

**CANTAR E SEGUIR A CANÇÃO OU PARA NÃO DIZER QUE
NÃO ESGRIMI A PALAVRA: GUERRA DE SENTIDOS E
ESTÉTICA DA CONTESTAÇÃO NAS CANÇÕES DE PROTESTO
EM TERESINA (1975-1985)**

**SINGING AND GOING AFTER THE SONG OR TO DO NOT SAY
THAT I DID NOT FENCE THE WORD: WAR OF SENSES AND
AESTHETIC OF REFUSAL IN THE PROTEST SONGS IN
TERESINA (1975-1985)**

Paulo Ricardo Muniz SILVA*

Edwar de Alencar CASTELO BRANCO**

Resumo: A música de protesto, categoria já consolidada no âmbito dos estudos sobre música brasileira, marcou a produção musical em Teresina, a capital do Estado do Piauí, durante a década de 1970. Neste contexto, o Festival Estudantil de Música do Piauí (FEMPI), e o Festival do Parque Piauí (FESPAPI), ambos ocorridos entre as décadas de 1970 e 1980, tiveram importância fundamental para a constituição deste quadro histórico. Responsáveis pela popularização de expressivos nomes da arte piauiense, tais como Geraldo Brito, Zé Rodrigues, João Berchmans, Achylles Costa Júnior e Williams Costa, estes festivais acabariam por gerar uma cultura musical de protesto, universo no interior do qual se destacam músicas como *Biotema*, *Arames e Fuzis*, *Medusa* e *Represália*. O propósito do presente artigo é, apoiado na análise das letras das músicas e, bem como, com o recurso à História Oral, re-conhecer este período e este ambiente da história da música piauiense.

Palavras-chave: Música de protesto – Festivais – Piauí.

Abstract: The protest song, a consolidated category of studies on Brazilian music, marked the music production in Teresina, the capital of Piauí State, during the 1970s. In this context, the “Festival Estudantil de Música do Piauí” [Piauí Student Music Festival] (FEMPI), and the “Festival do Parque Piauí” [Piauí Park Festival] (FESPAPI), both of which occurred between the 1970’s and 1980’s, were crucial for the formation of this historical framework. Expressive names in the Piauí art scene, such as Geraldo Brito, Zé Rodrigues, João Berchmans, Achylles Costa Júnior and Williams Costa, were popularized by these festivals that would eventually generate a musical culture of protest, within a universe in which stands out songs like “Biotema”, “Arames e Fuzis”, “Medusa” and “Represália”. The aim of this article is to re-discover this environment and this period of piauiense music history, supported by the analysis of lyrics as well as, use of Oral History methodologies.

Keywords: Protest song – Festivals – Piauí.

* Mestre em História do Brasil – Professor do Departamento de História – UESPI – Universidade Estadual do Piauí, CEP: 64002-150, Teresina, Piauí – Brasil. E-mail: paulo_0909@hotmail.com

** Doutor em História – Programa de Pós-Graduação em História – UFPE – Universidade Federal de Pernambuco – Professor Associado no Departamento de Geografia e História – UFPI – Universidade Federal do Piauí, CEP: 64048-901, Teresina, Piauí – Brasil. Bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq. Líder do GT “História, Cultura e Subjetividade”, atualmente atua como pesquisador visitante no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. E-mail: edwar2005@uol.com.br

Introdução

O final dos anos 1970 e o início dos anos 1980 constituem um momento emblemático na história brasileira. No âmbito das muitas lutas travadas no campo da política nacional, as artes, em semelhante medida a outras estratégias de enfrentamento, figuram como exemplares das lutas de contestação no período. Neste contexto, a música ocupará um papel de destaque, pois, sendo uma *arte de espetáculo* (SCHWARZ, 2005), ganhará grande projeção no período, beneficiando-se de inovações tecnológicas ocorridas no país na área da comunicação, especialmente com a crescente popularização das transmissões televisivas, assim como com a expansão da indústria fonográfica. Na década de 1970 estas inovações acabariam por fazer com que a produção musical de grandes centros urbanos como São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, alcançassem cidades medianas e longínquas como Teresina.

As canções de protesto, comuns no Brasil na época da Ditadura Civil-Militar¹, ganharam, a partir dos festivais, grande projeção pública, atingindo crescentemente cada vez mais parcelas da população. O Piauí também vivenciou este contexto, embora a produção musical piauiense tenha se dado em articulação e adequação ao cenário local, típico de um estado periférico e com marcantes deficiências econômicas e tecnológicas.

Essas canções de protesto, de acordo com especialistas, possuem características próprias que as define assim, como crítica, normalmente velada, a partir de um exercício metafórico utilizado para criticar ações políticas – tanto estatais quanto extra-estatais - que afrontavam direitos políticos e liberdades individuais. Também é característico destas músicas o foco em um devir idealizado e desejado, bem expresso em canções como “Apesar de você”², cujo sucesso e popularidade se assentam na promessa e na certeza de que “amanhã há de ser outro dia”. Por fim, pode-se anotar, ainda subsidiariamente às características das canções de protesto, que estas músicas são reveladoras de um período em que parcelas da juventude brasileira acreditaram que era possível interferir na realidade e transformá-la através da canção. Daí a máxima “quem sabe faz a hora”.

O começo é aqui

Os anos 1970 fervilhavam no mundo todo. Com o advento da televisão, as notícias chegavam acompanhadas agora de imagens. A massificação dos meios de comunicação, inicialmente representados pelo rádio e pelo jornal impresso, faziam correr de uma ponta a outra do Brasil notícias que acabavam por favorecer a subjetivação da aldeia global (MACLUHAN, 1968).

Vindo do embalo da segunda metade da década de 1960, que se caracterizou pelo sucesso dos festivais no eixo Rio-São Paulo, tais como o “Festival de Música Brasileira”, organizado pela TV Record de São Paulo e o “Festival Internacional da Canção” (FIC), organizado pela Rede Globo do Rio de Janeiro, as notícias musicais e os movimentos culturais também começaram a chegar ao Piauí, ainda que com algum atraso. Esta conexão, por sua vez, tornará ídolos no Piauí aqueles que “fizeram acontecer” nos primeiros festivais, tornando-se referências estéticas e ideológicas entre jovens artistas piauienses. A canção de protesto, grandemente vinculada aos festivais³, no Piauí, teve seu período fértil no marco temporal que vai de meados de 1975 até metade da década de 1980, período áureo dos festivais. Como testemunha Williams Costa⁴, um dos personagens dessa época áurea,

Até 1975 não existia nada aqui em Teresina em termos de movimento cultural. Tinha a Banda de Música da prefeitura [...]. O FESPAPI começou por volta de 1975 e foi até mais ou menos 1978. Aí teve um período assim parado e depois retornou nos anos 1980 e depois teve fim. O FEMPI já foi uma coisa mais posterior, já nos anos 1980 (COSTA, 2010).

O lugar social no qual as canções com cunho político puderam ganhar corpo no Piauí e, especificamente, na capital, viria a ser um bairro que agregava vários pontos que culminariam na formação tanto de um corpo produtor quanto de um público consumidor, tido como consciente e politizado, apto a compreender as mensagens que eram repassadas ou que tentavam passar os compositores, através de um exercício poético e de análise metafórica para a compreensão. O bairro Parque Piauí, na zona Sul da cidade, agregava muitas características que fizeram dele um lugar propício para a produção de vários tipos de manifestações artísticas com apelo contestatório. Jornais alternativos como *O Osso* e *Habeas Corpus*⁵ foram reflexos do momento pelo qual o bairro, a cidade e o estado passavam. Esses jornais que tinham a participação, em sua

maioria, daqueles que também participavam do festival, continham normalmente em sua estrutura poemas, desenhos, crônicas e textos críticos sobre literatura e arte.

Podendo ser entendido, nesse momento histórico, como um lugar de efervescência cultural na cidade, é possível perceber que, no Parque Piauí, além da música e da literatura, houve também uma grande produção na área teatral. Ainda sobre o assunto conta-nos Williams Costa: “acho que foi no governo Alberto Silva. Ele trouxe um pessoal do Rio de Janeiro para ensinar cultura, ensinar teatro, e de lá saíram alguns professores que contribuíram com o festival” (COSTA, 2010).

