



Magna Maria da Silva

Atrás da Porta do Ser

Chico Maranhão

São Luís

2017

Magna Maria da Silva

**Atrás da Porta do Ser:
Chico Maranhão**

Monografia apresentada na Universidade Federal do Maranhão como parte das exigências para conclusão da graduação no curso de História- Licenciatura, sob orientação do professor mestre Manoel de Barros.

São Luís

2017

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Núcleo Integrado de Bibliotecas/UFMA

Da Silva, Magna Maria.

Atrás da Porta do Ser : Chico Maranhão - Ensaio
biográfico / Magna Maria Da Silva. - 2017.

121 f.

Orientador(a): Manoel de Barros.

Monografia (Graduação) - Curso de História,
Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2017.

1. Biografia. 2. Chico Maranhão. 3. Festivais de
MPB. 4. História da Música. 5. MPB. I. Barros, Manoel.
II. Título.

Magna Maria da Silva

Atrás da Porta do Ser:

Chico Maranhão

Monografia apresentada na Universidade Federal do Maranhão como parte das exigências para conclusão da graduação no curso de História- Licenciatura.

São Luís, _____, de agosto de 2017.

BANCA EXAMINADORA

_____.

Orientador

_____.

_____.

Data da Aprovação: _____.

Às futuras gerações de historiadores.

Esta é a pontinha do fio de um novelo enorme.

Agradeço em especial a Francisco Fuzzetti de Viveiros Filho, Chico Maranhão, pois
sem sua colaboração não me teria sido possível este breve prazer.

Resumo

Esse trabalho é o ensaio biográfico de Francisco Fuzzetti de Viveiros Filho, o artista maranhense Chico Maranhão. Não um ensaio de uma vida completa porém, apenas o recorte que compreende desde a vinda e o estabelecimento dos seus antepassados, os Viveiros para o Brasil, até ele adulto entre São Luís e São Paulo. Sua infância no sobradão da Rua de Santo Antônio com suas experiências de menino e as brincadeiras, lembranças de lugares marcantes, a juventude com seu interesse crescente por música e violão, suas dificuldades de adolescente e na fase adulta até sua última música inscrita nos grandes festivais de Música Popular Brasileira. Na cidade de São Paulo onde foi estudar Arquitetura vivenciou os prazeres das novas amizades, novas descobertas, novos olhares e nova vida. No país da década de 1960, em plena ditadura militar também sentiu os reflexos dos anos de chumbo e viu de perto as mudanças que aconteciam por toda parte. Como artista ajudou a construir um molde para edificação de uma cultura local mais valorizada, planejou e concretizou projetos que intensificaram tradições folclóricas no Estado do Bumba-meu-boi e do Tambor de Crioula.

Palavras-chave: Biografia. Chico Maranhão. Música Popular Brasileira. MPB. História. Festivais de música.

Abstract

This work is the biographical essay of Francisco Fuzzetti de Viveiros Filho, the artist Chico Maranhão. Not an essay of a full life but only the clipping that includes the arrival and establishment of their ancestors, the Viveiros for Brazil, until he adult between São Luís and São Paulo. His childhood in the great house da Rua de Santo Antonio with his experiences as a child and the games, memories of remarkable places, youth with your growing interest for music and guitar, his teenage and difficulties in adulthood until your last song entered in major festivals of Brazilian Popular Music. In the city of São Paulo where he was studying architecture experienced the pleasures of new friendships, new discoveries, new looks and new life. In the Decade of 1960, in military dictatorship also felt the reflexes of the years of lead and saw the changes that happen everywhere. As an artist helped build a template for building a local culture more valued, planned and realised projects that intensified in folklore traditions Bumba boi and Tambor de Crioula.

Keywords: Biography. Chico Maranhão. Brazilian Popular Music. MPB. Story. Music Festivals.

SUMÁRIO

Preliminares

PARTE UM

Mundo mágico, mundo normal...

1.1 Lá atrás	16
1.2 Tempo de não menino	22
1.3 Tempo de menino e o Sobradão	24
1.4 O Violão	34
1.5 São Paulo	46
1.6 1964: O Começo com vários fins	51

PARTE DOIS

A remo e a vela...

2.1 França: C'est feu aux vêtements, monsieur!	63
2.2 Quantas janelas ficaram atrás	76
2.3 Dois festivais e uma polêmica	85
2.4 Quem não canta chora	90
2.5 Folclore é reação	98
2.6 São Paulo outra vez	104
2.7 Várias idas e vindas...	111
2.8 Aventura de um sonhador	115
2.9 A última inscrita	119
3. Considerações finais	122
Referências	124
Anexos	
Letras das canções concorrentes nos festivais	129
Cinco letras com cifras	134
Discografia	139

Preliminares

Esta narrativa é o ensaio biográfico sobre Francisco Fuzzetti de Viveiros Filho que é conhecido como o artista Chico Maranhão. Será construída na interseção entre a história cultural, a história oral e a história política. Dividida em duas partes, começa com o relato histórico dos Viveiros de onde vieram, quando chegaram, como se estabeleceram no Maranhão e constituíram-se em uma das famílias mais importantes na política e economia do Estado. No primeiro momento encontramos seus descendentes, sua família, seus irmãos, sua casa, fatos relacionados a sua trajetória de criança no “tempo de não menino” e “tempo de menino”, como ele gosta de chamar, onde são postas suas lembranças de infância na cidade onde nasceu.

Francisco nasce e mora por muitos anos no sobradão que antes pertencera ao Barão e Baronesa de São Bento seus antepassados. Dentro da normalidade e aparente pobreza a família Fuzzetti de Viveiros possuía àquela época uma condição de vida econômica que possibilitou a formação e estudo dos filhos, pois o pai era funcionário público e a mãe, professora de renome dentro da cidade, então teve acesso à educação escolar. Pequeno desenvolveu sonhos e estórias fantásticas nos seus “quintais de dedos, dedo polegar, maior de todos...” Eram cinco os quintais como uma mão e seus dedos, onde ele brincando como um garoto dentro dos universos de árvores, gatos, pombos e outros bichos, personagens e amigos, passava suas horas livres. Com um cotidiano de menino, estudava sem saber os porquês, apanhava também, às vezes era sabedor dos motivos e em outros não entendia bem, assim passava seus dias na quase sempre ensolarada São Luís.

O fato do trabalho ter tão extensa passagem do personagem na infância no “tempo de não menino” e do início da puberdade, o “tempo de menino” se deve a tentativa de justificar comportamentos seus na fase adulta. Diferentemente de um menino criado em uma grande cidade do Brasil, suas limitações hora ajudaram e impulsionaram seus planos à frente e horas lhe fizeram perceber o quanto podia aprender mais. Sua educação, tanto a doméstica quanto escolar, como a de tantos outros meninos brasileiros dessas regiões, cheias de dificuldades, tornaram sua personalidade e contornaram seu comportamento na cidade grande. Não havendo nenhum interesse em psicologismos os fatos são colocados mais de maneira ilustrativa.

Se por volta de 1950 o rapazola Francisco vivia com o violão debaixo do braço aprendendo os primeiros acordes com os barbeiros tocadores e sem saber o que fazer ou o que ser, na década de 1960 acendeu outra perspectiva na vida do jovem. São outros momentos e lugares, coisas novas para um garoto que fora pouco acostumado a ter como obrigação a leitura de grandes clássicos ou que tivesse um conhecimento capaz de lhe proporcionar um maior entendimento do que acontecia ao redor, a política, as questões sociais, as transformações ocorridas no Mundo. Rapaz, andava perambulando pela cidade, chutando pedras nas ruas e sem muito pensar. Aliás, pensava em ser nada, segundo ele mesmo diz. Naquele tempo não existia um universo artístico pontual na cidade de São Luís apesar da variedade de gêneros e estilos na produção musical maranhense.

As novidades musicais trazidas com o surgimento de gêneros vindos do estrangeiro (bolero, cool jazz, rumba), das vozes marcantes de Ângela Maria e de Nelson Gonçalves, dos Beatles, todo essa realidade moderna passava longe do cotidiano de Francisco. Não se ouvia rádio na casa, a música ouvida era tocada por sua mãe D. Camélia que, ao piano tocava, basicamente, chorinhos e marchas de Chiquinha Gonzaga. Com o desenvolvimento do Brasil por causa da entrada de capital estrangeiro, o rádio e a televisão entram em expansão como veículos de comunicação de massa, porém isto não significava dizer que uma maioria das famílias brasileiras tinha acesso aos dois.

Foi assim que obrigado pelo pai, depois de muito trabalho para estudar viajou ao Pará e transformou toda sua jornada. O que antes parecia distante dos seus sonhos, logo começou a tomar vulto e se materializar: sair de São Luís sua cidade que, apesar de amada, não comportava mais seus anseios e rompantes de neo artista. No Pará não ficou, foi para Brasília e depois São Paulo. Roteiro mais que comum entre os nortistas e nordestinos que se vêm catapultados, impelidos à construção de um objetivo que, às vezes, não é bem o seu. Não no caso dele. Esta narrativa se dá exatamente para contar circunstâncias da vida deste artista que por uma questão de sorte ou de destino, ou as duas coisas juntas se viu no meio de um universo completamente desconhecido quando foi estudar Arquitetura na Faculdade da Universidade de São Paulo. Francisco Fuzzetti de Viveiros Filho, Maranhão e logo depois Chico Maranhão músico, compositor, criador e poeta foi levado para o Sudeste maravilha por obra do acaso.

Entrecortando os passos de Francisco na cidade grande estão os acontecimentos da ditadura militar iniciada no Brasil em 1964 mas motivada por uma série de circunstâncias que vinham minando a política nacional bem antes das graves decisões serem tomadas. Era também um momento de grandes transformações no mundo. Sob o regime viveu tempos difíceis de repressão e censura, presenciou violências e prisões, passeatas, apelos para construção de uma sociedade mais igualitária através das músicas de protesto. E, manteve uma postura autêntica, sem modificar suas ideias diante da manipulação das mídias e o controle sobre o que se produzia. Assim aprendeu a exercitar-se, evoluir. Tinha necessidade de melhorar não só como pessoa porém e especialmente como artista.

Também os acontecimentos políticos colocados como estão servem de base para compreensão de que, para aqueles jovens que viviam em torno das universidades e em torno das ruas onde mostravam suas vertentes artísticas, nada passava sem ser por acaso ou por despreensão. Sempre eram motivados pelos recentes interesses que todo aquele mundo novo de situações novas provocava, cada um à sua maneira. Francisco não pertencia a nenhuma corrente ideológica, que pudesse caracterizá-lo ou rotulá-lo, fazia suas composições como gostava e sabia fazer. Ali, muitas vezes diante da insegurança sobre que caminho seguir preferiu pôr em prática o que sua intuição indicava, não deixou a música e nem a arquitetura, transitou sabendo adequar uma circunstância à outra.

Na segunda parte estar o adulto impaciente por não saber lidar com as dificuldades colocadas diante de um personagem que não tinha dimensão do que era estar vivendo o TUCA¹, o sambafo², circulando por entre figuras já renomadas da música brasileira, mas também compreensivo ao se submeter, até ingenuamente, a algumas imposições que lhe eram impostas. Esteve presente como artista durante os anos de chumbo da ditadura militar mas que, à parte de todo o contexto, pôde produzir colocando seu nome dentro do cenário da música popular brasileira sem nenhuma pretensão há não ser fazer música. A participação como aluno de arquitetura da USP nos festivais, suas cinco (aliás, seis)³

¹ Teatro da Universidade Católica de São Paulo.

² Grêmio estudantil da turma da FAU – Faculdade de Arquitetura, apelidado assim pelos frequentadores em uma junção de samba com bafo (bafo-de-onça).

³ Existe uma música de Maranhão inscrita no III Festival Nacional de Música Popular Brasileira, ocorrido em junho/julho e agosto de 1968 organizado pela TV Excelsior e Secretaria de Turismo do Rio de Janeiro. A música concorreu na 1ª Eliminatória da fase paulista e foi interpretada por ele e o O Quarteto. Do assunto lembra pouco e a música mudou de nome passou a ser “Ferramenta.”.

canções concorrentes, como foi vivenciar momentos tão importantes, únicos e sua percepção diante dos acontecimentos.

Depois, o primeiro retorno à São Luís quando contribui para sedimentação de um movimento de valorização da cultura regional surgido no Laborarte, Laboratório de Expressões Artísticas. Lá se saboreou bebendo aos goles as informações musicais e estéticas que precisava nas tradições folclóricas trazidas da sua herança de colonização e mestiçagem, desde criança gostava de ouvir o toque do tambor ao longe nas noites de festas. Para se fortalecer e se revigorar, usou o Tambor de Crioula e o Bumba meu Boi, principais representantes dessa identidade cultural no Maranhão, como se fosse possível encontrar apoio nas suas raízes, dessa maneira buscava tempo para compor e ao violão gostava do resultado. Sua convicção de que era possível continuar nessa atividade de artista era redobrada, então estudava mais.

Nessa roda da vida aconteceu “Gabriela” e sucessivamente “Dança da Rosa”, “Descampado Verde”, “A outra” em parceria com Toquinho, e finalmente “Diverdade” concorrente nos últimos festivais que ocorreram na TV Globo. Escrita assim, de maneira incorreta, se faz necessário que Chico esclareça o descuido com a gramática, mas bate dizendo que é uma licença poética. Tinha pouco tempo e disposição para correções dessa natureza. “Gabriela” foi a que lhe deu oportunidade de fazer sucesso, isto é, antes da música ser apresentada no festival de 1967 pelo MPB-4, era conhecida dos amigos e agregados que faziam parte das rodas de universitários, jornalistas, entendidos de arte, enfim um público que circulava pelos bares em torno da faculdade, depois do festival essa condição se avolumou, uma quantidade maior de pessoas passou a cantar e reproduzir a música. Para cada canção uma história, um recorte, sua visão e sentimentos expostos, como participante que foi de um dos mais criativos e transformadores momentos da história da música no Ocidente e o Brasil.

Para justificar no ensaio as discussões teórica e científica do que foram naqueles tempos viver ou fazer música no país que se transformava são postas opiniões de escritores pesquisadores da arte e da música, citados na referência, ajudando a construir um texto mais intercalado de fatos históricos com reais e pessoais. Porém, a centralização das ações sob a perspectiva sulista mostra muito bem as dificuldades que nós historiadores temos em abrir espaços para discussões e opiniões mais variadas. Por exemplo, a imprensa que fazia cobertura dos festivais era composta na sua maioria, se não na

totalidade por jornalistas do Rio de Janeiro e/ou São Paulo bem como a composição dos juris responsáveis pelas escolhas das melhoras.

Essas duas situações são provas cabais de como a massificação de determinados estilos musicais era criada pelo incentivo das mídias com o apoio de quem as construía. Então, depois de um tempo com os espaços se fechando quem não estava dentro dos padrões de consumo estava fora do mercado. A televisão se mostra como o instrumento capaz de alterar muito rapidamente e lançar imagens idealizadas nos lares brasileiros mutilando ao resto das regiões alguns aspectos criativos e mais autênticos da nossa cultura. Após os festivais e o avanço da industrial cultural no país, também do advento do regime militar, tudo ficou na linearidade. Assim, os artista que mantinham sua composição crua, inalterada eram colocados em redutos sem muito reflexo. Interessava a competitiva Rede Globo, organizando os festivais com o apoio de multinacionais que vinham para se instalarem no país, o que fosse mais vendável.

Além dos livros, textos e referências que tratam sobre a música brasileira nas suas formas mais variadas dando um amplo painel sobre o assunto, para o trabalho também foi feito levantamento e exame de matérias jornalísticas nos periódicos Estado do Maranhão e o Imparcial que publicaram ao longo do tempo várias matérias sobre o artista depois que ele volta para São Luís; bem como os recortes da coleção particular de Chico Maranhão que estão à disposição para futuras pesquisas e outros periódicos e páginas virtuais na rede mundial de computadores (*blogs, sites* e redes sociais). A leitura seletiva de obras que contribuíram para a explanação de um tema, a música, ainda pouco explorado se fez presente.

O mais importante e substancial do trabalho sem dúvida foram os depoimentos recolhidos *in loco* do artista ou suas entrevistas escritas e ouvidas. Foram horas e horas de conversa, nas quais Francisco colocou suas impressões e sentimentos, sua visão. Ter a oportunidade de desfolhar álbuns de fotografias, vídeos, depoimentos de amigos, os recortes, as letras, sua poesia, foi o mais gratificante dessa experiência. No mais, o ensaio tem letras cifradas de algumas composições, poucas, dado o conjunto da obra do artista, e discografia, tudo visando contribuir como ponta pé para descobrir o ainda coberto acervo deste artista pouco explorado pelas gerações de hoje. Bom proveito e boa leitura.

PARTE UM

Mundo mágico, mundo normal

1.1 Lá Atrás...

Francisco Fuzzetti de Viveiros Filho nasceu na cidade de São Luís em 1942 sendo o quinto filho de Camélia Branca da Costa Viveiros e Francisco Fuzzetti de Viveiros. Conhecido hoje como Chico Maranhão, antes de ser arquiteto por formação foi artista. Atuante há mais de cinco décadas no cenário da Música Popular Brasileira com sete discos lançados; três deles pelo selo independente Discos Marcus Pereira de música regional e música popular brasileira da década 1970. Maranhão, como ficou inicialmente reconhecido e proclamado pelos colegas universitários, de música e de farras nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro à época dos festivais da canção brasileira, nem imaginava quais seriam suas aventuras quando circulando pelas ruas Augusta ou da Consolação, distante da sua realidade maranhense, mostrava a um e a outro composições de um tipo pouco usual naqueles tempos de bossa nova, iê-iê-iê e moderna música popular brasileira.

Sua vida de menino de um cidade pequena não passou de um vida comum, a casa onde nasceu, a rua, a escola, sua família, tudo fez parte da construção de uma personalidade que desde jovem era curiosa e inventiva. Nas histórias de menino, tempo onde brincava de correr pelo quintal de casa ressalta sempre com alegria as relações com os amigos comuns e os bichos, pombos e gatos. Aventuras nas árvores, como Tarzan, que ajudavam a mente criativa expandir-se sem limites transformando o real no imaginário e o inverso. Ou, correndo pela Rua de Santo Antônio atrás das bolas de meia que ele mesmo confeccionava, gritando, vivendo, esperando o futuro de conquistas, descobertas, lutas e dificuldades. Menino crescido buscando aventuras pelas velhas ruas da cidade teve uma infância e adolescência como todos os meninos que gostam de brincar, inventar história, criar pássaros, aprender e descobrir. Suas casas e a escola foram os universos da criança que muito cedo teve contato com a música e o teatro e isto aconteceu através da sua mãe que, como professora infantil, incentivava os alunos a participarem dos espetáculos do Ciclo Junino e os do Natal.

Nasceu no dia 18 de agosto às 17 horas de uma terça-feira no antigo solar da Baronesa de São Bento à Rua de Santo Antônio, 161 no centro da cidade. Dia que poderia ser comum se não fosse pelas evidências noticiadas nos jornais dando informações sobre a Segunda Grande Guerra Mundial. O afundamento de vários navios brasileiros nas costas

da Bahia e de Sergipe ditava a manchete que causava dor e indignação aos ludovicenses e ao povo do Brasil que intencionava, como forma de protesto, improvisar uma grandiosa manifestação de repúdio às voltas pelas ruas de São Luís dando vivas ao então presidente Getúlio Vargas, ao dos Estados Unidos da América e da Inglaterra, Franklin Roosevelt e Winston Churchill respectivamente. Poderia haver outros assuntos na cidade de questões também relevantes mas a guerra e tudo relacionado a ela dominava os periódicos; outros considerados de menor importância eram colocados espaçadamente onde lhes cabiam a oportunidade. Assuntos relacionados as artes ou ao social como comumente se vê hoje eram difíceis de serem publicados, talvez pela inexistência ou pela falta de interesse dos anunciantes, no máximo as notinhas que serviam para divulgação de aniversários, festas de debutantes e falecimentos e o serviço dos cinemas. A publicidade também era rara, pequenos anúncios davam opções de alfaiatarias, casas de confecções de chapéus, medicamentos, profissionais liberais que colocavam à disposição para uma parte da sociedade seus serviços e produtos.



Figura 1 Jornal Correio da Tarde 18 agosto 1942

Estabelecer uma relação entre Francisco e o passado da família Viveiros é possível pelo óbvio do nome e sobrenome que herdou do pai e pelas recordações que tem do sobradão onde nasceu e passou boa parte da infância. Alguns dos seus antepassados ficaram os nomes na História do Maranhão através dos registros feitos pelo tio avô Jerônimo de Viveiros⁴ que trazem de volta o passado opulento de uma das famílias mais

⁴VIVEIROS, Jerônimo de. *História do Comércio do Maranhão*. São Luís, Associação Comercial do Maranhão, 1992 (ano de reimpressão). 3v.

prestigiadas de Alcântara. Estirpe de origem portuguesa depois fidalga, dona de engenhos, fazendas e comércio tendo membros médicos, advogados, políticos, matemáticos, educados em Coimbra. Foi Alexandre José de Viveiros o primeiro a pisar as terras alcantarenses vindo de Portugal com um irmão Francisco que se deixou ficar na Bahia. Alexandre José casado com Francisca Xavier de Jesus Sousa teve cinco filhos, dos quais Jerônimo José de Viveiros, o mais novo deles, fundou a fazenda “São Maurício”.

Chefe político de prestígio quando da independência da província e surgimento das agremiações partidárias *bentevi* e *cabano*, um liberal o outro conversador, Jerônimo exerceu uma grande quantidade de cargos públicos, foi vereador da Câmara Municipal, delegado de polícia, suplente de juiz municipal até culminar, já na sua maturidade, com o de chefe do partido cabano alcantarenses por mais de duas décadas. Eleito senador de uma lista tríplice escolhido pelo Imperador manteve-se no cargo até dezembro 1857, ano da sua morte (VIVEIROS, 107). Dos dois filhos que o senador teve, Alexandre José de Viveiros e Francisco Mariano de Viveiros Sobrinho, o primeiro diplomou-se em Ciências Jurídicas e Sociais, sendo ele em Alcântara um dos chefes do Partido Constitucional, eleito deputado à Assembleia Provincial, presidente desta e agraciado pelo Imperador com o oficialato da Ordem da Rosa, donde concluiu-se sua importância e despojamento em nome da política do seu lugar.

O segundo, Barão de São Bento chamou atenção pelo desempenho com menos de 20 anos no doutorado em Matemática na Universidade de Coimbra e também como homem público. Recebeu o título por mãos do Augusto Soberano como retribuição as suas lutas políticas em defesa da monarquia sendo agraciado com o foro de fidalgo Cavalheiro da Casa Imperial. Como constata Jerônimo de Viveiros, Francisco Mariano foi o homem mais influente na política do seu tempo não só na comarca de Alcântara, mas ainda nas duas que lhe ficavam limítrofes – Guimarães e Viana. Casado com D. Francisca Mariana de Viveiros, Baronesa de São Bento, proprietário e chefe do periódico “Nova Época”, considerado um jornal partidário que não precisava publicar avisos haja visto sua finalidade política. Também foi o último Capitão-mor de Alcântara.

Dos últimos membros da família biografados estão José Francisco de Viveiros, único filho do Barão de São Bento, Inácio de Viveiros Raposo e o próprio Jerônimo de Viveiros. Formado em Direito pela Faculdade do Recife, José Francisco pouco interesse teve pela política preferindo administrar as fazendas de sua mãe juntamente com seus

engenhos Tramaúba, Pindaíba e Itabira que foram os dois últimos, posteriormente, transformados em engenhos centrais. Quando houve a implantação da Companhia Geral de Melhoramentos do Maranhão, entidade parte da Empresa Industrial de Melhoramentos do Brasil, era chefe da seção agrícola e de colonização responsável pela construção da linha férrea Caxias-Cajazeiras que ligaria as cidades e escoaria as safras de cana-de-açúcar dos engenhos e das primeiras obras do porto de São Luís. Porém, ocupou na qualidade de vice-presidente da província a curul governamental, espécie de câmara de senadores baseada no modelo romano, por três vezes.

As famílias mais ricas, as que possuíam maiores fortunas tinham na plantação e comércio de algumas culturas como a do arroz, do algodão e cana-de-açúcar a geração de suas rendas. Em uma economia com base agrícola em finais de século, com a libertação dos negros escravos as culturas sofrem perdas vultosas, drásticas e as tentativas de soergimento dessa economia fracassa. No início do século 19 com o desenvolvimento industrial e as modificações políticas impostas pelo novo regime, o Republicano, as províncias passam a ter um governo provisório e logo depois um regime de governo permanente. Numa última tentativa de recompor o comércio e a economia sonham os homens de recursos transformar São Luís em uma Manchester brasileira, fazer o desenvolvimento pela implantação da indústria têxtil. José Francisco de Viveiros morre sem ver o sonho de soerguer a economia de um Estado falido acontecer.

Inácio de Viveiros Raposo cursou Humanidades no Liceu Maranhense, à época instituição de ensino que acolhia os filhos das famílias distintas, tradicionais e mais ricas, o que era comum em um país que herdara os modos do Reino. Contudo, no liceu não chegou a terminar carreira de telegrafista concluindo anos mais tarde seus estudos na Escola de Belas Artes; formou-se também em Filosofia. Foi fundador, no Maranhão, do jornal “A Campanha”. Jerônimo José de Viveiros pertenceu à Academia Maranhense de Letras e ao Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão, professor de História Universal e do Brasil no Liceu, cursou Direito e viveu no Rio de Janeiro pelo tempo suficiente para retornar à São Luís e exercitar sua vocação por estudos históricos e biográficos. Escritor de vasta obra e de trabalhos publicados em jornais e revistas, faleceu em março de 1965.



Figura 2 Baronesa de São Bento

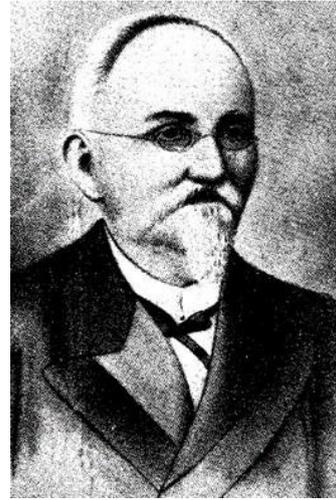


Figure 3 José Francisco de Viveiros, filho da baronesa

Muitas são as pessoas de destaque nesta história como os amigos de infância que compartilharam dos jogos de futebol ao chegar das tardes ou os amigos que trilharam caminhos na vida artística de Francisco. Contudo uma recebe lugar especial por ter a intuitiva função de incentivar um filho que, para ela era o “artista da família”. Camélia Branca Costa de Viveiros, ludovicense, casada aos 16 anos com Francisco Fuzzetti morou por alguns anos em São Luís quando os dois se veem na obrigação de irem para o interior tendo por motivo o trabalho do esposo. Dona Camélia, como passou a ser conhecida, fundou algumas escolas e deu aulas pelas cidadezinhas onde residiu. Em Vitória do Mearim realizou a primeira Festa da Árvore o que para o ano de 1929 era um fato inusitado pela preocupação com a Natureza.

Dentre as razões que motivaram o casal com os filhos a retornar para São Luís uma foi a preocupação com a educação deles. Na cidade ela aproveita se especializa, estuda e dar aulas. Funda o primeiro jardim da infância e começar a introduzir as artes na educação das crianças, a tempo cria a bandinha de música do Jardim de Infância Antônio Lobo. À época do ciclo das festas juninas Dona Camélia deu vida a muitos pais franciscos, mães catirinas, caboclos de penas, vaqueiros, personagens do Bumba-meu-Boi pois trata-se do principal festejo popular realizado no Maranhão, representado pelas crianças. No final do ano era realizada a Festa das Rosas, tão importante e aguardada quanto o boizinho já que dançavam e cantavam as alegrias do nascimento do menino Jesus.

Em São Luís usava a música, dança, canto, interpretação como instrumentos nas suas aulas de alfabetização e primário. Segundo relato de Francisco as crianças sempre muito motivadas mostravam verdadeiro encantamento quando D. Camélia os reunia para escolher o elenco e fazer os ensaios; as mais festivas e famosas dessas apresentações teatrais eram o boizinho “Brejeiro” e a pastoral de Natal. Relembra da mãe parecer mãe de todos os pequenos, acalentando os mais chorosos, sempre muito carinhosa coisa que o deixava intrigado e por vezes desgostoso.

Dona Camélia foi homenageada na II Feira do Livro realizada na cidade em 2010. Recebeu como a primeira arte-educadora todo reconhecimento postos em um painel com sua foto e as seguintes palavras “se pudéssemos definir Camélia Costa Viveiros em uma única palavra, esta seria sem dúvida *inovação*, pois foi isso justamente o que ela fez no cenário educacional maranhense...”. Prossegue a inscrição “Camélia Costa Viveiros foi assim, uma educadora por profissão e por excelência, e como tal, seus conceitos perpassam o tempo e marcam a história educacional do Maranhão”.

Sendo filho de quem era um fiscal de rendas vindo de Bacabal depois funcionário do DNER hoje DER - Departamento de Estradas e Rodagens e de uma professora primária alfabetizadora, nenhuma vantagem financeira de um passado opulento lhe foi apresentada com o passar dos anos quando D. Camélia grávida do menino retornou, com outros três filhos já adolescentes e o esposo, agora responsável pelos cuidados com a residência da Rua de Santo Antônio, à São Luís. Yones, a mais velha havia de muito seguido com a vida e a convivência entre os dois fora pouca. Recordações Francisco tem dela já quase adulta quando chegava em casa para passar férias vinda do Rio de Janeiro onde estudava Filosofia.

Júlio que também já não morava mais com a família havia partido para estudar em Belém onde diplomou-se engenheiro. Indo fazer cursos de engenharia rodoviária na Escola Nacional de Engenharia no Rio de Janeiro então Distrito Federal, passou por São Paulo e viajou aos Estados Unidos também a estudos, em 1966. Quando retornou elegeu-se deputado estadual no Pará pela legenda Movimento Democrático Brasileiro, MDB, hoje PMDB. Eleito e reeleito deputado federal por dois mandatos entre 1970 a 1979 pela mesma legenda e Estado exerceu diversas funções na Câmara, não voltando a se candidatar a nenhum cargo eletivo depois.

Mauro, advogado cujos caminhos da vida lhe reservara a passagem de um período como seminarista, para orgulho de D. Camélia que pensava ver o filho tornar-se padre, possuía capacidades musicais chamando à atenção de Francisco. Tinha o que ele chama de veia artística e “uma paixão por teatro, por cinema, por artes em geral”, gostava de música, bons motivos para aproximação dos dois. Quando Mauro chegava para passar as férias em casa não se continha de alegrias e então dividia com o irmão mais velho as emoções de uma boa partida de time de botão, relembra. Raimundo o mais novo é médico e professor da Universidade Federal do Pará, Belém, onde mora desde que para lá foi fazer exames de vestibular e passou. Nascido também no sobradão foram criados juntos e juntos foram cúmplices e amigos compartilhando infância e brincadeiras. Brincavam de fazer casinhas com as folhas de bananeira, preto fugido, jogo de futebol, empinavam papagaios. Daqueles tempos longínquos só restam agora as lembranças, Raimundo e o sobradão que hoje abriga o Centro de Artes Cênicas do Maranhão com escola de teatro e dança, nada mais justo.

1.2 Tempo de Não Menino

Vívidas são as memórias que guardou da casa onde nasceu e passou boa parte do tempo de menino, mas não são essas as primeiras recordações de Francisco. Sua primeira lembrança pousa no cotidiano de aluno no jardim da infância Antônio Lobo na praça Santo Antônio “lá estávamos nós no jardim, um monte de “não meninos” e “não meninas”, brincando, correndo, sentados numas mesinhas e cadeirinhas pequeninhas com uma canequinha na mão, na hora do lanche” recorda. Divide suas memórias em: as do tempo de não menino, provavelmente neste tempo do jardim, antes dos sete anos; as do tempo de menino, do tempo de rapaz e adulto e as de agora.

E de maneira bastante peculiar lembra do prédio onde era o jardim e de muitos outros lugares onde viveu, como o sobradão. Fato que pode chamar à atenção para sua futura formação, a de Arquiteto. Sempre existindo, além das imagens que lhe são trazidas, as formas e desenhos das casas “o prédio do jardim de telha vã sem forro, me chamava atenção pelo tamanho, assim como o fechamento em arcos invertidos sem janelas que não era fechamento nenhum! E só tinha duas escadas, uma de entrada e outra igual do outro lado, que só poderia ser a saída”, conta ele.

O jardim de infância Antônio Lobo era um mundo mágico e cheio de descobertas como também o era sua morada. Dessa época que ele chama de “não menino” lembra da hora do recreio “cortávamos papel, dobrávamos, pintávamos, sujávamos, falávamos, gritávamos, uns choravam, outros eram calados amuados, acho que não faziam nada! Não sei bem, só sei que D. Camélia estava sempre por perto. Naquele tempo, pensar era brincar, correr falar, gritar, e eu nem sabia o que era esse tal menino”, conclui.

Duas memórias são expressivamente importantes para este não menino e menino que mais tarde viria a torna-se defensor de uma cultura própria do seu lugar, evidente que essas recordações se dão pelo fato de D. Camélia ser a professora que tornava possível a aproximação daquelas crianças com o lúdico, o mágico e encantador universo do bumba-meu-boi. “Cada ano, com um grupo de meninos era montado o boizinho. No projeto de Dona Camélia, pelo que eu saiba hoje, ela escolhia seus artistas por vários critérios: idade, portanto geração; desenvoltura; imaginação; coisas assim que pode inferir sem susto, até podia ser por afinação vocal, uma simples simpatia...” eram estes os possíveis critérios, explica Francisco e continua “... e não se sabe mais por quantos motivos; ela mesma não esclarecia esses pormenores, que eu diria, secretos e pessoais”. Francisco foi, quando chegado seu tempo, amo de boi “lembro-me que era algo que tremia agente por dentro, que só posso traduzir aqui como responsabilidade”. Na Educação conclui-se que tudo era para formar personalidades e cidadãos.

A outra, o som que enchia a cidade varando às noites e madrugadas com o troar dos pandeirões do boi, “era como um mantra ao longe vibrando na noite a dentro. E eu adormecia ouvindo esse som”. Foram estes sons que o acalentaram durante muito tempo das angústias que o maltratavam depois das surras homéricas de chicote, de corda, de tudo que tivesse à mão de quem o batia, o pai. Ou, da assombração de Ana Jansen que passava pelas ruas da cidade na sua carruagem encantada com seus cavalos sem cabeça cuspidos fogo vinda da Fonte do Ribeirão Ia para o São Francisco atravessando o Rio Anil em uma ponte formada pelos escravos que eram pisoteados para que ela não sujasse os pés, como conta a lenda existente sobre essa personagem.

Contudo um acontecimento foi decisivo para a passagem da fase de não menino para menino, o corte dos seus cabelos cheios de cachos. Chegado do Jardim de Infância debruça-se o menino com uma pequena tesoura no janelão que dava para a Rua de Santo Antônio, suas lembranças são de ainda estar vestido com a roupinha azul e branca.

Começa a cortar os cachos jogando-os pela janela, talvez motivado por algum aborrecimento causado pelos amiguinhos que, vendo aqueles cabelos compridos, mimo da sua mãe e de sua ama Amum⁵, chamavam-lhe de “mulherzinha”. Na sua recordação estão os cachos a cair empurrados pelo vento e os gritos de D. Camélia que, ao ver o não menino cortando os próprios cabelos, só podia exasperar-se. Pronto tudo resolvido!

E o tempo roda seu motor muito rápido com a engrenagem da vida seguindo seu curso quando Francisco já não era um “não menino” suas lembranças, agora mais nítidas de sentimentos, ações e imagens buscam preencher naquele momento todo o cotidiano de mistérios insondáveis, de fantasias, histórias e brincadeiras que uma criança poderia ter. Assim se planta na memória as recordações com detalhes que tem do sobradão onde nasceu, cresceu, brincou, amou, descobriu e viveu até o início da pré-adolescência com a família, irmão, amigos, pombos e sonhos.

1.3 Tempo de Menino e o Sobradão

Capítulo à parte na vida de menino estão as lembranças guardadas com muito apreço desse que foi o local onde tudo começou, o mundo que dividia com vários meninos dentre os quais um em especial, amigo de todas as horas e conflitos Antônio Gaspar que morava defronte ao sobradão. “Estávamos sempre juntos. Mas, o sobradão já no final da rua, ou melhor, final da ladeira de Santo Antônio, era uma coisa enorme para mim. Fazia esquina com o Beco da Bosta, pois, naquele tempo, ali se jogava todo tipo de lixo, inclusive bosta!” relembra Francisco em meio a tantas outras lembranças do lugar. “Era uma imundície! Mas, o curioso, é que tudo lá era muito grande, uma dimensão agigantada, apenas o beco era pequeno, estreito, sujo e triste!”, divaga nos pensamentos.

Morava o menino no pavimento do meio porque abaixo havia o do nível da rua e um porão dividido em dois onde o pai montara de um lado uma máquina de pilar arroz e do outro uma fabriqueta de vinagre. Acima, o mirante comum as grandes casas de São Luís construídas ao molde das portuguesas na colônia, “e para completar, talvez só para mim, havia também o telhado, onde, por uma janela “estratégica” eu subia pra empinar papagaios” comenta Francisco posicionando-se através do tempo e das recordações. Porém seu local predileto era, óbvio, o quintal, uma “majestade soberana”, diz ele.

⁵ Maria Madalena, empregada doméstica na casa dos Viveiros responsável por Francisco (N.A)

Povoado por personagens fantásticas inventadas pela imaginação fértil e criativa do menino que não tinha nenhuma dificuldade em viver tudo que lhe era permitido, ou não. A começar pelo nome do quintal-mão com a representação de cada nível sendo um dos dedos na ladeira que descia fazendo um declive de degraus até chegar na rua. Como se fosse uma mão aberta o menino representava-o da seguinte forma “mas, na verdade era só um quintal para os adultos, e para nós meninos, eram cinco, assim como uma mão e os seus cinco dedos”. Ora, se para uma criança o fantástico estar em qualquer lugar, imagina para ele vivendo naquele mundo quintal onde havia o dedo polegar, fura-bolo, dedo pai de todos, dedo anelar e o mindinho-seu-vizinho.

Francisco se regozija ao falar do mundo criado por ele na infância, por ele e pelo amigo no quintal “não havia outra pessoa que o conhecesse mais do que eu, afirmo sem nenhum pejo”! Ou melhor, ele e Antônio. “Nós o conhecíamos muito bem, embora, acredite, nem mesmo ele sabia, sabia dos mistérios que eu sabia; dos esconderijos secretos; dos tesouros escuros; das visagens conhecidas, dos perigos guardados; das mágicas surpreendentes...”. Havia para as crianças uma distinção clara entre o quintal dos sonhos e o sobradão, o quintal era o espaço delas enquanto que o sobradão era dos adultos.

Tão especial era o quintal que ele recaptura nas suas lembranças os espaços separadamente, para cada dedo-quintal histórias contadas e descrições físicas diferentes. O polegar, o menor deles, tinha um poço muito grande e fundo todo de pedras negras e grandes como também era de pedras negras e grandes este quintal, sem plantas. Era matadouro de porcos ou perus para a ceia natalina ou cozimento de caranguejos. “Nós não nos interessávamos muito pelo polegar, para nós não servia pra nada, pequeno cheio de pedras, estreito...” diz. Para ele o quintal polegar era “só pra olhar lá de cima quando estava chovendo e vê-lo como um rio escorrendo as águas da chuva, nada mais”.

O fura bolo ou a casa dos jabotis era um pedaço de terra batida com árvores de limoeiro, cajá, pitanga, coqueiro e goiabeira por onde naturalmente passeavam os jabotis para lá e para cá com seu movimento lento, as galinhas também. Por volta de janeiro e fevereiro com a chegada das primeiras chuvas na região nasciam os jabotizinhos saídos como que por um milagre do fundo da terra, fato que gerava apreensão e expectativa nas crianças que por ali presenciavam o acontecimento. Contudo, “esse dedo não era o nosso preferido pois ficava muito à vista dos adultos e tudo que se fazia era visto do alto, assim,

não tinha muita graça, não ficávamos à vontade...” comenta Francisco já começando a contar outras histórias delirantes sobre o lugar. Como a que transformou um gavião tetéu em águia, só na imaginação, claro, juntamente com uma pipira azul que seriam vítimas de um grande gato de unhas escondidas a onça fornida de comer pombos mas que foram, talvez, pela presença dos garotos no quintal, salvas de serem comidas.

Neste mesmo quintal dedo foram motivados, ele e Antônio, ninguém sabe porque, a derrubarem uma casa de marimbondos de fogo “era o que meu pai costumava chamar um “chapim de caba das asas brancas”, que queria dizer: marimbondos muito brabos”. O fim dessa história divertida mais ao mesmo tempo drástica foi o seguinte “levantei a vara para de uma varada só acertar os marimbondos, quando o galho que estava em cima estalou! Não deu tempo para pensar mais nada já tinha escapulado no precipício e fui descendo, trombando, trombando até cair desamparado”. Um pé de elefante inchado por causa do tornozelo torcido. Diz que o companheiro inseparável dessa época bem que tentou ajudá-lo coisa que resultou sem efeito dado a altura da árvore e o total desequilíbrio do corpo descendo, descendo...

Do lado direito do quintal fura bolo no sobradão e na existência das lembranças junto com as recordações, pois essa estrutura do quintal fisicamente já não existe mais, com exceção do quintal polegar, estava o quintal dedo pai de todos. O quase mais longe também era o mais querido, o mais cheio de segredos e o que podia guardá-los. Nesse quintal dedo existiam as muitas bananeiras, um galho enorme que se estendia de uma mangueira bacuri do dedo anelar e a distância necessária para os meninos se sentirem livres dos adultos. Lá também encontravam ninhos de enormes aranhas caranguejeiras, as quais tinham que enfrentar como guerreiros que eram e batalhões de formigas pretas mordedoras que adoram beliscar os pés e pernas da criança.

Como agem os meninos da sua idade Francisco inventava histórias, personagens, criaturas imaginadas e outras transformadas em real para suas brincadeiras. A predileta no quintal dedo pai de todos era de Tarzan conta ele que com sua tanga de couro de onça encontrava caminho certo entre as folhas das bananeiras e viajava no cipó até o jirau do anelar, sua selva. De vez em quando tinha companhia, Jane, Boy e Chita. Aí, é que Tarzan era mais real. Relembrando ainda sobre a brincadeira, vivenciando através do olhar para o passado momentos que não serão apagados diz, “então, eu carregava na aljava minhas flechas com pena de urubu, meu arco de goiabeira, minha lança contra leão e minha faca

de aço com cabo de osso! A casa do Tarzan era no outro lado, o mindinho- seu-vizinho”, coisas de menino que tinha ao seu alcance artefatos que ofereciam e davam condições das fantasias transbordarem. Usava sua imaginação para inventar brincadeiras em um tempo onde não existiam meios de comunicação modernos. Sua casa e a escola eram os mundos.

Lá também encontravam uma tal de “la francesa” moradora de baixo, pessoa ou criação da imaginação dos meninos que frequentavam o quintal pai de todos ninguém sabe, mas que segundo ele a mulher existiu sim e era bem real. Responsável pelos primeiros ensinamentos sobre coisas do sexo oposto. História de segredos.

Nos dois quintais seguintes anelar e o mindinho além da mangueira bacuri, com suas longas folhas verde-oliva, onde os urubus dormiam existia um entremeado de folhas e galhos de uma caramboleira com uma goiabeira que, junto com o muro ajudava no trânsito entre os quintais. Na passagem para os dois estava Maria Rosa, a mãe de gato que morava no polegar com suas onças fornidas. O pombal ficava no lado mindinho e era motivo de grande conflito entre as crianças e essa senhora. Personagem que povoa as memórias do menino como um ser mítico, uma mulher pequena e amarela com cabelos amarrados que não mudavam nunca no alto da cabeça.

“Maria Rosa veio morar no sobradão; minha mãe, lhe cedeu um quarto dos baixos para ela morar, penso eu, porque era sozinha e não tinha onde viver”, assim começa a história da mãe de gato. Essa senhora havia alcançado cura para sua cegueira pedindo a Santa Luzia, protetora dos olhos, para voltar a enxergar. Dizem que o pedido foi atendido coisa que a fez prometer cuidar de todos os gatos que encontrasse na rua dando-lhes abrigo e comida, daí o apelido. “Ela era uma pessoa pequena, magra, usava um cabelo de cocó no alto da cabeça e vestia sempre uma blusa e saia comprida”, lembra Francisco. Era uma mulher solitária que morava em um quarto que nunca se abria. Mas, para o menino ela representava o perigo eminente da destruição do seu pombal já que possuía alguns gatos onças sempre por perto.

E o pombal para ele era uma obrigação prazerosa de menino, não tinha aborrecimentos para cuidar dos pombos, adorava os pássaros sejam quais fossem, porém os pombos tinham seu carinho especial. Enquanto morador do sobradão Júlio, o irmão mais velho, criava pombos correios e assim quando foi embora para estudar o pombal ficou por um tempo abandonado sendo recuperado pelo menino. “Quando me entendi já

havia este pombal, meio abandonado, caindo aos pedaços, cheio de cupins, na parede do dedo mindinho-seu-vizinho”, fala Francisco displicentemente olhando no longe das suas lembranças de criança. Consertou o pombal, matou os cupins e passou a alimentar os pombos todos os dias.

De fato uma recordação traumática de Francisco envolve a mãe de gato e o pombal. Certa noite sentiu alguns calafrios enquanto dormia, perdeu a serenidade costumeira de menino ao dormir, algum pressentimento de que algo fora do normal tinha acontecido. Logo cedo, pela manhã ao acordar deu de susto e pavor com seu pombal destruído, todos os pombos mortos à exceção de um velho pombo cinza e gatos onças a se deliciarem pelo quintal. Não queria acreditar no que acontecera, não era real! “Cheguei ao pombal e não havia mais nada, tudo revirado de ponta cabeça, caixas, ninhos, poleiros... nem rastro”, conta ele. Voltou para casa, vestiu-se para a escola e foi sem dizer uma só palavra.

Dia triste para o menino que não entendera como essas onças haviam assaltado o pombal desse jeito depois de anos e anos de vigília, sabia que tinha colocado todos os cuidados para que nada de desastroso acontecesse ao pombal. “Fui para o colégio, a Escola Modelo, na Praça Santo Antônio. Cheguei à praça, sentei-me num dos bancos e fiquei olhando pro céu, me sentindo como um caixote de pombo pregado à uma parede – fixo”. Sensação estranha para ele que, talvez, não tivesse sentido aquele sentimento até então, sentimento de raiva. Sem qualquer reação que pudesse ter seguiu seu curso normal naquele dia e nos outros seguintes.

Passados os acontecimentos como passa tudo que é ruim e bom algumas coisas ruins podendo resultar em coisas boas, Francisco foi convidado à visitar o dentista da família e lá foi ele. Dono de um pombal fantástico no quintal todo gradeado que tinha pombos de todas as raças e espécies, correio, gravatinha, romano, da terra e muitos outros que o menino jamais vira. Do cruzamento de um pombo romano, que é um pombo grande com uma pomba correio nasceu o que ele chamava de Imperial, um pombo que não interessava ao dentista, o deu para Francisco que imediatamente apaixonou-se pelo pássaro, preto e branco muito bonito e de um tamanho médio. Mais feliz não podia ficar saiu de lá aos pulos.

Do dentista Francisco lembra do ato elegante da figura e do nome por ser uma fruta e um pratinho, Lima Pires. E do pombal revive tudo como se estivesse no passado.

Imperial virou seu pombo de estimação e logo tratou de cuidar dele isolado dos outros pombos que ficavam no pombal do dedo mindinho, queria que o pombo acostumassem com ele “eu o adorava passou a ser meu brinquedo predileto. Falava com ele e acho que ele falava comigo”. Outra surpresa boa ao longo do tempo foi a volta do velho pombo cinza. Neste momento foi que o menino apresentou o pombal para Imperial já que o pombo ancião seria uma boa companhia para seu pombo predileto e jovem. “Às vezes eu o chamava da rua: - *Peral, Pera, Peral!* E ele vinha batendo as asas fortemente descendo em qualquer lugar perto de mim” comenta em meio as lembranças dos gatos onças que passaram a lhe causar muitos problemas devido ao crescimento, outra vez, do pombal.

“O pombal passou a chamar muita à atenção dos gatos e frequentemente lá estavam eles, três, quatro, cinco, sentados sobre as patas traseiras, com a cara para cima, lambendo os dentes, hipnotizando os borrachos”, conta Francisco das suas preocupações em salvar os pombos, que eram para ele encantados, podiam trazer a salvação do seu quintal dedo quando transformados em morcegos. Juntaram as crianças e decidiram por um tribunal para o julgamento das onças... O resto da história é fácil imaginar pois a garotada munida de cordas e paus corriam atrás dos gatos para poder enforcá-los. Situação que causava descontentamento para a mãe de gatos, que permitia no entender dos meninos àquela agressão. Os gatos onças jaguaranas eram seus inimigos, mesmo que não soubessem intencionalmente disso.

Situação que causou surpresa e espanto para o menino foi a morte da mãe de gato. Para relembrar tal fato Francisco recorre as seguintes palavras “e aqui é o caso desses tempos passados que não passaram de tanto que me lembro deles”, diz que, mesmo pensando no passado ele fica presente, mesmo que o som, as horas, a luz não seja a mesma, mas quando se fala ou escreve sobre o passado ele volta. Numa ocasião assim foi requisitado para ir avisar ao padre na Igreja de Santo Antônio da morte de Maria Rosa, “encomendar” o corpo era necessário e o recado dado, apesar das insegurança do menino ao lidar com o assunto. Originou estranheza alguém para morrer precisar ser “encomendado” e a própria morte que não compreendia bem ainda, pois pensava que no quintal dedo quem havia morrido era aquela que fora castigada por maltratar meninos, a mulher amarela, mãe de gato, aquela que no tribunal recebeu a pena máxima.

Nas férias o menino Francisco costumava viajar com o pai à cidade de Axixá



Figura 4 - Solar da Baronesa

margeada pelo Rio Munin. Ia para a casa de parentes onde aprendia sempre novidades que lhe eram possíveis aprender e tudo podia parecer novo aos olhos do menino da cidade que chega ao interior. Aprendeu a fazer uma espingarda de cartucho e pretendia com ela matar pelo menos uma meia dúzia de gatos onças que continuavam ameaçar seu pombal, apesar de não terem mais a proteção da mãe. Experiência mal sucedida pois a espingarda feita não funcionou como deveria espocando o prego para o lado contrário lhe causando um ferimento no ombro, é o que se chama “o tiro saiu pela culatra”.

Outra lembrança espetacular eram as viagens que fazia de trem para o minifúndio de Seu Francisco de nome Formosa lá pela comunidade Pau de Estopa, no município de Coroatá, pela linha férrea São Luís-Teresina. Na clareza das recordações relata “ele carregava de tudo que você possa imaginar, porco, capoeira de galinha, cabra, carneiro, jumento, passarinho, homem, mulher, criança, menino, velho, aleijado, ceguinho, violeiro, de tudo e de toda sorte e espécie se amontoavam...”. Certamente para uma criança que viajava na antiga maria fumaça percorrendo seu caminho como uma serpente estridente, todos estes personagens e acontecimentos se apresentavam como aventuras facilitando a imaginação. Ao chegar, desciam pelo rio Itapecuru em canoas de índios aquelas de um pau só, os úbas. A conversa com a meninada do lugar dava linhas para as caçadas aos juritis, armar arapuca, fazer armadilhas de pegar onças, essas que tinham por lá muito maiores, diferentes das onças gatos de Francisco.

Justo essas histórias de caçadas às onças motivaram ele e um amigo chamado Zepa, da mesma idade que a sua a fazerem tocaia para um bicho. O lugar escolhido era conhecido como comedouro de veados de uma onça e ficava a uns quilômetros de Formosa; o bicho que esperavam certamente apareceria para se alimentar “combinamos tudo, nos preparamos, municiamos nossas armas – ele tinha uma espingarda de encher pela boca, já estava acostumado e eu sentia firmeza nos seus ensinamentos. Arrumamos as redes para a “espera” e partimos”. Eram três horas da tarde quando saíram para aventura.

Passadas as horas e já noite escura a mata viva e ameaçadora emitia sons que causavam arrepios. A princípio não havia medo nos meninos, contudo uma expectativa, talvez ansiedade em demasia ao pensarem no possível encontro real com uma onça. “O silêncio dói dentro do mato!” Mas eu estava lá e a lua subia, subia, subia, trazendo sombras e mais sombras. Há um movimento constante no chão provocado por ela; tudo parece que se mexe! E a gente esperando, esperando. Não dava um pio”, são as imagens visualizadas, vão se reconstruindo no tempo, tomando forma. “E a orquestra de sons tocando! Neste momento, lembro-me que senti a presença da onça e que também essa sensação era diferente das onças do meu quintal. Ai eu senti medo e o suor da minha mão sobre a coronha da arma”, lembra até hoje e enfatiza falando mexendo rápido os braços.

Muitas são as histórias e recordações do homem que se ver criança cercado de memórias das suas tardes brincando sob as sombras da mangueira bacuri indo e vindo como o Tarzan pelos seus quintais dedos. Das recordações que mais gosta de lembrar são exatamente as brincadeiras com os amigos, como dos jogos de futebol no conhecido *campo do popota* ou desbravando pelas tardes ensolaradas em meio a um verão intenso, claro, à Beira Mar em um tempo onde as novas construções não faziam parte do cenário, somente o terminal da linha férrea.

O *campo do popota* teve sua origem de um circo armado na Praia do Cajú cuja principal atração era um hipopótamo que desfilava no picadeiro. Foi o circo embora ficaram o picadeiro e o nome do campo. Lá os garotos jogavam uma bolinha quando dava, pois o campo tinha a preferência dos adultos. Agora, o que empolgava mesmo eram as explorações à Beira Mar “uma extensão enorme de mar com três rampas de embarques e desembarques, com um porto mais à frente, com a área de comércio mais adiante,

barcos, bichos, gente que desembarcava, homens negros com roupas brancas de saco...”. O lugar merece destaque na memória do pequeno explorador, lá estavam bem pertinho os enormes navios, chatas, barcos deslizando, movimento, novidades e vida.

Também podiam encontrar Chocolate na lanchinha vermelha com sua roupa caqui de marinheiro e um bonezinho de plástico. Prático é um profissional que tem por responsabilidade guiar as embarcações pela baía para que elas não emperrem nos baixios ou bancos de areia, quando da maré baixa é ele que conhece e faz o trânsito do mar. Sabe-se lá por quais motivos são trazidas as recordações desse marinheiro mas o certo é que seu barquinho reproduzia um som de motor em vai e vem fácil de ser reconhecido pelos meninos, de longe. Travessuras, aventuras e alegrias nada além naquela vida de exploradores de coisas que estavam ali porém, precisavam serem descobertas.

Passando o tempo com Francisco crescendo ficava mais fácil e melhor compreender o mundo dos adultos, ainda morando no sobradão aguçava sua curiosidade descobrindo mistérios. As brincadeiras agora com um pouco mais de malícia deixavam de ser também no quintal de dedos para ser no interior da casa. Criava tesouros invejáveis dentro dos porões e os deixava escondidos para que depois pudesse recuperá-los. Um desses casos, lembra Francisco estava por baixo do primeiro lance da escada da entrada principal do sobradão. De acordo com suas lembranças havia uma arquitetura tal que, tudo que caía por trás do corrimão, escorria e entrava por um buraco de rato e ficava lá até ser resgatado como uma joia preciosa, podia ser qualquer objeto chaves, pedaços de colares, pedra de brinco e principalmente bolinhas de gude⁶.

No mais, o cotidiano do menino era aquele de brincar, estudar, brincar de novo, mesmo que não entendesse ou visse sentido naquilo tudo ou tivesse intensão de saber o porquê. Do que se recorda é do pai, Seu Francisco, a lhe gritar com insistência *estuda ou rebenta! Vai ou racha!* Outra situação que é particular nas suas lembranças do pai, sem contar as várias surras, é o fato dele sempre colocar apelidos nos filhos. Coisa que Francisco não apreciava muito dada a conotação de galhofa, sentidos pejorativos; contudo o dele parecia predestinar seu futuro. Chamavam-no em casa ainda bem pequeno de *Chico Punga*, *punga* é o nome da umbigada que se dá entre as mulheres no Tambor de Crioula, a *pungada*. Conta, nas suas conjeturas “naturalmente coisa muito íntima que, penso eu,

⁶ Em visita ao sobradão é possível identificar esse local descrito por Francisco.

de irmão mais velho, de irmã apaixonada... Vendo a criança dando pininhos, ou punguinhas nos seus primeiro passos”.

Aliás, Francisco teve alguns apelidos com os quais ele é conhecido até hoje, *Chico Pipira* colocado por uma professora no Colégio Ateneu Teixeira Mendes, portanto ele já no ginásio, mais crescido. Este se originou de um socorro prestado por ele a uma pequena pipira preta, pássaro bastante comum à região, quando indo assistir a última aula deu de frente com o pobre passarinho sem poder voar. Não teve dúvidas, o colocou em um saco de papel e o escondeu debaixo da carteira no fundo da sala ao que cinco minutos depois da aula iniciada o pássaro exasperado começa a piar insistentemente, pronto, algazarra e sorrisos na sala atrapalhando tudo. Deletado o protetor da pipira foi-se para casa com a ave no saco e o apelido alcunhado de lá para sempre. O outro, *Maranhão* que recebeu ainda estudante de cursinho quando foi fazer Arquitetura em São Paulo pelo óbvio da sua naturalidade, fez parte intrínseca na sua história de vida como adulto e artista.

Foi-se o tempo do sobradão e por volta de 1950, segundo Francisco, a família Fuzzetti de Viveiros mudou-se para uma casa na Rua de Santaninha que seu pai havia adquirido para melhor acomodar a mulher com os filhos. Do sobradão ficaram para trás os quintais dedos, os segredos, a mulher amarela, os tesouros, o pombal e tudo o mais que fosse lembrança daquele lugar que até pouco tempo parecia ser seu mundo encantado. Só restaram as lembranças e a amizade com Antônio já que a nova morada era em outro bairro, outra rua, outra vida. Um pouco antes disso, ainda no sobradão Francisco havia iniciado aulas de piano para complementar sua formação que continuou a estudar depois da mudança. Na sua casa a música que se ouvia era a tocada por D. Camélia pois o rádio que existia na residência ficava restrito a fornecer informações ao pai, ele mesmo nunca o ouvia ou tinha a intenção de ouvir e o que conhecia bem de música eram as toadas.

É certo considerar que nos anos anteriores a instalação da primeira rádio no Maranhão, a Rádio Timbira de São Luís, antes Rádio Difusora fundada em 1941 por Paulo Ramos então interventor no Estado, a música que se fazia era compartilhada por uma quantidade muito pequena de pessoas, devido a constituição da cidade, sua pobreza e por ser a música de cunho mais popular tocada em ambientes restritos a uma parte da população. Como no Brasil em geral, tocar ou ouvir música que não fosse erudita ou religiosa não era tido como boa conduta. Porém, havia resistência e novos grupos se formavam, novos gêneros, novos horizontes. Das primeira décadas do século 20 pouco

se tem conhecimento do que seria uma vida cultural na cidade bem como no Estado dado aos poucos registros históricos. O rádio, mesmo capaz de atingir um grande número de pessoas naquele tempo, era um objeto caro e não se fazia presente na maioria dos lares, só depois houve a popularização e um acesso maior.

Antigamente a música produzida no Maranhão apesar de rica era limitada a campos específicos. De um lado haviam os músicos que trabalhavam nas bandas e orquestras na capital e no interior e de outro, os músicos e compositores que produziam sambas e toadas de boi, atuando geralmente nas escolas de samba e grupos folclóricos. Como se pode perceber a música estava muito voltada para a preservação de tradições antigas, ou seja, muito associada ao conceito que muitos têm de cultura popular, identificando-a simplesmente com o folclore ou com culturas eruditas de outras épocas.

Nas suas contradições e ansiedades de garoto Francisco continuava levando a vida com pouca disposição para as aulas de piano apesar de tentar “tirar de ouvido” algumas canções que andara aprendendo observando alguns rapazes que tocavam no Cassino Maranhense quando chegava mais cedo para os bailes da tarde e ficava por ali ouvindo os ensaios da banda. “Em São Luís não havia muita oportunidade de se ouvir música. Os acontecimentos mais interessantes chegavam até nós muito atrasados. Dificilmente se tinha notícia de alguma coisa nova”, enfatiza. Lembra de achar enfadonho a frequência, mesmo que esporádica, ao clube dada sua condição social e sentia-se meio por fora devido a presença de uma casta de jovens que provinha de famílias com mais poses. Junto as idas ao clube para descobertas de prazeres juvenis frequentava também as festas familiares, “frequentávamos as festas pelos bairros mais populares da periferia da cidade e além da música e das moças o que mais me chamava atenção era a dança, a forma de dançar”.

1.4 O violão

Foram esquecidas as aulas de piano e substituídas pelas de violão, instrumento que lhe fora apresentado pelo primo José Maria de Fontoura em uma daquelas viagens de férias que o agora adolescente fazia para Axixá. Foi o primo também a lhe ensinar os primeiros acordes e sugerir a D. Camélia que o presenteasse com um instrumento coisa que seu pai não aprovava muito. “Acho que a partir daí algumas coisas começaram a ter outro sentido na minha vida, não sei se porque queria aprender a tocar aquele instrumento e por isso passei a ter um objetivo mais palpável ou mesmo porque era natural que fosse

evoluindo, crescendo e a mente necessitando de novas conquistas”, considera ele ao recordar quanto o violão passou a fazer parte dos seus momentos cotidianos. José Maria Fontoura, o primo que mais tarde viria a ser o maestro Zé do Munim, como músico, tocava sax, violão e as serestas na beira do rio eram sempre embaladas pelas suas músicas.

Assim foi se envolvendo com pessoas que conheciam melhor o violão e movido pela curiosidade em aprender acabou absorvendo mais e mais conhecimentos. No final da sua rua já no bairro de São Pantaleão costumava frequentar uma roda de rapazes aprendizes do instrumento e ter aulas com um chamado Hermelindo. Deste convívio conheceu vários outros que como ele tinham manifesta paixão recente pelo violão, dentre os mais assíduos estava um magrinho apelidado de Sinhô, o violonista clássico João Pedro Borges⁷ que era chamado pelos amigos de “garras de aço” evidentemente pela habilidade ao tocar. Francisco muito entusiasmado com o novo amigo o levou em casa para que fizesse um recital particular e assim pudesse justificar, diante dos seus pais, o interesse que tinha pelo novo amor, o violão. Foi também por essa época que ouviu falar pela primeira vez em bossa nova, “lembro-me que era algo que eu capitava no ar! Ficava na esquina pensando o que era isso. No início não me liguei à música, queria saber o que queria dizer “bossa”.

A bossa nova representa uma guinada surpreendente na história da moderna música brasileira. Em uma compilação de trabalhos críticos feita por Augusto de Campos⁸ em 1968 que ele apresenta, dentre outras reunidas em livro, uma discussão feita pelo maestro Júlio Medaglia⁹ de 1966 detalhando com precisão e conhecimento sobre o surgimento da BN como música urbana; e a inserindo no contexto daquele momento. São apresentados neste estudo vários aspectos e características que marcaram o surgimento de um dos mais importantes momentos da música brasileira, como se esses ciclos de criatividade fossem surgindo num processo natural de evolução, nos quais a música que surge e convive plenamente com outros gêneros já existentes no Brasil, traz elementos

⁷ Violonista clássico de reconhecido trabalho artístico. Aluno de Turíbio Santos. Tendo participado de diversas séries de concerto como “Rede Nacional de Música”, “Circuito Sul América”, “Bienal de Música Brasileira Contemporânea”, “Série Bach-Barrocos”, “Semanas” e “Festival Villa-Lobos”.

⁸ CAMPOS, Augusto. Balanço da bossa; antologia crítica da moderna música brasileira. Editora Perspectiva, São Paulo 1968. 195 p.

⁹ Júlio Medaglia, maestro e arranjador brasileiro. Nasceu em São Paulo. Viajou para estudar na Europa e ao retornar em parceria com Solano Ribeiro, no final dos anos de 1960, participa da organização dos festivais de música da Record. Também participava de círculos artísticos que teorizavam a poesia concreta dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, considerada de vanguarda.

variados bem comuns a nossa criação musical e um pouco mais. São novidades que incorporadas à inventividade e à técnica mudam o comportamento de toda uma geração de envolvidos com a nova música popular de consumo.

Alguns característicos são bem pontuais na bossa nova para que ela seja entendida como um movimento revolucionário, dentre esses estão a importância da superação do amadorismo musical, não no sentido profissional, mas artístico do termo. Isto é, aquela postura do artista de horas vagas sem ter preocupação com o exercício, o estudo vocal e instrumental e a pesquisa através da busca constante por informação, passou a ser amadora no sentido da palavra, por se tratar de uma situação mais espontânea. Na bossa nova se exige estudo. E, sobre as modificações nas músicas, letras e variantes desenvolveu-se uma técnica composicional orientada para articulações mais sutis e de detalhe, bem como um vocabulário próprio expressivo que prevê um contato direto e íntimo com o ouvinte, é como se o intérprete estivesse a conversar displicentemente sobre situações inúmeras. “O sentido de um completa o outro, texto e música se auto justificam e auto comentam”, esclarece Júlio Medaglia (In: CAMPOS, 1968, p.71). A bossa nova, inicialmente, era um música inadequada para ser cantada para grandes massas, preferencialmente prestava-se à interpretação de um cantor sozinho, esse estava em condições de evidenciar todos seus detalhes composicionais. Com o passar do tempo essa ideia foi descartada e pôde-se montar grandes espetáculos.

Outros característicos iriam se juntar aos já existentes na formação da bossa nova, o tom coloquial na sua narrativa simples com o uso de um linguajar mais próximo aos fenômenos inerentes à vida citadina e praieira, é comum às composições da bossa nova tratar com temas os mais diversos passando pelas sátiras à exaltação da mulher brasileira. Um bom exemplo deste tipo de composição é “Garota de Ipanema” de Vinícius de Moraes e Antônio Carlos Jobim. A letra se refere a uma garota da praia de Ipanema, Rio de Janeiro, que é a “coisa” mais linda que se já viu passar por lá. Nada mais lisonjeiro. E mais, considerava-se a habilidade e originalidade com que estes poetas populares focalizavam em suas músicas determinados fenômenos no seu meio social, aspirações humanas e afetivas, encontrando na imaginação poética da simbologia do “amor, o sorriso e a flor”, três elementos delicados, sua fonte de inspiração e energia espiritual.

Se a bossa nova existia no Brasil outros movimentos musicais de grande penetração nas estruturas sociais existiam no Mundo. Mas, em São Luís do Maranhão expressões

como *rock in roll* ou mesmo nomes internacionais famosos como Elvis Presley passavam longe dos ouvidos daqueles garotos que compartilhavam muito pouco ou quase nada das influências que toda essas manifestações provocavam. “Nós não tínhamos a menor ideia de sua existência. Pelo menos de maneira mais democrática, pois é provável que em ambientes mais afortunados essas informações existissem mesmo “a boca pequena”. Até o cinema, que como sabemos foi um veículo de grande divulgação da música alienígena, em São Luís estes produtos não chegavam normalmente”, recorda diante de passadas insatisfações pueris, “acho que não é preciso dizer que isto eram conformações de uma sociedade provinciana, tão atrasada quanto desinteressada. O que eu assistia não passava de *bang bang* ou filmes de Tarzan”.

Acontecimentos à parte Francisco continuava a frequentar o bairro de São Pantaleão quando descobriu instintivamente um barbeiro que recebia seus clientes tocando violão. De fato coisa pouco comum pois dizia ele, o barbeiro, que seus clientes eram especiais porque ouviam música clássica e portanto pagavam mais caro pelos serviços por ele prestados. Uma barbearia montada numa pequena sala de visitas de uma porta e janela, onde morava o barbeiro e sua família. Era a barbearia do empolgante Wilson. Este senhor, muito comunicativo, de aparência simpática e inteligente se dizia “comunista” e dedilhava um violão clássico muito expressivo para agradar sua freguesia de excelente estirpe, “Wilson impressionava todo mundo que frequentasse sua tesoura”, afirma hoje.

Era portanto esta barbearia um ponto de encontro contumaz dos melhores violonistas nos idos de 1958 e talvez um pouco mais de anos. Francisco também passou a cortar o cabelo com Wilson apesar dos reclames do pai pelo preço do corte ser mais caro. Nesse tempo os estudos do violão se intensificaram observando os outros, copiando acordes, aprendendo músicas, ouvindo os mais entendidos e melhor compreendendo a composição. Não demorou para que os primeiros acordes juntassem-se as primeiras letras e aí, as primeiras composições. Surge o prazer de cantar suas próprias “coisas”. Casualmente, cabe aqui salientar que já houvera na música popular do Brasil Colônia um grande movimento musical conhecido como *a música dos barbeiros*¹⁰.

¹⁰ A profissão de barbeiro passou ser a principal ocupação dos negros livres ou a serviço de seus senhores na capital do país, portanto Rio de Janeiro, meados de 1700, que entre o corte ou barba de um freguês ou outro, nos intervalos, aproveitavam para cantar e tocar seus instrumentos, dentre estes o violão. Normalmente essas apresentações eram ao ar livre. TINHORÃO (1998). pg. 157.

Por essa época em março de 1959 a gravadora Odeon do Rio de Janeiro lançava no mercado o *long play* “Chega de Saudade” que jogava para as sutilezas da história além de um cantor discreto e até então desconhecido, mudanças que serviriam como alicerce para todas as outras que aconteceriam dentro da história da música brasileira mais atual. João Gilberto foi o intérprete, violonista, compositor, co-arranjador do disco que trouxe entre outras inovações, dentro do mais refinado bom gosto, os elementos renovadores essenciais que a música popular urbana brasileira exigia naquele determinado momento. Com três palavras o maestro manifesta seu sentimento à interpretação de João Gilberto no LP “a discrição, a sutileza e o rigor seriam os característicos básicos da sua arte”.

Para o maestro Júlio Medaglia o divisor de águas entre àquela música que se compunha pelo “canto-falado” ou “cantar baixinho” executada pelos cantores boêmios que circulavam nas noites, nos morros ou nos bairros da orla marítima carioca entre anos finais de 1950 e início dos de 1960, e a música de estrutura mais rebuscada, com melodias mais longas e mais difíceis de cantar, harmonias mais complicadas com efeitos de interpretação mais sutil e pessoal, não deixando de ser também um cantar quase falando, chama-se João Gilberto.

Sucesso nas grandes capitais brasileiras já por interferência da televisão como meio de comunicação de massa e dos novos comportamentos musicais “Chega de Saudades” não influencia Francisco nas suas incursões artísticas, pois como sabemos estes modismos dificilmente chegavam a sua cidade. Como ele mesmo diz “eu não tivera a menor notícia”, porém muito em breve toda a história da música popular brasileira e seus personagens iriam fazer parte da vida deste desprezioso jovem ludovicense que no auge da sua mocidade não sabia ao certo o que esperar do destino a não ser jogar umas boas partidas de futebol pelo Santaninha Futebol Clube, seu time formado pelos amigos da rua, ou torcer pelo Moto Clube ou bater uma pelada com o futebol de botão, outra paixão sua.

Ainda sem terminar o científico serviu no Centro de Recrutamento do Exército na Praça de Santo Antônio quando surgiu a oportunidade de ser efetivado como militar mediante seleção para oficial em Belém do Pará. Coisa que não resultou em nada dado seu mau desempenho nas provas, não só dele, mas de todos que tinham ido à outra capital gerando uma insatisfação por parte do coronel que havia lhes selecionado. Dizia a todos que os meninos tinham ido passear em Belém, situação que provocava desconforto em

Francisco, “oras, eu nunca fui passear!”, reclamou tentando justificar no futuro uma situação passada.

Terminado o científico Francisco andava meio desgosto por esse tempo insatisfeito com o comportamento dos familiares e consigo próprio. Não gostava do seu cabelo e as namoradas que começavam a surgir lhe causavam alguns sentimentos confusos, como o ciúme, por exemplo. O violão fazia parte cada vez mais dos seus motivos diários de prazeres pois além de exercitar os poucos acordes que dominava começará a compor suas próprias composições. Ouvia em casa, o tempo todo que tinha que estudar fora, o pai fazia constantemente essa exigência já que terminados os estudos o filho tinha que se decidir por uma profissão. “Meu caminho se estendia no sentido de, terminado o científico teria que se formar em alguma coisa que eu mesmo não tinha a menor ideia do que seria. Tive muita dificuldade em concluir esse científico. Passei por todos os colégios de São Luís”, comenta dando ênfase justamente a sua indecisão sobre o que ser profissionalmente.

Brasília havia sido inaugurada em 1960 e D. Camélia comentava exaltada em casa sobre o fato tão importante ocorrido no país além da mudança da capital. Seu interesse era tanto que mandou fazer um portão para a porta de entrada da casa de Santaninha com algo que lembrasse o símbolo da coluna do Palácio da Alvorada – este portão estar na casa até hoje. E foi deste curioso fato que resultou a introdução da palavra arquitetura no dia-a-dia da família bem como no de Francisco, passou a ouvi-la e diferenciá-la. Reflete sobre o acontecido “ao tomar conhecimento achei que isso seria uma escolha a fazer, mesmo porque era diferente, ninguém tinha ainda se referido a ela e eu, apesar de não saber muito bem o que era, confesso, sentia uma unidade com aquilo, um bom pressentimento...”

Decidiu por fazer Arquitetura mais por rebeldia que por conhecimento. Queria ir embora da cidade, ficar longe de tudo e de todos e viu na oportunidade de estudar fora sua realização, queria ir para São Paulo um lugar longe, o mais longe do mundo possível. São Paulo ninguém da família, ou seja seu pai e sua mãe haviam pensado, pensavam em Belém do Pará para que fizesse engenharia onde seu irmão Júlio morava “mas em mim a ideia de ir para São Paulo seria melhor solução para me afastar de tudo aquilo, mesmo sem ter a menor ideia do que isso representava; outra forma de rebeldia mesmo que ingênua”. Porém seu desejo não seria realizado de imediato, embarcado em um avião da Força Aérea Nacional – FAB iria primeiro à Belém fazer cursinho preparatório para

engenharia, levava sua pequena mala com poucas mudas de roupa, um quadro por ele pintado, o primeiro e único aliás e naturalmente, o violão. Seu professor em Belém foi o general Geraldo Daltro da Silveira, pai de Lúcia esposa de Júlio, engenheiro e matemático.

Geometria analítica, cálculos, fórmulas, coisas que Francisco pouco compreendia voltaram a fazer parte do seus dias. Estudar era sua saída para o que mais desejava, a liberdade, mesmo sem saber ao certo o que isto poderia resultar. Era motivado pela impetuosidade e pelo sentimento de se achar arbitrário ao que os outros queriam para ele. “E assim seguiu o ano e eu continuava sem entender a tal matemática. Fiz o vestibular e tomei bomba”, estávamos no final de 1962 e São Paulo, finalmente parecia-lhe ser possível. Ambientado e sob os cuidados do irmão Mauro o destino de Francisco no começo de 1963 era traçado sem deixar-se entreolhar e sutilmente delineava um futuro que tinha início nas aulas vespertinas no cursinho Anglo Latino. Repentinamente começou a notar em si próprio um interesse pelas aulas, mesmo as de matemática, algo diferente e instigante proporcionado pelo dinamismo dos seus novos professores.

Nestes dias de muitas novidades as lembranças e a vida em São Luís foram desaparecendo lentamente de sua memória tardia, o sobradão com os quintais dedos, os pombos, os gatos, suas amarguras e sentimento de solidão às tardes mornas na cidade pois se sentia desfolhado das suas inseguranças como também uma afinidade e um reconhecimento naquelas aulas. Fácil de compreender este sentimento quando dito por ele mesmo “me provocava a maneira daqueles professores dominarem o conhecimento e eu via que era possível também ter esse domínio; e comecei a desejar, a gostar daquela competição; daquele jogo de mistérios; e quis de qualquer forma assimilar aquela novidade”. Para seus colegas de classe causava curiosidade o fato de ter alguém do Maranhão tão próximo e lhe perguntavam quase sempre – Mas onde fica o Maranhão mesmo? São Paulo já não era um sonho distante era uma realidade viva e pulsante.



Figura 5 No sobradão



Figura 6 Primeira Comunhão



Figura 7 São José no Alto de Natal



Figura 8 "Como amo do Brejeiro"



Figura 9 D. Camélia, Seu Francisco, Mauro, Francisco e Raimundo na casa da Ponta d'Areia



Figura 10 Craques do Santaninha Futebol Clube

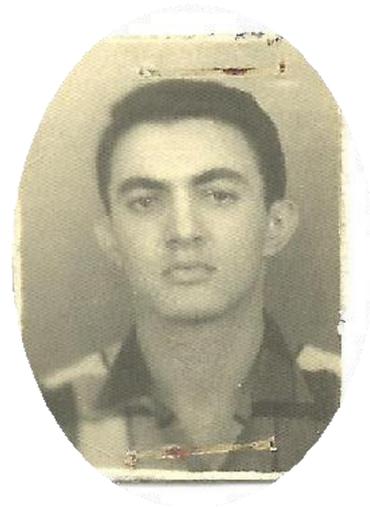


Figura 11 Ao chegar em São Paulo

Além das coisas novas que pareciam novas mas não eram tanto assim, as muitas pulgas que incomodavam seu sono no quatinho da pensão na Marquês de Itú, o frio que fazia em São Paulo, inimaginável para um morador da cidade de São Luís, entrada do Norte brasileiro e a velha impressão que casualmente tudo caminhava bem, Francisco nem ao menos desconfiava que estavam acontecendo muitas mudanças que logo mais seriam descobertas por ele. No seu caminhar diário lhe era fixo o pensamento em passar no vestibular e política, conceitos modernos de sociedade e cultura não faziam parte do seu entender de mundo. Suas preocupações eram outras.

Naquele conturbado início dos anos de 1960 parece que o Mundo todo passava por mil revoluções. Na política do Ocidente a vitória do jovem senador do Partido Democrata John Fitzgerald Kennedy nos Estados Unidos da América dava um tom de esperança aos anseios de uma sociedade insatisfeita com o conservadorismo no seu país. A conquista dos trabalhistas no reino Unido e o governo de João Goulart no Brasil também o primeiro trabalhista, depois da renúncia de Jânio Quadros, prescrevia um quadro delineado nos anos de 1950 onde a literatura *beat* de Jack Kerouac¹¹ embalava os movimentos de vanguarda com ideologia e entusiasmo aliados a liberdade.

Na ponta das revoluções social e cultural estava os Beatles¹² responsável com sua música que incorporava vários gêneros desde a música clássica ao rock psicodélico pelo histerismo coletivo que se formou em torno da banda. Outra grande revolução desta época foi a comportamental com o surgimento do feminismo e dos movimentos civis em favor dos negros e homossexuais, os *hippies* que protestavam contra as guerras fria e do Vietnã, propunham o lema “paz e amor”, a vida em comunidades e liberação sexual, eram contra as armas nucleares e tinham preocupações com o meio ambiente. A contracultura, com os jovens inovando no estilo, seu modo de agir e vestir, voltando-se sobre as tradições conversadoras familiares e religiosas alertando para a necessidade de um espírito mais libertário focava nas transformações da consciência, dos valores e do comportamento. O principal marco histórico da cultura hippie foi Woodstock festival de música realizado no estado de Nova York que contou com a participação de artistas de várias tendências.

¹¹ Escritor e novelista norte-americano conhecido por ser um dos líderes do Movimento Beat. Sua obra mais conhecida *On the Road* foi traduzida no Brasil como *Pé na Estrada* em 1984.

¹² Banda de rock britânica formada em Liverpool, Inglaterra, e que na história é até hoje o grupo mais bem sucedido de música popular. Seus integrantes: George Harrison, John Lennon, Paul McCartney e Ringo Starr.

Outros acontecimentos significativos aconteceram nesta década tão especial do século 20. A recente Revolução Cubana com a tomada de poder por Fidel Castro¹³ e a independência de alguns países africanos e do Caribe que continuavam como colônias levantou o entusiasmo de luta no espírito do povo. Na música além de fenômenos como Os Beatles e os Rolling Stones surgem outros com propostas diferentes, Bob Dylan incorpora o protesto as suas canções, usa o poema para mostrar as injustiças e desigualdades. O homem vai a lua e surge o embrião da rede mundial que interliga computadores e pessoas de todas as partes; tem início o uso da informática embora ainda não seja de maneira massificada e muitas áreas do conhecimento humano sofrem uma evolução rápida e expansiva. O avanço no consumo é de tal forma avassalador que 90 por cento dos domicílios americanos tinham televisão no início de 1960.

E é claro que neste contexto de transformações e mudanças o Brasil não passaria sem dar sua contribuição na construção de fatos históricos. As forças que dividiam o mundo entre o lado oriental de tendência comunista liderado pela então União Soviética e a do lado ocidental pelo capitalista Estados Unidos impulsionavam aos países em subdesenvolvimento a tomarem partido por um lado ou outro. No caso do nosso, o discurso populista de um governo em franco crescimento favoreceu a sucessão de episódios que culminaram com um golpe militar e a nítida intenção de absorver os ensinamentos do grande império americano. Estávamos à disposição dos magistrais projetos de ordem e progresso elaborados tendo como suporte o modelo estadunidense. Também pagaríamos caro por suplantar nossa cultura musical.

Com um papel predominante dentro da cultura de uma sociedade seja ela popular erudita, clássica ou elitizada, cada uma com seu próprio espaço, a música é um instrumento de representação dos sentimentos, necessidades e anseios do homem que a faz e daquele que a recebe. Pode servir como pano de fundo para situações de satisfação, insatisfação e protesto e houve um tempo que tinha função mística de encantar o ouvinte e outro dada a ajudar como forma de conscientização de determinado fato. E no Brasil

¹³ Movimento armado e de guerrilha que culminou com a deposição do ditador Fulgencio Batista dando origem a um governo de ideologia socialista que notabilizou-se pela implantação de uma série de programas assistencialistas sociais e econômicos, pontualmente alfabetização e acesso a saúde universal, mas também pelos conflitos civis e autoritarismo.

contudo nesse momento de tantas mudanças muita coisa iria acontecer para o bem e para o mal. Era natural que diante de muitas novidades surgissem novidades também aqui.

A semente dos futuros grandes festivais de música no país havia sido plantada com a realização em 1954, pelo cantor e radialista Almirante, na Rádio Record, do I Festival da Velha Guarda. Nesse participaram Pixinguinha, João da Baiana, Donga e outros artistas expoentes de épocas anteriores, grandes nomes principalmente do samba nacional. O festival fez tanto sucesso que no ano seguinte teve uma segunda edição ampliada e com o apoio, desta vez, da TV Record¹⁴. É certo dizer que mesmo antes, em anos anteriores, já existiam concursos competitivos de música que se davam através dos programas de rádio, como os de Carnaval por exemplo. Porém esse não seria o modelo para os festivais seguintes que seriam concebidos com propósitos de mega espetáculo.

O cenário perfeito para a I Festa da Música Popular Brasileira foi à praia do Guarujá no litoral paulista em 1960. Quando por ideia de alguns empresários da comunicação seria realizada e transmitida pela televisão e tinha como grande diferencial o encontro de artistas. Uma competição da música popular aos moldes do festival de San Remo, Itália, com premiação que aceitava nas inscrições sambas, valsas e maxixes dentre outros ritmos brasileiros e, das 400 inscritas 21 foram selecionados. Não seria um festa comum, seria no mínimo glamourosa. O público formado por artistas, modelos, jornalistas além das beldades participantes do desfile de *Miss Luzes da Cidade*, desfrutava de uma extensa programação dividida em quatro dias de celebrações.

Entre muitos improvisos e inexperiências assim a TV Record juntamente com o sistema de rádio afiliado transmitiu, sem despertar muito interesse do expectador, a não ser pelas jovens socialites paulistas, o que veria a ser o primeiro de uma série de grandes festivais da música popular brasileira naquela década. No prolongado final de semana muitas atenções foram dadas aos desfiles de moda e as modelos que acabaram por ofuscar a parte mais importante da festa que era apresentação das composições selecionadas nas vozes de seus intérpretes. Como não houve repercussão que justificasse o fato daquela atração se manter e parecer uma novidade, também não houve interesse por parte da emissora de televisão em levar adiante a ideia da realização de mais festivais.

¹⁴ MELLO, Zuza Homem. *A Era dos festivais; uma parábola*. São Paulo, Editora 34. 2003. p. 13

Só se voltaria a falar em festival alguns anos depois com a realização de um pela TV Excelsior em 1965. E muita coisa aconteceu no intervalo destes anos na vida de Francisco. Ele, que não fazia da música sua forma de subsistência, mas que também não se distanciava dela a via como forma de encantamento e continuava nos estudos. Ganhou a alcunha de Maranhão, dada pelos colegas de cursinho que enxergavam nele o distante lugar que não conheciam, o que lhe deixava com enorme grau de simpatia e orgulho. Passou no vestibular em Arquitetura na UnB, a Universidade Federal de Brasília e na FAU fora classificado com uma boa media, porém não alcançando pontuação suficiente para ingressar na turma já formada, era excedente.

1.5 São Paulo

Viajou para a cidade capital do país e ia iniciar seus estudos por lá quando por um golpe de sorte ou destino ou casualidade recebeu um telefonema de São Paulo para informar que a faculdade resolvera, depois de uma reavaliação, admitir todos os excedentes que haviam atingindo boa média criando uma turma excepcional. Coberto de alegria ao saber da notícia retornou e estava dentro da FAUUSP, iria fazer Arquitetura na Universidade de São Paulo, situação que encheu seu Francisco de satisfação ao ponto de, nas suas correspondências para o filho sempre usar os adjetivos jovem acadêmico. Francisco não era mais Francisco, agora era Maranhão.

Cabe aqui um particular sobre a sorte que permeia a vida de algumas pessoas e na de Maranhão ela esteve sempre por perto. É a sorte caracterizada como um evento ou série de eventos aparentemente fora de nosso controle que influenciam nossas vidas, aparentemente. Max Gunther apresenta-a no seu livro “O fator sorte”¹⁵ não como uma única alegoria, todavia na mitologia grega clássica como mulheres disformes, as Moiras, que tercem constantemente na roda da Fortuna o fio da vida. Entendido como quase-sinônimo de destino, outro conceito complexo, acreditar nela é acreditar na possibilidade em desígnio, espécie de pré-condição estabelecida para que quaisquer um podendo apreciá-la ou manipulá-la cumpra uma função na vida.

Como coincidência e obra do acaso a faculdade ficava na Rua Maranhão número 88 situação que fez o estudante novato ter como adendo do apelido mais outro, 88. Então,

¹⁵ Jornalista e escritor anglo-americano autor de 26 livros.

no convívio com os colegas passou a ser Maranhão 88 ou simplesmente Maranha. Considerava o conotativo carinhoso e de indescritível consideração. “Isto era uma maneira amorosa de se referir a mim” diz e aproveita para fazer uma relação entre o número por ele considerado cabalístico e o quanto está presente nas mais inusitadas situações como a data do seu nascimento “esta conjunção de atitudes me despertou a atenção e comecei a observar que este número 88 gêmeos vitelinos, espaço contínuo esteticamente belo, duplo, na língua brasileira um som cósmico o-i-t-o, dois múltiplos Os, outros gêmeos, tinha algo haver muito comigo”, contempla.

Os tempos começavam a se mostrar tenebrosos naquele final de ano e início de outro. Estávamos em um tempo difícil, um tempo de exceção era 1964. “E se alguém por ventura sabia vivê-lo, como encará-lo, de minha parte eu não sabia de nada, absolutamente nada. Mas o fato é que eu estava lá, na maior cidade do país, na melhor escola de Arquitetura da América Latina”, resume Maranhão dando a ideia do que acontecia consigo naquele mundo completamente desconhecido e imponderável. Sabia ele que apesar de querer contribuir com professores, colegas e com a situação que se formara no Brasil de então, aquele que acabará de tomar conhecimento, continuava uma coisa apenas intuitiva, um querer sem saber das consequências.

Tinha uma consciência indigesta de que era um “inocente útil” aquele que não tinha muito conhecimento da questão. Faltava-lhe leitura com possibilidades críticas “não penso que me faltasse estrutura psicológica para viver aquela atmosfera, o que me faltava era História mesmo, processo histórico, teoria social, política, filosofia e eu sabia disso com toda certeza”, relembra enfatizando um dado relativamente comum aos estudantes que saem do Nordeste brasileiro e se aventuram no Sudeste maravilhava, o pouco preparo devido aos profundos abcessos na estrutura da Educação regional. Situação que perdura até os dias atuais dificultando um equilíbrio de desenvolvimento entre os Estados.

Nas suas palavras jamais poderia imaginar que iria encontrar-se com situações dessa dimensão, dessa magnitude. “Minha bagagem era rica, sem dúvida, se olhado do ponto de vista das manifestações populares da minha região, da minha casa e, apesar dos fatos se sucederem, com sua lógica, com seu percurso histórico, compreensível para muitos e com certeza conduzido por tantos, apesar disso, para mim era impossível compreendê-los”, reafirma sua visão diante dos recentes acontecimentos que se desenvolviam ao seu redor, “a impressão que tenho hoje é que eu precisava diminuir meu

atraso intelectual, mas não sabia como e eu me implodia, me revoltava e jogava meu corpo rude ainda em formação, inacabado sobre àquelas nebulosas manifestações de massas sociais que eu jamais tivera a menor notícia”, esclarece Maranhão.

Presenciar tais fatos dá o privilégio para quem vivenciou analisar sob todos os aspectos os acontecimentos que também vão se constituindo como únicos. Se para Maranhão havia nele uma dificuldade em acompanhar com clareza tais acontecimentos, isso se dava ao fato de ele ser quem era e de ter vindo de onde veio. Até então, seu mundo simploriamente formado das vivências consideradas como “fraquinhas” estava em entender o Brasil das baladeiras, bolinhas de gude, lembranças dos pombos e seu violão. Estava nos colegas de turma, das voltas que dava em São Paulo, uma cidade gigante sob o olhar de um ludovicense, mesmo que ainda se sentisse chegando.

Como diz “o máximo que sabia era que tínhamos um presidente chamado João Goulart, o Jango, que ia fazer mudanças no país, que o trabalhador ia ter mais oportunidades” numa posição ingênua e despreziosa de quaisquer intenção mais politizada. Porém, o fato de ter se formado na turma da qual fazia parte na FAU já era uma manifestação clara da interferência política dentro da instituição. Cezar Bergstom então presidente do grêmio e militante da esquerda estudantil à União Nacional de Estudantes, UNE, havia lutado para aumentar o número de turmas do curso e conseqüentemente o número de alunos visando fortalecê-lo dentro da USP, o que de fato ocorreu.

Não que ele fosse completamente alheio a tudo na política mas seu interesse era superficial demais. “Era outro mundo, outra direção da vida, nem melhor, nem pior, apenas outro. E como saber o que era Partidão? AP?”, respectivamente Partido Comunista e Ação Popular, duas siglas que aterrorizavam a classe média brasileira naqueles anos. Não entendia os meandros, entremeios, as posições socialistas da igreja católica que geraram à Ação Popular em 1962. Ia se ampliando, ou ampliando suas posições, dentro do próprio processo, na raça, na vida e também na morte, tudo ao mesmo tempo.

A juventude vestia-se com os ideias de paz, amor e liberdade que coloriam seus trajés de mudança. Mudar era o norte, era a bússola de muitos jovens como Maranhão quando diz “eu não me fechei, era o máximo que podia fazer, me dispus a me dispor. Eu também queria mudar, queria avançar, queria estar no pódio e parti para ele mesmo me

agarrando ao poucos conhecimentos”, assim, com este sentimento meio incerto fechava-se um ciclo, abriam-se novos horizontes.

O ideal de ordem e progresso que se revelou entre as camadas médias urbanas aludiam ao crescimento nacional em uma pseudo modernização do país. Acreditava-se que, atingindo certo patamar de desenvolvimento as mazelas do povo brasileiro seriam resolvidas e todos igualmente beneficiados. Esta utopia estava embasada no fato de que, depois da Segunda Guerra Mundial, os EUA, um país capitalista, exercia extremo poder de controle econômico sobre os países da América Latina e neste contexto a tendência do Brasil foi alinhar-se aos interesses daquela nação.

Mesmo que intelectuais, lideranças sindicais e estudantis, militantes de partidos políticos se manifestassem contra à aliança entre os dois países, não foi possível desencadear um movimento capaz de conter a penetração estadunidense e assegurar uma autonomia real para à nação brasileira. Estes segmentos apontavam os E.U.A. como o responsável pela espoliação da riqueza brasileira e temiam pela dominação imperialista. Contudo para que sua interferência nos rumos da política nacional se fizesse sem impedimentos era preciso respaldá-la na opinião pública para legitimá-la descaracterizando-a como manifestação de interesses privados. E para que isso pudesse acontecer foi preciso obter apoio de alguns segmentos da sociedade e conduzir ao poder aliados políticos que assegurassem tal desfecho.

O mundo dividia-se entre as ideologias opostas do “comunismo” e da “democracia” por conseguinte era natural que quase todas as relações internacionais fossem respaldadas por este confronto. E foi com base nessa divisão que a população tomou posição contra ou a favor dos militares. O jogo cênico instaurado pelos meios de comunicação vigentes professavam os ideias de democracia sempre carregados de positividade, a exemplo de paz, harmonia e abundância, por outro lado o que era associado ao comunismo era o negativo, a opressão, violência e medo. O pavor do comunismo tornou-se um instrumento para qualificar, sem nenhum embaraço ou constrangimento, o capitalismo como o detentor da liberdade. Liberdade passou a ser o termo de maior valor no mundo ocidental.

O presidente João Goulart acirrou as desconfianças e a antipatia que por ele nutriam os setores mais conservadores da sociedade brasileira e a elite dominante ao buscar apoio

nos movimentos populares e no aparelho sindical do Partido Trabalhista Brasileiro o PTB. A partir dessa constatação formou-se uma verdadeira teia de interesses, compromissos e participantes, os mais diversos possíveis, para disseminar a propaganda anticomunista de maneira eficaz. Os meios de comunicação faziam apologia, com alguma ou outra exceção, às liberdades individuais e valorizavam a iniciativa privada. No contexto da época o que se argumentava através da valorização do trabalho em conjunto com os ideias de consumo, produzir, vender e comprar era fortalecer a ideologia capitalista. Isso significava que o comunismo era “contra você” e a liberdade em ser capitalista era a realização para que os indivíduos se sentissem prósperos e felizes.

Assim no Brasil da internacionalização econômica e do crescimento industrial e urbano ocorreram transformações importantes na sociedade que afetaram profundamente a vida das pessoas, principalmente, mas não sobretudo as da classe média e alta que, influenciadas pelos meios de comunicação de massa e estimuladas pela ampliação das atividades industriais decorrentes a existência de muitos grupos multinacionais adotavam como modelo o estilo de vida norte americano, era o *american way of life*. Instituiu-se deste modo a democracia da TV, do automóvel, dos aparelhos elétricos, aparentemente concreta mas absolutamente formal mascarando as desigualdades reais.

Todavia esses ideais eram cultuados em plena crise política e econômica e mesmo com o incentivo midiático para excessiva produção e conseqüente consumo havia desaquecimento na economia. Aquele medo da classe média em perder poder aquisitivo consumido pela inflação galopante e pela suposta ascensão do proletariado, a classe operária que melhorava seu padrão de vida, era justificado pelo progressivo endividamento e pelo pouco nível de satisfação dessa mesma classe. Estava formada, então, a campanha ideológica antijanguista e anticomunista dentro dos setores médios da sociedade urbana brasileira que favoreceu o golpe militar de 1964.

Em contrapartida o país da realidade massacrante diferente do idealizado pelos divulgadores da ideologia capitalista, democrática e libertária era subdesenvolvido e atrasado industrialmente. O modelo desenvolvimentista ofertado por governos anteriores ao golpe era caracterizado por programa dependente de capitais externos e baseado na concentração de renda o que dificultava pôr em prática um modelo nacionalista mais distributivo e de melhor ajuste social. Pois a crescente ação de movimentos populares e a

execução de programas reformistas impulsionava a formação de uma política de cunho populista o que colocava em perigo a estabilidade de setores conservadores.

1.6 1964: O Começo com vários fins

O ano irrompe e inicia-se um período dos mais autoritários e difícil na História do país. Era 1964 quando uma boa parte da sociedade civil brasileira, principalmente as populares, fossem políticas ou artísticas, começa a sofrer um forte cerceamento. No mês de abril instaurava-se um Governo militar derrubando de fato o presidente João Goulart que passa a viver no exílio. Com isso a ditadura militar interfere e legisla sobre quase tudo no país, inclusive na cultura sob vários aspectos, no teatro, no jornalismo, nos programas de TV e na música. Chama atenção do ponto de vista cultural entre os anos de 1964 a 1968 o país viver uma ditadura de direita mantendo uma relativa hegemonia cultural de esquerda. Com a repressão desencadeada nos anos da ditadura os artistas e intelectuais de esquerda tiveram bloqueado o seu acesso às classes populares mas não se viram impedidos na sua produção cultural, produziam, agora, para o seu próprio consumo.

Maranhão passou neste ano entre as aulas da FAU e a agitação das notícias do regime instalado. Confessa, entre uma lembrança e outra, que pouco pegava no violão e que achava tudo ainda muito novo só tendo tempo para os estudos. Todavia, no Brasil, além dos temas já em debate, como industrialização, segurança nacional ou subdesenvolvimento aparecia agora o da industrial cultural¹⁶ e todas as modificações que este advento proporcionaria naqueles momentos e nos seguintes. O que caracteriza a indústria cultura são a revolução industrial e o capitalismo liberal e depois concretiza-se com o monopólio, economia de mercado e sociedade de consumo. O produto cultural passa a ser um bem de venda e consumo tendo seu valor trocado por dinheiro. Não é possível falar-se em uma sociedade de consumo sem considerar a importância dos meios de comunicação de massa, principalmente o rádio e a TV, como grandes disseminadores e formadores de uma cultura de massa¹⁷.

¹⁶ “A indústria cultural, os meios de comunicação de massa e a cultura de massa surgem como funções do fenômeno da industrialização”. Essa é a opinião de TEIXEIRA COELHO, no livro “o que é indústria cultural” (1986) p. 10

¹⁷ As denominações “sociedade do consumo”, “meios de comunicação de massa” e cultura de massa” podem ser encontradas em discussões sobre a Era da Eletrônica que se dá a partir da terceira década do século 20.

A princípio teóricos como Dwight MacDonald¹⁸ estabelece uma divisão no que é considerado manifestação cultural. Seriam em três categorias distintas porém não isoladas, isto é, uma podendo se apresentar dentro de outras devido a ligação de cada com as classes sociais. As manifestações tidas como de cultura superior, donde faz parte o conjunto de artes plásticas ou a música erudita, aquela destinada a um público elitista e considerado intelectualizado, pertencente a uma classe minoritária; as de cultura média, com suas representações do superior mas de maneira massificada, ou seja, fazendo uso de elementos de uma cultura dita superior sem ser originariamente a mesma. Neste caso, usam-se artifícios para que uma música clássica possa ser ouvida por um grande número de pessoas, um bom exemplo disso foram músicas de célebres compositores clássicos, como Mozart, que tiveram na Era Disco regravações ao ritmo da discoteca e, pôr fim a cultura de massa.

Devido a sua grande diversidade não existe uma definição específica para a dita cultura de massa pois, começa por se considerar “*de massa*” um termo pejorativo e de caráter inferior. Muitas vezes este tipo de cultura é feita com poucos cuidados intelectuais, além de revelar a permanência de preconceito e frequentemente ser apresentada como negativa pode mostrar problemas de ordem metodológica na medida que é incerto o conceito do que seja massa. Porém, a cultura de massa apesar de ser considerada alienante tem o seu aspecto positivo discutido pelos adeptos e favoráveis das funções na indústria cultural como sendo a revelação para o homem das significações suas e do mundo que o cerca. Também é o primeiro processo democratizador da cultura sendo responsável pela formação de um olhar mais crítico naqueles que a consomem.

Independentemente das oposições é certo afirmar que o conteúdo das mensagens divulgadas trazem em si todos os traços da ideologia que formou a indústria cultural, também trariam tudo aquilo que caracteriza as intenções do capitalismo de organização e que é necessário ter sempre à vista a ideia de que o produto porta os traços do produtor, especialmente se o meio for a televisão. Ainda existe a particularidade de que, no Brasil não há uma sociedade de consumo de massa, dada a concentração de renda nas cidades do centro-sul. Essa concentração apenas cria pequenos grupos de consumidores, levando em consideração a população nacional, assim observa e deduz Teixeira Coelho que

¹⁸ Esta informação estar em: TEIXEIRA, Coelho. O que é indústria cultural? São Paulo, Nova Cultura; Ed. Brasiliense, 1986. p. 14

“embora os produtos da indústria cultural sejam dirigidos diretamente a eles, sobre eles e a partir deles é gerada uma produção cultural que acaba por firmar-se e estender-se embora não homogeneamente, a todos os demais grupos sociais não consumidores” e que “estes grupos acabam por consumir simbolicamente aqueles produtos dirigidos à pequena minoria” (TEIXEIRA. 1986. p.86).

Também é certo considerar que nacionalmente a indústria cultural apresenta-se marcada com cortes profundos e grotescos do comercialismo em particular e do capitalismo em geral. Pois o que justifica a produção da indústria cultural brasileira, com exceção do mercado livreiro e teatro dado a sua insignificante participação nas estatísticas de consumo, como norma é vender alguma coisa. Outra situação particular na indústria cultural dos países ditos em subdesenvolvimento é a grande quantidade de informações de outros lugares, no Brasil em especial as dos E.U.A. são músicas, notícias, filmes, séries, documentários que acabam por cercear a cultura nacional em detrimento desta.

A intenção da indústria cultural é tornar o mercado consumidor dos seus produtos homogêneo sem distinção entre os de cultura superior, média ou de massa. Acontece que, mesmo com a indústria cultural intencionada a formar e veicular uma só cultura para toda sua audiência a disparidade entre os receptores é tamanha que essa cultura não deixa de apresentar vertentes diversas. Em determinadas situações pode apresentar fatias mais populares e fatias mais eruditas o que poderia caracterizar um mercado heterogêneo mais positivo por formar muitos pontos de vista, contudo a produção tanto de uma quanto de outra é marcada pelo permanência do grotesco.

Outra traço específico na indústria cultural brasileira é a inexistência de um conflito entre a cultura considerada superior e a de massa dentro de uma visão estruturalista. Por ter uma produção insignificante e quase sempre fazer uso de elementos importados a cultura superior não fornece ou favorece ao surgimento de um cultura de massa mais elaborada pois esta é abastecida muito corriqueiramente de elementos da cultura popular. Então, quando isso acontece, não desmerecendo a importância e legitimidade da cultura popular, e por não haver o confronto a cultura de massa torna-se empobrecida e acrítica.

Passamos de uma cultura oral para uma da imagem sem que, necessariamente, tenhamos usufruído dessa cultura oral. Levando-se em consideração a qualidade da produção na indústria cultural brasileira, seja ela de que tipo for, podemos afirmar que,

não importa o que ela diz ou se só produz divertimento, o problema não “está nem na questão quantitativa nem na questão da natureza ou conteúdo das mensagens divulgadas, mas na estrutura mental e psíquica dos indivíduos receptores dessas informações” (TEIXEIRA:1986. p.103). O que de fato faria mudar toda conjuntura atual seria uma revolução na utilização dos meios de comunicação de massa em especial a televisão.

É consenso que o rádio e posteriormente a televisão são os dois veículos de comunicação de massa responsáveis pelas modificações introduzidas no país no que diz respeito a formação de um mercado consumidor. Seja consumo de objetos, ideias ou músicas. O desenvolvimento e a exploração destes aparatos tecnológicos se interligaram de formas complexas com o poder econômico, político e coercitivo e sofre ainda hoje contínuas transformações. Estes meios de comunicação criam novas formas de ação e interação e novos tipos de relacionamentos sociais muito diferentes dos que prevaleceram por um longo tempo na história da humanidade. Com o desenvolvimento dos meios de comunicação a interação se dissocia do ambiente físico, sendo assim, os indivíduos interagem mesmo não partilhando do mesmo espaço-temporal.

O rádio nas décadas de 1930 e 1940 era o veículo de maior penetração e atingia populações dantes isoladas difundindo a música brasileira através das suas ondas sonoras. Contudo e por vários motivos vai-se modificando nos anos seguintes com a instauração do instituto da caituragem, espécie de imposição para que se toque um determinado compositor, cantor, ritmo, que vai fabricando sucessos independentemente da adesão popular. Compositores e intérpretes tradicionais se afastavam pois a massificação nem sempre seguia regras transparentes e assim, o apogeu do rádio é manipulado em função de interesses pouco musicais ou artísticos.

A TV é inaugurada no Brasil em 1950 mas só acontece como instrumento de massificação em meados nos anos de 1960 com a descoberta dos festivais ampliando toda engrenagem que dela fazia parte, iria se transformar como muitos alardeavam em uma máquina de fazer dinheiro. Daí surge também uma espécie de aliança telemusical que acontece por causa da associação entre a TV e a música. Neste contexto, as redes de televisão existentes estavam para consolidar o meio como um recurso poderoso na massificação das informações, fossem elas visuais, sensoriais ou auditivas. Tanto que a bossa nova, dantes vista como uma música intimista, de câmara, passa por um processo de readaptação e com isso surgem novas ideias, novos horizontes, novos signos. A entrada

em cena de um número considerável de estudantes universitários, com a realização de festas que depois se transformariam nos concursos e festivais de música, também serviu para impulsionar este movimento que revolucionou a forma de pensar e transmitir a música nacional.

Foi depois dos anos de 1960, mesmo sob forte pressão de um estado ditatorial, que houve no tocante a renovação e criação da música uma maior consciência, pois a música que antes tinha apenas funções ligadas ao romantismo, ao sofrimento, a angústia, passa a agregar elementos mais reais e simples da vida urbana. É a bossa nova que inova neste aspecto. Contraditoriamente, se antes a bossa nova era vista como uma música elitista, depois do advento da televisão e a massificação de comportamento, ela se mistura ao popular e novamente surgem inovações. A primeira delas é a distinção que se dá entre a bossa nova e o samba surgindo daí um outro tipo de composição nacional, a MPB.

Numa escala ainda pouco dimensionada fez-se uma bossa nova de participação social como manifestação concreta e direta. De um público essencialmente jovem e universitário, pertencente a uma camada da população de melhores condições sociais, sendo o Brasil considerado um país subdesenvolvido, os estudantes que lotavam as apresentações, dado o momento político no país e no mundo, colaboraram para que surgisse duas formas específicas de expressão na bossa nova, aquela que tratava diretamente os problemas do subdesenvolvimento, como reforma agrária, posse de terra. E outra, mais em tom de lamento, que expunha condições sub-humanas de vida de certas regiões do país, sobretudo a dos morros e a do nordestino.

O sucesso do repertório mais engajado nas questões políticas-ideológicas alcançou maiores públicos e proporções através do show “Opinião” apresentado por Nara Leão¹⁹ servindo de modelo para outros no mesmo molde, o “Liberdade, Liberdade” e “Arena conta Zumbi”. Espetáculos que envolviam dança, recitação, exigiam aridez nas falas dos atores ou cantores cujos sentimentos deviam ser colocados secos na empostação e na linguagem. Também era chegada a época dos festivais de música, e a bossa nova foi-se expandindo em suas relações com o público, seja pelas gravações de rádio e televisão ou, em contato direto com este. Antes de firmar-se definitivamente no cenário musical

¹⁹ Nara Lofego Leão, nasceu em Vitória capital do Espírito Santo, cantora. Junto com Carlos Lyra e Roberto Menescal são representantes na bossa nova no seu começo.

brasileiro foram feitas pequenas apresentações com artistas que começavam a despontar para um público mais engajado, a maioria delas organizadas por estudantes universitários na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Teatro de Arena, Universidade Mackenzie em São Paulo, para citar alguns exemplos. Seriam as primeiras tentativas no sentido de entregar a bossa nova à grandes plateias, e é quando o gênero perde uma das suas principais características, o caráter mais limitado, mais camerístico, mais íntimo.

Preenchido o espaço dos anos com as novidades vindas da modernização televisiva brasileira bem como no campo dos espetáculos e ao mesmo tempo com as decisões na política da ditadura, tudo transcorria para Maranhão como o era para ser; um observador atento neste cenário, um expectador das peças teatrais que aconteciam ali perto da pensão onde morava. Como à noite e ao final das tardes, quase sempre depois das aulas e sem muitas responsabilidades, circulava pelos bares que superlotavam os arredores da faculdade para conversar ou já mostrar suas composições, era fácil perceber que algo de gigantesco forma-se naquelas ruas e naquelas cabeças.

As influências começavam por modificar naquele rapaz de atitudes contidas sua maneira de pensar e o agir. Assistir a encenação teatral “Arena conta Zumbi” seria uma atitude considerada normal para quem se mostrava interessado pelas questões mais sociais, porém assistir cinco ou seis vezes não era mais um simples assistir como mero expectador mas sim como um descobridor. Tem a sua mente lembranças bastante convincentes da peça “a música era do Edu Lobo, para mim um compositor do Rio de Janeiro que fazia uma música meio nordestina que eu gostava do seu palavreado (só depois de muito tempo fiquei sabendo que Edu passava suas férias no Recife [...])”. Como aquilo lhe chamava à atenção de maneira inusitada, achou que faria teatro. Foi um desejo repentino manifestado pelo impacto de ver atores cantores e encenadores. “O espetáculo era cantado por oito ou dez atores que se reversavam, a história de Zumbi não era complicada, não era distante para mim, sempre foi do meu cotidiano judaico cristão, a relação entre o bem e o mal, a vingança está presente quando possível e até necessária”. Lembra com precisão a impressão que o prédio onde se localizava o teatro lhe causou, “não mais que uma casa pequena com a inscrição Teatro de Arena, tinha para mim um significado bastante instigante, eu gostava do ar subversivo que o seu tamanho me conduzia. Me conduzia a pensamentos inquietantes, revolucionários [...]”. Pois o que conhecia de teatro era o portentoso Teatro Arthur Azevedo da sua vida em São Luís.

Sua impressão do Teatro de Arena conduzia-o a uma visão social crítica da qual muito precisava, remetia a uma consciência de mobilização menos temerosa, induzia a resistências que lhe alçavam à posição da esquerda revolucionária que seus companheiros estudantes estavam assumindo e principalmente, o condicionamento a pensamentos de justiça, de igualdade de direitos, de valores coletivos. Assim, aquele teatrinho que de tão pequeno tomara-se grande, exercia suas forças de transformação naquele ser agora, mais do que nunca, também em transformação. “Eu era mais um dos estudantes a quem aquele trabalho parecia se destinar, jovens urbanos, ampliando-se”, responde hoje as suas impressões de ontem que vão se tornando mais claras e precisas.

Outro espetáculo fundamental para a sua formação e que lhe acrescentou mais informações por tê-lo assistido, não como a peça de teatro, várias vezes, foi o show “Opinião”. Como “Arena conta Zumbi” este show fora idealizado por Augusto Boal²⁰ contudo apresentado primeiramente no Rio de Janeiro e depois São Paulo, o show contava com a participação de João do Vale, além de Zé Kéti e Maria Bethânia. “Lembro que chegamos a pisar o palco do teatro Leopoldo Froes, em São Paulo, juntos, num show universitário em 1966. João tinha a pureza do homem simples, maranhense e isto ele levava para o palco integralmente com suas músicas”, conta Maranhão sobre ter conhecido este personagem tão importante para a música não só do seu Estado, todavia do Brasil. “A sua presença para mim teve um significado especial, eu me sentia muito só no que diz respeito as pessoas da minha região, especificamente de São Luís, não havia ninguém (pelo menos que eu conhecesse) em São Paulo” e prossegue “e nele eu identificava minha raiz, meu povo, minha cidade”; tornaram-se amigos. “Eu o conheci no auge do sucesso nesse show Opinião. Mas o que me chamava mais atenção no João era seu comportamento artístico; ele aprendera a viver como artista, custasse o que custasse. Ele assumiu a posição de homem que cria, de criador, de artista, de cantor de música popular brasileira, de uma forma tão honesta, tão íntegra e intuitiva, tão confiante no seu taco que, apesar de toda dificuldade que pudesse existir no seu caminho, o tornava único”, comenta Maranhão entusiasmado com as lembranças dessa relação tão amistosa e prazerosa, apesar de, como ele mesmo diz, toda dificuldade que pudesse existir era sempre grandioso encontrar com João do Vale.

²⁰ Augusto Pinto Boal, idealizador na década de 1960 do “Teatro do Oprimido” metodologia que une teatro e ação social. Diretor de teatro, dramaturgo e ensaísta brasileiro.

Os dois espetáculos contribuíram substancialmente com aspectos ideológicos ao aprendizado, desde o teatro de luta, desde os filmes de Glauber Rocha, desde os shows de Elis Regina, do menino maranhense que era e se via como um estudante, literalmente um aprendiz. “A vida me ensinou a ser aberto, generoso ao acontecimento cênico. Acredito na ilusão da cena; do acordo tácito entre a cena e a plateia. Isso me beneficia, senão não tem sentido ir ao teatro”, faz esta referência para justificar sua responsabilidade com o palco, com a manifestação dos atores, dos cantores, dos poetas, dos artistas, dos palhaços de quaisquer um que esteja sobre o tablado. “Palco para mim sempre foi sagrado, apesar do clichê, lugar de elegância, da ética, da fantasia. Já aconteceu sim de eu, como artista, negar, temer o palco, mas com certeza eu não estava bem, não sou assim”, confessa em meio a muitas conversas sobre como é ser um artista.

E ainda com a visão de um aprendiz relembra da conversa que teve com integrantes do Movimento Revolucionário Oito de Outubro²¹, o MR8, muito sutilmente para sua segurança, que não entendia muito bem os porquês da luta armada, só achava que era uma decisão da esquerda, diz que à época lhe criava confusões. “Eram os avanços e os recuos do país prosseguindo na sua História, na sua construção, nas suas conquistas, que para uma mente como a minha, distante dessas realidades, apesar do esforço do meu pequeno ambiente, era muito complexo entender. Restava mesmo prosseguir junto, o mais que possível, como discípulo, como aprendiz”, sim pois ele estava ali era aprendendo mesmo, acumulando conhecimentos, se desenvolvendo, preparando-se melhor para a vida, era a forma que se apresentava possível para avançar.

Depois de um ano corrido dentro da FAU Maranhão já via São Paulo como outro mundo, fazia frio, à tarde garoava, as distancias eram grandes, a comida era outra, tinha cinema de todo jeito, o ônibus era elétrico, que ele tinha que conferir os tostões para se manter pois eram poucos, que as pessoas eram diferentes. Que, apesar das aulas diárias, ainda não havia uma decisão firme de ser arquiteto, profissionalmente falando, que tinha conflitos, indecisões com relação a isto. Sabia que a escola podia oferecer um universo fantástico para desenvolver uma série de necessidades suas, que o mundo lhe parecia um amontoado de coisas, às vezes sem sentido nenhum, às vezes com muitos sentidos e ele

²¹ Organização política de ideologia comunista cujos participantes lutaram armados contra a ditadura militar e tinham por consenso a formação de uma pátria socialista.

querendo entender todos. Encontrava-se sozinho à noite entre os cadernos, canetas, papéis, livros e reflexões no seu quarto de pensão que também era seu refúgio.

Buscava amparo no seu violão livrando-se da solidão com o dedilhar das cordas, o som e as intenções. E naquele momento “apesar de toda dificuldade, toda complexidade do instrumento – que eu tinha plena consciência – apesar de tudo isso, esse mundo sem sentido tomava uma forma, um sentido mais razoável, mais lógico, mais real, mais controlável... E se juntava em mim um pouco de paz, de realização, de alegria”. Compor era uma distração prazerosa que lhe causava uma sensação de tranquilidade “nas canções que iam saindo conversando comigo mesmo, falando com minhas angústias, com meus próprios sentimentos, com meus amores, com minhas emoções”. E anotava e re-anotava e gravava na memória o que viria a ser mais tarde uma das canções que mostraria aos companheiros mais próximos e constantes.

Colegas com os quais encontrava nos bares como o Redondo que tinha este nome pelo óbvio de ficar em uma esquina redonda da Avenida Ipiranga com a Consolação, onde enfiado por debaixo do prédio numa fresta ficava o Teatro de Arena, ou os muitos conhecidos bares da Galeria Metrôpoles, que por si própria já era uma novidade. O centro da capital paulista abrigava moradores de um maior poder aquisitivo, composto por famílias selecionadas e conseqüentemente lá podia-se encontrar os melhores bares, boates, restaurantes, teatros como também os exóticos e desprovidos de qualquer glamour. Nos anos de 1960 a música foi buscar abrigo na galeria junto aos intelectuais, jornalistas, estudantes universitários, artistas que frequentavam seus bares a procura de boa conversa, diversão e assuntos modernos.

Maranhão era frequentador de um desses bares bem conhecidos na Galeria Metrôpoles o SandChurra, nome que ninguém sabe explicar o significado e de mais alguns outros. Lá podia encontrar companhia para as boas conversas regadas aos muitos goles nas muitas bebidas alcólicas e nos muitos sabores e tragos de cigarros acessos constantemente. O grêmio recreativo do seu curso também era outro local por ele bastante frequentado, ficava no porão da casa onde a faculdade funcionava e todas as tardes, depois dos exercícios curriculares, reunia-se com os conhecidos, que seriam depois seus amigos, para tocar e cantar um pouco com o violão. Esses encontros foram se transformando em reuniões onde prevalecia a alegria e a camaradagem. O violão era o instrumento obrigatório e da moda e passava de mãos em mãos naquele ambiente juvenil.

Sambafo foi o nome que recebeu essas famosas reuniões no prédio do grêmio. A mistura de samba com bafo parece lógica e que não requer nenhuma explicação, pelo óbvio. “Era muito divertido e original esses encontros e era natural que minha mente sempre se voltasse ao passado nos ensaios em São Luís, pelo espírito de amizade e criatividade que existia, embora lá era uma coisa infantil e o sambafo um pouco mais adulto, além de mais sortido, variado, mais embalado pelo samba [...]” recorda Maranhão entre sorrisos com misto de satisfação e saudades. “Desculpem-me os que nunca passaram por lá, pois perderam um encanto de zoeira entre gentes que além de se amarem muito, se divertiam aos baldes, desopilando fígados e peritônios ressecados”.

Tinha um que aparecia por lá constantemente e geralmente puxava umas músicas que empolgavam bastante pela sua originalidade e juventude. Chamavam-no Carioca, pois o chiado evidente não negava suas raízes, cantava com aquele sotaque carregado que para os paulistas era mais um charme. “Esse cara veio a ser tempos depois o Chico Buarque que hoje conhecemos. Nós todos fumávamos bastante mas ele fumava muito mais, era uma chaminé de Continental, um cigarro sem filtro, forte pacas, que existia na época”, Maranhão relembra de como conheceu o outro Francisco que se tornaria um celebridade e um dos nomes mais importantes dentro do cenário da música contemporânea e mais recentemente literatura brasileira.

Com uma frequência variada em número e gênero o sambafo recebia pessoas que vinham ou por curiosidade ou na intenção de mostrar novas composições. Como é o caso do cantor Taiguara, de Toquinho, de João do Vale, gentes de teatro, jornalistas que enxergavam naquele espaço a oportunidade de descobrir fontes novas e recentes. Era o tipo de ambiente propício ao surgimento de novos talentos pois reunia jovens atentos a todas as transformações pelas quais passava a música popular brasileira. Uma despreziosa entidade étlica-política-recreativa, como a chamavam que também agregava mesmo que sutilmente, alguns funções para além da música. “Às vezes rolavam uns desafios, uns “salve-se quem puder”, natural da rapaziada em permanente estado de paixão étlica”, nas palavras de Maranhão é fácil perceber que os arroubos levados pelo consumo excessivo de bebidas alcoólicas variadas não eram de todo desperdiçados. Muito do que se produziu no sambafo, na noite do centro paulistano e nos bares do entorno ficaram gravados nas mentes e na história da música do Brasil para a eternidade.

Ainda estamos em 1965 e gentes que saiam do sambafo direto para o bar Quitanda acompanhavam Maranhão nas suas incursões vespertinas ou noturnas; eram do tipo Talouco, Barão, Bicho louco, Português, Cláudio Tozi, Vivaldo Tsukumo. Este bar, um improvisado de garagem feito pelo morador conhecedor e fazedor de variadas batidas, inclusive a mais famosa de agrião, viu nascer cantorias e batucadas onde tudo podia acontecer no que diz respeito à música. “Posso afirmar que era um território livre e novas criações musicais de várias procedências acontecia a todo instante. Lá mostrei muito de minhas músicas, *Meu samba choro*, *Morena, morena*, *Felicidade da minha rua*, *Verdureiro*, *Último convite...*” enumera Maranhão uma sequência de composições feitas antes do acontecimento dos festivais na vida dele. Para ele um momento riquíssimo de aquisição de conhecimentos, ouviu, viu e conviveu com nomes singulares da música brasileira Ismael Silva, Aaulfo Alves, aprendeu mais e mais sobre Noel Rosa, Pixinguinha, Assis Valente, Lamartine Babo.

Mais ou menos terminado o primeiro semestre Maranhão recebeu um convite para ele no mínimo inesperado, Carioca o convidou para tocar violão numa peça de teatro que estava musicando para o TUCA. Então ficaram combinados de fazerem os ensaios na casa pertencente à família Buarque de Hollanda situada na Rua Buri onde Maranhão recebia as músicas que o outro já havia composto. Também passou a frequentar os ensaios oficiais no teatro e a visitar com mais frequência a família estreitando as relações de cordialidade e confiança. A peça “Morte e Vida Severina” de João Cabral de Melo Neto era um projeto do teatro da Universidade Católica sob direção de Roberto Freire²² e pôde proporcionar a Maranhão mais um universo prazeroso de descobertas, aproximações, aprimoramentos e mais um pouco de aprendizado. Sim, pois tocar o violão acústico exigia de quem o tocava raça e punho forte não havia ainda, como existe hoje, as possíveis ampliações sonoras com a parafernália sofisticada, tudo era bem simples e de pouca tecnologia.

²² Joaquim Roberto Corrêa Freire, médico psiquiatra, jornalista e escritor brasileiro, um dos fundadores da Revista Caros Amigos, autor de telenovelas, letrista, diretor de cinema e teatro. Dentre suas obras mais conhecidas destaca-se “Sem tesão não há solução”.

PARTE DOIS

A remo e a vela...

2.1 França: *C'est feu aux vêtements, monsieur!*

A peça estreou em setembro de 1965 aos olhares da censura militar e sob o olhar de um público apaixonado. Aquilo era a representação de como viviam os nordestinos que saíam das suas casas em êxodo por causa da seca. A temática em voga envolvia todos os argumentos que estavam sendo propostos através do teatro, o sofrimento do pobre era um mal que podia se acabar. Ou pelo menos ser visto e problematizado. O resto dos meses daquele ano se passou entre as apresentações com o TUCA lotado e frequentado pelos mais diversos personagens interessados naquele espetáculo que era emblemático.

E com muita coisa acontecendo em torno daquele expectador especial ele agora só tinha mesmo atenções voltadas para as apresentações da peça. Até o convite para que a montagem do TUCA viajasse representando o Brasil e arrebatasse os prêmios de crítica e público no IV Festival de Teatro Universitário de Nancy, em abril de 1966 na França, fato que deixou João Cabral de Melo Neto, que assistia o espetáculo, fascinado. Maranhão comenta que o autor do poema não gostava da ideia de vê-lo musicado e mostrava resistência ao trabalho de Chico Buarque, sem acreditar que poderia dar certo. E como deu! Em maio houve uma outra consagração no Teatro das Nações e a peça girou por Lisboa, Porto e Coimbra. Como nas apresentações nacionais, na temporada europeia Maranhão era um dos violões.

Muitas recordações ficaram mais das viagens feitas pelas países europeus do que propriamente da peça. E das muitas diversões, brincadeiras, camaradagens que surgiram, Maranhão rememora com especial simpatia uma partida de futebol realizada entre eles, os brasileiros, e londrinos no Hyde Park, um dos mais famosos parques da capital inglesa. O jogo transformou-se em uma peleja sendo vencido por seis a dois pelos meninos suados e bom de bola. Noutra ocasião riram muito de uma frase inventada por Melchíades Cunha Junior e que era usada para tudo e por todos *c'est feu aux vêtements, monsieur* que, em livre tradução para o brasileiro, significa **é fogo na roupa meu amigo!** E outra recordação vivida é a tourada por ele assistida em Madri, em um Plaza de Touros, “assisti um dos espetáculos mais impressionantes que jamais vi; o toureiro ou o matador, toureava ajoelhado em frente aquele monstro negro furioso, o touro, e depois de o matar, cortou a ponta do rabo e ofereceu às autoridades da tribuna oficial. O que vi era o equivalente a um jogo de futebol no Maracanã lotado”, jamais esquecerei enfatiza.



Figura 12 "Morte e Vida Severina"



Figura 13 "Morte e Vida Severina"

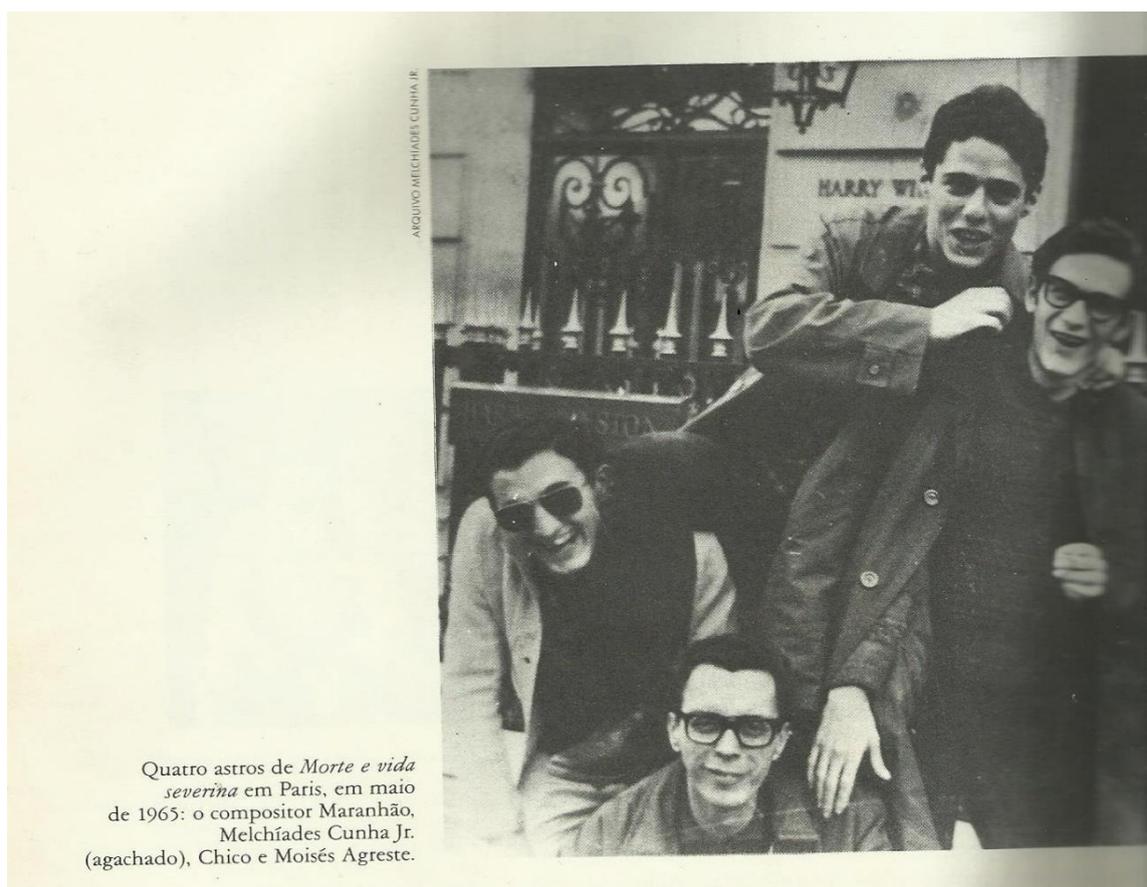


Figura 14 Em Paris

Simultaneamente a expansão, o elástico da carreira de Maranhão que começava a despontar e tornar-se conhecido, não só na FAU mas como também nas rodas de compositores e cantores que frequentavam o entorno, existia uma série de novidades acontecendo no país quer do ponto de vista da política, da economia ou nas suas bases culturais. Era um tempo que, mesmo com a censura da ditadura militar pôde-se produzir muito. As sementes dos festivais havia sido plantada, as novidades relacionadas ao show com plateia também, os espetáculos ao vivo faziam com que os intérpretes mais conhecidos disputassem um espaço de glória e realização, era o acontecimento da mídia.

Uma observação importante a fazer sobre o mundo do espetáculo é em especial a condição de compositor. Pois ficava cada vez mais claro que os intérpretes eram os mais visados eram eles que estavam em evidência; valia o que era visto no palco e na televisão. A atividade de compositor era totalmente isolada e os que não se mostravam continuavam

ignorados pelo grande público. Seu ganho com direitos autorais era muito menor que os cachês de shows resultantes da exposição logo após um festival, embora bastasse emplacar uma música entre as finalistas para se ter um aumento na renda através da venda de discos, direitos do autor e de pequenos cachês que eram pagos pelas entrevistas nas rádios, assim vários compositores decidiram ir para o palco defender suas próprias músicas e não escolherem um cantor. Isso quando era possível já que alguns patrocinadores impunham restrições há alguma escolha ou faziam indicação ou pelo simples fato porém não tão explícito assim, de que alguns compositores eram de uma timidez avassaladora e tinham que enfrentar suas dificuldades de exposição.

Mas como tudo acontecia muito rápido e a aparelhagem das TVs funcionando em alta rotatividade, depois da explosão da bossa nova e das casas de espetáculos que ficavam no Beco das Garrafas, no Rio de Janeiro famoso por abrigar shows considerados de vanguarda, transita de lá para São Paulo, principalmente e através das redes de televisão Excelsior e Record, a maioria dos novos artistas que surgia daquele movimento dentro de uma maneira de fazer música brasileira também nova que juntando-se a outros também interessados em um outro tipo de movimento formaram o que veria a ser o que de melhor existia em termos de música para um público também selecionado.

Aliás o público nesses eventos era tido como uma entidade capaz de se manifestar e interferir nos resultados e nas escolhas. Ele, o público, deixava de ser o mero expectador, entrava na era mais importante da música e da televisão capaz de se tornar um corpo com poder e peso. O público da dita moderna música popular brasileira de gosto mais refinado teve sua massa constituída por universitários e seus adjacentes, como intelectuais simpatizantes, artistas, publicitários, jornalistas. É um público mais ou menos cultivado que se acha familiarizado ao nível da informação com as preocupações sociais, econômicas e políticas do tempo, e que responde a alusões à injustiça e a desigualdade. Entende-se que um público de instrução universitária exija que canções ventilem problemas sociais, políticos e econômicos.

Entende-se também que esse público denuncie ou aceite, mude de comportamento diante das canções de moça, flor, sol, mar, barquinho cantaroladas pela bossa nova para a da mensagem épica-lírica ou lírica-épica e participante, decidida a ser a derrubadora dos mitos tradicionais da canção brasileira. É assim que se constitui o público dos festivais e as torcidas que se formavam em torno dos artistas em meados da década de 1960.

Ainda eram sentidos os efeitos da bossa nova afinal, tudo havia começado pelo inusitado daquela música especial e tão nacional. Com a massificação do consumo da música brasileira foram lançados discos mais elaborados, registros que se tornaram recordistas em vendas, *best-sellers*, por longo tempo, como “O Fino da Bossa”, “Bossa no Paramount”, “2 na Bossa”. Também com a bossa nova surgiram aspectos que voltaram a valorizar o violão e este passou a ser o instrumento predileto de uma gama de jovens; foi criada a ficha técnica e nela começou a constar não apenas os músicos participantes mas também os responsáveis técnicos pela feitura do disco como valorização dos profissionais. A apresentação gráfica dos discos também foi alterada para melhor, antes fotografias estáticas, pousadas e retocadas de pessoas, flores, por de sol nas capas foram substituídas pela mais discreta motivação ilustrativa, às vezes apenas com uma forma geométrica ou abstrata, tudo muito moderno.

Esses discos foram lançados como consequência do tremendo sucesso que os famosos espetáculos universitários promovidos por Walter Silva²³ fazia. Responsável por estes feitos o *disc-jockey* conhecido por Pica Pau tornou-se porta voz nacional da bossa nova. Homem de grande militância no rádio e na TV foi um dos primeiros produtores de programas que contavam com grandes índices de audiência no Teatro Paramount. Lá organizou shows que ficaram eternizados tanto pela importância quanto pelo inusitado, o sucesso desses shows, que se repetiram inúmeras vezes e por onde passaram todos os elementos da bossa nova, provocou verdadeiras metamorfoses na música brasileira atual, ou seja, nascia a possibilidade de se mostrar uma música de boa qualidade para uma grande quantidade de pessoas, um público, que passou a reagir, aplaudindo, cantando, vaiando.

Maranhão que voltara da Europa com uma composição cujo título é “Cirano” inspirada segundo ele em Cyrano de Bergerac e que agora só tinha as aulas na FAU como principal preocupação, já que a peça não continuaria a ser apresentada no Brasil devido a situação política, andava dedilhando a canção pelos quatro cantos quando resolveu tocá-la para seu amigo Paulo Vanzolini. “Ele ouviu e disse: – Seu Chiquinho – assim que ele gostava de me chamar – vamos mostrar essa música”. E assim foi.

²³ SILVA, Walter (Pica-Pau). Vou te contar; histórias da música popular brasileira. 2.ed. São Paulo, Códex, 2002. 304 p.

Numa noite dessas ele e Paulo Vanzolini inspirados pelas muitas cervejas já tomadas no Jogral, famoso bar na Galeria Metr pole cujos donos eram Luís Carlos Paraná e Marcus Pereira²⁴. Marcus escutaria a música recém composta. Era natural em Maranhão e aos outros artistas da época saírem por ai mostrando as can es que compunham, costumava tocar e cantar com Ana e Cristina Buarque, considerava que as moças tinham um censo muito apurado para cantar as músicas do jeito que ele compunha, cantavam corretamente, considerava que, “eu observava isso com certa simpatia, pois o comum era terem dificuldades com minha maneira de cantar, apesar de todos gostarem”.

Um impasse que há muito se criara na vida de Maranhão e que parecia agora avolumar-se era o fato dele ficar sempre em d vida com rela o as suas carreiras, de artista ou arquiteto. Não era tampouco um novidade sua insegurança entre uma coisa e outra e isso deixava-o inquieto, intranquilo. Não sabia como subsistir nem como arquiteto pois seria preciso montar um escritório ou algo do g nero ou como musico com os parcos direitos autorais que eram recebidos. Tinha que ganhar algum dinheiro para melhorar seu cotidiano e começou a desenhar com outros colegas de turma projetos para grandes escritórios de arquitetura de seus professores. Estava mais acostumado ao ritmo da cidade, já sabia dos cinemas, dos teatros, dos restaurantes, da canja de galinha no “Gato que ri” no Largo do Arouche, da kafta  rabe no espeto do Almanara, dos talharins ao sugo, coisas que para um estudante eram necessárias e suficientes. Pelo menos por enquanto...

Outro fato que o incomodava era sua suposta solidão ou isolamento não que estes existissem concretamente afinal estava sempre rodeado de muita gente e tinha sempre companhia, mas era a solidão de estar sozinho em um lugar onde não havia pessoas com as quais pudesse compartilhar de situa es a ele tão comuns, gentes de sua terra no Norte conhecedora de suas tradi es. Já se achava arredio, de pouca conversa, ainda mais quando tocava uma composi o com característicos de toada, bumba-meu-boi, ritmos que conhecia tão bem mas que eram pouco difundidos no Sudeste. Sentia quase sempre a necessidade de ajuntamento de um grupo igual ao dos baianos, ou cearenses, ou mineiros.

No universo daquele tempo a unicidade de um artista como Maranhão era bastante perceptível. Pelo comportamento que tinha aprendia com os que eram melhores e

²⁴ Publicitário e pesquisador musical viria a ser o dono de um dos selos mais importantes dentro da indústria fonográfica independente, a Disco Marcus Pereira.

aproveitava para compor com uma determinação também inovadora. Heidegger²⁵ fazendo uma análise da tese de Kant onde o Ser “é somente a posição de uma coisa, ou de certas determinações em si mesma” revela a possibilidade de se compreender a produção musical e a desenvoltura do artista pelo simples fato dele estar ali, entre tantos que já eram conhecidos e faziam sucesso, não o era premeditado ou intencional, era fatalista.

Ou ainda justificar suas atitudes compreendendo que o eu é só uma parte do “si-mesmo”²⁶. Isso faz com que fique mais fácil aceitar alguns dos seus sentimentos, já não tão juvenis, pois o tempo e as experiências o introduziam para um mundo desconhecido, porém instigante. Havia conhecido o grupo dos baianos e o admirava. Tentara sem sucesso travar uma conversa com Maria Bethânia ainda na época do show Opinião no que não foi bem sucedido. Ele sem conseguir emitir uma frase com conexão, ela provavelmente sem entender o que aquele jovem queria dizer. São muitas recordações, suas impressões sobre o grupo chama particularmente atenção devido a um toque de ingenuidade e de certa forma romantismo em considerar que aos moldes do grupo baiano pudesse existir um grupo de São Luís. Comenta Maranhão:

“Quer dizer o grupo baiano plantou no solo mental brasileiro, também desse ponto de vista, muitos grupos foram desejados a sua semelhança. Ao contrário do que muitos pensavam na época, eu sempre achei salutar apesar de algumas complexidades que sentia como sua relação com a turma da Jovem Guarda, e outros posicionamentos meio megalomaníacos como se percebia. Mesmo assim não achava ruim, eu estava sempre a cavaleiro diante disso. Meus propósitos sempre foram outros, eu queria construir minha obra começada e inacabada. De resto eu era bastante superior, digamos, a essas discussões. E, mal entendido, porque não comunicava meus propósitos, por vezes era colocado no mesmo “balaio” como parte da turma do Chico”. Que também nunca neguei a admiração que tinha e tenho por ele. Alguns colegas da FAU chegaram a me dizer dessas situações que, sem nenhum embaraço confesso que me chateava e criava naquela época até consideráveis dúvidas”.

Havia mostrado “Gabriela” mas com algumas reservas o que não é ruim de todo, dado o quase ineditismo da composição quando apresentada no festival. Tinha dificuldades em executá-la para muitas pessoas e por isso mesmo se manteve assim.

Depois da viagem com o TUCA Maranhão entende e comenta “podemos dizer que há o que chamamos de maturidade do ser, o que é pertinente”. Andava empenhado em

²⁵ HEIDDEGER, Martin. Conferências e escritos filosóficos. São Paulo, Editora Victor Civita, 1973. p.434

²⁶ Tese de C.G. Jung discutida no livro AION; estudos sobre o simbolismo do si-mesmo, 1976. p..21-33

tocar “Gabriela” mais e mais cada vez melhor e resolver quaisquer dificuldades dominando melhor seu violão. E tudo leva a crer, mesmo com suas inconstâncias em fixar datas e lugares, que a música foi ouvida publicamente em um show secundarista no colégio na Rua da Consolação, talvez o Dom Bosco no qual participou. Com “A Banda” de Chico Buarque tendo vencido o II festival da TV Record em 1966 Maranhão era incentivado por Dona Maria Amélia²⁷ que o encorajava a concorrer nos festivais com a sua composição alegre, sem nenhuma pretensão política.

Algumas situações bem especiais aconteciam no cenário político brasileiro, bem como no Mundo, que interferiam nas esferas da sociedade mesmo que elas não percebessem ou que tivessem consciência, aí estão incluídas principalmente aquelas que enfrentavam, da maneira que fosse, as imposições do regime. As decisões dos militares pesavam com suas interferências em outros ligamentos sociais mesmo que não fosse diretamente. Em uma citação Alfred Stepan²⁸ afirma que “o grau de envolvimento que os militares assumiram em inúmeros setores da vida nacional, sempre convencidos de sua superioridade administrativa e seguros do seu neutralismo político, desde os primeiros dias do golpe deixava entrever uma ação continuada e de longa duração”. Com a economia nacional dominada por multinacionais uma grande parte da indústria cultural brasileira podia ser facilmente manipulada dada a posição em que determinadas instituições se mantinham.

Em 1965 já havia acontecido o primeiro festival competitivo transmitido pela TV Excelsior de São Paulo no balneário do Guarujá onde consagrou-se a intérprete Elis Regina defendendo “Arrastão” do já conhecido compositor Edu Lobo, “ê... ê... tem jangada no mar...”. A bossa nova deixava o intimismo pela canção de impacto. Elis à época era namorada de Solano Ribeiro, principal idealizador do festival da Excelsior e já havia sido premiada no ano anterior como melhor cantora da noite do Rio de Janeiro, Troféu Imprensa em São Paulo, prêmios Sete Dias na TV e Revista do Rádio.

O I Festival Nacional de Música Popular Brasileira nome oficial do evento tinha o patrocínio da Rhodia, um conglomerado francês de indústrias químicas, com a Rhodiaceta produtora de fios de acetato, viscose, nylon e poliéster destinados à indústria

²⁷ Essa informação está contida na Ícaro Revista de bordo da Varig. n° 259. março, 2006. p. 28

²⁸ STEPAN, Alfred. Os militares na política. Rio de Janeiro, Arte Nova, 1975. p.293

de tecidos na ponta dessa nova ideia. Para constatar a força dos patrocinadores nos festivais “ao conceber o festival, Solano tinha muito claro que ele deveria ser realizado no Guarujá, nos moldes do de San Remo. No entanto, diante do patrocínio da Rhodia, teve que ceder. Assim como nos desfiles, o festival seria itinerante, ainda que a primeira eliminatória acontecesse onde ele queria, no Guarujá” (MELLO, 2003. p. 61). Quem mandava em tudo e em todos era o poderoso diretor de marketing da Rhodia Lívio Rangan. Ficaria notória também a disputa entre Rio e São Paulo na escolha, classificação e colocação de compositores e intérpretes nos festivais. A partir daí nada seria como antes.

Legalizar a ilegalidade parece ser uma constante nos regimes ditatoriais no governo brasileiro. A necessidade de tornar constitucional o que convinha fez o regime militar publicar uma série de Atos Institucionais, o AI-2 de outubro de 1965 na sua alínea “a” consta que a revolução se distingue de outros movimentos armados pelo fato de que traduz, não o interesse e a vontade de um grupo, mas o interesse e a vontade da Nação. Também determina no artigo 18 que ficavam extintos os atuais partidos políticos e cancelados os respectivos registros. No país passa a existir dois partidos, Arena – Aliança Renovadora Nacional e o MDB – Movimento Democrático Brasileiro. Situação que demonstra o quanto era complexo pensar em liberdade de expressão.

Maranhão neste tempo havia melhorado consideravelmente seus conhecimentos sobre política e sua percepção indicava que o melhor era se manter como observador. Apesar de viajar, viver ao lado de militantes políticos de esquerda, aqueles que se consagravam através e principalmente do teatro, tinha as suas restrições e inseguranças. Viu e ouviu pelas ruas ao redor das universidades confrontos entre estudantes e estudantes e entre militares e o povo. Passou a ser o segundo secretário do grêmio na FAU, quando voltou da Europa, e diz ele “isso foi me ajudando porque eu tinha uma atitude real dentro do movimento universitário e já começava a entender melhor dessas estruturas”, pois conclui-se que, ele não era mais tão alheio quando à sua chegada em São Paulo. Sabia distinguir e se posicionar com mais clareza diante das situações.

Como ele mesmo afirma sabia dos festivais mas não dava muita importância para isso apenas notava às vezes que passava pela TV Record na Rua da Consolação, caminho que fazia habitualmente para ir ao bar Riviera, o movimento. Observava que havia artista de vários estilos, desde cantores de vozes empostadas a ressonâncias intimistas da bossa nova e em outro extremo as vibrações da Jovem Guarda. Normal este movimento em se

tratando do espaço geográfico aonde estava o foco, o ajuntamento de pessoas que tentavam, com sucesso em algumas situações e noutras não, mostrar o que de novo existia na agora chamada moderna música popular brasileira.

Na primeira vez que apresentou “Gabriela” publicamente conheceu o então renomado empresário descobridor de talentos Walter Silva, o Pica Pau. Disse-lhe Walter que já ouvira falar dele e que seria muito interessante que Maranhão frequentasse seu escritório no Conjunto Nacional, esquina da Paulista com Rua Augusta. E assim foi... “Lá comecei a organizar meu repertório que ainda não passava de um monte de papeis rabiscados. Mas é preciso dizer que havia neste tempo uma confusão enorme entre o desejo de se organizar – o que se pode chamar de uma carreira artística – e a necessidade de se organizar as relações de caráter afetivo entre os amigos envolvidos”. De fato, como tinha aquele sentimento de “estar sozinho” mesmo não estando, toda relação que se estabelecesse com confiança era bem-vinda.



Figura 15 Maranhão, David “Astrabuk”, Walter Silva e Renato Teixeira.

Mesmo não tendo sido um sucesso estrondoso o primeiro festival da TV Excelsior foi o ponto de partida para a celebração da música na televisão, deu um novo rumo para a futura música popular brasileira sendo chamada de MPB, posteriormente. Também tinha o conveniente de apresentar para um telespectador, o que ficava em casa, o mais moderno e recente da produção musical no país, ou ao menos nos Estados onde isso era possível, pois a concentração do movimento se dava quase que exclusivamente entre as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. E isso despertaria o interesse de outros canais de TV pelo inusitado do evento, não existia coisa idêntica no Mundo.

Um nome desponta neste cenário de inovações que envolviam tanto as questões empresariais no país quanto as da política. Mário Wallace Simonsen²⁹ era o empresário brasileiro mais influente no início dos anos sessenta e proprietário da TV Excelsior, líder de audiência, tinha também a maior empresa de aviação da América Latina, a Panair. Notadamente contra a ditadura militar Mário presenciou o fatiamento de suas empresas, em especial a Panair depois do golpe onde fora tomada, aeroportos e toda infraestrutura construída, pelo governo. Também viu a TV que havia construído ser sufocada economicamente pelas manipulações políticas e seus bens sequestrados. Depois do acontecido a Excelsior não seria a mesma e nem tinha mais condições de se manter líder pois ações de despejo, salários atrasados, controle das ações da televisão no Rio de Janeiro pelo Estado levariam ao desligamento definitivo das transmissões em 1970.

Contudo conseguindo manter o patrocínio da Rhodia e sem Solano Ribeiro, que havia pedido demissão por discordar do novo formato do festival e também pela manutenção do patrocinador, aliada a Revista Manchete e ao jornal Folha de São Paulo que promoveriam o evento foi dado o sinal verde para a realização do II Festival da TV Excelsior mas com um grande problema que se evidenciava, a maioria dos cantores e os mais importantes e influentes, de maior prestígio junto ao público eram contratados da TV Record que não autorizava seu elenco participar de nada que fosse nas concorrentes, diziam que os Machado de Carvalho, donos da Record, não admitiam que seus artistas sequer passassem pela frente dos canais rivais. Era preciso autorização.

²⁹ Além das duas empresas, Mário era possuidor de um conglomerado com mais de 30 empresas. Foi criador do primeiro supermercado do Brasil, o Sirva-se, também tinha participação societária na Editora Melhoramentos. Morto repentinamente vítima de um infarto aos 56 anos, em 24 de março de 1965, estar enterrado em Paris.

Um fato curioso com relação aos festivais é que mesmo as eliminatórias acontecendo em várias cidades brasileiras, o que era considerado como novidade, escolhidas as composições essas se destinavam aos intérpretes que eram conhecidos. Foi assim que Nilton Nascimento começou sua carreira interpretando em Porto Alegre uma composição de Baden Powell e Lula Freire chamada “Cidade Vazia” ou Airto Moreira, percussionista da noite paulistana que anteriormente tocava no Sambalanço Trio, que diante da fachada antiga do Museu dos Inconfidentes na Praça Tiradentes em Ouro Preto, defendeu “Porta Estandarte” de Geraldo Vandré e Fernando Lona em uma estratégia para manter o público. Composição aliás que foi a vencedora do último festival promovido pela TV Excelsior pois com a pressão e cassação sofridas pela ditadura o canal de televisão junto com suas afiliadas entraria em uma rota de derrocada sem volta.



Figura 16 Fachada da TV Excelsior São Paulo

Em maio do mesmo ano dava-se início as inscrições para o II Festival da TV Record sob a responsabilidade daquele que entendia de festivais, Solano Ribeiro. A direção do festival determinaria quais seriam os intérpretes mas os compositores tinham liberdade para fazer sugestões na inscrição sobre quem gostariam que cantasse sua música. Afinal, a Record possuía o melhor *cast* de cantores e cantoras que faziam seus programas musicais habitualmente. Eram considerados estrelas.

Simultaneamente aos embalos do iê-iê-iê e aos acordes sonoros da música de festival que firmavam-se como os gêneros musicais prediletos principalmente dos jovens, apesar de correntes contrárias, os militares prestavam atenção redobrada nos artistas que expunham suas opiniões contrárias ao regime. Subversão passou a ser um palavra que espicaçava uma áurea de medo e silêncio e as rádios e TVs possuíam seus esquemas de autocensura tão ou mais rígidos do que da censura oficial. Atendiam a interesses mútuos econômico-comerciais visto que seus anunciantes exigiam total acordo com os projetos políticos deliberados, havia também o beneficiamento das concessões. Foi na televisão que a ditadura militar mais investiu através de injeções de recursos públicos.

O primeiro incêndio nos estúdios da TV Record e das Rádios Record de São Paulo aconteceu no dia 29 de julho de 1966. Data que não pode ser esquecida devido à perda de grande parte do material audiovisual, além de equipamentos, que compunha a história destes meios de comunicação. Em setembro, os alunos de Filosofia da USP reúnem-se para organizar uma passeata que atingiu proporções insuspeitadas em vista dos confrontos que se deram entre os participantes das manifestações, todas contra a ditadura, e a polícia. Mas, a organização do festival manteve-se firme e as eliminatórias prosseguiram. Uma maneira de dar maior credibilidade ao grupo de trabalho escolhido para fazer a seleção das músicas era ele não conhecer a autoria das composições, só lhe era possível saber as letras que vinham com as fichas de inscrição.

Havia àquela época a recente descoberta das letras de protesto ou música engajada que eram representadas agora em especial nos festivais; outros gêneros também faziam parte. O experimentalismo e a afirmação de ritmos brasileiros estavam em voga já que era um tempo de movimentos que podiam levar em consideração e trazer para a música situações relacionadas ao cotidiano do homem normal, toques do folclore sem poder ser considerada uma música folclórica, os temas do Nordeste, evidenciais do samba, também da bossa nova, e outros que apareceriam como é o caso do movimento tropicalista.

A intenção latente de alguns compositores era colocar a música a serviço da luta política de esquerda do momento. Construir uma música que fosse de cunho mais popular mas também que fosse de boa qualidade. Apesar, de temas ingênuos como era o de uma das músicas ganhadoras do segundo festival, A Banda resistia à censura. Outra vencedora, Disparada, apresentou o que de mais singular existiu em termos de percussão, uma famosa queixada de burro tocada pelo hoje celebrado artista Airto Moreira.

2.2 Quantas janelas ficaram atrás...

Curiosamente as ruas por onde Maranhão passava estavam empestadas de música. Música por todo lado! Ao seu redor aconteciam os encontros necessários e ele curioso observava. Via que haviam artistas de vários estilos, desde cantores de voz empostada a ressonância intimista da bossa nova, e num outro extremo as vibrações da Jovem Guarda. Como ele mesmo confessa ainda se achava confuso mais viu notadamente com mais clareza sua determinação em fazer música, “deste universo de estilos, embora apenas idealmente, eu formulava um conceito do que achava mais interessante entre tudo aquilo que se via e ouvia” [...] e continua a esclarecer como era seu sentimento e como tentava se colocar com sua própria personalidade [...]. “Então eu escolhia espaço para minha própria canção, quer dizer, eu me colocava naquele meio e idealizava o melhor para mim, o mais aceitável, o que meu próprio jeito indicava; jeito, que mais se identificava com meus colegas, com meu grupo de amigos, com minha personalidade”. Expondo mais e mais seus sentimentos do que era viver aquilo tudo sem ter muita consciência [...] “E ia vivendo esse meu mundo que, ao final direcionava minha composição, e concluía, qual energia, qual força, minha música devia ter” [...] Parece então que ele começa a ficar mais seguro com relação ao que fazia pois quando tocava uma composição sua era sempre bem recebido pelos que ouviam e isto dava-lhe ânimo para “ir pegar o violão e construir meu recado despretensiosamente nesta direção”. “Eu penso que o que eu queria era mais me construir, construindo a música, compreendes? A minha bagagem me levava a isso, me induzia a este tipo de prova, me empurrava na fogueira e sentia que não era como os outros faziam, mas como eu podia fazer, para mim mesmo” [...], Era como se tivesse descoberto mesmo que com a alma envolta em transparências que a música enfim pertencia ao seu mundo como uma real possibilidade. Devia ser bastante difícil uma pessoa com o temperamento de Maranhão, lidar com a exibição. “Eu percebia que era, e, ou estava, inacabado, com inúmeras coisas a realizar, organizar, a corrigir, a melhorar”. Assim se compreendia e aceitava, se achava bruto, grosseiro e sabia que a música era o que podia refiná-lo, educar. Ao olhar para o passado considera que isso se dava porque a música era o que lhe possibilitava um pouco de paz, de calma, de reflexão, e sabia que isso lhe fazia bem. Complementa “além do que eu era muito inseguro, tinha medos, tinha dificuldades, estava só, precisava muito de meus amigos... Eles eram minha família em São Paulo, meu apoio, meu suporte emocional”. Sabia que suas carências vinham de longe, das lembranças de menino inventivo que era brincando ou sendo amo de boizinho.

Mandou três músicas para mostrar que havia uma produção em curso, tolice de iniciante, “Gabriela”, “Cirano” e um marcha rancho chamada na época “A ferramenta”, foi quando Walter Silva, já como seu empresário, fez sua inscrição no III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record no ano de 1967. E a preterida acabou sendo mesmo “Gabriela”. Maranhão precisava escolher o intérprete para sua música contudo, tinha a consciência clara de que era necessário um grupo de vozes; que “Gabriela” deveria ser cantada por muita gente e quando pensava nisso vinha a sua mente imagens do “O Brejeiro”³⁰, aquelas lembranças confortantes de um tempo de criança onde todos estes brilhos são refletivos na construção de uma vida toda.

Espontaneamente confessa que não estava entrosado com o elenco de cantores que atuava na televisão para que se sentisse à vontade e pudesse, sem nenhum impedimento, fazer o convite. Mostrar a música para que “Gabriela” tivesse uma interpretação à altura do que ela exigia. Também confessa, pelo óbvio dos fatos, que tanto para eles os artistas quanto para os empresários e os demais que lidavam com um mercado em formação, não existia tudo certo e esquematizado como acontece hoje onde existe uma indústria cultural com seus nichos de mercado consolidados, estavam aprendendo pondo em prática situações que antes não existiam.

Diz isso talvez pelo fato de ter que resolver algumas questões sozinho, como neste caso, sem a interferência do seu empresário. Como tinha mais aproximação e pelo que se parecia mais com o que ele queria, indicou o MPB-4, “que para mim era um grupo de rapazes que cantavam com o Chico, nada mais que isso, mas tinha um canto simples, sem rebuscamento (como outros grupos, tipo “Os Cariocas”, e etc.)”. Justifica sua escolha dando voz as lembranças e conta “no momento certo eu estava pelo foyer do Teatro Record quando apareceu Aquiles do MPB-4. Ele chamou os outros e fomos para um bar defronte do teatro. Apareceu um violão e mostrei a música ali mesmo repetida vezes até eles aprenderam”. Parece que o resultado foi bem proveitoso contudo suas obrigações com a faculdade sempre o deixavam desatento aos acontecimentos. Subiu logo após o encontro à Rua da Consolação até o Conjunto Nacional e contou para Walter.

³⁰ Primeiro projeto apresentado por Chico Maranhão em 1986 baseado nas apresentações do boizinho de D. Camélia para Fundação Educar e ao SESI – Serviço Social da Indústria. Dividido em etapas o projeto tinha como foco a reabilitação do arraial nos festejos juninos com apresentação de quadrilha e o tão festejado bumba-meu-boi. Tudo encenado por crianças.

Mas não ao ponto de deixar passar ao seu conhecimento que “Gabriela” se classificara para a final, tinha passado como finalista na terceira eliminatória no dia 14 de outubro de 1967 e a final seria no dia 21 daquele mesmo mês. Temia por sentimentos de inveja ou ciúme que pudessem ser despertados por suas escolhas “só eu mesmo sabia como minha cabeça rodopiava no meio desses tumultuados acontecimentos”. De como ele passou a semana não tem muitas recordações, é bem provável que motivado pela excitação do sucesso que a música provocou no público, aquilo lhe absorvia e tinha confiança que algo de muito bom aconteceria.

Tinha feito a escolha certa com os intérpretes e também estava bem satisfeito com o arranjo que o maestro Rodolfo Gaya com a ajuda de Magro, havia dado de forma magistral para a composição. Compreendendo na plenitude os anseios de um menino nordestino, o maestro, soubera aproveitar os elementos de um passado festivo e alegre e transpusera para a canção o vigor de um ritmo quente e significativamente brasileiro, o frevo.

O frevo tem origem em Pernambuco mais especificamente na cidade do Recife, não tem origem folclórica, como certos ritmos brasileiros, mas nasceu do povão e tem sempre um autor conhecido. “O frevo não é, como o samba, de muitas mães assumidas e pais duvidosos...” esclarece José Teles³¹, jornalista pernambucano que mapeou a história desta música também genuinamente brasileira. Para Teles, baseado em pesquisa nos arquivos de Mário Melo³², o frevo é filho do regente da banda do 40º Batalhão de Infantaria do Recife, José Lourenço da Silva, o capitão Zuzinha, pernambucano nascido na cidade de Paudalho na Zona da Mata do Estado. Vem da palavra ferver, que na pronúncia popular, uma corruptela, virou “frever”. O significado é o mesmo de fervura, ou seja, com o sentido de agitação, rebuliço.

Muito relacionado portando ao ritmo e a dança, o termo designa também uma coreografia originalíssima de “saca-rolhas”, “tesouras”, “locomotivas”, “ferrolhos”, passos que foram sendo criados pelos negros de capoeira que vinham à frente das agremiações em época dos desfiles no Carnaval e carregavam vassouras, pedaços de lenha e sombrinhas que acabaram por se juntar à indumentária tão particular dessa nossa

³¹ TELES, José. Do frevo ao maguebeat. São Paulo, Ed. 34, 2012. p. 35

³² Jornalista, escritor e ensaísta pernambucano. Atuou na Imprensa do Recife de 1900 a 1959.

música. Ou, como bem remete à História um estudo feito pela antropóloga Rita de Cássia Barbosa de Araújo³³, as brigas começaram a existir por causa da disputa entre duas bandas de músicas existentes na cidade, um partidarismo extremado. Os capoeiristas disputavam os apoios às bandas do 4º Batalhão de Artilharia, o *Quarto* e a da Guarda Nacional conhecida como *Espanha* por ser dirigida pelo espanhol Pedro Garrido. Era comum a existência das bandas militares e eram elas, principalmente depois da criação das bandas da Guarda Nacional em vários estados brasileiros, que vinham para contribuir na valorização da profissão de músico. Também contribuíram para disseminação de ritmos, músicas de baile ou para a música que era tocada nos coretos de praças. Portanto nada mais oportuno para lembrar que capitão Zuzinha, o criador do frevo, vem dessa categoria profissional. O termo aparece pela primeira vez no Jornal Pequeno, vespertino recifense, no qual havia uma detalhada seção sobre o período momesco assinada pelo jornalista Oswaldo Oliveira. Isto se deu na edição do dia 09 de fevereiro de 1907³⁴ na reportagem sobre o ensaio do clube *Os Empalhadores do Feitosa*, no bairro Hipódromo que entre outras músicas apresentava uma chamada frevo.

Porém nada disso estava explícito na música defendida pelo MPB-4 pois, como esclarece Maranhão, a não ser pela contagiante alegria e arranjo de marchinha, existiam além duas situações bem especiais para que “Gabriela” fosse considerada um frevo. Primeiro o fato de ele querer que a música atingisse com sua vibração o maior número de pessoas, pensava em algo mais popular, em contraposição as interpretações bossanovistas mais elitizadas e burguesas, não era isso que imaginava, queria povo, simples, coisa mais popular. E a outra foi a temática da música que provocou no conjunto do festival aquela festa, aquele alvoroço de jovens que entusiasmados aplaudiam freneticamente, o “reunir” a particularidade de um dos momentos pontuais do boi a convocação para que todos participem se revela em “Gabriela” traduzido como algo espontâneo. Apesar das reminiscências distantes de uma juventude passada em São Luís, “Gabriela” não trazia, intencionalmente, nada dessas lembranças. Perguntado sobre o porquê de um frevo naquela conjuntura ele responde, “o frevo é uma das expressões mais alegres do povo brasileiro e talvez eu precisasse exatamente disso naqueles tempos sombrios; talvez eu tenha sentido falta da festa, da alegria, da reunião”.

³³ ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. Festas, máscaras do tempo, entrudo, mascarada e frevo no carnaval do Recife, 1992. Dissertação de mestrado premiada pela Fundação Cidade do Recife.

³⁴ JORNAL PEQUENO, Anno IX, N. 33, Recife, Sabbado, 9 de fevereiro de 1907, p. 3.

É provável que a música tenha alcançado tamanho êxito justamente por se tratar de uma canção sem quaisquer pretensão. Não era uma música engajada ou que tivesse saído como inspiração das recentes incursões dos outros artistas que faziam uma música conceito. Como ele mesmo diz “se era um frevo e se fez sucesso por isso, talvez. Mas, na música o único “P” é de afeto, tendo sido construída por causa de um afeto, um amor passageiro, tendo sido defendida com afeto pelos intérpretes e ouvida e vista também com afeto por um público receptivo e entusiasmado”.

Era o compositor promissor do festival pois independente das ganhadoras daquela noite a sua “Gabriela” agregava o que nenhuma outra apresentava no contexto da MPB daquele momento. “O frevo privilegia mais o ritmo que é sua característica principal, mais que a melodia, aspecto predominante da marchinha, sua geratriz mas a “Gabriela” juntava os dois polos, o ritmo e a melodia”, afirma Maranhão. Embora nenhum crítico tenha feito essa observação naquele dia, nenhum jornalista, nenhum jurado, a música tem essa conformação. Como enfatiza Luiz Carlos Sá³⁵ a música tem algo estranho oculto dentro dela, difícil de descobrir, mas existente. O jornalista também lembra do fato de Maranhão já ser conhecido das rodas de música porém “só agora” aparecia em concursos e com o pé direito. Tinha sido classificado em meio a muitos que haviam se consagrado.

No dia da final do festival Maranhão teve uma ideia meio suicida mas de certa forma justificada. Decidiu que não iria ao Teatro Paramount, onde era realizado o evento, assistir à noite a decisão. Achava que sua presença podia influenciar e insuflar a torcida que era garantida toda sua, ou a maioria, e assim interferir de qualquer forma na opinião dos presentes. Contudo não era só isso, era também aquela confusão de sentimentos, o seu lado pessoal, temia ver o desfecho daquilo tudo. Pensava em ganhar e se ganhasse como reagiria, podia não aguentar era emocionalmente frágil tanto que “por isso não fui, mesmo sabendo que deveria estar presente... Não fui mesmo. Me segurei pela cidade em qualquer lugar que não lembro e só quis saber do resultado depois...”, afirma. Todavia os concorrentes eram fortes e o momento na televisão diferente do início dos festivais. Havia, agora, a supervalorização de um produto transformado em mercadoria, a música começava a ter outros propósitos.

³⁵ O Festival da Record. Jornal dos Sports edição de 27/10/1967. pg. 3 e 4.

A disputa entre as torcidas organizadas e entre as fabricantes de discos tinha um objetivo comum, quanto maior fosse a visibilidade e destaque dos artistas maior influência as duas provocaria. Em contra partida a censura militar avaliava as letras das músicas enviadas para o festival através da Polícia Federal. Todas as composições eram estudadas sem exceção e se houvesse algum impedimento Paulinho Machado de Carvalho, dono da TV Record tinha que intervir. Quando havia algum problema o compositor era obrigado a fazer substituições de letras, cortes, mutilando, em alguns casos, suas obras originais. Diante da censura este era um procedimento normal para a direção da Record. Escolher o júri também era de uma dificuldade enorme dado os escolhidos serem de tendência direita ou de esquerda, o que se procurava fazer era manter, ou tentava-se, um equilíbrio para que nenhum dos dois lados pudesse desfrutar de uma vantagem qualquer.

Em um momento como aquele não era muito conveniente fazer um enfrentamento face à direção da televisão, era melhor aceitar as condições impostas. As torcidas podiam enaltecer um cantor como repudiá-lo pelas vaías, as discussões acaloradas acusavam algumas torcidas de serem compradas. Este era o termômetro das apresentações, as vaías nunca antes experimentada pelos artistas agora serviam como elemento presente nas decisões de quais músicas agradavam mais. Na terceira eliminatória quando a música de Maranhão foi defendida pelo MPB-4, Agnaldo Rayol que defendera anteriormente um baião “Anda que te Anda” foi estrepitosamente vaiado e não pôde se apresentar. Comenta Zuza Homem de Mello³⁶ “viam-se definidos focos de torcedores organizados, com serpentinas, cartazes explícitos e outros artefatos para serem desferidos ou empunhados, dependendo das circunstâncias: eram grupos já decididos a prestigiar ou derrubar. A vaia se institucionalizava e a ingenuidade das torcidas desaparecia”.

De tal modo que “Gabriela” parecia deslocada cheia de bordas e corpo, saliências e vida autônoma e assim outra atmosfera surgia mais solta, com mais sorrisos, desenvolvida quando o grupo de rapazes começou a cantar. Acompanhados pela fanfarra da orquestra regida pelo maestro Ciro Pereira e incentivados pela turma da FAU onde Maranhão estudava o teatro passou a ser uma imensa plateia com sombrinhas e faixas de

³⁶ MELLO, Zuza Homem de. A Era dos Festivais; uma parábola. Rio de Janeiro, Ed. 34, 2003. p.199

“já ganhou” sua torcida fez-se presente. Dançava aos pulos “só pra te ver Gabriela... que eu vinha só pra te ver Gabriela... só pra te ver Gabriela”.

Neste festival aconteceu o noticiado fato do compositor e cantor intérprete ele mesmo da sua música, Sérgio Ricardo autor de “Beto, Bom de Bola” não conseguir cantar em consequência das estrondosas vaias que o público lhe dirigiu assim que iniciou sua apresentação. Ele solicitando que lhe deixassem apresentar a música foi perdendo o controle ao ponto de ironizar sua música e a plateia e num gesto insano, movido pelo emocional, sacou do violão e o atirou sobre as pessoas. Um mal estar generalizado formou-se e todos os presentes estarecidos sem saber ao certo que atitude tomar, inclusive o júri, os organizadores e diretores da televisão. Acabou com a música não sendo desclassificada pelo júri porém esquecida, não o episódio.

Considerado o mais importante dos festivais em quantidade de músicas, como audiência e pelo surgimento de uma música que toca até hoje, o de 1967 teve os seguintes ganhadores, “Ponteio” de Edu Lobo e Capinan, interpretada por Edu e Marília Medalha; “Domingo no Parque” de Gilberto Gil com ele interpretando e apresentando “Os Mutantes” banda de jovens entusiasta do rock americano e que tocavam guitarras elétricas, composto por Rita Lee, os irmãos Arnaldo Baptista e Sergio Dias; “Roda Viva” de Chico Buarque e ele cantando sendo auxiliado pelo MPB-4; “Alegria, Alegria” de Caetano Veloso acompanhado do conjunto argentino que tocava rock, outra novidade do festival, Os Beat Boys; “Maria, Carnaval e Cinzas” composição de Luiz Carlos Paraná defendida por Roberto Carlos, o rei do iê-iê, como para aproximá-lo de outro estilo musical e “Gabriela” de Maranhão interpretada também pelo MPB-4.

Todos são unânimes em afirmar que às vezes que o MPB-4 pisou o palco do Paramount para colocar som às palavras de Maranhão em conjunto com a orquestra, a plateia se transformava pela contagiante alegria da música. Com o apoio da torcida organizada pelos amigos da faculdade foi possível impulsionar os presentes para a dança e o canto, “foi uma espécie de festa dentro do festival” como bem comenta Zuza Homem de Mello quando entrevistado pelos jornalistas Renato Terra e Ricardo Calil³⁷ e complementa opinando sobre a relação de Maranhão com a torcida “naquela época, ele

³⁷ TERRA, Renato & CALIL, Ricardo. Um noite em 67; entrevistas completas com os artistas que marcaram a era dos festivais. São Paulo, Planeta, 2013. p.38.

era muito querido pelas pessoas. Então, levou uma torcida ao festival. Você vê nas imagens que há pessoas com guarda-chuva, com sombrinha de frevo na plateia”.

Todos os artistas que foram premiados saíram para comemorar cantando suas canções efusivamente pela noite. Como não tinha ido assistir as apresentações, apesar de Zuza Homem de Mello³⁸ afirmar que Maranhão dera uma entrevista a Cidinha Campos e ao Randal Juliano assim que as cortinas baixaram para se convocar os ganhadores, ele insiste que não lembra de absolutamente nada do que se passou depois que soubera o resultado, nem mesmo quem o havia avisado. Avesso ou pretensiosamente distanciado dos outros que comemoravam diz só que não entendia muito bem os acontecimentos. Estava quase sempre bêbado, talvez um estado comum a todos, e tinha também aquela preocupação com a Arquitetura, com suas aulas. Era inseguro e reconhecia isto em si.

Uma crítica exposta pelo jornalista Luiz Carlos Sá³⁹ o mesmo que considerou Maranhão um novato nos festivais foi feita. Relegada foi o adjetivo usado para dizer que “Gabriela” em matéria de frevo “quebrava o galho” e que “aqui e ali mostra alguns pequenos defeitos, letra meio confusa”. Também usou esta expressão para falar da composição de Paraná defendida por Roberto Carlos; posição que não interferiu no posterior sucesso que a música fez. Maranhão conta que alguns dias depois entrando em um bar, desses bem baratos que costumava ir na Avenida São João, ouviu a canção tocando no rádio, tomou um susto e seu café em goles rápidos e saiu, com medo de ser reconhecido e cumprimentado. Tinha pavor desses acessos, de pessoas que se aproximavam fazendo perguntas as quais não sabia as respostas.

Nas entrevistas prestadas para a obra de Renato Terra e Ricardo Calil⁴⁰ bem como na fita de vídeo que fora gravada com os depoimentos, o MPB-4 composto inicialmente quando da sua formação de Miltoninho, Ruy que é falecido, Magro e Aquiles relata uma história curiosa sobre ‘Gabriela’. Lembra que o contrato do grupo com a Record melhorou depois das apresentações do festival. Tinham ido fazer uma proposta para renovação do contrato, um reajuste nos ganhos o que Paulinho Machado de Carvalho retrocou informando que receberiam um valor considerado por eles justo desde que

³⁸ MELLO, Zuza Homem de. A Era dos Festivais; uma parábola. Rio de Janeiro, Ed. 34, 2003. p.214

³⁹ O Festival da Record. Jornal dos Sports edição de 27/10/1967. p. 3 e 4.

⁴⁰ TERRA, Renato & CALIL, Ricardo. Um noite em 67; entrevistas completas com os artistas que marcaram a era dos festivais. São Paulo, Planeta, 2013. p.117.

classificassem músicas. Essa era a contraproposta e foi isso que aconteceu. Naquela noite tinham vencido com duas. De fato, um feito...



Figure 17 Plateia no teatro da Record do dia da apresentação de "Gabriela"

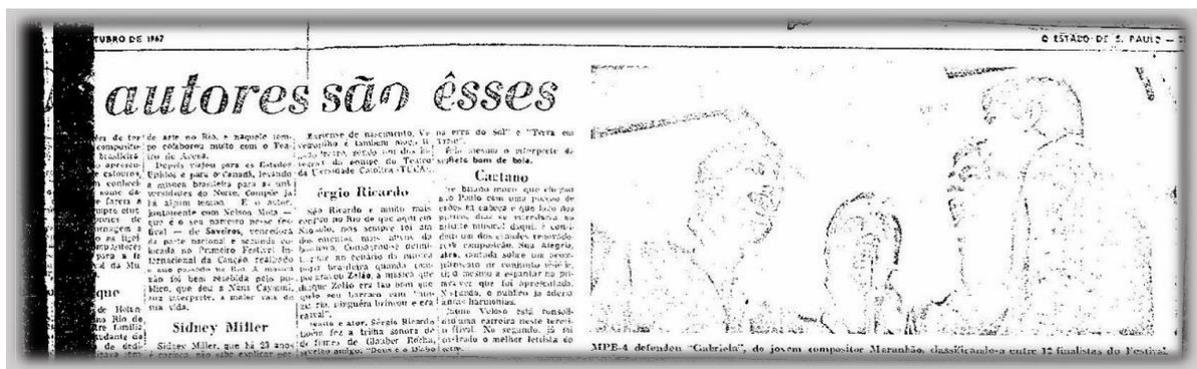


Figura 18 Jornal O Estado de São Paulo com as finalistas do festival

2.3 Dois festivais e uma polêmica

Com o sucesso alcançado no festival da Record Maranhão precisava fazer umas apresentações na televisão. Vez por outra era convidado para interpretar “Gabriela” em um programa aqui outro ali o que era um problema. Como ele mesmo diz era acanhado, inseguro, tocava mal, introvertido, não conseguia se soltar e acabava que não conseguia ser mais aquele garoto da faculdade que mostrava livremente suas composições para os amigos e estava tudo bem. E sofria. Sofria com suas incapacidades de iniciante. Era um compositor intuitivo e como tal às vezes negava certas regras e métodos. Considerava que ao seu violão mantinha a pureza, a espontaneidade das criações sem nenhuma interferência do que seria considerado uma moda, naquele momento.

Não estudava violão pois acreditava que o tempo levado com os estudos podia ser aproveitado para ele compor. Só depois de feito um conjunto considerável de canções, já na maturidade é que dedicou-se a estudar sistematicamente o instrumento, adquirindo técnica e mais refino. Pois bem, como esclarece “neste deserto de areias movediças e perigosas eu tinha muito pouca consciência do que fazia, por onde caminhava minha composição, às vezes me surgia um samba, às vezes era marcha, baião, uma valsa, um frevo, ou tudo isso junto [...]”. Mesmo inseguro procurava manter sua produção afinal, “era sempre uma procura sem fim, um maneira de me comunicar, de me relacionar com os outros. Já havia sim composto várias músicas que cantava pelo Quitanda, pelo Sambafo, pelo Jogral”. Considerava tão somente que sua canção era descompromissada e desligada dos momentos político e social do país sem exatamente ser.

Angustiado pela evasão de conhecidos que se debandaram para o Rio de Janeiro e ao mesmo tempo curioso em conhecer aquela cidade que podia, como aos outros, lhe oferecer uma calorosa acolhida, pegou um ônibus com o propósito, talvez, não sabia ao certo, de estudar violão numa das escolas famosas da bossa nova, a de Carlinhos Lyra podia ser uma excelente opção. Chegou à noite e pela noite carioca circulou, foi à Avenida Brasil depois voltou e foi até Copacabana, Leblon, não encontrando nada que realmente lhe satisfizesse pelo contrário ficara temeroso com relação à cidade. Relembra aquela experiência como um momento de fuga, do quê, não sabe exatamente mas nada fora como ele planejara, “não vi nada do que queria, não encontrei ninguém, não me articulei com ninguém e percebi que o Rio era um problema para mim, espontaneamente comecei a

temer a cidade. Se bem me lembro, acho que temia a liberdade que a cidade me transmitia, uma coisa invertida, oposta do que eu pretendia, logo eu, que tanto queria a liberdade!”. Ficou apavorado com a informalidade da cidade, a diferença de comportamento lhe causava desconforto sem qualquer puritanismo. São essas suas palavras para descrever o sentimento que o consumira “eu me acostumara à garoa paulistana e a constância de meus amigos paulistas perto de mim, solidários, urgentes como sempre foram. Voltei à São Paulo decepcionado”. Porém, de outra feita sendo necessário voltar ao Rio de Janeiro para resolver umas questões editoriais reconheceu a cidade de outra forma, com o seu frescor, a alegria e a luz intensa que fazia lembrar os dias ensolarados de São Luís. Àquelas idas ao Rio tinham o ajudado a compreender que do seu tempo para a frente o mercado mudara. As diferenças de interesses estavam acentuadas e que, não era mais a música o mote da canção, e sim o dinheiro.

No Brasil os estudantes universitários estavam desde o ano anterior em constantes manifestações contra o regime militar, a ditadura se impunha com mais rigor e violência. Era início de 1968 mês de março quando o restaurante estudantil conhecido como calabouço no Rio de Janeiro foi invadido pelos policiais militares. Desse confronto resultaram situações de revolta e indignação sendo motivadas principalmente pela morte do estudante Edson Luís Lima Souto. Aos dezessete anos o estudante havia sido fatalmente assassinado. Uma multidão gigantesca acompanhou o cortejo fúnebre que seguiu pelas ruas cariocas, o país encontrava-se em comoção e alerta. Os confrontos resultavam em mortes, tanto de estudantes quanto de policiais.

Em São Paulo é realizada uma grande passeata de repúdio ao acontecimento do Rio. Também acontecem mobilizações e protestos na Universidade Nacional de Brasília – UnB, em Belo Horizonte, Fortaleza, Goiânia, Porto Alegre e Florianópolis. Depois de desencadeadas, as reações não pararam mais de acontecer e apesar da participação de outras capitais brasileiras, a força estava concentrada nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. A polícia não hesitava em exibir pelas ruas das capitais seus temidos carros blindados, os conhecidos “brucutus” e os nada menos perigosos “tatus”. Os “brucutus” se movem sobre lagartas de metal e tem dispositivo para lançamento de bombas de gás lacrimogêneo e jatos de água e areia, os “tatus” blindados de guerra que, além de ter os dispositivos dos “brucutus”, tem também metralhadoras. Visão assustadora para quem

nunca havia se deparado com imagens de contorno apavorante. Além dos veículos blindados, era comum a polícia militar usar nos ataques muitos cavalos e cães.

Uma palavra definia a situação na qual o país mergulhara naqueles dias de violência: insegurança. Os soldados atiravam, batiam e prendiam e era comum os estudantes armarem-se de cassetetes, paus, pedras e reagirem, reagiam como podiam em um enfrentamento por vezes desigual. Greves, bombas, “brucutus” dentro da FAU, cassetetes, espancamentos, bolinhas de gude sendo atiradas nas ruas para desespero dos soldados que montavam os cavalos, passeatas, montes de pessoas reunidas, metralhadoras, balas, guerra, lágrimas, dores, desolações e tumulto, muito tumulto. Este era o cenário na capital paulista quando começou a surgir nas paredes dos muros uma sigla como pichação, CCC, o comando de caça aos comunistas começaria a agir.

A peça Roda Vida de Chico Buarque com montagem do hoje polêmico diretor José Celso Martinez Corrêa havia estreado no Rio de Janeiro provocando aplausos, espanto e até indignação. Uma das primeiras ações do comando a alcançar repercussão nacional foi a invasão do Teatro Ruth Escobar no dia 17 de julho em São Paulo após a apresentação da peça. Membros do CCC invadiram os camarins e os atores Marília Pêra e Rodrigo Santiago apanhados por eles, foram levados nus para a rua e espancados. O teatro foi parcialmente destruído. Estava incrustado no meio da sociedade um elemento capaz de espancar, torturar e matar em nome de uma ideologia conversadora.

“O teatro está podre!” a frase dita pelo general Juvêncio Façanha, diretor da Polícia Federal, responsável pela censura, demonstrava claramente a opinião que os militares tinham com relação a cultura, em específico a produção teatral no Brasil de 1968. Diante dos acontecimentos a comunidade universitária andava especialmente nervosa e qualquer situação que envolvesse ideologia partidária resultaria em confronto. Um ovo jogado do Mackenzie⁴¹ contra um grupo de secundaristas. Uma pedra atirada em resposta. Mais pedras, de lado a lado. Franco-atiradores no Mackenzie contra coquetéis Molotov dos alunos da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. O confronto que se sabia inevitável começou em outubro na pequena rua Maria Antônia que separava os muros da Universidade Mackenzie tida como reduto da direita e, pior, do

⁴¹ Universidade Presbiteriana Mackenzie instituição de ensino superior particular no Brasil com campus de graduação e pós-graduação em Higienópolis, São Paulo.

temível CCC, e da Faculdade de Filosofia da USP, onde a esquerda tinha sua base mais atuante. Foi um grande conflito violento e sangrento entre alunos das duas escolas.

Sempre indeciso sobre como escolher entre as carreiras de artista, músico, compositor e a de arquiteto Maranhão seguia naquele ano turbulento como nos outros anteriores. Sempre em dificuldades para cumprir suas obrigações de aluno. Estava com matérias atrasadas e tinha consciência que andava negligenciando a escola e os professores inflexíveis, exigiam que ele cumprisse as atividades. Tinha neste ano em particular dificuldades com uma matéria chamada Fundação, por preconceito achava que a disciplina destinava-se melhor aos engenheiros, dados aos cálculos, e já tivera sido reprovado. Tinha também que conciliar suas atividades como recém celebridade descoberta pela Imprensa contudo, não cabia muito bem naquele traje que a televisão e a recentíssima indústria cultural queria vesti-lo.

Pouco disposto a muita conversa nas entrevistas solicitadas pelos jornalistas ou na televisão não respondia o que lhe perguntavam. Não por maldade ou falta de esclarecimento, mas porque ficava a observar outras circunstâncias e situações até lhe fugir da mente os propósitos daqueles encontros. Torturava-se com o fato de não conseguir resolver com bom senso as questões acadêmicos e como ele mesmo relata “eu não conseguia pegar no livro e resolver o problema. Além do que a situação do regime político cada vez mais intenso, e mais repressivo, tumultuava a vida ao extremo. Desde do festival de “Gabriela” em 1967, já começara a se falar em luta armada, decisão política de esquerda que eu tinha dificuldade de compreender” e continua o raciocínio querendo justificar os motivos que o levaram a agir de um jeito e não de outro “preocupado em dar sequência ao espaço que essa música me abriu dediquei-me mais ao violão. Pensei em abandonar a FAU, entretanto, só pensei, eu não tinha cacife para isso”. Mesmo assim, tinha plena consciência e havia percebido quanto seria difícil estruturar uma carreira artística, o fato de ter ganho o festival por se só não resolvia o problema.

As mudanças de um ano para o outro de um festival para o outro tinham sido substanciais e sua forma de cantar tinha-o isolado das categorias instituídas dentro do conjunto das músicas de festival. Se de um lado havia a constatação da existência de um grupo considerado de esquerda, mais intelectualizado e cuja personagem em destaque era o promissor Chico Buarque, que manifestava seu interesse pela nova música popular

através das composições informativas e participantes⁴², do outro havia o novo novíssimo brilho dos Tropicalistas que eram refutados e hostilizados por um público ávido de afirmações nacionais e contra a americanização na cultura. E a Jovem Guarda.

Procurava as pessoas que pudessem ajudar mas não dava certo e ele não via um caminho mais plausível e concreto a não ser continuar a fazer o que fazia. E com o tempo passando procurava como podia se organizar e administrar a vida, que não era fácil não. A exposição tinha lhe dado a condição de ouvir críticas, cobranças, sofrer com os maus entendidos que aconteciam. Um deles era o fato de o considerarem ligado a turma dos conservadores, se é que isto existia, coisa que não era realidade. A aproximação dele com pessoas que tinham uma tendência mais nacionalista não fazia dele um igual. Procurava colocar-se com sua criatividade e originalidade dentro de um espaço só seu. Afirma Maranhã e esclarece “quando menos espantei estava às vésperas do III FIC – III Festival Internacional da Canção Popular, que seria realizado parte em São Paulo e parte no Rio de Janeiro. Percebi a complexidade do evento e decidi participar de qualquer jeito, mesmo só”, diz. Não gostava de ficar para trás como já disse, “confiava muito pouco na minha pessoa, mas tudo na minha canção”.

De fato o III FIC como estava se modernizando e se aperfeiçoando trazia sempre acontecimentos que chamavam atenção quer por força da inovação quer por força das estratégias de venda. Uma das novidades daquele ano era que São Paulo teria direito a seis vagas planejadas para as etapas semifinais nacionais e o restante das vagas distribuídas entre os estados participantes. Seriam escolhidas 40 músicas que concorreriam a final paulista no Teatro da Universidade Católica, o TUCA. Outra inovação era com relação ao júri que no ano anterior recebera muitas críticas por ser um

⁴² Essa classificação é dada pela estudiosa Walnice Nogueira Galvão no artigo MMPB: uma análise ideológica publicada na Revista Aparte uma publicação do TUSP – Teatro dos Universitários de São Paulo, nº 2, maio/junho de 1968. p. 18. A concepção do seu entendimento é a de que a música feita por alguns compositores naquele momento seja tão escapista e consoladora quando aquela que fala em moça-flor-sol-barquinho-amor-dor. Só que se trata de evasão e consolação para pessoas intelectualmente sofisticadas e mais, o autor ganha panca de valente e corajoso porque ousa cantar coisas que desagradam muita gente. E, como tudo se passa ao nível da canção o autor canta porque o público gosta. O cantor-autor faz o mesmo que seu personagem diz que faz. Não há na canção popular brasileira sinais de uma consciência avançada nem proposta para qualquer ação que não seja cantar. Esperar o dia em que as dificuldades seriam sanadas ou resolvidas, então nada mais propício ao esperar do que cantar. Cantar seria outra forma de cantar para me consolar enquanto o dia não vem. Cantar para anunciar a toda gente que o dia virá sim.

júri formado mais por jornalistas do que por especialistas. Seria então constituído um corpo de jurados mais ligado à área de música, e até a opinião de quem fora concorrente seria ouvida.

A organização e transmissão dos festivais internacionais agora pertenciam a TV Globo que, pelas duas providências, ficava evidente a intenção de consolidar a emissora em território paulista. Sendo carioca desejava abrir uma frente na capital paulista dominada pela Record, o que não interessava em nada aos seus negócios. Como enfatiza Zuza Homem de Mello⁴³ “sendo a música popular um meio privilegiado de representação da consciência política estudantil e da sensibilidade artística do país, não poderia ignorar as tensões político-sociais do momento. Os festivais seriam o ambiente ideal”.

Entre as 24 músicas selecionadas para a fase paulista do FIC a maioria tinha conteúdo explícito reacionário, “É proibido proibir” e “Para não dizer que não falei das flores” eram os exemplos mais claro disso.

2.4 Quem não Canta Chora

Com várias músicas compostas que poderiam ser apresentadas no festival Maranhão decidiu que comporia uma nova. Queria demonstrar sua criatividade, exercê-la sem amarras para mostrar a si mesmo que era capaz de, tendo que compor, compor e fez. Fez outro frevo chamado “Dança da Rosa” inteiramente dentro do momento que vivia a partir de “Gabriela” isto é, também demonstrava através de um ritmo festivo as dificuldades do seu caminhar, de prosseguir. Resgata das suas memórias sobre a música que “embora compusesse para o festival a minha preocupação final era sempre a mesma, eu, eu e meus caminhos”. Contudo tinha que ser assim, não poderia ser de outro jeito. As duas músicas eram um retrato alegórico das suas vivências e experiências aprendidas, possuíam uma ligação mesmo que, contraditoriamente ele buscasse algo diferente de “Gabriela” como afirma, “a ação de ver ou só para ver é constante. É a mesma. Uma repetição aparentemente tolinha, mas que vincula, liga, uma a outra canção, sugerindo sequência, sugerindo ilação”. Contraditoriamente sim, pois queria mais do que o MPB-4 havia feito, queria crescer nesta hora o seu “eu” o seu “ser”, evoluir.

⁴³ MELLO, Zuza Homem de. A era dos festivais; uma parábola. Rio de Janeiro, Ed. 34, 2003 p.272.

Não que tivesse uma preocupação em especial com a evolução na sua música porém no seu posicionamento pessoal. Estava em constante busca por essa melhora. Uma busca de algo impalpável que lhe desse a convicção clara do que fazia e a tranquilidade suficiente para isto. Queria que a música lhe construísse mais, que houvesse uma construção mais real do que ele era e pretendia. Assim, “cantei a música como sempre fiz, escrevi a emoção como sempre escrevi, e fiz a inscrição no festival como se diz, a meio pano, com o horizonte imperceptível só com uma perspectiva à frente: a construção da minha personalidade”, repete insistente Maranhão como se fosse uma necessária manobra para ele mesmo. A música foi aceita pela organização do festival e entraria para concorrer nas finais da capital paulista. E assim foi feito, mas antes era preciso procurar fazer o arranjo, buscar músicos e intérpretes.

A esta altura sem o apoio de Walter Silva devido a um desentendimento entre os dois, isto é, sem empresário tinha que de novo buscar ajuda. Falou com o amigo Luís D’horta, que conhecia muita gente na cidade, e este indicou um grupo que tocava jazz em uma garagem e que, apesar do jazz, eram músicos e podiam, quem sabe, contribuir. Luís conhecia o líder que se chamava Albertito e também disse-lhe que este tocava clarinete. Detalhe que lhe chamou atenção devido a ser conhecedor daquele som. Sabia o efeito que ele provocava no choro, um ritmo caracteristicamente brasileiro “indo e voltando” como diz e que adorava. Ficou fascinado com a ideia de conhecê-lo. Encontrou a banda formada ensaiando e pode constatar a performance da Traditional Jazz Band. Não era exatamente o que queria pois Tito Martino com seu clarinete e o restante dos músicos tocavam dixieland⁴⁴ e aquilo o deixava preocupado. Na verdade achava mesmo era estranho. Possuía ideias antecipadas do que poderia querer no “seu” grupo de instrumentos e pensava na inclusão de um pandeiro, agora vinham as lembranças dos pandeirões tão tradicionais nos bois de sotaque de matraca, achava que era uma imagem subjetiva; tinha que ter uma cuíca, instrumento que também lembra outro do boi, o tambor onça e naquela banda de jazz era improvável encontrá-los. Mas, se deu por satisfeito e colocou-se a ver outras vantagens. Uma figura parecia destacar-se no meio do grupo, Tito.

⁴⁴ Um estilo de Jazz que nasceu, no século XX, em New Orleans, e que rapidamente se espalhou até Chicago e Nova Iorque pelas New Orleans Bands ao longo da década de 1910. Considerado como um subgênero do Jazz nasceu no bairro boêmio de Storyville. A banda que difundiu o nome "jazz" também era de New Orleans e chamava-se "Original Dixieland Jazz Band". O conjunto foi um enorme sucesso em Nova Iorque entre 1917 e 1918, e foi a primeira banda de jazz a realizar gravações.

“Eu adorei seu jeito, um homem baixo, forte, alegre e que liderava o conjunto com esse corpo sacodido; uma coisa engraçada, que podia ser interessante para meu frevo. Um grande músico”, assim Maranhão recorda do clarinetista nos primeiros momentos que o viu “tocava com muita energia que sacudia todo seu corpo no ritmo da música. Parecia um boneco de molas. Ele tocava com o corpo cheio, repleto, não há vazios”, conta detalhando a memória. O restante do grupo era composto por Laurindo Godoy, um mulato que tocava percussão com um instrumento curioso conhecido como *washboard* traduzido para o brasileiro como tábua de lavar, roupa provavelmente. Depois ficou sabendo tratar-se de um instrumento de percussão primitivo do jazz de Nova Orleans um originário do dixieland. Os demais instrumentos eram os normais e tocados por: banjo com Reynaldo Mayer, trombone com Onofre Cardoso, contra baixo de Daniel Grisanti e na corneta André Busic. Outro instrumento que chamou atenção foi o baixo de Daniel pois sendo de madeira, rústico lembrava em muito o rabeção de Roque, músico ludovicense do seu tempo de menino nos quintais de dedo.

Sentou-se para conversar e poder explicar suas intenções depois que a Traditional Jazz Band terminou o ensaio. Eles não abriam mão do jazz que faziam e ele não abria mão do seu frevo. “Porém, não queria perder a oportunidade, ali estava uma realidade embora não atendesse todos os meus propósitos de ser um grupo para o meu trabalho vi que havia possibilidade de se aproveitar coisas para ambos os lados, era uma questão de ajustar os ponteiros” explica o que aconteceu para que as partes chegassem a um acordo. A música tinha dois movimentos distintos o primeiro uma marcha rancho e o segundo o frevo, uma marcha mais solta ficaria melhor do que propriamente um frevo, um marchinha mais solta com a cadência do frevo, como explica “acentuei a marcha rancho mais lenta e valorizei o outro movimento com a impulsão da banda no dixieland explorando a musicalidade dos músicos dentro do frevo”, situação que só é compreendida por quem escuta “Dança da Rosa”. Criaram um híbrido de música americana e brasileira. Acharam o resultado satisfatório e começaram os ensaios com a voz de Maranhão até porque não tinham a menor ideia de quem a defenderia “no meu íntimo, sem declarar, eu queria muita gente no palco, junto comigo”. Com o arranjo pronto o grupo ficou à vontade e isso era muito importante pois se tratando do festival as inovações eram sempre muito bem recebidas e valorizadas e “Dança da Rosa” tinha um charme especial, tinha recebido um arranjo feito especialmente para ela, só para ela.

E para finalizar o arranjo de forma expressiva própria da sua forma de sentir cortou a última nota de um *pá pá pá* vocal deixando a melodia suspensa no ar. A última nota da música não existe e isso criou um suspense interessante e positivo. Naquele momento não se dispunha a pensar em Música Popular Brasileira, em raiz cultural, em conteúdo sócio filosófico de nada. Realizava a possibilidade de dar forma a sua música para que pudesse cantá-la, ensaiar o tempo suficiente e ter segurança no trabalho. Queria no palco quando da sua apresentação a repetição da festa, queria uma festa com muita gente para acompanhá-lo e como a essa altura precisava definir quem defenderia a música decidiu, não exatamente por livre espontânea vontade, que seria acompanhado do Quarteto 004⁴⁵, um grupo de jovens cariocas recém formado. Viu que não poderia ser diferente e foram para frente. Ensaios, ensaios, ensaios até o dia da eliminatória da fase paulista com “Dança da Rosa” sendo classificada para a final. Relembra do dia “estremeci quando soube que seríamos os primeiros a nos apresentar. Isso não era muito bom. Eu fiquei inseguro e pedi para todos que fizessem o ensaio como se fosse para valer”. O resultado dos ensaios ressaltara a música e à noite não deu outra, o teatro recebe surpreso o trabalho. É de fato uma música engraçada, alegre, buliçosa, principalmente quando o *washboard* na mudança de ritmo, da marcha rancho para o frevo, faz um **plim plim** no sino do instrumento. Só ouvindo para perceber tamanha sutileza de melodia.

Imediatamente as classificatórias seriam apresentadas as músicas que passaram para a final da competição. Era domingo 15 de setembro e o Teatro do TUCA seria o palco onde os classificados iriam se apresentar e foi nesta noite que Caetano Veloso proferiu o discurso que ficou para a história.

Maranhão ia exibir sua “Dança da Rosa” em conjunto com o Traditional Jazz Band e o Quarteto 004 quando aconteceu o inesperado “estava no hall de entrada perto a uma escada de subida para o balcão conversando com Vandré. Ele tinha um programa chamado Canto Geral e nós combinávamos uma participação minha no programa. Eu cantaria “Verdureiro” junto com o trio Marayá” lembra os detalhes daquele momento. No palco já haviam começado as apresentações e o clima na plateia estava muito tenso e tumultuado. O que antes era uma competição sem maiores consequências tinha se tornado uma disputa de facções, tanto que nessas ocasiões a polícia intervia.

⁴⁵ Composição do Quarteto Maurício Mendonça, Ricardo Villas, Zé Rodrix e David Tygel.

Motivada pelos últimos acontecimentos, já que no sábado o dia anterior Caetano Veloso ao tentar cantar sua música tropicalista “É Proibido Proibir” pela primeira vez – o nome da música era a repetição de uma frase que ficou bem conhecida na França pichada nos muros de Paris em função da revolta dos estudantes no mês de maio – fez uma montagem que era algo espalhafatoso com roupas de plástico em cores berrantes, cabelos desarrumados, muitos colares de fios elétricos e metais, mais a participação ao microfone do americano John Dandurand que, ao falar e esbravejar em Inglês não se fazia entender de jeito algum. Foi inicialmente aclamado e depois tremendamente vaiado, a torcida organizada dava o tom em desarmonia e sinais dos confrontos que aconteceriam. Depois de ser cantada e considerada uma anarquia estava classificada entre as seis da final. E o público ensandecido não entendia os motivos do júri para a escolha.

Ao entrar no palco do TUCA para defender sua música com a mesma indumentária do dia anterior na última noite da fase nacional que representaria o Brasil nas semifinais e finais no Maracanãzinho, no Rio de Janeiro, Caetano simula com movimentos nos quadris um ato sexual que só fez o público ficar mais enfurecido ainda pois, desde seu primeiro movimento na tentativa de cantar era vaiado escandalosamente. Sem conseguir desferir uma só palavra e quando o fazia era encoberto pelo som do tumulto que havia se formado, repentinamente inicia um discurso diferente do que tinha preparo para homenagear a atriz Cacilda Becker, um poema de Fernando Pessoa, perseguida pela Censura. Aos gritos, mais altos do que os da assistência, profere:

“Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir este ano uma música, um tipo de música, que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado; são a mesma juventude que vai sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada! Hoje não tem Fernando Pessoa! Hoje eu vim dizer aqui que quem teve a coragem de assumir a estrutura do festival, não com o medo que o sr. Chico de Assis pediu, mas com a coragem, quem teve essa coragem de assumir esta estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu. Vocês estão por fora! Vocês não dão pra entender. Mas que juventude é essa, que juventude é essa? Vocês jamais conterão alguém! Vocês são iguais sabe a quem? – tem som no microfone? – Àqueles que foram ao Roda viva e espancaram os atores. Vocês não diferem em nada deles, vocês não diferem em nada! E por falar nisso, viva Cacilda Becker, viva Cacilda Becker! Eu tinha me comprometido em dar esse viva aqui, não tem nada a ver com vocês. O problema é o seguinte: vocês estão querendo policiar a música brasileira!” ...

E continua referindo-se ao festival passado e as vaias que “Alegria, alegria” havia recebido tentando justificar e ao mesmo tempo hostilizar,

“O Maranhão apresentou este ano uma música com o arranjo de charleston, sabem o que foi? Foi a Gabriela do ano passado que ele não teve coragem de, no ano passado, apresentar, por ser americana. Mas eu e o Gil já abrimos o caminho, o que é que vocês querem? Eu vim aqui para acabar com isso. Eu quero dizer ao júri: me desclassifique! Eu não tenho nada a ver com isso! Nada a ver com isso! Gilberto Gil!” ...

Gilberto Gil que estava na plateia de um pulo alcançou o palco abraçando o companheiro que continuou a falar e as vaias aumentavam,

“Gilberto Gil está comigo pra nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Acabar com isso tudo de uma vez! Nós só entramos em festival pra isso, não é, Gil? Não fingimos, não fingimos que desconhecemos o que seja festival não. Ninguém nunca me ouviu falar assim. Sabe como é? Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas, e vocês? E vocês? Se vocês, se vocês em política forem como são em estética, estamos feitos! Me desclassifiquem junto com o Gil! Junto com ele, tá entendendo? O júri é muito simpático, mas é incompetente. Deus está solto! Fora do tom, sem melodia. Como é, júri? Não acertaram? Desclassificaram a melodia de Gilberto Gil e ficaram por fora! Juro que o Gil fundiu a cuca de vocês. Chega!”⁴⁶

De onde Maranhão estava não se via Caetano Veloso apenas se ouvia. E, ele ouviu seu nome sendo citado naquele discurso desabafo. “Ele falou em você” – disse Geraldo Vandré e balançando a cabeça concordou com o comentário e esforçou-se por querer ouvir mais. Ouvindo somente pequenos trechos do que Caetano falava, trechos soltos, saiu de onde estava impactado como todos que haviam presenciado a confusão e só lembrou que tinha que apresentar “Dança da Rosa” dali a pouco. Não viu mais Vandré, não recorda mais de nada do resto da noite. Ficou em transe com a fala anterior, não conseguia livrar-se daquele som de palavras insistente que ressoavam aos seus ouvidos “só pensava no que ele havia dito de mim sem entender por quê. Não casava coisa com coisa. Não havia nexos, sentido algum. O jeito era deixar passar pra ver no que dava, não tinha o que fazer, talvez uma conversa depois esclareceria”, relembra as impressões que teve daquele instante ficando aflito profundamente por não entender os motivos.

Com a música classificada para primeira eliminatória da final nacional no Maracanãzinho não lembra mais de nada, deliberadamente ou não, já que por falta de

⁴⁶ Todo o discurso foi literalmente retirado de: VENTURA, Zuenir. 1968; o ano que não terminou. 3.ed. São Paulo, Editora Planeta do Brasil, 2008. p. 179/81.

motivos não compreendia a comparação e relação feitas naquele comentado, conhecido e debatido discurso. Volta a memória para o TUCA e lembra que quando iniciaram a cantar o público mudou rapidamente e vibrou com o trabalho. De um instante para outro voltam as lembranças do dia da apresentação na final com o estádio lotado, uma multidão que impressionava pela beleza e ao mesmo tempo assustava como uma identidade cheia de vida com sons, brilho, luz, confusões, gente de um lado para o outro, correrias, problemas nas instalações e assim, com essa sensação de situações “não vivenciadas” fez sua apresentação. Comenta “cantamos a música e sei que não passamos para final”.

O episódio do discurso causou tanta repercussão que a gravadora Phillips resolveu soltar no mercado um disco compacto tendo do lado A gravação normal de estúdio da música e do lado B, com o título “Ambiente de Festival” o discurso mutilado sem a referência feito por Caetano Veloso a Maranhão.

Ora, Maranhão tinha a originalidade que lhe convinha para fazer as músicas concorrentes dos festivais e se estavam plenas, cheias de elementos da música americana também estavam de brasilidade. E não existia nele qualquer intenção de fazer uma música que fosse daquele segmento ou de outro, tão comum as canções dos festivais, fazia sua música como lhe era conveniente e intuitivo. Seguia seus caminhos... Certo dia estava no bar do Zé quando três homens o abordaram querendo ver sua identidade. Mostrou-a e fazendo a pergunta do que se tratava recebeu um violento murro no rosto e como resposta, a enigmática frase “não lhe interessa”, saiu do bar trôpego e seguiu seus caminhos.

Para finalizar ele acrescenta que a partir dali houve uma clareza dos resultados que ações como aquela provocava “ai eu fui entender um pouco mais! Havia intenções complexas no seu discurso, ditas de afogadilho, utilizando meu nome para agredir a plateia. O que tinha sido tão belo e espontâneo, embora sobre suposição falsa, perdeu a beleza da espontaneidade, quando ele excluiu do discurso esta parte” e diz “a música de um povo, de uma comunidade, tribo, grupo, até de uma pessoa qualquer, é o conjunto de impressões do universo cultural desse tipo de organização humana. Pense no Brasil, país de colonização recentíssima com o povo mais misturado do Mundo. Pense”!



Figura 19 No ensaio Dança da Rosa. (da esq. para dir.) Onofre Cardoso- trombone, Tito Martino-clarinete, André Busic-corneta, Maranhão-violão, Daniel Grisanti-contra baixo.e banjo Reynaldo Mayer.

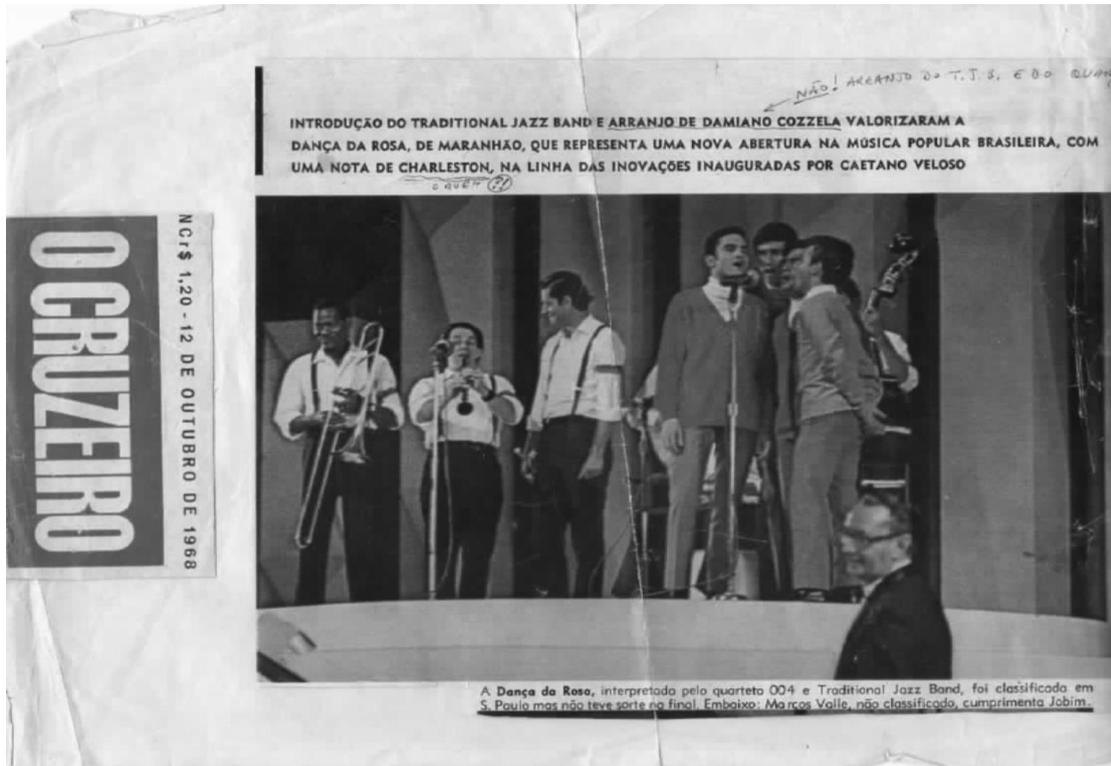


Figura 20 Apresentação de Dança da Rosa: Onofre Cardoso, Tito Martino, André Busic e o Quarteto 004 Zé Rodrix, Ricardo Vilas, Maurício Mendonça (Maestro), David Tygel.

2.5 Folclore é Reação

Desde o início do golpe militar e com todas as mudanças ocorridas, com a violência assustadora e a insegurança que imperava por aqueles dias, os três primeiros anos apesar de não terem sido fáceis, foram mais brandos nas manifestações de repressão do que os seguintes. A consequente publicação de atos institucionais não interferiam tão contundentemente na cultura ao ponto de estagná-la, continuava-se a fazer teatro, cinema, música e a se lançar livros. Se bem que, tudo isso não estava livre do controle de uma censura imposta pela regime, por instituições e por pessoas. Com as ondas de manifestações de repúdio e desagrado crescentes, cresceu também o controle exercido pelo Estado as várias esferas sociais. Em 1968 aconteceria o “golpe dentro do golpe”.

Naquele ano as forças radicais de dentro do Governo cada vez mais fortes não mais facilitariam com medidas paliativas ou de exceção. Aos treze dias do mês de dezembro do referido ano, o então presidente militar do país Costa e Silva abriu a “43ª sessão do Conselho de Segurança Nacional, no Salão de Despachos no segundo andar do Palácio das Laranjeiras”⁴⁷, onde passou aos seus subalternos uma pasta para que lessem o conteúdo dentro dela, lá estava contido o Ato Institucional nº 5.

Nos últimos meses os ataques dos policiais e as inúmeras investidas com violência contra os movimentos organizados dos estudantes tinham enfraquecido o surgimento das passeatas por todo o país. A última grande investida havia sido ao congresso clandestino da União Nacional dos Estudantes – UNE organizado para acontecer na pacata cidade de Ibiúna, interior paulista. Até novembro ainda aconteciam pequenas passeatas em cidades isoladas e nos primeiros dias de dezembro a tensão pareceu aumentar com a recusa da Câmara em dar licença ao Governo militar para processar o deputado Márcio Moreira Alves acusado de, em discurso de protesto contra a invasão da UnB no mês de agosto por policiais armados, denegrir as Forças Armadas. Com o anúncio do AI-5 começava o período mais duro, obscuro e perigoso da ditadura. Até a revogação do ato em 1978 foram muitas punições, entre elas mutilação de 500 filmes, 450 peças de teatro, 200 livros, mais de 500 letras musicais e até cenas de telenovelas além das prisões, mortes e desaparecidos que nunca foram encontrados.

⁴⁷ VENTURA, Zuenir. 1968; o ano que não terminou. 3.ed. São Paulo, Editora Planeta do Brasil, 2008. p.249

EDITADO O ATO 5

- 1) Congresso em recesso
- 2) Confisco de bens
- 3) Suspensos "habeas" políticos
- 4) Restabelecidas as cassações
- 5) Liquidada a vitaliciedade

É o seguinte o texto do Ato Institucional n.º 5, ontem editado pelo Presidente da República:

CONSIDERANDO que todos os fatos perturbadores da ordem são contrários aos ideais e à consolidação do Movimento de março de 1964, obrigando os que por ele se responsabilizaram e juraram defendê-lo a adotarem as providências necessárias, que evitem sua destruição.

Resolve editar o seguinte:

ATO INSTITUCIONAL

Art. 1.º — São mantidas a Constituição de 24 de Janeiro de 1961 e as Constituições Estaduais, com as modificações constantes deste Ato Institucional.

Art. 2.º — O Presidente da República poderá decretar o recesso do Congresso Nacional, das Assembleias Legislativas e das Câmaras de Vereadores, por Ato Complementar, em cidade de sítio ou fora dele, só voltando ao mesmo a funcionar quando convocados pelo Presidente da República.

§ 1.º — Decretado o recesso parlamentar, o Poder Executivo correspondente fica autorizado a legislar em todas as matérias previstas na Constituição ou na Lei Orgânica dos Municípios.

§ 2.º — Durante o período de recesso, os senadores, os deputados federais estaduais e os vereadores só poderão a partir de sua sede substituídos.

§ 3.º — Em caso de recesso da Câmara Municipal, a fiscalização financeira e orçamentária dos Municípios que não possuem Tribunal de Contas será exercida pelo do respectivo Estado, estendendo-se sua ação às funções de auditoria, julgamento das contas dos administradores e demais responsáveis por bens e valores públicos.

Art. 3.º — O Presidente da República, no interesse nacional, poderá decretar a intervenção nos Estados e Municípios, sem as limitações previstas na Constituição.

Parágrafo único — Os Intervenções nos Estados e Municípios serão nomeados pelo Presidente da República e exercerão todas as funções e atribuições que cabem, respectivamente, aos Governadores ou Prefeitos, e aos órgãos das prerrogativas, vencimentos e vantagens fixados em lei.

Art. 4.º — No interesse de preservar a Revolução, o Presidente da República, ouvido o Conselho de Segurança Nacional, e sem as limitações previstas na Constituição, poderá suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de dez anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais.

Parágrafo único — Aos Membros dos Legislativos federal, estaduais e municipais, que deixem seus mandatos cassados, não serão dados substitutos, determinando-se o "quorum" parlamentar em função dos lugares efetivamente preenchidos.

Art. 5.º — A suspensão dos direitos políticos, com base neste Ato, importa, simultaneamente, em:

I — cessação de privilégio de sítio por prerrogativa de função;

II — suspensão do direito de votar e de ser votado nas eleições sindicais;

III — proibição de atividades ou manifestações "obres assumta de natureza política;

IV — aplicação, quando necessária, das seguintes medidas de segurança:

- a) — liberdade vigilada;
- b) — proibição de frequentar determinados lugares;
- c) — detenção determinada.

§ 1.º — O ato que decretar a suspensão dos direitos políticos poderá fixar restrições ou proibições relativamente ao exercício de qualquer outra função pública ou privada.

§ 2.º — As medidas de segurança de que trata o item IV deste artigo serão aplicadas pelo Ministro do Estado da Justiça, de fora e a apreciação de seu ato pelo Poder Judiciário.

Art. 6.º — Ficam suspensas as garantias constitucionais ou legais de vitaliciedade, inamovibilidade e estabilidade, bem como a de exercício em funções por prazo certo.

§ 1.º — O Presidente da República poderá, mediante decreto, demitir, remover, suspender ou pôr em disponibilidade quaisquer titulares das garantias referidas neste artigo, assim como empregados de autarquias, empresas públicas ou sociedades de economia mista, e demitir, transferir para a reserva ou reformar militares ou membros das polícias militares, assegurados, quando for o caso, os vencimentos e vantagens proporcionais ao tempo de serviço.

§ 2.º — O disposto neste artigo e seu parágrafo 1.º aplicam-se também nos Estados, Municípios, Distrito Federal e Territórios.

Art. 7.º — O Presidente da República, em qualquer dos casos previstos na Constituição, poderá decretar o estado de sítio e prorrogação, fixando o respectivo prazo.

Art. 8.º — O Presidente da República poderá, após investigação, decretar o confisco de bens de todos quantos tenham enriquecido, ilicitamente, no exercício de cargo ou função pública inclusive de autarquias, empresas públicas e sociedades de economia mista, sem prejuízo das sanções penais cabíveis.

Parágrafo único — Provada a legitimidade da aquisição dos bens, far-se-á sua restituição.

Art. 9.º — O Presidente da República poderá baixar Ato Complementares para a execução deste Ato Institucional, bem como adotar as medidas necessárias à defesa da Revolução, as medidas previstas nas alíneas "d" e "e" do parágrafo 1.º do artigo 152 da Constituição.

Art. 10 — Fica suspensa a garantia de "habeas corpus", nos casos de crimes políticos, contra a segurança nacional, a ordem econômica e social e a economia popular.

Art. 11 — Excluem-se de qualquer apreciação judicial todos os atos praticados de acordo com este Ato Institucional e seus Ato Complementares, bem como os respectivos ofícios.

Art. 12 — O presente Ato Institucional entra em vigor nesta data, revogadas as disposições em contrário.

Brasília, DF, 12 de dezembro de 1964, 117.º da Independência e 88.º da República.



ANO XLIV - Rio de Janeiro, sábado, 14 de dezembro de 1964 - N.º 12.010

O GLOBO

FUNDAÇÃO DE IRINEU MARINHO
 Diretor-Geral: ROBERTO MARINHO | Diretor-Executivo: HERBERT MOSES
 Diretor-Administrativo: RICARDO MARINHO | Diretor-Editorial: ROGERIO MARINHO

Além de uma coleção de rádio e televisão, o Ministro Luís Antônio da Gama e Silva, do Judiciário, explicou à Negão, ontem à noite, os motivos que levaram o Governo, ouvido o Conselho de Segurança Nacional, a editar o Ato Institucional n.º 5 e o Complementar n.º 38.

Jato cai no mar: cinquenta mortos



DESTROÇOS RECOLHIDOS NO MAR APRESTADO DE TUBARÕES (AP)



ENTRE OS CINQUENTA MORTOS DO JATO, AS TRÊS AERMOÇAS (AP)

Um avião a jato, com 50 pessoas a bordo, que saíra de Nova York rumo a Caracas, tomou voo sem escala, explodiu sobre o mar das Caraíbas, ao largo da costa venezuelana. Mortos foram os passageiros e os pilotos em La Guaira dizem ter visto uma "grande bola de fogo" caindo sobre o mar. Em 22 horas. Os corpos logo enterrados no local receberam 23 cadáveres destruídos, nas águas indietadas de tubarões. Mais tarde, as autoridades venezuelanas comunicaram oficialmente ter perdido as esperanças de encontrar sobreviventes. Uma das vítimas é Olguita Antonelli Dugarte, Exilada Venezuelana, que viajara acompanhada de sua filha de 4 anos. (Telegr. pag. 9)

Tranquila a situação financeira

Ato Complementar n.º 38

Também em data de ontem, o Presidente da República baixou o seguinte Ato Complementar de n.º 38:

ATO COMPLEMENTAR N.º 38 DE 12 DE DEZEMBRO DE 1964

Art. 1.º — Nos termos do art. 5.º do Ato Institucional n.º 5, de 12 de dezembro de 1964, ficam suspensas as garantias de vitaliciedade, inamovibilidade e estabilidade, bem como a de exercício em funções por prazo certo.

HOJE O JÓGO COM ALEMÃES

Hoje à noite, no Maracanã, com Pelé na ponta-da-lança e apresentarão suas melhores partidas do momento, entre 10...

Figura 21 Reprodução da capa do jornal O Globo com a publicação do AI-5.

Passados alguns dias do III FIC e com o país em pavorosa por causa da conturbada vida política, as consequentes prisões e cerceamento que assustavam muita gente, controle das liberdades de Imprensa e expressão não eram motivos para serem desconsiderados por quem estava bem no meio da confusão. Um ambiente nada propício para quem continuava frequentando a residência do professor Sérgio e cantando com suas filhas. Certo dia, depois da publicação do AI-5 Maranhão saindo de lá viu que haviam três homens encostados em uma árvore gigantesca que ficava em frente da casa, talvez uma figueira, não lembra exatamente, olhavam insistentemente às janelas e fumavam sem parar, ficou a imaginar que poderia ser homens do DOPS, o Departamento de Ordem e Política Social, órgão temido e sabidamente repressor. Saiu apressado olhando se era seguido, rumou para o Bar Riviera mas não se sentiu à vontade quando chegou no recinto, eram muitos sons, gentes, mentes confusas e assustado se dirigiu a casa do irmão Mauro, no bairro de Santana, em busca de abrigo e aconchego. Lá, conversando com os familiares decidiu viajar para São Luís, o clima em São Paulo não o ajudava em nada. No outro dia arramou as poucas coisas que tinha e seguiu viagem.

Quase dois meses antes de ter acontecido este episódio Maranhão tinha encontrado com Toquinho e seu violão que não largava de mão. Os dois conversaram sobre a realização do IV Festival da Música Popular Brasileira que a Record estava organizando e como que aproveitando a oportunidade Toquinho mostrou-lhe uma melodia que não conseguia concluir e perguntou se não era possível que ele fizesse uma letra e disse-lhe o nome da canção “A outra” e explicou sua ideia. “Na mesma hora me entregou uma fita cassete com a música. Dois dias depois lhe mostrei o que consegui. Ele não pensou duas vezes, colocou a música nesse festival e decidimos que Ivete iria cantar”, explica que coube a Toquinho um interesse maior pela música inscrita pois ele, desde que tinha tomado conhecimento do festival andava pensando em colocar uma música também, mas só dele, uma composição que possibilitasse mostrar que as duas últimas selecionadas para os festivais podiam ser superadas por uma mais original. Também tinha vivenciado a experiência de cantar no palco e aquilo havia lhe dado um sabor novo, acreditava estar mais seguro para defender sua música e andar com os próprios pés. “A outra” passou para a segunda eliminatória porém não foi mais além. Já havia decidido que a composição inscrita no festival seria “Descampado Verde”.

Na sua análise sociológica da arte J. Plekanov⁴⁸ esclarece que o artista que consegue agradar um momento, ainda quando não fosse mais que a uma só pessoa, não faltou ao seu fim “por completo”, posto que tenha representado uma forma da vida capaz de encontrar um eco de simpatia em um ser vivo. Espontaneidade do sentimento individual. Era nisto que, inconscientemente, Maranhão pensava quando compôs a sua quarta música concorrente de festival, “era uma música romântica, forte, muito pessoal e eu gostava de sua conveniência” explica. E mais, essa música lhe trazia de volta as suas raízes, ao compô-la teve ímpetos de toadas, loas de bumba-meu-boi começou a identificar a presença, a pulsação do toque do pandeirão, mesmo que precariamente, mas foi o suficiente para deixá-lo alerta. Até então havia esquecido São Luís e a volta daquela sonoridade tão especial pôde lhe fazer contente, já que sentir as vibrações do boi, lhe era positivo pois trazia lembranças realçadas do Campo dos Perizes, por onde passava o trem São Luís-Teresina daquelas viagens do tempo de criança.

Contudo como tinha visto as torcidas organizadas se manifestarem contra o folclore, como se este fosse um conjunto da cultura primitiva, relacionado ao atraso, ao subdesenvolvimento, à pobreza e que não pertencia à modernidade, ficou intimidado com o som da música. Apesar dessas questões sobre o assunto lhe incomodarem, pois ficava confuso sobre a importância e o papel do folclore, achava estar certo ao acreditar que “o folclore é produto das classes populares, regionais, e por que não dizer, nacionais, e que estão longe de ser algo atrasado ou reacionário, como se queria nestes nossos idos”. As agressivas oposições ideológicas do momento lhe tolhiam o impulso e resolveu, mesmo não envolvido, mesmo considerando que sua música era tão descompromissada, afinal ninguém queria ser um reacionário, mudar o sentido da composição, descartou a pulsação do boi colocando a intuição à favor do baião. Então “uma primeira parte eu expressei com uma valsinha bem dolente quase declamada e depois o baião na segunda parte fazendo a música crescer”, diz. Assim “Descampado Verde” nasceu só com a força do boi sem contudo ter sua linguagem sonora, foi mutilada por uma ideologia.

⁴⁸ PLEKANOV, J. Sociologia da arte. São Paulo, Edições Cultura. 1945. p. 149 (Série O Romance da Arte).



Figura 22 Capa do LP com as músicas do festival entre elas "Descampado Verde".

A organização do festival que tentava superar problemas anteriores fossem de ordem técnica ou de outra natureza resolvera modificar e atender algumas solicitações feitas pelos compositores. A TV Record resolveu atender ao apelo dos compositores que não concordavam em submeter sua obra ao julgamento de um único júri e criou um julgamento paralelo ao oficial na forma de um júri popular. Seriam então duas premiações distintas, a oficial e a popular. O telespectador tomava parte

do espetáculo pela primeira vez interferindo com seu voto no destino das canções, podia votar usando os cupons encontrados na revista *Intervalo*. E os três discos com as 36 músicas escolhidas, entre as mais de mil enviadas, seriam lançados logo após a primeira eliminatória. Entre os problemas que surgiam, além e por causa das vaias, alguns artistas que eram importantes para o elenco da emissora não mais defenderiam músicas.

Os problemas com a Censura também haviam aumentado e as músicas sofriam sanções, cortes, exclusões o que deixava todos numa aflição enorme. O autor de “Dia de Graça” Sérgio Ricardo teve que ir a Brasília para explicar ao chefe do Serviço de Censura da Polícia Federal o que significavam seus versos. E na hora da apresentação a Censura, que antes havia liberado sua música, voltou atrás e vetou o verso final com ele não podendo cantar toda a estrofe. Se manteve no palco de cabeça baixa e mudo com o público gritando Censura! Censura!

“Descampado Verde” também tinha que passar pela Censura e como tal seguiu Maranhão para levar a música a um censor, eis a sua impressão “o cara era um ausente, parecia não ter nada a ver com aquilo, assim me pareceu, leu a letra e me disse que não podia ser “...Mariana pecava”, que eu trocasse por “...Mariana sonhava”, sugeri”. O que fazer? Concordou e saiu de lá idiotizado. Isto mostra como andava o país.

Com a canção selecionada agora era buscar o intérprete e esse não poderia ser outro senão o MBP-4 já eram amigos se conheciam e assim foi. “Tínhamos confiança um no outro, a ponto de eu achar que podia fazer uma presença no palco tocando meu violão acompanhando-o” fala Maranhão sobre suas intenções para aquela noite, e assim foi mesmo que “minha apresentação não foi além de regular e depois fiz uma autocrítica severa e conclui que minha autoestima estava mesmo muito por baixo”. O que havia acontecido pela repercussão do discurso não o havia abandonado, àquela sensação de que algo mal esclarecido se estabelecera, como sempre não havia com quem conversar e guardava suas conclusões só para si, o que dificultava mais ainda.

A primeira eliminatória que aconteceu no Teatro Record Centro surpreendentemente foi muito calma. As vaias tão comuns em outros momentos não aconteceram, os cartazes com dizeres provocativos quase não existiam, apesar da presença de veteranos nos festivais a noite estava fora da normalidade, morna, sem entusiasmo. Porém, as vaias retornariam nas eliminatórias seguintes mas sem ser como havia sido antes, agora estavam claramente distintas entre as correntes tradicional, que defendia o samba e a revolucionária, via Tropicalismo. É bem provável que os recentes acontecimentos no país ajudassem em muito a retração de uma juventude que clamava por mudanças. As crescentes ondas de violência e medo começavam a distanciar o público mais participativo, era perigoso uma exposição em excesso. Nesta noite “Descampado Verde” foi escolhida para final pelo júri popular. Na final segunda-feira, dia 09, da apresentação Maranhão só comenta, “depois não aconteceu nada mais de novo, ficou nisso mesmo, não conseguimos ir pra frente”.

O ano 1968 estava terminando e levando com ele o Tropicalismo, as intenções de um movimento revolucionário nacional incipiente e o auge dos festivais transmitidos pelas emissoras de televisão. Houve uma debandada de artistas que fugiram, viajaram ou foram presos ou banidos mandados para o exílio. Com essas palavras Zuza Homem de Mello⁴⁹ define “foi o ano com mais festivais, que foi o da fadiga dos festivais, da Tropicália, do AI-5, não foi um ano qualquer. Em 1968 a Era dos Festivais entrava na curva descendente da parábola”. E Maranhão chegava à cidade, São Luís abriu os braços acolhedores para o visitante ilustre.

⁴⁹ MELLO, Zuza Homem de. A era dos festivais; uma parábola. Rio de Janeiro, Ed. 34, 2003 p.334.

2.6 São Paulo outra vez

A passagem por São Luís fora breve e a cidade mesmo que crescendo urbanisticamente não escondia seu aspecto de província, um lugar parado no tempo e isso incomodava Maranhão já acostumado com agitação de outra cidade infinitamente maior, não se sentia bem com a calma e o silêncio cotidianos. Sem contudo deixar de observar e aproveitar o que lhe era comum, de madrugada redescobriu o batuque do boi vindo dos bairros periféricos com aquele som que lhe acalentava e dava afagos suaves o embalando como em uma cantiga de ninar.

Recolheu-se junto aos pais, buscou abrigo no carinho da mãe e na firmeza do pai, usufruiu do conforto de casa, conversou com amigos. Com o passar dos dias, sem mesmo saber sobre sua eventual volta, começou a sentir saudades de São Paulo, saudades profundas que o fazia acreditar não ser mais possível viver na sua cidade. Voltou para a capital paulista e seguiu com seus propósitos. “Fiz uma reflexão, olhei para dentro de mim vesti um casaco de lã para me esquentar bem, sentei-me na minha cama de pensão. Foliei um maço de músicas, cochilei vendo o passado, minha família, vi o tempo escorrendo entre meus dedos e concluir, era necessário terminar o curso de Arquitetura, e que a definição entre música e arquitetura ficasse para depois”, relembra as suas angústias e a necessidade de decidir sobre o que ser e o que fazer, situação que persistia mesmo depois de ter alcançado relativo prestígio como artista. Era melhor que fizesse como seus pais gostariam, se formar, terminar o curso.

Vivia constantemente assaltado sobre que decisão tomar tanto que, se era para deixar a música por qualquer motivo que fosse não precisaria mais compor e isso não acontecia. Continuava a criar, inventar canções que logo mais ficariam conhecidas, “Pastorinha” é uma dessas, “Cadê a pastorinha que saiu da linha.... Que saiu da linha...? Será que essa pastorinha não fez uma linha, jogando pedrinhas, pra não se perder? Toc... Toc... Toc leva um doce quem souber... Toc... Toc... Toc... lá vai ela como quer”. E como não largava o curso também tinha que cumprir com os compromissos assumidos. Não gostava que o chamassem atenção por causa da negligência com as disciplinas que precisavam ser terminadas e também gostava, tinha se habituado ao convívio com os colegas de turma.

Percebia agora com mais clareza as diferenças entre as arquiteturas conceituadas como colonial e moderna, havia viajado para Bahia, como uma aula, entendia de Le Corbusier, com sua casa “máquina de viver” sabia que era necessário ajustar o Brasil à Brasília, o Brasil à indústria, a produtividade as grandes empresas. Ajustar o Brasil ao urbano, ao automóvel que aumentava a quantidade em circulação a olhos vistos, via que era preciso adequar-se as novas necessidades dos tempos.

Apresentado a Renato Teixeira por Walter Silva há anos tinham-se tornado amigos e gostavam de brincar compondo canções ao violão, cada um ao seu jeito. Maranhão lembra do dia em que foram apresentados da seguinte forma, “lá estava eu no escritório esperando. Tomei um chá de cadeira até que ele apareceu já com um costume que durou anos; ficar absorto enrolando um papelzinho até fazer um tubinho e ficar brincando com isso, ai jogava fora e começava a fazer outro”, comenta. Era um novato na cidade, mais ou menos como ele, acabara de chegar da cidade de Taubaté, interior de São Paulo e naquela época, quando se encontravam no escritório do empresário, faziam muitas coisas juntos, menos música. Só depois de 1967, com o sucesso de “Gabriela” foi que começaram a compor. Fizeram “Mulata abençoada” gravada pelo MPB-4 e depois “Bloco da bandeira” gravada por Maranhão no CD “São João, Paixão e Carnaval”.

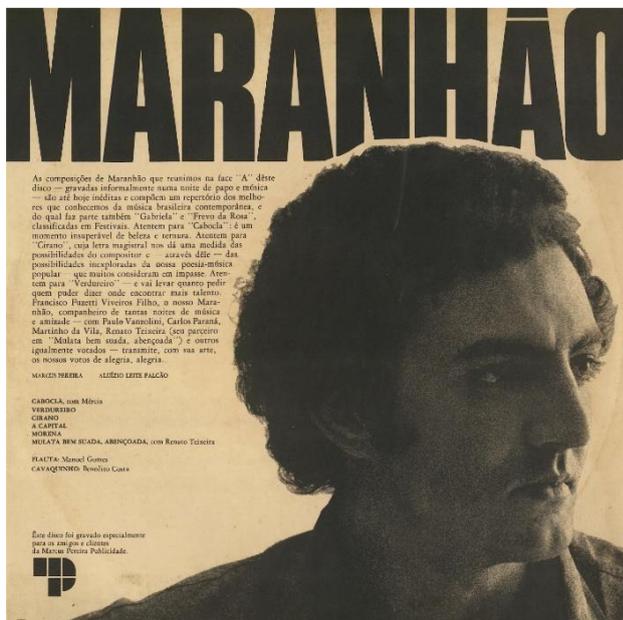


Figura 23 Capa do LP brinde Marcus Pereira Publicidade

Dentre os vários amigos que gostavam da música feita pelos dois estava Marcus Pereira paulista empreendedor dono de uma agência de publicidade com um sócio pernambucano. Quase sempre à noite Maranhão e Renato eram convidados pelos dois para um aperitivo musical, isto é, passavam na agência para tomar alguns drinques, tocar violão e cantar. Havia um gravador para registrar o que se produzia nesses encontros. Isso era de uma espontaneidade e descompromisso tão grande que se sentiam à vontade para fazer com prazer. Dava aos dois, como um

passatempo divertido, um prazer de estar juntos cantando, mostrando o que de melhor podiam oferecer, a música, a produção cultural em conjunto. Foi quando Marcus Pereira teve a ideia de lançar um disco com as composições gravadas no Akay naquelas noites de informalidade e distribuí-lo como brinde da Marcus Pereira Publicidade aos seus clientes com o seguinte texto na capa: *Este disco foi gravado especialmente para os amigos e clientes.* De um lado Maranhão, do outro Renato Teixeira. A ideia foi tão bem aceita que Marcus



Figura 24 Contra capa do LP brinde Marcus Pereira Publicidade

transformou sua agência em um selo de discos e começou a trabalhar como independente.

O tempo corria dentro da sua normalidade e Maranhão agora trabalhava em alguns projetos de Arquitetura, ele e mais três colegas de turma participaram do concurso internacional que mobilizou a grande maioria dos arquitetos da cidade e por que não dizer de todo o país, de todo mundo. O presidente da França George Pompidou queria receber projetos para a construção do Centro Nacional de Arte e Cultura com o seu nome em Paris, um complexo que abrigaria museus, biblioteca, teatros entre outros edifícios culturais, mandaram o projeto, não venceram, mas foram classificados entre os melhores.

São Paulo crescia assustadoramente e ele não assimilava bem as mudanças em torno de si, parecia que havia dormido longos dias e quando acordara lentamente tudo havia mudado ao seu redor. A construção do elevador Presidente Costa e Silva, o minhocão, transformou a cidade em um canteiro de obras e o nível de poluição sonora era insuportável. Essa obra passava a poucos metros do seu quarto de pensão e o barulho infernal parecia estar dentro do ambiente, enlouquecedor. Nessa época seus amigos andavam procurando fazer análise e tinham aconselhado Maranhão a procurar um psicólogo, “parecia que minha geração estava precisando de apoio emocional”, diz.

Essa história por mais hilária que pareça, já que lhe diziam que era preciso pagar um bom dinheiro para que a análise funcionasse, conversa que o deixava pensativo e desacreditando no fato, muito tempo depois por indução ou por necessidade mesmo, mais necessidade que indução, criou coragem e procurou um especialista que lhe aconselhou a encontrar um objetivo na vida, “o psicólogo parecia já me conhecer, não foi preciso dizer mais nada, lhe agradei e fui embora; eu já tinha esse projeto, esse objetivo, só que ainda latente, oculto precisava se revelar”, comenta hoje sorrindo sobre uma questão tão séria. O projeto tinha um nome “volta às origens”.

Apesar das tristezas da vida, o falecimento da mãe e de sua primeira mulher em um acidente automobilístico, acontecimentos que o tornava depressivo, havia também as alegrias. Como sócio em um escritório, mesmo que pro forma, desenvolveu um projeto inusitado para a Phillips do Brasil com sede no Rio de Janeiro, uma banca de vender discos, um *stand* padronizado compatível e industrializado de venda de LPs para ser colocado em espaços abertos, feiras, fora das lojas. Um projeto aprovado e bem sucedido com a fabricação de algumas dezenas de unidades e distribuição pelos cantos da cidade de São Paulo e pelo país.

Entre um acontecimento e outro dedicou-se com afinco aos estudos conseguindo concluir seu curso, achava que estudando e trabalhando resolvia melhor suas dificuldades e carências. E como já tinha em mente seu projeto de vida, apesar de não ter muita convicção, sempre com alguma relutância, retornou outra vez à São Luís. Nesta volta fez um show no Teatro Arthur Azevedo, voz e violão, onde foi bem recebido, situação que lhe reanimou muito e “passei a pensar que talvez fosse bom voltar à São Luís e desenvolver minha música mais profundamente ligado as minhas origens; ir mais fundo com o que eu senti em “Descampado Verde”, rever o Brejeiro tão relegado a segundo plano e outras reminiscências também abafadas” foram estas suas primeiras intenções de pôr em prática o almejado projeto.

Passou a ver uma perspectiva de sair daquele estado estressante, extenuante em que se encontrava. Estava muito enfraquecido e seria bom recompor as forças, revigorar as energias, voltar para São Luís não podia ser retroceder todo um caminho realizado, conquistado, não podia pensar assim, tinha que voltar indo para à frente. Tinha que continuar a reconstrução iniciada, continuar acabando o inacabado; a música tinha que continuar fazendo seu papel de ser criada para lhe dar acabamento, lhe criar também.

A primeira dificuldade para o retorno estava na própria cidade de São Luís com outros hábitos, costumes, liberdades, aparências, gostos. Diferentemente de quando partiu agora essas minúcias faziam volume, tinham uma importância gigantesca e respostas para as questões não vinham a sua cabeça. “O que me iria fazer decidir era a necessidade de continuar à construção do meu ser através da música, ou o que significava dizer meu amor por ela, tinha paixão por cantar meus sentimentos”, explica. O verbo “voltar” estava fora do contexto, confundia o entendimento, não dizia sobre verdadeiramente o que se passava, mesmo que inversamente estava indo para frente. Ficava ainda mais reticente quando lhe aconselhavam a não voltar, quando lhe diziam que deixar São Paulo era uma loucura. Porém, só ele mesmo sabia avaliar suas tensões e desejos. Sentia que São Paulo fora um período da vida que já havia se cumprido e toda sua contribuição fazia parte agora de uma caixa enorme cheia de sonhos. Só por enquanto.

Um evento se fez bastante presente para que sua decisão em voltar às origens fosse considerada e executada, como ele mesmo diz seria o destino um redentor empurrando a vida pelos caminhos abertos. Foi convidado para participar como jurado do I Festival de Música Popular do Maranhão quando teve a oportunidade de conhecer um grupo de jovens artistas significativo atuando na produção cultural da cidade, de uma geração posterior a sua, de uma classe média em ascensão que não existia em São Luís, saída das salas de aula do ensino secundarista no Liceu Maranhense, por isto mais intelectualizada. Vinha com a força da mudança e aquele grupo era um estímulo a mais na interação entre sua música e a feita por esse, sempre com resultados positivos.

Neste contexto esse grupo de jovens ligado ao teatro, à música, à dança, fotografia e cinema organiza-se num casarão da Rua Jansen Muller, 42 próximo à Beira-Mar no centro da cidade e, a partir da pesquisa e o envolvimento com manifestações da cultura popular em lugarejos e periferias da ilha, causa um verdadeiro terremoto no cenário artístico local através do Laborarte, o Laboratório de Expressões Artísticas. O Labô, como é carinhosamente conhecido, tinha como proposição inicial “registrar o processo da produção artística popular, empreendendo principalmente um mergulho no universo simbólico do conhecimento desse povo, captá-lo, estudá-lo, entendê-lo, elaborar um produto artístico a partir dele e rerepresentá-lo ao público”, nas palavras de Tácito

Borrvalho e Josias Sobrinho⁵⁰. Para Maranhão “naquele momento, a afirmação da nossa identidade era mais importante, e a música popular um veículo significativo, embora naquela época inconsciente”.

Na música elementos de uma estética regional distinta se anunciaram com a utilização dos ritmos do Bumba-meu-Boi, do Tambor de Crioula e do Tambor de Mina, criando um cancionário novo, sustentado principalmente na estética e nas ideias de Maranhão, um dos criadores do que ele chamaria depois de “pulsção boieira”. O artista não foi integrante do Laborarte que neste momento teve na linha de frente figuras como Tácito Borrvalho (teatro), César Teixeira, Sérgio Habibe, Josias Sobrinho (música), Regina Telles (dança), Murilo Santos (fotografia e cinema), mas transitou entre o grupo, atando sua experiência própria na música a essa tentativa de articulação com o universo da cultura popular. Maranhão é uma das pontas da história que amarra as transformações no cenário cultural de São Luís por volta de 1972, junto aos artistas do Laborarte favorecendo o surgimento de um cenário mais participativo.

Entre o final da década de 1960 e o início dos anos de 1980 São Luís passava por transformações urbanas rumo à modernização e o Estado do Maranhão vivia expectativas dos grandes projetos ligados à exploração do minério de Carajás, no Pará. Projetos como a instalação da empresa multinacional Alcoa e a expansão das atividades do porto do Itaqui, geradores do crescimento da economia, que tinham como lema o desenvolvimento necessário ao Brasil, se materializam. Assim, com a modificação dos espaços urbanos a música incluída na dita cultura popular começava a ser feita com outros contornos, contornos da industrialização. Ora, as questões do desenvolvimento, do nacionalismo e da unidade cultural como bem esclarece Maria Ângela Borges Salvadori⁵¹ se dão numa perspectiva histórica desde os anos de 1930 a 1950 e se estendem pelos anos seguintes, pois o país vivenciava os dilemas dos projetos de cultura popular versus cultura nacional. Dilemas que levam a música ser um dos campos privilegiados desta tentativa de criação nação/cultura nacional sofrendo como outros campos os efeitos da política.

⁵⁰ BORRALHO, Tácito. SOBRINHO, Josias. O palco do Imaginário Popular Maranhense. São Luís, SIOGE, 1993. p.15

⁵¹ SALVATORI, Maria Ângela Borges. Malandras canções brasileiras. In: Cultura & Linguagens. Revista Brasileira de História. São Paulo, ANPUH, v. 7. n. 13. pp. 103-124. set.86/ev.87.

A discussão sobre a identidade regional ganhava corpo na esfera da cultura, impulsionada pela riqueza das manifestações populares e o debate sobre a preservação em contraste com o processo de destruição de comunidades tradicionais, em curso desde meados dos anos de 1960, o avanço dos meios de comunicação de massa, o rádio e a televisão. Tudo isso servia de justificativa para que a música fosse pano de fundo ou fizesse parte como trilha de um momento rico em situações as mais diversas. Era o contraditório que se apresentava como projeto nacionalista de desenvolvimento; de um lado os argumentos favoráveis do Estado e de outro a realidade crua de que este desenvolvimento beneficiava de maneira satisfatória a bem poucos.



Figura 25 Parte do grupo do Laborarte em 1978

Porém com o passar dos dias, talvez meses a saudade de São Paulo começou a se fazer presente demais no coração, na mente e no corpo de Maranhão. Sentia muita falta dos paulistas, da noite, dos amigos, da vida agitada da cidade grande. