura Municipal de Parnaíba.

Sob o prisma de análise do sociólogo Marcelo Ridenti (2014), é possível observar a perspectiva cultural do brizolismo. Ao abordar o pêndulo político do movimento tropicalista, Ridenti (2014) indica dois movimentos distintos. O primeiro é direcionado ao internacionalismo crítico de Fernando Henrique Cardoso, enquanto o segundo se orienta para o nacionalismo radical de Leonel Brizola. Segundo Ridenti (2014), a perspectiva brizolista da cultura destacava a valorização dos aspectos e tradições populares. Contudo, essa esquerda trabalhista também se posicionava numa via modernizante, sendo o caráter nacionalista modernizante um dos elementos de admiração que aproximaram personagens tropicalistas das ideias defendidas por Brizola.

A análise de Ridenti (2014) revela que, embora profundamente enraizado na valorização das tradições populares, o brizolismo não se opunha à modernização. Pelo

contrário, Brizola e seus seguidores viam a modernização como um meio para fortalecer a identidade nacional e promover o desenvolvimento socioeconômico do país. Esse nacionalismo modernizante buscava integrar os avanços tecnológicos e culturais ao cotidiano do povo, mantendo sempre um vínculo estreito com as raízes culturais brasileiras.

A orientação cultural do secretário de educação de Parnaíba, Canindé Correia, influenciada pela perspectiva brizolista, reflete uma abordagem que valorizava as manifestações culturais populares. Neste sentido, é colocado que reconhecia a música contemporânea e, como afirmou Danilo Melo: “*entendia que esse era um processo da renovação*”. Compreendendo o nível de intervenção da gestão municipal nas coletâneas fonográficas, se faz pertinente a discussão levantada por Raymond Williams (2008) ao inferir sobre as características distintas do que chama de patronato público financiado por meio de tributação, em comparação com outros tipos de patronatos.

Segundo Williams (2008), no patronato público, existem alguns elementos comuns em termos de funções e atitudes. Contudo, o teórico ressalta a presença de novas e notáveis definições de funções, especialmente no que diz respeito à manutenção e expansão deliberada das artes como uma questão de política pública geral. Para o intelectual inglês, a principal diferenciação está na concepção do patronato público como uma responsabilidade do Estado em promover ativamente as artes como parte integrante da política pública. Esse modelo implica um reconhecimento da importância cultural e social das artes, além de sua contribuição para o desenvolvimento geral da sociedade. A mudança de paradigma reflete uma transição das formas mais tradicionais de patronato, como o apoio de famílias ou indivíduos, para uma abordagem na qual o público assume o papel de patrono, agora em um nível coletivo.

Neste sentido, Williams (2008) destaca que as controvérsias em torno dessas novas instituições refletem, em grande parte, debates sobre as diferentes formas de patronato: se deve ser uma forma de estímulo ou intervenção ou se deve operar dentro ou fora do mercado. No entanto, o ponto crucial reside na distinção entre as relações sociais de patronato, nas quais o público é visto como substituto da corte, da família ou do patrono individual, e as relações sociais alternativas de uma arte agora instituída publicamente.

Essa distinção sublinha a mudança nas dinâmicas sociais em torno da produção artística. No patronato público, a arte deixa de ser exclusivamente apoiada por indivíduos ou grupos restritos, sendo integrada às estruturas governamentais da sociedade. Assim, formula-se a necessidade de buscar um equilíbrio adequado entre o apoio à expressão artística e a participação do Estado na promoção e sustentação da cultura.

Nesse contexto, as escolhas musicais e a participação de José Hamilton na seleção de músicas que compõe a coletânea fonográfica *Porto das Barcas* (1996) são elementos importantes para entender sua visão sobre o que caracterizava um artista de Parnaíba e sua cultura. Tal configuração cívico-artística é refletida na letra de *Milionário*, que diz o seguinte:

O teu Deus é o meu milionário
Teu ouro não te leva ao céu
Não me humilhes junto a teus amigos
Veja o que faz milionário
Eu sou pobre, mas sou um artista
Teu Deus é o meu milionário
Foi pobre também
O mártir do calvário
Hoje eu sofro, amanhã sou feliz
Teu Deus é o meu milionário
Não me humilhes demais
Veja bem o que faz
Milionário teu deus é o meu
E de todos também
Não humilhas ninguém
E com o ouro que tem
Procura fazer o bem
Pois eu já fui teu amigo
Por lá minha vida eu dava
Tu me humilhaste junto aos teus amigos do ouro também
Mas mesmo assim milionário
Eu te perdôo porque
Tu és matéria como os mendigos também (José Bispo, 1996).

A letra da música *Milionário* de José Bispo aborda temas enraizados na dicotomia entre riqueza material e valores simbólicos. Esses elementos incluem a crítica à arrogância e à humilhação associadas à riqueza, a exaltação da humildade e do perdão, e a noção de que a verdadeira nobreza reside na alma e não nos bens materiais. A canção sugere que a riqueza material, representada pelo ouro, não consegue proporcionar a verdadeira felicidade ou levar alguém ao céu cristão.

O eu lírico da canção contrasta sua condição de pobreza material com sua riqueza interior como artista, invocando um Deus que é comum tanto para ricos quanto para pobres. Isso sublinha uma necessidade de igualdade que seria essencial para os seres humanos. Esse Deus, descrito como milionário e indulgente, é também o mártir do Calvário, reforçando a lógica da tradição cristã católica. A letra enfatiza que a riqueza material deve ser utilizada para o bem, promovendo a ideia de responsabilidade social entre os abastados. Assim, *Milionário* explora as relações humanas por uma ótica de resiliência a partir do contexto da desigualdade social e econômica. Esse destaque no contraste social começa na afirmação

“Teu ouro não te leva ao céu”. O eu lírico, definindo-se como um artista, em *Milionário* se coloca como detentor de prosperidade criativa.

Também é colocada em destaque, na letra de *Milionário*, a atitude de superioridade e arrogância do antagonista detentor de riqueza material. Isso pode ser visto em: *“Não me humilhes junto a teus amigos”* e *“Tu me humilhaste junto aos teus amigos do ouro também”*. Essa crítica à ostentação e ao desprezo dos ricos pelos pobres é um tema central. Ao afirmar que *“Teu Deus é o meu milionário”*, o eu lírico associa-se à figura do mártir do Calvário, enfatizando na canção o tema do perdão e da redenção, especialmente em: *“Eu te perdôo porque tu és matéria como os mendigos também”*.

O ato de perdão presente em *Milionário*, entre o artista e aquele que o critica, também pode ser destacado na função social do detentor da riqueza artística em: *“E com o ouro que tem procura fazer o bem”*. Assim, coloca-se uma visão de responsabilidade social e moral para com o mundo da arte, reforçando valores a serem projetados na sociedade. A canção também expressa uma visão otimista do eu lírico com o trecho: *“Hoje eu sofro, amanhã sou feliz”*. Nesse sentido, José Bispo indica que o sofrimento do presente é temporário e a felicidade futura é possível. Na canção, existe uma reflexão sobre a moralidade, a igualdade, a empatia, a natureza da riqueza e a dignidade humana. Esses são temas centrais, mostrando similaridade com uma configuração cristã na crítica à valorização do material em detrimento do espiritual e humano.

Segundo Luciene Lima (2010), a canção *Milionário* de José Bispo está no rol de músicas compostas entre os anos de 1940 e 1950. A partir disso, pode-se entender que sua letra reflete uma crítica às estruturas de poder e riqueza que prevaleciam na sociedade parnaibana da época. Esse período era marcado por distinções econômicas latentes, que tinham sua estratificação social refletida também no universo de lazer local.

O historiador Josenias Silva (2012), ao analisar o cotidiano da cidade de Parnaíba entre as décadas de 1930 e 1950, evidencia que a ampliação dos contatos com os grandes centros urbanos, tanto do Brasil quanto do exterior, modificou e fez surgir novos espaços de sociabilidade na cidade. Esses espaços tornaram-se locais onde produtos importados eram consumidos e novas práticas eram introduzidas pela elite regional, que buscava ostentar sua riqueza e prestígio. Além disso, essas ocasiões de encontro e convivência entre as figuras de destaque tinham o potencial de fortalecer laços políticos e sociais entre os membros da elite.

Para Josenias Silva (2012), essa euforia econômica, que a cidade de Parnaíba experimentava na primeira metade do século XX, proporcionou o pano de fundo ideal para a criação de músicas que, do ponto de vista dos beneficiados, refletiam as vantagens e

simbolismos dessa prosperidade. Essas composições musicais celebravam as conquistas econômicas e serviam como meio de exibição, tanto em eventos públicos quanto em ocasiões privadas, reforçando o status e a identidade cultural da elite local²⁴³.

Dessa forma, as letras e melodias dessas músicas produzidas pela elite capturavam o seu espírito de época, destacando o impacto positivo que o crescimento econômico e o intercâmbio cultural tiveram sobre a cidade e seus habitantes privilegiados. Contudo, pela natureza elitista que se fortalecia no campo da arte, surgiam peças antagônicas, como é o caso da canção Milionário, na qual o eu-lírico se posiciona no público não privilegiado economicamente.

Entre os espaços de distinção na cidade de Parnaíba, Josenias Silva (2012) destacou o Cassino 24 de Janeiro. Esse espaço de lazer funcionava como uma vitrine das últimas tendências de moda e dos novos costumes, refletindo a influência dos grandes centros urbanos. Frequentado tanto por homens quanto por mulheres, era um local de busca pela apropriação estética em voga nos salões metropolitanos. As mulheres da elite desfilavam com longos e comportados vestidos, e o decote era apenas um detalhe para destacar uma joia ou um traço marcante de sua anatomia. Os penteados variavam conforme a idade: as mais velhas preferiam coques tradicionais, enquanto as jovens optavam por cortes curtos e mais ousados.

Josenias Silva (2012) aponta que os homens, por sua vez, apresentavam-se invariavelmente vestidos com *summer jacket*²⁴⁴ ou ternos brancos, acompanhados de gravatas borboletas. Usavam também sapatos polidos e cabelos e bigodes cuidadosamente alinhados. O perfume utilizado era francês. Isto enfatizava a ideia de um gosto refinado e conectado com a moda europeia. No ambiente do cassino, somente os licores locais eram apreciados, enquanto a maioria dos outros produtos consumidos era importada. Assim, era enfatizado o poder aquisitivo da elite regional.

Josenias Silva (2012) também coloca a música entre os elementos indispensáveis. Sua seleção variava conforme a ocasião. Havia uma transição harmoniosa entre diferentes estilos musicais, que iam do popular ao erudito. Essa seleção incluía polcas, valsas, tangos, maxixes e xotes. A diversidade musical também refletia a riqueza cultural e circulação sonora no litoral piauiense na primeira metade do século XX.

²⁴³ Sobre essas canções produzidas pela elite, ver: MOURA, Gustavo Silva de. *O canto do rio: cidade, história e memória na música de Parnaíba-PI*. Parnaíba: Taipa Editorial, 2021. p. 39-52.

²⁴⁴ *Summer jacket* é um termo em inglês que se refere a um tipo de jaqueta ou paletó leve, projetado especificamente para ser usado em climas quentes ou durante o verão. Essas jaquetas são geralmente feitas de tecidos leves e respiráveis, compostas de linho, algodão ou misturas de fibras que facilitam a ventilação e proporcionam conforto em temperaturas elevadas. A *summer jackets* tende a ser mais informal em comparação com os paletós tradicionais, permitindo que sejam usadas em ambientes formais e informais.

Neste sentido, o ambiente do Cassino, descrito por Josenias Silva (2012), coloca em destaque quem seria o antagonista de *Milionário*, ou seja, a elite local que utilizava espaços no litoral piauiense para exibir seu *status*. O Cassino 24 de Janeiro, palco onde a elite se apresentava, reforçava seus laços sociais e políticos. Os bailes da elite piauiense litorânea eram momentos de interação que consolidavam alianças e fortaleciam as redes de poder que sustentavam a estrutura social da região.

Socialmente, a canção *Milionário* aborda a humilhação e a discriminação enfrentadas pelos pobres em uma sociedade que valoriza excessivamente o ouro e os bens materiais. As linhas “*Não me humilhes junto a teus amigos*” e “*Tu me humilhaste junto aos teus amigos do ouro também*” ilustram a experiência do eu-lírico, que sofre desprezo e marginalização por parte dos mais abastados.

Um dos aspectos socioculturais que está na canção *Milionário* e se relaciona com as análises feitas por Josenias Silva (2012) é a figura do “sereno”, podendo ser colocado o eu-lírico da canção de José Bispo dentro desse lugar social. Segundo Silva (2012), o “sereno” era a denominação dada às pessoas que, não podendo ou não desejando participar diretamente dos bailes no Cassino 24 de Janeiro, permaneciam do lado de fora, acompanhando os eventos pela janela, no frescor da noite.

Um dos aspectos socioculturais presentes na canção *Milionário* e que se relaciona com as análises feitas por Josenias Silva (2012) é a figura do “sereno”, podendo-se colocar o eu-lírico da canção de José Bispo dentro desse lugar social. Segundo Silva (2012), o “sereno” era a denominação dada às pessoas que, não podendo ou não desejando participar diretamente dos bailes no Cassino 24 de Janeiro, permaneciam do lado de fora, acompanhando os eventos pela janela, no frescor da noite.

Esse hábito, presente na primeira metade do século XX nos espaços de lazer em Parnaíba, era um elemento importante da dinâmica social local. A prática do sereno atraía grande concorrência, pois oferecia uma oportunidade de observar e, de certa forma, participar indiretamente das celebrações da elite. Os observadores do “sereno” interagiam com o baile ativamente, aplaudindo ou vaiando conforme a situação. Os trajés das damas, as relações interpessoais, os dançarinos mais entusiasmados e os flertes eram assuntos de escrutínio por parte dos integrantes do “sereno”.

Dessa forma, Josenias Silva (2012) coloca que o sereno funcionava como uma “janela” literal e metafórica para a vida social parnaibana. Por meio dessa ocupação do espaço, aqueles que estavam do lado de fora das interações da elite local podiam manter-se

informados e envolvidos com os acontecimentos da sociedade. O “sereno” possibilitava uma forma de participação cultural no litoral do Piauí, ainda que periférica.

Culturalmente, *Milionário* se insere no gênero do samba-canção, que, nos anos 1940, era uma importante forma de expressão artística e social no Brasil. O samba-canção, frequentemente, abordava em suas letras temas relacionados a questões sociais, oferecendo aos participantes do “sereno” uma janela para a vida cotidiana na urbanidade. Por essa via, a canção de José Bispo utiliza a estrutura do samba-canção para explorar a dicotomia entre riqueza material e espiritualidade, destacando a figura do artista como portador de uma riqueza interior que transcende o valor monetário daquele confrontado pelo eu-lírico de sua canção.

Na coletânea *Porto das Barcas* (1996), a música *Milionário*, escolhida pessoalmente por José Hamilton, então prefeito de Parnaíba, estabelece parâmetros culturais e sociais para os contemporâneos dos lançamentos das obras. Assim, orientava-se a arte local e promovia uma ideia de posicionamento cívico a se ter entre os artistas.

Segundo Danilo Melo, o prefeito de Parnaíba era um dos ouvintes entusiasmados das coletâneas fonográficas lançadas pela Prefeitura Municipal de Parnaíba. A partir dessa ponderação, reconhece-se o que diz o historiador Marcos Napolitano (2005) sobre a audição de uma obra musical. Para Napolitano (2005), mesmo sem conhecimento técnico, o ouvinte dispõe de mecanismos conscientes e inconscientes para interagir com a música de diversas formas. Esse diálogo é mediado por uma série de parâmetros que emergem dos contextos socioculturais, abrangendo os valores e expectativas político-ideológicas predominantes, as situações específicas de audição e os repertórios culturais socialmente construídos e compartilhados.

Ainda usando a ótica do historiador Marcos Napolitano (2005), a experiência musical presente nas coletâneas fonográficas, *Parnaíba – 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996), é fenômeno estético em um processo enraizado no ambiente cultural e histórico da região. As interações com a música são influenciadas por esses fatores, permitindo que cada indivíduo desenvolva compreensão e apreciação única. Isso ressalta a complexidade da recepção musical e a importância de considerar o contexto do litoral piauiense na forma como a música era percebida e valorizada na década de 1990.

Outra música que, segundo Danilo (2023), foi escolhida por José Hamilton é o *Hino da Cidade de Parnaíba*. Escalação que reflete o esforço deliberado de promover a ideia de orgulho cívico entre os habitantes. O hino, ao ser adotado como abertura da coletânea fonográfica *Porto das Barcas* (1996), torna-se uma ferramenta em prol de valores

compartilhados a serem celebrados sobre a história e a cultura da cidade. As decisões de José Hamilton demonstram consciência sobre o papel da música na construção da identidade coletiva e histórica na cidade de Parnaíba.

O *Hino da Cidade de Parnaíba* destaca elementos formadores da cultura local nas décadas iniciais do século XX. Embora R. Petit²⁴⁵, autor da letra, não seja amplamente reconhecido por sua atuação musical em Parnaíba, está no rol de importantes personagens da literatura na região. Originalmente, R. Petit escreveu a letra da música visando ser o hino do Parnahyba Sport Club²⁴⁶, algo alcançado. Posteriormente, a canção se tornaria hino da cidade que dá nome ao clube.

Em 1919, R. Petit, juntamente com Ademar Neves²⁴⁷, compôs a canção oficial da entidade esportiva parnaibana. O hino evoca símbolos da paixão e do orgulho dos torcedores pelo Parnahyba Sport Club. A letra diz o seguinte:

Teu nome exprime
Em nosso peito
Ardor sublime
Que nos inspira a repetir a doce escala
Da voz do rio que te envolve que te embala
Teus filhos bravos
No embate rudo
Fazem do peito
Um bronzeo escudo
ESTRIBILHO
E quem da luta
Todo ardor não liba
Ao som do brado:
Salve ó Parnaíba
Possues o brilho
Da paz bendita
Que sobre nós
Fulge e palpita
Ao sopro forte do Nordeste a vida canta
Nessa oficina de labor que nos encanta
Do nosso esforço
Vem a surgir
A glória excelsa
Em teu porvir

²⁴⁵ R. Petit foi o pseudônimo de Raimundo Araújo Chagas, que nasceu em Belém do Pará em 1891 e faleceu em Sorocaba, São Paulo, em 1969. Durante sua infância, mudou-se para Parnaíba, onde residiu por cerca de quarenta anos. Entre os livros poéticos que publicou estão *Ante os Abismos da Vida* (1924) e *Nortadas* (1937). R. Petit é o patrono da Cadeira Nº 09 da Academia Parnaibana de Letras (APAL), cujo primeiro ocupante foi Alberto Tavares Silva.

²⁴⁶ Fundado em 1913, o Parnahyba Sport Club ainda se faz presente no cenário futebolístico estadual, sendo um dos times mais antigos do futebol piauiense em atividade.

²⁴⁷ Ademar Gonçalves Neves foi prefeito da cidade de Parnaíba entre 1931 e 1934. Sua gestão é considerada a remodeladora por realizar obras públicas de urbanização que ainda permanecem na estrutura da cidade.

ESTRIBILHO

A doce sombra
Da paz suprema
Progredir sempre
É o nosso lema
Onde a bravura destemida enfim assome,
Nos lembra o rio que te deu tão grande nome
Teus filhos bravos
No embate rudo
Fazem do peito
Um bronzeo escudo

ESTRIBILHO

E quem da luta
Todo ardor não liba
Ao som do brado:
Salve ó Parnaíba
Possues o brilho
Da paz bendita
Que sobre nós
Fulge e palpita (R. Petit, 1919)²⁴⁸.

Com uma composição que exalta a bravura e a altivez dos que defendem a camisa do Parnahyba Sport Club frente aos adversários em campo, o hino carrega consigo elementos que refletem as influências culturais e sociais das camadas sociais da região. Nos primeiros anos do século XX, o futebol começa a ganhar popularidade na região. O Parnahyba Sport Club, fundado em 1913, emergiu como um dos principais representantes dessa paixão. No hino do clube, portanto, representa-se o apoio aos jogadores, colocando-os como um símbolo de resistência, tradição e ligação comunitária.

Assim, o futebol em Parnaíba, ou “*Foot-ball*” como era chamado no início do século XX, teve sua gênese na cidade em ambientes de labor, onde trabalhadores da indústria e do comércio buscavam novas formas de lazer. Nas primeiras décadas do século XX, Parnaíba se destacava como um importante centro econômico no litoral piauiense, com um setor industrial e comercial de relevância no contexto nordestino.

Os primeiros jogos de futebol na cidade eram organizados de maneira informal, muitas vezes em terrenos abandonados ou praças. Com o tempo, o esporte ganhou estrutura e organização, levando à formação de clubes e equipes que competiam entre si. Esses jogos passaram a ser uma maneira de fortalecer laços comunitários e expressar o orgulho local.

O Parnahyba Sport Club surgiu como um dos pioneiros nesse cenário, proporcionando aos trabalhadores oportunidade de lazer por meio das atividades esportivas. À medida em que

²⁴⁸ Pela precariedade que o futebol piauiense enfrenta historicamente, não existe disponível no momento da pesquisa um site oficial do clube. Toda sua comunicação tem sido feita por meio das redes sociais Facebook e Instagram. A letra do hino pode ser encontrada no site História do Futebol em: <https://historiadofutebol.com/blog/?p=118885>. (Acesso em 06 de nov. de 2024).

o clube crescia, ele também começava a atrair a atenção da elite local, que percebia no futebol uma maneira de promover a coesão social e o desenvolvimento cultural da região.

A origem laboral do futebol no litoral piauiense é explorada pelo historiador Alexandre Santos (2021). Segundo Santos (2021), apesar das escassas fontes, pode-se remeter a introdução do futebol em Parnaíba, aos trabalhadores portuários e marinheiros que atuavam na cidade ou em regiões próximas. Esses trabalhadores, que tinham a responsabilidade de carregar, descarregar, contabilizar e classificar mercadorias no porto, traziam consigo influências culturais e práticas esportivas das classes subalternas do Velho Mundo. O futebol era uma delas.

Para Santos (2021), no início do século XX, o porto de Parnaíba era um dos principais centros comerciais do Piauí, recebendo fluxo constante de navios e trabalhadores de diversas partes do mundo. Marinheiros e estivadores, nas suas horas de folga, frequentemente participavam de atividades recreativas, e o futebol, por ser um esporte acessível e de fácil organização, rapidamente se tornou uma opção popular.

O futebol, então, começou a ser praticado nas áreas portuárias de Parnaíba, ganhando adeptos entre os trabalhadores locais, que se encantavam com o dinamismo e a competitividade do jogo. Esses primeiros encontros informais de futebol no litoral piauiense serviram como semente para a difusão do esporte na cidade. À medida que a prática se expandia, passou a incorporar outros segmentos da sociedade, incluindo a elite.

Em Parnaíba, o futebol se consolidou como uma atividade de lazer com elementos integradores, tornando-se cultural e socialmente significativo para a região. Devido ao seu potencial e à inserção das elites locais, o futebol também passou a exercer um papel de influência sobre a vida doméstica das classes mais pobres. As empresas que empregavam esses trabalhadores começaram a financiar suas atividades esportivas, com a intenção de promover organização e criar oportunidades de exibição de suas marcas na cidade.

Contudo, segundo Alexandre Santos (2021), a prática dos capitães de separar os jogadores em equipes distintas aumentava constantemente a rivalidade entre os times, o que culminou inevitavelmente em uma divisão. Essa cisão levou à criação de dois clubes independentes: em junho de 1912, Septimus Clark (ligado ao comércio) fundou o International Athletic Club, e em 1º de maio de 1913, José de Moraes Correia (ligado à indústria) fundou o Parnahyba Sport Club.

Para Santos (2021), a escolha do Dia do Trabalhador como data de fundação do Parnahyba Sport Club levava em consideração a composição majoritária de trabalhadores no

time, refletindo a origem e a base social dos jogadores. Assim, seriam representados os valores do time, fortemente ligados à identidade dos trabalhadores da região.

A origem operária do Parnahyba Sport Club, ligada a Indústria Moraes/SA, é retratada na canção de R. Petit com personagens que carregam a bravura, altivez e força diante dos desafios dentro e fora do campo. Esses jogadores-operários, celebrados nos versos do hino do clube de futebol, foram elevados posteriormente pelo poder público ao *status* de símbolos da cidade. Paradoxalmente, os mesmos personagens também foram silenciados e apagados no momento de reescrita, destacando a dualidade entre reconhecimento e marginalização na transposição do lugar social da canção de R. Petit e Ademar Neves.

Com a paixão pelo futebol arraigada na população operária, a elite política de Parnaíba aproveitou essa popularidade para elevar a canção a um novo patamar na identidade local, durante um período de busca por modernização e reformulação. Graças à influência dos envolvidos na sua criação, como Ademar de Neves, que foi prefeito de Parnaíba entre 1931 e 1934, o hino, inicialmente pertencente a um time de futebol, tornou-se informalmente a música representativa da cidade na década de 1940, sendo formalizado na década de 1960, junto a outros símbolos municipais, pelo prefeito Lauro Correia.

Essa aceitação por parte da sociedade e da cultura local dos elementos ligados ao Parnahyba Sport Club foi possível devido às apropriações das práticas urbanas realizadas pela população de Parnaíba durante a primeira metade do século XX. Segundo Alexandre Santos (2021), a popularização do futebol na cidade pode ser observada a partir de três momentos.

Primeiramente, a inclusão dos trabalhadores do comércio na composição dos times. Isso reflete a ampliação da base social que participava do esporte. Anteriormente dominado pelos operários industriais, o futebol começou a atrair indivíduos de diferentes setores da economia, refletindo uma democratização do acesso ao esporte. Em segundo lugar, está a disponibilidade de jogos em áreas públicas de lazer e recreação, permitindo que pessoas de diversas classes sociais tivessem acesso ao futebol. O terceiro momento apontado por Santos (2021) é a prática do futebol nos bairros periféricos que circundavam o atual centro da cidade. Essas áreas suburbanas, habitadas principalmente por trabalhadores de ocupações esporádicas com horários flexíveis, proporcionavam um ambiente propício para a prática do futebol fora dos padrões tradicionais de horário de trabalho. Assim, os três momentos descritos por Santos foram fundamentais para a popularização do esporte e para sua integração à vida cotidiana da comunidade.

Na década de 1960, sob a gestão de Lauro Correia (1963-1966), Parnaíba viu a promulgação de uma legislação que estabelecia os símbolos municipais, os quais visavam

representar oficialmente a história e a identidade da cidade. Entre esses símbolos, foi instituído por lei o hino oficial de Parnaíba, tornando-o um elemento no reforço do orgulho cívico da cidade.

Essa iniciativa da gestão municipal destacou a relevância do hino do Parnahyba Sport Club como um símbolo unificador, integrando-se à vida cultural e social de Parnaíba. No entanto, para sua consagração como hino oficial da cidade, foram realizadas alterações em determinados trechos da letra, o que tirou o foco da estrutura laboral humana local e colocou em destaque os cenários naturais da cidade.

A canção ficou da seguinte forma:

Parnaíba,
Teu nome exprime
Em nosso peito
Ardor sublime
Que nos inspira a repetir a doce escala
Da voz do rio que te envolve que te embala
Teus filhos bravos
No embate rudo
Fazem do peito
Um bronzeo escudo
ESTRIBILHO
E quem da luta
Todo ardor não liba
Ao som do brado:
Salve ó Parnaíba
Possues o brilho
Da paz bendita
Que sobre nós
Fulge e palpita
Ao sopro forte do Nordeste a vida canta
Nessa oficina de labor que nos encanta
Do nosso esforço
Vem a surgir
A glória excelsa
Em teu porvir
ESTRIBILHO
A doce sombra
Da paz suprema
Progredir sempre
É o nosso lema
Onde a bravura destemida enfim assome,
Nos lembra o rio que te deu tão grande nome
Teus filhos bravos
No embate rudo
Fazem do peito
Um bronzeo escudo
ESTRIBILHO
E quem da luta

Todo ardor não liba
Ao som do brado:
Salve ó Parnaíba
Possues o brilho
Da paz bendita
Que sobre nós
Fulge e palpita (R. Petit, 1996)²⁴⁹.

Personagens ligados ao time de futebol, que anteriormente eram destacados na versão original da canção, foram preteridos no momento das modificações da letra do hino. Essas alterações tinham o objetivo de adaptar a canção dos trabalhadores futebolistas de forma que ela se ajustasse ao modelo entendido como necessário para a legitimação da memória e da história da cidade de Parnaíba. Além disso, essas mudanças também serviram para reforçar o cenário comercial local como símbolo de modernidade.

As modificações na letra do hino não foram meramente estéticas; elas carregam profundo significado cultural e social. Ao omitir certos personagens, o hino foi reconfigurado para destacar aspectos que se alinham mais estreitamente com a narrativa histórica que a cidade de Parnaíba desejava promover. Esta narrativa revisada homenageia, principalmente, o centro comercial local que já era presente em sentimentos de melancolia e nostalgia.

No início do hino do time de futebol Parnahyba Sport Club, a frase “*Que nos inspira, nos exalta, a todo instante/ Ouvindo sempre, dá vitória, a voz vibrante*” foi alterada para “*Que nos inspira a repetir a doce escala/ Da voz do rio que te envolve que te embala*”. Nesse trecho, é possível identificar o silenciamento da voz dos jogadores e torcedores, muitos deles operários, que foram substituídos pela voz do rio. Embora o rio e suas águas também fossem um local de trabalho para muitos, o hino não exalta esses trabalhadores. Em vez disso, destaca o rio como símbolo de modernidade e de uma economia produtiva, descaracterizando-o dos sujeitos que ali buscavam sobrevivência. Essa mudança enfatiza os lucros dos empregadores em detrimento dos trabalhadores que realmente sustentavam a economia local.

Outro trecho modificado na letra da canção original diz: “*Não há receios, nem rumores, nem canseira/ Para quem preza a tua impávida bandeira*”. No *Hino da Cidade de Parnaíba*, esse trecho foi alterado para: “*Ao sopro forte do Nordeste a vida canta/ Nessa oficina de labor que nos encanta*”. Essa mudança desloca novamente o foco dos indivíduos que incansavelmente defendem a bandeira do time de futebol, transferindo a importância para as paredes das fábricas. Ao fazer isso, a canção reduz a relevância do operário, enfatizando o ambiente de trabalho em vez dos que operam as máquinas na oficina.

²⁴⁹ A canção está presente na coletânea fonográfica *Porto das Barcas* (1996). Diferente das outras músicas, sua letra não está no corpo do encarte, sendo colocada na contracapa do CD.

O historiador Alexandre Santos (2021) destaca a ideologia moderna defendida por certos setores dominantes em Parnaíba, que visava normalizar as classes pobres na cidade. Segundo Santos (2021), desde o início do século XX, houve um esforço para higienizar as práticas populares, removendo sua autonomia. Esse processo buscava eliminar o que era considerado degenerativo para a imagem da cidade desejada pelas camadas mais abastadas.

Maria Stella Bresciani (2002) ao falar da relação entre escrita e iconografia, dando ênfase à linguagem musical, coloca que essa combinação de linguagens múltiplas reflete a complexidade da comunicação cultural, onde cada forma de expressão contribui para a construção de uma experiência estética sobre a cidade. Na música, especificamente, as letras e as melodias trabalham em conjunto para evocar sentimentos profundos e variados, potencializando a mensagem desejada. Assim, a música se torna um veículo para transmitir narrativas, emoções e valores culturais.

A integração das palavras com imagens e melodias cria uma sinergia que pode ser usada para influenciar percepções e reforçar ideologias. Na construção de identidades coletivas, como visto na reconfiguração do hino do Parnahyba Sport Club, essa combinação de linguagens foi utilizada para legitimar memórias e histórias específicas, enquanto outras narrativas foram tiradas do foco dos ouvintes da nova versão. Diante disso, pode-se considerar as coletâneas fonográficas lançadas pela Prefeitura Municipal de Parnaíba em 1994 e 1996 como formuladores dos modelos que seriam seguidos em outras ações do poder público municipal. O prefeito José Hamilton, ao escolher três músicas, *Porto Salgado*, *Milionário* e *Hino da cidade de Parnaíba*, para compor as obras, mostra o reconhecimento da utilização estratégica da música como ferramenta de construção de identidade e memória coletiva.

Na visualização da latência das músicas, percebe-se que essas coletâneas fonográficas lançadas na década de 1990 buscaram em si uma instância de legitimação da definição de “cultura local”. Esse movimento objetivava satisfazer demandas do litoral do Piauí referentes aos ambientes do turismo e à visão propagandística da região para o público interno e externo ao estado, usando a música local como caleidoscópio da região para os ouvintes.

4.2. Parnaíba - 150 Anos (1994) e Porto das Barcas (1996): experiências e memórias do rock no litoral piauiense

Para um melhor entendimento sobre os contextos das coletâneas fonográficas lançadas pela prefeitura de Parnaíba na década de 1990, é necessário considerar o conjunto estético da obra. Nesse contexto, a capa do disco ocupa um local de importância fundamental para as

apresentações visuais ao futuro ouvinte. A capa de um disco vai além de sua função material de proteger o suporte fonográfico (CD, LP, fita cassete); ela tem um papel significativo na construção da experiência do ouvinte.

O elemento visual tem o objetivo de influenciar as expectativas e percepções antes mesmo da primeira nota ser tocada. A impressão visual criada pela capa do disco é vital, pois é o ponto de entrada para o universo sonoro que o(s) artista(s) está(ão) oferecendo. Assim como a capa de um livro pode atrair leitores ou o cartaz de um filme atrai espectadores, a capa de uma obra fonográfica sugere ao ouvinte o tipo de estética sonora, histórias e representações que serão encontradas, transmitindo a mensagem geral da obra.

Através da escolha de imagens, cores e design, os responsáveis pela criação do álbum fonográfico comunicam uma série de informações. As cores, por exemplo, podem sugerir o tom emocional do conteúdo, estabelecendo uma conexão entre o visual e o conteúdo auditivo. Essas pistas visuais são essenciais para preparar o ouvinte para a experiência auditiva, alinhando suas expectativas com a intenção artística do álbum.

A capa do LP, fita cassete ou CD também desempenha um papel na diferenciação do álbum no mercado consumidor que pretende se inserir. Neste sentido, a capa é uma peça integral da narrativa do álbum. É o caso das coletâneas fonográficas *Parnaíba - 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996). Ambas trazem elementos ligados às potencialidades da cidade que tinham em comum a intencionalidade política de valorização, cuja finalidade era capitalizar os espaços em prol de vantagens econômicas.

As imagens utilizadas nas capas e encartes das coletâneas fonográficas promovidas pelo poder público em Parnaíba na década de 1990 revelam a interconexão entre representação e cultura. Stuart Hall (2016) destaca a importância da linguagem como um meio de construção de significados compartilhados, que fundamenta a compreensão da cultura. A cultura, por meio da representação, está intimamente ligada à noção de significados coletivos. Essa ideia se baseia na premissa de que a linguagem desempenha um papel fundamental na formação e troca de significados.

Nesse contexto, a linguagem usada nas coletâneas fonográficas pelos agentes públicos de Parnaíba na década de 1990 torna-se um instrumento através do qual se atribui sentido às experiências e significados já compartilhados no litoral do Piauí. A partir da perspectiva de Hall (2016), a linguagem emerge como elemento unificador na construção cultural. A capacidade de compartilhar significados por meio da linguagem permitiu a criação de uma compreensão coletiva das obras fonográficas, estabelecendo laços entre os envolvidos na criação e a comunidade.

A linguagem, assim, se constituiu como um repositório essencial para os elementos fundamentais que compõem a identidade cultural da música do litoral piauiense. Valores, crenças e significados foram armazenados e transmitidos por meio da linguagem musical e visual presente nas coletâneas fonográficas, tornando-as instrumentos de preservação e transmissão da cultura e memória local.

A capa de uma obra fonográfica, ao ser entendida como uma linguagem de comunicação visual, oferece ao consumidor uma visão sobre a identidade e a temática do álbum. Ela transmite, antes mesmo da primeira nota, impressões sobre o estilo musical, a atmosfera e a mensagem que será apresentada pelos artistas. Esse elemento gráfico, portanto, se torna definidor da ideia do álbum. As escolhas visuais não são aleatórias, mas cuidadosamente selecionadas para representar a essência da obra e comunicar a personalidade artística dos envolvidos.

A partir da análise de Didi-Huberman (2012b), é possível destacar a complexidade na interpretação das imagens e seu papel na compreensão da história. O filósofo rejeita a ideia simplista de que uma coleção de fotografias de época pode fornecer um entendimento completo da história que documenta. Para Didi-Huberman (2012b), as imagens, mesmo fotográficas, não são registros objetivos do passado, mas sim interpretações sujeitas a perspectivas e contextos específicos.

Nesse sentido, a análise das capas das coletâneas fonográficas pode ser enriquecida pelas noções de memória, montagem e dialética. Assim como Halbwachs (1990), Didi-Huberman (2012a, 2012b) vê a memória como um processo seletivo e interpretativo, e não um registro passivo do evento. A montagem, segundo Didi-Huberman (2012b), se refere à reunião e reorganização de imagens ou informações de forma a criar novos significados. A dialética, por sua vez, envolve a interação e resolução de contradições, que pode ser aplicada à análise das partes gráficas das coletâneas fonográficas, especialmente as imagens das capas, que contêm significados múltiplos e, muitas vezes, contraditórios.

Didi-Huberman (2012b) também contesta a ideia de que as imagens existem apenas no presente. Elas carregam consigo o passado e o futuro, sua criação e interpretação, existindo em um continuum temporal que requer contextualização. Nesse sentido, as imagens fotográficas não estão presas ao presente, mas revelam as complexas relações temporais que estruturam a memória na história.

Assim, as imagens escolhidas para as capas das coletâneas fonográficas desempenham um papel relevante ao iluminar aspectos da história de Parnaíba e do litoral do Piauí que foram privilegiados na narrativa histórica e cultural proposta pela via musical. As capas das

coletâneas fonográficas *Parnaíba – 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996) contam uma história e exploram um conceito específico de região.

Portanto, a arte da capa desempenha um papel crucial ao fornecer elementos que auxiliam o ouvinte a entender, de acordo com a intenção dos produtores (Prefeitura de Parnaíba e, no segundo caso, a inserção do SESC/PI), o contexto das músicas. Além disso, as capas das coletâneas fonográficas incorporam elementos simbólicos e metafóricos relacionados à cidade de Parnaíba, aprofundando a compreensão do ouvinte sobre o tema geral da obra. Símbolos, ícones e ilustrações são utilizados para representar ideias e emoções exploradas nas letras das músicas.

4.2.1. *Parnaíba – 150 anos* (1994) e o rock na praia da Pedra do Sal

Reforçando a ideia de que a capa de um disco desempenha papel vital na criação de uma conexão emocional entre o ouvinte e a música, percebe-se, na capa da coletânea fonográfica *Parnaíba - 150 anos* (1994), um elemento visual que serve como ponte facilitadora de uma experiência com a natureza e a sociedade. Isso pode ser visto na imagem a seguir:



Imagem 21: capa da coletânea fonográfica *Parnaíba – 150 anos* (1994). Fonte: Acervo Pessoal Gustavo Moura.

A imagem acima foi concebida para comemorar, por meio da música, o sesquicentenário da elevação de Parnaíba à categoria de cidade. Esse marco é destacado no título “PARNAÍBA - 150 ANOS”, que aparece em letras grandes e destacadas na parte superior da imagem. Abaixo e à direita do título, encontra-se o emblema utilizado pela gestão municipal como selo das comemorações dessa importante efeméride. As cores azul, branco e a estrela, presentes na bandeira da cidade, reforçam a oficialidade da celebração, destacando a autoria da administração municipal.

Na parte inferior da imagem, há uma lista com os títulos das músicas que compõe a coletânea fonográfica *Parnaíba - 150 anos* (1994). *Porto Salgado*, *Ultimatum*²⁵⁰, *Teus*

²⁵⁰ A música e a letra de *Ultimatum* serão analisadas no próximo capítulo.

*Olhos*²⁵¹, *Noites de Aflição*²⁵², *Venha, Louco por Você*²⁵³, *Pescador, Coisas do Amor*²⁵⁴, *Escravidão*²⁵⁵, *Sós*²⁵⁶ e *Compreendi Porque*²⁵⁷ são os títulos das músicas que delineiam sonoramente a obra. Como pode ser visto, não existe o nome dos autores das canções, colocando-se na capa da coletânea fonográfica o sentido de unidade.

O plano de fundo, dominado por um crepúsculo captado na praia da Pedra do Sal, com tons quentes de laranja e amarelo, cria uma atmosfera de contemplação da paisagem natural. A silhueta de uma pessoa tocando saxofone, posicionada contra o sol e conectada às pedras, é uma escolha visual que insere o elemento musical na composição da capa de *Parnaíba – 150 Anos* (1994). Essa representação simbólica não só reflete a importância da música como expressão cultural local, mas também conecta a natureza, a arte e a história da cidade, evocando um sentimento de harmonia entre o ambiente e as celebrações musicais da efeméride.

A região praiana da Pedra do Sal, no litoral norte do estado do Piauí, desempenha um papel central tanto na identidade cultural local quanto no desenvolvimento socioeconômico da comunidade que a habita. Como detalham Ibiapina (2018) e Maurício (2019), a Comunidade Pedra do Sal se formou inicialmente com base na atividade pesqueira, similar a outras comunidades litorâneas do Nordeste. O mar, portanto, não é apenas um recurso econômico, mas também um símbolo de identidade cultural e de práticas tradicionais, o que faz da região um ponto de intersecção entre o social, o ambiental e o simbólico.

Embora o litoral piauiense seja o menor em extensão no Brasil, com apenas sessenta e seis quilômetros, a diversidade ambiental que ele comporta é notável. A interação entre biomas distintos, como o Cerrado, a Caatinga e os sistemas marinhos, confere à região uma rica biodiversidade, que vai além de seu valor natural, marcando também a dinâmica

²⁵¹ Sua letra diz o seguinte: Os teus olhos têm a cor/ A cor, a cor/ A cor do mar, a cor do mar/ São Labaredas esses olhos/ Pelas veredas no meu pensar/ A tua pele é tão macia/ É melodia o teu falar/ O teu corpo me dando amor/ Ai que calor!/ Fico tonta a rodar/ Quando vejo você perto de mim/ Sito o mundo a girar/ Como um raio no céu/ Explode em luz/ Incandesce o meu ser.

²⁵² A música e a letra de *Noites de Aflição* serão analisadas no próximo capítulo.

²⁵³ Sua letra diz o seguinte: Que será da solidão/ Fez minha vida sem razão/ Vivo só a te esperar/ Vem, vem me ver/ Estou louco por você/ Não sei mais o que fazer/ Nosso amor não acabou/ Não suporto mais viver/ Sofrendo assim/ Não consigo te esquecer/ Vem, vem, vem me amar/ Não me deixe mais chorar/ Diz que vai voltar prá mim/ Vem, vem, vem amor/ Diz que nada acabou/ Pois estou a esperar/ Por ti.

²⁵⁴ Sua letra diz o seguinte: Vê se esquece o que passou/ Vou explicar tudo depois/ Antes de tudo foi você quem começou/ Com essas brigas de amor/ Sem machucar vou te dizer/ Eu não consigo te esquecer/ Nenhum minuto senão pira o coração/ Vem me tirar da solidão/ Vem que nessa espera/ Só quem sofre é o amor/ Há um paraíso esperando por nós dois/ Vou dizer que te quero/ Que sempre te amei.

²⁵⁵ A música e a letra de *Escravidão* serão analisadas no próximo capítulo.

²⁵⁶ Sua letra diz o seguinte: Sempre só/ Como/ Ondas/ Ontem, hoje, após/ Sempre/ Sós/ Todos/ Somos/ Eu e tu e vós/ Quanto/ Sobre/ São/ Sombras/ Em torno de nós/ Sombras/ Só/ Quando/ E onde/ Sós! só! só! só! Sós/ Somos/ só/ Nossos/ Sonhos/ Enquanto/ Não pós.

²⁵⁷ A música e a letra de *Compreendi Porque* serão analisadas no próximo capítulo.

sociocultural local. Para os moradores da Comunidade Pedra do Sal, essa relação com o ambiente marinho vai além da atividade econômica da pesca, envolvendo práticas culturais, rituais e um senso profundo de pertencimento à terra e ao mar.

A análise de Ibiapina (2018) sobre os diferentes interesses que envolvem a região aponta para um dilema de perspectivas. Enquanto o Estado vê a área como um campo para o desenvolvimento econômico, explorando o potencial para o turismo e, mais recentemente, para a geração de energia eólica, os moradores locais percebem o mar e a praia como elementos essenciais para sua sobrevivência, tanto física quanto simbólica. A pesca, as tradições culturais e o estilo de vida baseado na convivência com o ambiente natural não podem ser dissociados das lutas locais pela preservação do espaço e da identidade.

Essas tensões de interesses e significados tornam-se evidentes na maneira como a Prefeitura de Parnaíba utiliza a Pedra do Sal nas comemorações dos 150 anos da cidade. Ao escolher esse local como um dos elementos representativos da identidade de Parnaíba, a administração municipal não apenas celebra sua história, mas também ressignifica o espaço, transformando-o em um ícone de modernidade, ao mesmo tempo em que reverbera as tradições e o sentido profundo de pertencimento dos moradores locais.

A coletânea fonográfica *Parnaíba – 150 anos* (1994), ao incorporar a paisagem da Pedra do Sal, vai além da simples representação visual do local, mergulhando nas camadas de significado que a região carrega. O uso da praia e de suas imagens nas comemorações reflete uma tentativa de unir passado e futuro, tradição e modernidade, criando uma ponte entre o legado cultural local e as novas possibilidades de desenvolvimento econômico e social que se delineiam para a cidade. Assim, a Pedra do Sal, mais do que um cenário turístico, se configura como um ponto de tensão e de reflexão sobre o que está em jogo na construção do futuro de Parnaíba.

Em um primeiro olhar, a capa traz elementos que entendidos separadamente se tornam genéricos, são eles: pôr-do-sol, pedras, mar, pessoa tocando saxofone, nome da obra em caixa alta, título das músicas e selo de comemoração das comemorações de 150 anos da cidade de Parnaíba. Nos elementos naturais, existe um contexto entrelaçado. O primeiro a se destacar é o papel de personagens envolvidos no rock local na capa. Isto pode ser visto na fala de Teófilo Lima sobre o convite para participar do LP *Parnaíba – 150 anos* (1994). Ele diz:

Foi um convite natural, a gente tinha um movimento, nessa época o secretário de cultura era o Danilo Melo, um poeta e escritor, ele foi secretário de educação em Palmas, não sei onde está hoje, mas é um grande secretário hoje e na época, antes da gravação desse disco a gente tocava

algumas músicas dele, chegamos a resgatar algumas músicas que ele havia tocado em uma banda antes do Rabiscos. A gente tinha um movimento bem forte na cidade de Parnaíba e houve o convite para gravar esse disco, coincidentemente esse cara da capa, o saxofonista sou eu. (...) Cara, eu estava na praia e um amigo meu era o fotógrafo, o Vieirinha, e fui convidado para fazer a capa do disco. Ele havia levado um amigo meu, saxofonista mesmo, para fazer a foto, mas acho que eu tinha um pouco mais de altura e na hora ele me viu lá na praia e convidou, eu topava tudo né?! (risos) (Teófilo Lima, 2021).

A narrativa de Teófilo Lima sobre o convite para participar como músico do *Long Play* encontra-se em consonância a sua participação na imagem capa da coletânea fonográfica. Isso revela elementos sobre a interconexão entre a cultura local, a música e as relações pessoais estabelecidas no ambiente da cultura institucional na cidade de Parnaíba. O convite, descrito por Teófilo Lima como algo “*natural*”, evidencia o envolvimento dos integrantes da secretaria municipal de cultura com a cena rock local.

Para Teófilo Lima, a presença de Danilo Melo como secretário de cultura seria importante para a valorização e fomento da expressão artística local. O fato de Teófilo Lima, junto a sua banda Rabiscos Urbanos, terem tocado músicas de Danilo Melo em eventos antes da iniciativa fonográfica pública, mostra uma pregressa colaboração e conexão entre o rock e aqueles que ocupavam em 1994 a função de autoridades culturais públicas na cidade.

Esse entrelaçamento de esferas artísticas e administrativas contribuiu para a criação de uma atmosfera propícia ao desenvolvimento e promoção da cultura rock. Dessa forma, os movimentos efetuados pela cena rock e seus personagens habilitavam-nos como portadores da identidade e da expressão artística do litoral piauiense. Com isso, o rock, na música da região, desempenhava, formalmente, funções na construção do tecido social e cultural.

A história por trás da capa do disco, na qual Teófilo Lima foi convidado pelo fotógrafo Vieira Filho para ser a figura central, pode adicionar uma camada de casualidade e espontaneidade à narrativa. Contudo, o fato de Teófilo Lima estar na praia no momento do convite, mostra as conexões que a cena rock local tinha com o ambiente da Pedra do Sal. Guilherme Paiva, em consonância com a fala de Teófilo Lima, apresentou a sua versão do momento da fotografia. Ele disse:

A gente estava lá. A gente estava onde? Pedra do Sal, na casa do Roberto Pilim. Como você perguntou: onde vocês ficavam?, ou era na casa dos pais do Danilo ensaiando ou era muito na Pedra do Sal, na casa do Roberto Pilim. Então, a gente nesse dia estava lá na Pedra do Sal, quando de repente vem um pessoal tirar fotografia, dizendo que iriam tirar fotografia exatamente para esse álbum, esse LP em homenagem aos 150 anos de Parnaíba. Trouxeram esse saxofone e tal, quando de repente chamaram quem para tirar

a foto? o Teófilo (risos), é o Teófilo que tá pegando esse sax, ele nem toca sax, ele tá pegando esse sax nesse por do sol na Pedra do Sal, ele nem tinha composto ainda a música Pedra do Sal, não tinha feito ainda a Pedra do Sal. (...)Eu estava nesse dia lá na Pedra do Sal (risos), a gente estava junto lá na casa do Roberto Pilim, era um dos finais de semana que a gente ficava lá tocando, bebendo cerveja. Eles tirando foto para capa e o Teófilo lá, “pega o sax aí”, ele pegou o sax e fez essa pose que ficou como foto da capa do disco em comemoração, é o Teófilo tocando sax (Guilherme Paiva, 2021).

A narrativa de Guilherme Paiva coloca o espaço da Pedra do Sal como um dos eixos centrais na produção artística dos envolvidos com a Rabiscos, podendo ser estendida para outras bandas envolvidas com a cena rock do litoral na década de 1990. Além disso, pode ser visto a partir de Guilherme Paiva a colocação da presença de Teófilo Lima na capa da coletânea fonográfica *Parnaíba – 150 anos* (1994).

O cenário da Pedra do Sal, visto da casa de Roberto Pilim e seu entorno, emerge como ponto de convergência para a Rabiscos e a produção da iniciativa fonográfica municipal. Nesse local, a banda fomentava a criatividade e o convívio. A escolha da praia parnaibana como cenário para a produção musical ilustra a importância desse ambiente na formação da identidade musical da banda e seus envolvidos.

As descrições do episódio da fotografia para o álbum comemorativo dos 150 anos de Parnaíba elaboradas por Guilherme Paiva e Teófilo Lima destacam as experiências que suas narrativas encapsulam. Os músicos, ao narrarem esse momento específico, cada um pela sua ótica, registram-no como um evento significativo na sua participação. Isso coloca o episódio da fotografia em níveis similares a suas participações como músicos.

As reflexões de Lucilia Delgado (2003) sobre as narrativas como processos dinâmicos e contínuos de construção de significado são essenciais para entender as memórias associadas ao episódio fotográfico e às narrativas de Guilherme Paiva e Teófilo Lima. A historiadora sugere que as narrativas não apenas preservam o passado, mas também o transformam ao reinterpretá-lo ao longo do tempo, criando um fluxo constante de ressignificação que conecta as experiências pessoais e coletivas. Esse processo se reflete nas duas narrativas, que se configuram como testemunhos não apenas de eventos passados, mas de sua contínua reconstrução no presente.

No caso de Guilherme Paiva, sua interpretação sobre a relação entre o passado e o presente, em especial no contexto da Pedra do Sal, pode ser vista à luz das ideias de Delgado (2003). Ao associar a música *Pedra do Sal* de Teófilo Lima com a identidade e a memória dessa região, Paiva não apenas evoca um passado específico, mas também recontextualiza esse passado para o público contemporâneo. Isso exemplifica o ponto de Delgado sobre como

as narrativas reconfiguram constantemente o entendimento do passado, permitindo que ele se torne uma ferramenta para compreender o presente e até mesmo projetar o futuro.

A análise da memória como um processo seletivo e interpretativo, como destacado por Delgado, também é pertinente quando se observa o papel da música e das fotografias nesse cenário. Elas não apenas registram, mas ativamente moldam a memória coletiva e pessoal, transformando-se em narrativas de resistência e celebração. A intersecção das memórias de Guilherme Paiva e Teófilo Lima, que se entrelaçam com a música e com as imagens da Pedra do Sal, é um exemplo claro de como as memórias podem ser ressignificadas ao longo do tempo, mantendo viva a conexão entre os indivíduos e a história de sua comunidade.

Por fim, o conceito de que as narrativas funcionam como janelas através das quais diferentes tempos e perspectivas convergem, conforme Delgado (2003), ajuda a compreender o poder simbólico da obra de Guilherme Paiva e Teófilo Lima. Ao revisitar e reinterpretar um espaço como a Pedra do Sal, suas narrativas não apenas falam do que foi, mas também do que é e do que pode vir a ser, refletindo a constante transformação da memória e da identidade, o que é essencial para a continuidade da história cultural local.

A presença de Guilherme Paiva na Pedra do Sal, no episódio em que foi registrado para o álbum fonográfico *Parnaíba – 150 anos* (1994), com a banda Rabiscos, enfatiza a natureza coletiva e compartilhada desses momentos. A atmosfera descontraída, com música, cerveja e amizade, também encontra na fala de Marcos Fonteles elementos que possibilitam entender essa presença do rock no ambiente da Pedra do Sal na década de 1990:

A gente se reunia uns nas casas dos outros e também muito na Pedra do Sal, nas praias, no Coqueiro, Coqueiro e Pedra do Sal, muito Pedra do Sal porque a família da Mariana, esposa do Teófilo, tem casa lá, então, a gente ia direto para aquela casa das pedras, direto, direto, praticamente todo final de semana. Também íamos na casa do Júnior Bezerra, o Júnior Bezerra é o dono do Coqueiro Beach, surfista de cem anos, nosso amigo de décadas. Teve uma época que o Júnior também andava bastante com a gente, estava bastante próximo e durante muitos anos a gente foi para a casa dele no Coqueiro (Marcos Fonteles, 2022).

A fala de Marcos Fonteles oferece um retrato da convivência e da socialização que personagens envolvidos com o rock, entre eles, Teófilo Lima, tinham no ambiente da Comunidade Pedra do Sal. As reuniões ocorridas na referida praia, ilustram em quais espaços físicos, simbólicos e de poder encontrava-se o rock do litoral piauiense. Essa praia, em particular, emerge como um ponto central de encontro devido à presença da casa da família de

Mariana, à época namorada²⁵⁸ de Teófilo Lima, tornando-se local de congregação para jovens músicos envolvidos com o rock e residentes na cidade de Parnaíba, além de amigos de outras regiões.

As experiências vividas por Teófilo Lima na praia da Pedra do Sal inspiram uma das suas principais canções²⁵⁹. Levando o nome da praia parnaibana, sua letra diz o seguinte:

Ouvi dizer de uma bela ilha de um pedaço Pedra do Sal
Com tesouros escondidos e um farol.
Pedacos de uma maravilha liquida se debatendo contra a pedra e o sol
fazendo desse casamento o sal.
Assim se fez, assim nasceu o pedral.

A pedra e o sol
A pedra o mar e o sol, assim se fez pedral.
A pedra e o sol, pedra do sal, pedra do sal.
A pedra e o sol, assim se fez...

Ouvi dizer de uma bela ilha com o Parnaíba sempre a lhe abraçar, lhe
contornando lhe beijando até o mar.
Um dia eu fui naquela bela ilha e vi que é mais bonito que no jornal.
Vi que todo mundo todo dia tem Pedra do Sal.
Vi que todo amor em Parnaíba tem Pedra do sal.
Vi você, pai, mãe e tia na pedra do sal.
Vi que todo mundo todo dia tem Pedra do Sal (Lima, 2023, p.56-57)²⁶⁰.

Em sua estrutura sonora, *Pedra do Sal* traz introdução e primeira parte marcadas por uma combinação de violão, gaita e guitarra solo com uso da distorção *delay*. Esses instrumentos criam uma textura sonora que remete ao blues, com a gaita adicionando um

²⁵⁸ Teófilo Lima e Mariana Carvalho começaram seu relacionamento em 1993 e se casaram em 2005. Na discografia de Teófilo Lima, há duas músicas inspiradas por Mariana Carvalho em momentos diferentes da carreira do artista. As canções são *Uma Menina*, do álbum *Com Fusão* (2001), e *Empalidecer*, do álbum *Teófilo* (2018). Até o momento da finalização desta tese, continuam casados. Também se faz importante ressaltar que Mariana Carvalho é irmã de Danilo Carvalho, integrante da banda Delirium Tremens e que também participou da banda Rabiscos, dentre outras. Parte da discografia de Teófilo Lima pode ser ouvida em: <http://www.teofilolima.com.br/p/discos.html>. (Acesso em 06 de nov. de 2024).

²⁵⁹ A afirmação de que a música *Pedra do Sal* é uma das principais canções que projetaram a carreira de Teófilo Lima se sustenta pelo fato de ser frequentemente utilizada como trilha sonora em reportagens de canais televisivos locais, estaduais e nacionais quando abordam a cidade de Parnaíba e sua praia. Exemplo desses usos aconteceu durante a inauguração de obras na Pedra do Sal em 2023, momento em que o governador do Piauí, Rafael Fonteles, acompanhado por políticos locais de seu grupo político e outras autoridades locais, contou com a presença de Teófilo Lima, que cantou a música *Pedra do Sal* junto aos presentes. Isso pode ser visto no minuto 1min28s da matéria realizada pela emissora televisiva parnaibana TV Costa Norte. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=CMLK6rW6zT4>. (Acesso em 06 de nov. de 2024).

²⁶⁰ No encarte do CD *Com Fusão*, lançado em 2001, há uma alteração na letra, especificamente no refrão, onde está impresso o seguinte: “a pedra e o sol/ a pedra o mar e o sol/ a pedra e o sol/ a pedra o mar e o sol/ assim se fez/ assim nasceu Pedral”. Contudo, foi escolhida para as análises da tese a versão presente no livro de letras *Beijos e Cacos*, lançado por Teófilo Lima pela editora Lamparina em 2023. Essa escolha foi efetuada porque a versão do livro se alinha com a versão da gravação de *Com Fusão*, sendo a alteração no encarte possivelmente um erro gráfico.

toque de melancolia e a guitarra com *delay* fornecendo uma sensação de espaço e eco, evocando a vastidão do mar.

As guitarras de *Pedra do Sal* foram gravadas para o disco *Com Fusão* (2001) pelo músico Márcio Bigly²⁶¹, que junto a Teófilo integrou a banda Mãezoca News²⁶² na segunda metade da década de 1990, e na gaita, Guilherme Paiva, que integrou a banda Rabiscos na primeira metade da década de 1990. Essas conexões são importantes para entender as referências musicais presentes na canção.

Quando a música transita para a segunda parte e o refrão, a instrumentação se expande para incluir, em sua totalidade, a guitarra base, violão, baixo e bateria. Essa nova configuração aumenta a intensidade e a dinâmica, criando um contraste com a introdução, que se mostra com maior suavidade sonora. Após o refrão, uma ponte conduz à terceira parte e ao solo de guitarra. O solo adiciona um elemento de diferenciação e de marcação do convidado, Márcio Bigly, que coloca elementos característicos do rock, imprimindo na melodia marcas do estilo musical antes de retornar aos elementos do blues na canção.

Na parte final, os instrumentos usados na segunda parte retornam, agora com o acréscimo da gaita de Guilherme Paiva. A reintrodução da gaita também tem o papel de marcação do convidado em *Pedra do Sal*. Com isso, Teófilo Lima une os diferentes personagens de sua trajetória musical e os elementos musicais que permeiam suas canções.

Como mencionado anteriormente, a música *Pedra do Sal*, escrita por Teófilo Lima, celebra de forma poética a praia que inspirou seu título. Na letra da canção, Teófilo Lima explora alguns significados e as experiências que a Pedra do Sal evoca para ele. Por meio de metáforas, a música descreve as belezas naturais do local por meio de capturas emocionais de Teófilo Lima na costa parnaibana em frente ao Oceano Atlântico.

A letra de *Pedra do Sal* começa com a descrição da Comunidade Pedra do Sal como uma “*bela ilha*” e um local com “*tesouros escondidos e um farol*”. Essa imagem evoca a geografia da região, suas configurações e lendas, mostrando um lugar que para além da natureza, está envolto em histórias e mistérios. Ao colocar em foco os tesouros escondidos,

²⁶¹ Márcio Bigly foi membro das bandas Narguilé Hidromecânico e Maverick 7. Além disso, é sócio proprietário e diretor da produtora B&T Audiovisual. Atualmente, no campo da música, Márcio Bigly participa frequentemente da banda de apoio de Teófilo Lima em suas apresentações ao vivo na cidade de Teresina, onde reside.

²⁶² Para conhecer mais sobre a Mãezoca News e outras bandas e artistas do cenário do rock teresinense no final da década de 1990 e na primeira metade dos anos 2000, recomenda-se a tese “Genealogia, morfologia, dinâmicas e produtos do rock independente de Teresina no início do século XXI”, de autoria do comunicólogo e sociólogo Thiago Meneses Alves. Esta tese foi apresentada em 2017, no 3.º Ciclo (doutorado) em Sociologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Teófilo Lima reforça na letra da canção a presença de riquezas perdidas e/ou ocultas que se alinham com o imaginário coletivo da comunidade.

Maurício (2019) destacou que, desde o final do século XIX, há registros sobre um tesouro escondido na praia de Pedra do Sal, supostamente retirado durante uma noite pela canhoneira francesa *La Motte Piqué*. Esta é uma das lendas que se entrelaçam nas histórias locais presentes na Comunidade Pedra do Sal. O historiador Pedro Oliveira (2017), ao acessar narrativas de pescadores da comunidade e abordar os elementos relacionados às concepções de progresso e seus impactos na região, mostra que a lenda da canhoneira francesa está diretamente ligada a uma concepção de espoliação. Assim, o ouro das “botijas” para os habitantes é um dos símbolos de perda de seus antigos modos de vida e das riquezas locais. Nos relatos, trazidos por Maurício (2019) e Oliveira (2017), há uma mistura entre o real e o imaginário. O ouro, as botijas e até mesmo um navio naufragado são elementos simbólicos que remetem os habitantes da Comunidade Pedra do Sal a um passado de opulência e prosperidade perdida e roubada.

O farol, por sua vez, entendido na letra de Pedra do Sal como símbolo de orientação e esperança, guiando marinheiros e, metaforicamente, os habitantes locais através das trevas da noite, é interpretado pelos moradores locais por outra ótica, antagônica à percepção musical. Segundo Pedro Oliveira (2017), esta construção é símbolo do futuro que trouxe aos habitantes locais modificações em seu espaço pela via de inserção de pessoas de fora da comunidade.

Segundo Maurício (2019), o farol é uma consequência direta da história da presença do *La Motte Piqué* na praia da Pedra do Sal. Inaugurado em 1873, um ano após a notícia da visita do corsário que levou das pedras o ouro escondido, a construção surge com a função de segurança e vigilância ao território brasileiro. O farol da Pedra do Sal tornou-se um marco visual e cultural da cidade de Parnaíba. Isto é ressaltado na importância contínua como elemento histórico dada pela Prefeitura de Parnaíba e em peças publicitárias que buscam ressaltar as belezas naturais do litoral piauiense.

O farol da Pedra do Sal serve como uma ponte entre o passado e o presente. Deste modo, Teófilo reafirma o seu papel como elemento da memória coletiva, colocando-o como um símbolo visual que seria facilmente reconhecível ao pensar-se sobre a praia da Pedra do Sal e Parnaíba. Na continuação da letra da canção, são feitas referências a elementos naturais em: “*Pedaços de uma maravilha líquida se debatendo contra a pedra e o sol fazendo desse casamento o sal*”. O sal surge do casamento da pedra e com o sol mostrando uma união harmoniosa dos elementos naturais. Esta união é reforçada na repetição do refrão: “*A pedra e o sol, a pedra o mar e o sol...*”.

Segundo Ibiapina (2018), o nome *Pedra do Sal* advém da formação rochosa que divide a praia. A alcunha é devido ao acúmulo de sal nas cavidades das pedras graníticas, resultado da evaporação da água salgada e das espumas brancas depositadas ali. Para além do simbolismo linguístico e do cenário da fotografia da capa de *Parnaíba – 150 anos* (1994), as rochas desempenham um papel crucial ao dividir a praia em duas áreas distintas: o lado manso, com águas calmas, e o lado bravo, com águas agitadas. Conforme Ibiapina (2018), no lado manso, a tranquilidade das águas permite que os pescadores ancorem com segurança suas canoas, facilitando suas atividades diárias de pesca. Área essencial para a subsistência das comunidades locais, fornecendo um espaço protegido para a prática da atividade tradicional.

Ainda segundo Ibiapina (2018), o lado bravo, antagônico ao lado manso, é caracterizado por águas mais agitadas, preferido pelos surfistas que buscam ondas. A presença dos surfistas nesse lado da praia relaciona-se com atividades que também se direcionam para a economia local através do turismo. A prática do surfe atrai visitantes da parte urbana de Parnaíba e de outras localidades do Brasil. Por essa via, percebe-se na formação rochosa responsável pelo nome da praia, configurações que caracterizam a localidade, para além do plano natural. Assim, as pedras também influenciam na divisão geográfica, social e cultural da praia em lados distintos, ilustrando a complexa interação entre os elementos naturais e as atividades humanas presentes no ambiente da Comunidade Pedra do Sal.

Na segunda parte da canção *Pedra do Sal*, o narrador Teófilo Lima fala sobre a ilha abraçada pelo rio Parnaíba, quando canta: “*Ouvi dizer de uma bela ilha com o Parnaíba sempre a lhe abraçar, lhe contornando lhe beijando até o mar*”. Essa conexão, que ressalta a beleza natural e a relação íntima entre a terra e a água, também mostra algumas movimentações que ocorriam no âmbito político na década de 1990.

Essa experiência pessoal do narrador ao visitar a ilha, “*Um dia eu fui naquela bela ilha e vi que é mais bonito que no jornal*”, mostra que na década de 1990 a Pedra do Sal era uma pauta da imprensa. As motivações para um testemunho que ressalta o rio Parnaíba, a imprensa e as belezas naturais que se ligam a cidade se relacionam com o processo de emancipação de Ilha Grande do Piauí.

Para o pesquisador Jorge Cruz (2023), o período que contemplou o final da década de 1980 e início da década de 1990 é o momento em que a população do outro lado da ponte Simplício Dias, insatisfeita com anos de negligência por parte do poder público, começou a se organizar politicamente para exigir melhorias e uma vida mais digna. No final da década de 1980, sob a liderança do padre Pedro Quiriti, pároco da região naquele período, os moradores

se uniram para reivindicar a autonomia política dos povoados situados na outra margem do Rio Igarçu.

Segundo Jorge Cruz (2023), em 1991, durante um comício do Partido dos Trabalhadores (PT) nos Morros, Nazareno Fonteles, candidato a deputado pelo partido, foi abordado pela Comissão de Moradores do local, apoiada pelo Padre Pedro Quiriti. Durante esse evento político, a Comissão Pró Emancipação Política do Município apresentou sua demanda: o apoio e a viabilização da criação do município de Ilha Grande.

Esse episódio ilustra a capacidade de mobilização e organização da comunidade local, dentre elas, a da Pedra do Sal, diante das adversidades e da falta de atenção por parte das autoridades. A busca pela emancipação política de Ilha Grande refletia um desejo de gerir seus próprios interesses e recursos. Para os moradores, a criação de um município representava a oportunidade de melhoria das condições de vida, implementação de políticas públicas locais adequadas às suas necessidades e promoção do desenvolvimento da região.

Contudo, Jorge Cruz (2023) aponta que não foi uma disputa pacífica politicamente. A separação do território de Ilha Grande encontrou desafios, principalmente por conta do território que compreende a praia da Pedra do Sal, única pertencente à cidade de Parnaíba. Neste sentido, Mauricio (2019) aponta que questões históricas e econômicas complicaram o processo, evidenciando interesses divergentes entre os grupos envolvidos.

Mauricio (2019) coloca que a década de 1990 foi um período de mudanças nas relações entre os Silva e os moradores da Ilha Grande de Santa Isabel. Isso se deu porque historicamente os Silva ocupavam o papel de intermediários entre a comunidade local e as estruturas de poder. No entanto, neste período, moradores da região começaram a reivindicar junto às instâncias competentes o reconhecimento de posse das terras ocupadas por gerações.

Além disso, o contexto de disputa política-territorial entre os Silva e o prefeito de Parnaíba Mão Santa oportunizou a intensificação do faccionalismo político entre os Silva e os Moraes Souza na região. Apesar de ambos os grupos político/familiares não serem partidários da emancipação, as ações de Mão Santa, para além de buscarem barrar a divisão territorial de Parnaíba, também podem ser interpretadas como uma estratégia para ganhar a adesão dos eleitores tradicionalmente vinculados aos Silva, desafiando a hegemonia política estabelecida por essa família na região litorânea piauiense. Jorge Cruz (2023), ao abordar a estratégia adotada pelo prefeito de Parnaíba, Mão Santa, para evitar a separação territorial e política de Ilha Grande, expõe que entre as principais ações está a adoção de medida política ao assinar o projeto de lei n. 2145/92. Esse projeto transformava o povoado Morros da Mariana em um bairro, incorporando-o à zona urbana de Parnaíba.

A ação foi justificada pelo prefeito para conferir maior atenção do poder público ao Morros da Mariana, prometendo investimentos significativos nas áreas de educação, saúde e transporte para o novo bairro. Ao conceder esse status, Mão Santa buscava conferir uma importância ao lugar na estrutura urbana e administrativa de Parnaíba.

Para Jorge Cruz (2023), a decisão de transformar Morros da Mariana em bairro urbano pode ser vista como estratégia política para diluir a demanda por emancipação de Ilha Grande, mantendo o território sob a administração direta de Parnaíba. Ao fazer isso, Mão Santa buscava garantir a continuidade do controle administrativo sobre a região, mas também oferecer melhorias e benefícios para mitigar as demandas por autonomia política.

A partir de plebiscito realizado em 12 de dezembro de 1993, conhecido como o “Dia do Sim”, a população de Ilha Grande votou a favor da criação do município. Dos 2.210 votantes, 1.550 escolheram o sim, representando cerca de 70% do eleitorado, enquanto menos de 25% votaram contra e aproximadamente 5% anularam o voto ou votaram em branco (Cruz, 2023). Em 26 de janeiro de 1994, a criação oficial do município de Ilha Grande foi sancionada pelo governador do estado do Piauí, Freitas Neto, por meio da lei nº 4.680. Essa legislação estabeleceu os limites territoriais e atribuições administrativas para o novo município, que abrange cerca de 130 km² no arquipélago formado no Delta do Rio Parnaíba, sendo a maior ilha dessa região.

Contudo, Jorge Cruz (2023) aponta que não foi uma vitória total do movimento emancipatório de Ilha Grande. Parnaíba, em movimentação das suas forças políticas, conseguiu a permanência de algumas partes povoadas, dentre elas o litoral. Alto do Batista, Boa Vista, Vazantinha e Fazendinha, que eventualmente se tornaram parte do bairro Ilha Grande de Santa Isabel, também continuaram partes do território de Parnaíba.

Essa decisão evidencia um aspecto crucial dos processos políticos-territoriais que ocorriam no litoral piauiense e refletiam de algum modo nas movimentações identitárias que ocorriam no âmbito da cultura. Exemplo disso está na capa da coletânea fonográfica *Parnaíba - 150 anos*, que em 1994, ano de emancipação de Ilha Grande, levava aos ouvintes a imagem da praia da Pedra do Sal, uma das partes reivindicadas para compor o território da nova cidade. No mapa abaixo pode ser vista a divisão territorial e política que passou a valer a partir de 1994:

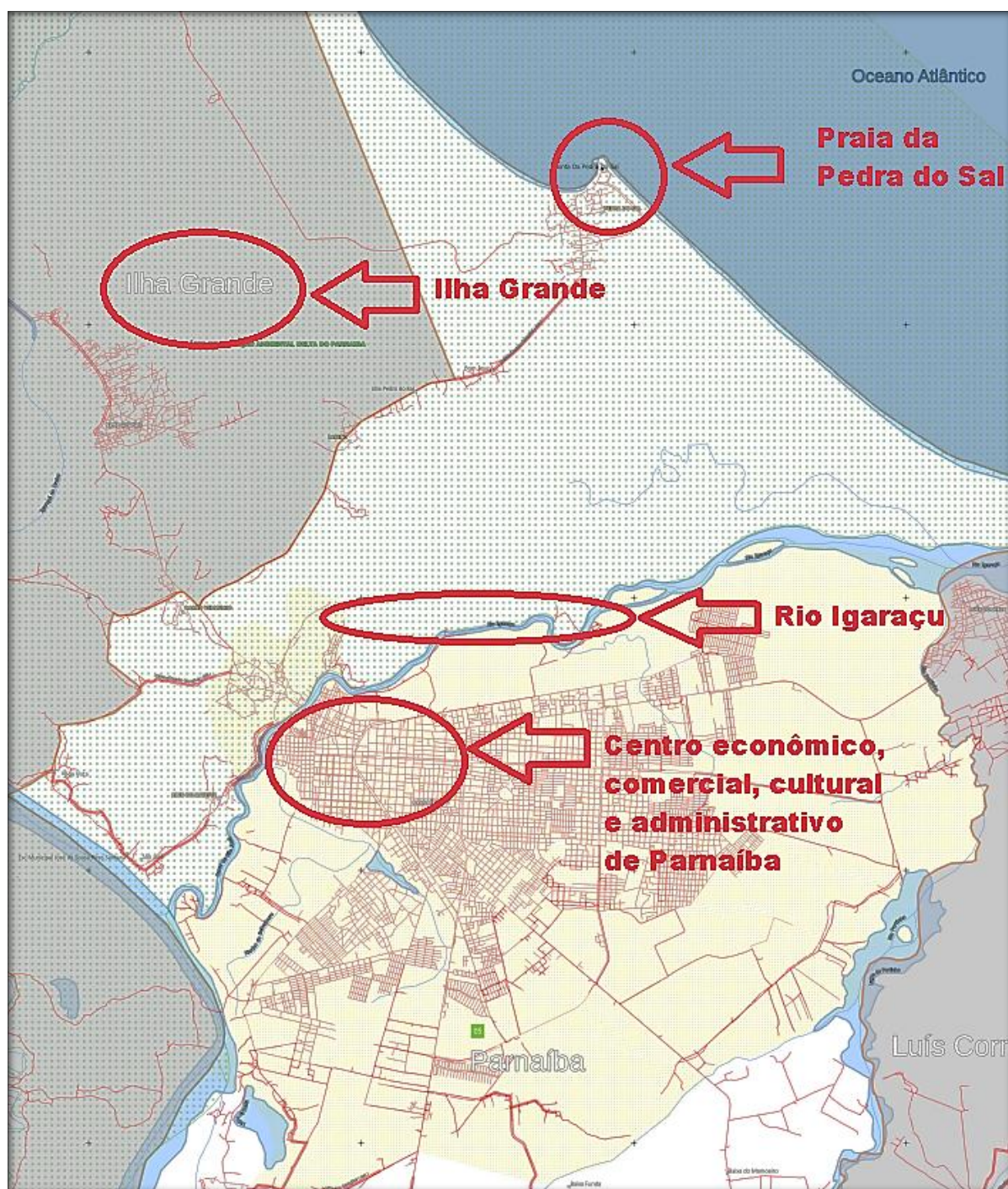


Imagem 22: Mapa da divisa entre os municípios piauienses Parnaíba e Ilha Grande. Fonte: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE. (Imagem editada para pesquisa).

Como pode ser visto no mapa acima, na disputa pelo controle territorial e pelos recursos associados a essas áreas, principalmente os turísticos da praia, Parnaíba (fundo branco com marcações de estradas em vermelho), ao manter a faixa costeira e as comunidades próximas do seu centro administrativo e econômico dentro de seus limites administrativos, preservou sua extensão territorial litorânea. Isso foi possível ao não ser alterada parte do território para além do rio Igaraçu, limite territorial reivindicado nas movimentações pela

emancipação do município de Ilha Grande (fundo cinza na parte superior com marcações de estradas em vermelho). Dessa forma, o acesso a potenciais fontes de receita e eleitorado foi mantido pela cidade de Parnaíba. Isso refletiu na formulação de abordagens políticas para manter influência simbólica e material sobre a área da Pedra do Sal, considerada econômica e estrategicamente importante em planos direcionados ao turismo que envolvia o elemento natureza na equação econômica e de lazer.

Francisco Raphael Mauricio (2019) indica que durante o final da década de 1990 e início dos anos 2000, se encontra um contexto importante de transformações no território da Ilha Grande de Santa Isabel. Para o sociólogo, essas mudanças na região estão relacionadas às políticas conservacionistas do Estado brasileiro. Mauricio (2019) e Ibiapina (2018), indicam que a Ilha Grande foi integrada à Área de Proteção Ambiental - APA Delta do Parnaíba em 1996. A APA abrange uma extensa área de 313.809 hectares que engloba dez municípios nos estados do Maranhão, Ceará e Piauí²⁶³, além das águas jurisdicionais de rios e mar territorial.

Nesse cenário político e social dos anos 1990, Teófilo Lima forjou parte de suas memórias que influenciariam sua visão da Pedra do Sal. Assim, construindo experiências nas suas estadias na praia parnaibana, ele absorveu elementos de seu meio que permeavam a região. Cada visita à praia contribuiu para a criação de uma imagem do lugar.

Essas experiências se refletiram em sua arte, culminando na canção *Pedra do Sal*, lançada nos primeiros anos do século XXI. A música busca mostrar a sua visão sobre a beleza natural e incorporou elementos simbólicos da praia. Isso foi possível através da reverência às memórias coletivas e individuais. Ao se tornar um marco na carreira de Teófilo Lima, a canção passou a representar pela via cultural o que seria a região e partes do litoral piauiense.

Outros participantes das coletâneas fonográficas lançadas pela Prefeitura de Parnaíba na década de 1990 também tiveram a praia da Pedra do Sal como um espaço de lazer e inspiração. A beleza natural e a atmosfera do local atraíram músicos ligados ao rock. As reuniões na praia eram comuns, proporcionando momentos de troca de ideias, improvisações musicais e uma convivência entre os jovens e a comunidade tradicional.

Segundo Guilherme Paiva, na Pedra do Sal:

(...) a gente se reunia bastante na Pedra do Sal na casa do Roberto Pilim, é uma casa que fica ali acima das pedras na Pedra do Sal, isso antes do Teófilo fazer a música Pedra do Sal (risos). (...) os locais onde a gente ficava mais, de passar dias, ficar lá final de semana, era Pedra do Sal. Ficava lá na Pedra

²⁶³ No Maranhão, estão contemplados na APA Delta do Parnaíba os municípios: Tutoia, Paulino Neves, Araisos e Água Doce; no Piauí: Ilha Grande, Parnaíba, Luís Correia e Cajueiro da Praia; no Ceará: Chaval e Barroquinha.

do Sal tocando, bebendo uma cerveja, fazendo churrasco e tocando, sempre tocando. A Pedra do Sal, as praias, a gente ia muito para as praias (Guilherme Paiva, 2021).

Marcos Fonteles, na fala mostrada anteriormente, e Guilherme Paiva, no trecho acima, destacam essa recorrência de encontros na Pedra do Sal, mencionando como esses momentos contribuíram para a coesão e o fortalecimento de amizades que se mantêm desde a década de 1990. Essas reuniões eram oportunidades de lazer, inspiração e colaboração artística. A praia da Pedra do Sal servia como ponto de encontro, onde novas músicas eram compostas, estilos eram experimentados e amizades eram solidificadas.

Ao situar a Pedra do Sal como local de convivência e encontro dos personagens envolvidos com o rock no litoral do Piauí, Guilherme Paiva indica a casa de Roberto Pilim, situada acima das pedras. Contudo, a partir das falas de Teófilo Lima e Danilo Carvalho, bem como de seu acervo fotográfico, pode-se estabelecer outro local como base dessas confraternizações dos personagens do rock na década de 1990. A casa pode ser vista em fotografia abaixo:



Imagem 23: Casa de veraneio da família Silva na praia da Pedra do Sal. Fonte: <https://revistacasaejardim.globo.com/arquitetura/noticia/2024/03/gerson-castelo-branco-a-historia-do-arquiteto-autodidata-do-piaui.ghtml> (Acesso em 16/07/2024).

Na imagem acima, é possível visualizar a casa na praia da Pedra do Sal, indicada por Guilherme Paiva como local onde o rock autoral do litoral do Piauí era composto. Construída em 1986 como uma casa de veraneio para a família de Alberto Silva²⁶⁴, a arquitetura da residência projetada por Gerson Castelo Branco²⁶⁵ está localizada entre o que se chama mar bravo e mar manso da praia da Pedra do Sal. O sociólogo Francisco Raphael Maurício (2019) ao fazer uma descrição geográfica da praia da Pedra do Sal, baseando-se nas memórias de Humberto de Campos entre finais do século XIX e XX, aponta que essa divisão em dois lados distintos já era feita em tempos imemoriais. Como base topográfica dessa geografia litorânea piauiense usa-se o rochedo onde está situado o farol²⁶⁶. Isto pode ser visto na imagem abaixo:



Imagem 24: Visão panorâmica da praia da Pedra do Sal. Fonte: Frame do segundo 00min03s da matéria do programa Globo Repórter intitulada: “Farol da Pedra do Sal, o mais antigo da costa do PI, pode ser visto a 46 km”. Ver: <https://globoplay.globo.com/v/11478758/> (Acesso em 16/07/2024).

²⁶⁴ Mais informações sobre a referida casa podem ser encontradas na matéria realizada pela TV Antena 10, afiliada da TV Record no Piauí, disponível no YouTube pelo link: <https://youtu.be/Bk7ZCGJCFg4?si=EAJdGE8uqSGF8vQz>. (Acesso em 06 de nov. de 2024). No vídeo, pode-se ver Danilo Carvalho, integrante de bandas de rock do litoral do Piauí nas décadas de 1980 e 1990. Para além de integrante da família Silva, sua participação no vídeo se refere a projetos que estavam sendo planejados para serem desenvolvidos no espaço da casa. Não se tem conhecimento da efetivação dos projetos citados na reportagem.

²⁶⁵ Para mais informações sobre a vida e a obra do arquiteto autodidata Gerson Castelo Branco recomenda-se a entrevista concedida por ele a revista Casa e Jardim que pode ser lida em: <https://revistacasejardim.globo.com/arquitetura/noticia/2024/03/gerson-castelo-branco-a-historia-do-arquiteto-autodidata-do-piaui.ghtml>. (Acesso em 06 de nov. de 2024).

²⁶⁶ Para saber mais sobre o farol da Pedra do Sal, recomenda-se a matéria do programa Globo Repórter intitulada: “Farol da Pedra do Sal, o mais antigo da costa do PI, pode ser visto a 46 km”. Esta matéria está disponível no link: <https://globoplay.globo.com/v/11478758/>. (Acesso em 06 de nov. de 2024).

Como pode ser visto na imagem acima, no lado oeste do farol encontra-se o “lado manso”, uma área da praia onde o mar é mais calmo e com pouca incidência de ondas fortes. Esse lado é costumeiramente frequentado por banhistas vindos de Parnaíba e outras localidades. É também onde os pescadores ancoram suas canoas e saem para o mar em busca de peixes, destacando-se como um centro de atividade pesqueira e recreativa. No lado leste do farol encontra-se o “lado bravo”, usado desde a década de 1990 para práticas esportivas ligadas ao surfe.

Na imagem, também está indicada, no lado oeste do farol, a casa onde integrantes da cena rock do litoral do Piauí aportavam para seus fins de semana de lazer, confraternização e composição na década de 1990. Segundo Guilherme Paiva, essa casa funcionava como um ponto de referência e acolhimento, um espaço privilegiado onde os jovens se reuniam para tocar música, beber cerveja e fazer churrasco.

Além da casa de Roberto Pilim – que fica ao lado da casa de veraneio dos Silva, sendo Roberto Pilim descendente da família Silva –, a própria paisagem da Pedra do Sal, com suas formações rochosas e vista para o mar, proporcionava um ambiente propício para a convivência. A combinação da beleza natural com a atmosfera criada pelos encontros dos jovens ligados ao cenário rock do litoral piauiense tornava a Pedra do Sal um local importante para entender a relevância desses indivíduos na cultura artística local.

Essa dinâmica de convivência e interação entre integrantes da cena rock do litoral piauiense também pode ser vista na banda Artéria, como ilustrado nas fotografias abaixo, capturadas no ano de 1991.



Imagem 25: banda Artéria em ensaio na praia da Pedra do Sal em 1991. Fonte: Revista Piauí Poético, ano I, nº 04, fevereiro de 2023, pg. 06.

A foto da banda Artéria em ensaio na Pedra do Sal, em 1991, oferece uma visão dos aspectos artísticos e das perspectivas culturais envolvidas na produção do rock autoral do litoral piauiense. Na fotografia do lado esquerdo, podem ser identificados o baterista Mauro Junior (camisa preta e short quadriculado), o baixista e vocalista Joelson (sem camisa) e o guitarrista Danilo Carvalho (camisa branca). Na fotografia do lado direito, em primeiro plano, à frente da bateria, está o guitarrista e vocalista Paulo Death (camisa branca com mangas dobradas), seguido de Danilo Carvalho com um violão e Joelson segurando um instrumento de cordas, possivelmente um violão, uma guitarra ou um baixo.

Os membros da banda são capturados em um momento de ensaio, exibindo uma atmosfera de camaradagem e criatividade entre eles e os espectadores externos à banda. A moda e os estilos apresentados, como o uso de jaquetas jeans e shorts, refletem as tendências típicas da juventude ligada ao rock em uma região de calor e praia, como o litoral piauiense. Os membros da banda Artéria frequentemente se reuniam na Pedra do Sal, encontrando ali um cenário propício para a criação artística. Esses encontros na praia ajudaram a definir o som e a identidade da banda, refletindo também na cena rock do litoral do Piauí na década de 1990.

Ensaiai em um ambiente ao ar livre, como a praia da Pedra do Sal, contribuía para a construção de uma estética rock do litoral piauiense, misturando a natureza com a prática musical. Esse tipo de ambiente influenciava significativamente as temáticas e escolhas sonoras das bandas e músicos que o experimentavam.

Ao falar sobre as fotografias, Danilo Carvalho, um dos presentes na imagem, diz:

Eu acho que é uma das únicas fotos assim que a gente tem junto, todo mundo bem louco depois de uma noite toda, uma madrugada e uma manhã ensaiando. A gente está todo mundo virado, estávamos ensaiando mesmo, tocando, se divertindo ali e lapidando as músicas (Danilo Carvalho, 2023).

Danilo Carvalho em sua fala evoca uma atmosfera de intimidade e camaradagem entre os músicos, capturada em um momento de pós-ensaio, sendo essa a fotografia à esquerda. Na fotografia à direita, está o que Danilo Carvalho definiu como: “se divertindo ali e lapidando as músicas”.

Segundo o historiador Pedro Oliveira (2017), a vila de pescadores da Pedra do Sal, desde pelo menos o século XIX, atraía visitantes que a usavam como balneário, servindo como um importante local de lazer para a cidade de Parnaíba, comunidades vizinhas e até mesmo para habitantes de Teresina, capital piauiense. Conforme Oliveira (2017), Ibiapina

(2018) e Maurício (2019), a vila de pescadores, composta por poucas famílias, funcionava para os visitantes como um balneário. A partir da década de 1970, a região começou a atrair novos interesses e usos.

Essa transformação, visando à priorização da função de balneário, reflete as mudanças socioeconômicas e culturais na região. A Pedra do Sal estabeleceu-se como um local de recreação e descanso para as comunidades externas e como local de moradia e trabalho para as populações locais. Isso proporcionava um espaço natural onde as pessoas podiam se reunir, desfrutar de diferentes formas do ambiente costeiro piauiense e fortalecer os laços comunitários. A presença de poucas famílias de pescadores, algo que se manteve até a década de 1990, sublinha a tranquilidade e o caráter quase exclusivo desse local.

Com o passar do tempo, especialmente após a década de 1970, a Pedra do Sal passou a ser alvo de novos interesses, ligados ao turismo de massas e ao que as classes políticas e detentoras do poder econômico chamam de desenvolvimento. A expansão do turismo, motivada pela beleza natural e pelo potencial recreativo da área, atraía visitantes de diferentes regiões do Brasil e do exterior. No entanto, essa crescente atração também trouxe desafios. A ampliação do uso da praia da Pedra do Sal colocou no centro do debate estadual a dinâmica entre preservação cultural e desenvolvimento econômico.

A banda Artéria teve uma influência significativa na cena rock local durante a década de 1990 e nos anos subsequentes. Músicos que passaram pela banda seguiram carreiras em outros projetos musicais ligados ao rock. Por exemplo, Danilo Carvalho e Mauro Junior integraram a banda Rabiscos Urbanos, enquanto Mauro Junior e Paulo Death fizeram parte da banda Outside. Essas conexões demonstram a importância da Artéria e, consequentemente, das experiências vividas por seus integrantes como um elemento de contribuição para os espaços ocupados pelo rock na região.

Fotografias da banda Artéria ensaiando na Pedra do Sal na década de 1990 são exemplos de documentos históricos que ajudam a entender a configuração da memória cultural da música autoral produzida no litoral piauiense. Assim, a imagem, para além do reflexo de um momento específico no tempo, captura a juventude e as práticas criativas do rock que estavam sendo desenvolvidas no Piauí.

Didi-Huberman (2012b), ao explorar a natureza multifacetada da imagem e o poder da fotografia de transformar a arte e a percepção humana, argumenta que, para verdadeiramente entender uma imagem, é necessário discernir onde a “crise não apaziguada” arde dentro dela. O filósofo sugere que, mesmo nas imagens mais belas, há um elemento de conflito ou tensão

não resolvido – o “sinal secreto”. Essa é a parte da imagem onde a “cinza não esfriou”, onde a energia da criação e do significado continua viva e vibrante (Didi-Huberman, 2012b).

Por essa via, o filósofo francês argumenta que a verdadeira apreciação de uma imagem – e, em particular, de uma fotografia – exige o reconhecimento e a interpretação das tensões e conflitos não resolvidos que ela encapsula. Na década de 1990, os conflitos emergentes no litoral do Piauí desempenharam um papel crucial na configuração sociocultural da região. Compreender esses conflitos é essencial para entender os contextos de formação e examinar como diferentes temas foram tratados, ou negligenciados, pelas bandas de rock autoral da região. Dessa forma, ao participarem da cena musical legitimada pelas instâncias de poder, as escolhas feitas pelas bandas de rock que frequentavam a Pedra do Sal ecoavam percepções e decisões tomadas pelo poder público.

A juventude que frequentava a praia parnaibana representava, naquele momento, uma das peças do quebra-cabeça que compunha a imagem de autenticidade cultural. Assim, personificava-se no rock a ideia de originalidade da sociedade e cultura parnaibanas, defendida pela prefeitura municipal de Parnaíba na gestão de José Hamilton como prefeito e Danilo Melo como secretário de cultura.

Com isso, a fotografia e as falas que mostram a banda Artéria e outros personagens do rock do litoral do Piauí na Comunidade Pedra do Sal, em 1991, colocam em vigor o defendido por Georges Didi-Huberman (2012b) ao argumentar que, em cada ato de testemunho e em cada ato de memória, linguagem e imagem são intrinsecamente solidárias, desempenhando papéis complementares ao compensar as lacunas uma da outra.

A interdependência entre linguagem e imagem, sublinhada por Didi-Huberman (2012a), aponta que, em momentos de produção testemunhal, a imagem surge quando a palavra parece falhar, e vice-versa. Essa complementaridade mostra que, no caso do rock na Pedra do Sal, tanto a linguagem quanto a imagem são meios de expressão que se apoiam mutuamente, preenchendo os vazios e as limitações percebidas no outro.

Na associação entre imagem e falha na palavra e entre palavra e falha na imaginação, destaca-se a natureza dinâmica da comunicação humana. Didi-Huberman (2012a) observa que, diante das complexidades da experiência e da memória, tanto a linguagem quanto a imagem são chamadas a desempenhar papéis específicos, interagindo de maneira a criar uma representação mais ampla de um cenário de experiência humana.

Nessa via, Stuart Hall (2016), ao explorar a complexidade da interpretação de fotografias de atletas negros na imprensa, introduz a ideia de que as imagens ganham significados no contexto de outras imagens, estabelecendo uma dinâmica intertextual. Hall

ressalta que as fotografias não possuem significado intrínseco ou autônomo; em vez disso, seus significados são construídos e modificados em relação a outras imagens, textos e mídias.

As fotografias da banda Artéria (datadas de 1991) e a capa da coletânea fonográfica *Parnaíba – 150 anos* (1994), apesar de possuírem, em sua individualidade, um significado específico, adquirem, na relação entre si, uma acumulação de significados sobre o litoral do Piauí. Essa interdependência entre as imagens cria um campo de significação fluido, onde a interpretação da capa de *Parnaíba – 150 anos* (1994) é configurada por suas conexões com outras imagens.

A noção de intertextualidade, introduzida como um conceito-chave na análise de Hall (2016), aponta como as imagens se referem umas às outras ou têm seus significados alterados quando “lidas” no contexto de outras imagens. Nesse sentido, a intertextualidade destaca a complexidade das relações entre as representações visuais, ressaltando como a interpretação de uma imagem é influenciada pelo conjunto de imagens e textos presentes no ambiente cultural.

Dessa forma, ainda pela via de Hall (2016), o regime de representação ao qual a cena rock do litoral do Piauí estava inserida na década de 1990 pode ser visto no conjunto de práticas e figuras representacionais daquele momento histórico. Esse regime de representação compreende o repertório de imagens e efeitos visuais por meio dos quais a diferença é representada na cultura do litoral do Piauí.

Na década de 1990, a presença constante de personagens envolvidos com o rock no litoral do Piauí, especialmente no espaço da Comunidade Pedra do Sal, refletia um movimento cultural e social da cena rock que se envolvia intimamente com os lugares de memória do litoral piauiense, ocupando-os e absorvendo para suas artes seus diferentes significados.

Teófilo Lima, cuja imagem aparece na capa da coletânea fonográfica *Parnaíba - 150 Anos* (1994), não foi escolhido por acaso. Sua presença na fotografia simboliza um momento histórico em que o rock local começou a ganhar destaque e a ocupar importantes espaços na região. Durante esse período, o litoral do Piauí passou a ser entendido de maneira diferente pelas instâncias do poder público municipal, que começaram a promover a cena cultural local.

A escolha de Teófilo Lima para a capa da coletânea fonográfica representa, assim, não uma homenagem a um indivíduo que em 1994 ainda galgava espaços no cenário artístico local, espaço que conquistou na segunda metade da década de 1990, ampliando para o âmbito estadual nos primeiros anos do século XXI. Com isso, Teófilo Lima representa na imagem da

capa de *Parnaíba – 150 anos* (1994) a inserção da cena rock na cultura e sociedade do litoral piauiense.

Teófilo Lima, em sua fala, reforça a ideia de que o episódio da capa do disco ilustra a interligação entre as redes sociais e culturais da cidade de Parnaíba na década de 1990. Isso fez com que, a partir dessas relações pessoais na configuração das oportunidades artísticas, Teófilo Lima aparecesse em destaque na capa, mesmo alegando que sua presença ali não estava nos planos iniciais do fotógrafo contratado.

Danilo Carvalho também oferece uma perspectiva sobre a fotografia da capa da coletânea fonográfica *Parnaíba – 150 anos* (1994) e as amizades desenvolvidas em torno dela, quando diz: “*Essa foto é de um grande amigo da gente, o Vieirinha. Depois eu fiquei muito amigo dele por conta da fotografia e esse cara na capa é o Teófilo*” (Danilo Carvalho, 2023).

Essa rede de ligações que era construída na década de 1990 pelos indivíduos da cena rock do litoral do Piauí com personagens de outras áreas do labor local pode ser vista no aprofundamento da amizade entre Danilo Carvalho e Vieirinha após à fotografia que compôs *Parnaíba – 150 anos* (1994). A fotografia, nesse contexto, transformou-se em um meio de construção de relações interpessoais e de desenvolvimento de uma comunidade de indivíduos com interesses similares, ou seja, a praia da Pedra do Sal.

A escolha de Teófilo Lima como sujeito da fotografia de Vieirinha também foi tema de discussão para Danilo Melo, à época secretário de Cultura e responsável pela decisão sobre a imagem que estaria na capa da produção fonográfica lançada pela Prefeitura de Parnaíba durante sua gestão. Danilo Melo diz o seguinte:

Nós contratamos o fotógrafo (...), uma figura importante que sempre cobriu o movimento cultural da cidade, era fotógrafo do Inovação e dos jornais de esquerda. Nós reunimos essa turma para fazer ensaios fotográficos em diversos lugares, por exemplo, Porto das Barcas. (...). Na hora de escolher a capa tinha essa foto pensando também o pôr do sol, isso e aquilo. A nossa preocupação era a seguinte: “a capa tem que ser impessoal, não posso colocar a foto do Pituka, não posso colocar a foto do Fernando Holanda ou do Rabiscos Urbanos, senão, vai ficar chato você prestigiar um músico em relação aos demais”. Essa foto aí ninguém sabe que é o Teófilo e ele não toca sax. Se botasse ele com uma guitarra, dependendo do perfil, diriam: “é o Teófilo, botaram privilegiando o cara”, não foi isso. A gente botou uma foto de alguém e esse alguém a gente nunca ficou divulgando “é o Teófilo”. Era um cara tocando no pôr do sol da pedra do Sal, uma foto bonita e icônica que todo mundo gostou. (...). A ideia não era prestigiar alguém em detrimento de outros, mas ao contrário. Essa foto é uma demonstração de como essa foi uma obra coletiva, não foi a ideia de uma pessoa, não foi a persistência de uma pessoa. Se não tivesse essa mobilização de tanta gente e

só dissesse assim: “a prefeitura vai dar o disco”, o disco não tinha saído. Não é só o recurso da prefeitura, as pessoas tiveram que suar, que batalhar, ser solidárias e buscar o apoio de todo mundo. Então, foi um trabalho de sonho, eu diria que parecia muito coisa do movimento estudantil “nós vamos fazer; está aí colocada a tarefa e vamos lá” (Danilo Melo, 2023).

Danilo Melo, em sua fala, faz uma análise sobre a natureza coletiva do projeto que materializou a ideia fonográfica, tendo como produto inicial a obra coletiva *Parnaíba – 150 anos* (1994). A escolha da capa passa por uma ideia de entendimento de que a personificação de um indivíduo (Teófilo Lima) poderia afetar o espírito de mobilização dos diversos participantes na construção da obra.

A escolha da capa dos discos e a preocupação em não destacar um músico específico, como Pituka ou Fernando Holanda, músicos com longa trajetória na região, citados por Danilo Melo, evidenciam um compromisso em evitar favorecimentos individuais, priorizando a representação coletiva. Isso revela a escolha pela fotografia que, em primeiro plano, descaracteriza a imagem de Teófilo Lima. Esse apagamento da identidade do artista se faz pelo uso de uma imagem que não mostra traços corporais de identificação, além do saxofone, instrumento não utilizado por Teófilo Lima em sua banda.

O entendimento do uso do saxofone como objeto descaracterizado também passa pela ideia de seu não uso no rock. Assim, colocando o instrumento como representante da música, reforçava-se a decisão de utilizar uma fotografia cuja identidade não seria prontamente reconhecível. A escolha pelo pôr do sol na praia da Pedra do Sal revela uma atenção aos detalhes simbólicos e estéticos que essa paisagem poderia representar como definidora da identidade da cidade de Parnaíba e seu papel no litoral piauiense. Esse uso do sol na década de 1990 aproxima-se da ideia de “venda do mar” na década de 1970, conceito apresentado pelo historiador Pedro Vagner Oliveira (2017).

Para Oliveira (2017), o Piauí nos primeiros anos da década de 1970 foi marcado pela aspiração do “Piauí Novo”, um período em que o estado nordestino buscava reinventar sua imagem. Esse movimento visava escapar do estigma do atraso e afirmar-se como moderno, dinâmico e alinhado com a visão de “Brasil Grande”. Segundo Oliveira (2017), embora o término do primeiro mandato de Alberto Silva como governador do Piauí em 1975 tenha marcado o fim formal do “Piauí Novo”, cidades como Parnaíba continuaram imersas, ao longo das décadas seguintes, na “indústria sem chaminés”.

Na cidade de Parnaíba, a Comunidade Pedra do Sal simbolizava um local onde se travava um desafio contínuo: harmonizar a natureza com as exigências de um futuro moderno e progressista, mantendo viva a busca por uma identidade renovada e por um

desenvolvimento econômico. Nesse contexto, a decisão de destacar o pôr do sol da Pedra do Sal na capa de um produto fonográfico produzido pela prefeitura de Parnaíba, como parte das comemorações dos 150 anos da cidade, evidencia a continuidade de uma ideia similar à da década de 1970. O turismo, ou como Oliveira (2017) utiliza o termo de época, a “indústria sem chaminés”, continuava a ser visto como um pilar econômico fundamental, com a praia da Pedra do Sal sendo seu maior representante.

O design da capa de *Parnaíba – 150 anos* (1994) é eficaz em transmitir uma sensação de orgulho e celebração à natureza e à praia da Pedra do Sal. As cores quentes e o pôr do sol evocam um sentimento de calor e união, enquanto o uso da silhueta de Teófilo Lima adiciona uma camada de despersonalização e destaque cultural coletivo. A escolha do saxofone, um instrumento de expressividade e profundidade emocional, reforça a ideia de que a comemoração do sesquicentenário é um marco histórico e de que a Comunidade Pedra do Sal faz parte da identidade cultural de Parnaíba.

Neste sentido, a fala de Danilo Melo, ao destacar a abordagem coletiva do projeto fonográfico da década de 1990, também deixa intrínseco o desejo de formar uma ideia de cenário artístico local. Assim, com base na celebração de parâmetros e percepções que estavam em voga na década de 1990, colocando a gestão municipal de Parnaíba como comprometida com a preservação e celebração cultural, fez-se a obra fonográfica *Parnaíba – 150 anos* (1994).

Quando um ouvinte avista a capa de um disco, a primeira reação tende a ser emocional. As cores, as imagens e o design geral preparam o ouvinte para a experiência que está por vir. A conexão emocional estabelecida pela capa de *Parnaíba – 150 anos* (1994) também ajuda a contextualizar a música, dando ao receptor uma sensação antecipada de como ele pode se sentir ao ouvir o álbum. Assim, ao mostrar uma paisagem ligada à praia e ao seu pôr do sol, sugere-se uma experiência musical contemplativa, incentivando o ouvinte a se preparar para uma jornada sonora que se relacione com a cidade de Parnaíba.

Junto a isso, a arte da capa de *Parnaíba – 150 anos* (1994) ressoa com as experiências pessoais e memórias do ouvinte residente no litoral piauiense, criando uma ligação com aqueles que participam das músicas que a compõem. A imagem da Pedra do Sal pode suscitar as lembranças daqueles que vão ouvir a obra, tornando a experiência sonora significativa.

Além das cores e imagens, o design e os elementos gráficos da capa também colocam em destaque narrativas que se relacionam com as letras e a música de *Parnaíba – 150 anos* (1994). Cada elemento visual nessa configuração torna-se importante para reforçar a mensagem que a prefeitura de Parnaíba desejava transmitir através de sua música.

4.2.2. *Porto das Barcas (1996) e a relação entre o rock e o patrimônio local*

Localizado na parte urbana de Parnaíba, o Complexo Porto das Barcas²⁶⁷ tem sido, por muitas décadas, um local símbolo da cidade. A sustentação do título está em seu papel de espaço portuário nos modelos econômicos adotados na região por meio de diferentes funcionalidades, entre elas, a cultura. Durante o final do século XIX e grande parte do século XX, atividades relacionadas ao comércio de exportação ocuparam suas estruturas. Contudo, com a perda de demanda nas primeiras décadas da segunda metade do século passado, os galpões e fábricas foram deteriorando-se estruturalmente, assim como as movimentações dos trabalhadores que os tornaram um dos selos visuais do litoral piauiense. A área e os componentes arquitetônicos e históricos que compreendem o Porto das Barcas²⁶⁸ podem ser vistos na imagem abaixo:

²⁶⁷ O Porto das Barcas é atualmente gerido pela Secretaria Estadual de Cultura do Piauí e está no conjunto histórico e paisagístico de Parnaíba - tombado pelo IPHAN, em 2011. Os 830 imóveis tombados na cidade de Parnaíba pelo IPHAN estão divididos em cinco setores, são eles: Praça da Graça, Praça Santo Antônio, Estação Ferroviária, Avenida Getúlio Vargas e Porto das Barcas. O Complexo Porto das Barcas passou por reforma e revitalização que teve inauguração em julho de 2021, oportunidade em que também foi inaugurado no complexo Porto das Barcas, o Museu do Mar do Delta do Parnaíba, considerado o maior museu do Piauí.

²⁶⁸ Nas compreensões geográficas sobre o espaço do Porto das Barcas neste trabalho, serão utilizados como parâmetro os critérios estabelecidos pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN para o "Conjunto Porto das Barcas e Galpões Portuários", componente das áreas de localização do 'Conjunto Histórico e Paisagístico de Parnaíba'. Para mais informações sobre as áreas do conjunto histórico e paisagístico de Parnaíba, ver: IPHAN. *Cidades do Piauí testemunhas da ocupação do interior do Brasil durante o século XVIII: Conjunto Histórico e Paisagístico de Parnaíba*. 19 SR/PI: Teresina, 2008.

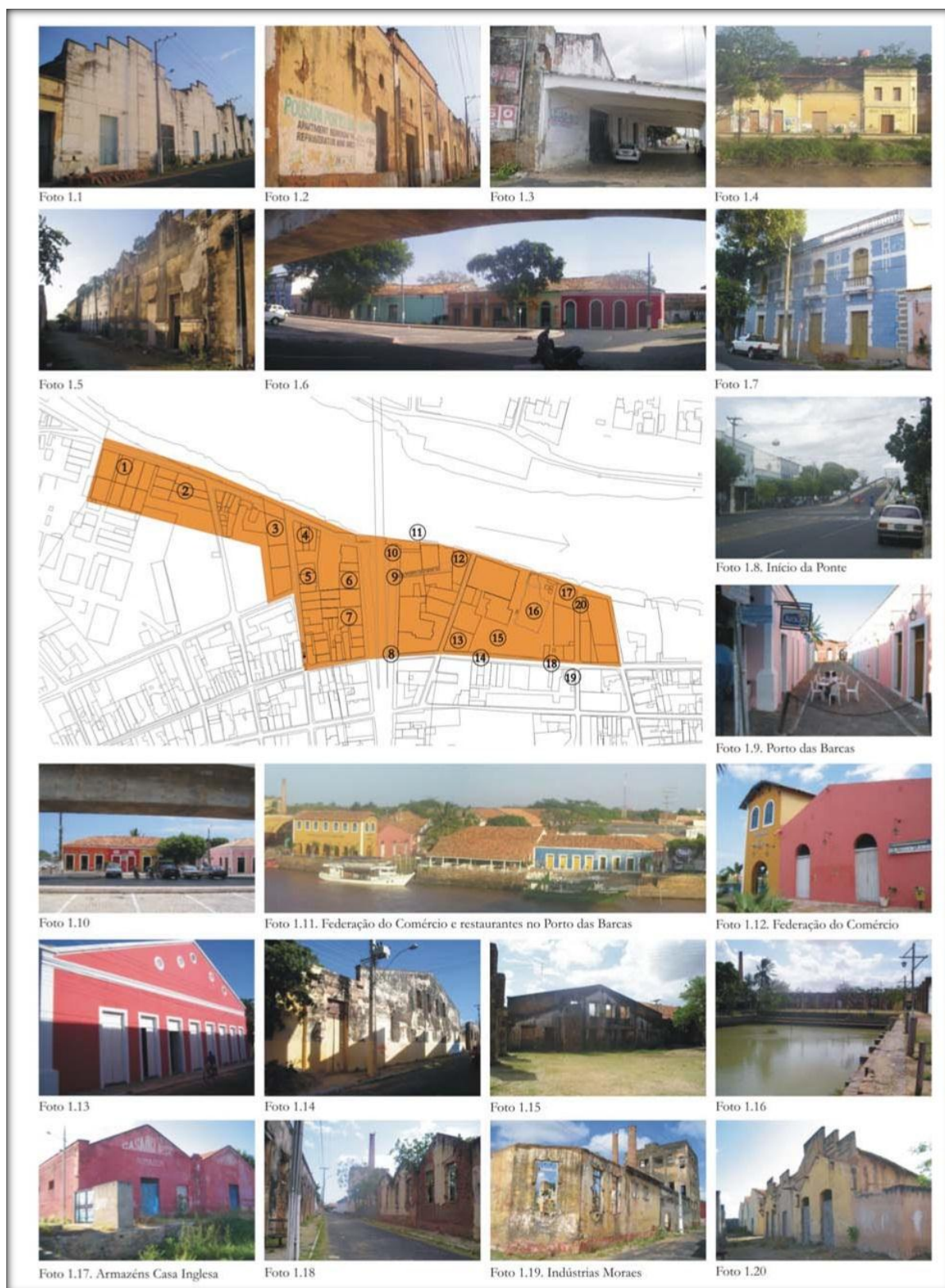


Imagem 26: Áreas do conjunto histórico e paisagístico do Porto das Barcas. Fonte: IPHAN. *Cidades do Piauí testemunhas da ocupação do interior do Brasil durante o século XVIII: Conjunto Histórico e Paisagístico de Parnaíba*. 19 SR/PI: Teresina, 2008. p. 37.

A historiadora Alexandra Veras (2020) e a arquiteta Deborah Kichimoto (2012) apontam que o conjunto arquitetônico do antigo Porto das Barcas em finais da década de 1970 seria centro de ações visando incluí-lo no Programa Cidades Históricas²⁶⁹. Na busca pela inclusão no plano federal, esforços das lideranças políticas regionais foram empreendidos. Esse movimento não visava apenas restabelecer a arquitetura, que se perdia pela falta de preservação e recursos das instâncias públicas. Sua inserção no movimento de preservação do patrimônio cultural brasileiro seria uma das alternativas para a economia local, com base no contexto do turismo de linha histórica.

Para a historiadora Françoise Choay (2001) e o historiador Dominique Poulot (2009), os monumentos e patrimônios históricos no século XX adquiriram o papel de produtos culturais que podem agregar valor econômico. No entanto, para o sucesso dessa mercadoria patrimonial, torna-se necessário a atuação dos agentes que movimentam e mediam a cultura, visando o êxito dos empreendimentos públicos e privados.

Conforme discutido por Choay (2001), os monumentos e o patrimônio histórico desempenham uma dupla função, ao servirem tanto como fontes de conhecimento e prazer quanto como produtos culturais fabricados para consumo. Nesse sentido, o Porto das Barcas apresenta essa dualidade na década de 1990, ao ter por parte do poder público o movimento de transformação de seus elementos culturais e históricos de Parnaíba em algo acessível e consumível.

Nesta linha de funcionalidades do patrimônio cultural, Poulot (2009) expõe que, para além da realidade física de seus objetos, também é elemento central em um patrimônio seu valor estético e documental, atribuído, além do reconhecimento sentimental por parte da comunidade. Contudo, Poulot (2009) coloca que esse processo de reinterpretação é um reflexo da interação complexa entre sensibilidades em relação ao passado e as diversas apropriações identitárias. Assim, a construção da noção de patrimônio, segundo Poulot (2009), passa por um processo cultural de longa duração, sancionado tanto pela reflexão erudita quanto pela vontade política, e validado pela opinião pública.

A arquiteta Diva Maria Figueiredo (2001) aponta que a preservação do Porto das Barcas encontrou, na visão dos habitantes de Parnaíba, sentimentos ligados à preservação do

²⁶⁹ O Programa de Cidades Históricas (PCH) surge na década de 1970 visando a recuperação de cidades históricas localizadas na região nordeste do Brasil. Suas primeiras movimentações estão no ano de 1972, durante o governo militar, que tinha à frente Emílio Garrastazu Médici, quando foi criado um grupo de trabalho composto pelos ministérios da Educação e Cultura, da Indústria e Comércio, do Interior e do Planejamento. Por meio do programa, foram investidos entre 1973 e 1979 9 milhões no Nordeste. Mais informações podem ser vistas em: CORRÊA, Sandra Rafaela Magalhães. O Programa de Cidades Históricas (PCH). In: REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia. *Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural*. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015.

patrimônio histórico local. Estes reconheciam no local, que anteriormente foi a base da indústria local, valores socioculturais e econômicos. Isso ocorreu, mesmo considerando conceitos abstratos, relacionados ao espaço, que direcionam o potencial de uso e preservação do local.

Alexandra Veras (2020) observa que a paisagem do Complexo Porto das Barcas ocupa um lugar central nos eixos de desenvolvimento urbano e social da região. A historiadora enfatiza que este espaço é marcado por uma diversidade de temporalidades, resultantes das inúmeras apropriações e transformações realizadas por diferentes grupos e indivíduos ao longo do tempo. Essas apropriações vão além da simples dimensão geográfica, configurando o Porto das Barcas como um espaço vivo e dinâmico, impregnado de significados culturais e sociais. Cada intervenção e uso do Porto das Barcas refletem e, ao mesmo tempo, reconfiguram as relações sociais e culturais que ali se estabelecem, demonstrando como a história, memória, cultura e identidade local se entrelaçam e se manifestam fisicamente no ambiente, a partir de diferentes agentes.

Neste sentido, burocraticamente, o poder público tem o dever formal de dar uso social e cultural ao espaço, principalmente diante das demandas estabelecidas pelos processos de comercialização do patrimônio e fomento de cenários de lazer para os frequentadores, sazonais ou não. Diante disso, percebe-se que o estado do Piauí e o município de Parnaíba, em suas ações voltadas ao espaço do Porto das Barcas, privilegiaram, especialmente na década de 1990, os grupos que já ocupavam o local e tinham ideias preexistentes sobre seu uso.

Por essa via, coloca-se no centro da questão o Porto das Barcas como um espaço patrimonializado que se estabeleceu em Parnaíba como parte do circuito de música. As interações entre sociedade e cultura, que se entrelaçam com as ações das instituições públicas e privadas, levavam ao reconhecimento de diversos artistas do nicho rock pelo público.

A urbanista Mariana Albinati (2009) aponta que o Estado reconhece as práticas simbólicas valorizadas pela população residente, visando estabelecer um ponto de partida para as políticas culturais, que estarão em frequentes reelaborações a partir das demandas dos agentes que as determinam e executam. Assim, a inclusão do Porto das Barcas nas prioridades do município de Parnaíba não poderia se fundamentar apenas no pedido exclusivo do poder público. Portanto, a cena musical local e seus personagens contribuíram para a consolidação de memórias sobre o espaço e o amadurecimento de ideias relacionadas à conservação de seu patrimônio na cidade.

Neste movimento de uso do Porto das Barcas, destaca-se o lançamento da coletânea fonográfica *Porto das Barcas*, em 1996. Usando como cenário o espaço patrimonializado, sua capa foi configurada da seguinte forma:



Imagem 27: Capa da coletânea fonográfica *Porto das Barcas* (1996). Fonte: Acervo Pessoal Gustavo Moura.

A capa da coletânea fonográfica lançada pela Prefeitura de Parnaíba em parceria com o SESC/PI apresenta uma estética distinta de sua antecessora, utilizando uma paleta de cores suaves e quentes, como tons de marrom, laranja e roxo. O estilo da arte, inspirado no cubismo e surrealismo, com formas geométricas e contornos desfocados, cria um efeito visual que entrelaça o vareiro, o rio e as construções que compõem o Porto das Barcas, incluindo o galpão e a fábrica. Isso é evidenciado na imagem abaixo:

ICONOGRAFIA DA CAPA DE *PORTO DAS BARCAS* (1996)



1 - Título

2 - Subtítulo

3 - Antiga Alfândega

4 - Vareiro

5 - Indústrias Moraes

Imagem 28: Iconografia da capa da coletânea fonográfica *Porto das Barcas* (1996). Fonte: Elaboração feita para a pesquisa.

Diferentemente da coletânea fonográfica de 1994, a capa de *Porto das Barcas* não apresenta logos ou marcas que a identifiquem como um produto da Prefeitura de Parnaíba; essas informações estão apenas no encarte e na contracapa. Em destaque na capa, aparece, para além da arte, o título “*Porto das Barcas*” na parte superior, seguido por “*II coletânea de compositores e intérpretes parnaibanos*” na parte inferior. Esta frase sublinha a ideia de continuidade, posicionando-a como sucessora da coletânea *Parnaíba – 150 anos*, lançada no ano de 1994, dois anos antes.

Na capa, dois elementos principais se destacam: um vareiro, figura tradicional ligada à navegação e ao trabalho nas águas, e as construções do Complexo Porto das Barcas. O vareiro é representado de maneira estilizada, com formas geométricas que sugerem movimento e dinamismo, enquanto o Complexo Porto das Barcas é mostrado com uma arquitetura simplificada, mas reconhecível àqueles que a vivenciam. O destaque feito à alfândega e Indústria Moraes evoca a construção histórica do local.

Sendo a capa projetada exclusivamente para a coletânea fonográfica, *Porto das Barcas* (1996), a escolha estética e os elementos visuais objetivavam capturar a essência cultural e histórica da cidade de Parnaíba. Danilo Melo, em sua fala, explica a escolha:

A ideia é que representasse o Porto das Barcas, a navegação no rio e os vareiros do Rio Parnaíba, também numa releitura da literatura local. Vejo aí que tem os dois pescadores e os dois canoeiros que estão no barco, um deles é um vareiro. Os vareiros eram aqueles que transportavam as mercadorias dos grandes navios no Porto e vice e versa. Também tinha a ideia de representar as chaminés da cerâmica ao fundo, mostrando essa dinâmica da relação do Porto com um empreendimento da cidade no início dos anos 10, 20 e 30 do século XX. Isso foi uma insistência nossa. Quem produziu a capa foi o Paulo Martins que foi muito detalhista e muito rigoroso fazendo vários ensaios, o que culminou com esse projeto que está aí (Danilo Melo, 2023).

Danilo Melo, ao mencionar a concepção artística da capa de *Porto das Barcas* (1996), indica que ela buscava representar de maneira abrangente, considerando a essência do espaço que serviria de inspiração. Assim, o Porto das Barcas, a navegação no rio Parnaíba e os vareiros tornaram-se elementos estéticos que simbolizariam a história local. A presença em destaque do vareiro e a ideia de que ele traduz o transporte de mercadorias, junto à imagem da parte industrial do Porto das Barcas, buscavam enfatizar como símbolo cultural de Parnaíba o papel econômico portuário desempenhado na cidade entre finais do século XIX e XX.

A capa de *Porto das Barcas* (1996), ao ter integrado em sua arte os elementos industriais locais, como as chaminés das fábricas ao fundo, reflete a interação histórica entre o Porto das Barcas e os empreendimentos da cidade nas primeiras décadas do século XX. Essa inclusão reforça a representação da dinâmica econômica do porto e sua influência no desenvolvimento de Parnaíba, retratado pela Alfândega. A indústria proeminente na cidade durante as primeiras décadas do século XX, representada pela estrutura das Indústrias Moraes, simboliza o crescimento e a industrialização da região, ligando o passado ao presente pela via visual.

Segundo Alexandra Veras (2020), a cidade de Parnaíba construiu sua identidade em torno dos conceitos de indústria, pioneirismo e progresso. Essas três palavras-chave foram essenciais para estruturar a percepção da cidade e de seus habitantes, posicionando Parnaíba como um exemplo de desenvolvimento industrial no Piauí no início do século XX. Veras (2020) aponta que a narrativa histórica e econômica de Parnaíba foi deliberadamente orientada para enfatizar a capacidade empresarial e a inclinação para o progresso industrial, características vistas como vitais para o futuro da cidade.

O destaque para a indústria e comércio como principal motor das atividades econômicas refletia a estratégia de promoção do desenvolvimento econômico e social. Era fundamental demonstrar que Parnaíba possuía uma vocação natural para os negócios e a indústria, uma qualidade que precisava ser exibida tanto interna quanto externamente. Nesse contexto, Alexandra Veras (2020) coloca que figuras empresariais proeminentes, como José de Moraes Correia, foram exaltadas como símbolos do pioneirismo e da liderança industrial, personificando uma ideia de inovação, liderança e progresso.