No período em que não ocorriam festivais que, em geral, cessavam por volta do mês de julho, a produção cultural no Parque Piauí não parava. Jornais alternativos, peças teatrais, bem como lançamento de livros, aconteciam entre um festival e outro. Em geral, tais produções eram atravessadas pelo ideal de protesto juvenil, que também marcava os festivais, formatando ali um espaço que, para além de culturalmente efervescente, apresentava-se como lugar de intensa produção de uma cultura política⁶.

A questão eclesial foi também outro importante fator a impulsionar a formação de uma sociedade crítica no Parque Piauí. Foi notória a grande influência que a Teologia da Libertação⁷, a partir da atividade de alguns padres, teve quando nas décadas de 1960 e 1970 começaram as atividades político-culturais no bairro. É ainda o músico Williams Costa quem nos conta que

[...] nos anos 1960, ainda no início de formação do Parque Piauí, começou um trabalho dos padres italianos, um trabalho assim com uma visão política, dentro de uma linha quase revolucionária, e aí foi o primeiro padre pra lá cujo nome eu não me recordo, não é da minha época, depois posteriormente foi um segundo que fez mais um trabalho de continuação e nos anos 1970 chegou um padre chamado Pe. Sandro e ele era bem pé no chão, ele tinha muita iniciativa junto à comunidade, de fazer, de botar a mão na massa, de pegar colher, de pegar enxada, ele gostava de calejar as mãos pra dar exemplo de construção, neste período a Igreja tinha como um todo um negócio chamado comunidade eclesial de base, no Parque Piauí foi o cerne dessa formação dessa consciência política (COSTA, 2010).

O professor, músico e letrista Achylles Costa Júnior⁸, hoje docente do curso de Bacharelado em Comunicação Social da Universidade Federal do Piauí, conta que uma dessas lideranças eclesiásticas, o Padre Sandro, era uma pessoa muito preocupada com os pobres e que sempre organizava palestras, trazendo pessoas para conversar com os grupos de jovens, de adolescentes, num trabalho de conscientização do pessoal do bairro.

A gente vivia na miséria, mas não sabia que era porque o país era um país dividido entre ricos e pobres e que, inclusive, existia uma elite dominante que tava (sic) acabando com o país, além da própria Ditadura Militar (COSTA JÚNIOR, 2010).

Portanto, como se percebe, às condições exteriores como as deficiências típicas de bairros carentes, formados por classes baixas, basicamente proletárias, somou-se a atividade ou o fator político desenvolvido por um setor da Igreja Católica, tornando mais ainda o Parque Piauí um espaço ideal para uma produção cultural de protesto.

Os festivais

Acompanhando, mesmo que com grande tempo de diferença em relação aos grandes festivais das regiões Centro-Sul do Brasil que consagraram tanto letras (*Arrastão*⁹, *Disparada*¹⁰, *A Banda*¹¹, *Alegria Alegria*¹²), compositores e intérpretes (Elis Regina, Jair Rodrigues, Chico Buarque de Hollanda, Caetano Veloso), quanto movimentos musicais (Jovem Guarda, MPB, Tropicalismo)¹³, o Piauí entrará no clima dos festivais a partir de 1975, quando se dará a realização do I Festival de Música do Bairro Parque Piauí (FESPAPI). Este festival, organizado por moradores do próprio Parque Piauí e voltado para todo o Estado, existiu por cerca de dez anos.

Em 1975 seria realizada sua primeira edição e por volta de 1984 ele se despede do cenário, já que a essa altura o Diretório Central dos Estudantes da Universidade Federal do Piauí realizava em suas dependências o Festival Estudantil de Música do Piauí (FEMPI). É em relação a esse contexto cultural que Williams Costa nos relata que:

O FEMPI já foi uma coisa mais posterior, já nos anos 1980. O FEMPI era uma coisa mais tecnicamente elaborada, tinha um instrumental mais adequado (organizado pela Universidade Federal). Nos anos 1980 já... aquele período da Ditadura já tava mais branda, já tava no tempo da *distensão*. Tinha ainda um monitoramento, tinha ainda o DOPS, a Polícia Federal ainda tinha aquela coisa, não era como nos anos 1970.

Ainda sobre o FEMPI, o compositor João Berchmans¹⁴, hoje professor do curso de Música da Universidade Federal do Piauí, comenta sobre a importância desse festival ao ressaltar que o mesmo foi um grande espaço de socialização da música em Teresina,

mostrando para o público alguns nomes do cenário cultural, hoje consagrados na música popular piauiense.

Em relação ao FESPAPI, tratou-se de um festival concebido e organizado por pessoas da própria comunidade, tendo à frente a figura de Francisco das Chagas Venâncio¹⁵, professor de matemática de uma escola da comunidade, que muito contribuiu para a sua realização e manutenção.

Venâncio era professor de matemática, que gostava de tocar violão, tinha uns métodos não muito convencionais de dar aula e era muito querido pelos alunos, era muito crítico, ácido, mordaz, como as pessoas diziam na época “cortava” mesmo, “tesourava”, não se livrava ninguém. Mas ele, como outras poucas pessoas, tinha acesso a essa literatura, o Pasquim, depois veio o jornal “O Movimento”, um jornal mais ou menos alinhado com a igreja que depois desse movimento surgiu o pessoal do Partido dos Trabalhadores (COSTA, 2010)

A organização desse festival dava-se quase que de forma heróica, pois faltavam tanto recursos econômicos quanto recursos técnicos. O primeiro festival veio a acontecer na Associação dos Moradores do Parque Piauí (AMPAPI), depois transferido nas edições seguintes para o prédio do Centro Social Urbano (CSU) do bairro, mantido pelo governo do Estado. Para que o projeto do festival saísse do papel, houve uma intensa mobilização em busca de patrocínios, que vieram tanto de comerciantes de bairro e de toda a capital, quanto do governo, a partir da Secretaria de Trabalho e Ação Social, tendo ainda grande divulgação na imprensa piauiense, tanto nos jornais quanto no rádio.

Outra grande dificuldade dizia respeito à aparelhagem utilizada para a amplificação dos sons dos instrumentos musicais, uma vez que se tratava de um material dispendioso e de difícil acesso. Normalmente alugava-se o som com o dinheiro das inscrições ou, como se deu em alguns momentos, contratava-se uma banda para tocar após cada eliminatória e usava-se o som da própria banda para que o festival pudesse acontecer. Achylles Costa Júnior relata um pouco da dificuldade de promover cada festival:

Não sei como é que se conseguia fazer né, porque tinha pouco apoio, o próprio colégio que a gente estudava não apoiava com nada, a gente mal conseguia o espaço e com o dinheiro das inscrições o pessoal alugava o som. Às vezes o som era de alguém que tava participando também, e assim a coisa ia... Os cartazes era a gente que fazia mesmo, na mão, rodava em mimeógrafo, a gente pintava e desenhava os enfeites lá (COSTA JÚNIOR, 2010).

Ainda indagando sobre os problemas em torno da realização do festival, Costa Júnior (2010) também fala um pouco das dificuldades que era produzir um evento que não tinha muito patrocínio:

Só tive duas participações, depois eu fiquei colaborando, assim como no primeiro festival que eu tinha apenas 15 anos, fui com uma professora de artes, professora Socorro Resende fomos pegar lá no colégio Professor Madeira as cadeiras do colégio pra servirem como auditório pro público. O primeiro festival foi na Associação dos Moradores, na AMPAPI, com o dinheiro do patrocínio foi contratado um conjunto e o som desse conjunto era usado no festival. Cada eliminatória tinha uma festa e usava-se o som das bandas contratadas pros candidatos poderem se apresentar, e minha outra contribuição foi desenhando os cartazes dos festivais, eu fiz alguns, o Francisco de Pádua Amaral fez outros.

O verbo

Quando teve início da “Era dos Festivais”¹⁶, no Piauí, o Brasil como um todo ainda vivia um período turvo no seu sistema governamental, o que ia acabar se refletindo na produção cultural desenvolvida.

Nessa época, era 1975, era a época da Ditadura Militar, aí muita gente fazia música de protesto né, não todos, a maioria fazia outro tipo de música e muitas dessas músicas mais de protesto era proibidas pela Polícia Federal e tal, mas o pessoal apresentava mesmo assim as músicas, terminavam não botando pra frente, não gravando (COSTA, 2010).

