

O *U dy grudy* na Distanteresina:  
*tropicália, contracultura e a moderna  
canção popular no Piauí*



Cartaz do espetáculo  
piauiense, 23 nov.1973,  
fotografia (montagem).

*Hermano Carvalho Medeiros*

Mestre em História pela Universidade Federal do Piauí (UFPI).  
Doutor em História pela Universidade Federal de Uberlândia  
(UFU). Coorganizador do livro *História & música popular*. Tere-  
sina: Edufpi, 2013. hermanomedeiros@gmail.com

## O *U dy grudy* na Distanteresina: tropicália, contracultura e a moderna canção popular no Piauí\*

*U dy grudy* in Distanteresina: tropicália, counterculture and the modern popular song in Piauí

Hermano Carvalho Medeiros

### RESUMO

Em 1973, um grupo de jovens estreou em Teresina o espetáculo *U dy grudy... ou como diz Daniel Más*, referido na imprensa como o “primeiro show montado no Piauí”. Além das apresentações musicais, ele contou com leituras de poemas, intervenções teatrais e improvisos cênicos que mesclavam os arcaísmos e as modernidades culturais brasileiras numa espécie de *happening* tropicalista-contracultural. Neste artigo procura-se evidenciar — mais do que pensar as influências dos tropicalistas e da contracultura na periferia do mercado de bens culturais nacional — as apropriações e fabricações simbólicas no processo de produção e criação desse evento. Mais ainda, busca-se ressaltar como, então, a canção popular foi tomada como expressão não apenas de consumo estético ou de entretenimento, mas também como instrumento de elaboração crítica e veículo de proposição de determinadas visões de mundo no panorama das artes do Brasil daqueles anos. E, nesse contexto, *U dy grudy* pode ser visto como um prelúdio da constituição da moderna canção popular piauiense.

**PALAVRAS-CHAVE:** moderna canção popular piauiense; contracultura; tropicália.

### ABSTRACT

In 1973 a group of young people performed for the first time in Teresina the show *U dy grudy... or as Daniel Más says*, referred to in the press as the “first show set up in Piauí”. In addition to musical performances, it included readings of poems, theatrical interventions and scenic improvisations that mixed Brazilian archaisms and cultural modernities in a kind of tropicalist-countercultural happening. This article intends to highlight — rather than think about the influences of Tropicalism and counterculture on the periphery of the national cultural goods market — the symbolic appropriations and fabrications in the production and creation process of this event. It also pretends to show how popular music was taken as an expression not only of aesthetic consumption or entertainment, but, at same time, as an instrument of critical elaboration and vehicle for proposing visions of the world in the Brazilian art panorama of those years. In such context, *U dy grudy* can be seen as a prelude of the constitution of the modern Piauiense popular song.

**KEYWORDS:** modern popular song from Piauí; counterculture; tropicália.



\*Este artigo é uma versão modificada de parte minha tese de doutorado *Do U dy grudy ao Cantares: as vozes e os acordes da moderna canção popular piauiense (1973-1988)*, defendida em fevereiro de 2020 no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), sob a orientação do Prof. Dr. Adalberto Paranhos.

Entre os epítetos que nomeavam a capital piauiense como periférica em relação aos centros brasileiros de grande visibilidade cultural, Distanteresina<sup>1</sup> ilustrava bem o sentimento de distância e isolamento presente em parte dos sujeitos que nela praticavam algum tipo linguagem artística na década de 1970. Esse *ethos* de piauiensidade<sup>2</sup>, no entanto, tinha nesse período um ponto de inflexão interessante no sentido de deixar no passado a imagem de tal representação. A cidade começara a sofrer um acelerado processo de modernização urbana e institucional, inserida na política desenvolvimentista de integração nacional do regime militar brasileiro. Superar o estereótipo do atraso e afinar a voz piauiense junto ao coro da nação foi o que o poder público intentou realizar durante esses anos. Teresina passaria a ser a vitrine na qual diversas modificações no espaço urbano — construção e reformas de hospitais, edifícios públicos, praças, ruas, avenidas — a colocariam como a imagem-símbolo de um Piauí novo.<sup>3</sup>

No bojo desses acontecimentos ocorreu um incremento nos equipamentos e instituições culturais — como o surgimento da Secretaria de Cultura, a reinauguração do Theatro 4 de Setembro, a criação do Centro de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares (Cepi) e do Setor de Artes da Universidade Federal do Piauí (UFPI) —, que se conectou ao processo de intensa circulação de bens culturais no Brasil daquela época. Assistiu-se, então, à expansão dos veículos de comunicação em massa por meio de redes televisivas, bem como a consolidação de mercados fonográficos e editoriais<sup>4</sup>, fatores catalizadores da capilarização de informações por quase todo o território brasileiro. Em Teresina isso produziu uma geração de jovens que passou a ocupar o espaço público via linguagens artísticas e que, imersos nesse caldo de novidades, se empenhou na elaboração de representações de seu universo social.

Tal surto modernizante pôs em contraste estigmas piauienses reforçados pela baixa autoestima, como a “humildade irrespirável”<sup>5</sup> da qual falava Nelson Rodrigues, contra as aspirações e o desejo do novo que então emergia.

<sup>1</sup> O termo intitulou, no final dos anos 1970, uma revista cujo conteúdo versava sobre poesia, contos, fotografias, humor, quadrinhos etc. A publicação buscava dar visibilidade a uma “nova geração de pensadores do Piauí” e foi assim noticiada quando da chegada da edição inaugural numa “cidade como Teresina, [em] que até os anos 70 não acontecia nada, ou quase nada, [e onde] hoje já se vê aquilo que se pode chamar de sinal dos tempos”. Distanteresina, todos juntos. *O Dia*, Teresina, 3 e 4 abr. 1977, p. 15, e Distanteresina. *O Dia*, Teresina, 4 e 5 set. 1977, p. 13.

<sup>2</sup> Sobre a constituição de um discurso acerca da identidade piauiense assentada no isolamento geográfico, político e cultural, ver SOUZA, Paulo Gutemberg de Carvalho. *História e identidades: as narrativas da piauiensidade*. Teresina: Edufpi, 2010.

<sup>3</sup> O desejo de transformar a capital do Piauí no modelo do desenvolvimento do Estado naquele período se manifestou, sobretudo, durante a primeira administração do governador biônico (porque nomeado, independentemente de eleição, pelo ditador Emilio Garrastazu Médici) Alberto Tavares Silva (1971-1975). Sobre a trajetória política e a construção da memória dos governos desse político piauiense, ver 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*. Tese (Doutorado em História) – UFPE, Recife, 2009.

<sup>4</sup> Sobre o processo de expansão do mercado de bens culturais brasileiro, ver ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, esp. p. 82-84.

<sup>5</sup> A expressão aparece num escrito recheado de humor, publicado em 1969, no qual Nelson Rodrigues sustentava que o Piauí, assim como o Brasil, deveria ter mania de grandeza, único luxo possível dos subdesenvolvidos, deixando a modéstia apenas aos norte-americanos e europeus. Apesar disso, o texto causou protestos veementes contra o famoso dramaturgo na capital piauiense. Cf. RODRIGUES, Nelson. Nunca houve tamanha solidão na terra. In: *O remador de Ben-Hur: confissões culturais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 105. Ver igualmente RABELO, Elson de Assis. *A história entre tempos e contratempos: Fontes Ibiapina e a obscura invenção do Piauí*. Dissertação (Mestrado em História) – UFRN, Natal, 2008.

No campo do comportamento e das artes, essa contraposição ganhou contornos mais definidos notadamente entre alguns jovens de classe média, que ora subjetivavam sua existência pelas lentes fílmicas do super-8, ora a fermentavam em suplementos culturais hospedados tanto nos jornais de maior penetração em Teresina como em pequenas publicações independentes. Nesses espaços, refletiam sobre literatura, música, cinema e daí para mais. *O Estado Interessante*, *Boquitas Rouge*, *Hora Fatal*, *Gramma* e *Toco Cru Pegando Fogo* são exemplos da imprensa alternativa que abordava essas diferentes facetas temáticas nas quais muitas vezes a própria linguagem veiculava experimentos estéticos/críticos. Nesses impressos, à semelhança das produções cinematográficas, as ações dessa parcela da juventude colocaram em fricção, no cotidiano piauiense, representações da tradição *versus* modernidade e da contracultura *versus* cultura de massa ou institucionalizada.<sup>6</sup>

Percebe-se que a década de 1970, em Teresina, foi um momento em que um grupo de pessoas aptas a se inserirem nos movimentos nacionais e globais da cultura encontrou na cidade — tida como a “locomotiva da modernização piauiense<sup>7</sup>, espaço propício para inventarem as suas artes. Em que pese o país estar submerso na violência de um regime político ditatorial, foi no interior dessa realidade que se criaram as condições para práticas artísticas alternativas, descortinando situações que transbordaram o engessamento cultural dos anos de chumbo e a resistência política convencional.<sup>8</sup>

Por essa época, um punhado de jovens sujeitos começou a desenhar as configurações particulares da moderna canção popular piauiense. Eles deram os primeiros passos para a converterem em um objeto de reconhecimento sociocultural a partir de um conjunto de práticas e representações. O que definimos aqui como moderna canção popular piauiense, tendo Teresina como seu palco principal, foram as produções artísticas que posicionaram compositores, músicos e intérpretes como pensadores conectados com as demandas políticas e culturais de seu tempo ou com aquilo que a antropóloga Santuza

<sup>6</sup> Há uma série de trabalhos historiográficos que enfoca essa ebulição juvenil. Ver BRANDÃO JÚNIOR, Ernani José. *Um formigueiro sobre a grama: a produção histórica da subjetividade underground em Teresina-PI na década de 1970*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2011, BRANDÃO, Laura Lene Lima. *Juventudes em trânsito: práticas juvenis, espacialidades e corporalidades em Teresina na década de 1970*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2015, BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. *Torquato Neto e seus contemporâneos: vivências juvenis, experimentalismo e guerrilha semântica em Teresina*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2013, CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Táticas caminantes: cinema marginal e flanâncias juvenis pela cidade*. *Revista Brasileira de História*, v. 27, n. 53, São Paulo, 2007, CASTRO, Francisco José Leandro Araújo de. *Virar ao avesso os sentidos: linguagem, micropolítica e (re)apropriação midiática no jornalismo experimental juvenil teresinense nos anos iniciais da década de 1970*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2014, LIMA, Frederico Osanan Amorim. *Curto-circuitos na sociedade disciplinar: super-8 e contestação juvenil em Teresina (1972-1985)*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2007, e VILHENA FILHO, Paulo Henrique Gonçalves de. *A experiência alternativa d’O Estado Interessante no contexto marginal da década de 70*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – UFRJ, Rio de Janeiro, 1999.