A construção dessa imagem não foi um esforço isolado, mas sim uma campanha que envolveu diversas frentes. Essa narrativa de progresso e pioneirismo também teve implicações culturais e sociais, influenciando a identidade dos parnaibanos, como pode ser visto anteriormente na fala de Danilo Melo, quando explica as escolhas dos elementos da capa de *Porto das Barcas* (1996).

Antagonista a essa noção econômica ufanista que era representada pela fábrica e galpões do Porto das Barcas, existe no espaço do Porto das Barcas a figura econômica do vareiro. Enquanto as fábricas e galpões simbolizavam o progresso industrial e a modernização, projetando uma imagem de eficiência e desenvolvimento, os vareiros representavam uma realidade comercial ligada à vertente rural/litorânea da economia local. Estes trabalhadores eram responsáveis pelo transporte manual de mercadorias entre os grandes navios e o porto, um trabalho árduo e indispensável para a movimentação de bens na região.

O contexto do vareiro definido para a escolha de Danilo Melo se relaciona com o apresentado pelo historiador Pedro Vagner Oliveira (2017), quando aborda as dificuldades enfrentadas pelos trabalhadores vindos da praia antes da construção da ponte Simplício Dias. Ao transportar seus produtos para a venda na parte urbana de Parnaíba, estes trabalhadores do mar começavam a sua jornada exaustiva com uma longa caminhada até chegar ao ponto de travessia do Canoa Grande, também conhecido como Igarauçu. A ausência de uma ponte, antes de 1975, obrigava os trabalhadores a atravessarem o rio usando barcos movidos a remo ou pela força dos vareiros, trabalhadores especializados em conduzir essas embarcações. Esse trecho da viagem era crucial e demandava um esforço físico significativo, ilustrando a resistência desses trabalhadores, tanto os que optavam pela travessia a remo quanto pelos vareiros.

Uma vez atravessado o Igarauçu, os trabalhadores ligavam-se ao Porto Salgado, espaço no complexo Porto das Barcas que era central para a logística e comércio da cidade. Este porto, localizado no coração de Parnaíba, funcionava como um ponto de convergência onde

os produtos trazidos das áreas rurais e de outros lugares podiam ser distribuídos para os mercados locais. O Porto Salgado e seus trabalhadores autônomos eram, portanto, um elo vital na cadeia de suprimentos da cidade, conectando as áreas de produção e seus trabalhadores às áreas de consumo e seus compradores.

Na ausência de infraestrutura antes da década de 1970, como pontes, exigiam-se soluções alternativas que dependiam do trabalho manual e da perícia dos vareiros. Assim, a travessia do rio Igarau tornou-se um componente essencial da vida cotidiana da cidade de Parnaíba, refletindo a interdependência entre os trabalhadores rurais e a economia cotidiana de Parnaíba.

A escolha de Danilo Melo pela figura do vareiro também pode ser entendida como ligada à sua participação na Academia Parnaibana de Letras. Nos anos 1980, esse espaço viu surgir um debate sobre a obra de Raimundo Souza Lima, o patrono da cadeira número 21, cujo primeiro ocupante foi Raul Furtado Bacelar²⁷⁰. Uma das principais obras de Raimundo Souza Lima, intitulada “*Vareiros do Rio Parnaíba & Outras Histórias*”, como observa Alcenor Candeia na introdução do livro, foi temporariamente perdida após a morte do autor em 1976.

No prefácio do livro de Raimundo Souza Lima, Alcenor Candeia apresenta uma de suas poesias, publicada inicialmente no jornal *A Liberdade* em 11 de abril de 1987. Sabendo da influência do poeta e professor Alcenor Candeia na produção artística de Danilo Melo, faz-se importante ressaltar o poema sobre a obra de Raimundo Souza Lima.

senhor prefeito deputados vereadores
professores estudantes escritores
canoeiros pescadores pecadores
beatos burgueses barnabés,
vamos todos atrás do vento
procurar quatro palavras
que a voragem do vento levou:
- Vareiros do Rio Parnaíba.
se o vento fala o vento ouve,
portanto garganta aberta
gritando no ouvido do vento
todos nós a uma só voz:
cadê os vareiros do Rio Parnaíba?

²⁷⁰ Raul Furtado Bacellar (1891, Anapurus-MA/ 1996, Parnaíba-PI) foi farmacêutico e colaborador ativo da imprensa, destacando-se como sócio honorário do Clube do Repórter de Parnaíba. Além disso, integrou a União Brasileira de Escritores e é autor do livro “Palavras a Amigos”. Sua participação em diversas entidades intelectuais de Parnaíba justificou sua nomeação como o primeiro ocupante da cadeira 21 da Academia Parnaibana de Letras. Em sua homenagem, a cidade de Parnaíba abriga a Fundação Dr. Raul Furtado Bacellar e a Farmácia do Povo – Museu Vivo, ambas inauguradas em 1994.

verba volant, scripta manent...
mas cadê os Vareiros do Rio Parnaíba?
se não estão nas garras do vento
estão boiando rio abaixo rio arriba?
neste caso se não os pescarmos
como então recriar
as aventuras do João Ventura
as travessuras do Pesado das Aroeiras
as desventuras de outros tipos mais?
como então recompor a obra maior
do jornalista simples
que simplesmente não apostou na posteridade
e que simplesmente voou para o céu?

minha gente do porto das barcas
parnaibanos do porto salgado
negros das charqueadas dos Dias da Silva
homens e mulheres da beira rio beira vida:
sousalimamente falando
cadê os Vareiros do Rio Parnaíba? (Candeia. In: Lima, 2023, p. 09).

O poema de Alcenor Candeia reflete uma busca coletiva, com sintomas de urgência, pela preservação da memória cultural, representada pelos Vareiros do Rio Parnaíba. Ao serem convocadas no poema diversas figuras da sociedade – políticos, educadores, estudantes, pescadores e cidadãos comuns – busca-se unir vozes e esforços para resgatar a obra literária de Raimundo Souza Lima, que, até uma década após a morte do autor, considerava-se perdida. No corpo do poema, amplia-se a inclusão de diferentes segmentos sociais, desde beatos até burgueses, para destacar que a responsabilidade pela preservação da cultura deve ser compartilhada por todos.

Alcenor Candeia ao evocar locais específicos e figuras históricas da região, como o Porto das Barcas e os vareiros, enraíza o poema no contexto cultural e histórico de Parnaíba. Neste sentido, Danilo Melo, ao escolher a figura do vareiro para a capa de *Porto das Barcas* (1996), para além de uma mera opção política, também agia “*sousalimamente falando*” respondendo simbolicamente à pergunta “*cadê os Vareiros do Rio Parnaíba?*”.

Os elementos escolhidos para a capa mostram que o processo de sua construção tinha como foco uma abordagem visual que transmitisse uma percepção histórica e memorialística da cidade de Parnaíba. Assim, o resultado da arte que se tornou a escolhida para capa representa o Porto das Barcas por meio de uma releitura contemporânea que considera as experiências no espaço e literatura local.

Esta releitura contemporânea do Porto das Barcas e as intencionalidades políticas da escolha são destacadas por Danilo Melo quando diz:

O Porto das Barcas era um espaço que estava revitalizado e a cidade queria divulgar o espaço. Então, achou-se por bem colocar esse título já que o primeiro era Parnaíba - 150 anos, por óbvio, porque era o sesquicentenário da cidade. Como o Porto das Barcas era um local que congregava atividade cultural, essa foi a escolha, uma decisão da secretaria que foi referendada à época pelo prefeito Zé Hamilton (Danilo Melo, 2023).

Danilo Melo descreve em sua fala a importância do Porto das Barcas no contexto da revitalização urbana e cultural de Parnaíba na década de 1990. Mediante isso, destacou a escolha estratégica de utilizar o nome do local no título e sua representação visual na coletânea musical que seria lançada em 1996.

O Porto das Barcas, naquele momento, era um espaço histórico recentemente revitalizado pelo poder público e tornava-se um símbolo de renovação política e um ponto de convergência para atividades culturais e turísticas do litoral piauiense. Essa revitalização, para além de reformar fisicamente o local, reativou sua relevância cultural e social na região, tornando-o um centro dinâmico de expressão artística e de lazer.

Como indica Danilo Melo, a decisão de nomear a coletânea fonográfica de “Porto das Barcas” foi tomada pela Secretaria Municipal de Cultura junto ao prefeito, refletindo uma intenção bem definida de promoção do espaço. Com isso, justifica-se a integração da imagem do patrimônio cultural de Parnaíba representado pelo Porto das Barcas com a produção musical autoral local. Essa escolha não arbitrária também seguiu a lógica de continuidade em relação à coletânea fonográfica anterior, *Parnaíba – 150 anos* (1994), com o intuito de reforçar culturalmente a conexão entre o espaço físico e a cena musical na cultura e sociedade da cidade de Parnaíba.

Essa decisão estratégica tomada na primeira metade da década de 1990²⁷¹ tinha múltiplos propósitos. Primeiro, visava aumentar a visibilidade do Porto das Barcas, incentivando tanto moradores quanto visitantes a reconhecer e valorizar sua importância histórica e cultural. Segundo, buscava fortalecer uma linha da identidade cultural de Parnaíba, destacando um local que representava o passado da cidade, mas que também simboliza seu futuro como epicentro de atividades culturais e turísticas.

Neste sentido, faz-se pertinente a observação de Rodrigo Motta (2018) quando analisa a relação entre cultura política e estratégias ideológicas. O historiador argumenta que elas estão interconectadas mediante processos de dominação e manutenção da ordem. Com isso,

²⁷¹ Coloca-se na primeira metade da década de 1990, pois a coletânea fonográfica *Porto das Barcas* (1996) foi gravada em 1995, e parte de sua produção ocorreu no final deste ano e no início do próximo. Com isso, o lançamento foi feito em 1996.

sugere que alguns aspectos da cultura política servem para reforçar ideologias específicas que apoiam o status quo. Esses aspectos da cultura política que levaram a Pedra do Sal em 1994 e o Porto das Barcas em 1996 a integrar símbolos da cultura de Parnaíba, pela via da música, funcionaram como mecanismos de controle social, ajudando a preservar a ordem existente e restringindo desafios potenciais a essa ordem.

Para Rodrigo Motta (2018), esse aspecto da cultura política relacionada à ideologia torna-se estrutural, ou seja, ele fixa-se como parte fundamental da forma como a sociedade opera. Assim, a transformação da cultura política no litoral de Parnaíba a partir da música estruturou conceitos e ideias na sociedade. Como aponta Rodrigo Motta (2018), para entender a cultura política, torna-se pertinente vê-la como um elemento estrutural da sociedade que pode perpetuar a dominação e a manutenção da ordem. Com isso, para promover a mudança social e cultural pretendida pela secretária de cultura de Parnaíba na gestão de Danilo Melo, também foi necessário transformar aspectos estruturais da cultura política. Isto fez com que o rock ganhasse mais espaço nas vias culturais públicas.

Danilo Melo sublinha que a revitalização do Porto das Barcas e sua promoção através da coletânea musical refletiam uma visão integrada de desenvolvimento urbano e cultural da gestão pública. Assim, criavam-se, com o título das coletâneas fonográficas, movimentos narrativos que ligavam o espaço à ideia de cultura de Parnaíba.

Neste sentido, faz-se pertinente frisar que, antes da ênfase no circuito cultural institucional do Porto das Barcas, este espaço já continha movimentações culturais, principalmente as ligadas ao rock e seus personagens, na cidade de Parnaíba. Segundo Danilo Carvalho, em sua versão sobre a criação do conceito da capa, isto também foi decisivo para a escolha do Porto das Barcas para a coletânea de 1996. Ele diz:

Essa capa é do Paulo Martins. A gente fez junto, eu fui para a casa dele e ficamos lá fazendo. Cara, eu tive uma participação aí de trazer o Porto das Barcas porque era o lugar de encontro da gente aqui. O Porto das Barcas era um lugar que algumas composições também faziam alguma referência. Acho que tem uma música Porto Salgado. Enfim, era um símbolo, lugar histórico da cidade e lugar mais antigo e aí o Paulo teve essa ideia de fazer essa pintura, ele pintou com um aerógrafo. Na época acho que ele estava com o aerógrafo a pouco tempo, tu sabe como faz?! Pega um papel e pinta com o papel. Esses arcos ele pegava um papel recortadinho com o arco, encostava e com o spray fazia o arco e o chapéu ele fazia com um papel redondo. Isso tudo tinha umas máscaras, eram umas máscaras que ele colocava na frente e fazia o jato do aerógrafo, um tipo de pintura, mas a ideia de fazer assim foi do Paulo Martins, as cores também foi o Paulo Martins (Danilo Carvalho, 2023).

Apesar de não estar creditado na ficha técnica de *Porto das Barcas* (1996), Danilo Carvalho coloca que a arte da capa do álbum foi criada por Paulo Martins, ex-companheiro de banda de Danilo Melo na Garotos da Estrada na década de 1980, com sua colaboração. Danilo Carvalho havia sido integrante das bandas Artéria e Delirium Tremens, ligadas ao thrash metal e punk. Em Parnaíba, também foi guitarrista da banda Rabiscos, ligada ao pop rock, até 1994, quando foi residir em Fortaleza-CE²⁷². Esta interação reflete um esforço conjunto de duas gerações da cena rock do litoral do Piauí na construção da arte.

Segundo Danilo Carvalho, na captura da essência do Porto das Barcas, estava o fato de ele ser um local significativo para a comunidade rock e um ponto de encontro importante entre seus integrantes. Nesse sentido, Danilo Carvalho coloca, em sua participação no processo criativo da criação da capa da coletânea, o nível de inclusão de elementos. Essa criação conjunta descrita por Danilo Carvalho também reflete a sinergia entre os artistas de rock locais de diferentes gerações, algo que, como já apresentado anteriormente neste trabalho, era costumeiro no litoral do Piauí.

A participação de Paulo Martins e o uso de técnicas relativas às artes plásticas na construção da capa também mostram que aqueles que participavam ou haviam participado da cena musical autoral local também se enveredavam por outros tipos de arte. Como exemplo disso, existem outros integrantes da Garotos da Estrada, entre eles Danilo Melo, que se fixou no campo literário, e Jesum Messias, o qual é reconhecido localmente por sua contribuição ao campo teatral da cidade de Parnaíba. Acessando a geração do rock do litoral da década de 1990, existe Danilo Carvalho, que se consolidou no campo cinematográfico.

Esta linha de pensamento de Danilo Carvalho, que coloca em destaque a apropriação do espaço do Complexo Porto das Barcas, se relaciona com os usos de seus espaços que também podem ser vistos no seu uso como cenário de fotografias de bandas de rock de Parnaíba. Diante disso, faz-se pertinente retomar a ideia de Didi-Huberman (2012), para quem as imagens são formas de contato a partir do visual do seu tempo e complementares anacrônicos e heterogêneos.

Para Didi-Huberman (2012b), existe uma relação entrelaçada entre a realidade e a imagem. Na fragilidade implícita dessa relação, a qual é suscetível às chamadas do esquecimento e destruição, são representados o incêndio e as cinzas. Neste sentido, Didi-Huberman (2012b) aponta que as imagens são produtos humanos criados para registrar

²⁷² Sua mudança para a cidade de Fortaleza foi motivada por um convite de Belchior para integrar sua banda de apoio, atuando como gaitista. Em 1996, ingressou no curso de música da Universidade Estadual do Ceará, graduando-se em 2000.

medos, desejos e realizações. Além disso, o filósofo e historiador da arte salienta que é imprudente opor imagens a palavras, pois ambos, juntos, formam os tesouros de memória.

Outra questão surge em relação às fotografias das bandas de rock de Parnaíba que utilizaram o Porto das Barcas como cenário. Conforme a historiadora Ana Maria Mauad (2008), uma fotografia não deve ser compreendida isoladamente, mas sim como uma escolha que segue determinados protocolos. Esses protocolos estão ligados às experiências sociais compartilhadas, apropriadas e até expropriadas por aqueles que participam do ato fotográfico.

Como exemplo das relações do rock autoral do litoral do Piauí com o espaço do Porto das Barcas existentes em imagens fotográficas, está à banda de *thrash metal* Zardoz. Em finais da década de 1980, Zardoz teve sua imagem como banda de rock materializada em uma pose que trazia como cenário um panorama aéreo da cidade de Parnaíba.

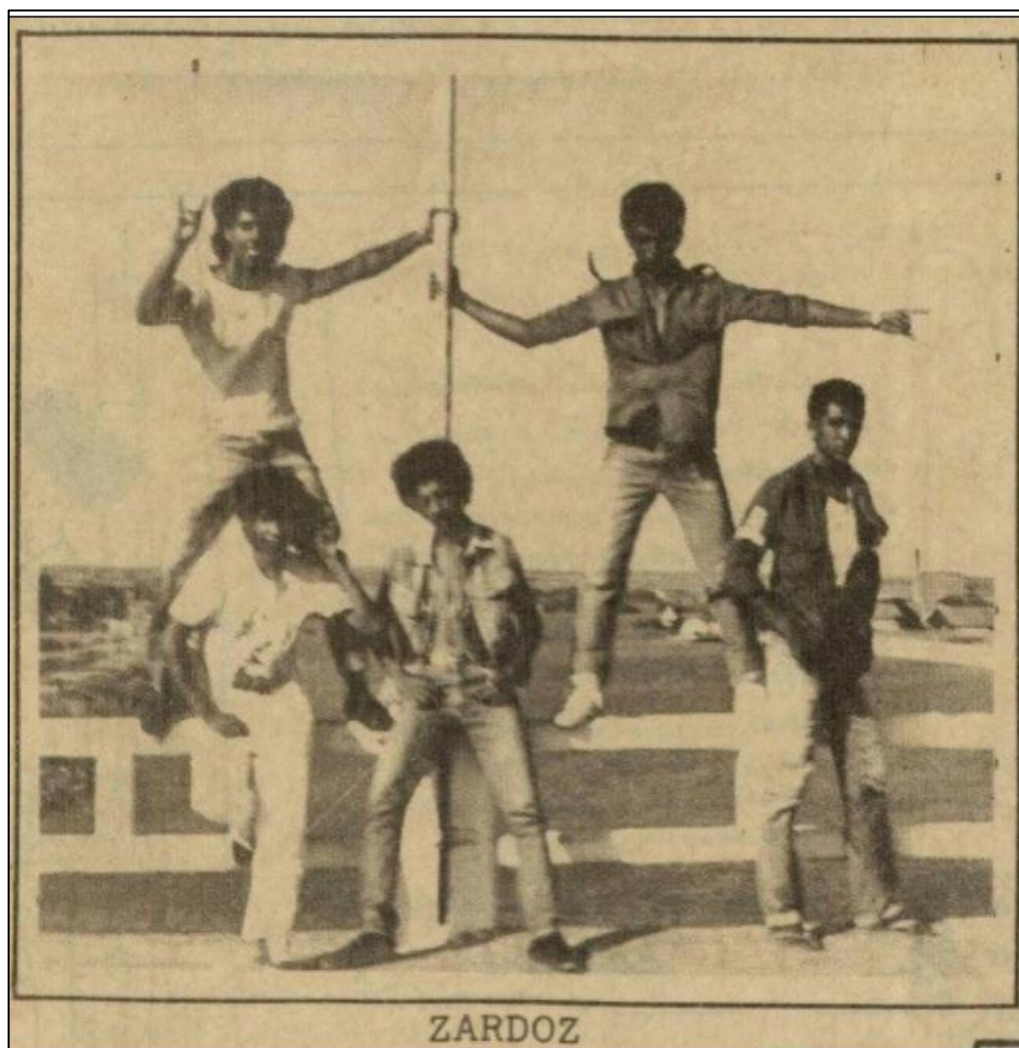


Imagem 29: Banda Zardoz, em 1987, em foto na ponte Simplício Dias. Fonte: Retirada de um recorte de jornal do Acervo Pessoal de Paulo Death.

Na fotografia, retirada de um recorte de jornal guardado com esmero no acervo pessoal de Paulo Death, pode ser vista no cenário a ponte Simplício Dias, abaixo, o rio Igarçu, um braço do Parnaíba e, ao fundo, o Porto das Barcas. Nota-se ainda o prédio de uma indústria com sua chaminé ao lado direito da imagem. Os membros da banda estão distribuídos de forma dinâmica na proteção para pedestres da passarela da ponte, com alguns encostados na proteção e outros em pé sobre ela. Isso formava na composição da imagem a transmissão da ideia de transgressão na estrutura, pois seu uso estava sendo alienado pelo rock.

Torna-se importante frisar o apontado por Alexandra Veras (2020) e o historiador Pedro Oliveira (2017), que colocam como objetivo principal da construção da referida ponte possibilitar acessos aos locais considerados potenciais ao turismo, valorizando as terras dos proprietários abastados. A ponte, ao ligar Parnaíba ao Porto das Barcas, não apenas facilita o trânsito e o comércio, mas também serve como um símbolo de progresso e desenvolvimento para a região. Para o historiador Pedro Oliveira (2017), a ponte Simplício Dias também tem uma importância política desde a década de 1970, quando foi construída e inaugurada. Esse papel político está no seu uso como propaganda pelos agentes públicos envolvidos em sua construção, incluindo o então governador Alberto Silva. Essa função da edificação é modificada por um clique pela escolha da ponte Simplício Dias como cenário para a fotografia da banda Zardoz.

O contraste entre a estrutura sólida da ponte e a transgressão da pose dos integrantes da banda Zardoz cria uma dualidade visual na imagem, colocando em voga a ideia de "estável" e do "instável" em destaque. O fundo com o Porto das Barcas adiciona profundidade à imagem, conectando a banda a um contexto mais amplo da cidade de Parnaíba. Esse fundo usado pela banda de thrash metal também encapsula a cultura e a identidade do rock local. Essa escolha do cenário passou por diferentes decisões, entre elas está a estética. A experiência dos integrantes e a relevância cultural e histórica do cenário também estavam em pauta.

O músico Jesum Messias, presente na fotografia, explora a opção pelo cenário do seguinte modo:

Porque isso tudo tem a ver comigo, essa ideia toda aí foi minha (risos). Na verdade, a briga estava entre a ponte e as ruínas do Porto da Barra. Eu digo: “caralho, vamos lá para a ponte, nós vamos para o alto, não vamos ficar aqui embaixo. Vamos fazer uma foto aérea”. Nós estávamos aqui todos loucos, estava todo mundo meio fora do normal (Jesum Messias, 2022).

Na fala de Jesum Messias, encontra-se descrita a dinâmica por trás do processo criativo que gerou a escolha pelo cenário usado pela sua banda para uma fotografia. Jesum Messias coloca a dinâmica de decisão em um contexto de experiência anterior, com os espaços das ruínas do Complexo Porto das Barcas e ponte Simplício Dias. Assim, destaca-se uma disputa entre duas possibilidades estéticas que para a Zardoz eram significativas.

A escolha da ponte em detrimento das ruínas em 1987 seguiu uma ideia motivada pela busca por originalidade e inovação: *“vamos para o alto, não vamos ficar aqui embaixo”*, decisão que transmitiu uma forma de transgressão e liberdade. Essa sugestão de Jesum Messias, acatada pelos outros integrantes da banda, demonstra que os espaços do Porto das Barcas significavam coletivamente como local onde o estilo de vida rock, defendido pelos envolvidos, poderia ser exercido.

No espaço do Complexo Porto das Barcas em finais da década de 1980, algumas convenções culturais e sociais eram deixadas de lado pelos integrantes da cena rock do litoral do Piauí e a espontaneidade da juventude ocupava um papel crucial para as tomadas de decisões. Dentre essas opções escolhidas, pode-se colocar a ação de pendurar-se na proteção de pedestre da Ponte Simplício Dias para uma fotografia.

Segundo Mauad (2008), as fotografias guardam, na sua superfície, as marcas do passado construídas nas relações de memória dos envolvidos. Desse modo, elas são portadoras de lembranças e testemunhos que podem ser acessados e ressignificados nas interações entre passado e presente. As fotografias funcionam como veículos de memória, guardando momentos específicos e transformando-os em pontos de referência para aqueles que observam a imagem no presente.

Essa capacidade das fotografias de manter vivas as memórias estão intrinsecamente ligadas à ideia de permanência que o ato fotográfico confere há um momento específico. Quando uma fotografia é tirada, ela imortaliza um fragmento do tempo, congelando-o em papel fotográfico e permitindo que ele seja revisitado enquanto for passível de preservação material. Isso cria uma ponte temporal onde os contemporâneos podem estabelecer conexões emocionais e cognitivas com o passado. Cada vez que uma fotografia é observada, novas camadas de significados podem ser adicionadas, à medida que diferentes contextos e perspectivas são aplicados à imagem.

As fotografias, ao preservarem as memórias individuais e coletivas, podem representar eventos que capturaram as mudanças sociais, culturais e históricas, e servem como testemunhos visuais. Este é o caso da fotografia da banda Zardoz. Assim, as relações de memória manejadas na fala de Jesum Messias sobre o episódio mostram como os indivíduos

conectam suas próprias experiências e emoções às imagens, elaborando recordações pessoais e coletivas.

Desse modo, a fotografia em consonância com a fala de Jesum Messias pontua a relação que esses indivíduos ligados ao rock do litoral do Piauí estabeleceram com a região do Complexo Porto das Barcas. Desse modo, as bandas de rock contribuíram nas diferentes formas e concepções de apropriação dos espaços públicos fomentados pelas instâncias governamentais, colaborando nas modificações das estruturas culturais e sociais locais. Com isso, a cena rock local inseria-se no *status* de integrante da cultura local junto à diversidade de sons presentes no litoral piauiense.

O músico e comunicólogo Felipe Trotta (2013) aponta que a noção de cena musical vai além da mera associação de um gênero musical com um território específico. Trotta (2013) coloca que a cena musical é fruto de uma articulação, onde diversos elementos culturais se entrelaçam para criar uma identidade coletiva. Essa articulação inclui a música, indumentária, hábitos, gestos, gírias e o sentimento de pertencimento que une os membros de uma cena musical.

Nesse sentido, a cena musical rock do litoral piauiense representa um microcosmo cultural e social onde a música rock atua como ponto central de convergência para diversas expressões culturais. A indumentária usada pela banda Zardo, por exemplo, não é apenas uma questão de moda, mas um símbolo visual de identidade e afiliação. Os hábitos e gestos compartilhados pelos membros da cena rock também são importantes no processo de solidificação dos laços sociais e a criação de senso de comunidade. As gírias e expressões linguísticas particulares funcionam como marcadores de identidade, reforçando o sentimento de pertencimento.

Trotta (2013) destaca a importância das apropriações culturais que ocorrem na cena musical. Essas apropriações refletem a maneira como elementos de diferentes culturas são reinterpretados e integrados, resultando em novas formas de expressão que são, ao mesmo tempo, locais e globais. Esse processo de apropriação cultural pode ser visto na cena rock do litoral do Piauí, quando se coloca em destaque a relação que o rock mantinha com elementos da cidade, entre eles os presentes no Complexo Porto das Barcas. Isto permitiu que as bandas e indivíduos ligados ao rock na região se adaptassem e respondessem às mudanças sociais, culturais e políticas que ocorreram na década de 1980 e posteriores.

O sentimento de pertencimento em uma cena musical, segundo Trotta (2013), é um aspecto central. Trotta (2013) coloca que ele é uma forma de entretenimento social que une os indivíduos em torno de valores, ideais e experiências compartilhadas. Esse sentimento de

pertencimento na cena rock do litoral piauiense é reforçado pela participação dos indivíduos ligados a ela em eventos, shows, festivais e encontros informais, onde a música atuava como uma linguagem comum²⁷³.

A noção de cena musical apresentada por Trotta (2013) também implica uma relação intrínseca com o território. O território representado pelo Complexo Porto das Barcas, no caso da cena rock do litoral piauiense, não é apenas um espaço geográfico, mas um espaço simbólico, onde as interações sociais e culturais aconteciam e onde a identidade da cena era continuamente construída e reconstruída.

Nesse sentido, o rock no litoral piauiense incorpora, em suas estruturas de formação, as associações entre o local (base de sustentação) e as influências nacionais e globais. Assim, esse estilo musical se relaciona diretamente com as particularidades do ambiente de Parnaíba, formando o que pode ser chamado de “cena rock do litoral piauiense” (Moura, 2019). Com isso, percebe-se que, nos modos de ser dos indivíduos ligados ao rock na região, há uma projeção de mundo. Essa projeção é formulada a partir das alternativas oferecidas pelo poder público e da base referencial da indústria cultural e fonográfica disponível aos envolvidos com o rock.

A historiadora Márcia Chuva (2008) e a psicóloga Ecléa Bosi (1994), a partir de diferentes eixos temáticos, afirmam que a conexão entre indivíduos e espaços urbanos é fundamental para a construção dos laços de identidade e memória. Esse processo envolve a atribuição de significados aos lugares, que se tornam essenciais na formação da identidade pessoal e coletiva dos cidadãos. Por essa via, materializou-se, no cotidiano do litoral do Piauí, o uso dos espaços do Complexo Porto das Barcas e seu entorno como cenário pertinente para os ensaios fotográficos das bandas de rock autoral.

Chuva (2008) afirma que, no cerne das relações entre patrimônio e sociedade, reside a formação e o fortalecimento dos laços de identidade de grupos específicos. Nesse contexto, preservar e valorizar o patrimônio não se limita apenas a conservar objetos ou bens materiais; trata-se também de um processo cultural que atribui significados e valores essenciais para a coesão e afirmação desses grupos.

Com isso, a dinâmica criativa e interpretativa envolvida na definição do que é considerado patrimônio abarca a criação de narrativas e a atribuição de significados que reforçam a identidade coletiva. Ao amalgamar objetos e bens com valores culturais e simbólicos, os grupos constroem uma memória compartilhada que os conecta ao seu passado

²⁷³ A participação em eventos, shows e festivais que criaram uma interação entre os indivíduos vinculados ao rock e a sociedade pode ser vista no capítulo anterior.

e guia seu futuro. Esse foi o caso da cena rock do litoral piauiense ao utilizar, por exemplo, o Complexo Porto das Barcas como fundo visual para suas criações artísticas.

Nessa dinâmica, que reflete as complexidades das identidades culturais escolhidas para representar a música de Parnaíba, tornam-se interessantes os *modus operandi* da valorização e preservação do patrimônio histórico local. No caso parnaibano, isso ocorreu por meio do fortalecimento dos laços comunitários e da promoção de entendimentos mútuos sobre uma representação de história e memória que deveria, no ver das políticas públicas, definir a ideia de preservação e valorização.

A partir do entendimento de Bosi (1994), que utiliza São Paulo como exemplo, cada geração mantém uma memória coletiva dos acontecimentos marcantes de sua cidade. Esse processo de rememoração atua como um ponto de demarcação na história, criando um fluxo contínuo de lembranças, mesmo que o cenário permaneça o mesmo. Assim, a cidade, com suas transformações e eventos históricos, serve de leito para essas memórias, que são constantemente evocadas na narrativa de seus habitantes.

A ideia de Bosi (1994) sugere que, em uma comunidade, há uma persistência das memórias urbanas que estruturam a identidade coletiva dos moradores. Os episódios notáveis da cidade, sejam eles de natureza social, cultural, política ou econômica, tornam-se marcos históricos que definem a percepção que os cidadãos têm de seu espaço urbano. Esses eventos são retomados e recontados de geração em geração, incorporando-se à fabulação local e fortalecendo o sentimento de pertencimento e identidade coletiva.

Por essa via, percebe-se, no litoral do Piauí, a evocação contínua dessas memórias, como as relacionadas ao Complexo Porto das Barcas, que contribuem para a construção de uma identidade urbana compartilhada, na qual os habitantes se veem como parte de uma história maior, repleta de eventos significativos. A cidade, portanto, torna-se um repositório de experiências e narrativas que influenciam a vivência de seus moradores.

Dessa forma, a memória urbana se transforma em um elemento essencial na construção da identidade coletiva. Ao lembrar e narrar os acontecimentos passados, os moradores preservam a história de sua cidade, reforçando a compreensão de seu lugar. Nesse sentido, Bosi (1994) ressalta que a memória coletiva é um componente fundamental na definição do caráter de uma cidade e de seus habitantes, perpetuando-se através das gerações e enriquecendo a experiência urbana. Considerando esses parâmetros, visualiza-se o eixo de percepção da fala de Jesum Messias ao abordar a escolha do espaço ligado ao Complexo Porto das Barcas como cenário da fotografia da banda Zardo, na década de 1980.

Um exemplo dos diferentes usos que os espaços do Complexo Porto das Barcas tiveram para a cena rock do litoral do Piauí é a fotografia da banda Artéria, do início da década de 1990:



Imagem 30: Banda Artéria nas ruínas do Porto das Barcas. Fonte: Acervo Pessoal Danilo Carvalho.

Percebe-se na imagem da banda Artéria, capturada no início dos anos 1990, o uso do cenário das ruínas do Complexo Porto das Barcas para gerar esteticamente um impacto visual. Os membros da banda posicionados em frente à grande parede de pedra mostram uma integração orgânica com o ambiente decadente.

Os integrantes da banda Artéria, com suas posturas e expressões, transmitem uma mistura de introspecção e rebeldia. Essas são algumas das características de bandas ligadas às vertentes pós-punk do cenário rock do litoral piauiense. No cenário das ruínas do Complexo Porto das Barcas visualizado na fotografia, também se destaca a arquitetura não preservada e elementos naturais que se mesclam às estruturas dos galpões e fábricas abandonadas. Desta forma, esse espaço, anteriormente um ponto crucial para a economia local, naquele momento servia como testemunha das transformações urbanas e sociais da cidade e sua decadência.

Todos esses elementos da fotografia foram compostos para mostrar uma interação entre os músicos e o ambiente. Isso pode ser visto na fala de Danilo Carvalho, integrante da banda, que aparece na imagem ao lado direito, em uma pose flutuante e braços abertos. Ele diz:

O Zé de Maria sempre com essa energia de aproximação das pessoas e agitador da arte e da cultura, sempre querendo apresentar, aproximar e fazer a coisa gerar na melhor das boas intenções, me ligou e disse “cara, tem um fotógrafo aqui, eu vou fazer alguma coisa aqui com ele, vou dar alguma coisa para ele e vou pedir para ele fazer um book da banda de vocês”. Imagina, ninguém tinha nada, a gente não tinha nada, era difícil nessa época. E aí esse cara vem com um olhar de fora, acostumado a fotografar outras bandas de São Paulo, do Rio e ele dirigiu as nossas fotos. Eu tenho três fotos dessas. Na verdade é um envelope grande, tenho umas trinta, a gente enfiado em uns tambores, cada um dentro de um tambor, tem a gente pendurado naquelas ruínas que hoje é uma extensão do Museu do Mar e naquelas colunas do Porto das Barcas. Aquilo era tudo bem destruído, bem detonado, não tinha nada, ninguém andava ali, a cidade não andava ali, só a gente que andava ali para tomar cachaça, vinho, vodca, tocar a madrugada toda e falar de rock. Sabe bicho, essa época era muito louco, porque ao contrário do que se pensa dessa galera, tinha muito apreço de todo mundo por todo mundo, todo mundo tinha um carinho muito grande com o outro e não tinha essa coisa de nenhum tipo de status, carro, roupa e não sei o que, era pelo que a gente fazia e dizia. As pessoas se aproximavam por isso. Essa galera do rock daqui se aproximava mais pela personalidade das pessoas e pelo que cada um botava para fora da sua poética, da vida, do seu jeito de pensar, das suas radicalidade e da forma de enfrentar a sociedade toda preconceituosa. Então, a gente se encontrava no canto mais podre da cidade, mas para falar de coisa boa, para tocar, rir e para tirar onda uns com os outros. Esse era um dos lugares que a gente ia (Danilo Carvalho, 2023).

Danilo Carvalho, em sua fala, descreve as dinâmicas da cena rock quando nos espaços do Complexo Porto das Barcas. Segundo o músico, se desenvolvia, em meio a condições adversas e uma atmosfera de camaradagem e criatividade intensa, a rede de colaborações e as distinções que aproximavam e afastavam a sociedade ao seu redor.

Na fala também é destacado o papel do produtor Zé de Maria como colaborador nas movimentações da banda Artéria, da qual Danilo Carvalho era um dos fundadores e guitarrista. O produtor cultural tornou-se elo entre o fotógrafo e a banda, fazendo dessa união surgir um ensaio fotográfico profissional, algo não habitual para as bandas de rock do litoral piauiense²⁷⁴.

A fotografia da banda Artéria, mostrada anteriormente, e a descrição do ensaio fotográfico de Danilo Carvalho colocam em voga os usos do Complexo Porto das Barcas, mesmo em momentos de desvalorização estrutural. Usar esse cenário, ainda que degradado, demonstrava que o rock o ocupava, de modo que, no momento de sua reforma, ele já fazia parte, como manifestação cultural, do cenário portuário parnaibano.

Outro elemento interessante a destacar na fala de Danilo Carvalho é a dinâmica de frequência do Complexo Porto das Barcas. Isso fez com que o espaço se tornasse um local de lazer e de discussão intelectual entre os integrantes da cena rock. Com isso, temas relacionados a visões artísticas, políticas, culturais e outras percepções sobre a sociedade fomentaram o espírito crítico no rock do litoral piauiense. Segundo Danilo Carvalho, essas plataformas promoviam a coesão e o respeito mútuo entre os membros da cena rock local. Essa percepção é relevante, pois a diferença/distância entre as classes sociais das quais os personagens da cena rock eram membros nas décadas de 1980 e 1990 era diminuída.

O historiador Adalberto Paranhos (2013), ao abordar a relação entre os indivíduos e a sociedade, destaca a influência de hábitos, códigos grupais e classes sociais na maneira como as pessoas se relacionam com a música. A partir disso, ele reconhece que a cultura, os contextos sociais e os grupos aos quais as pessoas pertencem desempenham um papel importante na forma de compreender e interagir com a música. Essa influência social é muitas vezes percebida na maneira como diferentes grupos culturais ou classes sociais desenvolvem suas próprias preferências musicais, tradições e códigos de comportamento relacionados à música.

²⁷⁴ A não habitualidade é destacada, já que a maioria das fotografias de bandas de rock do litoral piauiense foi produzida pelos próprios membros da cena rock de maneira amadora. No entanto, é reconhecido que anteriormente a banda Artéria realizou ensaios fotográficos profissionais, como os do grupo Garotos da Estrada em inícios da década de 1980. Entretanto, tais sessões não eram facilmente acessíveis na década de 1980 e 1990, sendo geralmente conduzidas por fotógrafos locais que não possuíam especialização em música ou arte.

Contudo, Paranhos (2013) enfatiza que essa influência da classe social não anula a possibilidade de engenho e arte individual. Assim, apesar de os indivíduos estarem socialmente situados e influenciados por normas e expectativas culturais, cada pessoa mantém a capacidade de expressar sua criatividade e singularidade na forma como se relaciona com a música. Isso significa que não existe uma “lei de ferro” que determine, de forma inexorável, como todos devem se comportar em relação à música.

A complexidade da relação entre os indivíduos e a sociedade pode ser encontrada no contexto da cena rock do litoral do Piauí nas décadas de 1980 e 1990. Isso faz com que sejam reconhecidas as influências culturais e sociais como elementos que desempenharam na configuração da música local um papel importante na maneira como era percebida e apreciada a música. Além disso, a liberdade individual e de criatividade na expressão musical presente nos indivíduos envolvidos com o rock mostra o movimento de relação com a música como algo que refletia as suas personalidades, experiências e perspectivas individuais.

Neste sentido, torna-se importante considerar o motivo da escolha pelo Complexo Porto das Barcas como algo que refletiria a relação dos integrantes da banda Artéria com a cidade. Assim, utilizou-se o espaço e o cenário degradado como algo que ressaltaria a carga histórica de importância para a região e as experiências individuais na cena rock local. Sobre o motivo da escolha do Complexo Porto das Barcas para o cenário do ensaio fotográfico, Danilo Carvalho explica:

Foi porque as ruínas do Porto das Barcas era um lugar que a gente já frequentava muito. Eu vou pro Porto das Barcas desde pequeno, quando ninguém ia para o Porto das Barcas, era só ruína, era proibido às pessoas irem para o Porto das Barcas e como eu moro aqui do outro lado rio, minha casa é quase em frente, eu cansei de atravessar o rio nadando e ia lá para dentro ficar com a galera curtindo. Alguns vinham da cidade, eu saía daqui e ia para lá, atravessava a ponte e ficava andando de bicicleta lá dentro, fazia um circuito de bicicross ali dentro das ruínas e ficava andando de bike. Enfim, era um lugar que a gente curtia por ser um lugar inspirador e por a gente gostar também de história (Danilo Carvalho, 2023).

Danilo Carvalho, em sua fala, expõe os motivos de sua proximidade íntima com o Complexo Porto das Barcas. Para ele, o local, apesar de suas ruínas e do abandono no final da década de 1980 e nos primeiros anos da segunda metade da década de 1990, tornou-se um espaço de inspiração e conexão para os integrantes do cenário rock do litoral piauiense.

O Complexo Porto das Barcas, mesmo em estado de decadência, servia como um refúgio para a juventude que tinha no rock uma forma de expressão de suas ideias e estilo de vida. Danilo Carvalho relembra algumas das atividades desenvolvidas em meio às ruínas e

prédios, entre elas a prática do bicicross e uma rotina de conversas que envolviam a conexão com a história e a cultura do local.

O historiador Gustavo dos Santos Prado (2018), ao abordar o cenário social e cultural que possibilitou o surgimento da banda Legião Urbana em Brasília, chama a atenção para uma questão que também pode ser pensada no litoral piauiense: o papel da cidade. Prado (2018) destaca a fundamental estranheza da condição urbana como influência na vida dos sujeitos envolvidos com o rock brasileiro.

Os indivíduos de Brasília foram confrontados de maneira intensa com os dilemas propostos pela modernidade. Essa experiência conferiu-lhes peculiaridades quando comparados ao restante do movimento punk no país. Por essa via, percebe-se, no cenário do litoral piauiense das décadas de 1980 e 1990, alguns dilemas impostos pela cidade de Parnaíba. Assim, nas experiências desses sujeitos, os conflitos relacionavam-se à sua concepção de memória, história e estruturas urbanas.

A ênfase nas peculiaridades dos sujeitos brasileiros, destacada por Prado (2018) em comparação com o restante do movimento punk no país, ressalta a importância do contexto local na formação das identidades dentro do movimento cultural vinculado ao rock. A cidade, como espaço físico e simbólico, configura as experiências individuais e coletivas dos jovens ligados ao punk e ao rock, conferindo uma tonalidade distinta à sua expressão artística e ao seu engajamento social.

Nesse sentido, espaços como o Complexo Porto das Barcas promoviam a interconexão entre o ambiente urbano e a construção da identidade dos personagens do cenário rock. Essa experiência contribuiu para a singularidade do cenário rock litorâneo do Piauí, evidenciando como as condições locais influenciavam de maneira significativa as manifestações culturais e as expressões individuais.

A relação de Danilo Carvalho com o Complexo Porto das Barcas serve de exemplo para compreender os costumes que se desenvolviam nesse espaço. Esses usos envolviam a apreciação da história representada pelas ruínas. Esse sentimento de ligação e a transformação do espaço em ponto de encontro cultural e histórico revelam, em Danilo Carvalho e nos envolvidos com o rock, a importância da memória e da história na construção de suas identidades.

Por essa via, consolidou-se nas bandas de rock do litoral piauiense o uso dos espaços do Complexo Porto das Barcas e seu entorno como local pertinente para ser o cenário dos ensaios fotográficos das bandas de rock autoral. Outro exemplo disso pode ser visto na

fotografia da banda Outsider publicada no periódico *Norte do Piauí*, edição de 07-13 de novembro de 1997.



Imagem 31: Banda Outside nas ruínas do Porto das Barcas. Fonte: Carneiro Júnior. Parada Musical. In: Carneiro Júnior. Acontecimentos. *Norte do Piauí*, Parnaíba, 07-13 de nov. 1997, p.06.

A fotografia publicada nas páginas do periódico *Norte do Piauí* em 1997 apresenta a banda Outside, conhecida por seu estilo pop rock, em um cenário que tem como pano de fundo os paredões de pedra do Complexo Porto das Barcas. Os membros da banda posam usando camisetas claras, que se destacam no ambiente. O uso deste tipo de cor nos vestuários também se relaciona com o estilo pop rock que a banda apresentava, contrastando com as roupas pretas que integrantes de bandas ligadas ao *heavy metal* costumam utilizar em materiais audiovisuais. Esse contraste entre o vestuário moderno e a arquitetura rústica do Complexo Porto das Barcas, apresentada na fotografia da banda Outside, enfatiza a dualidade entre o antigo e o contemporâneo.

Considerando a origem musical de alguns integrantes da Outside, como Paulo Death, que participou das bandas Delirium Tremens e Artéria, o Complexo Porto das Barcas, como plano de fundo, seguia a lógica de não ser apenas um cenário pertinente. Nesse sentido, ele representa a história e o cotidiano da arte e da música da região, servindo como testemunho das mudanças vividas ao longo dos anos.

A fotografia da banda Outside, mostrada acima, também é propícia para colocar em debate o uso de imagens de bandas de rock da cidade de Parnaíba em páginas da imprensa local na década de 1990. Ela exemplifica como essas fotografias podem servir como elementos que contribuem para a construção da ligação do rock com a cidade.

No caso da banda Outside, ao terem suas fotografias publicadas na imprensa, documentava-se, pela via visual, a presença e a atividade das bandas no Complexo Porto das Barcas. Isso legitimava o uso do espaço por outras bandas, promovendo a cena musical local no espaço público. Além disso, a fotografia reflete as escolhas editoriais e os interesses dos meios de comunicação em destacar determinados aspectos culturais e históricos da cidade em suas páginas.

Diante disso, percebe-se, a partir de Mauad (2005), a profundidade histórica imbuída nas fotografias. Para a historiadora, tanto o contexto de produção quanto o momento da criação deixam marcas indeléveis nessas obras visuais. Assim, as imagens podem ser compreendidas como registros não estáticos do passado, construindo-se como narrativas que refletem escolhas deliberadas de expressão e conteúdo por parte de seus criadores.

Ao serem compostas por meio de signos não verbais, segundo Mauad (2005), essas imagens tornam-se artefatos da civilização, portadores de significados culturais. Com isso, cada elemento presente na fotografia da banda Outside transmite camadas de contexto histórico, social e cultural do litoral piauiense.

Para a historiadora Tânia de Luca (2008), a ilustração na imprensa, seja com fins comerciais ou não, desempenha um papel fundamental na transmissão de informações, influenciando a maneira como o público percebe e interpreta os eventos e as notícias. Essas ilustrações, muitas vezes subestimadas, contêm detalhes que vão além do que é possível expor por meio do texto escrito ou sonoro. Assim, na presença da banda Outside nas páginas do periódico *Norte do Piauí* em 1997, podem ser percebidas as tendências de moda presentes na cena rock local e a arquitetura do Complexo Porto das Barcas, além de refletirem atitudes culturais, sociais e políticas dos personagens do rock autoral do litoral piauiense no período.

Nesse sentido, Luca (2008) ressalta que a ilustração na imprensa transcende seu papel inicial de adorno ou complemento às palavras, assumindo uma função documental. Assim, as

imagens nos jornais capturam a essência de momentos históricos específicos, fornecendo pistas sobre as preocupações, os valores e as visões de mundo de uma sociedade em determinado período.

Por essa via, Luca (2008), em consonância com a historiadora Maria Helena Capelato (2015), destaca que a imprensa opera por meio de uma teia de seleção, ordenação, estruturação e narração de eventos e informações destinados ao público. Luca (2008) aponta que os jornais, ao exercerem seu papel de informar, realizam uma série de escolhas editoriais que influenciam a percepção do que é considerado digno de ser divulgado. Esse processo, longe de ser neutro, é intrinsecamente influenciado pelos critérios e interesses dos editores e proprietários dos meios de comunicação.

Capelato (2015) ressalta que a imprensa atua na interseção entre interesses públicos e privados. A dualidade dos papéis desempenhados pelos jornalistas, que devem conciliar suas responsabilidades públicas de informar e criticar com seus compromissos privados e interesses pessoais, cria uma tensão inerente. Assim, os vínculos entre donos e colunistas dos jornais com grupos específicos, como a cena rock, resultam em uma maior divulgação de ideias e atitudes ligadas a esses círculos.

Capelato (2015) também aponta que a capacidade dos jornalistas de exercerem uma crítica independente é frequentemente limitada pelos laços que mantêm com indivíduos e grupos de poder, cujas ações deveriam ser objeto de escrutínio. Os compromissos privados que influenciam a atuação pública dos jornalistas não desaparecem ao cruzar a fronteira entre essas esferas, levando a um potencial conflito de interesses que pode afetar a integridade da informação disseminada.

Dessa forma, Mauad (2005), Luca (2008) e Capelato (2015) ressaltam que as escolhas editoriais não são um processo neutro de seleção, mas sim configuradas por interesses particulares e relações de poder que permeiam a estrutura jornalística. A dualidade entre o público e o privado, bem como a tensão entre a crítica independente e os vínculos particulares, são aspectos essenciais para compreender o papel da imprensa na divulgação do rock no litoral piauiense. A imprensa, ao selecionar e ordenar o que é divulgado, participou ativamente da construção do conhecimento e da memória coletiva sobre as dinâmicas culturais que envolvem o rock.

O cenário usado pela banda Outside na fotografia publicada na imprensa destacava a conexão dos indivíduos com os espaços do Complexo Porto das Barcas, este sendo parte do cotidiano dos personagens da cena rock. Como pode ser visto nas diferentes fotografias mostradas anteriormente, apesar de suas melodias trazerem guitarras distorcidas e, em alguns

casos, canções em inglês, não eram negligenciados o contexto social e cultural no qual os integrantes das bandas estavam inseridos.

Reforçando uma ideia já apresentada anteriormente na fala de Danilo Carvalho, Paulo Death, ao colocar as motivações dessas escolhas da fotografia da banda Outside no Complexo Porto das Barcas, diz o seguinte:

Agora no que diz respeito às fotos que foram tiradas no Porto das Barcas com aqueles pedregulhos, paredões antigos, ali também já foi pegando carona numa ideia mais de fundo. Sem deixar de lado, de acrescentar nisso aí que aquele cenário na verdade, posso dizer sem exagero que é um cenário clássico, várias bandas fizeram sessão de fotos ali e ainda fazem, porque realmente aquelas paredes de pedra, além de toda uma história que envolve aquilo ali, é uma coisa muito bonita, uma coisa primitiva. Então, você vê que até hoje aquele cenário é utilizado para vários contextos, não só de banda, tem fotos de casamento, de mulheres grávidas, enfim (Paulo Death, 2021).

Em seu relato sobre fotos de bandas de rock tiradas no Complexo Porto das Barcas, Paulo Death destaca a versatilidade desse local como cenário fotográfico, sublinhando seu valor histórico e estético. Os pedregulhos e paredões antigos, antes e depois de sua reforma na década de 1990, proporcionavam um fundo visual que enriquecia a composição das fotos, conectando os sujeitos à cidade de Parnaíba e à sua carga histórica e memorialística. Paulo Death observa que esse cenário tem sido utilizado por diversas bandas ao longo do tempo para sessões de fotos, consolidando seu papel como um espaço cultural e historicamente relevante para o litoral piauiense.

Os usos visuais dos espaços do Complexo Porto das Barcas mobilizados pelo rock autoral do litoral piauiense evidenciam como a região portuária transcendeu seu uso original, tornando-se um espaço multifuncional que vai além da esfera econômica. A utilização contínua desse local por diferentes bandas, somada a outros usos, insere-o em um contexto de preservação pertinente. Isso ocorre a partir de uma (re)construção de seus significados históricos, tornando-o um ponto de convergência entre o passado e o presente para diferentes gerações e grupos sociais que o apropriaram.

Raymond Williams (2008), ao explorar a natureza da cultura como um processo dinâmico e em constante diálogo entre passado e presente, destaca que a cultura não é simplesmente uma forma estática na qual as pessoas vivem em um momento isolado. Pelo contrário, trata-se de uma seleção e organização contínua de elementos do passado e do presente, garantindo assim sua própria continuidade ao longo do tempo.

Nessa perspectiva, formas, signos, convenções, linguagem, sistemas de comunicação não verbal e tradições são exemplos de elementos culturais cuja característica essencial é a reprodutibilidade. Para Williams (2008), essa reprodução é uma condição necessária para que esses elementos sejam definidos como parte do processo cultural. A linguagem, por exemplo, só existe enquanto pode ser reproduzida, e uma tradição é descrita como o processo de reprodução em ação.

Dessa forma, a dinâmica cultural mobilizada pela cena rock nos espaços do Complexo Porto das Barcas constituiu-se como um processo de constante interação entre passado e presente. Isso se evidenciava na reprodutibilidade dos significados dos elementos culturais presentes no contexto local, os quais eram apropriados e ressignificados pelas bandas e indivíduos vinculados ao rock no litoral piauiense.

Ainda seguindo o pensamento de Williams (2008), as distinções culturais – e até mesmo as formas flexíveis pelas quais determinados elementos são considerados dominantes ou subordinados – devem ser compreendidas em seu contexto histórico. Assim, as dinâmicas encontradas no Porto das Barcas nas décadas de 1980 e 1990 não são verdades absolutas ou categorias supra-históricas, mas sim manifestações concretas de uma determinada organização social.

Com isso, as definições de arte e as distinções estéticas devem ser entendidas como influenciadas pelo contexto histórico e pelas formas sociais predominantes. Isso implica que aquilo que é considerado arte, bem como as hierarquias entre diferentes formas de expressão, não são universais e imutáveis, mas sim reflexos das dinâmicas sociais em constante transformação. A perspectiva de Williams (2008) enfatiza a natureza culturalmente construída das categorias artísticas. As distinções entre arte e não-arte são construções sociais que refletem valores, normas e modos específicos de organização em uma sociedade.

Nesse sentido, as fronteiras entre arte e não-arte que estavam presentes em Parnaíba nas décadas de 1980 e 1990, exemplificadas pelos usos do Complexo Porto das Barcas e pela cena rock local, eram permeáveis e sujeitas a mudanças históricas. Isso evidencia a natureza contextual e social dessas distinções, destacando como o rock e seus personagens influenciaram e foram influenciados por essas dinâmicas do período.

A agressividade do rock e de suas canções autorais não se manifestava na depredação dos locais onde ocorriam apresentações. Pelo contrário, a cena rock demonstrava uma apropriação e conservação dos espaços públicos da cidade à sua maneira. Nesse sentido, Figueiredo (2001), ao estudar as relações dos habitantes com o conjunto histórico de Parnaíba, afirma que a eficácia de qualquer política de preservação depende do envolvimento dos

diferentes atores sociais que atuam no sítio histórico. Isso inclui os órgãos de patrimônio e governo, mas tem como principais agentes os moradores locais, comerciantes, turistas e a sociedade civil.

A colaboração entre esses diversos grupos é essencial para o desenvolvimento de estratégias eficazes de preservação. Cada grupo traz perspectivas e interesses particulares, e a harmonização desses interesses resulta em abordagens bem-sucedidas para a conservação do patrimônio.

Com isso, a preservação do conjunto arquitetônico e urbanístico de Parnaíba, ao qual o Complexo Porto das Barcas está vinculado, teve no rock um dos agentes mobilizadores de reflexões sobre os usos e a manutenção dos espaços. Dessa forma, o poder público, ao se mobilizar para promover um uso considerado adequado e sustentável dos edifícios históricos, reconheceu na cena rock uma via contemporânea de mobilização integrada à valorização histórica e cultural da região.

Segundo Kishimoto (2012), o centro histórico de Parnaíba possui uma singularidade em relação à preservação e ao seu uso contínuo. Para a arquiteta, apesar das inúmeras transformações ocorridas na arquitetura e no urbanismo ao longo dos anos, Parnaíba conseguiu manter a vitalidade de seu centro histórico. Esse espaço continua sendo o coração administrativo, comercial e residencial da cidade, o que contrasta com a tendência de abandono que frequentemente afeta áreas históricas em outras localidades brasileiras.

O fato de o centro histórico de Parnaíba permanecer funcional, com poucas edificações abandonadas, é um testemunho da capacidade de seus habitantes de integrar o patrimônio cultural às necessidades contemporâneas. Essa integração é ainda mais significativa quando se considera a desativação da área portuária no século XX. Assim, os moradores da cidade conseguiram redirecionar o uso de seus espaços históricos, garantindo sua relevância e funcionalidade ao longo do tempo.

Nessa manutenção do centro histórico como um espaço ativo no cotidiano da cidade, seus habitantes – entre eles os vinculados ao rock – imprimiram uma funcionalidade contemporânea que dialogava com a memória e a história local. Isso conferiu características particulares à experiência urbana e, no caso dos jovens frequentadores, fortaleceu os laços de identidade e o sentimento de pertencimento ao patrimônio da cidade.

Dessa forma, no espaço do Complexo Porto das Barcas, observa-se o modelo de democratização cultural descrito por Albinati (2009). Para a pesquisadora, o objetivo central desse modelo é ampliar o acesso à cultura, difundindo um conjunto de bens e práticas culturais previamente definidos e formatados. Esses "pacotes culturais" são elaborados com

base no universo simbólico e nas expectativas de um grupo social específico, geralmente aquele que detém o poder de decisão e os recursos necessários para a produção cultural.

No entanto, a imposição desses pacotes culturais pode gerar tanto resistências quanto diferentes graus de aderência nos territórios onde são implementados. Essas reações são influenciadas pelos usos culturais pré-existentes, que resultam de uma longa trajetória histórica e estão enraizados nos hábitos e costumes locais. Para Albinati (2009), cada comunidade desenvolve, ao longo do tempo, um conjunto próprio de práticas e valores culturais que refletem suas experiências, necessidades e identidades.

Quando um modelo de democratização cultural introduz conteúdos que não dialogam com esses contextos específicos, sua aceitação tende a ser limitada. No caso do Complexo Porto das Barcas, a consolidação dos pacotes culturais exigiu a articulação com os processos de apropriação já existentes. Dessa forma, a cena rock se fortaleceu por meio das iniciativas públicas, consolidando seu espaço dentro da política cultural mobilizada pela gestão municipal.

Segundo Janotti Junior (2014), uma característica fundamental de qualquer cena musical é sua capacidade de transformar tanto o espaço físico (geográfico) quanto o espaço simbólico (cultural) em lugares significativos. Essa transformação ocorre por meio da criação de sentidos que ressoam com a comunidade, convertendo locais como bares, praças e outros espaços urbanos em epicentros culturais e sociais. Ao fazer isso, a cena musical influencia diretamente o ambiente em que se insere, promovendo entre seus integrantes um forte senso de pertencimento.

No contexto geográfico, a música tem o poder de transformar espaços físicos em lugares de relevância cultural e social. Conforme Janotti Junior (2014), isso ocorre quando determinados gêneros musicais, movimentos culturais ou eventos se tornam parte integrante da identidade local. O Complexo Porto das Barcas, por exemplo, ao abrigar uma cena musical ativa nas décadas de 1980 e 1990, consolidou-se como um espaço reconhecido para a música rock na região.

Portanto, ao analisar as relações estabelecidas pelo rock com os espaços do litoral piauiense, a partir da iconografia presente nas capas das coletâneas fonográficas *Parnaíba – 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996), é possível identificar as configurações que consolidaram a música rock como parte integrante da cultura local. As questões relacionadas aos usos materiais e simbólicos da Comunidade Pedra do Sal e do Complexo Porto das Barcas evidenciam as tensões políticas, sociais e culturais que marcaram as décadas de 1980 e 1990.

A partir das interações do rock com o ambiente urbano e natural, estabeleceu-se uma conexão com a memória e a história da região. Esse processo levou músicos e bandas vinculados ao rock a se reconhecerem não apenas como integrantes da cena musical, mas também como agentes na construção de narrativas sobre o litoral piauiense.

Nesse contexto, o próximo capítulo, que encerra este trabalho de tese, analisará, a partir das coletâneas fonográficas *Parnaíba – 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996), as músicas do estilo rock. Será discutido como as dinâmicas do litoral piauiense eram expressas ao público da cena rock por meio das melodias e das letras das canções.

5. CAPÍTULO 04/ VERSO 03: ASPECTOS DA MÚSICA ROCK NAS COLETÂNEAS FONOGRÁFICAS PARNAÍBA – 150 ANOS (1994) E PORTO DAS BARCAS (1996)

Diante do que foi analisado até aqui, as coletâneas fonográficas *Parnaíba - 150 Anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996) representaram marcos na história musical do litoral piauiense. Lançadas em momentos distintos da gestão municipal de José Hamilton na cidade de Parnaíba durante a década de 1990, ambas as coletâneas serviram como plataformas para a divulgação e valorização política de ideias de cultura a partir da produção musical local. Isso permitiu que artistas regionais tivessem a oportunidade de realizar gravações e construíssem uma prova sonora de sua existência.