Berchmans (2010), docente do curso de Bacharelado em Música da Universidade Federal do Piauí, ao falar sobre essa produção de protesto, afirma que até certo ponto é muito difícil não se achar uma canção de protesto ou uma música que não falasse um pouco a respeito da situação político-social que o Brasil vivia na época, até mesmo dentro da universidade, do espaço acadêmico em que muitas dessas canções e desses festivais se realizavam.

A conjuntura social, a conjuntura econômica e a conjuntura política formavam o tripé que levaria jovens e incipientes artistas a se lançarem na produção cultural. Com os festivais surgiram compositores que, com as condições propícias, viam ali uma oportunidade e aqueles que já produziam passaram a intensificar ainda mais suas composições voltadas para essas apresentações.

Ao analisar algumas das canções que marcaram os festivais, levou-se em conta os três aspectos que Napolitano (2006) considera para quem se propõe a trabalhar com música popular: letra, música e performance. Foi levado em conta, a partir da contextualização feita com a época de sua produção, as letras e as possíveis temáticas abordadas pelos autores, através de diálogo com os mesmos. Além disso, houve a necessidade de, dentro da pesquisa, delimitar o *estilo musical* a ser contemplado dentro de uma grande área temática, que seriam as músicas de protesto. Por isso, adotamos as canções apresentadas em festivais de música. As entrevistas coletadas com os autores/músicos também nos possibilitaram re-conhecer o ambiente que envolvia músicos, autores e intérpretes dentro da atmosfera que circundava os festivais de música em Teresina entre os anos de 1975 a 1985, especificamente o FESPAPI e o FEMPI, atmosfera de excitação, de angústia, de apreensão, de alegria, bem como as apresentações no palco (performance).

O tom contestatório, o sentimento de inconformismo, apresentava-se densamente nas composições, como podemos ver na canção intitulada *Biotema*¹⁷, de Alzira Probo e João Berchmans¹⁸:

Quem te fez ser assim
Tem silêncio no olhar
Mas duro que um morto
Mas frio que o ar
E de amores não canta
Nem de espada junto
Quem te fez tão mudo
Sente mal de tudo
Um corpo amaldiçoado

Nesse trecho podemos ver uma indignação ou sentimento de repulsa àqueles promotores de uma política de repressão, sem liberdade de expressão, que calavam àqueles que de alguma forma tentavam se expressar sobre a situação política brasileira.

Outra canção também apresentada no FESPAPI foi *Medusa*¹⁹, de Carlos, na qual, a partir de uma metáfora com um ser da mitologia grega, o autor faz uma referência ao poder repressivo, poder de censura do governo, poder de calar e, em consonância com *Biotema*, de fazer calar, de usar o medo, a partir do recurso da violência, como uma de suas atividades comuns.

O vale das pedras é a morte
De quem vai e de quem vem
É a terra de Medusa
Que tudo em pedras transformou
Um reinado de pavor

E no vale das pedras, uma possível metáfora do Brasil, em que pese o “reinado de pavor” há quem cante por liberdade:

Um triste canto de lamento
Vem de longe devagar
Expressando pensamento
De quem quer se libertar

A canção ainda faz referências a outros aspectos do cotidiano daqueles que tentavam viver nessa vida de protesto, como a clandestinidade e as perseguições feitas pelo governo através de seus departamentos especializados (DOPS²⁰, DOI-CODE²¹), ou melhor, por Medusa:

O escudo, a espada, o espelho
A coragem de matar
Correm todos extenso vale
E Medusa vai achar

Medusa apresenta-se como uma canção de protesto que toca em pontos principais como censura, perseguições, vida na clandestinidade, e até mesmo referência à produção de canções com a intenção contestatória.

Outra canção, cujo título não sobreviveu na memória dos participantes dos festivais, tendo apenas uma referência sobre sua composição relegada a Geraldo Brito (músico piauiense) e defendida por Marlúcia²², também passa por alguns pontos característicos das “canções de protesto” como o sentimento do “dia que virá”, do “amanhã” (TINHORÃO, 1998):

Todo dia em minha porta
Passa gente de carroça
Passa a vida (gente) de fininho
Esperando amanhecer

Em outra passagem observamos uma alusão à canção “Tanto Mar”²³, de Chico Buarque de Hollanda, que faz uma referência à Revolução dos Cravos, movimento socialista que derrubou o governo ditatorial de Salazar²⁴, em Portugal:

Todo dia em minha rua
Tem um cheiro de **alecrim**
Tenho um sonho recortado
Tem começo e não tem fim

“*Transe Urbano*”²⁵ é uma canção de Achylles Costa Júnior que replica alguns dos lugares comuns às canções de protesto, tais como o medo, a insegurança e a falta de perspectiva:

Morto de sono ou de medo
Eu levo essa vida sem sossego
Com nenhum futuro em vista
Após tanta luta sem conquista
Não há no que acreditar

A mesma canção também aborda uma temática que Martins (2004) chamou de “culto às drogas”, a qual marcaria profundamente a “*geração AI 5*”²⁶:

Doido de tédio ou de fumo
Eu vago pelas ruas, sem rumo
Louco de fome ou de cana
Eu levo essa vida cigana
Tentando ver no dia a dia
Uma forma de poesia
Pr’alma alimentar

O medo, a repressão. Um canto por vitória, por liberdade. Essas são características de mais duas canções de Achylles com grande repercussão nos festivais dos quais participou. Em “*Arames e Fuzis*”²⁷, Achylles transborda em sentimento pessimista ao que se passa, às possibilidades que o relegam. Um sentimento de prisão (“*Arames farpados me cercam*”), de constante vigilância (“*Fuzis no peito apoiado*”), e a constatação/certeza de que quem não “dançasse” ao som da música deles teria algum fim trágico, o fim último, a morte.

E a vida me segue sem sorte
Sem meios extremos de fuga
Arames farpados me cercam
Fuzis no peito apoiados
Cantos de paz entoados
Em campos cheirando a morte
Um grito ficou engasgado
No medo que o sufocou
E os olhos molhados bandeira
Tentam arrotar essa dor

E em “*Represália*”²⁸ um hino triste, uma quase decepção, o que leva o eu poético a perder sua perspectiva no futuro. A confirmação de que se vive num lugar onde há uma “parte social” que rege de forma autoritária a vida:

Minha já tão racionada força
criativa
Já não mais impulsiona
e desativa
minha vontade de estar vivendo
minha vontade de ajustar meu nada
já não se pode pensar além de hoje - um mês!
Além de tudo que eu sei, que eu sei
E eu que estou deste lado angustiante,
Submisso e submerso, obscuro, dessa lei
Que rege minha parte social
Com atos agressivos à moral
A moral da história que se diz um livro aberto
e que no fundo, é rumo incerto
calaram o meu grito de esperança
e até minha lembrança já se foi
e assim, não vou mais contar a minha história
me foge da memória, por acomodação
e vem meu riso, assim, com a contradição
a até esqueço essa decepção
tiraram o escudo do meu braço
mesmo assim ainda traço minha lei

“*Arames e Fuzis*” e “*Represália*”, músicas consagradas em festivais dos quais participavam trazem à tona um sentimento triste, um pessimismo do poeta em relação à realidade, mas que ao mesmo tempo é um alerta, um “puxão de orelha”, um aviso que diz: acontece lá fora, não vamos deixar que aconteça aqui dentro, conosco! É, como caracterizava-se essa produção tipicamente dos anos 1960 e 1970 no Brasil, o protesto, velado, metaforicamente, mas o protesto, o sentimento de inconformismo que permeava os artistas e intelectuais brasileiros.

Como se pode ver, ainda que as *canções de protesto* venham sendo estudadas por, entre outros, historiadores como Marcos Napolitano e Arnaldo Contier, ainda é deficitária essa abordagem, na medida em que a mesma incide apenas sobre as músicas produzidas em São Paulo ou no Rio de Janeiro. Exemplos como o do Piauí onde, conforme demonstrado, fermentou uma intensa produção musical de protesto, exclamam que ainda há muito por conhecer em termos do grande objeto História da Música Brasileira.

Referências Bibliográficas

- BERSTEIN, Serge. Cultura política. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François (Org.). *Para uma História Cultural*. Lisboa: Estampa, 1998.
- BRESSER-PEREIRA, Luis Carlos. *As revoluções utópicas dos anos 60: a revolução estudantil e a revolução política na Igreja Católica*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- CASTRO, Ernesto Manuel de Melo. A revolução da linguagem e a linguagem da revolução. *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, ano 68, n. 6, ago. 1964.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 18, n. 35, 1998.
- FRANÇOIS, Etienne. A fecundidade da História Oral. In: FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaina. *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. *Revista Aparte*. Editada pelo Teatro dos Universitários de São Paulo, n. 2, maio-jun. 1968, p. 19.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- LINS E BARROS, Nelson. Música Popular e Suas Bossas. *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 6, 1962.
- McLUHAN, Marshall. *Guerra e paz na aldeia global*. Nova Iorque: Bantam Books, 1968.
- MARTINS, Luciano. *A “Geração A15” e Maio de 68: duas manifestações intransitivas*. Rio de Janeiro: Liv. Argumento, 2004.
- MELLO, Zuza Homem de. *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, n. 39, 2000.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. 3. Ed. São Paulo: Contexto, 2006.
- _____. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 28, p. 103-124, 2001.
- _____. *A Música Popular Brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural*. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/articulos/Napolitano.pdf>>. Acesso em: 19 Jan. 2010.
- _____. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla Brassanezi. *Fontes Históricas*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2006.
- _____. *História & Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- RIDENTI, Marcelo. Intelectuais e Artistas Brasileiros nos anos 1960/70: “entre a pena e fuzil”. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 185-195, jan. – jun. 2007.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. In: SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- THOMPSON, E. P. *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- VENTURA, Zuenir et alli. *70/80: Cultura em Trânsito*. Da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

Entrevistas

COSTA, Williams. *Entrevista concedida a Paulo Ricardo Muniz Silva*. Teresina, 23 de junho de 2010.

COSTA JÚNIOR, Achylles de Oliveira. *Entrevista concedida a Paulo Ricardo Muniz Silva*. Teresina, 01 de maio de 2010.

SOBRINHO, João Berchmans de Carvalho. *Entrevista concedida a Paulo Ricardo Muniz Silva*. Teresina, 15 de junho de 2010.

Notas

¹ Nesse trabalho, optamos, amparados na perspectiva defendida por autores como Carlos Fico, Daniel Aarão Reis Filho, Edwar de Alencar Castelo Branco e Marcelo Ridenti, nomear o período em questão como Ditadura Civil-Militar, em vista de não se tratar apenas de um contexto político-ideológico, mas de estender-se para as micrologias do cotidiano, uma vez que contava com o apoio e encontrava-se incrustava nos valores da sociedade civil.

² BUARQUE, Chico. IN: Chico Buarque, 1978. Disco Sonoro, faixa nº 11

³ Tal afirmação não implica dizer que nos festivais não participassem canções com outras temáticas.

⁴ COSTA, Williams. *Entrevista concedida a Paulo Ricardo Muniz Silva*. Teresina, 23 de junho de 2010. Williams Costa era estudante secundarista no bairro Parque Piauí na segunda metade da década de 1970, sendo aluno de personagem chave dentro do processo de conscientização política dentro do bairro: Professor Venâncio. Em suas participações dentro do festival destacam-se como compositor, na primeira edição, e como produtor do evento nos anos que se seguiram.

⁵ Tais jornais tiveram destaque no período em questão, destacando-se conteúdos contestatórios/conscientizantes em forma de poesias, pequenos contos e artes visuais onde representantes da comunidade tinham espaço, assim como os festivais, para se expressar política e culturalmente.

⁶ Para a discussão do conceito de cultura política, ver Serge Berstein (1998).

⁷ A Teologia da Libertação é uma corrente teológica que engloba diversas teologias cristãs desenvolvidas no Terceiro Mundo ou nas periferias pobres do Primeiro Mundo a partir dos anos 70 do século XX, baseadas na opção preferencial pelos pobres contra a pobreza e pela sua libertação. Estas teologias utilizam como ponto de partida de sua reflexão a situação de pobreza e exclusão social à luz da fé cristã. Esta situação é interpretada como produto de *estruturas econômicas e sociais injustas*, influenciada pela visão das ciências sociais, sobretudo a teoria da dependência na América Latina, que possui inspiração marxista.

⁸ COSTA JÚNIOR, Achylles de Oliveira. *Entrevista concedida a Paulo Ricardo Muniz Silva*. Teresina, 01 de maio de 2010. Achylles Costa, hoje professor do curso de graduação em Comunicação Social na Universidade Federal do Piauí – UFPI, teve papel de destaque dentro do FESPAPI, uma vez que participara em diversas das edições do evento, como músico e letrista, tendo sido campeão com a canção “Arames e Fuzis”, bem como dentro da organização e produção do evento. Também fora estudante secundarista no bairro Parque Piauí, sendo aluno do professor Venâncio.

⁹ Letra e música de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, e defendida por Elis Regina em 1965.

¹⁰ De Geraldo Vandré e Theo de Barros, defendida por Jair Rodrigues no Festival de 1966.

¹¹ Letra de Chico Buarque de Hollanda defendida por ele e Nara Leão em 1966.

¹² Canção de Caetano Veloso defendida no Festival de 1967 ao lado da banda argentina Os Beat Boys.

¹³ Indicação bibliográfica sobre esses movimentos culturais ver: VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

¹⁴ SOBRINHO, João Berchmans de Carvalho. *Entrevista concedida a Paulo Ricardo Muniz Silva*. Teresina, 15 de junho de 2010. Hoje docente do curso de graduação em Música na Universidade Federal do Piauí – UFPI, participou do evento em algumas ocasiões como compositor, tendo destaque com a música *Biotema*, em parceria com Alzira Probo. Além disso, também participou da organização/produções de algumas edições do festival.

¹⁵ É grandemente destacada a participação de Professor Venâncio dentro do bairro Parque Piauí, sendo lembrado como homem político, intelectual, e que muito contribuiu para a grande efervescência político-cultural no bairro na segunda metade da década de 1970.

¹⁶ Expressão tomada de empréstimo de Zuza Homem de Melo. Cf. MELLO, 2003.

¹⁷ PROBO, Alzira; BERCHMANS, João. *Biotema*. Arquivo sonoro concedido de Acervo Pessoal de Achylles Costa.

¹⁸ As letras das canções que constam no corpo do texto provêm de transcrição do áudio concedida por Achylles Costa Júnior, feitas pelo pesquisador.

¹⁹ CARLOS. *Medusa*. Arquivo sonoro concedido de Acervo Pessoal de Achylles Costa.

²⁰ DOPS: Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), criado em 1924, foi o órgão do governo brasileiro, utilizado principalmente durante o Estado Novo e mais tarde com na ditadura de 64, cujo objetivo era controlar e reprimir movimentos políticos e sociais contrários ao regime no poder.

²¹ DOI-CODI: Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) foi um órgão subordinado ao Exército, de inteligência e repressão do governo brasileiro durante o regime militar.

²² BRITO, Geraldo. Como mencionado no corpo do texto, não se tem referência ao título da canção, apenas sua autoria e defesa no festival. Arquivo sonoro concedido de Acervo Pessoal de Achylles Costa.

²³ BUARQUE, Chico. IN: Chico Buarque, 1978. Disco Sonoro, faixa nº 10.

²⁴ António de Oliveira Salazar foi um estadista, político português e professor catedrático da Universidade de Coimbra. Notabilizou-se pelo fato de ter exercido, de forma autoritária e em ditadura, o poder político em Portugal entre 1932 e 1968.

²⁵ COSTA JÚNIOR, Achylles de Oliveira. *Transe Urbano*. Arquivo sonoro concedido de Acervo Pessoal de Achylles Costa.

²⁶ Sobre a Geração AI5 e suas características ver MARTINS, Luciano. *A “Geração AI5” e Maio de 68: duas manifestações intransitivas*. Rio de Janeiro: Livr. Argumento, 2004.

²⁷ COSTA JÚNIOR, Achylles de Oliveira. *Arames e Fuzis*. Arquivo sonoro concedido de Acervo Pessoal de Achylles Costa.

²⁸ COSTA JÚNIOR, Achylles de Oliveira. *Represália*. Arquivo sonoro concedido de Acervo Pessoal de Achylles Costa.

Artigo recebido em 03/06/2013. Aprovado em 03/12/2013.