<sup>7</sup> Expressão utilizada pela historiadora Cláudia Cristina Fontineles para se referir à modernização de Teresina na primeira metade dos anos 1970. Ver FONTINELES, Cláudia Cristina da Silva, *op. cit.*

<sup>8</sup> Os historiadores Daniel Aarão Reis e Adalberto Paranhos afirmam que, apesar da repressão e do terror vividos na década de 1970 no Brasil, esses anos precisam ser revisitados sob outros olhares, atentos aos matizes culturais, expressos especialmente nas artes e na cultura de entretenimento do período. Ver REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, e PARANHOS, Adalberto. *Música popular na contramão das políticas sexuais hegemônicas: Brasil, década de 1970*. *Contrapulso: Revista Latinoamericana de Estudios en Música Popular*, v. 1, n. 1, Santiago, 2019.

Camraia Naves chamou de “canção crítica”.<sup>9</sup> Isso se exprimiu, por exemplo, nos debates que orbitaram em torno de questões relacionadas às identidades, tensionadas entre os vetores da tradição e da modernidade. Além disso, a forma pela qual certos atores sociais se consagraram como representantes desse cenário artístico — por meio de festivais e espetáculos musicais — estabeleceu um diálogo significativo com práticas historicamente importantes da música popular brasileira, mostrando as conexões com o que se produzia fora das fronteiras piauienses.

O espetáculo *U dy grudy... ou como diz Daniel Más* ajudou a construir esse universo. Apropriou-se das práticas e debates culturais em efervescência e foi pioneiro no Piauí, como veremos, ao tomar a canção popular como instrumento de elaboração crítica e canal de proposição de visões de mundo no panorama das artes do Brasil daqueles anos.

### **Sociabilidades na casa do doutor Noronha: a régua e o compasso do espetáculo**

Em 22 de setembro de 1973, a UFPI realizou o seu primeiro Festival de Música Popular como parte das atrações da II Jornada Universitária. A canção intitulada “Não existo”, da compositora Regina Coeli, sagrou-se campeã, conforme informava, em página inteira *O Estado*.<sup>10</sup>

A interpretação da composição ficou a cargo do músico e compositor Assis Davis.<sup>11</sup> Anna Miranda<sup>12</sup> e Pierre Baiano<sup>13</sup> emprestaram suas vozes às músicas concorrentes. O pequeno número de participantes não impediu a premiação para melhor interpretação masculina e feminina, dada a Assis Davis e Anna Miranda. Para Baiano, segundo *O Estado*, restaram comentários sobre sua *performance*: para uns um “*show à parte*”, para outros “*escandalosa*” demais. Nessa matéria jornalística, chamam a atenção dois detalhes. O primeiro, a participação dos três intérpretes do festival no elenco do *U dy grudy... ou como diz Daniel Más*, que aconteceria pouco tempo depois. O segundo, um pequeno artigo assinado pelo jovem Edmar Oliveira<sup>14</sup>, no qual apareceram as

<sup>9</sup> Ver NAVES, Santuza Camraia. *A canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

<sup>10</sup> Assinaram-na, como editores dessa página, Roosevelt Bastos, Chico Alves, Edmar Oliveira e Arnaldo Albuquerque. Ver De olho nas coisas — notícias universitárias. *O Estado*, Teresina, 30 set. 1973, p. 5.

<sup>11</sup> Francisco Assis Davis de Abreu nasceu em Teresina em 1951. Estava prestes a concluir o curso de Artes com habilitação em Música pela UFPI, onde frequentava o grupo de pesquisas musicais do Setor de Artes, quando foi assassinado em dezembro de 1981. Ainda muito jovem, em meados da década de 1960, integrou os conjuntos Os Brasinhas e Os Metralhas, versões piauienses do iê, iê, iê da Jovem Guarda que fizeram bastante sucesso no estado. Participou dos festivais universitários em Teresina, de espetáculos musicais e também tocava na noite e em pequenos eventos na cidade. Em 2004 foi homenageado pelo idealizador do festival Piauí Pop, que se desdobrou em várias edições, com um grande palco que levava seu nome e onde bandas e artistas de *rock* piauienses se apresentaram.

<sup>12</sup> Anna Miranda é cantora, compositora, escritora e contadora de histórias. Natural de Teresina, nascida em 23 de abril de 1952. Figurou como cantora no espetáculo *U dy grudy* e, já nos anos 1970, foi morar no Rio de Janeiro para estudar Comunicação e, concomitantemente, atuar como intérprete. Tomou parte da banda do maestro e arranjador Paulo Moura, cantou com Sueli Costa na sala Funarte e fez vários *shows* em sua terra natal, em suas idas e vindas, antes de sua volta definitiva a Teresina, onde gravou o CD *Tropicálido*, com canções de sua autoria.

<sup>13</sup> Pedro Guerra Bastos, conhecido como Pierre Baiano, aportou em Teresina a trabalho por ocasião do Projeto Piauí. Agrônomo, ligou-se intimamente à cena artística da cidade durante a década de 1970, atuando como cantor, compositor, ator e diretor de espetáculos.

<sup>14</sup> Edmar Oliveira é de Palmeirais, no Piauí, onde nasceu em 11 de maio de 1951. Psiquiatra, escritor, e atualmente mora no Rio de Janeiro. Foi um dos idealizadores de *U dy grudy* e um dos componentes da

primeiras pistas das tendências estéticas e ideológicas que serviriam de base para o *U dy grudy*. Detenhamo-nos um tanto mais nele.

Oliveira iniciou seu texto questionando a formação do júri do festival, que, na sua opinião, tinha um perfil demasiadamente acadêmico. Opôs a isso um saber sobre música popular que extrapolasse os espaços institucionalizados, como o da universidade. Para ele, a competência para avaliar aquele tipo de música exigia sintonia com as novidades do cardápio da canção popular no Brasil:

*o festival era de música popular. Pra quê um júri tão “intelectual”? [...] E música popular é o tipo de coisa que não é preciso ser entendido em música, saber ler partitura, pra julgar. Entende de música popular quem ouve música popular. Muitas das composições apresentadas em nosso festival tinham o nível “joão-gilbertiano” da bossa nova (que é muito legal), mas que não existe mais. É preciso ver isso. Será que alguém que estava ali no júri já ouviu Cabeça, de Walter Franco, a vencedora da parte nacional do FIC do ano passado? Será que alguém ali no júri já ouviu Araçá azul, o último elepê de Caetano?*<sup>15</sup>

O autor apontava o encerramento do protagonismo da bossa nova na edificação da música popular brasileira. O “epitáfio” da revolução musical encabeçada por João Gilberto se inscrevia, de certo modo, no início da “era dos festivais”, em meados dos anos 1960, quando novos valores e referências na música emergiram sob o rótulo de MPB.<sup>16</sup> Depreende-se daí por que Edmar Oliveira problematizou as composições que remetiam ao “ritmo claudicante” bossa-novista. No seu entendimento, como sujeito incrustado “da medula ao osso” na geração que alimentou a contracultura nas bandas do Piauí<sup>17</sup>, ouvir compositores como Walter Franco e Caetano Veloso, devido à radicalidade estética das duas obras citadas, parecia ser o mínimo necessário para um júri antenado com o que de mais inventivo se experimentava no Brasil em termos de música popular.

A letra de “Cabeça” falava do perigo de certas ideias em plena vigência da política repressora do Ato Institucional nº 5 (AI-5) — “que é que tem nessa cabeça?/ saiba que ela pode explodir, irmão” — e adquiriu notoriedade por haver sido a vencedora da fase nacional do VII Festival Internacional da Canção (FIC) da Rede Globo de Televisão, em meio às vaias do público e à



equipe dos jornais culturais *O Estado Interessante*, *Hora Fatal* e *Gamma*. Vinculou-se às primeiras experiências em super-8 em Teresina. Trabalhou como ator no filme *Terror na vermelha*, escrito e dirigido pelo poeta Torquato Neto e, como roteirista e diretor, em *Miss Dora*. Transitou pela música e compôs as canções “Eu corro perigo” e “O mal que minha vó falava”, que integraram o repertório de *Nortristeresina*, outro espetáculo seminal da moderna canção popular piauiense.

<sup>15</sup> OLIVEIRA, Edmar. De olho nas coisas — notícias universitárias. *O Estado*, Teresina, 30 set. 1973, p. 5.

<sup>16</sup> Isso não significa dizer que a bossa nova não continuou exercendo influência nas gerações posteriores. Para ficar num exemplo emblemático, lembremo-nos que Caetano Veloso até hoje se refere a ela como uma das coisas mais relevantes que aconteceram na canção brasileira. Sobre a trajetória da bossa nova, ver PARANHOS, Adalberto. *Novas bossas e velhos argumentos (tradição e contemporaneidade na MPB)*. *História & Perspectivas*, n. 3, Uberlândia, jul.-dez. 1990.

<sup>17</sup> Edmar Oliveira, juntamente com Arnaldo Albuquerque, Durvalino Filho, Carlos Galvão e outros mais, produziu jornais alternativos e filmes em super-8, configurando o que a historiografia piauiense batizou como Geração Torquato Neto, que teria embalado a contracultura na cidade. Durvalino Filho chegou a dizer que “esse foi basicamente o tripé da contracultura no Piauí: Eu, o Edmar (Oliveira) e o Paulo José Cunha.” COUTO FILHO, Durvalino. Entrevista concedida ao pesquisador Francisco José Leandro Araújo de Castro em Teresina, em 11 maio 2011.

polêmica que desatou.<sup>18</sup> Elogiada pelos jurados por seu vanguardismo, a canção travava diálogo explícito com o concretismo. Na sua interpretação, várias vozes se sobrepunham de forma aleatória, coladas a uma sonoridade instrumental que soava caótica, Segundo Herom Vargas, pesquisador da área de Comunicação e Semiótica, a música “atualizava um procedimento da poesia concreta: o de construir no corpo do poema a coisa sobre a qual ele falava, diferente da poesia mais tradicional que falava sobre a coisa”.<sup>19</sup> Para Vargas, Walter Franco incorporou, na fase inicial da carreira, elementos da tropicália, contribuindo para o cenário contracultural dos anos 1970 ao imprimir a seu trabalho experimentalismos na linguagem da canção, numa atitude de provocação e proposição de alternativas criativas para a música popular.<sup>20</sup>

“Cabeça” pode ser ouvida no primeiro LP de Walter Franco<sup>21</sup>, que, para Caetano Veloso “soava (e ainda soa) mais radical e muitíssimo mais bem-acabado do que o *Araçá azul*”.<sup>22</sup> O compositor baiano se refere a seu trabalho lançado em janeiro de 1973<sup>23</sup>, ao retornar do exílio. Experimental, vanguardista, “incomercial” e até mesmo uma versão mal acabada de um disco concretista que nunca fizera, assim Caetano o qualifica no livro *Verdade tropical*. Ele explica que, “afinal, eu tinha feito o *Araçá azul* como um movimento brusco de autolibertação dentro da profissão: precisava me desembaraçar no estúdio, testar meus limites e forçar meus horizontes”.<sup>24</sup> Numa análise semiótica sobre esse LP, Peter Dietrich o descreve como fragmentário e ambíguo, no qual combinam-se elementos que remetem aos universos rural, urbano e latino-americano, ora contrastados, ora suturados e construídos por intermédio de uma estrutura melódica, harmônica e de linguagem que busca desestabilizar os aspectos convencionais da forma canção.<sup>25</sup> Para acentuar ainda mais tais hermetismos estéticos, Veloso estampou na contracapa a provocação “um disco para entendidos”.<sup>26</sup> Na esteira disso tudo, *Araçá azul*, de acordo com o compositor, bateu recordes de devolução.

A menção de Edmar Oliveira a essas duas obras musicais, pautadas em experimentalismos de linguagem, era, portanto, muito reveladora dos propósitos que animavam um grupo de jovens de Teresina. Esse conjunto de

<sup>18</sup> O corpo de jurados da etapa nacional do festival acabou sendo dissolvido após a cantora Nara Leão, presidente do júri, criticar, em entrevista, o governo brasileiro. Um manifesto elaborado nessa ocasião deu simbolicamente à música de Walter Franco a primeira colocação. Para maiores detalhes sobre esse episódio, ver MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2003, cap. 15.

<sup>19</sup> VARGAS, Herom. A canção experimental de Walter Franco. *Comunicação & Sociedade*, n. 54, São Bernardo do Campo, jul.-dez. 2010, p. 204.

<sup>20</sup> Cf. *idem*.

<sup>21</sup> Walter Franco. *Ou não*. LP Continental, 1973.

<sup>22</sup> VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 487.

<sup>23</sup> Caetano Veloso. *Araçá azul*. LP Philips, 1973.

<sup>24</sup> VELOSO, Caetano, *op. cit.*, p. 488.

<sup>25</sup> Cf. DIETRICH, Peter. *Araçá azul: uma análise semiótica*. Dissertação (Mestrado em Linguística) – USP, São Paulo, 2003.

<sup>26</sup> Em *Verdade tropical*, Caetano Veloso afirma ter jogado com a duplicidade de sentidos da expressão “entendidos”, numa provocação à moral vigente, pois a palavra também era utilizada à época por alusão a homossexuais. VELOSO, Caetano, *op. cit.*, p. 486. Na capa de *Araçá azul*, ele aparece com uma sunga diminuta e uma vasta cabeleira, contribuindo com seu quinhão para uma temática que ocuparia lugar de destaque na canção no Brasil de então: a sexualidade. Essa questão se inseria no contexto mais da politização do cotidiano, associada inclusive à máxima feminista “o pessoal é político”. Sobre o assunto, ver PARANHOS, Adalberto. *Música popular na contramão das políticas sexuais hegemônicas: Brasil, década de 1970*, *op. cit.*

referências ligadas à contracultura ecoou em *U dy grudy... ou como diz Daniel Más*. Tal como a produção em super-8 do cinema marginal e o jornalismo alternativo teresinense da década de 1970, este *show* traduziu em suas propostas estéticas o caráter provocador e contestador ao negar valores tradicionais fincados na família, na Igreja e no Estado.

Criação coletiva, o *U dy grudy* certamente ganhou corpo nas sociabilidades nas célebres reuniões na casa do doutor Noronha<sup>27</sup>, que funcionava como uma espécie de arquivo de atualização fonográfica e laboratório experimental para elucubrações cinematográficas, literárias e musicais. Seus frequentadores se punham em dia com as novidades artísticas do mercado cultural brasileiro e internacional. Lembrada como um ambiente de rara liberdade intelectual e boêmia nos anos 1970, a casa do “doutor” foi, de fato, o *locus* criativo das propostas artísticas de *U dy grudy*. Edmar Oliveira rememora a influência musical exercida por essas vivências,

*Antônio Noronha, o doutor que nos deu régua e compasso, comprava todos os discos de um ou mais distribuidor e deixava-nos ouvir para triar... A casa do doutor era nosso estúdio, melhor que qualquer rádio. Claro que a nascente tropicalia nos influenciou muito, até porque convivemos com Torquato Neto, mas ouvíamos o iê, iê, iê e os bregas sem preconceito. Aprendemos Waldick Soriano, Reginaldo Rossi, Odair José. Tomamos conhecimento do pessoal do Ceará (Fagner, Belchior, Ednardo, Cirino). Ouvíamos os clássicos da Rádio Nacional (Alcides Gerardi, Ângela Maria, Cauby, Emilinha, Marlene e tudo o mais). Sabíamos o Luiz Gonzaga e Jackson (ainda desprezados e não “redescobertos” por Fagner e Gil), Trio Nordestino, Antonio Barros e Cecéu. Sabíamos de “Homem com H” bem antes da gravação do Ney Matogrosso. Assistimos ao nascimento de Secos & Molhados, Novos Baianos, Clube da Esquina, tudo de dentro de uma casa, na Elizeu Resende. Ouvíamos Beatles, Rolling Stones, Creedence Clearwater Revival, Simon e Garfunkel, Pink Floyd, The Moody Blues etc. Formação absolutamente eclética.<sup>28</sup>*

A variedade do menu artístico oferecido na casa do doutor Noronha era extremamente atraente para jovens curiosos em relação ao que de novo rolava no mundo das artes, sobretudo no campo musical. A cantora e compositora Anna Miranda descreve o local — apesar de frequentado, em sua maioria, por homens — como aberto e receptivo também para as garotas:

*eu ia muito na casa do Noronha uma época também porque era o único lugar em que eu podia encontrar alguma coisa de música. E era muito engraçado porque eu chegava lá e só tinha aquele monte de homem. Durvalino, os meninos todos ali e eu chegava [...]. E eu ia lá ouvir Luiz Melodia. Eu comecei a ouvir outras coisas. Era a coisa mais engraçada, porque eu ficava deslocada. Mas eu ia! Eu, a Claudete Dias. Tinha a Nazaré, irmã do Carlinhos Fumaça que faz iluminação. Mas eu ia muito só também lá. Ti-*

<sup>27</sup> Antônio de Noronha Pessoa Filho nasceu em Teresina em 11 de abril de 1945. Foi médico pediatra e terapeuta sexual, especializado no atendimento de adolescentes. Conhecido como doutor Noronha, foi um notável mecenas e agitador cultural, além de secretário de Educação do Piauí, prefeito de Monsenhor Gil e professor da UFPI. Nos anos 1970 se envolveu diretamente nas produções fílmicas em super-8. Em 2004 produziu e dirigiu o documentário, em curta-metragem, *Balandê/Baião*, selecionado na primeira edição do projeto *Revelando os Brasis*, do Ministério da Cultura, e exibido em várias capitais brasileiras. Faleceu em Teresina em 22 de julho de 2016.

<sup>28</sup> OLIVEIRA, Edmar de Sousa. Entrevista concedida a este pesquisador em Teresina, em 9 nov. 2016.

*nha o Gordinho, o Carlos Galvão, o Edmar, o Durvalino, o Noronha, o Pierre Baiano, que era muito meu amigo, só andava com ele pra cima e pra baixo.*<sup>29</sup>

Janethe Dias, cantora e compositora, encorpava a ala feminina de tais sociabilidades, sempre lembradas pela rica variedade musical e pela elaboração de ideias ou projetos nem sempre concretizados. Ela conta que “Noronha fazia audições. Tinha acesso a coisas novas. Ele vinha e fazia aquela festa [...] Tinha uma discoteca maravilhosa! Chegava com coisa nova e apresentava pra gente. Eram aquelas festas e música popular brasileira. Chamavam-se audições. Todo mundo ia. Então você misturava cultura com diversão, com sonhos, com essas coisas que nunca vão acontecer [risos]. Era bacana”.<sup>30</sup>

Outro personagem com presença cativa nesse espaço era o jovem compositor Rubem Soares ou conhecido Rubem Gordim. Para ele, o conhecimento adquirido nesses encontros teve enorme importância:

*Ia às festas do Noronha. A casa do Noronha era um point. Todos os dias a gente passava pela casa do Noronha pra escutar músicas. Ele tinha LPs dos quais eu nunca tinha ouvido falar na minha vida. Lá eu conheci muitos, muitos músicos de fora, tanto como daqui mesmo, brasileiros. O Noronha tinha todos os discos, eu acredito. Antes do lançamento ele já tinha... Na casa do Noronha a cultura vazava pelo ladrão. Tinha muitos livros, filmes, esse negócio todo. Ali rolavam conversas que eu naquela época, um jovem adolescente, ficava boquiaberto, né?*<sup>31</sup>

O poeta e baterista Durvalino Couto Filho ressalta igualmente o ecletismo musical e o estreitamento de contatos viabilizado pela uma rede de relacionamentos viabilizados por Antônio Noronha, considerado por ele como que um mecenas cultural para esse pequeno círculo de pessoas: “o doutor Noronha era um pouco mais velho do que a gente, mas se engajou e passou a ser uma espécie de produtor, porque já era independente, e a casa dele virou um ponto de encontro. A gente ia lá ouvir o último disco do Caetano, da Gal, o último disco dos Rolling Stones. Tinha essa efervescência”.<sup>32</sup>

<sup>29</sup> MIRANDA, Anna Lúcia de. Entrevista concedida a este pesquisador em Teresina, em 25 nov. 2015.

<sup>30</sup> ALMEIDA, Janethe Dias de. Entrevista concedida a este pesquisador em Teresina em 21 mar. 2016. Nascida em Teresina, em 15 de abril de 1955, parte da formação musical de Janethe Dias foi construída em São Paulo na década de 1970. Passava as férias no Piauí e frequentava as reuniões na casa do doutor Noronha e de Geraldo Brito, dois dos principais núcleos de sociabilidades dos artistas dessa geração. Nos anos 1980, cantou profissionalmente na badalada banda de baile piauiense Os Cartolas. Foi produtora cultural e promoveu eventos de destaque como o Fenempi (Festival Nordestino de Música Popular do Piauí) e o projeto Chez-arte, que levou ao palco do Theatro 4 de Setembro Nana Caymmi, Nara Leão e Fátima Guedes. Janethe Dias continua a fazer *shows* e, em 2016, lançou o álbum *Simplemente*.

<sup>31</sup> SOARES, Francisco Rubem Barbosa. Entrevista concedida a este pesquisador em Teresina, em 12 nov. 2016. Rubem Gordim nasceu em Coelho Neto, no Maranhão em 12 de fevereiro de 1955. Mudou-se para Teresina no final dos anos 1960, onde atuou como músico e compositor durante a década de 1970. Participou dos eventos *U dy grudy* e *Show piau*, e criou um dos primeiros *hits* de sua geração, a canção “Passeio na floresta”, mais conhecida como “Edifício”.

<sup>32</sup> COUTO FILHO, Durvalino. Entrevista concedida a este pesquisador em Teresina, em 8 abr. 2009. Durvalino Filho, poeta, baterista, publicitário e compositor, nasceu em Teresina em 20 de outubro de 1953. Transitou pelo jornalismo cultural, teatro e produção de espetáculos. Ao lado de Torquato Neto e outros companheiros, produziu e participou, na cidade, de várias experiências filmicas em super-8, identificadas como cinema marginal na década de 1970. Na música popular seus principais parceiros foram Edvaldo Nascimento e Geraldo Brito, com quem gravou canções nos LPs *FMPBEPI*, *Geleia gerou* e *Cantares*. Escreveu o livro de poesias *Os caçadores de prosódias*.

Todas essas recordações permitem entrever os fios de um tecido que, mesmo costurado por diferentes indivíduos, guardam muitas referências em comum. A dimensão coletiva<sup>33</sup> dessas memórias relacionadas à casa do doutor Noronha, ancorada em vivências compartilhadas por música, cinema, literatura, fornece a medida da importância desse lugar não só para acúmulo de conhecimentos, mas também como catalizador criativo, nascedouro de experimentos artísticos. Um de seus rebentos musicais foi exatamente o espetáculo *U dy grudy... ou como diz Daniel Más*.

### **Contracultura, tropicália, provocações e performances: um show para “famílias de fino trato”**

O termo *underground* começou a circular no Brasil nas páginas do semanário *O Pasquim*, em uma coluna homônima que levava o mesmo nome, assinada pelo jornalista Luiz Carlos Maciel, entre 1969 e 1971, e que versava sobre temas da contracultura norte-americana.<sup>34</sup> De acordo com a historiadora Patrícia de Barros, a partir daí a palavra foi apropriada por determinados segmentos sociais brasileiros como definidora de práticas culturais diferenciadas. Neologizada como *udigrudi*, em provocação atribuída a Glauber Rocha ao se referir aos filmes do cinema marginal<sup>35</sup>, a expressão acabou sendo incorporada no vocabulário daqueles a quem ela pretendeu ironizar e passou a nomear as produções concebidas como “livres”, por seus experimentos de linguagem e por se situarem fora dos grandes sistemas de circulação empresariais, escolares e institucionais.

Talvez seu uso mais emblemático na seara musical aconteceu no Recife, sob o impulso da Casa Abrakadabra e de seu selo Solar, de Lula Côrtes e Katia Mesel, e da gravadora Rozenblit, que lançaram os discos *Satwa* (1972), *Marconi Notaro no sub-reino dos metazoários* (1973), *Paêbiru: o caminho da montanha do sol* (1975) e *Flaviola e o Bando do Sol* (1976). A essa movimentação o historiador João Carlos Luna denominou “o *udigrudi* da perbambucália”.<sup>36</sup> Parte

<sup>33</sup> Sobre o conceito de memória coletiva, ver HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2003, CATROGA, Fernando. *Os passos do homem como restolho do tempo: memória e fim do fim da história*. Coimbra: Almedina, 2009, ROUSSO, Henry. *A memória não é mais o que era*. In: AMADO, Janáina e FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). 8. ed. *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, e BOSI, Ecléa. *O tempo vivido da memória: ensaios de psicologia social*. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 2003.

<sup>34</sup> Patrícia de Barros salienta que a contracultura, surgida nos anos 1960 em contraposição ao discurso de prosperidade do *american way of life* do pós-Segunda Guerra Mundial, emergiu como crítica à sociedade tecnocrática, que buscava forjar os indivíduos por meio de violências simbólicas que normatizavam práticas e costumes de acordo com as conveniências do sistema capitalista. A contracultura se contrapunha a essa racionalização da vida e acenava com uma visão dionisíaca e hedonista na qual ideais como o amor livre, a paz, a defesa da ecologia eram a ponta de lança que norteava suas ações e proposições de estar no mundo. Ver BARROS, Patrícia Marcondes de. *Provocações brasileiras: a imprensa contracultural made in Brazil – coluna Underground (1969-1971), Flor do Mal (1971) & a Rolling Stone brasileira (1972-1973)*. Tese (Doutorado em História) – Unesp, Assis, 2007. Para aprofundamento dessa temática, ver a obra clássica de ROSZAK, Theodor. *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis: Vozes, 1972.

<sup>35</sup> Para Barros, “atribui-se a Glauber Rocha a origem do termo *udigrudi*, que, a partir da década de setenta, passou a designar a cena da cultura marginal que não se relacionava imediatamente com as formas convencionais de resistência política à ditadura militar — o cinema marginal de Sganzerla, Bressane, por exemplo. Glauber usava ‘udigrudi’ certamente pelo seu desafeto em função da ruptura do cinema marginal com o cinema novo”. BARROS, Patrícia Marcondes de, *op. cit.*, p. 63.

<sup>36</sup> LUNA, João Carlos de Oliveira. *O udigrudi da pernambucália: história e música do Recife (1968-1976)*. Dissertação (Mestrado em História) – UFPE, Recife, 2010.

desse caldo cultural, o grupo Ave Sangria alcançou maior visibilidade ao gravar em 1974 pela gravadora Continental, de alcance nacional.

Alguns desses artistas produziram trabalhos carregados de experimentalismos sonoros, envoltos em atmosfera lisérgica. Foi o caso do clássico LP de Lula Côrtez e Zé Ramalho, *Paêbiru*<sup>37</sup>, saudado pela *Rolling Stone* como “a mais ambiciosa e fantástica incursão psicodélica da música brasileira”.<sup>38</sup> Já o grupo Ave Sangria desconstruía com seus roques os símbolos da tradição familiar, como no caso da música “Pirata”:

*Não se iluda, minha calma não tem nada a ver  
Sou bandido, sou sem alma e minto  
Minha casa é o reino do mal  
O meu pai é um animal  
Minha mãe há muito que enlouqueceu  
Só resta eu com a minha faca e a minha nau*<sup>39</sup>

Essa iconoclastia característica da contracultura esteve na base da criação piauiense. Rubem Gordim, ao puxar os fios de sua memória sobre as maquinações iniciais em torno de *U dy grudy*, admite que, em 1973, quando “veio a história do *udygrudy*, foi uma gozação que o pessoal fez. O pessoal que eu falo é o Noronha, o Edmar, o Galvão, né? Acerca do movimento *underground* e a gente fez um aqui, uma gozação chamando *udygrudy*. E nisso daí passaram várias pessoas”.<sup>40</sup> Sobre o que inspirou a escolha do nome, *U dy grudy... ou como diz Daniel Más*, fala Edmar Oliveira:

*mas vamos ao U dy grudy. Uma cortição dos meninos de Recife, que era uma base forte daquele tempo, em cima do americanismo de underground, e tinha sido adotado pelo Pasquim [...] Na época só se falava underground, assim americanizado. Eu quis U dy grudy, como dizia Daniel Más. Daniel Más era um colunista social da Última Hora, no Rio, muito ácido e crítico da sociedade brasileira. Escreveu no Pasquim, e ele sempre se referia a underground como *udigrudi*. Portanto, U dy grudy... ou como diz Daniel Más.*<sup>41</sup>

Encenado nos dias 23, 24 e 25 de novembro de 1973 numa das mais famosas e distintas churrascarias da cidade, a Beira-Rio, o espetáculo foi anunciado como o “primeiro *show* de boate montado no Piauí por gente da terra”.<sup>42</sup> Conforme Edmar Oliveira e Rubem Gordim, naquele tempo era comum haver nesses estabelecimentos um lugar reservado para esse tipo de evento. Gordim pergunta e responde: “nessa época tinha o quê? A churrascaria do Zé Paulino, a Beira Rio, como tinha outras na avenida Frei Serafim [...] Tinha uma churrascaria enorme. Não lembro o nome, não. Avenida? E lá tinha a boate. [...] As churrascarrias grandes mais famosas aqui tinham as boa-

<sup>37</sup>Lula Côrtez e Zé Ramalho. *Paêbiru: o caminho da montanha do sol*. LP Solar, 1975.

<sup>38</sup>BASTOS, Cristiano. Agreste psicodélico. *Rolling Stone*, 24. ed. São Paulo, 18 set. 2008. Disponível em <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/24/agreste-psicodelico#imagem0>>. Acesso em 24 out. 2017.

<sup>39</sup>“O pirata” (Marco Polo), Ave Sangria. *Ave Sangria*. LP Continental, 1974.

<sup>40</sup>SOARES, Francisco Rubem Barbosa, *op. cit.*

<sup>41</sup>OLIVEIRA, Edmar de Sousa, *op. cit.*

<sup>42</sup>Beira Rio estreia hoje o 1º *show* de boate no Piauí. *O Dia*, Teresina, 23 nov. 1973, p. 2.

tes”.<sup>43</sup> Oliveira também se recorda desses espaços de sociabilidades, que eram uma alternativa para apresentação de artistas antes da reinauguração do Teatro 4 de Setembro: “as churrascarias naquela época tinham sua boate. A Avenida também tinha. Assisti a um show de [Luiz] Gonzaga lá e o entrevistei. A do nosso *show*, Churrascaria Beira Rio, tinha a sua”.<sup>44</sup>

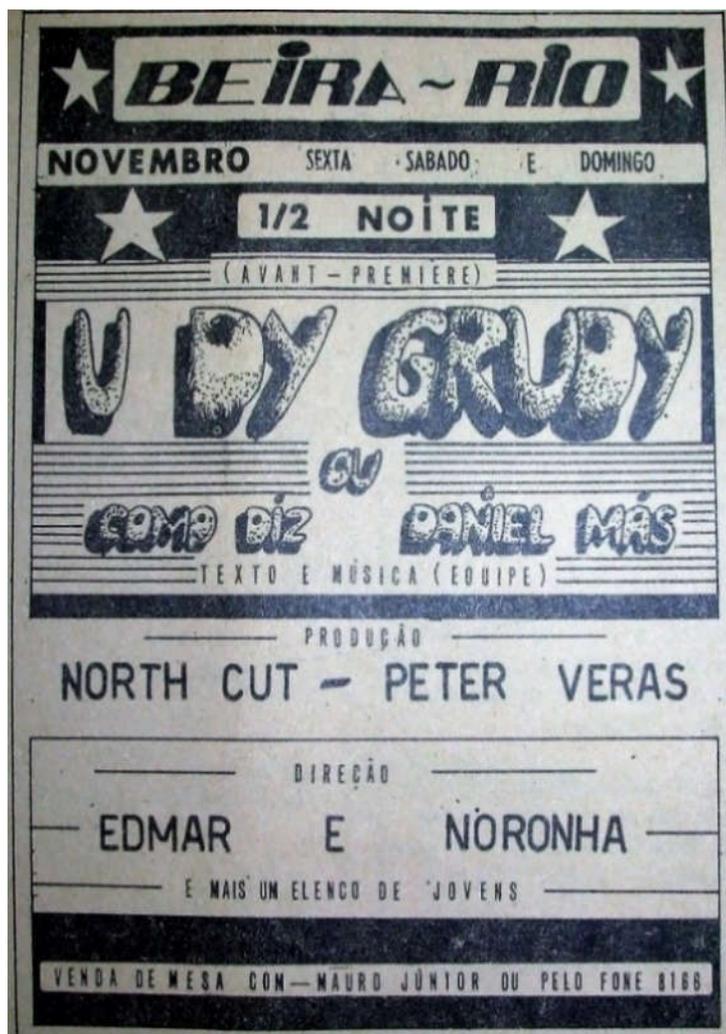


Figura 1. Cartaz do espetáculo piuiense, 23 nov.1973.

A novidade que o *U dy grudy* introduziu no panorama criativo da cidade, um misto de interpretações musicais e *performances* literoteatrais, explicava o porquê de o intitulem o “primeiro *show* de boate do Piauí” ou o

<sup>43</sup> SOARES, Francisco Rubem Barbosa, *op. cit.*

<sup>44</sup> OLIVEIRA, Edmar de Sousa, *op. cit.* Eis outras fontes que trazem informações sobre como as churrascarias se prestavam as apresentações musicais: Cantor da TV pernambucana hoje na churrascaria. *O Dia*, Teresina, 19 nov. 1970, p. 1, “Rei do carimbó” está em Teresina. *O Dia*, Teresina, 21 set. 1974, p. 5, Wilson Renato em Teresina com novo compacto. *O Dia*, Teresina, 28 e 29 dez. 1975, p. 15, e A cantora Núbia Lafayette... *O Estado*, Teresina, 5 ago. 1975, p. 2.

“primeiro *show* montado no Piauí”.<sup>45</sup> Apesar do amadorismo, o espetáculo contou com uma equipe de mais de 10 pessoas, cada uma com sua função específica. A direção, por exemplo, mesmo aberta a improvisos performáticos, era assinada por Edmar Oliveira, que deu o pontapé inicial no roteiro, na verdade uma criação coletiva. Oliveira pontua: “eu tinha na cabeça a concepção do espetáculo que queria (claro que depois virou um trabalho coletivo)”.<sup>46</sup> *O Dia* bateu na mesma tecla: “*U dy grudy* [...] promete ser um espetáculo muito alegre, e muito descontraído, pois até mesmo a sua montagem vem obedecendo um esquema de liberdade de criação para os atores, que apenas recebem do diretor opções sobre o plano geral do espetáculo, ficando a cargo de cada um o desenvolvimento do personagem”.<sup>47</sup>

A produção coube a Antônio Noronha, o doutor Noronha, responsável pela viabilização financeira, além de atuar como operador de som. A maquiagem das personagens foi confiada a Raimundinho Maravilha. Assis Davis, Rubem Gordim e Jacó compuseram a seção instrumental. Pedro Veras e Pierre Baiano cantavam e recitavam poemas. Anna Miranda era a voz feminina no palco. Como figurantes participaram Regina Coeli e Nazaré; na percussão, Juarez, Brasil e Arimateia. O artista plástico e desenhista Arnaldo Albuquerque<sup>48</sup> respondeu pela formatação visual do *show*, convertendo o cenário em um dos seus protagonistas: “a cena transcorre num botequim, onde vão desfilando os mais variados tipos de gente com suas mágoas, alegrias, recalques e frustrações”.<sup>49</sup> Tal descrição é reiterada por Anna Miranda:

*quando chegou o U dy grudy... eu sei que aí eles me convidaram pra cantar no show. Tinha o Arnaldo, que fez a decoração. Botou uma Nossa Senhora, um rádio lá no fundo. Era como se fosse um boteco. Tinha uma Nossa Senhora colorida. Era uma coisa kitsch. Foi na churrascaria do meu pai [...] A concepção do Arnaldo foi incrível [...] Tinha uns negócios pendurados, coloridos, fitas. Tão diferente, sabe? Tão regional e ao mesmo tempo tão moderno.*<sup>50</sup>

A cenografia descrita encerrava um quadro simbólico bastante expressivo. Fundia o profano e o sagrado numa mesma representação: a imagem de uma santa no interior de uma das zonas de prostituição mais tradicionais da cidade, os cabarés da rua Paissandu.<sup>51</sup> Rubem Gordim comenta que “o Arnaldo Albuquerque planejou o cenário e toda aquela história que era num cabaré [...] Aí fez na boate do Zé Paulino de Miranda, a Beira Rio, do pai da Anninha.

<sup>45</sup> Beira Rio estreia hoje 1º *show* de boate no Piauí, *op. cit.*, e O primeiro *show* montado no Piauí volta a cartaz amanhã na Beira-Rio. *O Estado*, Teresina, 4 dez. 1973, p. 5.

<sup>46</sup> OLIVEIRA, Edmar de Sousa, *op. cit.*

<sup>47</sup> Beira Rio estreia hoje 1º *show* de boate no Piauí, *op. cit.*

<sup>48</sup> Arnaldo Albuquerque nasceu na capital piauiense em 1952. Participou ativamente do cenário cultural da cidade durante os anos 1970. Como homem de artes visuais, transitava em vários domínios, como a produção de quadrinhos, cinema, artes plásticas e cenografia. Um estudo sobre parte de sua produção artística pode ser visto em NOGUEIRA, Cícero de Brito. *Sem palavras: humor e cotidiano nas histórias em quadrinhos de Arnaldo Albuquerque*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2010.

<sup>49</sup> Beira Rio estreia hoje 1º *show* de boate no Piauí, *op. cit.*

<sup>50</sup> MIRANDA, Anna Lúcia de, *op. cit.*

<sup>51</sup> Em estudo sobre a prostituição em Teresina, o historiador Bernardo Sá Filho esclarece que “o circuito do prazer erótico iniciava-se com a rua Paissandu e adjacências, a zona mais boêmia e mais estruturada, constituída dos cabarés mais famosos, clientes mais endinheirados e mulheres mais sedutoras”. SÁ FILHO, Bernardo Pereira de. *Cartografias do prazer: boêmia e prostituição em Teresina (1930-1970)*. Dissertação (Mestrado em História) – UFPI, Teresina, 2006, p. 72.

Anninha Miranda. [...] Desse *show* participavam várias pessoas. Tinha umas que eram figurantes, que não cantavam, que eram as meninas no papel das prostitutas”.<sup>52</sup> Edmar Oliveira desce a mais detalhes a respeito do cenário:

*Arnaldo fez um palco giratório que retratava um palco dos músicos e uma cena de cabaré da Paissandu [...] O que eu imaginei para o Arnaldo saiu muito melhor do que eu pensava. Uma mesa de cabaré, as meninas vestidas de belas putas, que às vezes circulavam na plateia. Luz negra, globo giratório, cortinas transparentes, um ambiente diáfano que se integrava ao que diziam os cantores. Estes entravam de vários pontos do palco (e não tínhamos microfones sem fios). O espetáculo tinha dois atos com um intervalo ao meio.*<sup>53</sup>

O espetáculo assumiu um caráter altamente provocador. Transpunha para um ambiente de reconhecido prestígio social a representação de um espaço estigmatizado por essa mesma parcela da sociedade, onde muitos de seus varões, ironicamente clientes habitués, davam vazão a seus desejos reprimidos.<sup>54</sup> Nesse sentido, Udy Grudy embalava a representação de uma realidade, recriando artificialmente um universo publicamente proibido, porém tacitamente aceito e consumido. Expunha, subliminarmente, o teatro das aparências em seu próprio seio: uma churrascaria cuja clientela/plateia era formada, acima de tudo, pelas “famílias de fino trato da cidade”.<sup>55</sup>

Tal qual a tropicália fizera anos antes, o *show*, atravessado por irônica zombaria, “liquidificou” em seus procedimentos criativos uma das muitas faces das contradições da sociedade brasileira, incorporando-a, não como mero efeito reproduzido, mas como elemento de eficácia estética e crítica.<sup>56</sup> O escárnio à moral burguesa apareceu como mais um exemplo do espraiamento da política para além de seus espaços institucionais ou partidários. Esses sujeitos exerciam poder num sentido amplo, no desdobramento de relações sociais cujas teias eram traçadas também por eles.<sup>57</sup>

Visualidade cênica à parte, a *performance* foi outro elemento de destaque na proposta musical do grupo piauiense em seu diálogo com a tropicália. Caetano Veloso, ao relatar os *shows* na boate carioca Sucata, no final dos anos 1960, evoca a provocação como combustível das suas apresentações: “eu usava o mesmo traje de plástico verde e negro das apresentações do Tuca — creio

<sup>52</sup> SOARES, Francisco Rubem Barbosa, *op. cit.*

<sup>53</sup> OLIVEIRA, Edmar de Sousa, *op. cit.*

<sup>54</sup> Sá Filho se reporta à heterogeneidade dos frequentadores dos prostíbulos: “São advogados, políticos, músicos, estudantes, funcionários públicos, professores, jornalistas, trabalhadores diversos e desocupados; pais de família e homens solteiros; jovens e adultos, casados e celibatários; os mais e os menos situados financeiramente que, cada um com sua singularidade, desejosos dos mais diversos tipos de prazer, vão tecendo uma identidade coletiva, de amantes da noite, imputando à zona o significado de território do prazer, onde é possível realizar suas fantasias e saciar seus desejos”. SÁ FILHO, Bernardo Pereira de, *op. cit.*, p. 66.

<sup>55</sup> O *show* da Beira-Rio. *O Estado*, Teresina, 7 dez. 1973, p. 6.

<sup>56</sup> Em estudo seminal sobre o tema, Celso Favaretto analisa as dimensões estéticas, políticas e midiáticas do tropicalismo, que despontou como uma revisão das propostas culturais em evidência nos anos 1960, como o discurso nacional-popular. Para ele, a principal marca da tropicália consistiu na incorporação das modernidades e dos arcaísmos no seu processo criativo, entendidos como dados constitutivos e indissociáveis das identidades brasileiras. Ver FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicália, alegoria, alegria*. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 1996.

<sup>57</sup> Sobre as relações de poder e sua circularidade social, ver PARANHOS, Adalberto. Política e cotidiano: as mil e uma faces do poder. In: MARCELLINO, Nelson C. (org.). *Introdução às Ciências Sociais*. 17. ed. Campinas: Papirus, 2010.

que Gil e os Mutantes mantinham o figurino — e levava às últimas consequências o comportamento de palco esboçado desde ‘Alegria, alegria’, estirando-me deitado no chão, plantando bananeira e enriquecendo o rebolado cubano-baiano do ‘É proibido proibir’”.<sup>58</sup>

Não foi à toa que, entre as muitas contribuições da tropicália ao panorama musical brasileiro, Santuza Cambraia Naves realça que os aspectos imagéticos/perfomáticos foram essenciais, pois sem eles parte de suas músicas perderiam sua potência. Para ela, “o Tropicalismo, para ser entendido, requer não só a fruição dos discos e de suas capas igualmente conceituais — criadas por artistas como Rogério Duarte e Hélio Oiticica —, como também a análise de seus espetáculos”.<sup>59</sup> Nesse sentido, a pesquisadora Priscila Gomes atenta para o papel da *performance* como instrumento de resistência e crítica ao autoritarismo da sociedade brasileira materializado no regime militar. Segundo ela, após as experiências tropicalistas, o espectro de possibilidades criativas da canção popular ganhou maior amplitude ao assimilar em sua linguagem componentes extramusicais. A análise da autora toma como referencial o festival não competitivo promovido pela gravadora Phonogram, em 1973, no qual a visualidade se impôs com força. Na sua ótica, “*Phono 73: o canto de um povo* se revelou como ocasião de síntese e entrecruzamento de tendências diversas da música brasileira, sobretudo a distensão estética, a postura em palco, a ebulição que as *performances* podiam provocar, que causaram maior entusiasmo, enfim, a transmutação da arte em comportamento, uma ciência herdada das seminais experiências tropicalistas”.<sup>60</sup>

Para Paul Zumthor, a comunicação entre autores e espectadores é condição central para o acontecimento da *performance*.<sup>61</sup> Na experiência piauiense do *U dy grudy*, ficou evidente o uso de artifícios performáticos como um modo de transmitir recados aos espectadores não só por intermédio de palavras. É o que se depreende, por exemplo, da fala de Anna Miranda ao lembrar sua apresentação:

*já tinha aquela necessidade de transgressão. Já tinha essa noção de querer mexer com o que tava muito certinho. Então eu botei aquele cabelo da Gal, aquela roupa bem curta e aquele cabelão, o rosto todo pintado de branco. Papai quando viu, “meu Deus do céu!”. Aí fui cantar. Cantava uma música da Bethânia que dizia: “ele é casado, eu sou a outra na vida dele...” Aí eu saía caminhando pelas mesas cantando essa música. Eu soube que depois teve problemas, que algumas pessoas se incomodaram com a minha performance. “Nossa! Mais um motivo pra eu continuar fazendo!”.*<sup>62</sup>

A cena descrita demonstrou bem o desejo de causar estranhamento ou mesmo constrangimento. A lembrança do espanto do pai atesta o seu efeito perturbador. Como Anna Miranda, a filha de um conhecido e respeitado comerciante da cidade, poderia se meter em trajes provocantes, com maquiagem

<sup>58</sup> VELOSO, Caetano, *op. cit.*, p. 304.

<sup>59</sup> NAVES, Santuza Cambraia, *op. cit.*, p. 96.

<sup>60</sup> CORREA, Priscila Gomes. *Performance e resistência no Festival Phono 73*. Disponível em <[http://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502795338\\_ARQUIVO\\_PerformanceeResistenciaFestPhono73textocompletojulho2017.pdf](http://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502795338_ARQUIVO_PerformanceeResistenciaFestPhono73textocompletojulho2017.pdf)>. Acesso em 15 nov. 2017.

<sup>61</sup> Ver ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

<sup>62</sup> MIRANDA, Anna Lúcia de, *op. cit.*

carregada e passear por entre as mesas de um bar imaginário, cantando as desventuras de um amor proibido? E, ainda por cima, debochar da figura nuclear da família nos versos finais da canção “Eu sou a outra”: “não tenho lar/ trago o coração ferido/ mas tenho muito mais classe/ do que quem não soube prender o marido”.<sup>63</sup>



Figura 2. Anna Miranda no show U dy grudy. *O Estado*, 29 nov. 1973.

A escolha de uma composição que apresentava a amante não como figura marginal, destruidora de lares, mas como protagonista dotada de sentimentos e dignidade, parecia estar atendida com os desejos dissonantes das mulheres que reverberavam na música brasileira da década de 1970. Adalber-

<sup>63</sup> Nesse mesmo ano Maria Bethânia interpretou essa composição do jornalista, compositor e boêmio Ricardo Galeno no espetáculo *Drama – 3º ato*. Ouvir “Eu sou a outra” (Ricardo Galeno), Maria Bethânia. *Drama – 3º ato (ao vivo)*. LP Philips, 1973. Retomava-se, assim, um samba-canção de vinte anos atrás, gravado por Carmen Costa num registro sabidamente autobiográfico. Ouvir “Eu sou a outra” (Ricardo Galeno), Carmen Costa. 78 rpm Copacabana, 1953.

to Paranhos, ao se deter no exame de certas representações femininas “desviantes” na canção popular da época, chama a atenção para o fato de que se consolidaram algumas agendas que fugiam às temáticas mais habituais: “em tempos de feminismos, contracultura e androginia, dilatava-se o espaço para o tratamento de temas considerados tabus”.<sup>64</sup>

Efetivamente, nos anos 1970, no terreno musical, intensificou-se a politização do cotidiano, rompendo amarras do conservadorismo comportamental. Avançou-se para além dos modelos contrapostos representados, no limite, seja pelo engajamento político, no sentido estrito, seja por práticas que replicavam valores baseados na família, no bom-mocismo dos rapazes e no recato das moças.<sup>65</sup> A experiência musical piauiense se constituiu num dos altofalantes que propagavam possibilidades de existência alternativas que irrompiam no dia a dia das cidades brasileiras, desalinhadas com os discursos que buscavam disciplinar condutas e projetos de vida. Foi contra o estado de coisas dominante que o eu poético do *hit* de Rubem Gordim, “Passeio na floresta”, se colocou. Ele constou do repertório do *U dy grudy*. Caminhou na contramão de valores instituídos, sem negar, no entanto, uns tantos marcadores da modernidade das sociedades urbanas:

*Eu vou embora daqui, do Piauí  
Eu vou morar no alto de um edifício  
Sem ter compromisso  
Não importa que eu morra atropelado ou assassinado  
Lá no edifício sem ter compromisso  
Mas dizem que pra todo ser feliz  
É preciso viver no mato  
E eu não sei o quê que eu faço  
Pra ter mato fácil lá no edifício  
Isso não é tão difícil no meu edifício  
Não é tão difícil isso no meu edifício  
Eu mato lá no Edifício, eu moro lá no edifício  
Morrer lá no Edifício não é tão difícil isso no meu  
Edifício  
Eu gosto mesmo é da cidade  
Das loucuras, dos barulhos de lá  
Não importa que eu morra atropelado ou assassinado  
Lá no meu edifício sem ter compromisso  
E a Mundeira é macumbeira  
Negra velha de Timon  
Todo mundo sabe disso  
Que a Mundeira é macumbeira negra velha de Timon<sup>66</sup>*

<sup>64</sup> PARANHOS, Adalberto. À flor da pele: pulsações do desejo feminino na música popular brasileira dos anos. Disponível em <[http://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502725439\\_ARQUIVO\\_Anpuh-Brasilia-2017\\_textoparaanais.pdf](http://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502725439_ARQUIVO_Anpuh-Brasilia-2017_textoparaanais.pdf)>. Acesso em fev. 2018, p.7.

<sup>65</sup> Teresinha Queiroz elabora uma espécie de classificação didática de padrões de subjetividade da juventude brasileira da década de 1960 facilmente identificáveis: o modo feliz; o modo político militante; o modo hippie; o modo familiar. Ver QUEIROZ, Teresinha. *Do singular ao plural*. Recife: Bagaço, 2006, esp. cap. Juventude anos 60 no Brasil: modos e modas.

<sup>66</sup> Esta foi única letra de canção piauiense do *U dy grudy* que conseguimos encontrar, graças à gentileza de seu próprio autor. A música não possui registro fonográfico. Rubem Gordim lançou, em 2016, com sua filha o CD *Amanda canta Rubem Gordim*, contudo “Passeio na floresta” não foi incluída no disco.

Rubem Gordim se referia a Mundeira, proprietária de uma barraca de “comes e “bebes” na margem maranhense do rio Parnaíba, na cidade de Timon, vizinha à capital piauiense. Chamado de Araçá Azul, o estabelecimento era frequentado pelos *habitués* que transitavam pela casa do doutor Noronha, a turma interessada em cultura e artes em geral. Como personagem de “Passeio na floresta”, Mundeira era associada à religiosidade de matriz africana. A macumba — instrumento musical percussivo utilizado em ritos religiosos cujo nome passou a designar práticas de magia malvistas pelo conservadorismo cristão — aparecia como dado dos arcaísmos brasileiros integrado e vivenciado junto aos barulhos, concreto e asfalto da modernidade urbana, que começava a se manifestar em Teresina naquele tempo. A aparição abrupta de Mundeira e sua “macumba” na canção implicava uma quebra de sentido na coerência temática da letra. Introduzia uma contradição na apologia do progresso alardeado pelos poderes públicos brasileiros daquele período. Ao lado de uma organização racionalizante do espaço que celebrava a civilização convivia um fragmento/resquício/reliquia do Brasil profundo que desafiava (e ainda desafia) qualquer esforço de ordenamento lógico frente a uma realidade tão complexa. Isso era absorvido na poética da canção não como um problema, mas como uma apropriação a mais de elementos culturais em desconformidade com a religião católica, numa “curtição” “sem ter compromisso” com os valores hegemônicos.

Embora experimentando um paulatino processo de modernização, do qual Teresina era sua cabeça de ponte, o Piauí ainda não se afigurava, nos versos de “Passeio na floresta”, como o lugar do burburinho das grandes cidades, do frêmito automobilístico ou na vertigem de seus arranha-céus. Seja como for, o sujeito da música não parecia almejar a diligência ou a celeridade típica dos ambientes urbanos, nem correr atrás de distinção ou posições sociais de relevo. Queria, sim, o descompromisso do tempo que ele matava e que, simultaneamente, o consumia. O único refúgio bucólico que tal personagem aceitava era o do “mato” facilmente encontrado em seu edifício imaginário, numa menção velada ao consumo de maconha, psicotrópico conhecido por estados de alteração relacionados à tranquilidade e calma.

Esses temas levantados na composição do jovem Rubem Gordim ressoavam, como frisa o historiador Edwar de Alencar Castelo Branco, a filosofia *drop out* dos anos 1960. Tratava-se de pôr em movimento o corpo-transbunde-libertário numa busca, por outras vias, da redefinição das maneiras de ser e estar no mundo:

*os anos sessenta, então, assistirão ao surgimento de um novo modo de vida — subterrâneo ou underground, como se dizia no período — cujo centro será a filosofia do drop out. Cair fora é a palavra de ordem de vastos setores da juventude nos anos sessenta: escapar das identidades, andando na contramão do progresso e fazendo um retorno à natureza. Um retorno que se fazia não exatamente no sentido de sair das cidades, mas, antes, no sentido de redefinir a pólis e, portanto, aquilo que é próprio dela — a política.<sup>67</sup>*

<sup>67</sup> CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a invenção de tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005, p. 73.

“Passeio na floresta” encarnou esse *ethos* apontado por Castelo Branco, em sintonia com as transformações semânticas que agitaram o universo da política. Esta, como vimos anteriormente, absorveu as dimensões do comportamento e do cotidiano, a despeito disso ser frequentemente depreciado pela esquerda engajada, para a qual esse tipo de ação política denotava alheamento dos reais problemas sociais brasileiros e preocupação hedonista com a “farra”, a “curtição” e a despolitização da vida.<sup>68</sup> Muitos críticos não percebiam o verdadeiro alvo desses grupos: uma economia moral que não dava mais conta das necessidades e desejos que emergiam no cardápio cultural daqueles anos, nem sempre alinhados à normatização da sexualidade, do trabalho ou do engajamento político.

Outro exemplo da inserção contracultural-tropicalista do *U dy grady* foi estampado num texto publicado na imprensa para a divulgação da segunda temporada.<sup>69</sup> Nele, como um roteiro-apresentação, delineou-se sua concepção: deixando explícita, entre outras coisas, a postura autocrítica do grupo em relação à canção popular brasileira.

*Roberto Carlos está cantando nas paradas de sucesso “o show já terminou”. Mas a realidade é que o show que está sendo levado na buate do Beira-Rio está começando agora. E a todo vapor.*

*Nele os atores-cantores interpretam o momento musical, meio geleia geral, da música popular brasileira.*

*Neste show palco e plateia se confundem. Não existe divisão entre uns e outros. É um pouco assim como se todos estivessem em casa participando do dia a dia das mensagens musicais e publicitárias das emissoras de rádio, entrando direto no consumo da roda-viva das canções.*

*De repente alguém liga o aparelho sanitário da sala de jantar e dele sai um hino bebum dos velhos tempos que não voltam mais da birita e da fossa pré-bossa nova. Tanto se pode ouvir “ninguém me ama” quanto outra daquelas canções de fossa popular inspiradas no sentimentalismo trágico ou na emotividade fácil dos autores, intérpretes e ouvintes*

*Mas o show do Beira-Rio não registra apenas a fossa papai-mamãe dos coroas. Agora tem também a fossa da empregadinha. Neste momento o apresentador anuncia: “Atenção, senhoras, o romantismo doméstico invadiu o quarto da babá”. Em outras palavras: enquanto a doméstica fica sonhando com o céu, os Odair José da vida vão continuar fazendo a cama deles aqui mesmo.*

*Felizmente nem tudo é água com açúcar na música popular brasileira. E o show continua mostrando as tendências tropicais do som nacional com a agressividade festiva de Erasmo Carlos: “você quer brigar, pode vir quente que estou fervendo”, passando pelo desafio lírico do beautiful people nativo: “tente usar a roupa que estou usando, tente me amar como estou lhe amando”, de Luiz Melodia. Em seguida vem a advertência de Walter Franco: “qui é qui tem nessa cabeça, irmão?, olha qui ela pode explodir ou não”.*

<sup>68</sup> Sobre a dimensão desbundada e/ou marginal na música popular brasileira, ver DINIZ, Sheyla Castro. *Desbundados e marginais: MPB e contracultura nos “anos de chumbo”*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Unicamp, Campinas, 2017.

<sup>69</sup> Devido ao sucesso até certo ponto inesperado da estreia, *U dy grady* engatou mais uma sequência pouco mais de uma semana depois. Ver O primeiro show montado no Piauí volta a cartaz amanhã na Beira Rio. *O Estado*, Teresina, 4 dez. 1973, p. 5.

O SHOW do Beira-Rio é isso aí e muito mais: uma montagem criativa de canções para todas as pessoas de bom gosto e para as famílias de fino trato da cidade irem ver. Toque: somente até domingo.<sup>70</sup>

A alusão inicial, nessa peça publicitária, ao título de uma música de Roberto Carlos tinha relação a afirmação usual segundo a qual a MPB atravessava uma crise, distante da realidade criativa e efervescente da década anterior, cuja sombra histórica eclipsava a produção dos anos 1970. Como escreve a jornalista Ana Maria Bahiana, “em resumo, estávamos no sem-pulo entre uma década lotada de promessas inebriantes e graves decepções e um futuro completamente nebuloso”.<sup>71</sup> Já o historiador Marcos Napolitano, ao fazer uma periodização dessa década, designa a produção situada entre os anos 1969 e 1974 como “canção dos anos de chumbo”, afetada pelo cerco brutal da censura contra os subversivos da cultura.<sup>72</sup> O musicólogo José Miguel Wisnik, por sua vez, salienta que a censura marcou profundamente esse momento ao impor graves limites para a música popular brasileira, superados apenas pelo que ele chamou de “rede de recados” críticos à ditadura, expressos em mensagens implícitas contidas nas canções, muitas vezes ininteligíveis para os agentes do poder ditatorial.<sup>73</sup>

Em que pesem essas barreiras e o sufoco cultural, as águas não se estagnaram. E, no caso do Piauí, os processos criativos emergiam à procura de outros horizontes. Por isso o texto citado rasgava elogios a *Udy grudy*, encarado como uma usina de invenções artísticas que funcionava “a todo vapor”, correndo por trilhos distintos dos das paradas de sucesso e dos circuitos hegemônicos da cultura nacional.

Seus agentes o definiram, orgulhosamente, como uma “geleia geral”, em referência à tropicalia e ao consagrado poeta teresinense Torquato Neto, tropicalista de primeira hora.<sup>74</sup> Afinados por esse diapasão, tomavam a cultura como um mosaico, no qual se mesclavam tendências musicais como o samba-canção, o “brega”, o iê, iê, iê e a nova geração de intérpretes e compositores que surgia. Reconheça-se, porém, que, apesar da adoção do procedimento de mistura cultural, herança tropicalista, era evidente, no quase *release* mencionado, a hierarquização do gosto na construção do enredo da sua narrativa. A imagem do vaso sanitário — objeto cuja função é eliminar urina e fezes, indesejáveis excrementos humanos —, devolvendo em forma de música os dejetos que recebia, denunciava o lugar ocupado pelo que o texto classificava, na sua escala de qualidade musical, como obsoletos sambas-canções pré-bossa nova dos “coroas”.

<sup>70</sup> O show da Beira-Rio. *O Estado*, Teresina, 7 dez. 1973, p. 6.

<sup>71</sup> BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB anos 70 – 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2006, p. 49.

<sup>72</sup> Ver NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de História*, v. 24, n. 47, São Paulo, 2004, e *idem*, MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). *Estudos Avançados*, v. 24, n. 69, São Paulo, 2010.

<sup>73</sup> Ver WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou, por favor, professor, uma década de cada vez. In: NOVAES, Adatauto. *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

<sup>74</sup> Torquato Neto teve, de resto, intensa militância jornalística como colunista. Ver TORQUATO NETO. *Os últimos dias de paupéria*. 2. ed. São Paulo: Max Limonad, 1982, e *idem*, *Torquatália: geleia geral*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.



Metáfora do rádio na sala de jantar, o aparelho sanitário era a representação crítica da massificação cultural impulsionada por esse meio de comunicação, que expandia as temáticas melodramáticas da década de 1950, repaginadas, nos anos 1970, pela chamada música cafona, personificada em um de seus maiores ícones, Odair José.<sup>75</sup> A puerilidade sentimental atribuída a esse tipo de canção, associada a uma audiência localizada nas classes populares — encarnadas no texto nas figuras da empregada doméstica e do quarto da babá —, sugeria a cena de um Brasil considerado infantilizado e arcaico, emergido da vinheta de abertura do *U dy grudy*, retirada de um programa radiofônico de tremendo sucesso no Piauí, “Seu gosto na berlinda”.

Apresentado por Roque Moreira<sup>76</sup>, esse programa notabilizou-se por tocar discos de artistas como Waldick Soriano, Lindomar Castilho, Bartô Galeno e outros que tais. Mas sua grande popularidade adveio também da interatividade com seu público ouvinte, que tinha seus recados para parentes e amigos espalhados pelo interior do Piauí, Ceará, Maranhão e Pará. Neles ouviam-se mensagens do tipo “atenção, Lagoa do Barro, município de José de Freitas, este aviso é para o seu Mundico Fulô. Seu filho, Raimundinho Fulô, manda avisar que chegará no dia 12 de março, na parte da tarde. Pede que o Chiquinho espere na casa do seu Bené com os cavalos”.<sup>77</sup>

A menção a *Seu gosto na berlinda*, bem como a descrição de seu público consumidor, em *U dy grudy*, contrastava as dimensões do arcaico com o moderno na sociedade e cultura brasileira. No espetáculo, no *mix* da sonoridade urbana, fundiam-se canções que remetiam aos dados contemporâneos e às “reliquias do Brasil”, num amálgama claramente perceptível. No *rock* tupiniquim do tremendão Erasmo Carlos, no “novo canto” do pérola negra Luiz Melodia, ou nos experimentalismos de linguagem musical na “Cabeça”, de Walter Franco, explodiam um contraponto ao universo de “Seu gosto na berlinda”, exibindo para constituir as faces fragmentárias e descontínuas da(s) cultura(s) brasileira(s).

<sup>75</sup> Paulo César de Araújo, ao analisar esse segmento musical, agrupa três vertentes identificadas sob o rótulo cafona, que somente na década de 1980 seria rotulada como brega: o bolero, o “sambão-joia” e as baladas românticas. Ver ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: música popular e ditadura militar*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

<sup>76</sup> Cearense de Camocim, Roque Moreira nasceu em 7 de junho de 1935. Seu programa era veiculado na Rádio Pioneira, onde começou a trabalhar no setor administrativo, tornando-se posteriormente radialista. Faleceu em Teresina em 1994. Ver ANDRADE, José Maria Vieira de. Rádio Pioneira de Teresina: “a emissora que não para”. In: NASCIMENTO, Francisco Alcides do e SANTIAGO JR., Francisco das Chagas Fernandes (orgs.). *Encruzilhadas da história: rádio e memória*. Recife: Bagaço, 2006, e MOURA Elaine de, OLIVEIRA Susana de e VERNIERI Sâmia. Roque Moreira em *Seu gosto na berlinda: aspectos do programa do maior disc jockey popular piauiense*. 2011. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2011/resumos/R28-0525-1.pdf>>. Acesso em 10 dez. 2017.

<sup>77</sup> Transcrição de parte de um arquivo sonoro da Rádio Pioneira, retirada de REDUSINO, José de Jesus. Roque Moreira e *Seu gosto na berlinda: uma análise da cultura popular na Rádio Pioneira de Teresina no período de 1970-1990*. 2017. Disponível em <[https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1488745925\\_ARQUIVO\\_ARTIGOSEUGOSTONABERLINDAPARASIMPOSIOTEMATICODEHISTORIA.pdf](https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1488745925_ARQUIVO_ARTIGOSEUGOSTONABERLINDAPARASIMPOSIOTEMATICODEHISTORIA.pdf)>. Acesso em 10 dez. 2017.

## Sacudindo Teresina: estilhaços de modernidade

Enfim, o quase *release* explicitava o diálogo do espetáculo com os procedimentos tropicalistas. Atentar para essa relação é da maior importância porque esse período representou um momento em que a música popular no Brasil já se consolidara como expressão de reconhecimento artístico e espaço privilegiado para a discussão de questões nacionais. Tal qual a *tropicália*, que nutria o desejo de atualização do país, o *U dy grudy* projetava outros modos de inserir o político e o cultural na realidade da cidade, assumindo um tom des-sacralizador da cultura. Assimilou elementos plásticos e performáticos em seu vocabulário musical. Abusou da ironia e do humor como recurso crítico frente à moral conservadora. Empregou o sincretismo e a justaposição de fragmentos culturais. Por fim, incorporou a cafonice para acentuar a realidade múltipla e estilhaçada do subdesenvolvimento urbano brasileiro e para evidenciar suas contradições. Em síntese, a montagem do espetáculo procurou desmistificar valores culturais dominantes assentados na tradição.

A despeito de o repertório do *show* haver se apoiado, em larga medida, em composições de artistas consagrados no cancionário brasileiro, importa ressaltar que os atores sociais de *U dy grudy* lançaram mão da canção como vetor para pôr em causa a sociedade de seu tempo. Eles entenderam o ato de fazer arte como um instrumento fundamental de expressão estética e eficácia crítica, algo que ainda não havia sido registrado na história cancional teresinense até então. Daí o seu particular significado como um evento-chave na emergência da moderna canção popular no Piauí. O *U dy grudy... ou como diz Daniel Más* surgiu como prelúdio de acontecimentos posteriores. O *Nortristere-sina*, o *Showpiauí*, as apresentações do grupo Calçada e a série de *shows* do final dos anos 1970 e início da década seguinte — de artistas como Geraldo Brito, Grupo Candeia, Edvaldo Nascimento, Grupo Varanda, Laurenice França, Cruz Neto, Anna Miranda, George Mendes e outros mais — foram produções que, de alguma maneira, podem ser posicionadas como herdeiras dos caminhos abertos por esse espetáculo.

*Artigo recebido em 3 de março de 2020. Aprovado em 13 de abril de 2020.*