Diante disso, este capítulo da tese analisará as músicas do rock autoral do litoral piauiense que foram selecionadas para participar das coletâneas fonográficas lançadas pela Prefeitura de Parnaíba na década de 1990. Assim, por meio da produção sonora, busca-se evidenciar as relações e referências estabelecidas pelas bandas e artistas da cena rock local com temas regionais, nacionais e internacionais, que os inseriram como parte da cultura da região.

Os projetos fonográficos que buscaram consolidar a história e a memória da cidade de Parnaíba na década de 1990 reuniram diferentes estilos musicais, como evidenciado nas coletâneas *Parnaíba – 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996). A parceria entre música e política pública não se desenvolvia de forma passiva diante das tendências musicais, seja da indústria fonográfica brasileira, seja das preferências de seus idealizadores e produtores. Nesse sentido, a produção musical contemporânea era representada pelo rock autoral produzido no litoral piauiense.

A inclusão de bandas de rock locais ajudou a criar o elo pretendido pelo poder público entre o passado e o presente, mostrando como a cidade, por meio da canção, continuava a influenciar e inspirar novas gerações de músicos. Essas coletâneas fonográficas, por sua vez, proporcionavam aos músicos e compositores uma vitrine para a consolidação de suas carreiras no cenário artístico piauiense.

Nas coletâneas fonográficas, também se desempenhava a função de valorização da identidade cultural do rock autoral local, fornecendo uma plataforma para a expressão artística das ideias e influências dos músicos. A participação das bandas nessas coletâneas contribuía para a ampliação do alcance dos projetos autorais e, conseqüentemente, destacava a importância do apoio do poder público no incentivo à produção musical da juventude na década de 1990.

No conjunto temático das participações e da presença do rock nas coletâneas fonográficas *Parnaíba – 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996), é possível analisar experiências e percursos da cena rock no litoral piauiense. Com isso, serão tomadas como pontos focais as bandas Rabiscos Urbanos (entre as coletâneas fonográficas de 1994 e 1996 seu nome mudou para Rabiscos), a banda Artéria e o cantor e compositor Pedrinho Guitar.

Assim, busca-se, no decorrer do capítulo, responder às seguintes questões: De que modo era construída a relação do rock autoral com o público consumidor de música ao vivo? Quais temas eram tratados por bandas vinculadas ao rock em suas composições? Até que ponto foram mobilizados temas nacionais e internacionais nas músicas rock produzidas por bandas de Parnaíba? Em que medida a música rock autoral se relacionava com as demandas políticas que envolviam o litoral piauiense? Em que nível os indivíduos vinculados ao rock se inseriram nas políticas de cultura da região? Como as características políticas, sociais, culturais e econômicas do Brasil nas décadas de 1980 e 1990 influenciaram na produção das bandas de rock local? Na tensão entre continuidades e transformações entre as décadas de 1980 e 1990, quais dessas podem ser vistas na cena rock do litoral piauiense?

5.1. Configurações temáticas e estilísticas nas coletâneas fonográficas *Parnaíba - 150 Anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996)

O comunicólogo Eduardo Vicente (2014), ao considerar a complexidade e a variedade da dinâmica dos diferentes estilos e influências que contribuíram para o panorama da música no Brasil entre 1965 e 1999, oferece uma proposta de organização das produções e dos artistas que alcançaram maior destaque no país em segmentos musicais. Esse período abrange uma fase significativa da história da indústria musical brasileira, marcada por transformações sociais, políticas e tecnológicas que influenciaram diretamente a indústria fonográfica.

O levantamento realizado por Vicente (2014) baseia-se nos dados de vendas de discos compilados pelo Nelson Oliveira Pesquisa e Estudo de Mercado (NOPEM), um dos principais órgãos de pesquisa musical no Brasil durante o século XX. Ao destacar os segmentos musicais, Vicente (2014) evidenciou os paralelos entre as dinâmicas da produção musical e a periodização do desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira.

A partir da análise dos dados sobre os cinquenta discos mais vendidos no Brasil entre as décadas de 1960 e 1990, Vicente (2014) propôs uma organização em segmentos musicais e a classificação dos artistas utilizando um modelo empírico e distributivo, que reflete as tendências e preferências do público consumidor ao longo dessas décadas. Esse modelo tem

como finalidade compreender o impacto cultural e econômico da música no Brasil. Nessa abordagem, torna-se possível identificar padrões de consumo e mapear as mudanças nos gostos musicais dos brasileiros.

A organização em segmentos musicais estabelecida por Vicente (2014) inclui onze categorias distintas: Internacional, Trilhas de Novela, Pop Romântico, Romântico, MPB, Samba, Rock, Infantil, Sertanejo, Soul/Rap/Funk e Disco. Apesar de reconhecer a face empírica de sua proposta, Vicente (2014) afirma que a partir disso podem ser visualizadas tendências do mercado musical brasileiro, evidenciando a pluralidade de gêneros musicais que coexistem no país.

Os segmentos identificados por Vicente (2014), ao documentar a história da música no Brasil, abrem caminhos para entender o impacto social e cultural dessa indústria. Diante disso, foi usado o modelo de segmentação musical, proposto por Vicente (2014), para visualizar os diferentes estilos musicais que se desenvolveram no cenário musical do litoral do Piauí e coexistiram nas coletâneas fonográficas *Parnaíba – 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996).

Visando detalhar os diferentes segmentos musicais das canções do litoral piauiense gravadas na década de 1990²⁷⁵, foram elaborados dois quadros que incluem informações sobre os artistas, músicas, temas e segmento musical presente nas coletâneas fonográficas *Parnaíba – 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996)²⁷⁶.

O primeiro quadro que compreende a obra *Parnaíba – 150 anos* (1994) foi estruturado da seguinte forma:

PARNAÍBA – 150 ANOS (1994)

CANÇÃO	LETRA	MÚSICA	INTERPRETE	SEGMENTO	TEMA
Porto Salgado**	Israel Correia	Israel Correia	Pituca	MPB	Cidade
Ultimatum*	Carlos Alberto Dias	Carlos Alberto Dias	Carlos Alberto Dias	Rock	Ecologia

²⁷⁵ Estão sendo seguidos os parâmetros disponibilizados por Eduardo Vicente em seu livro “*Da vitrola ao Ipod*” (2014, p. 206-224).

²⁷⁶ Nos Quadros 01 e 02, os títulos marcados com “**” (dois asteriscos) referem-se a canções analisadas em capítulos anteriores. Os com a marcação “*” (um asterisco) são as escolhidas para as análises sobre a participação do rock nas coletâneas fonográficas *Parnaíba – 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996) no presente capítulo.

Venha	Fernando Holanda	Fernando Holanda	Fernando Holanda	Romântico	Amor
Noite de Aflição*	Marcelo Farias; Teófilo Lima; Guilherme Paiva	Danilo Filho; Guilherme Paiva	Banda Rabiscos	Rock	Diálogo com meio
Louco Por Você	Aguinaldo; Felício	Aguinaldo; Felício	Felício	Pop Romântico	Amor
Teus Olhos	Jabuti Fonteles; Dilson Pinheiro	Jabuti Fonteles	Tânia Fonteles	Soul/Funk/Rap	Amor
Pescador	R. Fonseca Mendes	Fonseca Júnior	Não definido ²⁷⁷	MPB	Diálogo com meio
Coisas do Amor	Aguinaldo	Aguinaldo	Aline Barcelar	Rock	Amor
Escravidão*	Pedrinho Guitarr; Senyra Adrian	Não definido	Grupo Cachoeira	Pop romântico	Amor
Sós	Alcenor Candeia Filho	Israel Correia	Vera Amorim	Samba	Diálogo com meio
Compreendi Porque*	Marcelo Farias; Teófilo Lima	Francisco das C. Costa Azevedo	Variados	Pop romântico	Amor

Quadro 01: Músicas e Músicos que constam como participantes da coletânea fonográfica *Parnaíba 150 anos* (1994).

²⁷⁷ Na contracapa de *Parnaíba – 150 anos* (1994), não há indicação sobre o intérprete da música *Pescador*. Entretanto, é possível que seja Fonseca Júnior, creditado como compositor da música e atuante como músico e cantor no cenário musical do litoral do Piauí. Para a elaboração do quadro, optou-se por manter as informações presentes na contracapa de *Parnaíba – 150 anos* (1994).

O segundo quadro que compreende a obra *Porto das Barcas* (1996) se estrutura da seguinte forma:

MÚSICAS PORTO DAS BARCAS

CANÇÃO	LETRA	MÚSICA	INTERPRETE	SEGMENTO	TEMA
Hino da cidade de Parnaíba-PI**	R. Petit	Ademar Neves	Tetê Rocha; Teresinha Rocha	Romântico	Cidade
Milionário*	José Bispo	José Bispo	Maria Irma	Samba	Diálogo com meio
Cheiro de Fulô ²⁷⁸	Chico Sampaio	Chico Sampaio	Chapéu de Couro	MPB	Amor
Lenda Piauiense ²⁷⁹	João de Deus	João de Deus	Francisco Elisiário	Romântico	Diálogo com meio
O Nordeste ²⁸⁰	Mendonça	Mendonça	Mendonça	MPB	Diálogo com meio
Foi você ²⁸¹	Mendonça	Miguel	Cyra Rodrigues	Samba	Amor

²⁷⁸ Sua letra diz o seguinte: Ai quem me dera/ Estar pertinho de ti/ Te dar carinho e sentir/ Teu aconchêgo/ Esse teu corpo/ Cheiroso que nem fulô/ Há muito me faz sentir/ Saudade do teu amor/ Ai, ai, ai/ Como dí essa paixão/ A saudade/ Faz arder o coração/ Quando a saudade/ É forte machuca a gente/ O peito fica doente/ Por alguém que é seu amor/ O carção enlouquece de repente/ Por causa de uma morena que tem cheiro de fulô.

²⁷⁹ Sua letra diz o seguinte: Pescador/ Que anda pescando/ Pelo Rio Parnaíba/ Na noite que vai pescar/ Não esqueça de rezar/ Quando for de rio arriba/ Numa noite Malaquias/ Ao voltar da pescaria/ Ouviu uma voz tristonha/ Esquisita voz medonha/ Que da terra lhe dizia/ - Ô irmão, você vai à Parnaíba!! - Eu vou./ - Você me dá uma passagem!! - Eu dou/ - Pois então encoste aqui.../ Quando o corpo pesado caiu no rio/ Malaquias sentiu calafrio/ Rema, rema, rema.... remador/ Este rio é pavoroso/ Tem mania de assombrar/ Olha o Cabeça de cuia/ Que morreu sem se salvar...

²⁸⁰ Sua letra diz o seguinte: O Nordeste/ tem tudo que se precisa/ Tem indústria, tem comércio/ tem lavoura e tem turismo/ Tem tanta mulher bonita/ Pra gente ver/ Forró animado e pinga/ Pra se beber, pra se beber./ Pra se beber/ E o rio Parnaíba/ No progresso do Nordeste/ Dá a vida e dá riqueza/ A tanto cabra da peste/ O luar é muito belo/ O sol brilha muito mais/ O Nordeste é muito rico/ Em belezas naturais/ O Nordeste agrada o povo/ Quem vem do Sul e do Norte/ Seu povo é trabalhador/ Otimista e muito forte.

²⁸¹ Sua letra diz o seguinte: Foi você/ Toda a perdição da minha vida/ Foi você/ O amor que mais me fez sofrer/ Todo o carinho lhe dei/ Mas para o meu castigo/ Nem sequer uma saudade/ Vem morar comigo/ Foi você/ Uma luz que cedo se apagou/ Foi você/ A contradição do amor/ Foi tudo ilusão/ Tudo foi maldade, enfim, ele foi

		Leite			
Tribo Rastafari ²⁸²	Frank	Frank	Banda Perfil	Soul/Funk/Rap	Diálogo com meio
Velha Mensagem*	Inferno no Céu	Inferno no Céu	Banda Artéria	Rock	Diálogo com meio
Tão Só ²⁸³	Mendonça	Mendonça	Teresinha Rocha	Romântico	Amor
Fruto da Terra	Zé Alves; Gonzaga	Zé Alves; Gonzaga	Geny	Pop Romântico	Amor
Blues da Natureza*	Pedrinho Guitar	Pedrinho Guitar	Pedrinho Guitar	Rock	Ecologia
Desejo Alucinado ²⁸⁴	Valber	Magazine	Felício e banda	MPB	Amor
Olhos da Cidade ²⁸⁵	Não definido ²⁸⁶	Rinaldo Barros	Grupo Cachoeira	Pop Romântico	Cidade
Olhos de Ovni's*	Pedrinho Guitar	Pedrinho Guitar	Pedrinho Guitar	Rock	Amor
Que	Aline Bacelar	Aline	Aline Bacelar	Rock	Amor

embora na certeza/ De zombar de mim/ Mas pode ser que um dia/ Por fatalidade/ O seu orgulho transforme-se/ Em louca saudade/ Aí então vou sorrir/ Lembrando o que você me fez/ E tarde será/ Pra voltar outra vez.

²⁸² Sua letra diz o seguinte: Tribo Rastafari/ Tribo Rastafari.../ Sou Rastafari, sou negão/ De cabelos entrelaçados/ E pés no chão/ Sou rastafari, sou regueiro/ De swing maneiro/ No corpo inteiro/ Sou rastafari, sou brasileiro/ Sou rastafari no mundo inteiro/ Sou da tribo rastafari/ Sou filho de Jah/ Amante do reggae/ Dos ritmos e atabaques/ Tribo Rastafari, tribo rasta.../ Sou da tribo rastafari...

²⁸³ Sua letra diz o seguinte: Estou tão só/ Sozinha na solidão/ Estou tão só/ Cumprindo a sentença/ Que o tempo entregou/ Para o meu coração/ Só porque amei/ Eu fui condenada a sofrer/ E o mais triste/ de minha sentença/ É porque quem eu amo/ Já não posso mais ver/ O seu corpo macio/ Seus abraços, seus beijos/ Já não tenho mais/ As horas de loucura/ De amor de ternura/ Não voltam jamais/ Minha vida é tão triste/ Meu mundo é um mar de ilusão/ Mas, a pessoa que eu amo/ Continua bem viva/ No meu coração.

²⁸⁴ Sua letra diz o seguinte: Quero sentir o sabor dos teus beijos/ Que tesão alucinado/ Dar-te um beijo na boca sentir a pele macia e o sabor dos teus lábios/ O teu corpo é ardente pequena/ E faz o meu corpo queimar de desejo/ Vem fazer de um sonho realidade/ Acabar de uma vez com essa vontade/ De tê-la quando te vejo/ Não me pergunte se isso é amor/ Pode ser quem sabe uma grande paixão/ Eu só sei que quero demais/ De dia ou a noite porém tanto faz/ Te tenho no meu coração.

²⁸⁵ Sua letra diz o seguinte: Vento que varreu as ruas/ Da cidade/ Os olhos que olhavam/ Eram vivos na saudade/ Com saudades iam/ Batendo em cada porta/ E o escrúpulo se estendia/ Nos olhos da cidade/ Com vontade de ver alguém/ Pra matar a suade/ Pra matar o medo/ Que dava daquela cidade.

²⁸⁶ No encarte de *Porto das Barcas* (1996), não há indicação sobre o compositor da letra da música *Olhos da cidade*. Para a elaboração do quadro, optou-se por manter as informações presentes no encarte de *Porto das Barcas* (1996).

Bandeira ²⁸⁷		Bacelar			
Gana*	Banda Rabiscos	Banda Rabiscos	Banda Rabiscos	Rock	Diálogo com meio

Quadro 02: Músicas e Músicos que constam como participantes da coletânea fonográfica *Porto das Barcas* (1996).

Considerando os quadros 01 e 02, representados acima, pode-se realizar a análise do número de músicos e letristas envolvidos nas coletâneas *Parnaíba – 150 Anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996). Através do panorama traçado, é possível observar como a quantidade de participantes envolvidos nas funções de músicos e letristas reflete o crescimento e a diversificação da cena musical durante a segunda metade do século XX. Além disso, os engajamentos na primeira e segunda ação do projeto fonográfico promovido pela Prefeitura de Parnaíba entre 1994 e 1996 são colocados em destaque.

Em 1994, a coletânea fonográfica *Parnaíba – 150 anos* contou com a participação de vinte e uma pessoas, entre músicos e letristas. No evento, visando celebrar o sesquicentenário da cidade de Parnaíba, o município reuniu artistas locais que contribuíram para a música da região por meio de composições autorais durante o século XX. Diante do ineditismo do projeto a nível municipal e do suporte fonográfico escolhido, ou seja, LP, houve uma seleção mais restritiva em relação aos participantes. Contudo, isso não implicou em uma demarcação estilística nas onze canções que compõem a obra. O que se estabeleceu, então, e se mantém em todo o projeto fonográfico é a vinculação das letras das músicas aos contextos e cenários do litoral piauiense. Isso se deve ao fato de que o objeto fonográfico tinha como objetivo representar a ideia de cultura promovida pelo poder público municipal de Parnaíba.

Diante da percepção de sucesso por parte dos envolvidos em *Parnaíba – 150 anos* (1994), o segundo produto fonográfico foi ampliado. Gravada entre 1995 e 1996, a coletânea *Porto das Barcas*, lançada em 1996, envolveu trinta e seis pessoas, entre músicos e letristas, um aumento de mais de 70% em relação à anterior. Essa expansão do projeto musical refletiu no aumento de cinco músicas em relação a 1994. Diante de dezesseis canções gravadas, foram escolhidos como suporte fonográfico de *Porto das Barcas* (1996) o CD e a fita cassete. Logo,

²⁸⁷ Sua letra diz o seguinte: Não passa o tempo/ Longe de você/ Espero o momento/ Certo pra te ver/ Vivo a lembrança/ Do tempo que se foi/ Sonho acordada/ Pra me realizar depois/ Até aqui/ Não dá pra fingir/ Vejo que bandeira!... Me entrego por inteira/ A nossa história/ Ficou na memória/ Veja o que faz/ O nosso mapa traz/ Chega a madrugada/ Num aquário de desejos/ Quando lembro dos seus olhos/ E de todos os seus beijos/ Que vou fazer?/ Impossível sem você/ um peixe fora d'Água/ Sem poder viver.

com o aumento de músicas e participantes, a temática musical do projeto também foi ampliada. No entanto, o litoral piauiense continuou a ser o eixo de percepção e atuação abarcado pelo projeto.

A partir disso, percebe-se também a continuidade de personagens, músicos e letristas entre as coletâneas *Parnaíba – 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996). Esse aspecto pode ser entendido como um elemento que evidencia, no projeto fonográfico municipal, a estabilidade e a coesão da cena musical local em torno da proposta executada por Danilo Melo e José Hamilton.

Entre os músicos que se destacam por sua participação contínua estão Carlinhos Parnaíba, Carlos Alberto Dias, César, Danilo Filho²⁸⁸, Gonzaga Silva, Guilherme Paiva, Henrique, Marcelo Farias²⁸⁹, Pedrinho Guitar, Zé Cláudio e Zequinha. Esses artistas atuaram como músicos em ambas as coletâneas, *Parnaíba – 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996).

A quantidade de participações dos músicos nas duas coletâneas reflete a dinâmica colaborativa que estava presente na cena musical do litoral do Piauí. Além disso, a repetida interação entre veteranos e jovens músicos locais também propiciou um ambiente de aprendizado e troca de experiências, pois muitos tiveram ali o seu primeiro momento em estúdios de gravação.

O ajuntamento de artistas em torno do ambiente de gravação foi reflexo das condições tecnológicas no campo da música no litoral do Piauí. No início da década de 1990, não existia na cidade um estúdio de gravação que atendesse às necessidades técnicas para a execução de uma obra fonográfica com qualidade sonora mínima. Por isso, houve, por parte dos organizadores do projeto, a escolha pelo Scandinavium Studio, de propriedade de Per Arne Johansson, localizado em Teresina, capital do Piauí.

As dificuldades enfrentadas pelos músicos nas décadas de 1980 e 1990 para realizar suas gravações não eram exclusivas do contexto do litoral piauiense. Segundo Ricardo Alexandre (2014), havia uma centralização da indústria cultural e, consequentemente, da indústria musical na cidade do Rio de Janeiro desde os anos 1960, permanecendo assim até, pelo menos, a década de 1980. No cenário piauiense, somente no final da década de 1980 começaram a surgir os primeiros estúdios musicais na capital. O litoral do Piauí só veria

²⁸⁸ Danilo Filho foi o nome utilizado por Danilo Carvalho nas coletâneas *Parnaíba – 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996). No decorrer da tese, ele foi citado como integrante das bandas Delirium Tremens e Artéria. Ao analisar a banda Rabiscos, será mantido o nome Danilo Carvalho.

²⁸⁹ Marcelo Farias é citado de duas formas nos créditos das coletâneas fonográficas. Em *Parnaíba – 150 anos* (1994), seu nome aparece como Marcelo Farias, enquanto em *Porto das Barcas* (1996), aparece como Marcelo Dias.

estúdios de gravação musical no final da década de 1990 e, apenas nos anos 2000, a região teria aparato tecnológico para gravações e mixagens profissionais.

Segundo Fernando Muratori Costa (2019), ao analisar o cenário musical independente de Teresina na década de 1980, havia, como desafio para os compositores, a dificuldade de gravar suas músicas. Para Costa (2019), isso era consequência da posição periférica da capital piauiense no contexto da emergente modernização global no setor fonográfico.

Como apontado anteriormente, essa condição periférica de Teresina no campo musical nacional também estava presente no litoral piauiense. Assim, limitações relacionadas à disponibilidade de equipamentos e espaços adequados para gravações com padrões de qualidade considerados satisfatórios pela indústria fonográfica da época prevaleciam entre os músicos locais. Essa falta de infraestrutura apropriada para gravação musical levou a Secretaria de Cultura de Parnaíba a escolher Teresina para realizar as gravações, que, por meio do Scandinavium Studio, já oferecia um espaço profissional para os músicos locais na década de 1990.

Laiz Maria Macedo (2014) destaca que, na década de 1980, a produção cultural independente em Teresina expandiu-se, priorizando a fonografia em detrimento dos shows ao vivo. Para Macedo (2014), essa mudança na ênfase da produção cultural da capital pode ser atribuída às parcerias entre empresas privadas, o governo, a prefeitura e os meios de comunicação (TV, rádio, jornais), que viabilizaram a produção de LPs em Teresina. No caso do litoral do Piauí, nos anos de 1990, esses tipos de parcerias contribuíram para a visibilidade e reconhecimento da música local, permitindo que artistas gravassem e distribuíssem sua música em formato de álbum.

Dessa forma, o projeto fonográfico do litoral piauiense na década de 1990 simbolizava também os sonhos dos compositores locais. Assim, seria assegurada aos músicos uma forma de promover suas músicas e estabelecer um meio de transmitir suas mensagens e heranças culturais para as futuras gerações. Exemplo disso ocorre quando Gonzaga Silva, ao falar sobre sua participação com o Grupo Cachoeira em *Parnaíba – 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996), afirma: *“Para nós, participar dessa coletânea foi mais do que um sonho realizado. Foi a confirmação de que nossa música tinha valor, que nosso trabalho era apreciado e que podíamos, de fato, contribuir para a identidade cultural de Parnaíba”*. As palavras de Gonzaga Silva refletem um sentimento compartilhado por muitos músicos da época, que julgavam na gravação das coletâneas fonográficas a oportunidade de deixar uma contribuição musical e de afirmar sua relevância artística.

Além disso, apesar das dificuldades enfrentadas pelos músicos que tinham os primeiros contatos com um estúdio profissional, o momento se transformou em uma oportunidade de aquisição de conhecimento e realização de sonhos. Isso pode ser visto nas palavras de Gonzaga Silva, Teófilo Lima, Paulo Death e Danilo Carvalho:

Foi a realização de um sonho. Imagina para a gente a alegria de estar entrando pela primeira vez entrando no estúdio?! Então, a gente foi lá em Teresina, no estúdio do Pepe, e foi uma alegria a gente sentar e pisar em um estúdio, ver aquela música gravada e começar a ver como se faz uma música, me recordo como hoje. Foi muito legal esse disco (Gonzaga Silva, 2022).

Ajuda muito, cara, porque era muito difícil naquele tempo você gravar, era muito difícil, muito caro, foi uma sorte ter gravado ainda no bolachão, ter feito um LP ainda que coletânea, mas foi muito bom fazer, ter a experiência de gravar analogicamente em fitas de rolo, a gente viveu isso também (Teófilo Lima, 2021).

Foi, essa foi, em estúdio. Assim, era uma coisa que muitos almejavam, estar no estúdio e ainda mais indo gravar na capital. Isso aí foi um grande feito, sem exagero. Eu tenho muito orgulho, inclusive isso aí quando a minha neta tiver maior, amadurecer pra conseguir vou mostrar pra ela “está aqui seu avô” (Paulo Death, 2021).

Foi tudo novidade, foi tudo novidade. Engraçado, porque hoje eu tenho meu espaço, meu estúdio, eu faço isso, eu gravo, lá em Fortaleza eu já tinha meu estúdio e já gravava, faço trilha para filme e tal. Engraçado, é uma coisa que desde o primeiro momento o tesão para mim talvez estava todo misturado, não era só em gravar, aquele universo foi uma coisa que eu queria para a vida, eu sabia que em algum momento eu iria me aprofundar naquilo, mas não sabia quando. Demorou uns vinte anos, mas uma hora rolou, uns vinte anos não, demorou uns quinze, foi foda, mas quando você tem um desejo você vai ali e não pode esquecer (Danilo Carvalho, 2023).

O litoral do Piauí e seus músicos tiveram poucas oportunidades nas gravações realizadas pelo Governo do Estado do Piauí em décadas anteriores. Essas produções expressavam uma ideia de cultura e música popular piauiense, mas eram centralizadas nos artistas da capital, Teresina (Macedo, 2014). Desse modo, justifica-se o sentimento expressado acima pelos músicos participantes das gravações de *Parnaíba – 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996). Com isso, os músicos locais percebiam na implementação da política de cultura do secretário Danilo Melo uma oportunidade única em suas carreiras.

Segundo o historiador Cláudio Jorge Oliveira (2018), o formato LP possui elementos que vão além das características físicas e do preço na indústria fonográfica. Essas diferenças são fundamentais tanto em termos conceituais quanto na estratégia de negócios associada a cada formato. Oliveira (2018) aponta que o LP é um produto que pressupõe um plano de

carreira a longo prazo para o artista, sendo concebido como um projeto de criação artística e estabelecimento de um ídolo.

Para Cláudio Oliveira (2018), o foco do LP não é apenas a venda da música, mas também a construção e manutenção da imagem do artista ao longo do tempo. Essa estratégia de negócios visava um retorno no médio ou longo prazo, consolidando a carreira do artista e sua base de fãs. Nesse sentido, a escolha do LP como formato inaugural do projeto fonográfico da Prefeitura de Parnaíba na década de 1990, aliada às experiências vividas no estúdio de gravação, contribuiu para a construção, entre os músicos, de memórias voltadas para a realização de sonhos e a superação de adversidades.

No caso de *Porto das Barcas* (1996), o suporte escolhido, ou seja, o CD, reflete as mudanças na produção musical durante os anos 1990. Segundo Vicente (2020), essa década é marcada pelo desenvolvimento das tecnologias digitais e pela popularização do protocolo *Musical Instrument Digital Interface* - MIDI. Vicente (2020) denota que essa mudança possibilitou a inserção de uma diversidade maior de artistas no mercado fonográfico brasileiro. Além disso, o barateamento dos equipamentos e a simplificação dos procedimentos técnicos permitiram que músicos do litoral piauiense, de diferentes estilos e origens, explorassem, em Teresina, na década de 1990, tecnologias que antes eram restritas aos grandes estúdios do Sudeste do Brasil.

Mesmo que a dificuldade em chegar ao mercado fonográfico nacional, com as coletâneas fonográficas *Parnaíba - 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996), fosse latente, essas vivências, frequentemente revisitadas pelos artistas, destacavam-se como momentos importantes de suas carreiras artísticas. A partir deles, os músicos e produtores envolvidos refletem sobre suas trajetórias na música, evidenciando o impacto desse projeto na construção de sentimento de valorização de suas obras e na consolidação de suas identidades.

No que se refere à relação entre gravação e rock, Cardoso Filho (2013) aponta que a gravação, enquanto meio do rock, não se limita a ser apenas um suporte físico para a música. De acordo com Cardoso Filho (2013), ela incorpora parâmetros poéticos que devem ser considerados. Ao enfatizar que a gravação é mais do que um suporte físico, o autor indica que a qualidade sonora e a produção são elementos intrínsecos à expressão artística do rock. Cada nota, arranjo e aspecto técnico mobilizado no momento da gravação desempenha um papel essencial na transmissão da mensagem da banda ou do artista.

A gravação, como parte de uma rede de relações que delimita e influencia a experiência musical, destaca a interconexão entre os diferentes elementos que compõem a

prática do rock. Isso inclui aspectos sociais, culturais e históricos que moldam a percepção da música. Nesse sentido, ao abordar o contexto teresinense da década de 1980, Fernando Muratori Costa (2019) aponta que a barreira técnica para gravação era um desafio para o cenário musical. Na memória dos músicos, esse elemento é encarado de duas maneiras distintas. A primeira, como um obstáculo superado que adiciona um caráter épico à trajetória artística. A segunda, como um ressentimento que efetivamente freia a expansão da cena musical local.

Para a cena rock do litoral piauiense da década de 1990, o contexto da gravação emerge nas memórias dos músicos como ponto que influenciou positivamente o percurso musical. Dessa forma, a narrativa de superação e aprendizagem contribui para a construção de uma história épica em torno das coletâneas fonográficas *Parnaíba – 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996), onde as adversidades são vencidas em prol da expressão artística e a jornada do herói é evidenciada.

Outro elemento a se considerar nas coletâneas fonográficas lançadas pela prefeitura de Parnaíba na década de 1990 são as temáticas abordadas, que refletem aspectos da cultura, sociedade e do contexto local. Nas coletâneas *Parnaíba – 150 Anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996), os temas presentes nas letras das músicas destacam valores universais, mas não deixam de lado o diálogo com questões específicas da região. Com isso, oferecem, por meio da música, um panorama das preocupações artísticas e sociais da época.

Os temas das letras das músicas presentes em *Parnaíba – 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996) podem ser agrupados em quatro categorias: Amor, Diálogo com o meio, Cidade e Ecologia. Cada categoria traz perspectivas que apresentam as relações individuais e coletivas das(os) compositoras(es). Assim, pela via sonora e poética, são abordados os sentimentos humanos e as conexões com a natureza e a urbanidade.

Em *Parnaíba – 150 anos* (1994), a temática Amor é contemplada pelas músicas: *Venha, Louco Por Você, Teus Olhos, Coisas do Amor, Escravidão e Compreendi Porque*. Ambas exploram o amor como tópico central da narrativa, usando diferentes perspectivas para representar situações vinculadas à paixão e à desilusão. Além disso, atenta-se que o tema amor permeia seis das onze músicas que compõe a coletânea fonográfica de 1994. No caso de *Porto das Barcas* (1996), a temática Amor está presente em: *Cheiro de Fulô, Foi você, Tão Só, Fruto da Terra, Desejo Alucinado, Olhos de Ovni's e Que Bandeira*. Apesar do aumento de uma canção em comparação à *Parnaíba – 150 anos* (1994), existe em *Porto das Barcas* (1996) um aumento de outras temáticas em detrimento dos números da obra anterior, mostrando uma maior diversificação.

As letras das músicas que compõem a categoria lírica Amor refletem uma ampla gama de sentimentos e experiências humanas, que vão desde a idealização romântica até as nuances da dor, da saudade e da sexualidade. Essas composições utilizam elementos poéticos e metáforas para expressar as complexidades emocionais do amor, conectando-as tanto ao ambiente natural quanto ao cotidiano. Por meio de imagens como a brisa, o mar e a lua, as canções dos álbuns *Parnaíba – 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996), que se enquadram na categoria “Amor”, evocam a intensidade do sentimento amoroso.

Além disso, as músicas da categoria Amor abordam o sentimento amoroso sob diferentes perspectivas temporais, explorando a efemeridade das relações, o impacto das memórias e o aprendizado resultante das experiências afetivas. Dessa forma, as composições expressam as transformações pessoais provocadas pelo amor e situam os sentimentos em um contexto geográfico e cultural, criando uma ponte entre o individual e o coletivo.

Essa interseção entre emoção, tempo e espaço pode ser observada na segunda tese sobre o conceito de História, escrita por Walter Benjamin (1987) na primeira metade do século XX. O filósofo alemão inicia sua reflexão à luz de Lotze, analisando a relação entre o egoísmo humano, a construção da felicidade e a maneira como a percepção do tempo molda nossas experiências e aspirações. Benjamin (1987) aponta que há uma ausência de inveja pelo futuro, sugerindo que, embora desejemos o que é novo, a felicidade que mais nos seduz está sempre ligada ao que já vivemos e ao que poderíamos ter vivido.

Nesse sentido, como indicado por Benjamin (1987), a felicidade está enraizada no passado imediato, nas experiências já vividas, nos encontros e nas oportunidades não realizadas. Essa visão da felicidade se entrelaça com a ideia de salvação, que Benjamin (1987) associa à percepção do passado, que se torna um campo redentor, um terreno que apela para algo que transcende o presente imediato.

Um exemplo da relação entre temporalidade e amor pode ser observado em canções como *Compreendi Porque* e *Foi Você*. Ambas as músicas exploram a temporalidade como elemento central na vivência amorosa, refletindo sobre o impacto do tempo na construção, ruptura e compreensão das relações. Em *Compreendi Porque*, o eu lírico dialoga com a passagem do tempo ao reconhecer erros passados e buscar segurança para reavaliar suas escolhas amorosas²⁹⁰. Traçando um paralelo, *Foi Você* aborda o tempo como agente de transformação e nostalgia, destacando como o distanciamento temporal reconfigura a percepção de amor perdido. De diferentes formas que chegam ao mesmo fim, os eu-líricos de

²⁹⁰ Uma análise mais aprofundada de *Compreendi Porque* será feita no próximo tópico do capítulo.

Compreendi Porque e *Foi Você* revisitam memórias, confrontando o sofrimento presente abrindo espaço para o potencial de redenção futura.

As letras das músicas que se enquadram na categoria Amor apresentam representações poéticas do sentimento amoroso por meio de uma construção lírica que combina sua idealização com elementos do cotidiano, explorando a interseção entre o sublime e o mundano. Em *Venha*, por exemplo, o amor é representado como uma força envolvente e natural, simbolizada pela brisa, pela madrugada e pelo luar. Por outro lado, a idealização é contraposta à concretude dos sentimentos expressos em *Louco por Você*, na qual o amor se manifesta como uma necessidade vital. Nessa canção, o lirismo enfatiza a espera e o desejo pela presença do outro, revisitando a vulnerabilidade humana diante da solidão e da ausência.

Essa dualidade — entre o amor como força sublime e como emoção visceral — confere profundidade às narrativas líricas, permitindo que elas se conectem a experiências de desilusão. Walter Benjamin (1987), ao abordar a poesia épica e utilizar o mar como símbolo, formula a ideia de um destino individual marcado pela solidão e pela busca. O autor descreve o mar como a matriz da experiência épica, um espaço que reflete a condição humana em suas inquietações e dilemas existenciais.

Nesse sentido, o homem épico, conforme descrito por Benjamin (1987), é aquele que se encontra em uma travessia solitária, em um espaço onde não há respostas fáceis nem conselhos a serem dados ou recebidos. Sua jornada é marcada por uma solidão intrínseca, que não é meramente física, mas também existencial. Ao cruzar o oceano sem terra à vista, ele se distancia de uma realidade concreta, adentrando um território onde suas preocupações se tornam imensas e insondáveis, mas, ao mesmo tempo, irrelevantes para aqueles que o cercam. Nesse cenário, não há mais troca de sabedoria ou orientações, apenas uma busca silenciosa por significado.

Por essa mesma via de análise da poesia épica, apresentada por Benjamin (1987), também podem ser abarcadas as canções da categoria Amor, especialmente aquelas que tratavam da dor da separação. Um exemplo disso é a canção *Tão Só* que tem na narrativa do eu-lírico o sentimento de abandono, enquanto reflete sobre um amor que trouxe felicidade e agora traz sofrimento por sua falta.

As músicas encaixadas na categoria Amor presentes em *Parnaíba – 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996) retratam o amor como paixão intensa e arrebatadora, marcada pelo desejo visceral que transcende os limites racionais. Em *Desejo Alucinado*, por exemplo, o eu lírico expressa o sentimento de atração física e emocional na fronteira do incontrolável. Essa construção lírica coloca o amor como força que domina os sentidos e consome o indivíduo.

Outro elemento pertinente a se destacar na categoria Amor é a relação com o espaço físico. Para isso, canções como *Olhos de Ovni's*²⁹¹ e *Cheiro de Fulô* usam elementos geográficos e naturais para intensificar a experiência emocional. Essa construção lírica reforça a ideia do amor como inseparável do espaço em que ocorre, transformando lugares e paisagens em extensões do sentimento.

Similarmente à temática Amor, o Diálogo com o meio apresenta uma ampliação entre as coletâneas de 1994 e a de 1996. Em *Parnaíba – 150 anos* (1994), a temática está presente em: *Noite de Aflição*²⁹², *Pescador e Sós*. No caso de *Porto das Barcas* (1996), o número de canções que abordam o tema “Diálogo com o meio” dobra, aparecendo também em canções como: *Milionário*²⁹³, *Lenda Piauiense*, *O Nordeste*, *Tribo Rastafari*, *Velha Mensagem*²⁹⁴ e *Gana*²⁹⁵. Essas músicas capturam em suas narrativas cenas do cotidiano a níveis locais, nacionais e internacionais, oferecendo um retrato de experiências e observações sobre o mundo ao seu redor.

A categoria “Diálogo com o Meio” funciona como um guarda-chuva temático ao englobar os temas presentes nas coletâneas fonográficas *Parnaíba – 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996). Assim, reúne composições musicais que refletem, de maneira artística e poética, as interações entre indivíduos e o ambiente ao seu redor. Essas músicas apresentam diferentes perspectivas, narrando experiências e observações sobre a realidade.

Nesse contexto, as letras das músicas da categoria “Diálogo com o Meio” abordam reflexões universais sobre desigualdade, solidão, identidade cultural e superação pessoal. Dessa forma, essa categoria se configura como um espaço para investigar os múltiplos níveis de diálogo entre arte e sociedade, presentes na cena musical do litoral do Piauí durante a segunda metade do século XX.

O Diálogo com o meio em *Parnaíba – 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996) é estabelecido por meio de tópicos que ressaltam as conexões entre as dimensões sociais, econômicas, culturais e ambientais na música. Entre os temas recorrentes nas obras fonográficas da Prefeitura de Parnaíba, destacam-se as representações do cotidiano marítimo, as críticas sociais, as reflexões existenciais e as exaltações da identidade regional.

O cotidiano marítimo é apresentado nas músicas *Pescador* e *Lenda Piauiense*, abordando de maneira complementar o aspecto concreto da vida dos pescadores do litoral

²⁹¹ Uma análise mais aprofundada de *Olhos de Ovni's* será feita posteriormente no capítulo.

²⁹² Uma análise mais aprofundada de *Noite de Aflição* no próximo tópico do capítulo.

²⁹³ Uma análise mais aprofundada de *Milionário* foi realizada no capítulo anterior.

²⁹⁴ Uma análise mais aprofundada de *Velha Mensagem* será feita posteriormente no capítulo.

²⁹⁵ Uma análise mais aprofundada de *Gana* será feita no próximo tópico do capítulo.

piauiense e suas narrativas místicas associadas à cultura local. Em *Pescador*, é destacado o trabalho e a ligação com o mar, descrevendo a rotina de partidas e retornos, as incertezas do sustento e o impacto emocional para as famílias. Por outro lado, *Lenda Piauiense* insere o cotidiano marítimo em um contexto folclórico e fantástico, explorando elementos de assombração e misticismo associados ao rio Parnaíba. Dessa forma, *Lenda Piauiense* e, em certa medida, *Pescador* entrelaçam a rotina material dos pescadores com o simbolismo presente nas histórias populares.

Ainda no panorama regional, as músicas *Milionário* e *O Nordeste* abordam questões sociais e econômicas e produzem, de forma antagônica, reflexões acerca das desigualdades e potencialidades regionais. Em *Milionário*, a crítica social é voltada à desigualdade gerada pela concentração de riquezas e ao impacto dessa disparidade nas relações humanas. Por sua vez, *O Nordeste* tem sua temática pautada na valorização das potencialidades econômicas, culturais e naturais, exaltando seu povo e suas riquezas. A letra de *O Nordeste* baseia-se em uma narrativa que enaltece a força de trabalho, o empreendedorismo e as belezas naturais da região.

Em relação a isso, e realizando um movimento de enaltecimento do regional, similar ao apresentado em *O Nordeste*, a música *Tribo Rastafari* exalta a cultura por meio da identidade. Nessa canção, a ênfase narrativa recai sobre a cultura rastafári e a música reggae, destacando as conexões com as raízes africanas presentes no Nordeste brasileiro. Além disso, a música ressalta o reggae como um movimento global, adaptado à realidade brasileira. Nesse contexto, o eu lírico de *Tribo Rastafari* se reconhece como parte de uma tribo universal.

Sobre o prisma de diálogo dos indivíduos com o meio em que estão inseridos, as canções *Sós* e *Noite de Aflição* exploram questões existenciais e os sentimentos de solidão em suas narrativas, apresentando abordagens sobre a dimensão individual e coletiva das experiências. Em *Sós*, a solidão é tratada de maneira abstrata e universal, utilizando uma linguagem minimalista e repetitiva para enfatizar o isolamento humano. Já em *Noite de Aflição*, a angústia e inquietação, construídas a partir de cenários que expõem uma luta interna diante da sociedade que oprime o eu-lírico, são o destaque. Por essa mesma via do simbolismo do cotidiano, as músicas *Velha Mensagem* e *Gana* constroem narrativas que oferecem reflexões sobre temas universais. Ambas as narrativas colocam o eu-lírico em uma posição de desvantagem social diante de um cenário de crítica social.

Considerando as temáticas das canções de *Parnaíba – 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996), que estão na categoria Diálogo com o meio, é possível notar em suas narrativas a construção de identidades, a partir da diferença. Nesse sentido, Hall (2014)

destaca que é na relação com o outro, na interação com o que está ausente, naquilo que é considerado seu exterior constitutivo, e que o significado de identidade pode ser construído. Hall (2014) argumenta que a ideia de identidade surge na interação e diálogo com o que está além de si mesma. Dessa forma, as identidades funcionam como pontos de identificação.

Por essa via, Hall (2014) delineia uma abordagem da identidade que enfatiza a interseção entre discursos sociais, práticas que interpelam os indivíduos e os processos de formação das subjetividades. Com base na definição de Hall (2014) sobre identidade, pode-se compreender que a categoria “Diálogo com o Meio”, presente na obra fonográfica da Prefeitura de Parnaíba na década de 1990, busca, ainda que por meio de diferentes temas, estabelecer-se como um ponto de convergência entre os discursos interpelativos e os processos de construção da subjetividade.

Guardando similaridades com as duas categorias temáticas apresentadas anteriormente, mas com diferenças que a fazem ter seu espaço próprio nas definições de *Parnaíba – 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996), está à temática Cidade. Esta, por sua vez, pode ser analisada nas músicas *Porto Salgado*²⁹⁶ em *Parnaíba – 150 anos* (1994) e em *Hino da cidade de Parnaíba-PI*²⁹⁷ e *Olhos da Cidade* presentes em *Porto das Barcas* (1996). Essas músicas abordam a cidade de Parnaíba e exploram suas características a partir da narrativa direcionada ao senso de pertencimento e à ideia de valor local em suas letras²⁹⁸.

As canções que abordam a cidade como tema central nas coletâneas fonográficas *Parnaíba - 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996) têm em suas narrativas a exploração do pertencimento, da memória coletiva e da ideia de valores locais. A música, nesse sentido, torna-se uma forma de expressão de entendimentos entre relações humanas e espaço urbano. Logo, as representações da cidade nas coletâneas fonográficas utilizam elementos descritivos para construir suas narrativas, evocando a dualidade entre materialidade do espaço e o impacto emocional que ele exerce.

Segundo o historiador Ronald Raminelli (1997), a formação da individualidade está intrinsecamente ligada ao dinamismo urbano. Para Raminelli (1997), esse processo é moldado pelo burburinho das ruas, onde a constante estimulação sensorial e as rápidas transformações caracterizam o ambiente metropolitano. Assim, a percepção das diferenças e dos contrastes presentes na cidade destaca as diversas formas de interação, bem como os sentimentos de pertencimento ou alienação que emergem nesse contexto.

²⁹⁶ Uma análise mais aprofundada de *Porto Salgado* foi realizada no capítulo anterior.

²⁹⁷ Uma análise mais aprofundada do *Hino da cidade de Parnaíba-PI* foi realizada no capítulo anterior.

²⁹⁸ A relação entre cidade e música foi abordada no capítulo anterior com maior profundidade.

O uso de simbolismos e metáforas, característicos do fazer musical, confere à narrativa sobre a representação da cidade a personificação do espaço urbano. Dessa forma, as metáforas presentes nas canções da categoria "Cidade" são mobilizadas para enaltecer o caráter heroico do ambiente urbano e de seus habitantes. Além disso, contribuem para a construção de uma experiência sensorial que a música pode proporcionar. Com a presença constante de memórias e sentimentos do cotidiano urbano, impressos na letra das músicas em *Parnaíba – 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996), ampliam-se as camadas de significado, transformando a cidade em um espaço de história, emoção e identidade.

Segundo Maria Izilda Matos (2015), é nas vivências urbanas que o cotidiano das cidades emerge como espaço de intercâmbio cultural dinâmico entre sujeitos históricos. Essas trocas, mediadas por hábitos, idiomas, modas e sensibilidades, criam uma rede de referências culturais que influenciam nas experiências individuais e coletivas. Além disso, Matos (2015) reforça o caráter sinestésico do ambiente urbano, onde odores, sons, sabores, imagens e experiências táteis se entrelaçam para formar significados. Essas experiências são permeadas por memórias que carregam, por exemplo, lembranças visuais e sonoras que conferindo sentido histórico e afetivo às cidades.

Diante das características que compõem o litoral do Piauí, a temática Ecologia também se faz presente no projeto fonográfico de Parnaíba em duas músicas: *Ultimatum*²⁹⁹ e *Blues da Natureza*³⁰⁰, em *Parnaíba – 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996), respectivamente. Com isso, questões ambientais e a relação do homem com a natureza são tratadas por meio da temática Ecologia no projeto fonográfico municipal na década de 1990. A partir das duas canções, são propostas aos ouvintes reflexões que visam à conscientização sobre a importância da preservação ambiental para a continuidade da vida no planeta Terra.

A preocupação com a degradação ambiental e os impactos das ações humanas sobre a natureza foi um tema recorrente no cenário musical do litoral piauiense na década de 1990³⁰¹. Dessa forma, as canções que contemplam a categoria Ecologia oferecem perspectivas sobre a relação entre sociedade e meio ambiente, buscando abordar as consequências da exploração dos recursos naturais e a responsabilidade individual e coletiva diante da crise ecológica mundial.

Raymond Williams (2007), ao analisar a palavra “ecologia”, destaca a transformação na abordagem das questões ambientais a partir do final da década de 1960. Nesse período,

²⁹⁹ Uma análise mais aprofundada de *Ultimatum* será feita posteriormente no capítulo.

³⁰⁰ Uma análise mais aprofundada de *Blues da Natureza* será feita posteriormente no capítulo.

³⁰¹ A relação entre ecologia e cena musical do litoral do Piauí na década de 1990 será analisada adiante.

houve a ascensão do termo “ecologia” e sua incorporação a discursos políticos, econômicos e sociais. Segundo Williams (2007), na segunda metade do século XX, o conceito de meio ambiente foi gradualmente substituído por expressões como ecocrise, ecolítica e ecoativismo. Essa mudança refletia a ampliação do campo semântico e uma reorientação do debate ambiental, que passou a abranger as relações sistêmicas entre os seres humanos e o mundo físico, para além da simples preservação ambiental.

Esse processo de reinterpretação colocou as relações ecológicas no centro das preocupações políticas e econômicas. Assim, a sustentabilidade ambiental tornou-se a base para a organização social. De acordo com Williams (2007, 2011), a ecologia passou a ser vista como uma lente por meio da qual a economia e a política são reformuladas, enfatizando a interdependência entre os sistemas naturais e humanos.

Diante do panorama apresentado, os temas das letras das músicas presentes em *Parnaíba – 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996) colocam em destaque as experiências humanas e ambientais do litoral piauiense na segunda metade do século XX. Considerando que a música rock se faz presente nas quatro categorias: Amor, Diálogo com o meio, Cidade e Ecologia, apreende-se portanto as dimensões individuais e coletivas nas quais os indivíduos vinculados à cena rock local estavam inseridos.

5.2. Rabiscos Urbanos e o sistema de colaboração na cena musical do litoral

A banda Rabiscos Urbanos se destacou no cenário musical do litoral piauiense, trazendo uma combinação de estilos e influências vinculadas ao rock que refletiam a diversidade cultural da região e as possibilidades sonoras encontradas pelos seus integrantes. Formada por músicos com vinculações a cidade de Parnaíba, capitaneada por Teófilo Lima, a banda trazia uma proposta direcionada à música autoral. Devido à sua desenvoltura no palco e das relações estabelecidas com diferentes gerações de músicos da região, ganhou reconhecimento pela qualidade técnica de suas composições.

O grupo surgiu em um contexto no qual a música rock autoral local começava a ganhar visibilidade, em parte graças a iniciativas artísticas tanto do setor público quanto do privado, como as desenvolvidas pelo SESC/PI e por políticas públicas estaduais. Desde o início, o Rabiscos Urbanos se destacou por sua capacidade de reunir músicos de diferentes gêneros, criando um rock influenciado pelas tradições do litoral do Piauí. Essa fusão de estilos encontrou ressonância no público.

Nesse sentido, a participação da banda nas coletâneas fonográficas, *Parnaíba – 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996), coloca em destaque dois pontos de escolha para o conjunto. O primeiro, em 1994, era consequência da sua capacidade de estabelecer ligações com o público do litoral piauiense, elegendo a Rabiscos Urbanos como representante contemporâneo da música local. O segundo está no reconhecimento da relevância enquanto parte da memória musical da região. Com isso, as gravações lhes proporcionaram uma plataforma para alcançar um grande público em dois momentos distintos, passando da ampliação à consolidação de sua presença na história do cenário musical e do rock autoral.

Suas músicas foram instrumentos na consolidação de seus membros no circuito cultural local. Elas carregavam letras que abordavam temas sociais e culturais que se vinculavam ao contexto da juventude local na década de 1990. Isso tornou relevante a sua sonoridade, que mesclava elementos tradicionais e contemporâneos.

Além da participação nas coletâneas fonográficas lançadas pela prefeitura de Parnaíba na década de 1990, Rabiscos Urbanos também se envolveu ativamente em eventos e festivais locais, ajudando a promover a cena musical do litoral piauiense. Sua participação no cenário da música e da cultura fez da banda, e seus integrantes, uma referência para outros artistas, instigando novas gerações a explorar temas vinculados à cidade e suas configurações.

Durante a formação da Rabiscos Urbanos, na década de 1990, a cidade de Parnaíba já experimentava em seus espaços o rock autoral desde o início da década de 1980. Considerando a configuração política que se instaurava, a cena musical começou a vivenciar um movimento de valorização. Movimento esse que foi impulsionado através de patrocínios concedidos a eventos, por meio de políticas públicas estaduais e municipais que visavam suprir e fomentar uma demanda vinculada a atividades de lazer e turismo no litoral do Piauí.

Nesse contexto, os irmãos Teófilo Lima e Ricardo Lima decidiram unir forças para formar uma banda que expressasse suas aspirações e reflexões sobre a vida urbana e a sociedade em que estavam inseridos. A formação inicial da Rabiscos Urbanos ocorreu entre 1990 e 1991. A base inicial que ficou marcada nas primeiras apresentações foi Teófilo Lima na parte vocal, Ricardo Lima nos teclados e vocais, Marcelo Farias no contrabaixo e Tony na bateria. Com exceção de Ricardo Lima, os outros participaram das gravações das coletâneas fonográficas lançadas pela prefeitura de Parnaíba na década de 1990³⁰². Jesum Messias assumiria a guitarra nos primeiros anos. Posteriormente, entraram na banda o baterista Mauro Júnior, conhecido como Voivod, e com a saída de Jesum Messias, Danilo Carvalho assumiu

³⁰² Para a pesquisa, não foi possível identificar quais indivíduos ocupavam as posições de guitarrista e baterista da banda na primeira formação.

seu posto, chegando a gravar as linhas de guitarra em *Parnaíba – 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996). Pode ser mencionado também, em formações da banda Rabiscos Urbanos, a inserção do músico Guilherme Paiva como gaitista, outro artista que esteve presente na iniciativa fonográfica. Lamentavelmente as formações, diferente das gravações nas coletâneas fonográficas, se perderam nas memórias dos integrantes³⁰³.

Cada um dos integrantes trazia influências musicais diversas, que iam do rock clássico ao *heavy metal*, passando pelo blues e pela música brasileira. Tal mescla contribuiu para a criação de canções que buscavam alcançar distinção no cenário musical. Os primeiros ensaios aconteciam na garagem da casa da tia de Teófilo e Rico Lima. Ao rememorar Teófilo Lima comenta acerca dos primeiros passos da banda Rabiscos Urbanos da seguinte forma:

Por isso que acredito nessa coisa que o universo conspira mesmo ao seu favor, como é uma coisa que eu queria há muito tempo de uma hora para outra pintou uma bateria em minhas mãos, meu pai chegou e comprou uma guitarra, um teclado, descolei um baixo, o outro vinha e me dava uma caixa de presente, microfone, quando pensou que não, eu tinha um estúdio de ensaio, minha tia arrumou uma garagem dela e aí fui montando os músicos, um entra, outro sai e vamos fazer um show. Fomos fazer um show, já chamei o pessoal do teatro, Paulo Martins, fizeram um cenário, divulgamos 1 mês essa festa, sei que o primeiro show foi no BNB, onde está tudo abandonado, o clube do BNB, mas pô, a gente fez o primeiro show e acho que deu ali 500 pessoas, sei lá, entre 400 e 600 pessoas, sabe?! e tocando só sucesso. Lembro que Parnaíba naquela época, como hoje, não recebia shows de rock (Teófilo Lima, 2021).

A narrativa de Teófilo Lima ilustra a crença no poder do universo em conspirar a favor dos seus sonhos e desejos em prol da sua entrada no mundo da música. Nessa experiência pessoal, colocada de maneira quase mágica, o músico conseguiu montar uma banda e realizar seus shows. Assim, a trajetória musical de Teófilo começou com a participação da família e amigos. O músico foi obtendo os instrumentos musicais necessários para a formação de uma

³⁰³ Entre os integrantes da banda Rabiscos Urbanos identificados durante a pesquisa, alguns ainda permanecem no campo artístico. São eles: Teófilo Lima, ainda em atividade em sua carreira musical solo. Mais informações podem ser encontradas em: <http://www.teofilolima.com.br/p/biografia.html> (Acesso em 29 de nov. de 2024); Danilo Carvalho, atualmente cineasta e músico nacional e internacionalmente reconhecido pelo trabalho no campo do cinema. Mais informações podem ser encontradas em: <https://academiaparnaibanadeletras.wordpress.com/2021/06/25/a-trajetoria-do-cineasta-e-musico-danilo-carvalho-por-claudio-ciarlini/> (Acesso em 29 de nov. de 2024); Jesum Messias, produtor cultural e diretor de teatro atuante em Parnaíba e região. Mais informações podem ser encontradas em: <http://mapacultural.parnaiba.pi.gov.br/agente/26048/> (Acesso em 29 de nov. de 2024); Guilherme Paiva (gaita), atualmente professor na área de filosofia na Universidade Estadual do Rio Grande do Norte, além de ser músico e compositor com trabalhos lançados no Brasil. <https://guimepaiva.weebly.com/> (Acesso em 29 de nov. de 2024); Ricco Lima, atualmente, é ator com trabalhos na televisão, cinema e teatro brasileiro. Mais informações podem ser encontradas em: <https://www.linkedin.com/in/ricco-lima-6bb6ab27/?originalSubdomain=br> (Acesso em 29 de nov. de 2024).

banda de rock, além de um local para ensaios. Apesar de Teófilo Lima colocar esses eventos fortuitos como resultados de uma força maior que conspirava a seu favor, uma série de conexões foi necessária. A partir desses acontecimentos iniciais, Teófilo Lima aponta em sua narrativa à organização do primeiro show. Nesse momento, a figura de Paulo Martins mais uma vez aparece no mosaico da cena rock do litoral do Piauí.

A divulgação do evento ocorreu ao longo de um mês, e o resultado foi considerado um sucesso para os padrões locais, especialmente levando em conta que, na época, Parnaíba raramente recebia bandas de rock de fora de suas fronteiras. Teófilo Lima lembra com orgulho que o primeiro show foi realizado no Clube do Banco do Nordeste do Brasil (BNB Club), que já não tinha a mesma pujança de décadas anteriores, mas ainda assim conseguiu atrair entre 400 e 600 pessoas — um número significativo, que evidencia a receptividade do evento.

Apesar das fronteiras da memória acessadas por Teófilo Lima transitarem entre o real e o imaginário, sua narrativa enfatiza a importância da rede de apoio e da sincronicidade necessária para o sucesso da banda Rabiscos Urbanos em seus primeiros momentos. Isso pavimentou os caminhos e as experiências da banda e de seus integrantes.

No processo de interação entre os indivíduos de diferentes gerações da cena rock do litoral piauiense, o nome de Jesum Messias surge para ocupar a posição de guitarra da Rabiscos Urbanos. Em um longo relato, o guitarrista conta as suas impressões sobre os seus primeiros momentos com a banda de Teófilo Lima:

Lá por 1992 ou 1993 fui convidado pelo Teófilo que descobriu que eu era um cara do rock e ele “cara, vou conversar e conhecer esse cara”, me conhece, a gente começa a se dar bem, ele já tinha a banda formada, já tinham tocado, estava tendo um início de sucesso dessa banda com a música Compreendi Porque. (...). E aí eu fico na guitarra base e solo, Marcelo no baixo, o Ricardo que é o Ricco Lima, o ator irmão do Teófilo, é o tecladista e deixa eu ver quem era da bateria, porque o Voivod vai chegar depois, a gente tinha um outro baterista que era o Tony, (...) ele era baterista de mão cheia, tocou em várias bandas de baile da cidade e também passa a ser baterista de banda de rock, ele foi um dos primeiros que tocou com a Rabiscos, era o baterista da banda. Ele já me conhecia, depois que ele saiu entrou o Voivod. O Voivod também dava um trabalhinho, mas tinha um dom pra caramba para tocar batêra, ele era sensacional, era um excelente baterista por dom mesmo porque era auto de data, não sabia nem ler nada. Ele era muito cogitado pelas bandas de rock daquela época, daquele ambiente. O que acontece, eu entro depois no Rabiscos despropositadamente, vou para dar uma força e apoio para eles, queriam que eu reforçasse a banda e desse um apoio a banda ensaiando. A Rabisco Urbanos inicia a sua trajetória na garagem da casa do tio do Teófilo, no bairro São José. Olha lá, voltamos para o São José. Nós vamos ensaiar na garagem da casa do tio dele, a garagem do carro do tio dele, ele tirava o carro e deixava a garagem para a gente fazer o ensaio lá. Nós ensaiávamos sempre à tarde e aí foi aparecendo

convites para a banda tocar. Na oportunidade também estávamos indo a Teresina para tocar com a banda Rabiscos Urbanos, teve a oportunidade de nós estarmos tocando em um intervalo do show da banda Os Geniais, era uma banda que quando vinha para cá lotava o BNB Club, onde ali é o tão assaltado, deplorável e saqueado BNB Club que fica perto dos bombeiros. Ali nós fizemos uma apresentação, um marco histórico na cidade de Parnaíba porque lá estava todo bicho de orelha e nós no intervalo da banda Os Geniais. O crooner da banda Os Geniais era o Xaxá que na época era um travesti e cantava absurdamente bem, nessa época era a febre da música comercial do heavy metal, era a banda Scorpions que teve música Still Loving You que foi tema de novela e que foi do Rock in Rio. Então, todo mundo queria tocar aquela canção na época e eles tocavam muito bem. No intervalo eles chamaram: “e agora aqui para a surpresa de todos, nós estamos trazendo aqui uma banda de Parnaíba”, rapaz, nós subimos e ficamos surpreso, a galera toda gritando, aquela coisa, aquela muvuca de gente e todo mundo aplaudindo, todo mundo dançando, todo mundo gritando a música Compreendi Porque que foi cantada em coro. Foi algo que Parnaíba nunca tinha visto, uma banda local fazer tanto sucesso como fez a Rabiscos naquela época. Formou uma febre e depois disso fomos convidados para tudo que era momentos e ações de gincanas culturais nas escolas e a gente ia tocar. Tinha alguns shows em alguns lugares que a galera promovia, a gente tocou nos Botequins & Blues do Zé de Maria e eventos culturais na cidade, o Botequins já está com 25 anos, naquela época era uns 6 ou 7 anos do Botequins e Blues, por aí (Jesum Messias, 2022).

A narrativa de Jesum Messias destaca o período em que participou da banda Rabiscos Urbanos, nos primeiros anos da década de 1990. Segundo Jesum Messias, Teófilo Lima já conhecia seu envolvimento com o rock em finais da década de 1980. Com isso, vislumbravam-se novas perspectivas sonoras para a banda, pois Jesum Messias até aquele momento havia somente participado de bandas ligadas ao punk e *heavy metal*.

Jesum Messias, em seu relato, aponta os impactos iniciais da banda Rabiscos Urbanos na cidade de Parnaíba. Isso fez com que apresentações, como a do intervalo do show da banda Os Geniais³⁰⁴, conjunto musical piauiense da década de 1980, fossem possíveis. A conexão da banda Os Geniais com o rock e a rede de relações estabelecida pela banda Rabiscos Urbanos levou-a ao palco para uma rápida aparição.

Grande parte desse sucesso da Rabiscos Urbanos com os espectadores, principalmente os jovens do litoral do Piauí, está relacionado ao repertório musical apresentado em seus

³⁰⁴ A banda Os Geniais foi formada na cidade de Amarante, Piauí, no ano de 1977 e continuou em atividade até o ano de 1995. Seguiu uma linha sonora ligada ao que se entende como conjunto musical, tocando músicas que alcançavam os primeiros lugares nas paradas de sucesso. Teve como gestora inicial Emília da Paixão Costa. Os Geniais alcançaram maior repercussão sobre a gestão de João de Miranda Peixoto e o empresário Luís Alberto, que assumiram as funções no ano de 1979. O cantor Xaxá entrou na banda em 1984. Algumas músicas de seu repertório e fotografias de sua formação com o cantor Xaxá podem ser ouvidas em: <https://www.palcomp3.com.br/osgeniaisdeamarante/> (Acesso em 29 de nov. de 2024). Mais sobre a carreira de Xaxá pode ser visto na entrevista realizada pela revista Revestres: <https://revistarevestres.com.br/blog/nathansousa/vamos-nessa-nathan-sousa-entrevista-xaxa-nobre-dos-geniais-de-amarante/> (Acesso em 29 de nov. de 2024).

shows. Teófilo Lima apresenta a base desse repertório, fomentando o percurso de uma tendência do rock dos anos 1980 que se estendia aos primeiros anos dos anos 1990. Ele diz:

U2, Led Zeppelin não sei se nós tocamos no primeiro show, mas a gente já tocava Led Zeppelin também, tinha muito Legião, o nome da banda era Rabiscos Urbanos porque a gente ouvia muito Legião Urbana, mas a gente tocava de tudo, do Brasil e algumas coisas do mundo, Engenheiros, tocava isso cara, até Bob Dylan chegamos a tocar, só que logo no primeiro show tocou duas autorais, que foi “Compreendi” e “Silêncio” (Teófilo Lima, 2021).

Teófilo Lima elenca em sua fala o repertório musical que moldou o grupo. Essa relação entre música rock internacional era construída na banda Rabiscos Urbanos pela apresentação de canções das bandas U2³⁰⁵ e Led Zeppelin. Contudo, existe na referência nacional do rock produzido nos anos 1980 a sua base estilística. Nesse sentido, a banda Legião Urbana tem destaque, pois sua influência transcendia o som, chegando a inspirar o nome da banda que adotou o “Urbanos” em seus primeiros anos. Apesar de não ser uma banda cujo o foco era tocar exclusivamente as músicas da Legião Urbana, essa escolha de nome efetuada por Teófilo Lima, Ricardo Lima e Marcelo Farias revela uma conexão com os brasilienses, refletindo a identificação com suas letras e mensagens.

Segundo o historiador Gustavo dos Santos Prado (2018), a banda Legião Urbana surgiu a partir das apropriações feitas por diversos jovens em relação ao rock. Esse fenômeno foi possibilitado pela consolidação de um mercado fonográfico que passou a centralizar sua atenção no gênero e suas variantes. Nesse contexto, bandas como a Legião Urbana trouxeram para o debate público uma série de temas que permeavam o cotidiano dos jovens urbanos brasileiros.

Mario Luis Grangeia (2016) também propõe uma reflexão sobre a Legião Urbana. Para o sociólogo, a trajetória da banda permite compreender o impacto de seu trabalho e de outros artistas do rock no cenário musical e social do Brasil. Grande parte desse impacto se deve ao fato de sua atuação ter ocorrido durante a transição para a democracia, entre a segunda metade da década de 1980 e o início dos anos 1990.

Para Grangeia (2016) e Prado (2018), o vocalista e letrista da Legião Urbana, com sua capacidade de observação e expressão, encontrou, nesse período de profundas transformações,

³⁰⁵ U2 é uma banda de rock formada em Dublin, Irlanda, em 1976, composta por Bono Vox (vocalis), The Edge (guitarra e teclados), Adam Clayton (baixo) e Larry Mullen Jr. (bateria). Suas músicas têm como característica letras de forte teor social e político. Em 2005, foram incluídos no Rock & Roll Hall of Fame. Para mais informações biográficas e discográficas, ver: DAPIEVE, Arthur; ROMANHOLLI, Luiz H. *Guia de rock em CD: uma discoteca básica*. 2 ed. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro. 2004. p. 279-283.

uma nação em ebulição. Suas canções documentavam as turbulências do momento, funcionando como crônicas pessoais e registros do clima social, político e cultural que permeava o Brasil. Assim, a música da banda também serviu como ferramenta de resistência e expressão política, refletindo os sentimentos e experiências da juventude marginalizada.

Nesse sentido, Grangeia (2016) ressalta a relevância sociopolítica e cultural do rock brasileiro da década de 1980, tomando como exemplo o trabalho de Renato Russo. Ao registrar em suas letras os tempos de transição, suas certezas e incertezas, o músico brasiliense refletia a realidade brasileira e influenciava a percepção popular dos eventos históricos da época.

Os impactos da Legião Urbana e do rock dos anos 1980 no cenário musical nacional também se refletiram no rock produzido e ouvido no litoral do Piauí. Esse efeito pode ser observado na fala de Jesum Messias:

Depois que eu saí dessa febre bem thrash é que eu vou para curtir essa coisa muito mais Engenheiros do Hawaii, Capital Inicial, Skank e eu saio, me distancio de tudo isso, Ratos de Porão, Joelho de Porco, Raimundos, ainda curto Plebe Rude, Ultraje a Rigor e aí a Rabiscos Urbanos vem trazendo músicas autorais, mas ela tocava muito isso: Engenheiros do Hawaii e Legião Urbana. Eu toquei muito Legião Urbana, muito Engenheiro do Hawaii, toquei muito Ultraje a Rigor, Titãs nós tocamos muito. A galera gostava naquela época, tinha umameninada estudantil que ia para curtir essas músicas, (...) (Jesum Messias, 2022).

A fala de Jesum Messias mostra as interações entre os diferentes estilos musicais vinculados ao rock e como existia uma transição e circulação entre os personagens de diferentes bandas. A mudança do *thrash metal* para o pop rock seguiu sua inclinação em direção as bandas brasileiras do rock dos anos 1980, como Engenheiros do Hawaii³⁰⁶ e Capital Inicial³⁰⁷. Além daquelas que surgiam no cenário fonográfico nacional em inícios dos anos 1990, tomando como exemplo o grupo Skank³⁰⁸.

³⁰⁶ Engenheiros do Hawaii é uma banda brasileira formada em 1985, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. O grupo mesclava rock progressivo, new wave e influências da música popular brasileira. Sua formação inicial e mais conhecida era composta por Humberto Gessinger (vocal e baixo), Carlos Maltz (bateria) e Augusto Licks (guitarra). O trio se manteve entre 1987 e 1994, período em que Augusto Licks deixou a banda, seguido dois anos depois por Carlos Maltz. Em 2008, a banda anunciou uma pausa por tempo indeterminado. Entre seus membros, o que ganhou mais destaque em carreira solo foi Humberto Gessinger. Para maiores entendimentos sobre a obra do grupo gaúcho, recomenda-se o texto: SANTOS, Lilia Maria da Silva. “VIVENDO NUM PAÍS SEDENTO, UM MOMENTO DE EMBRIAGUEZ”: Sensibilidades, representações e experiências juvenis nas obras da banda Engenheiros do Hawaii (1980-1990). 2016. 116 f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) - Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2024.

³⁰⁷ Capital Inicial é uma banda brasileira formada em Brasília, em 1982. Assim como a Legião Urbana, surgiu de ex-membros da banda Aborto Elétrico, herdando também algumas canções. Inicialmente composta por Dinho Ouro Preto (vocal), Fê Lemos (bateria), Flávio Lemos (baixo) e Loro Jones (guitarra), a banda ganhou destaque

A “*febre thrash*”, mencionada por Jesum Messias, também é reflexo do momento brasileiro vivido na segunda metade da década de 1980. Para o historiador Wlisses James de Farias Silva (2014), a ascensão do *thrash metal* no Brasil se deu pois, apesar do clima de euforia pela abertura política, o país enfrentava consideráveis desafios econômicos e sociais. O aumento da violência interna e a existência de uma dívida externa significativa contribuíam para o cenário de incerteza e tensão. Nesse contexto, os sentimentos expressos pelo *thrash metal* encontravam ressonância entre uma parcela da juventude que estava entrando na adolescência.

Segundo Wlisses Silva (2014), existia uma correspondência ideal entre os sentimentos veiculados pelo *thrash metal* e a realidade enfrentada pelos jovens brasileiros na época. A sua música, com *riffs* distorcidos e vocais guturais, caracterizadas por letras agressivas e uma sonoridade que almejava a intensidade do ouvinte, capturava e amplificava as frustrações, raivas e ansiedades que permeavam uma parcela da juventude brasileira na década de 1980.

O contraste entre a euforia política e os desafios econômicos e sociais evidencia a complexidade do momento histórico vivido por Jesum Messias e outros personagens da cena rock do litoral piauiense entre a década de 1980 e o início dos anos 1990. Enquanto a abertura política alimentava um ambiente momentâneo de esperança, a realidade econômica e social do Brasil impunha dificuldades significativas à população. Essa dicotomia entre esperança e realidade oferece um contexto para compreender a “*febre thrash metal*” vivida no litoral do Piauí, pois ela emerge como uma forma de expressão que não se alinhava a narrativa otimista da abertura política em finais da primeira metade dos anos 1980.

Para Wlisses Silva (2014), a juventude brasileira que estava entrando na adolescência na década de 1980 era marcada por desafios e questionamentos, e o *thrash metal*. Ao oferecer uma saída para essas tensões, a música rock tornava-se um meio pelo qual os jovens poderiam articular suas frustrações e construir uma identidade rebelde.

Outro ponto a se destacar na fala de Jesum Messias, ao abordar as mudanças em suas referências musicais, é a inserção de bandas ligadas ao rock dos anos 1980. Esse processo ocorre, mais especificamente, com a menção aos Engenheiros do Hawaii e à Legião Urbana, escolhidas para situar o repertório da banda Rabiscos Urbanos. Ao comentar sobre as músicas

na cena do rock nacional nos anos 1980. Para mais informações biográficas e discográficas, ver: MARCHETTI, Paulo. *O diário da turma 1976-1986: a história do rock de Brasília*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001. p. 118-123.

³⁰⁸ A banda brasileira Skank, formada em Belo Horizonte em 1991, destacou-se como um dos principais nomes do pop rock nacional, combinando elementos de rock, reggae, ska e música eletrônica. Composta por Samuel Rosa (vocal e guitarra), Henrique Portugal (teclados), Lelo Zaneti (baixo) e Haroldo Ferretti (bateria), alcançou sucesso nacional com os discos *Calango* (1994) e *MTV ao Vivo: Skank* (2001). A banda anunciou seu fim em 2023.

apresentadas nos shows, Jesum Messias destaca que a escolha do repertório estava alinhada às preferências do público estudantil, evidenciando a popularidade dessas bandas entre os jovens do litoral piauiense nos anos 1990.

Torna-se relevante pensar as escolhas de *covers* a partir do pensamento de Raymond Williams (2008). Para o teórico inglês, na reprodutibilidade das formas artísticas, deve-se considerar que certos arranjos formais são preexistentes e estão disponíveis para o artista. Esses arranjos formais incluem elementos como postura, escolha de tema e modalidade específica de composição. Esses modos de criar uma obra são percebidos pelo público como conjuntos de expectativas e percepções definidas.

Nesse sentido, Williams (2008) ressalta que a reprodução formal dentro dessas estruturas não implica na criação de obras idênticas, contrapondo-se à noção de reprodução oriunda da cópiagem mecânica ou eletrônica. Em vez disso, o autor sugere que, mesmo dentro das oportunidades e limites impostos pela forma, há diferenças significativas na natureza da reprodução formal.

A ampliação sonora nos parâmetros representacionais do rock vivida no litoral do Piauí na década de 1990, que transitava do extremo ao popular, também dialoga com a análise de Hall (2016) sobre o conceito de representação. Para o sociólogo, a representação é um meio pelo qual os membros de uma cultura utilizam a linguagem para produzir sentido. Essa linguagem é concebida de forma ampla, incorporando sistemas que empregam signos.

Seguindo o pensamento de Hall (2016), uma premissa essencial dessa definição de representação é a ideia de que os elementos do mundo — objetos, pessoas ou eventos — não possuem um significado intrínseco, fixo ou universal. O sentido é conferido pelos indivíduos dentro de sociedades e culturas, tornando-o fluido, sujeito a transformações ao longo do tempo e variável entre diferentes contextos socioculturais.

Hall (2016) também ressalta a relatividade dos significados, destacando que não há garantia de equivalência de sentido entre objetos em diferentes culturas. Isso se deve às particularidades dos códigos culturais, que moldam a forma como as sociedades dividem, classificam e atribuem significados ao mundo ao seu redor. Dessa forma, a representação está profundamente enraizada no contexto cultural, e a compreensão de um objeto em uma cultura pode não se traduzir de maneira direta ou equivalente em outra.

Dessa forma, a cena rock no início dos anos 1990 interagiu entre as preferências ligadas ao *heavy metal* e punk vividas na década de 1980 e as ideias ligadas ao pop rock. Nesse aspecto, a lente interpretativa dos personagens da cena rock do litoral do Piauí e juventude ao entorno ganhava novos graus e consequentemente absorvia novos tipos de

interpretação da sociedade a partir do rock. Com isso, o repertório da Rabiscos Urbanos abrigava, segundo Jesum Messias:

A gente fazia sempre o repertório baseado naquilo que nós tínhamos como nosso estilo musical. Nosso gênero musical ia desde Pink Floyd, passando por Peter Frampton, indo também para Rod Stewart, essas internacionais, e indo também para nacionais como Plebe Rude, como aquelas que eu já te citei, Legião Urbana, Ultraje a Rigor, todas essas bandas. Então, nós estávamos ali fazendo essa salada musical e esse era o nosso repertório para os shows, nós temperávamos toda essa salada musical com as nossas composições (Jesum Messias, 2022).

Na fala de Jesum Messias, é possível identificar uma prática comum entre bandas de rock que iniciam suas atividades sem um repertório autoral consolidado. Essa "salada musical", como definida por ele, reflete tanto as influências quanto a diversidade de gostos musicais dos integrantes da banda Rabiscos Urbanos e de seu público.

Outro aspecto dessa “salada musical” é a estratégia de adaptação ao público e ao contexto local. Ao mencionar artistas internacionais, como Pink Floyd e Peter Frampton, e bandas nacionais, como Legião Urbana e Ultraje a Rigor, Jesum Messias traça um panorama do cenário musical que influenciava os espectadores e músicos vinculados ao rock no litoral do Piauí. Essa mistura de referências demonstra a tentativa da Rabiscos Urbanos de equilibrar influências internacionais com a produção nacional.

A inclusão de bandas brasileiras como Plebe Rude e Legião Urbana, ambas conhecidas por suas letras de teor crítico-social, evidencia a preocupação da banda em alinhar-se a questões políticas e sociais. Dessa forma, estabeleciam-se bases para a criação de composições autorais que dialogassem com essas temáticas.

A prática de incluir canções já populares na mídia brasileira não era exclusiva das bandas do litoral piauiense, mas uma estratégia amplamente utilizada por grupos de rock que buscavam consolidar sua base de fãs. Essa abordagem permitia que os músicos se conectassem com o público por meio de músicas conhecidas, enquanto, gradualmente, introduziam suas próprias composições.

Ao incorporar sucessos consagrados, as bandas conseguiam atrair e engajar ouvintes, criando uma ponte entre o familiar e o novo — algo essencial para sua sobrevivência e crescimento no cenário musical. Essa prática também foi observada no contexto musical do rock piauiense da década de 1990, como exemplifica o historiador Aristides Oliveira (2021) ao analisar os primeiros repertórios da banda teresinense Assecclas.

Aristides Oliveira (2021) destaca que, apesar da banda Asseclas em sua fase inicial ter resistência ao formato de *cover*, a mesma usufruía desse recurso como uma estratégia para se aproximar do público que frequentava os bares da cidade de Teresina. Seu repertório também incluía artistas consagrados em nível internacional e nacional. Oliveira (2021, p. 53) elenca alguns: The Doors³⁰⁹, Lou Reed³¹⁰, Capital Inicial e Lobão³¹¹. Contudo, diferente da litorânea, Rabiscos Urbanos, a banda Legião Urbana não fazia parte do repertório da teresinense Asseclas. Resistência essa que partia de seu vocalista, Fernando Conrado, e se manteve mesmo com insistentes pedidos de seu público.

Nos dois casos mencionados, do litoral e da capital, a dinâmica entre as escolhas do público e as decisões artísticas das bandas de rock piauienses evidencia as complexidades da cena musical estadual, pois as expectativas da audiência deveriam interagir com as aspirações criativas dos músicos. Isso poderia causar tensões, como visto na Asseclas. Assim, na interação entre a oferta e a demanda, entre o desejo de se conectar com o público e a busca pela originalidade, surgem os desafios enfrentados pelas bandas autorais locais na construção de sua presença e impacto na cena musical.

No ano de 1992, a banda Rabiscos Urbanos colhia os frutos de seus primeiros shows e canções autorais. Isso pode ser percebido na entrevista concedida para o jornal alternativo *Ipsis Verbis*, anunciada em primeira página do seguinte modo:

³⁰⁹ A banda The Doors foi formada em Los Angeles em 1965. Sua formação era composta por Jim Morrison (vocal), Ray Manzarek (teclados), Robby Krieger (guitarra) e John Densmore (bateria). As atividades da banda foram encerradas em 1971 após a morte de Jim Morrison aos 27 anos. Para mais informações biográficas e discográficas, ver: DAPIEVE, Arthur; ROMANHOLLI, Luiz H. *Guia de rock em CD: uma discoteca básica*. 2 ed. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro. 2004. p. 86-88.

³¹⁰ Lou Reed (1942-2013) foi um músico estadunidense que ficou conhecido por sua participação na banda The Velvet Underground na década de 1960 e sua carreira solo a partir de 1972. Para mais informações biográficas e discográficas, ver: DAPIEVE, Arthur; ROMANHOLLI, Luiz H. *Guia de rock em CD: uma discoteca básica*. 2 ed. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro. 2004. p. 172-173.

³¹¹ Lobão, nascido João Luiz Woerdenbagh Filho em 1957, é um cantor, compositor, multi-instrumentista e escritor brasileiro. Junto a Roger Moreira, da banda Ultraje a Rigor, se tornou uma figura controversa do rock nacional por sua atuação na extrema-direita brasileira e apoio ao ex-presidente Jair Bolsonaro. Iniciou sua carreira nos anos 1970 como baterista da banda Vimana, que também tinha como integrante Lulu Santos, e participou como baterista da banda Blitz, antes de seguir carreira solo no início da década de 1980. Para mais informações biográficas e discográficas, ver: DAPIEVE, Arthur; ROMANHOLLI, Luiz H. *Guia de rock em CD: uma discoteca básica*. 2 ed. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro. 2004. p. 316-318.



Imagem 32: Primeira página jornal alternativo *Ipsis Verbis*, ano 01, nº 1 - Junho de 1992. Fonte: Acervo Laboratório de Documentação, Digitalização e Pesquisa Histórica da UESPI - Parnaíba (LADDIPH).

A imagem acima, é a página inicial da primeira edição do jornal alternativo *Ipsis Verbis*, publicada em junho de 1992. Segundo a proposta exposta pelo editorial, o jornal objetivava o diálogo direto com o público jovem da cidade de Parnaíba, utilizando uma linguagem direcionada e acessível. De acordo com sua primeira edição, o tema escolhido pelo periódico para este propósito inaugural era a cultura e a arte.

Neste sentido, a escolha da Rabiscos Urbanos para ocupar a primeira página com uma fotografia e duas páginas com a entrevista exclusiva, além de menções durante outros conteúdos publicados na edição, mostra a relevância da banda no objetivo comunicacional proposto pelo periódico alternativo. Isso pode ser visto no pequeno texto com o título “*RABISCOS URBANOS*” ao lado da fotografia de primeira página que anunciava a entrevista:

IPSIS VERBIS revela para seus leitores uma entrevista inédita com Rabiscos Urbanos a banda mais conceituada do meio artístico parnaibano e que é a alternativa das noites litorâneas com seu rock progressivamente psicodélico. Encabeçada pela voz pulsante do vocalista Teófilo de Carvalho, Rabiscos Urbanos traz para a juventude suas canções vibrantes e melancólicas trazendo de volta o rock enérgico das capitais (Ipsis Verbis, junho de 1992, p. 01)³¹².

Ao destacar a Rabiscos Urbanos como “*a mais conceituada do meio artístico parnaibano*”, o jornal alternativo legitima diante de seu público o *status* da banda e sublinha a sua importância cultural na cidade. Considerando isso, a escolha da entrevista inédita para esse primeiro contato com o público ressalta a sua estratégia editorial voltada para o diálogo direto por meio das experiências e aspirações da juventude da cidade de Parnaíba.

O texto da primeira página também destaca a identidade sonora da Rabiscos Urbanos como “*rock progressivamente psicodélico*”, uma descrição que insere a banda em uma tradição de experimentação musical. Essa definição dialoga com as falas de Teófilo Lima e Jesum Messias, analisadas anteriormente, ao abordarem os elementos do repertório da banda.

A descrição das canções da Rabiscos Urbanos feita pela *Ipsis Verbis*, definindo-as como “*vibrantes e melancólicas*” estabelece, nos elementos sonoros da banda, o contraste emocional encontrado na sociedade brasileira nos primeiros anos da década de 1990. Essa combinação de sentimentos alcançava o público do litoral piauiense e ampliava o reconhecimento da Rabiscos Urbanos no cenário musical regional. Isso pode ser visto na primeira intervenção da *Ipsis Verbis* na entrevista exclusiva: “*Rabiscos Urbanos é uma banda conceituada, e os prêmios estão aí para dizer isso; como melhor cantor, melhor música de 91*

³¹² O sublinhado está no original.

(*Compreendi o Porquê*), *melhor música ecológica, melhor letra e melhor interpretação*” (Ipsis Verbis, 1992, p. 04).

Grande parte dos prêmios listados pela *Ipsis Verbis* referentes à Rabiscos Urbanos vieram de festivais de músicas realizados pelo SESC/PI, em Parnaíba. Segundo informações disponíveis no livro *Retrospectiva da Música no SESC: 1962 a 1997*, lançado no final de 1997 e de autoria de Maria da Conceição Almeida Brito, então chefe do C.A. Brasília Machado Neto no SESC/PI a banda Rabiscos Urbanos e seus integrantes foram premiados em duas edições do Festival de Música Ecológica no ano de 1991 e 1992.

No II Festival de Música Ecológica, em 1991, realizado com a participação de compositores e intérpretes de Parnaíba, Morros da Mariana e Piripiri, a música *Ecológica*, composta por Danilo Melo e interpretada pela banda Rabiscos Urbanos, conquistou o primeiro lugar. Em 1992, no III Festival de Música Ecológica, o número de participantes dobrou, totalizando 28 músicas concorrentes. A composição vencedora foi *A Última Pétala 2.045*, de Marcelo Farias e Carlos Teófilo³¹³, que mudaria seu nome artístico para Teófilo Lima nos anos seguintes. Ambos os compositores eram membros da Rabiscos Urbanos. A canção vencedora do III Festival de Música Ecológica foi interpretada pelo próprio Teófilo Lima, garantindo-lhe também o prêmio de Melhor Intérprete do festival, como pode ser visto na imagem abaixo:

³¹³ Nome artístico usado por Teófilo Lima durante o período de Rabiscos Urbanos e primeiros anos da carreira solo. Em seu primeiro trabalho fonográfico solo já pode ser encontrado o uso do nome Teófilo Lima, algo que se mantém atualmente.



Imagem 33: Teófilo Lima recebendo premiação de melhor interprete do III Festival de Música Ecológica em 1992. Fonte: BRITO, Maria da Conceição Almeida. *Retrospectiva da música no SESC: 1962 a 1997*. Parnaíba: Primoart; Serviço Social do Comércio - SESC/PI, 1997. p. 16.

A fotografia capturada durante as premiações do III Festival de Música Ecológica em 1992 mostra um momento significativo na trajetória musical de Teófilo Lima e da banda Rabiscos Urbanos, como também aponta o jornal alternativo *Ipsis Verbis*. O reconhecimento concedido pelo SESC/PI, que organizou as edições do festival de música ecológica na cidade de Parnaíba nos primeiros anos da década de 1990, mostra um cenário que pode ser definido como uma plataforma para destacar talentos locais e promover a conscientização ecológica através da música.

Os modelos de composição da banda Rabiscos Urbanos também foram tema da entrevista concedida para o *Ipsis Verbis* em 1992. O diálogo entre Teófilo Lima, Jesum Messias e o periódico se estrutura da seguinte forma:

Teófilo - A formação, a criação de uma nova música, é como parir. A gente tem a responsabilidade de fazer uma coisa boa, mas também não nos preocupamos em vender.

Jesum - Você tem de senti, colocar o que você sente, saber o que você está querendo, não é só chegar e tocar o instrumento, é algum tipo de inspiração...

I. Verbis - Quem compõe as músicas para banda.

Teófilo - O Márcio Correia e Danilo Melo. Na banda tem o Marcelo. Faço minhas coisas por lá, o Jesum ou eu faz a música, a banda toda faz o arranjo,

e todos nós damos palpites, até ficar um negócio bem feito (*Ipsis Verbis*, 1992, p. 04).

O trecho da entrevista mostra aspectos do processo criativo musical da Rabiscos Urbanos, especialmente na perspectiva de Teófilo Lima e Jesum Messias, interlocutores escolhidos para representar a banda de rock autoral do litoral piauiense junto a Ricardo Lima, outro membro. Nessa entrevista, Teófilo Lima compara a criação de uma nova música ao ato de “*parir*”, ou seja, expelir de dentro de si o melódico e lírico das canções. Essa analogia enfatiza que a criação musical para Teófilo Lima é um esforço que transcende a capacidade técnica, exigindo esforço na concepção da obra.

Jesum Messias, em sua fala para a *Ipsis Verbis*, complementa a visão de Teófilo Lima sobre o processo de composição das músicas da Rabiscos Urbanos. Com isso, o guitarrista destacou a importância do sentimento e da inspiração no processo criativo. Para Jesum Messias, tocar um instrumento ou compor uma canção vai além da habilidade musical; é um ato que exige imersão emocional e conexão com aquilo que se está expressando por meio da canção. Essa abordagem expressada na entrevista pelos integrantes da Rabiscos Urbanos indica que a música criada pela banda tinha o objetivo de carregar significados que dialogassem com a sociedade.

Teófilo Lima, em sua fala, também expõe um ponto de tensão: o compromisso com a qualidade artística, mas sem preocupações comerciais. Em uma indústria dominada pela pressão de criar produtos vendáveis, Teófilo Lima e seus colegas de banda demonstram priorizar a integridade artística em detrimento do apelo comercial. Essa postura revela um posicionamento de resistência ao *mainstream*, valorizando a autenticidade na produção musical.

O historiador José Adriano Fenerick (2008) destaca um ponto relevante sobre a indústria do entretenimento a partir dos anos 1990: a consolidação da lógica capitalista na música. Com a formação de conglomerados empresariais por meio de fusões bilionárias, houve uma mudança nas expectativas de lucro dentro desse setor. Para Fenerick (2008), anteriormente, existiam no entretenimento margens que permitiam projetos menos comerciais ou de menor sucesso financeiro. No entanto, com o surgimento desses conglomerados fonográficos na década de 1990, a pressão por lucros substanciais se intensificou.

Nesse sentido, a influência dos conglomerados fonográficos não se restringiu apenas à economia do entretenimento, mas também moldou narrativas e tendências culturais. Esse impacto pode ser observado na fala de Teófilo Lima para a *Ipsis Verbis*. O jovem músico,

ainda que negasse uma preocupação mercadológica em seu processo criativo, reconhecia a relevância desse tema, evidenciando que, no meio artístico, essa era uma inquietação constante entre os músicos.

O diálogo realizado com a *Ipsis Verbis* evidencia a dinâmica colaborativa no interior da Rabiscos Urbanos para além de seus membros. Isso pode ser observado em outros momentos que envolvem as pessoas citadas por Teófilo Lima na entrevista ao periódico. Segundo Teófilo Lima, em entrevista para esta tese, Márcio Correia participou de momentos de interação e elaboração de ideias que culminaram na organização do primeiro show, Jesum Messias na mesma situação, reforça a importância de Márcio Correia, destacando que também colaborou na viagem para Fortaleza, onde gravaram sua primeira e única *demo tape*³¹⁴.

Outro personagem citado na entrevista é Danilo Melo, que também é creditado como autor da música *Ecológica*, vencedora do II Festival de Música Ecológica em 1991. Além disso, Danilo Melo era o secretário de cultura de Parnaíba durante a elaboração e realização do projeto fonográfico promovido pela prefeitura de Parnaíba na década de 1990, período em que a Rabiscos Urbanos gravou três canções de sua autoria. São elas: *Noite de Aflição*, *Compreendi Porque* e *Gana*.

A primeira canção gravada pela banda, já usando o nome Rabiscos, nas coletâneas fonográficas lançadas pela prefeitura municipal de Parnaíba na década de 1990, chama-se: *Noite de Aflição*. Essa composição musical faz parte da obra *Parnaíba – 150 anos* (1994). Nos créditos, Marcelo Farias, Teófilo Lima e Guilherme Paiva aparecem como compositores da letra, enquanto Danilo Carvalho e Guilherme Paiva são creditados como compositores da música. Sua letra diz o seguinte:

Cacos encravados
A lua na sarjeta
Fetos afetados
Flores, asas, letras
E não há mais nenhum erro
Sob a luz do sol
Olhos esbugalhados
Noites de Aflição
Os dias são vermelhos
Nem mesmo uma canção
E não mais nenhum erro
Sob a luz do sol
Olhos esbugalhados

³¹⁴ Apesar dos esforços empreendidos durante a pesquisa, não foi possível obter acesso à *demo tape* gravada pela Rabiscos Urbanos em Fortaleza-CE. Atualmente, ela permanece viva somente na memória daqueles que a ouviram e participaram de sua gravação.

Noites de Aflição
Os dias são vermelhos
Nem mesmo uma canção
E não mais nenhum erro
Sob a luz do sol (Rabiscos, 1994).

A melodia da música começa com influências do blues rock, introduzindo o tom melancólico sustentado pela cadência da gaita, que se entrelaça com os acordes da guitarra. Essa combinação inicial estabelece uma atmosfera de continuidade que ecoa diretamente na temática da letra. As palavras pintam imagens do narrador imerso em um estado profundo de aflição e desespero, envolvendo o ouvinte em sua jornada emocional.

Nas imagens iniciais, coloca-se: “*Cacos encravados/ A lua na sarjeta/ Fetos afetados*” que sugerem uma situação de degradação. “*Os dias são vermelhos*” indica a violência cotidiana que causa os “*Olhos esbugalhados/ Noites de aflição*”. O narrador presente na canção coloca esses fatores expostos como agonias que passariam ao alvorecer do dia, pois: “*E não há mais nenhum erro/ Sob a luz do sol*”.

Nesse sentido, a letra e a música trabalham juntas para expressar uma sensação de desconforto, tensão e desespero diante da realidade. No entanto, existe um contraponto transmitido na letra ao expor na frase ponte que os sintomas descritos irão passar na manhã, mesmo que voltem ao declínio do sol, reforçando uma atmosfera sombria e desolada.

A parte melódica da canção também possui elementos de referência dos integrantes da banda Rabiscos. Isso está na sua quebra estrutural após seu refrão, momento da entrada do *rock and roll* nos moldes dos anos 1950, com momentos do rock experimental dos finais da década de 1960, finalizando na volta ao blues rock.

Para o historiador Marcos Napolitano (2005), a canção não pode ser limitada a uma expressão artística subjetiva. Nesse sentido, deve-se considerar que ela carrega em si elementos fundamentais da biografia e da singularidade psicológica do indivíduo que a cria e a interpreta. Essa dimensão pessoal e íntima da obra, no entanto, também não está isolada; ela se entrelaça com o contexto social e histórico no qual o artista está inserido.

A música *Noite de Aflição*, ao emergir como produto cultural que reflete as vivências e experiências da banda Rabiscos e seus integrantes, dialoga com as questões e tensões que os jovens artistas do rock litorâneo estavam envolvidos na década de 1990. Essa relação entre o indivíduo e seu meio, mediada pela canção, transforma a obra em um testemunho das dinâmicas sociais, políticas e culturais do período em que foi composta e gravada. Isso pode ser visto na fala de Teófilo Lima sobre o momento da sua composição:

A gente quando recebeu o convite para gravar nessa coletânea, recebeu convite para gravar uma música inédita e resolvemos sair um pouco da coisa do pop e se enveredar mais por essa coisa do blues que era uma coisa que o Danilo havia trazido e que o Guilherme fortaleceu ainda mais por causa da coisa da gaita, a gente queria usar a gaita também e tal e aí a música surgiu aleatoriamente, não sei se essa letra é toda do Guilherme ou se participei também, não sei, não lembro direito (Teófilo Lima, 2021).

Teófilo Lima, em sua fala, reflete sobre um momento de experimentação e transição artística na trajetória da Rabiscos Urbanos. Em sua narrativa, destaca-se a flexibilidade e a abertura do grupo a novas influências musicais, impulsionadas pela renovação do quadro de membros. O cenário apresentado por Teófilo Lima envolve a substituição de Jesum Messias por Danilo Carvalho na guitarra e a entrada de Guilherme Paiva como gaitista, uma posição recém-inaugurada na banda. Ambos os músicos trouxeram influências diversas, ampliando e enriquecendo o contexto sonoro do grupo.

O convite para participar da coletânea *Parnaíba – 150 anos* (1994) com uma música inédita representou para a Rabiscos a oportunidade de explorar novos elementos sonoros, além dos limites do pop rock e da zona de conforto da banda. Assim, na decisão de se aventurar pelo blues, um estilo pouco explorado pela banda em seu início, está a participação e contribuição de Danilo Carvalho e Guilherme Paiva e as novas camadas de sonoridades inseridas por eles.

Assim, camadas sonoras estavam sendo inseridas e expostas na cena rock do litoral do Piauí pela banda Rabiscos a partir da gravação de *Noite de Aflição* na coletânea fonográfica *Parnaíba - 150 anos* (1994). Existiam também, aliadas aos elementos de circulação cultural referentes ao litoral do Piauí, influências possibilitadas pelas cenas musicais de outras cidades do Brasil. Isso é denotado por Guilherme Paiva na seguinte fala:

Eu já vinha com muita influência do blues de Brasília, porque em Brasília primeiramente tive contato com o rock, como te falei, rock na época da minha adolescência, escutando Legião Urbana, Paralamas, Plebe Rude, Capital Inicial, essas bandas de Brasília e fui descobrindo depois que comecei a estudar violão clássico, esse amigo, Beto Punk, ele tocava blues no violão e aí comecei a aprender, via ele tocando e repetia. Depois assistindo, não me lembro se foi um documentário sobre o blues no Mississippi, conheci Robert Johnson, não tinha imagens, mas falavam do Robert Johnson, que era um cara afro americano, um negro que tocava violão e não tinham imagens dele, mas nesse documentário falavam do Robert Johnson e outras pessoas tocando blues na região do Mississippi. Inclusive, naquela época a gente tinha vídeo cassete, eu gravei uma fita de videocassete e sempre ficava assistindo. Logo em seguida foi essa ida para morar em Parnaíba, em 1993, eu já estava tocando gaita. Apreendi a tocar gaita junto com um amigo, que é parceiro meu também, Paulo Marcello,

mais conhecido em Brasília como Chapinha. (...).Em Parnaíba o Danilo também gostava muito de blues, ele já estava trazendo o blues para dentro do Rabiscos. O Rabiscos era inicialmente uma banda que tinha referência do Legião Urbana, inclusive se chamava Rabiscos Urbanos, depois para tirar um pouco disso, a gente querendo fazer uma banda original, ficou só Rabiscos, mas assim, o estilo era um gênero meio desse rock e aí o Danilo já estava trazendo para banda esse espírito do blues, Danilo também gostava muito de Jimi Hendrix (...) (Guilherme Paiva, 2021).

A trajetória pessoal e musical de Guilherme Paiva contribuiu para a consolidação de processos relacionados ao blues na banda Rabiscos. Nesse sentido, Guilherme Paiva destaca o impacto que a cidade de Brasília da década de 1980 e primeiros anos da década de 1990 tiveram em sua formação musical.

Para além do rock das bandas Legião Urbana, Paralamas do Sucesso³¹⁵, Plebe Rude e Capital Inicial, que foram trilhas sonoras de sua adolescência e de muitos outros nascidos nas décadas de 1960 e 1970, esse cenário musical se expandiu. Isso acontece quando Guilherme Paiva começa seus estudos de violão clássico e, subsequentemente, se deparou com o blues, introduzido pelo seu círculo de amizade.

A descoberta do blues de Mississippi por meio de amigos de Brasília é destacada por Guilherme Paiva em sua fala como um divisor de águas na sua trajetória musical³¹⁶. Esse contato musical promovido em Brasília na década de 1980 e primeiros anos da década de 1990 torna-se elemento central para entender os elementos musicais que o acompanharam ao litoral do Piauí na década de 1990 e a composição *Noite de Aflição* da banda Rabiscos.

³¹⁵ Os Paralamas do Sucesso é uma banda brasileira de rock formada em 1982 por Herbert Vianna (vocal e guitarra), Bi Ribeiro (baixo) e João Barone (bateria). Sua música tem como característica a mistura do rock, reggae e ska. Apesar de os primeiros passos do que viria a se tornar Paralamas do Sucesso terem sido dados em Brasília, foi no Rio de Janeiro que a banda consolidou sua formação e surgiu para o cenário nacional. O trio com origens cariocas foi um dos representantes brasileiros no Rock in Rio de 1985. Para mais informações biográficas e discográficas, ver: DAPIEVE, Arthur; ROMANHOLLI, Luiz H. *Guia de rock em CD: uma discoteca básica*. 2 ed. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro. 2004. p. 323-325; MARCHETTI, Paulo. *O diário da turma 1976-1986: a história do rock de Brasília*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001. p. 162-163; ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. 2. ed. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014. p. 401-403; DAPIEVE, Arthur. *Brock: o rock brasileiro dos anos 80*. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2015. p. 81-90.

³¹⁶ Guilherme Paiva, em sua entrevista, não consegue precisar qual foi o documentário sobre blues com o qual teve contato em sua adolescência. Contudo, considerando a circulação cultural de produtos internacionais entre a juventude de Brasília nas décadas de 1970 a 1990, devido à sua configuração social e política e à falta de produções brasileiras do gênero, é possível que o documentário mencionado seja estrangeiro. Na década de 1980, destaca-se um documentário francês que aborda o blues do Mississippi, chamado *Mississippi Blues*. Lançado em 1983, foi dirigido por Bertrand Tavernier e Robert Parrish. Mais informações sobre o documentário podem ser encontradas em: <https://www.imdb.com/title/tt0085946/> (Acesso em 29 de nov. de 2024).

Segundo o historiador do rock Paul Friedlander (2012), ao abordar o que intitula de “raízes do rock and roll”³¹⁷, oferece uma visão sobre as influências do blues de Mississipi, ou como chama o historiador “blues rural”, para o estilo musical rock. Essas contribuições são destacadas tanto em elementos técnicos quanto nos aspectos culturais e emocionais, que foram absorvidos pelos músicos do rock.

As letras do blues são descritas por Friedlander (2012) como portadoras de uma abordagem direta e intensa sobre as adversidades e os conflitos vivenciados pelos artistas e suas comunidades, especialmente pela população negra dos Estados Unidos no final do século XIX e nas primeiras décadas do XX. Para além da marginalização social à qual essas comunidades estavam submetidas, o blues rural também funcionava como um espaço de celebração, refletindo a dualidade característica desse gênero musical.

Essa expressão de emoções profundas e contraditórias, intrinsecamente ligada à história e às condições sociais e políticas dos músicos de blues rural, foi modulada no contexto do litoral do Piauí em *Noite de Aflição*. Nesse período, como colocado por Guilherme Paiva em seu relato, Danilo Carvalho, outro integrante da Rabiscos, tinha contato com elementos do blues e os inseria em composições e apresentações da banda.

Ao ser indagado se a música *Noite de Aflição* estava presente no repertório apresentado pela banda Rabiscos antes da sua gravação na coletânea *Parnaíba – 150 anos* (1994), Danilo Carvalho também destaca o uso do blues da seguinte forma:

Não, não (respondendo se a música *Noite de Aflição* já era usada no repertório da banda Rabiscos antes da gravação feita para o *Parnaíba – 150 anos* (1994)). Na verdade, eu gosto de fazer uma onda de blues que é o E (nota musical mi) abertinho, ele faz uma cadência. É um E (nota musical mi) que vai, uma coisa meio clássica do blues, mas fazendo um desenhinho mais acelerado e aí vai pro A (nota musical lá) e faz a mesma coisa. Eu sempre fico fazendo uns blues para tocar gaita, crio os meus negocinhos. Como eu gosto de fazer essa levadinha, o Teófilo inventou “vamos fazer uma música com isso, já que tu fica tocando isso, vamos fazer uma música logo” e a gente pegou isso e desenvolveu. Cada um foi trazendo uma parte, o Marcelinho dizia “vamos fazer assim”, não sei se foi o Marcelo ou o Pepe que gostou dessa levada do baixo nessa hora “vamos deixar só o baixo aqui agora”, deixou o baixo e o Guilherme. Foi bem colaborativo, mas foi a partir de uma sequência que eu gosto de fazer no violão (Danilo Carvalho, 2023).

Danilo Carvalho, em sua fala, também oferece uma perspectiva sobre o processo criativo que envolveu a música *Noite de Aflição*. Ao mencionar que a música não fazia parte

³¹⁷ Segundo Friedlander (2012), o desenvolvimento do que viria a se chamar rock teve início com a fusão do blues rural, blues urbano, gospel e jump band jazz. Dessa interação de estilos musicais, surge, na década de 1950, o rhythm and blues (R&B), principal fonte do rock. O blues do Mississippi está presente no blues rural.

do repertório da banda Rabiscos antes da gravação, Danilo reforça que a canção tinha um direcionamento específico voltado ao projeto musical da prefeitura de Parnaíba. Contudo, *Noite de Aflição* teve como base inicial uma ideia musical de Danilo Carvalho, concebida antes mesmo de sua composição, evidenciando as referências estilísticas presentes no processo.

Outro ponto explorado por Danilo Carvalho em sua fala está no interesse em criar o que chama de “onda de blues” usando a tonalidade de E (Mi) aberto, adicionando cadência no compasso da música. Danilo Carvalho explica que a ideia baseava-se em uma sequência de acordes e padrões que ele costumava tocar no violão, e que incluíam uma progressão de E (Mi) para A (Lá), com uma abordagem acelerada e estilizada. Essa técnica usada por Danilo Carvalho mostra também que elementos do *heavy metal* e punk que o acompanhavam desde seus primeiros acordes no violão, começavam a ganhar novos direcionamentos com a exploração e adaptação das configurações do blues em seu processo de criação³¹⁸.

Noite de Aflição é exemplo do processo de desenvolvimento composicional da música da Rabiscos, algo que pode ser estendido a outras bandas da cena rock do litoral do Piauí. Segundo Danilo Carvalho, Teófilo Lima, Guilherme Paiva e Jesum Messias, integrantes da banda em diferentes formações, mesmo que a ideia inicial partisse de um único indivíduo, as composições envolviam as contribuições de mais de um membro, seja nas letras ou na parte melódica. Isso adicionava ideias e influências musicais do maior número de envolvidos.

O processo colaborativo adotado pela banda Rabiscos, mostram a algo apontado por González (2016) no cenário da música latino-americana: a natureza dinâmica da canção popular e a sua posição como objeto não estático. González (2016) atenta para uma concepção da canção estruturada como um conjunto de textos. Isso se justifica pelos seus desdobramentos ao longo do tempo e no espaço, transformando o processo de composição em uma jornada na qual cada passo e cada espaço habitado proporcionam uma entrada para um mundo multifacetado e de tensões.

Considerando o contexto no qual um artista, uma banda e suas canções estão enraizados, *Compreendi Porque* encerra a coletânea fonográfica *Parnaíba – 150 anos* (1994). Ocupando a 11ª faixa, sua letra diz o seguinte:

Compreendi porque chorou

³¹⁸ Ressalta-se que, neste momento da carreira musical de Danilo Carvalho, ainda não havia uma formação musical acadêmica, algo que só existiria a partir de 1996, quando se tornou discente da graduação em Música na UECE, formando-se em 2000. No momento da composição dos *riffs* de *Noite de Aflição*, seu processo de criação tinha uma base mais sensorial e observacional, com menos ênfase na teoria musical.

Reconheci meu erro
Mas não pretendo dizer quem sou
Em pouco tempo, em pouco tempo
Preciso de segurança para te falar
Quanto tempo pra pensar
Mas não me peça pra eu dizer quem sou
Deixa alguém responder, deixa alguém responder
Cedo demais para definir
Somos tão breves para concluir
Que nunca, nunca é muito para saber
Com quem estamos
Sempre é hora de saber
Porque só tão tarde aprendemos a viver
Talvez tão jovens para tanto tempo, para tanto tempo
Compreendi porque chorou
Reconheci meu erro
Mas não peça dizer quem sou
Em pouco tempo, em pouco tempo
Mas não peça dizer quem sou
Deixa alguém responder, deixa alguém responder (Rabiscos, 1994)³¹⁹.

A letra da música *Compreendi Porque* da banda Rabiscos traz uma reflexão sobre a identidade e o tempo necessário para o eu-lírico compreender a sua própria existência em um cenário de relacionamento amoroso. Seus versos exploram a hesitação em definir-se: “*Quanto tempo pra pensar/ Mas não me peça pra eu dizer quem sou*”. Essa ambiguidade ressoa ao longo da música, mostrando a resistência em rotular-se perante aos outros.

Na frase “*Cedo demais para definir/ Somos tão breves para concluir*” encapsula-se a ideia de que o tempo e a maturidade são necessários para entender a complexidade do eu. A letra enfatiza a importância de vivenciar experiências e aprender com elas, sugerindo que somente mais tarde na vida se adquire o discernimento necessário: “*Porque só tão tarde aprendemos a viver*”.

³¹⁹ *Compreendi Porque* também está presente na faixa oito do CD *Com Fusão*, lançado em 2001 por Teófilo Lima. Intitulada *Compreendi*, contou com os seguintes músicos em sua gravação: Elladio Jardas (guitarra), Bebeto (bateria), Ellaime Jarlon (teclados) e Teófilo Lima (voz e violão). Marcelo Farias, ex-integrante da banda Rabiscos e coautor de *Compreendi Porque* com Teófilo Lima, gravou o baixo, sendo essa sua única participação em *Com Fusão* (2001). Devido à falta de registros fonográficos da banda Rabiscos, não é possível identificar com exatidão pela via fonográfica outras composições da banda aproveitadas na carreira solo de Teófilo Lima. Outra questão referente à letra de *Compreendi Porque* são as diferentes versões encontradas durante a pesquisa. Na página 06 da edição n.º I de junho de 1992 do jornal *Ipsis Verbis*, pode ser encontrado o registro mais antigo da letra e melodia da música. Na contracapa da coletânea fonográfica *Parnaíba - 150 anos* de 1994 e no encarte e gravação do CD *Com Fusão* de 2001, podem ser encontradas mais duas versões, para além da mudança do título em 2001. Durante as entrevistas para a tese, foi mencionado que a canção teve uma gravação feita em Fortaleza-CE entre 1992 e 1993, quando a banda ainda se chamava Rabiscos Urbanos. Essa versão de Fortaleza-CE não foi encontrada durante a pesquisa. Apesar das diferentes versões, será utilizada para as análises da tese a versão presente na gravação de *Parnaíba - 150 anos* (1994), que apresenta diferenças em relação à letra do encarte da mesma obra, mais especificamente a ausência das frases “*Mas nunca velhos para escolher a hora certa*” e “*Pensei muito mas não sei que responder*”. Ressalta-se, no entanto, que as mudanças entre as versões são pontuais e não alteram a mensagem central da letra da música ou a sua estrutura melódica.

A vulnerabilidade emocional que se apresenta no indivíduo ao qual o eu-lírico dialoga esta quando o narrador reconhece o próprio erro e compreende o motivo do choro, implicando um processo de descoberta e aceitação. A repetição de “*Mas não peça dizer quem sou/ Deixa alguém responder*” enfatiza essa busca por entendimento pessoal, implicando uma complexidade para se colocar respostas imediatas ou simplistas.

Com isso, a música culmina com a reflexão sobre a juventude e a inevitabilidade do tempo em: “*Talvez tão jovens para tanto tempo*”. A letra de *Compreendi Porque* evidência pela via da composição musical as influências da banda Legião Urbana na Rabiscos. Isso pode ser visto na letra da música *Tempo Perdido*, lançada pelos brasileiros em 1986:

Todos os dias quando acordo,
Não tenho mais o tempo que passou
Mas tenho muito tempo:
Temos todo o tempo do mundo.
Todos os dias antes de dormir
Lembro e esqueço como foi o dia:
“Sempre em frente, Não temos tempo a perder”.
Nosso suor sagrado
É bem mais belo que esse sangue amargo
É tão sério
E selvagem
Veja o sol dessa manhã tão cinza:
A tempestade que chega é da cor dos teus olhos castanhos
Então me abraça forte e me diz mais uma vez
Que já estamos distantes de tudo
Temos nosso próprio tempo.
Não tenho medo do escuro, mas deixe as luzes acesas agora.
O que foi escondido é o que se escondeu
E o que foi prometido, ninguém prometeu.
Nem foi tempo perdido
Somos tão jovens (Legião Urbana, 1986)³²⁰.

Na música *Tempo Perdido*, da banda Legião Urbana, evidencia-se a questão do tempo na juventude. Para o historiador Gustavo Prado (2018), esse tipo de abordagem do letrista Renato Russo tinha como objetivo convocar os jovens à introspecção, à reflexão e à ação prática como meio de intervenção na sociedade contemporânea. Prado (2018) argumenta que, ao voltar-se para o presente e desconsiderar as vivências das gerações passadas, Renato Russo buscava alinhar-se ao momento vivido por seu público: jovens inseridos na incerteza do novo período democrático. Segundo Prado (2018), a ênfase na anulação das experiências passadas

³²⁰ Grifos não estão no original, sendo efetuados para a presente análise comparativa com *Compreendi Porque* da banda Rabiscos.

revela a intenção de criar uma identidade própria para a juventude de seu tempo, afastando-se das influências que moldaram gerações anteriores.

Essa abordagem de Renato Russo e da Legião Urbana pode ser interpretada como uma resposta à necessidade de estabelecer uma voz para a juventude em meio às transformações sociais, políticas e culturais do Brasil. Ao adotar essa postura, o cantor convidava os jovens a refletirem e agirem na construção do presente como forma de enfrentamento dos desafios do período.

Nesse sentido, as abordagens presentes em *Compreendi Porque* da banda Rabiscos e *Tempo Perdido* da Legião Urbana trazem em suas letras a ponderação da juventude e sua busca por conferir autenticidade ao momento vivido. Dessa forma, consolida-se o entendimento de que apenas por esse caminho seria possível resolver os conflitos enfrentados na sociedade brasileira.

O pesquisador Ricardo Alexandre (2014) afirma que a banda Legião Urbana servia como um meio para Renato Russo expressar emoções e reflexões acumuladas desde a infância. Dessa forma, suas composições funcionavam como um canal emocional por meio do qual o letrista e músico carioca, radicado em Brasília, podia externalizar suas vivências. Esse aspecto estabelecia uma forte conexão entre suas músicas e os jovens que experimentavam sentimentos semelhantes.

Nesse sentido, a escolha do nome da banda, conforme explica Alexandre (2014), revela uma intenção específica de Renato Russo. Ao optar por “Legião Urbana”, o objetivo era criar uma identidade coletiva, transmitindo a ideia de uma comunidade unida por um propósito compartilhado.

O sociólogo Mario Luis Grangeia (2016) destaca que o contexto socioeconômico brasileiro em meados dos anos 1980, especialmente durante a implementação do Plano Cruzado, impactou positivamente a venda de álbuns de artistas do rock nacional, como a Legião Urbana. O plano econômico, que incluiu uma reforma monetária com a substituição do cruzeiro pelo cruzado, além do congelamento de preços e aumento de salários, estimulou o consumo e beneficiou diretamente a indústria fonográfica brasileira.

Grangeia (2016) ressalta que os álbuns *Legião Urbana* e *Dois*, lançados em 1986, tiveram suas vendas beneficiadas pelo aumento do consumo gerado pelo Plano Cruzado. Além disso, Grangeia (2016) coloca que o sucesso de vendas do álbum *Dois* (1986) da Legião Urbana também é atribuído à empatia gerada por letras como *Eduardo e Mônica*³²¹, *Tempo*

³²¹ Sua letra diz o seguinte: Quem um dia irá dizer que não existe razão/ Nas coisas feitas pelo coração/ E quem me irá dizer que não existe razão/ Eduardo abriu os olhos, mas não quis se levantar/ Ficou deitado e viu que

*Perdido e Índios*³²². Com isso, o sentido de comunidade da Legião Urbana que alcançou o litoral do Piauí e os integrantes da banda Rabiscos Urbanos na década de 1980 influenciou composições musicais em início da década de 1990.

No periódico alternativo *Ipsis Verbis*, em 1992, encontra-se uma versão da música *Compreendi Porque* que mostra a sua estrutura melódica. Sua introdução G (Sol), D (Ré), Am (Lá Menor) e C (Dó), notas que permanecem em toda sua estrutura melódica. Na versão presente em *Parnaíba – 150 anos* (1994), existem particularidades que mostram os usos do rock no cenário musical do litoral do Piauí. Apesar da guitarra, baixo e bateria, característicos do rock, uma nova configuração foi inserida pelos produtores da coletânea fonográfica na composição da banda Rabiscos, sendo ela a diversidade vocal.

horas eram/ Enquanto Mônica tomava um conhaque/ No outro canto da cidade, como eles disseram/ Eduardo e Mônica um dia se encontraram sem querer/ E conversaram muito mesmo pra tentar se conhecer/ Carinha do cursinho do Eduardo que disse/ Tem uma festa legal e a gente quer se divertir/ Festa estranha, com gente esquisita/ Eu não tô legal, não aguento mais birita/ E a Mônica riu e quis saber um pouco mais/ Sobre o boyzinho que tentava impressionar/ E o Eduardo, meio tonto só pensava em ir pra casa/ É quase duas e eu vou me ferrar/ Eduardo e Mônica trocaram telefone/ Depois telefonaram e decidiram se encontrar/ O Eduardo sugeriu uma lanchonete/ Mas a Mônica queria ver um filme do Godard/ Se encontraram então no Parque da Cidade/ A Mônica de moto e o Eduardo de camelo/ O Eduardo achou estranho e melhor não comentar/ Mas a menina tinha tinta no cabelo/ Eduardo e Mônica era nada parecido/ Ela era de Leão e ele tinha dezesseis/ Ela fazia medicina e falava alemão/ E ele ainda nas aulinhas de inglês/ Ela gostava do Bandeira e do Bauhaus/ De Van Gogh e dos Mutantes/ De Caetano e de Rimbaud/ E o Eduardo gostava de novela/ E jogava futebol-de-botão com seu avô/ Ela falava coisas sobre o Planalto Central/ Também magia e meditação/ E o Eduardo ainda tava no esquema/ Escola, cinema, clube, televisão/ E, mesmo com tudo diferente/ Veio meio de repente/ Uma vontade de se ver/ E os dois se encontravam todo dia/ E a vontade crescia/ Como tinha de ser/ Eduardo e Mônica fizeram natação, fotografia/ Teatro e artesanato e foram viajar/ A Mônica explicava pro Eduardo/ Coisas sobre o céu, a terra, a água e o ar/ Ele aprendeu a beber, deixou o cabelo crescer/ E decidiu trabalhar/ E ela se formou no mesmo mês/ Que ele passou no vestibular/ E os dois comemoraram juntos/ E também brigaram juntos muitas vezes depois/ E todo mundo diz que ele completa ela e vice-versa/ Que nem feijão com arroz/ Construíram uma casa uns dois anos atrás/ Mais ou menos quando os gêmeos vieram/ Batalharam grana, seguraram legal/ A barra mais pesada que tiveram/ Eduardo e Mônica voltaram pra Brasília/ E a nossa amizade dá saudade no verão/ Só que nessas férias não vão viajar/ Porque o filhinho do Eduardo/ Tá de recuperação ah-ah-ah/ E quem um dia dizer que existe razão/ Nas coisas feitas pelo coração/ E quem me irá dizer/ Que não existe razão.

³²² Sua letra diz o seguinte: Quem me dera ao menos uma vez/ Ter de volta todo o ouro que entreguei a quem/ Consegui me convencer que era prova de amizade/ Se alguém levasse embora até o que eu não tinha/ Quem me dera ao menos uma vez/ Esquecer que acreditei que era por brincadeira/ Que se cortava sempre um pano de chão/ De linho nobre e pura seda/ Quem me dera ao menos uma vez/ Explicar o que ninguém consegue entender/ Que o que aconteceu ainda está por vir/ E o futuro não é mais como era antigamente/ Quem me dera ao menos uma vez/ Provar que quem tem mais do que precisa ter/ Quase sempre se convence que não tem o bastante/ Fala demais por não ter nada a dizer/ Quem me dera ao menos uma vez/ Que o mais simples fosse visto/ Como o mais importante/ Mas nos deram espelhos e vimos um mundo doente/ Quem me dera ao menos uma vez/ Entender como um só Deus ao mesmo tempo é três/ E esse mesmo Deus foi morto por vocês/ Sua maldade, então, deixaram Deus tão triste/ Eu quis o perigo e até sangrei sozinho, entenda/ Assim pude trazer você de volta pra mim/ Quando descobri que é sempre só você/ Que me entende do início ao fim/ E é só você que tem a cura pro meu vício/ De insistir nessa saudade que eu sinto/ De tudo que eu ainda não vi/ Quem me dera ao menos uma vez/ Acreditar por um instante em tudo que existe/ E acreditar que o mundo é perfeito/ E que todas as pessoas são felizes/ Quem me dera ao menos uma vez/ Fazer com que o mundo saiba que seu nome/ Está em tudo e mesmo assim/ Ninguém lhe diz ao menos obrigado/ Quem me dera ao menos uma vez/ Como a mais bela tribo/ Dos mais belos índios/ Não ser atacado por ser inocente/ Eu quis o perigo e até sangrei sozinho, entenda/ Assim pude trazer você de volta pra mim/ Quando descobri que é sempre só você/ Que me entende do início ao fim/ E é só você que tem a cura pro meu vício/ De insistir nessa saudade que eu sinto/ De tudo que eu ainda não vi/ Nos deram espelhos e vimos um mundo doente/ Tentei chorar e não consegui.

A presença do violão na introdução e sustentação harmônica indica uma influência da MPB na música, enquanto a guitarra, baixo e bateria são típicas do rock. Isso é sustentado nos instrumentistas que participaram da gravação. No encarte da coletânea fonográfica *Parnaíba – 150 anos* (1994), estão listados os seguintes músicos como participantes de *Compreendi Porque*: Danilo Filho (nome usado pela obra para se referir a Danilo Carvalho) na guitarra e Marcelo Farias no contrabaixo, ambos integrantes da banda Rabiscos. Junto a eles está Pituka na bateria, mostrando uma diferença em relação à *Noite de Aflição*, outra música da banda que está na mesma obra e contou com a participação de Tony como baterista.

A parte vocal de *Compreendi Porque* não é creditada em *Parnaíba – 150 anos* (1994), exigindo do ouvinte o conhecimento prévio da cena musical do litoral do Piauí para identificar as vozes gravadas. Já que, existe uma alternância de interpretações durante as partes da canção. Considerando as gravações das outras canções de *Parnaíba – 150 anos* (1994), quatro intérpretes de *Compreendi Porque* podem ser identificados em seus três minutos e cinco segundos de duração.

A primeira voz aparece no trecho: “*Compreendi porque chorou/ Reconheci meu erro/ Mas não pretendo dizer quem sou/ Em pouco tempo, em pouco tempo*”. Segundo Gonzaga Silva, esta seria de seu irmão, Carlinhos Parnaíba, que em *Parnaíba – 150 anos* (1994) gravou os teclados da música *Escravidão*, composição de Pedrinho Guitar e Senyra Adrian, interpretada pelo Grupo Cachoeira, banda na qual Gonzaga Silva e Carlinhos Parnaíba eram músicos e fundadores.

No trecho: “*Preciso de segurança para te falar/ Quanto tempo pra pensar/ Mas não me peça pra eu dizer quem sou/ Deixa alguém responder, deixa alguém responder*”, entra a primeira de duas participações de Teófilo Lima, cantor da Rabiscos e compositor da música com Marcelo Farias, baixista da banda e músico que gravou as linhas de baixo de *Compreendi Porque* e *Noite de Aflição*.

No trecho: “*Cedo demais para definir/ Somos tão breves para concluir/ Que nunca, nunca é muito para saber/ Com quem estamos*”, a interpretação ficou a cargo de Gonzaga Silva³²³, que em *Parnaíba – 150 anos* (1994) gravou as linhas de baixo da música *Escravidão*.

No trecho: “*Sempre é hora de saber/ Porque só tão tarde aprendemos a viver/ Talvez tão jovens para tanto tempo, para tanto tempo*”, a interpretação ficou a cargo de Pedrinho

³²³ Essa afirmação foi possível a partir da entrevista concedida por Gonzaga Silva em 2022 e de uma análise comparativa da gravação de *Compreendi Porque* presente em *Parnaíba - 150 anos* (1994) com o CD *Fruto da Terra* (2021). Este último pode ser ouvido em: <https://piaucult.com.br/?p=album&id=241&procodigo=6> (Acesso em 29 de nov. de 2024).

Guitar, que na mesma obra em *Escravidão* foi um dos compositores da letra da música, gravou as guitarras e a voz principal.

Outra contribuição musical está na gravação das guitarras da música *Sós*, com letra de Alcenor Candeira Filho, música de Israel Correia e interpretação de Vera Amorim. Além disso, Pedrinho Guitar também está creditado como backing vocal de *Ultimatum*, que teve letra, música e interpretação a cargo de Carlos Alberto Dias, com quem também dividiu a função de coordenador de produção em *Parnaíba – 150 anos* (1994).

Após a participação de Pedrinho Guitar em *Compreendi Porque*, Teófilo Lima retoma a interpretação da música nos trechos finais: “*Compreendi porque chorou/ Reconheci meu erro/ Mas não peça para dizer quem sou/ Em pouco tempo, em pouco tempo/ Mas não peça para dizer quem sou/ Deixa alguém responder, deixa alguém responder*”.

Do ponto de vista melódico, a mudança de vocalistas adiciona variedade e contraste à música. Cada cantor imprime seu próprio estilo e referência vocal, enriquecendo a textura e a diversidade melódica da canção. Em *Compreendi Porque*, essa alternância de vozes não apenas se destaca como uma característica particular, mas também cria a sensação de diálogo, intensificando a narrativa musical e sua relevância dentro da coletânea fonográfica.

Essa interpretação de *Compreendi Porque*, gravada em *Parnaíba – 150 anos* (1994), quase meia década depois de sua composição, coloca em voga um novo significado para a música, transcendendo o drama juvenil em sua letra. Isso pode ser visto a partir de Gonzaga Silva, músico envolvido em sua gravação:

O Teófilo com o Rabisco foi em Fortaleza e gravaram uma demo e começou a tocar logo, ela fez sucesso antes de ser gravada no LP da prefeitura, ela já era sucesso, foi como se fosse a segunda gravação. Ela já tocava nas rádios e era conhecida, então, a gente resolveu colocar justamente por conta disso, porque ela foi uma música muito bem aceita e bonita e quando o Teófilo lançou com o Rabiscos ela tocou direto nas rádios, em todas as rádios da cidade (Gonzaga Silva, 2022).

Gonzaga Silva relata que existia uma trajetória de sucesso da música *Compreendi Porque*, antes mesmo de sua inclusão na coletânea fonográfica *Parnaíba - 150 anos* (1994). Segundo Gonzaga Silva, a canção já havia conquistado significativa popularidade na cidade de Parnaíba com uma versão gravada pela Rabiscos Urbanos na cidade de Fortaleza³²⁴,

³²⁴ A partir das entrevistas realizadas com membros da banda Rabiscos e outros personagens que vivenciaram a cena rock do litoral piauiense na década de 1990, não é possível identificar com exatidão o ano da gravação feita em Fortaleza-CE. Contudo, as fontes indicam que entre os músicos presentes em estúdio estava Jesum Messias, que sairia da banda por volta do final de 1992 ou início de 1993. Além disso, na entrevista concedida pelos integrantes da Rabiscos Urbanos ao periódico local *Ipsis Verbis*, a música *Compreendi Porque* foi apontada

tornando-se um sucesso nas rádios do litoral do Piauí. Isso determina a escolha para fechar a obra da prefeitura de Parnaíba como mosaico musical.

Essa recepção de *Compreendi Porque* na década de 1990 também é explorada por Danilo Carvalho, músico da Rabiscos que participou de sua gravação em 1994, quando diz:

Acho que essa coisa deles cantarem juntos veio exatamente do quão pop essa música era na época, todo mundo tocava e até hoje essa galera que toca na noite muitos covers tocam. Na época todo mundo tocava, Pituka, Pedro Airton, Gonzaga, as bandas e essa galera toda, até banda de forró tocava, as bandas de forró faziam uma versão dessa música, era bem pop. Acho que eles fizeram uma homenagem da galera cantando junto para representar que ela é uma música que todo mundo tocava mesmo (Danilo Carvalho, 2023).

Danilo Carvalho, ao falar sobre a gravação de *Compreendi Porque*, oferece a sua percepção sobre as motivações que levaram a Rabiscos ter duas composições em *Parnaíba - 150 anos* (1994). Essa percepção, segundo Danilo Carvalho, está em consonância com Gonzaga Silva ao associar a escolha à sua relevância e popularidade no cenário musical do litoral do Piauí na década de 1990, bem como à recepção positiva por parte do público e das mídias locais.

Segundo Danilo Carvalho, existia o caráter “pop” em *Compreendi Porque*, além da ampla aceitação entre músicos locais, dentre os quais são citados Pituka, Pedro Airton (Pedrinho Guitar) e Gonzaga Silva, participantes de sua gravação em *Parnaíba – 150 anos* (1994). Isso ilustra como a música rock autoral produzida por artistas da região poderia alcançar públicos para além daqueles de seu círculo musical.

A ideia de que *Compreendi Porque* se tornou na primeira metade da década de 1990 uma peça da cultura musical do litoral do Piauí é reforçada pela sua permanência no repertório de Teófilo Lima três décadas depois de sua criação. Nesse sentido, a colaboração de diferentes artistas e a integração de diversos elementos musicais em *Parnaíba – 150 anos* (1994) foi uma forma de ressaltar seu papel como um símbolo cultural local.

Para Adalberto Paranhos (2013), existem na canção sentidos mutantes, ou seja, estão sujeitas às transformações ao longo do tempo. No entanto, Paranhos (2013) ressalta que essas mudanças não se limitam somente ao fator temporal. Nesse sentido, o argumento do historiador da música é que, em um mesmo período, a interpretação de uma canção pode variar significativamente com base nas ações e intervenções dos sujeitos que interagem com ela.

como a detentora do prêmio de melhor música do ano de 1991. Dessa forma, estima-se que a gravação em Fortaleza tenha ocorrido entre 1991 e 1992.

Ao ser considerada a perspectiva desenvolvida por Paranhos (2013), aponta-se na análise de *Compreendi Porque* e na sua interpretação em *Parnaíba - 150 anos* (1994) o contexto histórico e a passagem do tempo, ou seja, entre 1991 e 1994. Além disso, sua gravação reflete as perspectivas e influências individuais dos intérpretes (Teófilo Lima, Gonzaga Silva, Carlinhos Parnaíba e Pedrinho Guitar), dos músicos (Danilo Carvalho, Marcelo Farias e Pituka) e de outros envolvidos na coletânea fonográfica com a canção, como Danilo Melo e José Hamilton Castelo Branco (produtores executivos), Tim Fonteles (diretor musical) e Per-Arne Jonhansson (técnico de gravação e responsável pela mixagem digital). Segundo Paranhos (2013), cada pessoa que interage com a música traz suas próprias experiências, emoções, valores e perspectivas, influenciando a maneira como compreende e interpreta a canção.

Compreendi Porque, apesar da presença da Rabiscos em sua gravação em *Parnaíba – 150 anos* (1994), poderia ser definida como exclusiva da banda de rock. Visto que, comporta em sua gravação a dinâmica entre músicos, público e a noção de originalidade no contexto das práticas musicais do litoral piauiense. González (2016), ao utilizar o exemplo da canção *Marcianita*³²⁵, destaca que os músicos que realizaram as primeiras gravações dessa canção teriam provavelmente conhecido o que ele chama de “original absoluto”, gravado em Santiago, capital do Chile, por Los Flamingos.

O original absoluto está relacionado à gravação inicial de uma canção. Esta, segundo González (2016), é a versão, costumeiramente acessada por músicos ao realizarem gravações de versões. Contudo, ressalta González (2016), o original absoluto inclui influências que o público não necessariamente conhece. Essa diferença de perspectiva entre músicos e público é fundamental para compreender a natureza da originalidade e como as influências são recebidas e transmitidas. Dessa forma, a partir do pensamento de González (2016) e sua compreensão dos conceitos de Original, Cover e Versão, os quais consideram a dinâmica interna da comunidade musical e suas influências e referências, *Compreendi Porque* de *Parnaíba – 150 anos* (1994) se encaixa no conceito de Versão.

Nesse sentido, mesmo que o público do litoral do Piauí, a partir de 1994, não tenha conhecido a versão original de *Compreendi Porque* da Rabiscos Urbanos, os músicos da região a conheceram. Isso é ressaltado por Gonzaga Silva, um dos intérpretes participantes da

³²⁵ Para um maior aprofundamento sobre as questões relacionadas à originalidade que González levanta a partir da canção *Marcianita*, recomenda-se a leitura do capítulo “Originais e Múltiplos” presente em: GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Pensando a música a partir da América Latina: problemas e questões*. São Paulo: Letra e Voz, 2016. p. 123-140.

coletânea *Parnaíba – 150 anos* (1994), e por Danilo Carvalho, que, apesar de ser integrante da banda, não participou da gravação original realizada em Fortaleza-CE.

Devido à importância atribuída à banda Rabiscos no cenário musical do litoral piauiense, ela foi uma das convidadas para a segunda coletânea fonográfica produzida pela prefeitura de Parnaíba em parceria com o SESC/PI na década de 1990. Lançada em 1996, mas com gravação, mixagem e prensagem realizadas entre agosto de 1995 e abril de 1996, *Gana*, de autoria e interpretação creditadas à banda Rabiscos, ocupa a décima sexta faixa, encerrando a coletânea *Porto das Barcas* (1996). A composição traz uma letra permeada por referências culturais tanto nacionais quanto internacionais. Sua letra diz:

Trampo a vida numa noite acesa
Cada dia um trago a mais, em vão
Cada ser um cais, uma erupção
Uma trama exposta sobre a mesa
Um solo a mais, um blues, um jazz
Uma outra visão, um saber crescer
Sons que vêm tal qual um grito
Fazem-me sorrir desta situação
Equinócios e solstícios vão
On the road, on the road
Like a Rolling stones
Sons que vêm tal qual um grito
Fazem-me sorrir desta situação
Equinócios e solstícios vão
On the road, on the road
Like a Rolling stones
Sons que vêm tal qual um grito
Fazem-me sorrir desta desilusão
Equinócios e solstícios vão
On the road, on the road
Like a Rolling stones
Sons que vêm tal qual um grito
Fazem-me sorrir desta situação
Equinócios e solstícios vão
On the road, on the road
Like a Rolling stones (Rabiscos, 1996).

Gravada por Carlinhos Moreira (Guitarra e Arranjo); César (bateria), Danilo Carvalho (Guitarra), Domingos Jr. (Sax Alto); Guilherme Paiva (gaita); Marcelo Dias (baixo) e Teófilo (voz), *Gana* coloca em evidência a diversidade de referências e um aprimoramento em relação à *Noite de Aflição*, lançada dois anos antes.

As percepções dos integrantes da Rabiscos entre 1994 e 1995-1996 podem ser visualizadas na letra de *Gana* quando o protagonista da canção se mostra imerso em uma vida noturna intensa, como denotado pela expressão “*Trampo a vida numa noite acesa*”. Essa

atmosfera indica uma conexão com a efervescência das cidades brasileiras após o entardecer. Ao mencionar “*Um solo a mais, um blues, um jazz*”, a letra incorpora elementos de gêneros musicais internacionais. Tais como o *blues*, originado nos Estados Unidos da América, e o *jazz*, também fundamentado na cena musical estadunidense, adicionando assim uma dimensão global à trama da música.

A alusão a “*On the road*” e “*Like a Rolling Stones*” traz referências a duas influências da cultura rock e juvenil mundial na segunda metade do século XX. O romance *On the Road*, de Jack Kerouac, que explora a busca por liberdade e aventura na estrada e a expressão “*Like a Rolling Stones*” relacionada a uma música de Bob Dylan, que aborda temas de liberdade e rebeldia.

Considerando a mensagem que Bob Dylan buscava trazer em sua música e a referência explícita feita em *Gana* pela banda Rabiscos, faz-se pertinente analisar a letra de *Like a Rolling Stone*, lançada em 1965 no álbum de estúdio *Highway 61 Revisited*:

Once upon a time you dressed so fine
Threw the bums a dime in your prime, didn't you?
People call, say: Beware, doll, you're bound to fall
You thought they were all a-kidding you
You used to laugh about
Everybody that was hanging out
Now you don't talk so loud
Now you don't seem so proud
About having to be scrounging your next meal
How does it feel?
How does it feel?
To be without a home
Like a complete unknown
Like a rolling stone
Aw, you've gone to the finest school all right, Miss Lonely
But you know you only used to get juiced in it
Nobody's ever taught you how to live out on the street
And now you're gonna have to get used to it
You say you'd never compromise
With the mystery tramp, but now you realize
He's not selling any alibis
As you stare into the vacuum of his eyes
And say: Do you want to make a deal?
How does it feel?
How does it feel?
To be on your own
With no direction home
A complete unknown
Like a rolling stone
Aw, you never turned around to see the frowns
On the jugglers and the clowns when they all did tricks for you
Never understood that it ain't no good

You shouldn't let other people get your kicks for you
 You used to ride on a chrome horse with your diplomat
 Who carried on his shoulder a Siamese cat
 Ain't it hard when you discover that
 He really wasn't where it's at
 After he took from you everything he could steal?
 How does it feel?
 How does it feel?
 To hang on your own
 With no direction home
 Like a complete unknown
 Like a rolling stone
 Aw, princess on the steeple and all the pretty people
 They're all drinking, thinking that they got it made
 Exchanging all precious gifts
 You'd better take your diamond ring, you better pawn it, babe
 You used to be so amused
 At Napoleon in rags and the language that he used
 Go to him now, he calls you, you can't refuse
 When you ain't got nothing, you got nothing to lose
 You're invisible now, you got no secrets to conceal
 How does it feel?
 Aw, how does it feel?
 To be on your own
 With no direction home
 Like a complete unknown
 Like a rolling stone (Bob Dylan, 1965)³²⁶.

Segundo a historiadora Monica Trindade (2021), Bob Dylan é um exemplo de como um artista pode atuar de maneira engajada e política em suas músicas durante um período

³²⁶ Em tradução para o português a letra de *Like a Rolling Stone* diz: Era uma vez quando você se vestia tão bem/ Dava esmolas aos mendigos no auge, não dava?/ As pessoas ligam e dizem: Cuidado, querida, você está prestes a cair/ Você achava que todos estavam brincando com você/ Você costumava rir de/ Todo mundo que ficava por aí/ Agora você não fala tão alto/ Agora você não parece tão orgulhosa/ De ter que mendigar sua próxima refeição/ Como é que se sente?/ Como é que se sente?/ Estar sem um lar/ Como um completo desconhecido/ Como uma pedra rolando/ Ah, você foi para a melhor escola, certo, Senhorita Solitária/ Mas você sabe que só ficava embriagada lá/ Ninguém jamais te ensinou como viver nas ruas/ E agora você vai ter que se acostumar com isso/ Você dizia que nunca se comprometer/ Com o vagabundo misterioso, mas agora percebe/ Que ele não está vendendo álbis/ Enquanto você olha para o vácuo de seus olhos / E pergunta: Quer fazer um acordo?/ Como é que se sente?/ Como é que se sente?/ Estar sozinha/ Sem direção de casa/ Um completo desconhecido/ Como uma pedra rolando/ Ah, você nunca se virou para ver a raiva/ Nos malabaristas e nos palhaços quando faziam truques para você/ Nunca entendeu que não é bom/ Deixar outras pessoas chutarem você/ Você costumava andar em um cavalo cromado com seu diplomata/ Que carregava no ombro um gato siamês/ Não é difícil quando você descobre que/ Ele realmente não estava onde você pensava/ Depois que ele tirou de você tudo o que pôde roubar?/ Como é que se sente?/ Como é que se sente?/ Estar por conta própria/ Sem direção de casa/ Como um completo desconhecido/ Como uma pedra rolando/ Ah, princesa no campanário e todas as pessoas bonitas/ Estão todas bebendo, pensando que têm tudo garantido/ Trocando presentes preciosos/ É melhor você pegar seu anel de diamante, é melhor penhorá-lo, querida/ Você costumava se divertir tanto/ Com Napoleão em farrapos e a linguagem que ele usava/ Vá até ele agora, ele te chama, você não pode recusar/ Quando você não tem nada, você não tem nada a perder/ Você está invisível agora, não tem segredos para esconder/ Como é que se sente?/ Ah, como é que se sente?/ Estar por conta própria/ Sem direção de casa/ Como um completo desconhecido/ Como uma pedra rolando.

histórico específico, mesmo que haja desafios ou contradições em sua postura fora do universo artístico.

A canção *Masters of War*³²⁷ é um dos exemplos, colocados por Trindade (2021), do compromisso político de Bob Dylan. Ela é uma crítica à Guerra do Vietnã e à indústria militar, expressando ideias contrárias ao conflito produzido pelos EUA em território asiático. A música tornou-se um hino de protesto da juventude estadunidense e um chamado à conscientização sobre as agruras da guerra. *Like a Rolling Stones* segue um caminho de engajamento similar ao de *Masters of War*, mas direcionado ao contexto interno dos EUA na década de 1960. Isso demonstra como Bob Dylan disponibilizava, a partir de sua música, ferramentas para a expressão de ideias e para a mobilização da opinião pública em questões políticas e sociais relevantes.

No entanto, ressalta Trindade (2021), é importante notar que, apesar de seu compromisso político na música, a postura pública de Bob Dylan nem sempre refletia o

³²⁷ Música lançada em 1963 no álbum de estúdio *The Freewheelin' Bob Dylan*. Sua letra diz o seguinte: Come you masters of war/ You that build the big guns/ You that build the death planes/ You that build all the bombs/ You that hide behind walls/ You that hide behind desks/ I just want you to know/ I can see through your masks/ You that never done nothin'/ But build to destroy/ You play with my world/ Like it's your little toy/ You put a gun in my hand/ And you hide from my eyes/ And you turn and run farther/ When the fast bullets fly/ Like Judas of old/ You lie and deceive/ A world war can be won/ You want me to believe/ But I see through your eyes/ And I see through your brain/ Like I see through the water/ That runs down my drain/ You fasten the triggers/ For the others to fire/ Then you set back and watch/ When the death count gets higher/ You hide in your mansion/ As young people's blood/ Flows out of their bodies/ And is buried in the mud/ You've thrown the worst fear/ That can ever be hurled/ Fear to bring children/ Into the world/ For threatening my baby/ Unborn and unnamed/ You ain't worth the blood/ That runs in your veins/ How much do I know/ To talk out of turn?/ You might say that I'm young/ You might say I'm unlearned/ But there's one thing I know/ Though I'm younger than you/ Even Jesus would never/ Forgive what you do/ Let me ask you one question/ Is your money that good?/ Will it buy you forgiveness?/ Do you think that it could?/ I think you will find/ When your death takes its toll/ All the money you made/ Will never buy back your soul/ And I hope that you die/ And your death'll come soon/ I will follow your casket/ In the pale afternoon/ And I'll watch while you're lowered/ Down to your deathbed/ And I'll stand o'er your grave/ 'Til I'm sure that you're dead. Em tradução para o português a letra de *Masters of War* diz: Venham vocês, mestres da guerra/ Vocês que constroem as grandes armas/ Vocês que constroem os aviões da morte/ Vocês que constroem todas as bombas/ Vocês que se escondem atrás de paredes/ Vocês que se escondem atrás de mesas/ Eu só quero que saibam/ Que consigo enxergar através de suas máscaras/ Vocês que nunca fizeram nada/ Mas construíram para destruir/ Vocês brincam com o meu mundo/ Como se fosse o seu brinquedo/ Vocês colocam uma arma em minha mão/ E se escondem dos meus olhos/ E fogem ainda mais rápido/ Quando as balas voam velozes/ Como Judas de antigamente/ Vocês mentem e enganam/ Uma guerra mundial pode ser vencida/ Vocês querem que eu acredite/ Mas eu vejo através de seus olhos/ E vejo através de seus cérebros/ Como eu vejo através da água/ Que corre pelo meu ralo/ Vocês preparam os gatilhos/ Para os outros dispararem/ E depois se sentam e observam/ Quando a contagem de mortos aumenta/ Vocês se escondem em suas mansões/ Enquanto o sangue dos jovens/ Flui de seus corpos/ E é enterrado na lama/ Vocês lançam o pior medo/ Que pode ser lançado/ Medo de trazer crianças/ Ao mundo/ Por ameaçar o meu bebê/ Não nascido e sem nome/ Vocês não valem o sangue/ Que corre em suas veias/ Quanto eu sei/ Para falar fora de hora?/ Vocês podem dizer que sou jovem/ Podem dizer que sou ignorante/ Mas há uma coisa que sei/ Embora seja mais jovem que vocês/ Nem mesmo Jesus esqueceria/ O que vocês fazem/ Deixe-me fazer uma pergunta/ Seu dinheiro é tão bom assim?/ Ele comprará seu perdão?/ Você acha que isso aconteceria?/ Acho que descobrirá/ Quando sua morte cobrar seu preço/ Todo o dinheiro que ganhou/ Nunca comprará sua alma de volta/ E espero que morram/ E que sua morte venha logo/ Eu seguirei seu caixão/ Na tarde pálida/ E assistirei enquanto você é baixado/ Para sua cama de morte/ E ficarei sobre seu túmulo/ Até ter certeza de que está morto.

mesmo grau de engajamento. O artista, em entrevistas e em sua vida pessoal, buscava adotar uma atitude ambígua ou evasiva em relação a questões políticas.

A música *Like a Rolling Stone* de Bob Dylan retrata o sentimento de alienação e deslocamento. O eu lírico da canção coloca em destaque um estado de queda de *status* que se desenvolve para um estado de perda e incerteza. Nesse sentido, a frase “*Like a rolling stone*” em *Gana* evoca a imagem de algo que está sem rumo, sem lar, lançado ao abandono. Por esta via, a Rabisco, ao usar o título da música de Bob Dylan, coloca em evidência o sentimento transmitido em *Like a Rolling Stones*, enquadrando-o no contexto do litoral piauiense. Esse mesmo sentimento está na referência ao livro *On the Road* de autoria do escritor Jack Kerouac, personagem do movimento beatnik.

Ao analisar a relação do rock com a juventude, a pesquisadora Gisele Luiz (2022) aborda os beatniks, colocando-os como um movimento de jovens que emergiu como uma resposta ao consumismo e otimismo que caracterizavam o pós-guerra nos EUA. Nesse sentido, o termo “*beatniks*” buscava imprimir uma ideia de subcultura que rejeitava os valores dominantes da sociedade da época, buscando uma abordagem mais alternativa e crítica.

Luiz (2022) destaca figuras proeminentes associadas ao beatniks, como os autores Jack Kerouac, William S. Burroughs e Aldous Huxley, o poeta Allen Ginsberg, e o editor Lawrence Ferlinghetti. Esses indivíduos a partir de sua produção literária articularam ideias na expressão artística que caracterizou o movimento.

Além dos protagonistas do meio literário diretamente ligados ao movimento, Luiz (2022) aponta músicos e bandas que pela via sonora difundiram a filosofia beatnik, entre eles está The Beatles, Janis Joplin e Bob Dylan, esse último destacado pela Rabisco por meio da menção do título de sua canção na letra de *Gana* em *Porto das Barcas* (1996). Assim, evidencia-se que não existe aleatoriedade de expressões em *On the road* e *Like a Rolling Stones*, podendo ser atribuído o mesmo sentimento expresso pelo eu-lírico de *Gana* nas duas frases.

Ao retratar os cenários em “*Equinócios e solstícios vão*”, *Gana* traz uma referência à natureza cíclica da vida, incorporando simbolismos culturais associados a períodos de transição e renovação. A frase “*Sons que vêm tal qual um grito/ Fazem-me sorrir desta situação*” mostra, na potência humana, a expressão artística, especialmente na música, enquanto a dualidade entre enfrentar as adversidades com alegria e humor é palpável. No âmbito dos sentimentos humanos, também está presente na canção a expressão “*Uma trama exposta sobre a mesa*”, acrescentando um elemento de revelação na trajetória do protagonista.

As diversas referências culturais e musicais presentes na letra proporcionam uma experiência contextualizada aos ouvintes, conectando a canção a influências globais e locais. Nesse sentido, torna-se relevante o formulado por Raymond Williams (2011, p. 56-59), quando ao desenvolver categorias que buscam entender as dinâmicas e as transformações culturais na sociedade, destaca os de “cultura residual” e “cultura emergente”.

A cultura residual é composta por práticas, significados e valores que, embora tenham sido deslocados pela cultura dominante contemporânea, ainda exercem influência no presente, seja de maneira material ou simbólica. Nesse sentido, a cultura emergente é um espaço dinâmico onde novas práticas, significados e valores estão sendo gerados. Essas criações muitas vezes desafiam a cultura dominante, buscando reconhecimento e aceitação (Williams, 2011). A menção feita ao livro *On the Road*, à música *Like a Rolling Stone* e aos gêneros musicais *blues* e *jazz* em *Gana* ilustra a persistência da cultura residual.

O espírito de liberdade e resistência representado pelos elementos de *Gana* são incorporados na música da Rabiscos como adjetivos do tecido cultural de seu tempo. Essa interconexão entre as referências culturais e a cultura residual destaca a natureza e contínua da influência cultural na sociedade (Williams, 2011).

O encontro entre a poesia musical de *Gana* e o conceito de cultura emergente se dá em um diálogo entre as expressões artísticas e as dinâmicas culturais contemporâneas. Ao retratar os cenários marcados pelos “*Equinócios e solstícios vão*”, “*Sons que vêm tal qual um grito/Fazem-me sorrir desta situação*” e “*Uma trama exposta sobre a mesa*”, *Gana* incorpora simbolismos culturais diversos, enraizando-se em períodos de transição e renovação.

Dentro desse contexto, a frase “*Sons que vêm tal qual um grito/Fazem-me sorrir desta situação*” ressoa como uma expressão da potência humana, encontrando na música um meio privilegiado. Esses sons, carregam consigo a dualidade humana no enfrentamento das adversidades. Assim, o universo emocional é enriquecido pela expressão “*Uma trama exposta sobre a mesa*”. Associando essas reflexões ao conceito de cultura emergente, proposto por Williams (2011), percebe-se um paralelo.

A resistência, inovação e a formação de novos grupos encontram ecos nas notas e letras que a Rabiscos escolheu para compor sua música, revelando uma interseção entre a expressão artística e as forças culturais emergentes da contemporaneidade. Nesse encontro, a música apresenta reflexos da sociedade em constante transformação.

De acordo com Teófilo Lima e Guilherme Paiva, músicos que participaram da gravação de *Gana*, a música em questão se configura como um instante crucial na trajetória

da banda e de seus integrantes. Nesse período, a Rabiscos estava em processo de desativação no cenário musical. Contudo, seus integrantes, ao seguirem suas carreiras na música, em outras bandas ou carreira solo, almejaram aprimorar suas habilidades musicais para além do rock, incorporando novos elementos provenientes de ritmos brasileiros e internacionais, por exemplo, *jazz*, *blues* e a MPB. Essa expansão sonora gravada em *Porto das Barcas* (1996) é um testemunho das mudanças nos últimos integrantes da banda Rabiscos.

Nesse sentido, as participações nas coletâneas fonográficas fomentada pelo poder público municipal na década de 1990 marcaram a produção artística da banda Rabiscos e seu seis integrantes. Com isso, o grupo tornou-se articulador da cultura por meio da música rock autoral. Isso se dá pela capacidade de traduzir em suas composições, os anseios e as angústias de uma juventude que vivia o impacto das transformações socioculturais da época, estabelecendo diálogos com o contexto global enquanto preservava uma identidade nacional e regional na juventude do litoral piauiense.

5.3. Pedrinho Guitar e as conexões do rock com o meio ambiente

Pedro Airton Pereira da Silva, conhecido artisticamente como Pedrinho Guitar, está entre os moldadores das compilações fonográficas *Parnaíba - 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996), demonstrando sua versatilidade como músico, arranjador e produtor. Essa participação no projeto político-cultural do poder público mostra a sua inserção no cenário musical do litoral piauiense e a sua influência no modelo de cultura que estava sendo formulado naquele momento.

Sua participação na coletânea *Parnaíba - 150 anos* (1994) se destacou pela gravação da guitarra e vocal em mais de uma faixa. Em particular, na canção *Escravidão*, de sua autoria com Senyra Adrianly e interpretada pelo Grupo Cachoeira. Esse momento, que uniu influências regionais com elementos do rock, mostra as configurações do rock no litoral piauiense.

Além disso, Pedrinho Guitar atuou como backing vocal na faixa *Ultimatum*, de Carlos Alberto Dias, voltada ao hard rock, mostrando sua presença em diferentes nuances do projeto político cultural. Juntamente com Carlo Alberto Dias, Pedrinho Guitar também é creditado como coordenador de produção da coletânea *Parnaíba - 150 anos* (1994). Essa função demonstra sua liderança no contexto de gravação fonográfica.

Danilo Melo destaca o papel de Pedrinho Guitar em dois momentos de sua fala sobre a organização que proporcionou as gravações e pluralidade de participantes nas coletâneas fonográficas:

Nós chamamos o Pedrinho Guitar que era assessor na secretaria de cultura e trabalhava muito com o foco nesses eventos e “Pedro vamos gravar o disco” (Danilo Melo, 2023).

O Pedrinho foi um cara muito importante e chave nesse processo todo, ele conhecia todo mundo e era articulado, então, ele fazia os convites e sempre trazia boas ideias, era muito mobilizado em torno disso (Danilo Melo, 2023).

Danilo Melo destaca a figura de Pedrinho Guitar como um personagem central no processo de produção cultural e musical em Parnaíba, particularmente na articulação de eventos na década de 1990. À época, Pedrinho Guitar fazia parte de um grupo de pessoas com idades entre 25 e 30 anos que trabalhava na Secretaria de Cultura de Parnaíba, diretamente com Danilo Melo, também pertencente a essa geração. Apesar da juventude, Pedrinho Guitar já possuía vínculos com integrantes da música local, resultado de sua participação na cena rock dos anos 1980 com a banda Arte & Ofício e de sua carreira solo, impulsionada por festivais produzidos no litoral piauiense na década de 1990. Como assessor na Secretaria de Cultura de Parnaíba, Pedrinho Guitar, segundo Danilo Melo, atuava como elo entre artistas, ideias e realizações, transitando entre as estruturas burocráticas do poder público e o meio artístico.

Esse tipo de articulação em Pedrinho Guitar, destacada por Danilo Melo, também é apontado por Gonzaga Silva quando narra a sua participação na coletânea fonográfica *Parnaíba – 150 anos* (1994):

A formação original, que era a primeira de autoral, já não existia. Como a história do Cachoeira era bonita e precisava ser registrada e essa era a primeira oportunidade que tinha de se colocar alguma coisa, surgiu “vamos gravar alguma coisa”, o Pedro teve a ideia e disse: “o Cachoeira é convidado e queria que vocês gravassem a canção Escravidão, mas com a interpretação com o nome Cachoeira”, o Pedro seria um novo integrante e o dono da música. Então, essa foi a ideia, “a gente não vai gravar como Pedrinho Guitar”. Tinha até aquela questão também, ele era funcionário da prefeitura na época e para evitar essas questões de “o cara é funcionário da secretaria e está também com a música dele”, e também foi a primeira oportunidade que teve de se gravar alguma coisa. O grupo nessa fase de autoral já estava extinto, tinha parado, mas tem uma obra e o Pedro estava com essa música muito bonita e queria aproveitar para gravar (Gonzaga Silva, 2022).

O relato de Gonzaga Silva mostra que, para a sua trajetória musical, Pedrinho Guitar atuou como indivíduo com visão estratégica diante da história da música. Assim, no contexto da década de 1990, os artistas que buscavam a sua consolidação viram na relação com a secretaria de cultura e seus membros uma forma de acessar recursos e espaços. Dentre os nomes que se inseriram nessa lógica da cena cultural do litoral piauiense está o Grupo Cachoeira.

Gonzaga Silva, ao destacar em sua fala as motivações que levaram o Grupo Cachoeira a participar da coletânea fonográfica *Parnaíba – 150 anos* (1994), evidencia que a Secretaria de Cultura de Parnaíba tinha como objetivo consolidar uma visão de cultura que englobasse tanto artistas ativos quanto inativos. Nesse contexto, a dissolução da formação original e a inatividade do Grupo Cachoeira serviram como motivações para o registro fonográfico, ainda que por meio de uma canção que não fazia parte do repertório de shows. Isso demonstra que, para a relevância histórica do grupo, o mais importante era a preservação do seu nome e a participação de seus integrantes ainda atuantes na cena musical, entre eles Gonzaga Silva e seu irmão, Carlinhos Parnaíba.

Como destaca Gonzaga Silva, a decisão de gravar a canção sob o nome Grupo Cachoeira, em vez de Pedrinho Guitar, refletia a intenção de preservar o simbolismo e a integridade do projeto fonográfico. No entanto, ao analisar a materialidade do projeto, essa noção de ética se mostrava frágil, considerando a presença constante de Pedrinho Guitar em diferentes funções na coletânea *Parnaíba – 150 anos* (1994), algo que se tornaria ainda mais evidente dois anos depois, em *Porto das Barcas* (1996). Esse gesto estratégico, que buscava conferir um caráter ético à participação de Pedrinho Guitar por meio do Grupo Cachoeira no projeto fonográfico do poder público de Parnaíba, ainda que pouco estruturado, não diminui a importância tanto de Pedrinho Guitar quanto do Grupo Cachoeira no cenário cultural das décadas de 1980 e 1990.

Como aponta a historiadora Tatiane Silva (2023), essa relação de colaboração entre diferentes gerações de músicos também era observada em Teresina na década de 1980. A dinâmica de cooperação entre os artistas teresinenses, independentemente de suas áreas de atuação, evidenciava a participação dos músicos mais expressivos da cidade na construção e no desenvolvimento profissional uns dos outros.

A colaboração musical mencionada por Tatiane Silva (2023) manifestava-se na organização de shows, na composição de músicas e até mesmo em interpretações conjuntas, refletindo uma interação mutuamente benéfica. No contexto do litoral piauiense, essa interação pode ser percebida na coletânea *Parnaíba – 150 anos* (1994), especialmente em

relação a Pedrinho Guitar e ao Grupo Cachoeira. Atuando a partir de sua própria realidade local, esses músicos buscavam valorizar as raízes musicais do litoral piauiense, ressaltando sua importância na formação da identidade cultural da região.

Williams (2008), em sua análise sobre a cultura popular, descreve esse fenômeno como uma combinação intrincada de elementos residuais, autoproduzidos e produzidos externamente, marcados por tensões entre si. Para Williams (2008), os elementos residuais, enraizados em tradições passadas, coexistem com componentes autoproduzidos, originados organicamente dentro das comunidades, e com elementos externos, influenciados por forças alheias à cultura local. Essa interação entre diferentes fatores ressalta a diversidade e a dinamicidade da cultura popular.

Dessa forma, a construção de memória fonográfica do Grupo Cachoeira teve como uma de suas bases a música *Escravidão*. Com autoria de Pedrinho Guitar e Senyra Adriany, a faixa nove interpretada pelo Grupo Cachoeira, segundo o encarte do LP *Parnaíba – 150* (1994), teve como músicos: Pedrinho Guitar (guitarra, backing vocal), Gonzaga Silva (baixo), Pituca (bateria) e Carlinhos Parnaíba (teclados). Apesar de o encarte creditar para Pedrinho Guitar o papel de backing vocal, ao ser ouvida a música, percebe-se que sua participação em *Escravidão*, além de guitarrista, é como vocalista. Sua letra diz o seguinte:

Você é a estrela que me guia
A luz que ilumina essa escuridão
Dessa coisa esquisita chamada paixão
A chama incandescente do meu coração
A dor que está no peito sem me doer
Sou teu escravo e você não vê
O fogo ardendo
Sem me queimar
Trago os olhos cegos de amor
No meu peito aberto uma flôr
Na carne viva do meu ser
E na boca um beijo virgem então
Por querer estou em tuas mãos
Na ânsia de me perder
Eu perdi o medo de amar
Eu perdi o medo de sofrer
Pois quem ama sofre por querer
Eu quero mesmo é pecar
Eu quero mais me condenar
Ao fogo eterno do prazer (Pedrinho Guitar; Senyra Adriany, 1996).

Como pode ser visto na letra de *Escravidão*, o sentimento intenso de amor e paixão é o enfoque, o eu lírico descreve-o como algo que, ao mesmo tempo, ilumina a escuridão e condena o indivíduo. Essa dualidade em nome do que se entende por amor pode ser vista no

trecho: “*Pois quem ama sofre por querer / Eu quero mesmo é pecar*”. Isso sugere um amor tão intenso que o narrador está disposto a sofrer e até mesmo a “pecar” por ele.

Na frase “*Trago os olhos cegos de amor / No meu peito aberto uma flôr*”, Pedrinho Guitar e Senyra Adriany sugerem uma vulnerabilidade e disposição para se entregar completamente ao amor. A linha “*Você é a estrela que me guia/ A luz que ilumina essa escuridão*” reforça a ideia do eu lírico que coloca o amor em patamar de orientação, mesmo em momentos difíceis. Isso também pode ser visto em “*coisa esquisita chamada paixão*” e a “*chama incandescente do meu coração*”, representando a paixão como algo persistente que arde intensamente.

Quando escrevem “*Trago os olhos cegos de amor / No meu peito aberto uma flôr / Na carne viva do meu ser*”, Pedrinho Guitar e Senyra Adriany projetam, por meio de *Escravidão*, uma imagem de vulnerabilidade e abertura emocional do eu lírico. Isso denota um sujeito consumido por seu amor, a ponto de estar cego para outras coisas e disposto a se expor totalmente. Aliado a isso, o movimento de tensão do amor sentido pelo personagem de *Escravidão* mostra-se nas linhas “*Eu perdi o medo de amar/ Eu perdi o medo de sofrer/ Pois quem ama sofre por querer/ Eu quero mesmo é pecar*”.

Essa aceitação do potencial de dor no amor também é mostrada em “*sou teu escravo e você não vê/ O fogo ardendo/ Sem me queimar*”. Com isso, Pedrinho Guitar e Senyra Adriany sugerem que a dinâmica de amor encontra-se em situação unilateral, onde o sujeito está subjugado, se considerando “escravo”.

Escravidão, em sua essência, guarda similaridades com a ideia apresentada por Luís Vaz de Camões³²⁸ em soneto no século XVI.

Amor é um fogo que arde sem se ver,
é ferida que dói, e não se sente;
é um contentamento descontente,
é dor que desatina sem doer.
É um não querer mais que bem querer;
é um andar solitário entre a gente;
é nunca contentar-se de contente;
é um cuidar que ganha em se perder.
É querer estar preso por vontade;
é servir a quem vence, o vencedor;
é ter com quem nos mata, lealdade.
Mas como causar pode seu favor
nos corações humanos amizade,
se tão contrário a si é o mesmo Amor? (Luís Vaz de Camões, ?).

³²⁸ Os sonetos de Luís Vaz de Camões podem ser encontrados em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000164.pdf> (Acesso em 29 de nov. 2024).

A letra da música *Escravidão*, presente em *Parnaíba – 150 anos* (1994), e o soneto de Luís Vaz de Camões convergem tematicamente na exploração do amor como experiência paradoxal. Em *Escravidão*, o amor é descrito como algo que simultaneamente traz dor e prazer. Semelhantemente, Camões aborda esse mesmo paradoxo ao descrever o amor como “*um fogo que arde sem se ver*” e “*dor que desatina sem doer*”. Em ambos os casos, o sofrimento é visto como dimensão inevitável do amor, que deve ser abraçada, não evitada.

A submissão ao amor também é um tema comum entre a música de Pedrinho Guitar e Senyra Adriany e o soneto de Camões. Em *Escravidão*, o eu lírico se declara “*escravo*” e aceita sua rendição. No soneto, o amor é visto como prisão desejada: “*É querer estar preso por vontade; é servir a quem vence, o vencedor*”. Nos dois casos, os personagens se colocam em posição de aceitando da perda de autonomia em troca do sentimento amoroso.

Os textos também associam o prazer ao sofrimento, destacando uma percepção do elemento fogo como sinônimo de prazer e amor. Essa metáfora que em ambos os momentos evoca o desejo e a paixão é enfatizado em *Escravidão* no momento em que se canta: “*O fogo ardendo/ Sem me queimar*”, enquanto no soneto de Camões, ele é “*um fogo que arde sem se ver*”.

A possibilidade de comparar as imagens de amor projetadas em dois textos artísticos, separados por séculos de diferença, evidencia que o rock do litoral piauiense buscava bases intelectuais para estabelecer conexões entre a música e a sociedade. Segundo a historiadora Simone Luci Pereira (2016), as canções românticas e suas narrativas melodramáticas possuem uma dimensão que vai além das leituras que as consideram meramente escapistas ou alienantes. Ao abordar emoções intensas, como o amor, a paixão e os desafios afetivos, essas canções conectam-se a matrizes culturais profundamente enraizadas na sociedade, ativando identificações coletivas e acessando traços de tradições e memórias, mesmo dentro de um contexto de modernidade. Nesse sentido, *Escravidão* de Pedrinho Guitar e Senyra Adriany presente em *Parnaíba – 150 anos* (1994), insere-se no que Simoni Luci Pereira (2016) entende como melodrama, por sua ênfase nas tensões do sentimento amoroso.

A inserção de Pedrinho Guitar na parte musical do projeto fonográfico promovido pelo poder público municipal de Parnaíba na década de 1990 não se limita à dimensão romântica apresentada em *Escravidão*, trazendo também a ecologia ao foco do público do litoral piauiense. Essa outra face temática é apresentada inicialmente em sua colaboração como musicista na canção *Ultimatum* de Carlos Alberto Dias em *Parnaíba – 150 anos* (1994).

O termo “ultimatum”, termo do latim para a palavra ultimato em português, em sua definição refere-se a uma declaração final usada em situações de conflito. Em sua essência, é acompanhado de uma advertência de que, caso as condições impostas não sejam atendidas, haverá consequências graves ou definitivas³²⁹. No contexto da música de Carlos Alberto Dias, *Ultimatum* é um apelo em defesa do meio ambiente, mostrando que a sua não preservação irá trazer para a sociedade consequências não reversíveis.

Na gravação de *Ultimatum*, conforme consta na contracapa da coletânea fonográfica *Parnaíba – 150 anos* (1994), participaram Carlos Alberto Dias, atuando como guitarrista, vocalista e tecladista, e Tim Fonteles, que além de exercer a função de diretor musical do projeto, contribuiu como baixista e backing vocal da faixa. Também estão creditados César na bateria e Pedrinho Guitar, que, com Carlos Alberto Dias, assina a coordenação musical da coletânea, como backing vocal.

A letra de *Ultimatum* diz o seguinte:

No olhar do triste homem do século
A última gota seca e as cores vivas morrem
No cantar dos pássaros que encantam as montanhas de concreto e aço
Se ouve o crepitar de um canto
De extinção ecológica
Salvem as cores do mundo
Salvem a paz nas Américas
Salve o verde das mãos³³⁰
Do planeta terra
Dos fios tensos metálicos
Vibram acústicas notas
Em sons distorcidos a berrar
Pela paz nas Américas
América, América, América (Carlos Alberto Dias, 1996).

Ultimatum, escrita e interpretada por Carlos Alberto Dias, apresenta uma reflexão crítica sobre a relação conflituosa entre o progresso humano e a degradação ambiental. Nesse sentido, *Ultimatum* coloca em destaque imagens de um mundo em colapso, onde “a última gota seca” e “as cores vivas morrem”. Essas representações que transcendem o significado de metáforas simbolizam o esgotamento dos recursos naturais e a perda de vitalidade do planeta.

Esse contraste entre o meio ambiente e as estruturas da cidade é colocado quando, em *Ultimatum* os pássaros que deveriam trazer beleza e vida às “*montanhas de concreto e aço*”

³²⁹ A definição do verbete “ultimato” usado na análise pode ser encontrada em: BORBA, Francisco S. *Dicionário UNESP do Português Contemporâneo*. Curitiba: Piá, 2011. p. 1401.

³³⁰ Na gravação Carlos Alberto Dias nesse trecho canta: “Salvem o ventre das mãos”. Na análise será usada a palavra “ventre”, diferente da palavra “verde” que está na contracapa de *Parnaíba – 150 anos* (1994).

são consumidos pelo “*crepitar de um canto de extinção ecológica*”. Diante da extinção ecológica, Carlos Alberto Dias reforça a urgência na preservação ao cantar: “*salvem as cores do mundo*”, colocando isso como pré-requisito para salvar “*a paz nas Américas*”. Carlos Alberto Dias incorpora em *Ultimatum* elementos presentes na música rock, como na descrição de “*firos tensos metálicos*” e “*acústicas notas*” que ressoam em “*sons distorcidos a berrar*”.

A musicóloga Virgínia Tavares Vieira (2013), quando aborda a relação entre rock e crise ambiental, indica que as letras de rock podem ser espaços de reflexão apocalíptica. Essa análise de Vieira (2013) encontra eco em *Ultimatum*, de Carlos Alberto Dias. Esse tipo de composição utiliza o rock para criar um alerta ambiental. Para Vieira (2013), a partir da linguagem de denúncia, a música rock dialoga com a campanha mundial pela preservação do planeta, reforçando a ideia de que a crise ambiental é uma resposta direta às ações humanas.

Nesse sentido, *Ultimatum* incorpora elementos do rock, tanto em sua estética sonora quanto em sua postura crítica, para traduzir questões presentes na sociedade durante a década de 1980 e 1990. Essa via do rock autoral do litoral piauiense evidencia que, na cena musical da década de 1990, a música continuava a ser utilizada como ferramenta de resistência e denúncia de questões que eram pertinentes aos âmbitos internacionais, nacionais e regionais, como a preservação do meio ambiente.

Para além de sua participação em *Parnaíba – 150 anos* (1994), momento em que interpretou uma canção de sua autoria, Carlos Alberto Dias também participou, dessa vez, somente como musicista, em *Porto das Barcas* (1996). Segundo o encarte da coletânea fonográfica de 1996, sua contribuição esteve restrita à gravação de teclados, guitarras e backing vocals. No teclado, Carlos Alberto Dias participou da gravação do *Hino da Cidade de Parnaíba*, *Blues da Natureza* e *Olhos de Ovni’s* em *Porto das Barcas* (1996), sendo as duas últimas de autoria e interpretadas por Pedrinho Guitar. Além disso, em *Blues da Natureza* e *Olhos de Ovni’s*, contribuiu como backing vocal, e em *Blues da Natureza*, também gravou linhas de guitarra.

Blues da Natureza, de Pedrinho Guitar, segue a mesma temática ecológica de *Ultimatum*. Além de Carlos Alberto Dias, a gravação contou com César na bateria, Gonzaga Silva no baixo e Pedrinho Guitar, que assina a guitarra, o arranjo e a interpretação. Sua letra diz o seguinte:

Não importa essa canção
Se os homens destroem o que eu chamo de vida
Que eu chamo de vida
Não importa a devastação das matas

Se os homens só pensam em divisas
Só pensam em divisas
Não importa a poluição pois o ar que respiro
Não gera dinheiro...
Não gera dinheiro
Não vou ficar aqui parado
Enquanto ao meu lado tudo fica no mesmo
Só se falava em ecologia
E tudo parecia que iria mudar
Mudou o quê? Mudou o quê?
Não adianta você ficar cantando em vão
E nem sair às ruas com armas na mão
Pois a terra continua morrendo
Os animais desaparecendo
Enquanto eu canto, enquanto eu canto, enquanto eu canto, enquanto eu canto
aqui
A vontade de salvar o nosso mundo
É menor que a vontade de salvarmos a nós mesmos (Pedrinho Guitar, 1996).

Pedrinho Guitar ao iniciar a letra de *Blues da Natureza* com: “*Não importa essa canção/ Se os homens destroem o que eu chamo de vida*” indica já nos primeiros momentos da música a frustração em relação à destruição ambiental causada pela humanidade. Junto a isso, existe durante toda a letra a desilusão expressa em relação à indiferença humana frente aos problemas ambientais que acometem a sociedade.

Ao cantar “*Não importa a devastação das matas/ Se os homens só pensam em divisas*”, Pedrinho Guitar evidencia a crítica à destruição do meio ambiente, colocando em destaque o capitalismo. Nesse sentido, a ideia central da composição da narrativa está no fato de que as pessoas estão focadas em seus próprios interesses, colocando em segundo plano um possível bem-estar do planeta Terra. Isso é expresso em: “*A vontade de salvar o nosso mundo/ É menor que a vontade de salvarmos a nós mesmos*”.

A crítica ao individualismo continua em *Blues da Natureza* na linha: “*Não adianta ficar cantando em vão/ E nem sair às ruas com armas na mão*”. Por essa via, Pedrinho Guitar destaca que a salvação do meio ambiente não está ligada somente à arte ou à revolução. Com isso, em *Blues da Natureza*, estabelece-se que cantar músicas de protesto ou impor força militar não são suficientes para provocar a mudança necessária em relação à interação do homem com o meio ambiente.

O eu lírico de *Blues da Natureza* apresenta uma ideia que norteia a sua crítica à sociedade, pois para ele, ela está focada em lucros, negligenciando a saúde do planeta em favor de ganhos monetários. Isso, mais uma vez, é indicado por Pedrinho Guitar no trecho: “*Não importa a poluição pois o ar que eu respiro/ Não gera dinheiro...*”. O senso de desilusão está no narrador, que também expressa a descrença nas promessas de mudança e

ação ecológica que não concretizam o movimento necessário, como entendido pelo personagem. Assim, o deslocamento de percepção sobre o descontentamento com a situação do mundo é reforçado em: “*Não vou ficar aqui parado / Enquanto ao meu lado tudo fica no mesmo / Só se falava em ecologia / e tudo parecia que iria mudar / Mudou o quê! mudou o quê! mudou o quê!*”.

Como pode ser visto a partir de *Blues da Natureza* e *Ultimatum*, o primeiro, gravado na coletânea *Porto das Barcas* (1996) e o segundo, em *Parnaíba – 150 anos* (1994), na cena rock do litoral piauiense na década de 1990, existiam composições que tratavam de temas ecológicos. As composições de Pedrinho Guitar e Carlos Alberto Dias colocavam em pauta uma afirmação crítica sobre a propensão humana ao egoísmo, sugerindo que as pessoas estão mais preocupadas em proteger seus próprios interesses do que em salvar o planeta Terra e o meio ambiente.

Esse direcionamento temático visto em *Blues da Natureza*, que pode ser estendido para *Ultimatum* tem relação com o circuito cultural promovido pelo SESC/PI na cidade de Parnaíba na primeira metade da década de 1990. Anteriormente à sua colaboração com Carlos Alberto Dias na coletânea *Parnaíba – 150 anos* (1994) e à gravação de suas músicas em *Porto das Barcas* (1996), Pedrinho Guitar já se destacava no cenário musical do litoral piauiense quando o tema era a relação entre música e meio ambiente. Esse reconhecimento emergia por conta de suas composições premiadas nos festivais de música ecológica promovidos pelo SESC/PI em Parnaíba entre os anos de 1990 e 1993³³¹.

Os Festivais de Música Ecológica representaram um dos marcos da cena musical local, especialmente porque visavam promover a conscientização ambiental através da música. O primeiro evento, ocorrido em 1990, estabeleceu na cidade de Parnaíba as bases de seu formato ao propor como tema central a Ecologia. O primeiro festival contou com a participação de dez músicas concorrentes. A música vencedora, *Ecos*, foi composta por Pedrinho Guitar. Em segundo lugar ficou a canção *Portinho*, composta por Antonio Dias.

O sucesso do primeiro festival motivou a continuidade do evento e, em 1991, foi realizada a segunda edição. No II Festival de Música Ecológica, ampliou-se a participação para 14 músicas de compositores e intérpretes de Parnaíba e localidades vizinhas, como Morros da Mariana (atual Ilha Grande do Piauí) e Piripiri. O primeiro lugar foi conquistado pela música *Ecológica*, composta por Danilo Melo e interpretada pela banda Rabiscos

³³¹ Não foi possível acesso à letra das canções vencedoras. Dados sobre premiações, quantidade de participações e demais detalhes relevantes para a compreensão dos Festivais Ecológicos organizados pelo SESC/PI nos anos 1990 foram obtidos em: BRITO, Maria da Conceição Almeida. *Retrospectiva da música no SESC: 1962 a 1997*. Parnaíba: Primoart; Serviço Social do Comércio - SESC/PI, 1997. p. 14-17.

Urbanos. Em segundo lugar, ficou a música *Mãe Natureza*, de *Pedrinho Guitar*, que novamente se destacou no certame, demonstrando sua habilidade em compor canções com o tema ecológico. O terceiro lugar foi dividido entre duas canções: *Epitáfio para o Ano 2000*, de Rotenildo e Rômulo Medeiros, e *Homo Sapiens*, também de Pedrinho Guitar, interpretada pela Banda PHB, integrante da cena rock do litoral piauiense na década de 1990.

Em 1992, na terceira edição do Festival Ecológico, conforme mencionado no tópico anterior que trata da banda Rabiscos, o destaque foi Teófilo Lima. As músicas premiadas foram *A Última Pétala 2.045*, composta por Marcelo Farias e Teófilo Lima, com este último como intérprete e vencedor da categoria de Melhor Intérprete. O segundo lugar ficou com *Sonho de Liberdade*, de autoria de Fernando Ferraz e interpretada por Aline Bacelar, que também recebeu o prêmio de Melhor Arranjo. Em terceiro lugar, foi premiada a música *Saudades de Lá*, composta e interpretada por R. Silva. Diferentemente dos dois festivais anteriores, na terceira edição foram incluídas, pelo SESC/PI, as premiações para Melhor Arranjo e Melhor Intérprete.

No ano de 1993, o Festival de Música Ecológica, em sua quarta edição, ampliou sua estrutura. Para isso, recebeu apoio da Prefeitura de Parnaíba e da UFPI. A prefeitura de Parnaíba, que à época tinha como secretário de cultura Danilo Melo, vencedor da segunda edição, arcou com metade da premiação e apoiou na divulgação. A UFPI contribuiu com a confecção de materiais gráficos, como cartazes e folhetos, aumentando a visibilidade do evento. O festival contou ainda com a presença do maestro Wagner Campos³³², que ministrou uma oficina de Arranjo e Interpretação Musical e presidiu o júri do IV Festival de Música Ecológica.

No IV Festival de Música Ecológica, foram inscritas 30 músicas, das quais 19 foram selecionadas para as fases semifinal e final. Esse aumento no número de inscrições reflete o crescimento do interesse dos músicos locais e regionais pelo festival, seja pela visibilidade que ele traria para suas carreiras, seja pelas premiações que ajudariam a viabilizar sua permanência na profissão de músico.

No Festival de Música Ecológica de 1993, o primeiro lugar foi conquistado pela música *Proteção ao Verde*, de Gilberto Gomes de Araújo. Em segundo lugar, Pedrinho Guitar voltou a se destacar com a canção *Blues da Natureza*, cuja composição foi creditada no festival a Carlinhos Parnaíba e Pedrinho Guitar. Na oportunidade, *Blues da Natureza* foi interpretada por Adailson. O terceiro lugar foi para a canção *De Bem Com a Vida*, de Aline

³³² A partir das fontes consultadas pela pesquisa não foi possível identificar a origem e trajetória do maestro Wagner Campos.

Bacelar. O IV Festival de Música Ecológica também premiou as categorias técnicas: Melhor Intérprete e Melhor Arranjo. Charleno e Chagas ganharam o prêmio de Melhor Intérprete com a música *Vento Que Vem*, enquanto o prêmio de Melhor Arranjo foi concedido a Frank pela música *Pedra Preciosa*.

Segundo Maria da Conceição Brito (1997), *Blues da Natureza* foi uma das duas músicas selecionadas pelo SESC/PI para integrar a coletânea fonográfica *Porto das Barcas* (1996). A outra composição escolhida foi *Fruto da Terra*, composição de José Alves e Gonzaga Silva, interpretada por Geny, que conquistou o segundo lugar do I Festival de Música Popular, promovido pelo SESC/PI em Parnaíba no ano de 1994.

Os Festivais de Música Ecológica promovidos pelo SESC/PI na cidade de Parnaíba seguiam uma tendência internacional na qual o Brasil se insere em finais da década de 1980 e início da década de 1990. Segundo a pesquisadora Ana Raquel Pinto Guedes Ferreira (2008), no final da década de 1980, observa-se uma mudança na percepção global sobre questões ambientais, fruto do acúmulo de debates e avanços iniciados nas décadas anteriores.

Ana Raquel Ferreira (2008) aponta que essa mudança no pensamento ambiental refletia o amadurecimento da consciência coletiva sobre a urgência de abordar os problemas ambientais em escala planetária. Essa visão culminou no reconhecimento oficial da importância do tema pela Organização das Nações Unidas, que proclamou 1990, ano do primeiro Festival de Música Ecológica no SESC/PI, como o Ano Internacional do Meio Ambiente.

Segundo Ferreira (2008), as ações relacionadas ao pensamento de preservação ambiental se fortaleceram no final da década de 1980. Essas iniciativas tinham como objetivo preparar o terreno para a realização da Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento, evento que ficou conhecido como Rio 92, ou Eco 92, ocorrido na cidade do Rio de Janeiro em 1992.

A inserção do SESC/PI nas ações que fomentavam debates relacionados ao meio ambiente na década de 1990, por exemplo, os Festivais de Música Ecológica, segundo Lili Machado, funcionária da instituição à época, tinha como motivos:

O SESC sempre procurou valorizar e trazer esses temas, sejam temas atuais, sejam temas de grande relevância e de valor. Como é uma instituição que traz no seu conceito a ideia de uma instituição que vai primar pelo social, este social se estende a todas as áreas que são benéficas, que podem trazer benefícios para a vida, seja ela o que for, tanto que o SESC tem unidades que estão inseridas em áreas ecológicas, como por exemplo, a instância do Pantanal e a instância de Paraty. O SESC sempre quer fazer a diferença no

lugar onde está e aqui, por exemplo, nós estamos habitados e rodeado pela natureza e o Delta e a gente tem que se colocar dentro dessa condição da realidade. O SESC sempre vai olhar para o local onde está e fazer o uso daquilo e da sua realidade. Então, imagino que esse olhar para a natureza é quando resolvem selecionar 30 fotógrafos e levam em um tipo de viagem para lançar olhares sobre o Delta, trazendo e mostrando toda essa realidade, principalmente essa natureza de uma forma imagética pela coisa da fotografia. Isso é lançar um olhar para a sua realidade e querer valorizar seu meio, o meio ambiente onde o SESC está inserido. Então, é olhar para o seu local, trazer isso pela linguagem do audiovisual, pela linguagem das artes visuais, pela linguagem da música e do teatro. O SESC quer fazer uso e mostrar essa relação com os contextos onde ele está. Assim, mas eu acho que não é só por essa questão de olhar para o seu meio e fazer o uso dessa realidade. A gente observa que nos anos 1990 tiveram muitos movimentos, era um olhar não só no SESC local, lembro, por exemplo, da ECO 92. O SESC também é influenciado por essas demandas que vêm a nível mundial, estando sempre se conectando com a realidade. Então, eu tenho a impressão que todo esse despertar para fazer um festival de música ecológica e para fazer uma exposição sobre o Delta que circulou o Brasil inteiro foi movido não só por essa condição de querer olhar para a realidade onde está, mas também do olhar sobre o que estava acontecendo naquele cenário mundialmente (Lili Machado, 2022).

Na fala de Lili Machado, destaca-se que o SESC/PI, enquanto instituição com compromisso social, desenvolvia suas ações em estreita conexão com as particularidades dos territórios onde atuava, valorizando aspectos locais e inserindo-os em contextos mais amplos. Esse seria o caso do litoral do Piauí, onde o SESC/PI via nas questões ambientais um tema pertinente para a consolidação de um cenário de preservação ecológica e turística.

Além disso, no contexto do litoral piauiense na década de 1990, Lili Machado aponta a influência de movimentos globais, como a Eco-92, na concepção de projetos desenvolvidos pelo SESC/PI. Vale ressaltar que a sigla SESC significa Serviço Social do Comércio, uma instituição criada por empresários do setor de bens, serviços e turismo. Nesse sentido, torna-se pertinente a observação de Ana Raquel Ferreira (2008), que indica como os desastres ecológicos decorrentes da negligência empresarial em relação às questões ambientais impactaram significativamente a percepção pública e a credibilidade das empresas ao longo dos anos.

Segundo Ferreira (2008), a pressão da sociedade civil, das organizações não governamentais e dos consumidores por maior responsabilidade ambiental começou a se traduzir em prejuízos financeiros e na necessidade de repensar práticas operacionais. Essa realidade evidenciou o custo do descaso ambiental, não apenas em termos de danos ao meio ambiente, mas também no impacto reputacional e nas perdas econômicas associadas. Com

isso, na década de 1990, o setor empresarial passou a enfatizar ações voltadas para a busca de soluções ambientais.

De acordo com Ferreira (2008), o avanço do ambientalismo no Piauí, impulsionado pela criação de órgãos ambientais e pelo fortalecimento das discussões globais sobre preservação, especialmente após a Eco-92, resultou em uma mudança na percepção da população piauiense sobre o tema. Dessa forma, a década de 1990 marca o início de uma conscientização mais ampla entre os piauienses, que passaram a demonstrar maior interesse por questões ambientais, acompanhando uma tendência mundial de valorização da sustentabilidade como pauta prioritária.

Assim, tornava-se pertinente para o SESC/PI incorporar as questões ambientais em suas ações. No caso do litoral piauiense, a arte foi o meio escolhido para promover o diálogo com a sociedade. Dessa forma, a realização dos Festivais de Música Ecológica nos primeiros anos da década de 1990 teve como função comunicar e conscientizar a população local sobre temas ligados à ecologia.

A relação entre rock e meio ambiente na década de 1990, segundo Virgínia Tavares Vieira (2013), refletiu o impacto crescente do discurso da crise ecológica na sociedade. Nesse período, a visibilidade dos problemas ambientais alcançou novas proporções, tornando-se uma preocupação global e um tema recorrente em debates públicos e artísticos. Dessa forma, devido ao seu caráter contestador e engajado, o rock encontrou nesse contexto uma oportunidade para ampliar sua expressão crítica e sensibilizar seu público sobre a gravidade das ameaças ao meio ambiente.

Nesse sentido, a conexão entre o rock e a temática ambiental pode ser observada nas coletâneas fonográficas *Parnaíba – 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996). Isso ocorreu por meio das contribuições de Carlos Alberto Dias, com *Ultimatum*, e Pedrinho Guitar, com *Blues da Natureza*.

Em *Porto das Barcas* (1996), Pedrinho Guitar participou tanto como compositor quanto como intérprete, com outra música intitulada *Olhos de Ovni's*. Essa canção abordava questões relacionadas à sociedade brasileira e às crises econômicas vividas nos primeiros anos da redemocratização, abrangendo o final da década de 1980 e os primeiros anos da década de 1990.

Em *Olhos de Ovni's*, foi usada a mesma formação de músicos que gravou *Blues da Natureza*, trazendo novamente Carlos Alberto Dias, César e Gonzaga Silva como banda que acompanhava Pedrinho Guitar na interpretação. A sua letra diz:

Eu quero ver você correndo para mim
 Sob o sol da pedra do sal
 Fazer amor p'os olhos inquietos de Ovni's
 Fazer amor p'os olhos inquietos de Ovni's
 Eu quero ter nas veias fervendo a emoção
 Com o sal da praia do Sol
 Gemer sem dor na areia repleta de siri
 Gemer sem dor na areia repleta de siris
 Não quero saber se tudo vai mudar
 Se o tempo vai passar
 E a lua aparecer
 Não quero saber se a gasolina vai subir
 Se o dólar vai cair
 E o Brasil desaparecer
 Só quero saber que eu vou te amar
 Só quero saber que eu vou te amar
 Só quero saber que eu vou te amar
 Só quero saber que eu vou te amar
 A lua é minha cúmplice do amor
 Sonho lindo dádiva do amor
 A lua é minha cúmplice do amor
 Sonho lindo dádiva do amor
 A lua é minha cúmplice do amor
 Sonho lindo dádiva do amor
 A lua é minha cúmplice do amor
 Sonho lindo dádiva do amor
 Perpetuar a espécie... aos olhos de Ovni's (Pedrinho Guitar, 1996).

Ao terem como observadores os “*olhos inquietos de Ovni's*”, os personagens da canção adquirem uma dimensão cósmica na narrativa, demonstrando que esse amor ultrapassa fronteiras terrenas e se insere em uma esfera misteriosa. O desejo de “*perpetuar a espécie... aos olhos de Ovni's*” adiciona uma camada de transcendência, indicando uma conexão eterna e cósmica. Nesse universo lírico, a música nos conduz a um espaço onde o amor se desdobra como um refúgio atemporal, distante das inquietações mundanas (gasolina alta, dólar alto e Brasil em caos), imerso na beleza da natureza e sintonizado com a lua, que atua como testemunha silenciosa desse compromisso apaixonado.

Raymond Williams (2015) ressalta que, sem a abstração, o verdadeiro entendimento e a capacidade de promover mudanças significativas no ambiente ao nosso redor permaneceriam limitados. A abstração, portanto, emerge como uma lente que possibilita a análise profunda, a interpretação e a transformação do mundo, representando uma dimensão crucial na complexa teia do pensamento humano.

A intersecção entre as ideias expressas por Williams (2015) sobre a abstração como uma habilidade cognitiva e a atmosfera poética de *Olhos de Ovni's*, de Pedrinho Guitar, revela uma fusão entre o pensamento abstrato e a experiência emocional. Ambos convergem,

dentro de seus respectivos domínios, em um convite para transcender as limitações do tangível e explorar os territórios da cognição e da emoção humana.

Sob a perspectiva proposta por Williams (2015), ao enfatizar as múltiplas possibilidades de percepção como ferramenta vital para a compreensão do mundo, destaca-se a capacidade de ir além do observável e do tangível. Assim, é possível afirmar que Pedrinho Guitarr, na narrativa de *Olhos de Oví's*, utiliza a abstração como um instrumento cognitivo que permite explorar as complexidades subjacentes à experiência humana dos personagens da canção.

Ao compreender as forças que moldam e influenciam a sociedade (Williams, 2008), percebem-se ideias, valores, crenças e formas culturais que ocupam uma posição proeminente na sociedade brasileira da época. Assim, outro elemento observável em *Olhos de Oví's* e que também está em *Gana* é o contexto do Brasil dos anos 1990. Durante esse período, o país passou por transformações significativas, como as mudanças econômicas e as influências crescentes da globalização³³³.

A cultura dominante no Brasil dos anos 1990 foi marcada por uma série de elementos. Economicamente, políticas de abertura de mercado e privatizações influenciaram o ambiente empresarial e as percepções culturais associadas ao capitalismo (hiperinflação e mudanças de moedas até chegar ao real). Além disso, a ascensão da cultura midiática, especialmente através da televisão, começou a desempenhar um papel significativo na formação de valores e na disseminação de padrões culturais.

A historiadora Marly Motta (2018), ao analisar as medidas adotadas durante a tentativa de estabilização econômica do Brasil nos anos 1990, destaca a implementação de reformas na área monetária, incluindo o corte de três zeros da moeda nacional, renomeada para cruzeiro real. Essa mudança, segundo Motta (2018), visava simplificar as transações e enfrentar a crise de hiperinflação que assolava o país. Ademais, foi introduzida URV, uma unidade que contava com reajuste diário, como parte do processo de transição para uma nova moeda, o real. Essa transição foi cuidadosamente planejada para minimizar os impactos da inflação sobre os preços e preparar o terreno para a estabilidade econômica.

³³³ Para uma compreensão mais aprofundada do complexo contexto econômico vivenciado pelo Brasil entre 1985 e 1992, durante os governos dos presidentes José Sarney (1985-1990) e Fernando Collor (1990-1992), é recomendada a leitura de dois textos específicos. O primeiro, intitulado “O Fim do Desenvolvimentismo: O governo Sarney e a transição do modelo Econômico Brasileiro”, é de autoria do economista Luiz Carlos Delorme Prado e da cientista política Maria Antonieta Leopoldi. O segundo texto, “O governo e o impeachment de Fernando Collor de Mello”, é escrito pelo sociólogo Brasília Sallum Júnior. Ambos foram publicados no livro “O Brasil Republicano: O tempo da Nova República. Da Transição Democrática à Crise Política de 2016”, organizado por Jorge Ferreira e Lucília de Almeida Neves Delgado e lançado pela editora Civilização Brasileira em 2018.

Para Marly Motta (2018), como resultado das medidas, a inflação mensal caiu abaixo de 10% em julho de 1994, chegando a menos de 1% no final do mesmo ano. Isso indicava que as reformas na área monetária foram eficazes na contenção da inflação e na restauração da confiança no sistema econômico brasileiro. Nesse sentido, a transição para o real representou um marco importante na história econômica do país.

As mudanças econômicas no Brasil da década de 1990 foram retratadas também em *Gana* pela banda Rabisco, que compunha a coletânea *Porto das Barcas* (1996). Nela pode ser encontrada a visão econômica e do mundo do trabalho em: “*Trampo a vida numa noite acesa/ Cada dia um trago a mais, em vão*” e “*Uma outra visão, um saber crescer/ Sons que vêm tal qual um grito/ Fazem-me sorrir desta situação*”. Em *Olhos de Ovni's* a narrativa direciona-se a uma visão indiferente da situação econômica quando coloca: “*Não quero saber se tudo vai mudar/ Se o tempo vai passar/ E a lua aparecer/ Não quero saber se a gasolina vai subir/ Se o dólar vai cair/ E o Brasil desaparecer*”. Ambas compostas na década de 1990, traziam o cenário econômico brasileiro em sua lírica.

A diversidade cultural evidenciada na cena do rock de Parnaíba reflete a riqueza musical da cidade e revela também a habilidade de amalgamar influências globais e locais. Os músicos locais envolvidos com o rock não se limitaram a replicar tendências, mas as adaptaram ao contexto local como forma de aproximação, ao expressar as demandas da sociedade. Essa fusão de influências diversificou a paisagem sonora da cidade e proporcionou uma experiência auditiva e cultural singular.

Segundo a historiadora Maria Izilda Matos (2015), a complexidade das cidades como espaços que influenciam experiências individuais e coletivas está na riqueza sensorial do ambiente urbano, que, ao destacar memórias visuais, sonoras, olfativas, gustativas e táteis, contribui para a interação entre as pessoas. Dessa forma, o rock presente na coletânea *Porto das Barcas* (1996) sublinha a cidade de Parnaíba não apenas como um conjunto de estruturas físicas, mas como um espaço vivo e dinâmico, onde as experiências sensoriais desempenham um papel fundamental na construção da relação entre os habitantes e o ambiente.

Nesse sentido, o “*sal da praia do Sol*” e a “*areia repleta de siri*” de “*Olhos de Ovni's*” denotam o que, usando a perspectiva da historiadora Maria Stella Bresciani (2002), pode ser entendido como memórias vivas. Segundo Bresciani (2002), estas memórias influenciam na construção das identidades urbanas e na interação dos habitantes com o espaço urbano.

Raymond Williams (2008), ao abordar a concepção de produtor cultural em diferentes épocas, afirma que a associação da palavra “autor” com a ideia de autoridade não é casual,

pois a concepção de um autor implica uma fonte de criação. No entanto, Williams (2008) reconhece que os autores operam em condições sociais e culturais específicas. Ainda segundo ele, o escritor, o impressor, o escultor e o compositor são elementos de um conjunto de relações específicas, diretamente ligadas à natureza de seus meios de produção imediatos.

Como observado por Grangeia (2016), os artistas são produtos de seu tempo e ambiente. Seus trabalhos artísticos refletem, consciente ou inconscientemente, as circunstâncias culturais, sociais e políticas em que vivem e/ou atuam. Usando como exemplo Cazuza e Renato Russo, Grangeia (2016) afirma que ambos capturaram, por meio de suas músicas, as visões e expectativas da sociedade brasileira em transformação — do período autoritário para a redemocratização.

Segundo Grangeia (2016), é importante destacar que os temas recorrentes de amor e identidade, presentes nos repertórios de Renato Russo e Cazuza, também contribuem para o entendimento da expressão da linguagem de seu tempo, ou seja, das décadas de 1980 e 1990. Isso ocorre porque, na intersecção desses temas aparentemente pessoais com o contexto cultural, político e social, os artistas trouxeram para o plano pessoal e coletivo questões nacionais e internacionais. Assim, suas músicas acessavam os jovens, que percebiam nelas um espelho de vida.

O projeto estabelecido pela Prefeitura Municipal de Parnaíba para os anos de 1994 a 1996 utilizou a cultura, por meio da música e de seus agentes, para difundir algumas ideias na população e fomentar, na arte local, a divulgação de preceitos. Nesse período o rock teve um papel importante, em alguns momentos, no contraponto, questionando essa “*cidade feliz que se repete em doce escala, na voz do rio*”.

Na coletânea *Porto das Barcas* (1996), Pedrinho Guitar teve uma participação mais expressiva em comparação à *Parnaíba – 150 anos* (1994). Na coletânea fonográfica de 1996, atuou como guitarrista, violonista, arranjador e intérprete. As faixas nas quais contribuiu com a guitarra: *Tribo Rastafari*, da Banda Perfil, *Fruto da Terra*, interpretada por Geny. Além de *Blues da Natureza* e *Olhos de Oví's*, ambas de sua autoria. Nessas composições, Pedrinho Guitar explora uma sonoridade experimental, incorporando elementos de blues, reggae e rock, demonstrando sua habilidade em transitar por diferentes gêneros musicais.

Além da sua atuação como guitarrista, Pedrinho Guitar também contribuiu com o violão em faixas que exploram a musicalidade regional, sendo elas *Hino da Cidade de Parnaíba-PI* e *Cheiro de Fulô*, de Chico Sampaio, interpretada pelo grupo Chapéu de Couro. O trabalho de arranjo também seguiu a linha regional em faixas como *Lenda Piauiense*, com letra e música de João de Deus, interpretada por Francisco Eliziário e *O Nordeste*, com letra,

música e interpretação de Mendonça. Por fim, em *Porto das Barcas* (1996), Pedrinho Guitar também assina como produtor artístico da coletânea fonográfica, ressaltando, assim como em *Parnaíba – 150 anos* (1994), sua importância para o desenvolvimento do projeto realizado durante a gestão de Danilo Melo como secretário de cultura da cidade de Parnaíba.

5.4. A banda Artéria e as memórias do rock do litoral

A palavra “artéria”, no sentido anatômico, significa vasos sanguíneos responsáveis por transportar o sangue rico em oxigênio do coração para o restante do corpo. Elas são estruturas essenciais para a circulação, que garantem os tecidos e órgãos recebam oxigênio e nutrientes necessários para o seu funcionamento. Diferente das veias, que trazem o sangue de volta ao coração, as artérias possuem paredes mais espessas e elásticas, adaptadas para suportar a alta pressão do sangue bombeado pelo coração³³⁴.

Para além da biologia, a palavra 'artéria' também é usada em contextos simbólicos e metafóricos. Em uma perspectiva urbana, por exemplo, as artérias de uma cidade são suas avenidas e ruas principais, por onde flui o trânsito que conecta diferentes partes do município. Esse uso figurado da palavra destaca a ideia de movimento, fluxo e conexão, aspectos que remetem à função biológica das artérias no corpo humano.

Além desses dois significados, o litoral do Piauí conheceu um terceiro nos primeiros anos da década de 1990: o nome de uma banda de rock. A escolha do termo mostrou-se significativa para a função desempenhada pela Artéria no cenário musical da região. A ideia de movimento e fluxo, bem como a função de conectar diferentes influências e estilos musicais — assim como as artérias conectam o coração aos órgãos do corpo e as ruas ligam diferentes partes da cidade — esteve presente em apresentações que aproximavam o público de diferentes gerações da cena musical.

Como pode ser visto em diferentes partes deste trabalho³³⁵, a Artéria emergiu na cena musical do litoral do Piauí durante a primeira metade da década de 1990. Seu estilo, enraizado no rock, mesclava influências de *hard rock*, punk e *heavy metal*. Além disso, a banda se destacava pela sua relação com a cena musical de décadas anteriores.

Formada por músicos locais com diferentes influências do rock das décadas de 1970 e 1980, a banda tinha em sua formação inicial Paulo Death no vocal, Danilo Carvalho na

³³⁴ A definição do verbete “artéria” usado pode ser encontrada em: BORBA, Francisco S. *Dicionário UNESP do Português Contemporâneo*. Curitiba: Piá, 2011. p. 116.

³³⁵ O capítulo dois ressalta apresentações musicais no litoral do Piauí, onde a banda Artéria é destacada em diversos festivais e outros tipos de eventos.

guitarra, Joelson no contrabaixo e Mauro Júnior na bateria. Ao descrever o contexto de formação da banda Artéria, Paulo Death diz o seguinte:

Enfim, essa banda foi uma banda icônica (Ódio Suicida), porque como eu falei lá atrás, Parnaíba teve uma vertente do movimento punk muito forte aqui, a exemplo de outras capitais e o mundo na verdade. Parnaíba não foi diferente, nós tivemos também uma vertente punk bem forte aqui. O próprio Joelson foi um cara que encabeçou esse movimento, tanto é que ele formou essa banda, esse grupo Ódio Suicida que durou pouco tempo. Lembro que o Ódio Suicida foi formado ali pouco antes de surgir a ideia de formar o Artéria. No Ódio Suicida, como eu falei, existia toda áurea do movimento punk desse período, foi propício para que bandas surgissem com esse gênero e já pegando carona com toda aquela carga, digamos assim, cultural que o Inferno no Céu já vinha trazendo da década de 1970. A galera do Inferno no Céu vieram adentrando até o comecinho dos anos 1980, me parece que logo depois que a banda acabou a gente conseguiu manter contato com os caras e tal, principalmente o Joelson era muito amigo dos caras, tanto é que conheci os caras através do Joelson. Conheci os dois mentores do Inferno no Céu através do Joelson. Então assim, como eu falei, foi um momento totalmente propício para essa coisa do punk e tal (Paulo Death, 2021).

Paulo Death aponta que houve uma transição colaborativa entre os integrantes da cena rock do litoral piauiense na virada dos anos 1980 para 1990. Nesse contexto, destacam-se as influências das bandas Ódio Suicida e Inferno no Céu, evidenciando que diferentes estilos do rock coexistiam e dialogavam nas bandas da região.

Ao abordar o surgimento do Ódio Suicida, Paulo Death enfatiza o papel de Joelson, destacando-o como um dos principais nomes do cenário punk local. Além disso, no litoral piauiense, o movimento punk estava ligado ao skate, em um processo semelhante ao que ocorreu em outras regiões do país.

Exemplo dessa relação do punk com o skate no Brasil é apresentado por Ricardo Alexandre (2014) ao destacar a origem do estilo musical/comportamental no Rio de Janeiro. Segundo Alexandre (2014), no ambiente de um *half-pipe*³³⁶ carioca, na década de 1970, antes mesmo do surgimento das primeiras bandas de skate-punk nos Estados Unidos, existia a relação entre o movimento punk e a cultura do skate.

Paulo Death e Danilo Carvalho eram dois praticantes do skate no litoral piauiense, por conta disso, criaram um vínculo com o movimento punk na década de 1980. Por conta dessa relação entre música e skate, aproximaram-se do Ódio Suicida e Joelson, formando pouco tempo depois a banda Artéria com a adição de Mauro Junior.

³³⁶ Half-pipe é uma estrutura em formato de “U” utilizada para a prática de modalidades verticais em esportes radicais, permitindo manobras aéreas.

Apesar da forte influência punk, a Artéria tinha como proposta uma maior transição entre estilos vinculados ao rock. Isso fez com que o hard rock da Inferno no Céu figurasse em seus repertórios de shows. Sobre as influências e estruturas musicais mobilizadas pela Artéria, Danilo Carvalho diz o seguinte:

Era isso, o Joelson que já tinha mais envolvimento e bagagem trazia os arranjos e as coisas, eu e o Death também contribuimos com alguns arranjos, riffs e algumas coisas e o Voivod fazia o papel dele de batera e ao mesmo tempo invenção de pontes dentro das músicas. As músicas eram meios simples e por conta dessa desenvoltura do Voivod, da forma dele fazer frases, criar intro, fazer as coisas muito bem feito, muito no tempo e muito porrada, a gente montava a música já nessa influência do progressivo, do fusion. A gente também se abria bem para a influência de tudo, porque a gente já era bem influenciado pelo metal e as influências clássicas, Rush, Led Zeppelin, Black Sabbath, Uriah Heep, Hendrix, essas bandas sempre, as influências clássicas. O Voivod assimilava muito bem aquilo, ele transformava as influências dele, as frases conhecidas, recriava uma frase conhecida e invertia aquela frase do Rush. Ele invertia a frase e parecia uma frase nova, mas eram as mesmas frases feitas de trás pra frente (Danilo Carvalho, 2023).

Como pode ser visto na fala de Danilo Carvalho, existia uma diversidade de vínculos no rock do litoral piauiense na década de 1990. Com isso, seus integrantes bebiam de fontes do *heavy metal*, rock progressivo, experimental e punk. Essa diversidade abriu diferentes espaços para o rock da Artéria. Isso propiciou a banda uma colocação tanto em eventos que propagaram o rock extremo³³⁷ como também na perspectiva comercial no litoral piauiense.

Devido a essa circulação pelos diferentes ambientes musicais do litoral piauiense, a banda Artéria também marcou presença em programações organizadas pelo SESC/PI em Parnaíba. Isso pode ser visto nas fotografias abaixo:

³³⁷ A relação da banda Artéria com os ambientes do litoral piauiense em que bandas vinculadas ao *heavy metal* e ao punk davam a tônica foram mostradas principalmente no segundo capítulo desta tese.

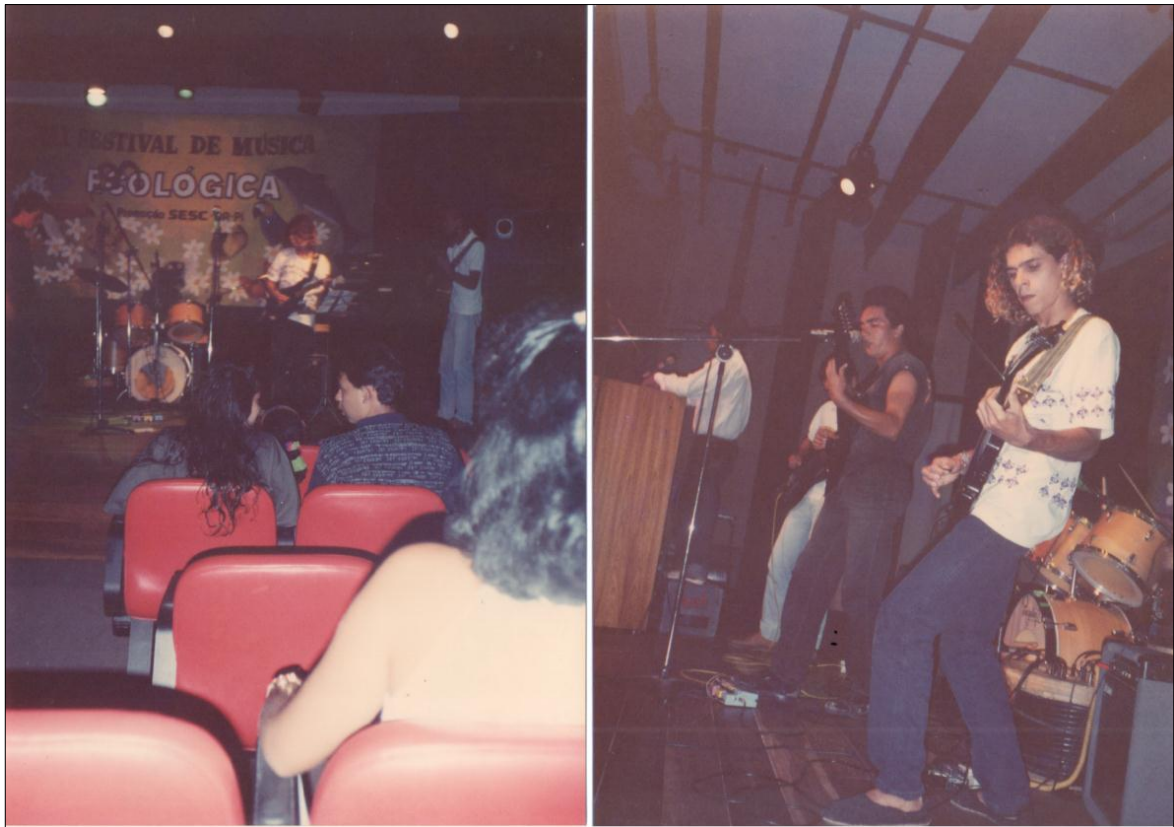


Imagem 34: Banda Artéria se apresentando no III Festival de Música Ecológica em 1992. Fonte: Acervo Pessoal Danilo Carvalho.

Como observado no caso da banda Rabiscos Urbanos, analisado anteriormente, os Festivais de Música Ecológica tornaram-se um espaço essencial para o cenário musical do litoral piauiense na década de 1990. Organizado pelo SESC/PI, o evento funcionava como uma vitrine para bandas e artistas locais, ampliando a visibilidade de diversos estilos musicais, incluindo o rock.

A participação da banda Artéria no III Festival de Música Ecológica, em 1992, como registrado nas fotografias (Imagem 34), reforça a capacidade da cena rock local de mobilizar diferentes públicos. Com isso, o rock autoral da região ultrapassava os limites dos tradicionais shows e apresentações em bares da cidade, alcançando novos espaços culturais.

Além disso, a banda Artéria estabeleceu uma relação singular com o meio ambiente no litoral do Piauí. Essa conexão se manifestava de forma concreta na praia da Pedra do Sal, que servia como local de criação musical, ensaios e interação entre os integrantes, fortalecendo o vínculo entre a música e a natureza. Isso pode ser visto nas fotografias abaixo:



Imagem 35: Banda Artéria na praia da Pedra do Sal em 1991. Fonte: Acervo Pessoal Danilo Carvalho.

Nas três fotografias registradas em maio de 1991, que capturam momentos da banda Artéria na praia da Pedra do Sal, é possível observar a proximidade com o mar e a paisagem natural. Esses elementos não apenas serviam como cenário, mas também atuavam como estímulo criativo, permitindo à banda uma imersão profunda nas características culturais e geográficas do litoral. Essa conexão influenciava tanto as temáticas quanto as sonoridades exploradas em suas músicas. Dessa forma, a relação da Artéria com a paisagem costeira configurava-se como uma interação simbiótica, na qual o meio ambiente não era apenas um pano de fundo, mas um elemento ativo na construção de sua identidade musical, dialogando diretamente com os sons do rock.

Embora a Artéria já tivesse encerrado suas atividades em 1995, a forte conexão de seus integrantes com os ambientes do litoral piauiense, somada à sua participação ativa na cena musical da região ao longo da década de 1990, levou ao convite para que a banda integrasse a coletânea fonográfica *Porto das Barcas* (1996). No entanto, para sua participação na obra lançada pela prefeitura, decidiu-se pela gravação de uma música que homenageasse a cena rock local. Assim, a canção escolhida foi *Velha Mensagem*, da banda Inferno no Céu. A gravação, que se tornou a oitava faixa da coletânea, contou com a participação de Danilo Carvalho na guitarra, Joelson no baixo e voz, Paulo Death também na guitarra e Toni na bateria.

A música da banda Inferno no Céu refletia as percepções da juventude na década de 1980, um período de intensas transformações tanto no cenário brasileiro quanto no contexto mundial. No Brasil, essa década foi marcada pelo fim de um longo regime militar, culminando na promulgação da Constituição de 1988, que restaurou a democracia no país. Esse processo foi acompanhado por movimentos sociais e políticos que expressavam o anseio por participação popular e ampliação das liberdades civis.

Paralelamente, o cenário internacional vivenciava as tensões resultantes da disputa militar e ideológica entre os Estados Unidos e a União Soviética. Os momentos finais da Guerra Fria, que culminaram na queda do Muro de Berlim em 1989 e na dissolução da URSS em 1991, foram repletos de conflitos com repercussões globais, influenciando dinâmicas políticas e culturais em diversas partes do mundo.

Na esteira dessa perspectiva internacional e nacional, a banda Inferno no Céu compôs a música *Velha Mensagem* no início da década de 1980. Sua letra diz:

Eu sou a ave que voa no céu de norte a sul
Levando no bico uma velha mensagem

E uma mucha flor
Reinando à toa a paz e o amor
Eu sou um cara que em ave se transformou
Mesmo despercebido pelos olhos do mundo
Assim imundo
Eu não faço da minha guitarra uma metralhadora
Destruidora
Mesmo despercebido pelos olhos do mundo
Assim imundo
Eu não faço da minha guitarra uma metralhadora
Destruidora
Eu não faço da minha guitarra uma metralhadora
Eu nasci pra cantar a paz
A paz, a paz
Eu nasci pra cantar a paz
Eu nasci pra cantar a paz
Eu nasci pra cantar a paz
Eu nasci pra cantar a paz
Eu não faço da minha guitarra uma metralhadora
Eu nasci pra cantar a paz
A paz, a paz (Inferno no Céu, 1996)³³⁸.

A letra da música *Velha Mensagem* da banda Inferno no Céu, composta na primeira metade da década de 1980, aborda temas relacionados à paz e a transformação pessoal. O eu lírico identifica-se metaforicamente como uma ave que voa de norte a sul, carregando “*uma velha mensagem*” e “*uma modesta flor*”. Essa imagem simboliza a propagação de valores como a paz e o amor.

A referência à transformação em uma ave sugere uma metamorfose ou transformação social, indicando o desejo de transcender as limitações do mundo. Mesmo “*passando despercebido pelos olhos do mundo*”, o eu lírico mantém a sua missão pacífica e se distancia da agressividade, destacando que sua guitarra não é “*uma metralhadora destruidora*”. A repetição enfática da afirmação “*Eu nasci pra cantar a paz*” reforça a mensagem central da música, enfocando o propósito do eu lírico em promover a harmonia e a serenidade por meio da sua expressão artística.

Durante a Guerra Fria, que se estendeu por grande parte do século XX, o mundo vivenciou um cenário de constante tensão e rivalidade entre os Estados Unidos e a União Soviética. Esse confronto global, marcado pela competição ideológica, política e militar,

³³⁸ Para a análise de *Velha Mensagem*, foi escolhida a versão da letra presente na gravação realizada pela banda Artéria para a coletânea fonográfica *Porto das Barcas* (1996), em vez da versão contida no encarte da mesma obra, que omite a parte final da canção. A versão do encarte apresenta-se da seguinte maneira: Eu sou a ave que voa no céu de norte a sul/ Levando no bico uma velha mensagem/ E uma mucha flor/ Reinando à toa a paz e o amor/ Eu sou um cara que em ave se transformou/ Mesmo despercebido pelos olhos do mundo/ Assim imundo/ Eu não faço da minha guitarra uma metralhadora/ Destruidora/ Eu não faço da minha guitarra uma metralhadora/ Destruidora.

manifestou-se em uma série de conflitos regionais que serviram como arenas para a projeção dos interesses e influências das duas superpotências.

Entre os episódios mais emblemáticos desse período, destacam-se a intervenção dos Estados Unidos no Vietnã e a invasão soviética do Afeganistão. Esses conflitos evidenciaram a polarização do mundo em dois blocos por meio de confrontos armados e tiveram profundas repercussões políticas, sociais e humanitárias nas regiões afetadas. Além disso, o Oriente Médio tornou-se um terreno para a rivalidade entre as duas potências, com intervenções, apoios a diferentes regimes e conflitos locais que ecoavam as tensões da Guerra Fria em uma das áreas mais estratégicas e voláteis do planeta³³⁹.

Segundo a historiadora Mônica Trindade (2021), o rock precisou se adaptar para acompanhar as rápidas mudanças e tendências que surgiram durante a Guerra Fria. Trindade (2021) destaca a importância do gênero em refletir as transformações e acontecimentos da segunda metade do século XX, ao mesmo tempo em que atendia às demandas do público.

Os artistas e bandas de rock enfrentaram o desafio de se manterem relevantes e, para se conectar com seu público nesse período, abordaram temas relacionados ao contexto da Guerra Fria, como o temor do comunismo e a Guerra do Vietnã. Isso exigiu dos músicos um alto grau de adaptação e criatividade para traduzir as tensões políticas e sociais da época em suas composições.

Para Trindade (2021), o rock demonstrou ser um meio eficaz de divulgação de ideias em meio a esses desafios, servindo como veículo para a expressão de pensamentos, críticas sociais e políticas, além de representar as preocupações da juventude da época. Assim como em *Velha Mensagem*, da banda Inferno no Céu, muitas músicas refletiam o espírito de protesto e contestação que estava presente na sociedade durante a Guerra Fria. Nesse sentido, destaca-se na letra de canção *Velha Mensagem* a escolha consciente e enfática de defender a não utilização da guitarra como arma de fogo.

³³⁹ Na região do Oriente Médio, destacam-se conflitos nos quais os EUA e a URSS se posicionaram em lados opostos. A Crise de Suez (1956) e a Guerra dos Seis Dias (1967) ilustram esse cenário, resultando na expansão territorial de Israel, aliado dos EUA, sob o território de países árabes apoiados naquele momento pela URSS, sendo eles Egito, Síria e Jordânia. Assim, o Estado Palestino foi diminuído. Estes eventos precipitaram a Guerra do Yom Kippur em 1973, que ocorreu entre 6 e 26 de outubro, quando o Egito e Síria lançaram uma ofensiva contra territórios ocupados por Israel em conflitos anteriores. Como resultado, Israel manteve a ocupação da Faixa de Gaza, Cisjordânia e Jerusalém Oriental. Após isso, os EUA intensificaram sua aproximação com os países árabes, causando desestabilização e guerras civis motivadas pelo descontentamento de grupos extremistas pela aproximação com o ocidente. O exemplo mais emblemático é a morte, em outubro de 1981, do presidente egípcio Anwar Sadat durante uma parada militar no Cairo por membros da Jihad Islâmica Egípcia contrários ao acordo de paz com Israel. Essa expansão da influência dos EUA no Oriente Médio reduziu a influência da URSS na região.

A música *Velha Mensagem* suscita a reflexão proposta por Raymond Williams (2008) ao abordar a natureza expansiva da ideologia e sua interação profunda com a cultura e a identidade de classes ou grupos. Williams (2008) argumenta que a ideologia não deve ser compreendida apenas como um conjunto restrito de crenças ou princípios; ao contrário, deve ser vista em sua capacidade de se infiltrar e moldar vastas camadas de sentimentos, atitudes e pressupostos que definem a cultura de um grupo. Essa perspectiva amplia significativamente o escopo da ideologia, posicionando-a como um elemento dinâmico, que permeia e influencia a experiência cotidiana de indivíduos e comunidades (Williams, 2008, 2015).

Contudo, existe uma dimensão “menos palpável” dessa expansão ideológica (Williams, 2008). Essa imaterialidade não reduz sua relevância; ao contrário, permite revelar mudanças sutis, porém profundas, nas culturas que, sob uma perspectiva convencional, como a econômica, poderiam parecer estáticas ou imutáveis. Williams (2008) enfatiza que é justamente nessas áreas menos tangíveis que se pode perceber uma “coloração” global vivida, um matiz ou caráter distintivo próprio de uma cultura ou classe.

Essa coloração, que pode ser vista na música *Velha Mensagem*, também é observada no que é falado por um dos compositores, Heráclito Sampaio, ao ser questionado sobre o teor de sua letra. Ele diz:

Então, a gente procurava falar sobre coisas que aconteciam ali mesmo e que estavam acontecendo na época, guerras da época, a gente falava de guerra, claro que não era novidade, outros também já falavam, como “Era um garoto que como eu/ Amava os Beatles e os Rolling Stones”, já existia isso, mas a gente também queria falar, assim como existe Imagine de John Lennon sobre paz, sobre as guerras, sobre essas coisas todas. Era uma mensagem que a gente falava nas letras e nas composições porque realmente era um tema importante para época, a gente achava importante falar sobre aquilo, não era porque era um tema rodado “ah, esse tema já tá”, mas era porque a gente sentia em dizer ali, a gente podia falar coisas de amor, de paixãozinha, igual essa que cantei para você do Raio de Sol, mas a gente falava coisas de guerra, por exemplo, essa que você falou (...) Então assim, “ah, o tema é guerra, o tema é paz, o tema”, mas eram os temas que a gente sentia para fazer música por achar importante porque realmente naquela época o mundo estava muito assim e, cara, pior que não mudou porque nós estamos aqui novamente com uma guerra, surpreendentemente, uma guerra depois de pandemia é estranho, mas estamos nessa ainda para evoluir, temos muito a evoluir Então, naquela época nós protestávamos mesmo, a gente estava naquela vibe de músicas de protesto e de uma certa revolta, então os temas de letras geralmente giravam em torno disso aí, era o que rolava na época, era nossa preocupação (Heráclito Sampaio, 2022).

A descrição de Heráclito Sampaio, para além das informações relacionadas à música da banda Inferno no Céu, também mostra a construção de referências na entrevista oral.

Apesar da canção *Era Um Garoto Que Como Eu Amava Os Beatles e Os Rolling Stones*³⁴⁰, na versão da banda Engenheiros do Hawaii, ter sido lançada em 1990, e Velha Mensagem, da banda Inferno no Céu, ter sido composta no início da década de 1980, há uma incongruência temporal na associação entre as duas. A banda Engenheiros do Hawaii foi formada em Porto Alegre (RS) apenas em 1985, o que torna impossível que Velha Mensagem tenha sido influenciada por sua versão da canção. No entanto, Heráclito Sampaio menciona a música dos gaúchos como um ponto de referência, uma relação que, cronologicamente, não se sustentaria.

Esse movimento, que à primeira vista pode parecer um equívoco, é explicado pela historiadora Lucília Delgado (2003) ao refletir sobre o papel da memória na construção e transmissão das identidades individuais e coletivas ao longo do tempo. Delgado (2003) destaca a memória como portadora das marcas dos elementos fundadores e como depositária das heranças culturais e históricas, ressaltando sua importância na formação dos laços sociais e na perpetuação das relações de poder. Dessa forma, reforça-se a ideia de que a memória não é apenas um repositório do passado, mas um espaço dinâmico onde se entrelaçam narrativas, mitos e interpretações que moldam visões de mundo e posicionamentos individuais.

Nesse sentido, Delgado (2003) também destaca os aspectos conflituosos da memória, ao indicar a acumulação de detritos e a refundação de mitos de origem. Esses detritos, que podem ser identificados na referência feita por Heráclito Sampaio, ao estabelecer um parâmetro de comparação à *Velha Mensagem*, representam os mitos de origem. Essas reconstruções, idealizadas, muitas vezes servem aos interesses dos vencedores. Assim, a memória de Heráclito Sampaio não somente preservou, mas também selecionou e distorceu os eventos passados conforme as necessidades do presente.

Além disso, o exercício de memória elaborado por Heráclito Sampaio, quando fala sobre a música *Velha Mensagem*, teve como motivador a audição da canção no momento da entrevista. Nesse sentido, o etnomusicólogo Sinésio Jefferson Andrade Silva (2012) apresenta uma abordagem para as pesquisas sobre o passado sonoro de um lugar, elaborando dois conceitos: “memória dos sons” e “sons da memória”. Esse método consiste na coleta de relatos de ação por meio de entrevistas de história oral, permitindo o acesso a resíduos sonoros que, embora tenham sido significativos no passado, correm o risco de ser esquecidos com o tempo. Segundo Sinésio Silva (2012), esses relatos possibilitam a emergência e preservação de sons que, de outra forma, desapareceriam da memória coletiva.

³⁴⁰ Música presente no quarto álbum de estúdio da banda Engenheiros do Hawaii intitulado: O Papa É Pop. Este trabalho foi gravado e lançado no segundo semestre de 1990 pela BMG pelo selo RCA Victor.

Para Sinésio Silva (2012), a técnica de provocar relatos de ação destaca as lembranças sonoras e, conseqüentemente, contribui para a criação de novos registros dessas experiências auditivas. Esses metacomentários sobre os sons do passado são denominados por Silva (2012) como “memória dos sons” e desempenham um papel fundamental na investigação da constituição das lembranças sonoras. Ao documentar a maneira como as pessoas recordam e descrevem os sons que marcaram suas vidas, abre-se uma nova perspectiva para compreender a construção dessas memórias.

Nesse sentido, o processo de registro e análise dos relatos orais obtidos com Heráclito Sampaio e outros músicos entrevistados, cujas canções integram as coletâneas fonográficas analisadas, torna-se essencial para entender o papel do rock no litoral do Piauí. Esse processo possibilita uma compreensão mais detalhada da importância dos sons na vida dos indivíduos ligados ao rock. Os resíduos sonoros, revelados por meio das entrevistas, oferecem um panorama das paisagens sonoras que moldaram a percepção dos ambientes do litoral piauiense, enquanto os metacomentários fornecem insights sobre como essas memórias são formadas e preservadas.

A fala de Heráclito Sampaio também evidencia a “ampla área de prática social concreta” (Williams, 2008, p. 26), revelando na construção da canção *Velha Mensagem* a concepção de que a ideologia transcende sua natureza teórica ou conceitual, penetrando profundamente nas atividades cotidianas dos indivíduos vinculados ao rock no litoral do Piauí. O trabalho artístico da Inferno no Céu ilustra como a ideologia é um elemento intrínseco e palpável enraizado nas interações diárias.

Essas práticas, enraizadas de maneira culturalmente específica, proporcionaram um solo fértil no qual a ideologia não apenas se manifestou, mas também se adaptou e, por vezes, se transformou. A música, como expressão cultural, torna-se um veículo para explorar e transmitir ideias ideológicas, capturando a essência das experiências individuais e coletivas.

Ao abordar a ideologia nos moldes propostos por Williams (2008), que a compreende como um elemento vivo e dinâmico na cultura, a análise ganha profundidade. Assim, considera-se que a ideologia não é estática, mas sim mutável, modificando-se em resposta às transformações culturais e sociais. A interação contínua entre a ideologia e as práticas culturais cria um ciclo de influência mútua, perceptível em *Velha Mensagem*, no qual a ideologia molda e, ao mesmo tempo, é moldada pela cultura. Esse processo gera um diálogo constante entre os valores e as ações do rock do litoral piauiense, expressos nas canções autorais.

A transição para os anos 1990 foi marcada por uma busca por identidade e expressão cultural, refletindo as transformações políticas, sociais e culturais da época. Nesse contexto, o sociólogo Mario Luis Grangeia (2018) destaca mudanças na abordagem temática das bandas de rock brasileiras entre as décadas de 1980 e 1990. Enquanto as bandas dos anos 1980 exploravam a identidade nacional em meio às transformações políticas do país, na década seguinte, o rock deixou de estar centrado na dicotomia entre o nacional e o estrangeiro. Em vez disso, passou a direcionar sua atenção para outras divisões sociais, culturais e políticas, seja para reforçá-las ou desafiá-las.

Nesse contexto de efervescência política e cultural brasileira, a banda Artéria opta pela regravação da canção da Inferno no Céu. Sobre essa escolha, Paulo Death diz o seguinte:

Cara, no meu entender, acho que não poderia ter sido outra música, até porque essa música representa muita coisa. Primeiramente, lógico, por ser uma canção do Inferno no Céu e segundo, o conteúdo lírico dela representa muito nitidamente os anseios da nossa juventude da época, aquela coisa de ter esperança no mundo melhor, de pacifismo, dos nossos anseios por mudanças em vários sentidos e de ter liberdade de expressar nossas ideias. Então, não poderia ter sido escolhida outra música, até porque essa música era uma das músicas que faziam parte do repertório do Artéria e na época, sem exagero, se tornou praticamente um hino, tanto é que de cara ela foi a música escolhida para ser gravada na coletânea (Paulo Death, 2021).

Paulo Death, ao falar sobre a escolha da interpretação de *Velha Mensagem*, destaca a importância simbólica e histórica da canção, elementos que a tornavam pertinente para a coletânea fonográfica *Porto das Barcas* (1996). Em sua visão, mesmo sendo originalmente de outra banda, nenhuma outra música seria mais adequada para representar a Artéria.

A escolha da canção do *Inferno no Céu*, segundo Paulo Death, se justifica pela forte conexão com os sentimentos e aspirações dos jovens da época. Dessa forma, *Velha Mensagem* adquire uma dupla temporalidade, pois representa duas gerações da cena rock do litoral piauiense: a dos anos 1980 e a dos anos 1990. Nesse sentido, Paulo Death ressalta dois aspectos centrais da canção: seu conteúdo lírico e seu papel como símbolo para a juventude local.

Para o historiador da música Ricardo Santhiago (2016), a canção e a história oral, embora distintas em suas naturezas e funções, complementam-se de maneira significativa, contribuindo para uma compreensão mais profunda de determinados fenômenos. Santhiago (2016) ressalta que não se trata de substituir uma pela outra, mas de integrá-las, unindo a subjetividade narrativa da história oral à subjetividade artística da canção. Essa interação

permite explorar com mais profundidade as nuances e complexidades das experiências humanas.

Segundo Santhiago (2016), a história oral, ao se concentrar na coleta de narrativas pessoais e relatos de vida, oferece uma perspectiva única sobre eventos, contextos e sentimentos. Esses relatos são carregados de subjetividade, pois refletem as percepções e memórias individuais dos entrevistados. Ao registrar essas narrativas, também se preservam as emoções e interpretações que as acompanham.

Por outro lado, Santhiago (2016) destaca que a canção, enquanto forma de expressão artística, encapsula emoções, contextos sociais e culturais de maneira simbólica e estilística. As letras, melodias e arranjos musicais carregam significados que transcendem as palavras, evocando sentimentos e memórias. A subjetividade artística presente na canção adiciona uma dimensão estética que pode enriquecer a compreensão dos fenômenos abordados pela história oral.

A relação entre a história oral e a canção, como propõe Santhiago (2016), cria uma sinergia na qual as narrativas pessoais encontram um meio de expressão por meio da arte musical. Ao integrar essas duas formas de subjetividade, Paulo Death e Danilo Carvalho elaboram mosaicos que traduzem as múltiplas camadas de significado da cena musical do litoral piauiense e do fenômeno sociocultural do rock.

O historiador Adalberto Paranhos (2013) enfatiza que toda interpretação musical, independentemente de sua natureza, carrega um sentido próprio. Isso significa que, ao interpretar uma obra — como fez a banda Artéria —, o artista desempenha, de certa forma, um papel de compositor. Afinal, o intérprete não se limita a reproduzir passivamente o que foi originalmente criado, mas também contribui para a construção de novos significados e abordagens.

Ao optar por gravar *Velha Mensagem*, a banda Artéria assumiu a tarefa de “decompor e/ou recompor” a composição original (Paranhos, 2013, p. 46). Isso significa que sua interpretação não foi uma mera repetição da obra original, mas envolveu um processo de recriação e recontextualização. Considerando as diferenças na disponibilidade técnica e instrumental entre as décadas de 1980 e 1990, a banda Artéria, ao registrar *Velha Mensagem*, enfatizou elementos específicos em sua interpretação. Além disso, incorporou nuances pessoais dos integrantes e introduziu variações na métrica sonora, conferindo à canção uma nova identidade dentro do cenário musical da época.

Danilo Carvalho, outro guitarrista presente na gravação de *Velha Mensagem*, interpreta a escolha da banda pela canção da seguinte forma:

O Artéria era como essa música Velha Mensagem que mistura um pouco de balada e meio heavy e acabava funcionando com o público. O Artéria funcionava mais com o público do que o Delirium Tremens porque o Artéria tinha esse lado melódico, as música em português e o Joelson cantava bem, tinha uma extensão de voz boa, ia lá em cima, dava uns gritão bem agudo e era um cara mais showman, era um cara que ia lá pra frente com a guitarra e tinha um certo carisma e acabava que o Artéria tinha mais uma entradinha nesses lugares (Danilo Carvalho, 2023).

Pensando no contexto e numa unidade pro disco, já que o disco ia conversar com outras músicas e ter outros estilos ali, a gente achou que essa música poderia ser uma música mais comercial e chegar em mais gente, não sei, a gente achava que era uma música mais tranquila (risos). (Danilo Carvalho, 2023).

Danilo Carvalho, ao comentar sobre a escolha feita pela Artéria, apresenta tanto semelhanças quanto diferenças em relação à versão de Paulo Death. Embora siga uma abordagem distinta, a conexão entre suas falas reside no fato de que *Velha Mensagem* representa a essência da Artéria, caracterizada pela fusão entre “*balada e heavy*”. A principal distinção entre as perspectivas de ambos está no enfoque adotado por Danilo Carvalho. Enquanto Paulo Death ressalta a importância simbólica da canção, Danilo Carvalho direciona sua atenção para aspectos de performance e para os fatores que influenciaram a recepção da banda no cenário musical local.

A reflexão de Danilo Carvalho sobre a escolha da música *Velha Mensagem* para *Porto das Barcas* (1996) também apresenta uma consideração estratégica e consciente sobre a contribuição da Artéria para o projeto da prefeitura de Parnaíba em parceria com o SESC/PI. A decisão de incluir a faixa demonstra a busca por equilibrar a identidade artística da Artéria com os objetivos da coletânea fonográfica.

Essa definição de 'ser comercial', apresentada por Danilo Carvalho, tinha como parâmetro de comparação outra banda sua em parceria com Paulo Death, a Delirium Tremens. Na percepção de Danilo Carvalho, a Artéria funcionava bem em apresentações ao vivo e na interação com o público, algo que, em seu entendimento, não ocorria com a Delirium Tremens.

As percepções de Paulo Death e Danilo Carvalho sobre a escolha da música *Velha Mensagem* para a coletânea fonográfica *Porto das Barcas* (1996), bem como a explicação de Heráclito Sampaio sobre sua composição, evidenciam diferentes leituras. Portelli (1996a) argumenta que essa visão mosaica é mais difícil de administrar, pois envolve a conciliação de múltiplas narrativas e experiências que não se encaixam facilmente em categorias rígidas. No entanto, o historiador defende que essa abordagem é mais fiel à complexidade da experiência

humana. Ao reconhecer a subjetividade das memórias e das histórias orais e, ao mesmo tempo, considerar a realidade objetiva dos fatos, torna-se possível alcançar uma compreensão mais profunda da sociedade.

Nesse sentido, Santhiago (2013) destaca o papel das fontes orais na análise de obras autorais, especialmente no que diz respeito à interação entre a intenção do autor e a interpretação do leitor. No caso de *Velha Mensagem*, os integrantes da banda Artéria podem ser vistos como leitores, enquanto Heráclito Sampaio assume o papel de autor.

Santhiago (2013) ressalta que as fontes orais funcionam como mediadoras, reduzindo a abstração e a descontinuidade entre a intenção original do autor e a recepção da obra pelo público. Essa mediação cria uma terceira via interpretativa, presente nos circuitos de recepção das obras de arte, permitindo avaliar como a subjetividade dos intérpretes influencia a diversidade de leituras sobre um mesmo trabalho artístico.

Nessa perspectiva, o historiador Antônio Gilberto Nogueira (2014) enfatiza que a memória não é um reflexo estático do passado, mas uma construção dinâmica que se articula com as demandas e necessidades do presente. Isso significa que os elementos do passado são continuamente selecionados, reinterpretados e mobilizados de acordo com os contextos contemporâneos.

Segundo Nogueira (2014), a memória opera em múltiplos tempos e está permeada por conflitos, refletindo a complexidade das dinâmicas identitárias. Corroborando as reflexões de Pollak (1989) e Portelli (1996a), ele argumenta que a memória não deve ser vista como um simples depósito de eventos passados, mas como um processo ativo, em constante negociação e reconfiguração no presente. Dessa forma, as demandas e preocupações atuais determinam quais aspectos do passado são lembrados, esquecidos ou ressignificados.

Além disso, Nogueira (2014) ressalta a importância de compreender como os referenciais identitários de grupos, comunidades e segmentos sociais são continuamente criados e ajustados em suas práticas cotidianas. Esses referenciais são moldados pelas condições do presente, como exemplifica a transmissão de saberes tradicionais entre mestres e aprendizes. Esse processo, longe de ser uma simples repetição do passado, é mediado pelas exigências e transformações do tempo presente.

Dentro dessa variedade de questões levantadas pelas diferentes falas sobre a música *Velha Mensagem*, torna-se relevante também analisá-la sob o prisma da versão musical. A compreensão dessas perspectivas inclui observações dos aspectos específicos da versão gravada, considerando suas nuances e características sonoras.

Segundo Juan Pablo González (2016), a versão musical é um processo comparável às práticas de releitura presentes no campo literário, tais como tradução, apropriação de narrativas populares e adaptação para outras formas artísticas como roteiros cinematográficos ou *comics* baseados em textos pré-existentes. A versão, portanto, é uma forma de leitura musical que gera diálogos intertextuais entre repertório, gêneros e práticas artísticas presentes em diferentes níveis alcançados pela canção.

Como ressaltado quando foi abordado anteriormente o caso de *Compreendi Porque*, ao analisar as diferentes versões de *Marcianita*, González (2016) defende a ideia de que a versão pode ser entendida como forma de leitura musical que enfatiza a atitude ativa do músico ao interpretar e dar uma nova vida a uma composição existente. Nesse sentido, *Velha Mensagem* não foi somente reproduzida pela banda Artéria, mas lida e interpretada de maneira distinta da Inferno no Céu, proporcionando nova abordagem uma década após sua primeira aparição no cenário musical do litoral piauiense.

González (2016) coloca, por meio da análise de *Marcianita*, que existe interseção entre a versão musical e originais múltiplos em termos sociais. Isso destaca como a música está enraizada no contexto social. Assim, a existência de múltiplas versões cria diferentes origens e significados sociais para a mesma composição. Nesse sentido, *Velha Mensagem* em *Porto das Barcas* (1996) não é somente uma reprodução mecânica de uma composição da Inferno no Céu, tornando-se uma interpretação do contexto social da banda Artéria na década de 1990.

Outro elemento relevante na gravação de *Velha Mensagem*, da banda Inferno no Céu, para a coletânea fonográfica *Porto das Barcas* (1996), é o processo de reprodutibilidade técnica praticado pela banda Artéria na cena musical. Walter Benjamin (2019), ao refletir sobre a reprodução da obra de arte, destaca que a capacidade de replicar a arte não é uma inovação recente.

Desde a antiguidade, a humanidade desenvolveu técnicas para imitar e reproduzir manualmente criações artísticas. Durante o Renascimento, por exemplo, era comum que aprendizes copiassem meticulosamente as obras de mestres renomados como parte de seu processo formativo. Além disso, os próprios mestres frequentemente reproduziam suas criações para expandir o alcance de sua arte para diferentes regiões.

Apesar das tensões inerentes ao processo de reprodutibilidade, essa dinâmica pode ser observada na relação entre as bandas Inferno no Céu e Artéria. Como destacou Paulo Death, Joelson buscava preservar o legado musical da *Inferno no Céu* quase uma década após o fim

de suas atividades, mantendo sua memória na cena rock do litoral piauiense por meio de suas composições autorais.

Para além da relação entre mestre e aprendiz, Benjamin (2019) argumenta que, enquanto a reprodução manual dependia diretamente da habilidade humana e possuía limitações, a reprodução técnica introduziu uma forma sistemática e ampliada de replicação artística. Nessa perspectiva, Benjamin (2019) apresenta o conceito de 'aura' da arte, que se refere à sensação única e irreproduzível de cada peça original. Com a reprodução técnica, essa aura se transforma, pois a arte pode ser replicada indefinidamente e acessada em diferentes contextos, modificando a relação dos indivíduos com a obra.

Ao refletir sobre a essência da arte e a distinção entre a experiência direta e sua reprodução, Benjamin (2019) argumenta que, por mais fiel que uma reprodução possa ser, ela nunca captará integralmente a singularidade da obra original, sua autenticidade e o contexto histórico e físico em que está inserida. Cada obra de arte carrega uma trajetória moldada por transformações materiais e pelas diversas mãos e contextos pelos quais passa. Essa trajetória é inseparável da obra e confere camadas de significado social e cultural que vão além do aspecto estético.

No entanto, Walter Benjamin (2019) argumenta que a aura da obra de arte, especialmente no contexto da reprodução técnica, é desafiada, transformada e reimaginada. Para Benjamin, a singularidade do original não reside apenas em sua materialidade, mas também na tradição que o transmitiu ao longo do tempo. Nesse sentido, a reprodução técnica de *Velha Mensagem* pela banda Artéria, ainda que construída como uma versão do original e introduzindo novas dimensões interpretativas, modifica a experiência sonora originalmente apresentada pela banda Inferno no Céu. Contudo, segundo a perspectiva benjaminiana, essa versão não preserva a aura da composição original, pois esta estava intrinsicamente vinculada ao contexto específico da década de 1980, sendo irrecuperável na recriação feita nos anos 1990.

Segundo Benjamin (2019), a reprodução técnica possui certa autonomia em relação ao original. Um exemplo disso é a fotografia, que, por meio da tecnologia, pode capturar detalhes imperceptíveis ao olho humano, como ocorre com lentes ajustáveis e processos de ampliação que revelam nuances antes inacessíveis.

Além disso, a reprodução técnica transforma o contexto e a experiência da obra original. Benjamin (2019) ilustra essa ideia com o exemplo de uma catedral: antes restrita ao seu local físico, ela pode ser transportada para a sala de um apreciador da arte por meio de

uma fotografia. Da mesma forma, a música, antes vinculada à performance ao vivo, pode ser deslocada para um ambiente doméstico por meio da gravação.

Sob a perspectiva de Benjamin (2019), o deslocamento realizado pela banda Artéria com a obra *da Inferno no Céu* tornou a música *Velha Mensagem* mais acessível, transportável e adaptável a novos ambientes e públicos. Esse processo ampliou seu alcance para uma nova geração, especialmente para aqueles que integravam a cena rock do litoral piauiense na década de 1990.

Essa escolha demonstra como o rock no litoral piauiense, particularmente em Parnaíba nos anos 1990, estava imerso em um fenômeno cultural que dialogava tanto com dinâmicas locais quanto globais. Assim, a gravação da banda Artéria na coletânea fonográfica *Porto das Barcas* (1996) emerge como um elemento dessas complexidades, refletindo o contexto histórico que influenciou a composição original da *Inferno no Céu* na década de 1980.

Ao analisar as composições de rock presentes nas coletâneas fonográficas *Parnaíba – 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996), percebe-se como a conjuntura brasileira e internacional dialogava com a música produzida no litoral piauiense. As questões levantadas pela sociedade na década de 1990, assim como as demandas individuais da juventude, encontraram eco no rock local, representado pelas bandas Rabiscos, Artéria e pelos cantores Pedrinho Guitar e Carlos Alberto Dias, que tiveram suas músicas registradas nesses álbuns.

A participação desses músicos na iniciativa fonográfica da prefeitura de Parnaíba permitiu não apenas registrar suas experiências, mas também criar novas formas de aproximação com a sociedade. Por meio da música, as bandas e artistas expressaram e reproduziram demandas sociais e culturais, inserindo-se na identidade cultural da cidade e ampliando seu espaço de divulgação no litoral piauiense.

CONCLUSÃO

A noção de trama como uma estrutura de elementos que se cruzam e se interligam, formando uma rede, permitiu, durante a elaboração do trabalho, a aplicação de uma abordagem teórica e metodológica que dialogou com conceitos interdisciplinares como cultura, identidade, representação e experiência humana. Nessa perspectiva, o sentido de trama, ao acessar as fontes, tornou-se fundamental para o entendimento de cada “fio” que compõe a história e memória da música do litoral piauiense. Esses fios foram personificados nos indivíduos ligados à música rock, nas práticas cotidianas representadas em falas e fotografias, nos festivais e shows. Além disso, estão presentes nos discursos das canções gravadas em *Parnaíba — 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996), assim como nas composições que chegaram ao público em suas épocas, mas cujas letras permanecem preservadas apenas nos arquivos pessoais de seus compositores após o fim das atividades de suas bandas. Ao estarem conectados com o contexto do litoral piauiense, esses elementos contribuíram para a construção de um panorama social e cultural que, ao ser acessado, proporciona o entendimento das conexões estabelecidas entre música e sociedade.

Ao se debruçar “sobre a mesa”, ou seja, sobre o litoral do Piauí, estabeleceu-se o propósito de destacar as conexões nacionais, internacionais e locais empenhadas na cena rock pelos personagens que constituem a música rock autoral do litoral piauiense. Essa abordagem implicou na interpretação dos sentidos e valores atribuídos à música rock pelos diferentes grupos envolvidos em sua trajetória. Nesse sentido, a tese se propôs a explorar os mecanismos pelos quais essa expressão musical se tornou um elemento da identidade cultural regional.

Dessa forma, a escolha da frase “Uma trama exposta sobre a mesa” para nomear o trabalho de tese liga-se a seus significados tanto no plano etimológico quanto no conceitual. Desde os elementos pré-textuais, delinearam-se os rumos pretendidos para as análises que acessaram as experiências e trajetórias da música rock e seus personagens no litoral piauiense durante as décadas de 1980 e 1990.

Na introdução, apresentou-se uma tese que permaneceu em constante tensão ao longo dos quatro capítulos, com o propósito de explorar, a partir das hipóteses iniciais, as consonâncias e dissonâncias em relação à proposição central. Para isso, utilizou-se um amplo corpus documental e um arcabouço conceitual situado no campo da História Social da Cultura.

Nesse sentido, sustentou-se a ideia de que o rock autoral do litoral piauiense e os sujeitos ligados a esse gênero musical – como produtores, músicos, fãs e demais indivíduos

próximos às bandas – construíram suas composições e atitudes ao longo das décadas de 1980 e 1990, refletindo o cenário sociocultural de suas épocas. Esse processo demonstrou a interação entre a expressão artística e os fatores internos e externos que configuraram a produção musical e a identidade cultural no litoral do Piauí, com reverberações que ultrapassaram o século XX.

Visando analisar as pessoas envolvidas com o rock no litoral piauiense, como atuaram nas décadas de 1980 e 1990 e de que maneira interagiam com as dinâmicas políticas, econômicas, culturais e sociais da região, foram formuladas perguntas que visavam confirmar ou questionar, parcial ou totalmente, a tese proposta inicialmente. As questões levantadas durante o texto de tese, considerando as particularidades de cada capítulo, foram as seguintes: Quais eram os campos de atuação cultural do poder público? De que modo se construía a relação do rock autoral com o público consumidor de música ao vivo? Quais temas eram tratados por bandas vinculadas ao rock em suas composições? Até que ponto foram mobilizados temas nacionais e internacionais nas músicas rock produzidas por bandas de Parnaíba? Em que medida a música rock autoral se relacionava com as demandas políticas que envolviam o litoral piauiense? Em que nível os indivíduos vinculados ao rock se inseriram nas políticas de cultura da região? Como as características políticas, sociais, culturais e econômicas do Brasil nas décadas de 1980 e 1990 influenciaram na produção das bandas de rock local? Na tensão entre continuidades e transformações ao longo das décadas de 1980 e 1990, quais mudanças foram vistas na cena rock do litoral piauiense?

A partir dessas questões, buscou-se compreender o campo de tensão e negociação construído entre o rock autoral e o poder público, indo além da dicotomia entre submissão e resistência. Os resultados alcançados ao longo da tese revelam as dinâmicas do litoral piauiense no final do século XX, inseridas em uma trama para além do campo musical, na qual diferentes indivíduos interagiram movidos por interesses individuais e coletivos.

As composições das bandas de rock autoral do litoral piauiense, tomando como escala de observação as bandas Inferno no Céu, Condutores de Cadáver e Delirium Tremens, abordavam temas que dialogavam com o ambiente local, questões nacionais e contextos internacionais, refletindo as tensões da década de 1980 e início dos anos 1990. Essas bandas incorporaram em suas letras elementos que iam desde o cotidiano e a identidade regional até problemáticas mais amplas, como as crises políticas e sociais que marcavam o Brasil e o mundo naquele período. Assim, a produção musical do rock do litoral piauiense absorveu e reinterpretou, para se encaixar nos termos regionais, questões de caráter local, nacional e global.

Por meio dessa interação, o rock autoral do litoral piauiense consolidou-se como uma forma de expressão profundamente relacionada ao contexto político, social, cultural e econômico do Brasil nas décadas de 1980 e 1990. Em um momento de redemocratização do país, crises econômicas e transformações culturais, o rock representou para a juventude tanto uma forma de expressão das inquietações da época quanto um meio de afirmação das especificidades regionais. As interações das bandas com o ambiente local, em consonância com a influência de movimentos nacionais e internacionais, colocaram o rock autoral da região em posição de resistência e identidade. Ao mesmo tempo, dialogavam com questões que os inseriram em diferentes espaços da sociedade e cultura local, para além dos envolvidos com a música rock.

Essas transformações e permanências que marcaram a cena rock do litoral piauiense podem ser observadas na formação e consolidação das primeiras bandas autorais, que surgiram em um contexto de colaboração entre artistas diante das tensões sociais e culturais da segunda metade do século XX. No caso da década de 1980, para além da rede de parcerias entre as bandas Inferno no Céu, Condutores de Cadáver e Garotos da Estrada, alguns personagens de conjuntos musicais de décadas anteriores demonstram constatar no rock autoral local uma via de continuidade da tradição musical da região. Já no início da década de 1990, essa rede se ampliou, favorecendo um maior acesso às mídias locais. Com isso, o rock introduziu novas linguagens e abordagens no litoral piauiense, consolidando a cena rock local como espaço de diálogo entre o passado e o presente.

Essa interação se refletiu na relação do rock autoral e o público consumidor de música ao vivo, construída por meio de shows e festivais que aproximavam as bandas de seus ouvintes, consolidando e ampliando os apreciadores do rock no litoral piauiense e fora dele. Eventos como o Setembro Rock, em Teresina, e o Curvã Rock Festival, em Parnaíba, exemplificam as diferentes formas de conexão – ou, em alguns casos, a falta dela – entre o rock e sua audiência no Piauí.

As bandas de rock do litoral do Piauí se relacionavam direta e indiretamente com demandas políticas do litoral piauiense, refletindo e dialogando com o contexto da época. O Show das Diretas, por exemplo, ilustra como o rock se inseriu em movimentos de amplitude nacional, como a campanha pelas eleições diretas no Brasil. Além disso, a participação das bandas em projetos governamentais e eventos culturais mostra como o rock autoral era habilitado tanto para fins artísticos quanto para atender a agendas políticas e sociais, reforçando a cultura local e promovendo a integração entre diferentes atores da sociedade.

Nesse contexto, os indivíduos vinculados ao rock se inseriram nas políticas de cultura da região por meio de colaborações com o poder público, participando ativamente de projetos e eventos que visavam fortalecer ideias relacionadas à cultura e ao turismo. A interação entre artistas, produtores, organizadores e demais pessoas envolvidas demonstra como o rock autoral se tornou parte das políticas culturais da região, influenciando e sendo influenciado pelas dinâmicas políticas, sociais e econômicas do litoral piauiense nas décadas de 1980 e 1990.

Nesse sentido, o poder público estadual desempenhou um papel ativo no litoral piauiense nas décadas de 1980 e 1990, promovendo eventos como shows, festivais e projetos que integraram o rock autoral a outras expressões artísticas e explorando aos diferentes ambientes visualizados como potenciais às demandas governamentais ligadas a cultura e ao turismo na região. Iniciativas como o Verão Vadio, o Verão Praia, o Amor de Verão, o Projeto Torquato Neto e o Janeiro Arte III ilustram a atuação do governo estadual em parceria com a iniciativa privada, fomentando o turismo regional e criando espaços de interação com diferentes públicos para a música rock piauiense.

Além disso, eventos como o FEMUSP, realizado na Concha Acústica, e a utilização de espaços históricos, como o Sobrado Dona Alta e o Porto das Barcas, reforçam a integração do rock nos ambientes culturais de Parnaíba. Essa dinâmica evidencia o papel da cena rock do litoral piauiense como agente ativo na valorização do patrimônio histórico e na promoção de práticas culturais contemporâneas, conectando passado e presente por meio da música rock.

O poder público também atuou em diferentes campos culturais no litoral piauiense, promovendo iniciativas que integravam o rock autoral a projetos de valorização histórica e turística da região. As coletâneas fonográficas *Parnaíba — 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996) exemplificam essa atuação, ao reunir personagens do rock autoral local (bandas e cantores) com artistas de outros campos em produções. Esse tipo de ação tinha como objetivo fomentar uma determinada ideia de cultura que colaborasse com os projetos de poder público por meio da história e memória da cidade de Parnaíba.

Diante disso, a música rock autoral se relacionou com as demandas políticas da região, ao incorporar, em suas composições, temas que refletiam a identidade e as particularidades do litoral piauiense. Além disso, as bandas e artistas vinculados ao rock participaram ativamente de ações que visavam promover Parnaíba como um espaço de relevância cultural e turística. Dessa forma, o rock autoral se tornou um meio de expressão que dialogava com as políticas públicas, contribuindo para a construção de uma imagem positiva do litoral piauiense.

A participação das bandas de rock nas coletâneas fonográficas e em eventos culturais, aliada à interação com espaços do litoral piauiense, como o Complexo Porto das Barcas e a Praia da Pedra do Sal, reforçou seu papel na concepção e execução de ações que uniram arte, história e turismo. As obras *Parnaíba — 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996) exemplificam essa dinâmica, destacando como os artistas e os demais indivíduos ligados ao rock colaboraram ativamente, de forma direta e indireta, com projetos governamentais e iniciativas voltadas à valorização e promoção do patrimônio cultural e natural da região.

No que se refere à relação do rock autoral com os espaços de acesso ao público consumidor de música ao vivo, essa interação era fortalecida pela abordagem de temas que refletiam tanto as vivências locais quanto questões universais, como amor, ecologia, diálogo com o meio ambiente e cidade. Usando como nível da escala as músicas presentes nas coletâneas fonográficas lançadas pelo poder público municipal na década de 1990, percebe-se como essas categorias eram acessadas pela cena rock do litoral piauiense.

A partir disso, percebe-se nas músicas *Noite de Aflição e Gana* da banda Rabiscos e *Velha Mensagem* da Inferno no Céu, gravada pela banda Artéria, o diálogo com o meio. Em *Ultimatum* de Carlos Alberto Dias e *Blues da Natureza* de Pedrinho Guitar encontram-se reflexões sobre ecologia, este último a partir de *Escravidão* e *Olhos de Ovni's*, junto a *Compreendi Porque* da banda Rabiscos, abordou também o amor. Esses temas, organizados em categorias, mostram como as bandas e artistas articulavam sentimentos humanos, conexões com a natureza e a realidade urbana, mobilizando tanto referências regionais quanto nacionais e internacionais.

A partir da diversificação temática e da relação construída pelos indivíduos no campo político, cultural e social, a música rock autoral do litoral piauiense estabeleceu uma conexão com as demandas da região. Essa integração se refletiu na participação das bandas e artistas em projetos governamentais, como as coletâneas *Parnaíba — 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996). Essas iniciativas destacaram a contribuição da cena rock local na formulação de ideias que projetavam concepções de memória e história relacionadas à cidade de Parnaíba. Ao colaborar com essas ações, os artistas e demais agentes culturais vinculados ao rock se alinharam a políticas públicas que buscavam promover a concepção de identidade escolhida pelas instâncias de poder político, econômico, social e cultural da região.

Além disso, no sistema de tensão presente na cena musical rock, as características políticas, sociais, culturais e econômicas do Brasil nas décadas de 1980 e 1990, marcadas por processos como a redemocratização, crises econômicas e transformações culturais, influenciaram diretamente a produção do rock autoral no litoral piauiense. As bandas e

artistas refletiram, em suas composições tanto as tensões globais quanto as particularidades regionais, criando um diálogo entre o local e o global. Essa dinâmica permitiu que o rock autoral se consolidasse como uma expressão artística que respondia às demandas locais e também se inseria em um contexto de mudanças e desafios enfrentados nacional e internacionalmente nos últimos anos da segunda metade do século XX.

Por essa via, a experiência humana pode ser observada nas músicas que compõem as coletâneas fonográficas *Parnaíba — 150 anos* (1994) e *Porto das Barcas* (1996), bem como em outras produções musicais vinculadas ao rock. Para além das músicas caracterizadas por distorções sonoras e timbres ruidosos, estão imbricadas experiências de lutas, conquistas e fracassos vivenciados pelos sujeitos que se relacionam com essa sonoridade e com os comportamentos a ela associados em múltiplos contextos.

Essas experiências, ao serem articuladas por meio da prática musical e performática do rock, transcendem o âmbito estritamente artístico, tornando-se um meio para compreender as dinâmicas sociais e culturais do litoral piauiense. Nesse sentido, o rock emerge como um vetor capaz de contribuir para a configuração das relações entre sociedade e cultura, influenciando identidades, práticas coletivas e representações simbólicas. Canções, shows, festivais e discursos associados ao rock tornaram-se espaços de expressão de conflitos, aspirações e resistências, refletindo as tensões e contradições presentes no tecido social. Dessa forma, o rock atua como um agente que interage dialeticamente com o contexto histórico e social em que está inserido.

Portanto, a partir dessa ótica, as experiências e memórias individuais e coletivas dos personagens envolvidos com o rock adquirem relevância analítica, pois revelam como essa expressão musical se constituiu em um campo de disputas e negociações simbólicas. Esses percursos, acessados durante a construção da tese que aqui se encerra, evidenciam a capacidade do rock de (re)significar práticas e valores, contribuindo para a formação de novas subjetividades e para a reconfiguração de identidades culturais. Assim, o rock, em sua dimensão sonora e comportamental, consolidou-se no litoral do Piauí como um fenômeno cujo estudo permite desvendar as relações entre arte, sociedade, cultura, economia e política.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. 2. ed. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014.
- ALBERTI, Verena. Histórias dentro da História. In: PINSKY, Carla Bassanezi. *Fontes históricas*. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 155-202.
- ALBINATI, Mariana Luscher. O território nas políticas culturais para as cidades. *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, v. 2, n. 2, p. 72-83, 2009.
- ALMEIDA, Carla Maria Carvalho de; OLIVEIRA, Mônica Ribeiro de. *Exercícios de micro-história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.
- ALMICO, Rita; FERENZINI, Valéria Leão; FERENZINI, Edson Leão; LAMAS, Fernando Gaudereto; SARAIVA, Luiz Fernando; GOODWIN JR, Ricky. *Rock: o livro*. São Paulo: Hucitec, 2022.
- ALVES, Thiago Meneses. *Genealogia, morfologia, dinâmicas e produtos do rock independente de Teresina no início do século XXI*. 2017. 566f. Tese (Doutorado em Sociologia) - 3º Ciclo Doutorado em Sociologia, Universidade do Porto, Porto, 2017.
- ANGELI. *Sobras Completas 3: Rê Bordosa: vida e obra da porraloca*. São Paulo: Devir; Jacaranda, 2021.
- ARRUDA, Ricardo Sinigaglia. *Crise no Underground Londrino: Uma Análise do Led Zeppelin IV*. 2019. 125 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2019.
- ARRUDA, Ricardo Sinigaglia. Reflexões sobre o rock anglo-americano (1965-1975): gênero ou estilo musical?. In: FENERICK, José Adriano; PORTUGAL, Ana Raquel; CONTE, Marco Aurélio. *A história nas artes*. Curitiba: Appris, 2023. p. 255-277.
- BAPTISTA, Marcus Pierre de Carvalho; BAPTISTA, Elisabeth Mary de Carvalho; NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa; SILVA, Brenda Rafaela Viana da. *Dos tempos à viração, dos ventos à amarração: Estudos histórico-geográficos sobre o litoral do Piauí*. Teresina: EDUFPI, 2020.
- BAPTISTA, Marcus Pierre de Carvalho; BAPTISTA, Elisabeth Mary de Carvalho; NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa; SILVA, Brenda Rafaela Viana da; MOURA, Liége de Souza. *Dos tempos à Viração, dos ventos à Amarração: estudos histórico-geográficos sobre o litoral do Piauí* - v. 2. Teresina: Cancioneiro, 2022.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2019.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaaios sobre literatura e história da cultura* – Obras Escolhidas: volume 1. 3. Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BERAS, Cesar; FEIL, Gabriel Sauden. *Sociologia do Rock*. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

BOBBIO, Norberto. Política. In: BOBBIO, Norberto; MATTEUCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de Política, Volume 1*. 11 ed. Brasília: Editora UNB, 1998. p. 954-962.

BORBA, Francisco S. *Dicionário UNESP do Português Contemporâneo*. Curitiba: Piá, 2011.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre; CHARTIER, Roger. A leitura: uma prática cultural. Debate entre Pierre Bourdieu e Roger Chartier. In: CHARTIER, Roger. *Práticas da leitura*. 5. Ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2011. p. 229-253.

BRITO, Maria da Conceição Almeida. *Retrospectiva da música no SESC: 1962 a 1997*. Parnaíba: Primoart; Serviço Social do Comércio - SESC/PI, 1997.

BRESCIANI, Maria Stella. Cidade e história. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Cidade: História e Desafios*. Rio de Janeiro: Editora da FGV/CNPq, 2002. p. 16-35.

CAMARGO, Aspásia. História Oral e Política. In: FERREIRA, Marieta de Moraes. *História Oral e Multidisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994. p. 75-99.

CAMPOY, Leonardo Carbonieri. *Trevas sobre a luz: o underground do heavy metal extremo no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.

CAPEL, Heloísa Selma Fernandes. Estudos de Imagem e Música: apontamentos para um exercício interpretativo. In: SOUZA, Ana Guiomar R.; ROSA, Robervaldo L.; CRANMER, David. *Musicologia & Diversidade*. Curitiba: Editora Appris, 2020. p. 621-636.

CAPELATO, Maria Helena. A imprensa como fonte e objeto de estudo para o historiador. In: PRADO, Maria Lígia Coelho; VILLAÇA, Mariana. *História das Américas: fontes e abordagens historiográficas*. São Paulo: Humanitas. 2015. p. 114- 136.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. Imprensa como fonte para a História do Tempo Presente. In: DELGADO, Lucília de Almeida Neves; FERREIRA, Marieta de Moraes. *História do Tempo Presente*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014. p. 299-315.

CARDOSO FILHO, Jorge. *Práticas de escuta do Rock: experiência estética, mediações e materialidades da comunicação*. Salvador: EDUFBA, 2013.

CARRIJO, Aline Fernandes. Quando a juventude assume o palco: a cultura do rock. In: SILVA, Ademir Luiz da; OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de. *Goiânia em Mosaico - visões sobre a capital do cerrado*. Goiânia: Ed da PUC Goiás, 2015. p. 217-228.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. Escrever o passado, cenar o presente: historiografia sobre cultura marginal no Piauí. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 5, n. 9, p. 66-85, jan./jun. 2013.

CHOAY, Françoise. *Alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade/ Editora UNESP, 2001.

CHUVA, Márcia. O ofício do Historiador: sobre ética e patrimônio cultural. In: Copedoc. *A pesquisa histórica no IPHAN*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2008. p. 27-43.

CRUZ, Jorge. A emancipação ilhagrandense: uma ilha dentro da ilha. In: SANTOS, José Marcelo Costa dos; FILHO, Luiz Gonzaga de Sousa. *Escritos do Delta: primeiros ensaios*. São Paulo: UICLAP, 2023. p. 231-240.

CRUZ, Marcelo Silva. *Artífices da canção: história e memória de artistas nos festivais de música popular em Teresina (décadas de 1970 e 1980)*. 2016. 211 f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) - Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2016.

CORRÊA, Sandra Rafaela Magalhães. O Programa de Cidades Históricas (PCH). In: REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia. *Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural*. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015.

CORRÊA, Victor Aquino Gomes. *Rock nos passos da moda: mídia, consumo x mercado cultural*. Campinas: Papirus, 1989.

COSTA, Fernando Muratori. *Nas margens da modernidade: música e percursos de memória em Teresina (anos 1980)*, 2019. 373 f. Tese (Doutorado em História Social) - Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

COSTA, Fernando Muratori. *Seu gosto na berlinda: Um estudo do consumo musical nos anos 1970*. 2012. 205 f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) - Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2012.

CRUZ, Marcelo Silva. *Artífices da canção: história e memória de artistas nos festivais de música popular em Teresina (décadas de 1970 e 1980)*. 2016. 211 f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) - Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2016.

DAPIEVE, Arthur. *Brock: o rock brasileiro dos anos 80*. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

DAPIEVE, Arthur; ROMANHOLLI, Luiz H. *Guia de rock em CD: uma discoteca básica*. 2 ed. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro. 2004.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. A Campanha das Diretas Já: memória e narrativas. In: XXIV Simpósio Nacional de História, 2007, São Leopoldo. *Anais [...]*. São Leopoldo: UNISINOS/ANPUH, 2007. p. 1-10.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. História oral e narrativa: tempo, memória e identidades. *História Oral*, Rio de Janeiro, v. 6, p. 9- 25, 2003.

DIAS, Marcia Tosta. Antes Era Só o Ruído: Música Gravada e Mundialização. *Arquivos do CMD*, Brasília, v. 7, n. 01, p. 62–76, 2019.

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da Voz*: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2008.

DIAS, Marcia Tosta. Sociologia da música gravada: o trabalho do produtor musical. In: EL FAR, Alessandra; Barbosa, Andréa; Amadeo, Javier. *Ciências sociais em diálogo: sociedades e suas imagens*. São Paulo: FAP/UNIFESP, 2014. p. 77-100.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Quando as imagens tocam o real”. In. *Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012b.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. 2. Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ENCARNAÇÃO, Paulo Gustavo da. “*Brasil mostra a tua cara*”: rock nacional, mídia e a redemocratização política (1982-1989). 2009. 192 f. Dissertação (Mestrado em História e Sociedade) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2009.

ENCARNAÇÃO, Paulo Gustavo da. *Rock cá, rock lá*: a produção roqueira no Brasil e em Portugal na imprensa – 1970/1985. 2015. 244 f. 2015. Tese (Doutorado em História e Sociedade) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2015.

FEIL, Gabriel Sauden. Rock e os signos, rock e os rótulos: o caso da geração beat, o caso do movimento hippie, In: BERAS, Cesar; FEIL, Gabriel Sauden. *Sociologia do Rock*. Jundiaí: Paco Editorial, 2015. p. 35-53.

FENERICK, José Adriano. A globalização e a indústria fonográfica na década de 1990. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 123-139, jan.-jun. 2008.

FENERICK, José Adriano. *Nas trilhas do rock*: contracultura e vanguarda. Curitiba: Appris, 2021.

FENERICK, José Adriano. Pink Floyd: gritos de estranhamento e alienação. In: FENERICK, José Adriano. *Nas trilhas do rock: contracultura e vanguarda*. Curitiba: Appris, 2021. p. 97-111.

FENERICK, José Adriano; MARQUIONI, Carlos Eduardo. Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band: uma colagem de sons e imagens. *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*, Uberlândia, v. 5, n. 01, p. 01-20, jan-mar. 2008.

FERREIRA, Ana Raquel Pinto Guedes. *História do movimento ambientalista: a sua trajetória no Piauí*. 2008. 128 f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento e Meio Ambiente) – Programa Regional de Pós-Graduação em Desenvolvimento e Meio Ambiente, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2008.

FERENZINI, Valéria Leão. Geração beat e sua presença no rock. In: ALMICO, Rita; FERENZINI, Valéria Leão; FERENZINI, Edson Leão; LAMAS, Fernando Gaudereto; SARAIVA, Luiz Fernando; GOODWIN JR, Ricky. *Rock: o livro*. São Paulo: Hucitec, 2022. p. 108-126.

FIGUEIREDO, Diva Maria Freire. *O monumento habitado: a preservação de sítios históricos na visão dos habitantes e dos arquitetos especialistas em patrimônio*. O caso de Parnaíba. 2001. 150 f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) – Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano, Recife, 2001.

FONTINELES, Claudia Cristina da Silva. Discórdia (in)contida: A Arena piauiense durante a ditadura civil-militar (década de 1970) In: NETO, Mário Danieli; STEFFENS, Marcelo Hornos; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira. *Narrativas sobre tempos sombrios: ditadura civil-militar no Brasil*. São Paulo: Letra e Voz, 2017. p. 73-89.

FONTINELES, Claudia Cristina da Silva. *O Recinto do elogio e da crítica: maneiras de durar de Alberto Silva na memória e na história do Piauí*. Teresina, EDUFPI, 2015.

FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll: uma história social*. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2012.

GARCIA, Tania da Costa. *Do folclore à militância: a canção latino-americana no século XX*. São Paulo: Letra e Voz, 2021.

GARCIA, Tânia da Costa. Reconfigurações identitárias, meios de comunicação de massa e cultura jovem na América Latina, na segunda metade do século XX. In: BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio; GARCIA, Tânia da Costa. *Cadernos de Seminário: Cultura e Política nas Américas*. Assis: FCL-Assis-Unesp Publicações, 2009, p. 99-111.

GARCIA, Tânia da Costa; TOMÁS, Lia. *Música e Política: uma olhar transdisciplinar*. São Paulo: Alameda, 2013.

GIULI, Matteo. Morfologia social e contextualização topográfica: a micro-história de Edoardo Grendi. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 37, n. 76, p. 137-162, 2017.

GRAMUGLIA, Laura. *Mulheres do rock: Elas levantaram a voz e conquistaram o mundo*. Caxias do Sul: Editora Belas Artes, 2021.

GRANGEIA, Mario Luis. *Brasil: Cazuza, Renato Russo e a transição democrática*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

GRANGEIA, Mario Luis. Pátria amada, não idolatrada: o Brasil no rock dos anos 1980/1990. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O Brasil Republicano: O tempo da Nova República - Da transição democrática à crise política de 2016* (Vol. 5). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018, p. 353-387.

GRENDI, Edoardo. Microanálise e história social. In: ALMEIDA, Carla Maria Carvalho de; OLIVEIRA, Mônica Ribeiro de. *Exercícios de micro-história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009a. p. 19-38.

GRENDI, Edoardo. Paradoxos da história contemporânea. In: ALMEIDA, Carla Maria Carvalho de; OLIVEIRA, Mônica Ribeiro de. *Exercícios de micro-história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009b. p. 39-49.

GRENDI, Edoardo. Repensar a micro-história? In: REVEL, Jacques. *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: FGV, 1998. p. 251-262.

GONZALEZ, Juan Pablo. Fazendo história da música com a musicologia em crise. In: GARCIA, Tânia da Costa; TOMÁS, Lia. *Música e Política: um olhar transdisciplinar*. São Paulo: Alameda, 2013. p. 74-96.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Pensando a música a partir da América Latina: problemas e questões*. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

GUERRA, Paula; MENEZES, Pedro Martins de. Dias de insurreição em busca do sublime: as cenas punk portuguesa e brasileira. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 34, n. 02, p. 485–512, 2019.

GUIMARÃES, Valéria. A passeata contra a guitarra e a `autêntica` música brasileira. In: GUIMARÃES, Valéria; LUCA, Tania Regina; RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Identidades brasileiras: composições e recomposições*. São Paulo: Editora UNESP, 2014, p. 145-174.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A; 2006.

HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 103-133.

HOBBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IBIAPINA, Mayara Maia. *Percepção de conflitos socioambientais: um estudo sobre pescadores artesanais na Comunidade Pedra do Sal (PI)*. 2018. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2018.

IPHAN. *Cidades do Piauí testemunhas da ocupação do interior do Brasil durante o século XVIII: Conjunto Histórico e Paisagístico de Parnaíba*. 19 SR/PI: Teresina, 2008.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. *Rock me Like The Devil: a assinatura das cenas musicais e das identidades no metal*. Recife: Livrinho de Papel Finíssimo, 2014.

JOUTARD, Philippe. Desafios à história oral do século XXI. In: ALBERTI, Verena; FERNANDES, Tania Maria; FERREIRA, Marieta de Moraes. (Orgs.) *História oral: desafios para o século XXI*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2000. p. 31-46.

KISHIMOTO, Deborah Padula. Sobrado Dona Auta: Uma Proposta De restauração. In: *Revista InterScientia*, João Pessoa, v. 4, n. 1, p. 65–78, 2016.

KISHIMOTO, Deborah Padula. *Gestão do patrimônio cultural: estratégias de preservação do patrimônio cultural na cidade de Parnaíba-PI*. 2012. 86 f. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) - Programa de Pós-graduação em Preservação do Patrimônio Cultural, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2012.

LEÃO, Tom. *Heavy Metal: Guitarras em fúria*. São Paulo: Editora 34, 1997.

LEVI, Giovanni. Comportamentos, recursos, processos: antes da "revolução" do consumo. In: REVEL, Jacques. *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: FGV, 1998. p. 203-224.

LEVI, Giovanni. Micro-história e história global. In: VENDRAME, Maíra; KARSBURG, Alexandre. *Micro-história: um método em transformação*.- São Paulo: Letra e Voz, 2020. p. 19-34.

LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter. *A Escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP, 1992. p.133-161.

LIMA, Henrique Espada. Pensando as transformações e a recepção da micro-história no debate histórico hoje. In: ALMEIDA, Carla Maria Carvalho de; OLIVEIRA, Mônica Ribeiro de. *Exercícios de micro-história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009. p. 131-154.

LIMA, Luciane Moreira Andrade de. *RÁDIO, TV E MÚSICA: a difusão musical em Parnaíba entre 1940 e 1970*. 2010. 47f. Monografia (Graduação em Licenciatura Plena em História) - Curso de Graduação em Licenciatura Plena em História, Universidade Estadual do Piauí, Parnaíba, 2010.

LIMA, Raimundo Souza. *Vareiros do Rio Parnaíba & outras histórias*. 2. ed. Parnaíba: Área de criação, 2023.

LIMA, Teófilo. *Beijos e Cacos*. Teresina: Editora Lamparina, 2023.

LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meios dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi. *Fontes Históricas*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 111-153.

LUIZ, Gisele Cristina. O Rock e a invenção da juventude. In: ALMICO, Rita; FERENZINI, Valéria Leão; FERENZINI, Edson Leão; LAMAS, Fernando Gaudereto; SARAIVA, Luiz Fernando; GOODWIN JR, Ricky. *Rock: o livro*. São Paulo: Hucitec, 2022. p. 28-40.

LUNARDI, Rafaela. *Preparando a tinta, enfeitando a praça: O papel da MPB na Abertura política brasileira (1977-1984)*. 2016. 406 f. Tese (Doutorado em História Social) - Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MACEDO, Laiz Mara Meneses. *Música Popular Piauiense*. 2014. 98 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2014.

MARCHETTI, Paulo. *O diário da turma 1976-1986: a história do rock de Brasília*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

MARQUIONI, Carlos Eduardo. Uma fúria, três metrópoles: breves apontamentos acerca da aurora do punk rock em Nova Iorque, Londres e São Paulo. In: FENERICK, José Adriano. *Nas trilhas do rock: Contracultura e Vanguarda*. Curitiba: Appris, 2021. p. 205-224.

MASCARENHAS, Fábio Nadson Bezerra. *Inovadores Parnaibanos: a produção do jornal Inovação em Parnaíba de 1977 a 1982*. 2009. 120 f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) - Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2009.

MATOS, Maria Izilda Santos de. Cultura, sonoridades e musicalidades na metrópole dos italianos: A São Paulo de Adoniran Barbosa. In: BOTELHO, Denilson. *História e cultura urbana: a cidade como arena de conflitos*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2015. p. 30-50.

MATOS, Maria Izilda S. de; ALVEZ, Valéria Aparecida. Paisagens Sonoras: Cidade-história, desafios para o historiador. In: PEREIRA, Henrique Alonso de A. R.; VASQUES, Márcia Severina. *Fontes históricas*. Natal: EDUFRN, 2015. p. 151-176.

MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo. v.13. n.1, p. 133-174, jan-jun. 2005.

MAUAD, Ana Maria. *Poses e Flagrantes*: ensaios sobre história e fotografias. Niterói: EDUFF, 2008.

MAURÍCIO, Francisco Raphael Cruz. *Os Filhos do Lugar*: crônicas da territorialidade pedral. 2019. 304 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2019.

MEDEIROS, Hermano Carvalho. *Acordes na cidade*: Música Popular em Teresina nos anos 1980. 2013. 131 f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) - Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2013.

MEDEIROS, Hermano Carvalho. *Do U Dy Grudy ao Cantares*: as vozes e os acordes da moderna canção popular em Teresina (1973-1988). 2020. 236 p. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020.

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

MENDES, Sérgio Luiz da Silva. *Fomos mais que uma alternativa*: a prática escriturística do jornal Inovação em Parnaíba-PI (1977-1988). 225 f. 2023. Tese (Doutorado em História do Brasil) – Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2023.

MENDES, Sérgio Luiz da Silva. Praça da Graça: Entre memórias e representações. In: SOUSA, Cleto Sandys Nascimento de; LIMA, Frederico Osanan Amorim. *Parnaíba*: a cidade que nos habita. Parnaíba: Sieart, 2013. p. 89-107.

MENDES, Sérgio Luiz da Silva. *Sem medir as palavras*: atuações do Jornal Inovação em Parnaíba-PI (1977-1982). 2012. 138 f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) - Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2012.

MERHEB, Rodrigo. *O som da revolução*: uma história cultural do rock 1965-1969. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MONTEIRO, Edilson dos Santos. *Impactos da contracultura roqueira em Parnaíba*. 2010. 75f. Monografia (Graduação em Licenciatura Plena em História) - Curso de Graduação em Licenciatura Plena em História, Universidade Estadual do Piauí, Parnaíba, 2010.

MOREIRA, Aldenora Mendes. *Personalidades atuantes na História de Parnaíba: Ontem e Hoje*. Parnaíba: Edição da autora, 2011.

MOTTA, Marly. A estabilização e a estabilidade: do Plano Real aos governos FHC (1993-2002). In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O Brasil Republicano: O tempo da Nova República - Da transição democrática à crise política de 2016* (Vol. 5). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. p. 219-254.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Cultura política e ditadura: um debate teórico e historiográfico. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 10, n. 23, p. 109 - 137, jan./mar. 2018.

MOURA, Gustavo Silva de. “*Acham que somos alienados*”: O rock na imprensa do litoral do Piauí nos anos 1970-80. 2019. 147f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2019.

MOURA, Gustavo Silva de. *E a cidade estremeceu: A cultura do Rock/Metal nas décadas de 1980 e 1990 em Parnaíba-PI*. 2014. 89 f. Monografia (Graduação em Licenciatura Plena em História) - Curso de Graduação em Licenciatura Plena em História, Universidade Estadual do Piauí, Parnaíba, 2014.

MOURA, Gustavo Silva de. *E a cidade estremeceu: História do Rock/Metal no litoral do Piauí nas décadas de 1980 e 1990*. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2017.

MOURA, Gustavo Silva de. *O canto do rio: cidade, história e memória na música de Parnaíba-PI*. Parnaíba: Taipa Editorial, 2021.

MOURA, Gustavo Silva de. O GOSTO PELA BOA MÚSICA”: IMPACTOS DA JOVEM GUARDA NO CENÁRIO MUSICAL DO LITORAL DO PIAUÍ ENTRE AS DÉCADAS DE 1960 E 1970. In: I Colóquio Nacional de História e Literatura - XV Semana de História de Picos: escritas de si, ficção e subjetividades, 2023, Picos. *Anais [...]*. Picos: UFPI, 2023. p. 1-12.

MOURA, Gustavo Silva de; FONTINELES, Claudia Cristina da Silva. Para além de Brotinho: o protagonismo feminino nos conjuntos musicais vinculados à música rock no litoral do Piauí nos anos 1960. In: *Territórios e Fronteiras*, Cuiabá, v. 17, n. 2, p. 250–274, 2024.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi. *Fontes históricas*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 235-289.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: Engajamento político e Indústria Cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: AnnaBlume/FAPESP, 2010. (versão revisada pelo autor e disponível em: http://www.academia.edu/3821530/SEGUINDO_A_CANCAO_digital).

NOGUEIRA, André Aguiar. NAS ONDAS DO SURFE: ESPORTE, CORPO E CULTURA EM FORTALEZA. In: *Cordis*, São Paulo, n. 14, p. 55-68, jan./jun. 2015.

NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. O campo do patrimônio cultural e a história: itinerários conceituais e práticas de preservação. *Antíteses*, Londrina, v. 7, n. 14, p. 45-67, jul./dez. 2014.

OLIVEIRA, Aristides. *Outsider: Asseclas na cena rock em Teresina*. Teresina: Cancioneiro, 2021.

OLIVEIRA, Cláudio Jorge Pacheco de. *Disco é cultura: a expansão do mercado fonográfico brasileiro nos anos 70*. 2018. 119 f. Dissertação (Mestrado em História, Política e Bens Culturais), Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2018.

OLIVEIRA, Pedro Vagner Silva. Escritas da praia: memórias e sensibilidades em duas cidades litorâneas no Piauí (Parnaíba e Luís Correia, 1930-60). In: PULHEZ, Magaly Marques; SANTHIAGO, Ricardo. *Cadernos de Estudos Urbanos Volume 2: Cidades: memórias, histórias e narrativas*. São Paulo: Instituto das Cidades/ UNIFESP, 2022, p. 17-28.

OLIVEIRA, Pedro Vagner Silva. *Mar à venda: pescadores e turismo no "Piauí Novo" (anos 1970)*. 2017. 205 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2017.

PARANHOS, Adalberto. As muitas faces de um mesmo rosto: o mundo errante das canções. In: NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa; MEDEIROS, Hermano Carvalho. *História & Música Popular*. Teresina: Edufpi, 2013. p. 43-57.

PARANHOS, Adalberto. Sons de sins e de não: a linguagem musical e a produção de sentidos. *Projeto História*, São Paulo, v. 20, n. 20, p. 221-226, 2000.

PORTELLI, Alessandro. A filosofia e os fatos: narração, interpretação e significado nas memórias e nas fontes orais. *Revista Tempo*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 59-72, 1996a.

PORTELLI, Alessandro. *História oral como arte da escuta*. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

PORTELLI, Alessandro. O massacre de Citivella Val di Chiana (Toscana: 29 de junho de 1944): mito e política, luto e senso comum. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1996b, p. 103-130.

POULOT, Dominique. *Uma história do patrimônio no Ocidente, séculos XVIII-XXI: do monumento aos valores*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

PRADO, Gustavo dos Santos. *"A verdadeira Legião Urbana são vocês": Renato Russo, rock e juventude*. São Paulo: e-Manuscrito, 2018.

PRADO, Luís Carlos Delorme; LEOPOLDI, Maria Antonie. O Fim do Desenvolvimentismo: O governo Sarney e a transição do modelo Econômico Brasileiro. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O Brasil Republicano: O tempo da Nova República - Da transição democrática à crise política de 2016* (Vol. 5). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018, p. 73-119.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 03-15, 1989.

RAMINELLI, Ronald. História Urbana. In: VAINFAS, Ronaldo; CARDOSO, Ciro Flamarion. *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997. p. 185-202.

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

REVEL, Jacques. Microanálise e construção do social. In: REVEL, Jacques. *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: FGV, 1998. p. 15-38.

RIBEIRO, João de Deus Santos Ribeiro. *NOSSA CIDADE ERA MUITO GRANDE E TÃO PEQUENA: Sociabilidades juvenis e consumo musical em Altos (1980 e 1990)*. 2020. 136 f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) - Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2020.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do Povo Brasileiro: Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RODRIGUES, Ísis Meireles. *Praça da Graça em Parnaíba: transformações urbanísticas durante o Regime Militar (1964-1985)*. 2014. 146 f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) - Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2014.

SÁ JUNIOR, Antônio Reis de. Rock e drogas. In: ALMICO, Rita; FERENZINI, Valéria Leão; FERENZINI, Edson Leão; LAMAS, Fernando Gaudereto; SARAIVA, Luiz Fernando; GOODWIN JR, Ricky. *Rock: o livro*. São Paulo: Hucitec, 2022. p. 154-163 .

SAGGIORATO, Alexandre. *Anos de chumbo: rock e repressão durante o AI-5*. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2012.

SANTHIAGO, Ricardo. “A pergunta que não se faz”: Algumas ideias sobre história oral e canção. In: SANTHIAGO, Ricardo. *História oral e arte: Narração e criatividade*. São Paulo: Letra e Voz, 2016, p. 163-184.

SANTHIAGO, Ricardo. História oral e as artes: percursos, possibilidades e desafios. *História Oral*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 155–187, 2013.

SANTHIAGO, Ricardo; MAGALHÃES, Valéria Barbosa de. Rompendo o isolamento: reflexões sobre história oral e entrevistas à distância. *Anos 90*, Porto Alegre, v.27, p. 1-18, 2020.

SANTOS, Alexandre. *Parnahyba dos pobres: cotidiano e sobrevivência no litoral do Piauí (1890-1920)*. Parnaíba: Taipa Editorial, 2021.

SANTOS, Camila Cristina dos; FONTES, Aline Cristine de Moraes. O rock como estilo musical político: um filho da indústria cultural resistente á alienação. In: BERNARDES, Maria Eliza Mattosinho; CALEJON, Laura Marisa Carnielo; LOPES, Mara Aparecida de Castilho; BARBOSA, Maria Flávia Silveira. *O drama humano na sociedade do espetáculo: reflexões sobre arte, educação e políticas públicas, em tempos de pandemia*. São Paulo: Edgard Blücher Ltda, 2021. p. 99-119.

SANTOS, Lilia Maria da Silva. “*VIVENDO NUM PAÍS SEDENTO, UM MOMENTO DE EMBRIAGUEZ*”: Sensibilidades, representações e experiências juvenis nas obras da banda Engenheiros do Hawaii (1980-1990). 2016. 116 f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) - Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2024.

SANTOS, Raimundo Nonato Lima dos. *Praticando espaços, entre acordes, letras e máscaras: história, memória e sociabilidades em espaços culturais de Teresina nas décadas de 1980 e 1990*. 2016. 378f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

SANTOS, Raimundo Nonato Lima dos. *História, Memória e Identidade na Cidade de Timon na Década de 1980*. 112f. 2007. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) - Programa de Pós Graduação em História do Brasil, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2007.

SALLUM JR., Brasílio. O governo e o impeachment de Fernando Collor de Mello. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O Brasil Republicano: O tempo da Nova República, Da Transição Democrática à Crise Política de 2016*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. p. 163-191.

SILVA, Heitor Matos da. *É que nossos corações preferem a auto-corrosão: uma história das peripécias anarcopunks em Teresina*. 2016. 128 f Dissertação (Mestrado em História do Brasil) - Programa de Pós Graduação em História do Brasil, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2016.

SILVA, Josenias dos Santos. *Parnaíba e o avesso da belle époque: cotidiano e pobreza (1930- 1950)*. 2012. 122 f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) - Programa de Pós Graduação em História do Brasil, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2012.

SILVA, Paulo Ricardo Muniz Silva. *CAJUÍNA E COCA-COLA: identidades e estéticas juvenis em Teresina nas décadas de 1970 e 1980*. 2013. 123 f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) - Programa de Pós Graduação em História do Brasil, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2013.

SILVA, Sinésio Jefferson Andrade. Memória musical como acontecimento: categorizando uma fala sobre o sonoro. *Música e Cultura*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 104-119, 2012.

SILVA, Tatiane Carvalho da. “*E quando é noite, a Lua nina Teresina*”: políticas culturais e produção musical na capital piauiense na década de 1980. 2023. 147 f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) - Programa de Pós Graduação em História do Brasil, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2023.

SILVA, Wlisses James de Farias. *Heavy metal no Brasil: os incômodos perdedores (década de 1980)*. 2014. 160 f. Tese (Doutorado em História Social) - Programa de Pós Graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

PEREIRA, Simone Luci. Matrizes e mediações das canções românticas na América Latina. In: ULHÔA, Martha Tupinambá de; PEREIRA, Simone Luci. *Canção romântica: intimidade, mediação e identidade na América Latina*. Rio de Janeiro: Folio Digital, 2016. p. 25-46.

SOBRINHO, Jorge Alexandre F. A. Heavy Metal e performance. In: BRILO, Cleonora Zicari C. de; PACHECO, Mateus de Andrade; ROSA, Rafael. *Sinfonia em prosa: diálogos da história com a música*. São Paulo: Intermeios, 2013. p. 71-84.

SOUSA, Cleto Sandys Nascimento de; LIMA, Frederico Osanan Amorim. *Parnaíba: a cidade que nos habita*. Parnaíba: Sieart, 2013.

SOUSA, Cleto Sandys Nascimento de. *O Rádio como sotaque piauiense: História e memória da Rádio Educadora de Parnaíba em meados do século XX*. 152 f. 2009. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Programa de Pós Graduação em História do Brasil, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2009.

SOUSA, Rainer Gonçalves. “What is this that stands before me?”: Black Sabbath, contracultura e teratologia (1970-1978). In: SOUSA, Rainer Gonçalves. *Nas trilhas do rock: experimentalismo e mercado musical*. Goiânia: Kelps, 2018.

SOUSA, Rainer Gonçalves. *Nas trilhas do rock: experimentalismo e mercado musical*. Goiânia: Kelps, 2018.

SOUZA, Lucas Marcelo Tomaz de. *A trajetória social de Raul Seixas: uma metamorfose ambulante no rock brasileiro*. São Paulo: Alameda, 2013.

SOUZA, Luiz Eduardo Simões de. Rock e satanismo. In: ALMICO, Rita; FERENZINI, Valéria Leão; FERENZINI, Edson Leão; LAMAS, Fernando Gaudereto; SARAIVA, Luiz Fernando; GOODWIN JR, Ricky (orgs). *Rock: o livro*. São Paulo: Hucitec, 2022. p. 198-211.

TRINDADE, Mônica Porto Apenburg. O caráter intelectual das canções de Rock durante a Guerra Fria. In: MAYNARD, Dilton Cândido Santos; TRINDADE, Mônica Porto Apenburg. *Do Rock à Literatura: Reflexões sobre História e Cultura*. São Cristóvão: Editora UFS, 2021. p. 26-44.

TROTTA, Felipe. Cenas Musicais e Anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro. In: JANNOTTI JR., Jeder; SÁ, Simone Pereira de. *Cenas Musicais*. Guararema: Anadarco, 2013. p. 57-70.

THOMPSON, Edward Palmer. *A miséria da teoria. Ou um planetário de erros*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

THOMPSON, Edward Palmer. *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

URFALINO, Philippe. A história da política cultural. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François. *Para uma história cultural*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. p. 293-305.

VERAS, Alexandra Sablina do Nascimento. *Usos do passado, memória e apropriações do patrimônio industrial de Parnaíba, Piauí (1940, 1970-1980, 2000-2019)*. 2020. 200 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2020.

VICENTE, Eduardo. Do vinil ao CD: a indústria fonográfica no Brasil nas décadas de 1980 e 1990. In: MAGI, Érica; DE MARCHI, Leonardo. *Diálogos Interdisciplinares sobre a Música Brasileira*. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2020. p. 185-204.

VICENTE, Eduardo. *Da vitrola ao iPod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014.

VIEIRA, Virgínia Tavares. *O Discurso da Crise Ambiental nas letras de Rock and Roll: modos de ser sujeito em tempos contemporâneos*. 2013. 87 f. Dissertação (Mestrado em Educação Ambiental) – Programa de Pós-Graduação em Educação Ambiental, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2013.

VILAR, Pierre. *Memória, História e Historiadores*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2004.

WALL, Mick. *Black Sabbath: A biografia*. São Paulo: Globo Livros, 2014.

WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 2003. p. 114-123.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

WILLIAMS, Raymond. *Recursos da esperança: Cultura, democracia, socialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

FONTES:

Entrevistas:

BASTOS, Paulo. ? anos. Abril de 2010. Entrevistador: Edilson dos Santos Monteiro. Parnaíba-PI. 21 de abril de 2010.

CARVALHO, Danilo. 50 anos. Fevereiro de 2023. Entrevistador: Gustavo Silva de Moura. Google Meet. 03 de fevereiro de 2023.

DEATH, Paulo. 49 anos. Novembro de 2021. Entrevistador: Gustavo Silva de Moura. Google Meet. 30 de novembro de 2021.

FONTELES, Marcos. 49 anos. Outubro de 2022. Entrevistador: Gustavo Silva de Moura. Google Meet. 10 de outubro de 2022.

JÚNIOR, Mauro. ? anos. Abril de 2010. Entrevistador: Edilson dos Santos Monteiro. Parnaíba-PI. 22 de abril de 2010.

MACHADO, Lili. 57 anos. Setembro de 2022. Entrevistador: Gustavo Silva de Moura. Google Meet. 07 de setembro de 2022.

MELO, Danilo. 58 anos. Janeiro e fevereiro de 2023. Entrevistador: Gustavo Silva de Moura. Google Meet. 28 de janeiro de 2023 e 19 de fevereiro de 2023.

MESSIAS, Jesum. 54 anos. Abril e maio de 2022. Entrevistador: Gustavo Silva de Moura. Google Meet. 27 de abril de 2022 e 05 de maio de 2022.

PAIVA, Guilherme. 48 anos. Novembro de 2021. Entrevistador: Gustavo Silva de Moura. Google Meet. 22 de novembro de 2021.

SAMPAIO, Heráclito. 54 anos. Março de 2022. Entrevistador: Gustavo Silva de Moura. Skype. 17 de março de 2022.

SILVA, Gonzaga. 60 anos. Julho de 2022. Entrevistador: Gustavo Silva de Moura. Parnaíba-PI. 27 de julho de 2022 e 29 de julho de 2022.

LIMA, Teófilo. 51 anos. Novembro de 2021. Entrevistador: Gustavo Silva de Moura. Google Meet. 23 de novembro de 2021.

Periódicos acessados:

Acervo Pessoal Gustavo Moura

Almanaque da Parnaíba. Parnaíba, 1994.

Almanaque da Parnaíba. Parnaíba, 1995.

Almanaque da Parnaíba. Parnaíba, 1996.

Almanaque da Parnaíba. Parnaíba, 1997.

Almanaque da Parnaíba. Parnaíba, 1998.

Almanaque da Parnaíba. Parnaíba, 1999.

Almanaque da Parnaíba. Parnaíba, 2018.

Revista Piauí Poético, Ano I, n. 04, fev. 2023.

Acervo SESC Caixeiral

O Piaguí Culturalista, Ano 2, n. 17, mar. 2009.

O Piaguí Culturalista, ano 2, n. 19, mai. 2009.

O Piaguí Culturalista, Ano 2, n. 22, ago. 2009.

O Piaguí Culturalista, Ano 2, n. 23, set. 2009.

O Piaguí Culturalista, Ano 3, n. 26, dez. 2009.

O Piaguí Culturalista, Ano 3, n. 27, jan. 2010.

Acervo Núcleo de Pesquisas em Literatura, Imprensa e Sociedade (NESILPI)

A Libertação – 1983.

A Libertação – 1984.

A Libertação – 1985.

A Libertação – 1986.
A Libertação – 1988.
A Libertação – 1989.
A Libertação – 1992.
A Libertação – 1995.
Folha do Litoral – 1966.
Folha do Litoral – 1967.
Folha do Litoral – 1968.
Folha do Litoral – 1969.
Folha do Litoral – 1970.
Folha do Litoral – 1971.
Folha do Litoral – 1973.
Folha do Litoral – 1974.
Folha do Litoral – 1975.
Folha do Litoral – 1976.
Folha do Litoral – 1978.
Folha do Litoral – 1980.
Folha do Litoral – 1981.
Folha do Litoral – 1982.
Folha do Litoral – 1985.
Folha do Litoral – 1987.
Norte do Piauí - 1978.
Norte do Piauí - 1995.
Norte do Piauí - 1996.
Norte do Piauí - 1997.
Norte do Piauí - 1998.

Acervo Núcleo de Pesquisa em Cidade, Memória e Patrimônio (NUPECIMP)

Jornal Inovação – 1977.
Jornal Inovação – 1978.
Jornal Inovação – 1979.
Jornal Inovação – 1980.
Jornal Inovação – 1981.

Jornal Inovação – 1982.

Jornal Inovação – 1983.

Jornal Inovação – 1984.

Jornal Inovação – 1985.

Jornal Inovação – 1986.

Jornal Inovação – 1987.

Acervo Laboratório de Documentação, Digitalização e Pesquisa Histórica da UESPI - Parnaíba (LADDIPH)

Ipsis Verbis, n.º 01 de junho de 1992.

Imagens

Acervo Pessoal Gustavo Moura.

Acervo Pessoal Paulo Death.

Acervo Pessoal Danilo Carvalho.

Acervo Pessoal Joca Vidal.

Fonogramas

BOB DYLAN. *Highway 61 revisited*. Columbia Records, 1965. Long Play.

LEGIÃO URBANA. *Dois*. Odeon Records, 1986. Long Play.

LIMA, Teófilo. *Com Fusão*. Independente, 2001. CD.

LIMA, Teófilo. *Matulão*. Independente, 2005. CD.

LIMA, Teófilo. *Teófilo*. Independente, 2018. CD.

PREFEITURA MUNICIPAL DE PARNAÍBA. *Parnaíba – 150 anos*. Prefeitura Municipal de Parnaíba; Secretaria de Cultura de Parnaíba, 1994. Long Play.

PREFEITURA MUNICIPAL DE PARNAÍBA, SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO /PIAUÍ. *Porto das Barcas*. Prefeitura Municipal de Parnaíba; Serviço Social do Comércio/Piauí, 1996. CD.

SECRETARIA DE CULTURA, DESPORTOS E TURISMO DO PIAUÍ. *Cantares: Autores e Intérpretes da Música Popular no PIAUÍ*. Governo do Estado do Piauí; Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo do Piauí, 1985. Long Play.

SECRETARIA DE CULTURA, DESPORTOS E TURISMO DO PIAUÍ. *Geleia Gerou: I Encontro de compositores e intérpretes do Piauí – Projeto Torquato Neto*. Governo do Estado do Piauí; Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo do Piauí, 1985. Long Play.

Decreto e Leis:

BRASIL. Casa Civil. Decreto s/n de 28/08/1996 - Criação da Área de Proteção Ambiental Delta do Parnaíba. Brasília: Presidência da República. 1996. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/DNN/Anterior_a_2000/1996/Dnn4368.htm#:~:text=D ECRETO%20DE%2028%20DE%20AGOSTO,o%20que%20disp%C3%B5e%20o%20art. (Acesso em 07 de nov. de 2024).

BRASIL. Casa Civil. Decreto de 16 de novembro de 2000 - Criação da Reserva Extrativista Marinha do Delta do Parnaíba. 2000. Disponível em: https://www.icmbio.gov.br/cepsul/images/stories/legislacao/Decretos/2000/dec_16_11_2000_uc_criaresexmarinhadeltaparnaiba_ma.pdf. (Acesso em 07 de nov. de 2024).

IPHAN. Processo no 1554-T-08 - Conjunto Histórico e Paisagístico de Parnaíba. Brasília: Departamento de Patrimônio Material e Fiscalização. 2008.

PREFEITURA MUNICIPAL DE PARNAÍBA. Lei Nº 1908, de 11 de março de 2003. Parnaíba: Câmara Municipal de Parnaíba. 2003.

PREFEITURA MUNICIPAL DE PARNAÍBA. Decreto nº 613/2020. Disponível em: <http://dom.parnaiba.pi.gov.br/assets/diarios/8c4449282eedbdcaca9f24349aecc58f.pdf>. (Acesso em 06 de nov. de 2024).

PREFEITURA MUNICIPAL DE PARNAÍBA. Decreto nº 432/2020. Disponível em: <http://dom.parnaiba.pi.gov.br/assets/diarios/80a7c8b9a94b6d48e7acff33fd5b4a14.pdf>. (Acesso em 06 de nov. de 2024).

Sites Consultados

Academia Parnaibana de Letras: <https://academiaparnaibanadeletras.wordpress.com>.

Academia Piauiense de Letras: <https://www.academiapiauiensedelettras.org.br/>.

Canal SESC/ Piauí no YouTube: <https://www.youtube.com/c/SescPiauíPertodeVc>.

Canal TV Costa Norte no youtube: <https://www.youtube.com/@tvcostanorteonline>.

Di Giorgio instrumentos musicais: <http://digiorgio2.hospedagemdesites.ws/sobre/one-page/sobre-a-digiorgio.html>.

Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro: <https://cpdoc.fgv.br/acervo/dicionarios/dhbb>.
Domínio Público: <http://www.dominiopublico.gov.br>.
Folha de São Paulo: <https://www1.folha.uol.com.br>.
GloboPlay: <https://globoplay.globo.com>.
História do Futebol: <https://historiadofutebol.com>.
IMDb: <https://www.imdb.com>.
Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada: <http://ipeadata.gov.br>.
Linkedin: <https://www.linkedin.com>.
Lattes: <https://lattes.cnpq.br/>.
Mapa Cultural de Parnaíba: <http://mapacultural.parnaiba.pi.gov.br>.
Memória Globo: <https://memoriaglobo.globo.com>.
Memórias da ditadura: <https://memoriasdaditadura.org.br>.
Nyx Metal Project: <https://www.youtube.com/@nyxmetalproject>.
Palco MP3: <https://www.palcomp3.com.br>.
Papo de Música Nº 15 - 03 de setembro de 2020: https://www.youtube.com/live/i_5ElqU-u1M?si=mpETwgMWbsZ2iaHa (Parte 01); <https://www.youtube.com/live/Mg15vaP3n-s?si=73mVGe5ab848oux2> (Parte 02).
Piauí Cult: <https://piaucult.com.br>.
Plataforma Lattes: <http://lattes.cnpq.br>.
Plataforma Mundos do Trabalho Piauí: <http://www.mundosdotrabalho.pi.gov.br>.
Prefeitura Municipal de Parnaíba: <https://parnaiba.pi.gov.br>.
Prosa Cultural - 11 de dezembro de 2021: https://youtu.be/QDeXBqLKAmM?si=7aZ-bLc7_hV6dxAe.
Revista Casa e Jardim: <https://revistacasaejardim.globo.com>.
Revista Revestres: <https://revistarevestres.com.br>.
Sistema de Informação do Arquivo nacional: <https://sian.an.gov.br/>.
Site Oficial Dorsal Atlântica: <http://www.dorsalatlantica.com.br>.
Site Oficial Guilherme Paiva: <https://guimepaiva.weebly.com/>.
Site Oficial Metallica: <https://www.metallica.com>.
Site Oficial Sepultura: <https://www.sepultura.com.br>.
Site Oficial Teófilo Lima: <https://www.teofilolima.com.br/p/biografia.html>.
Site Oficial Ultraje a Rigor: <https://www.ultraje.com/>.
Whiplash: <https://whiplash.net/>.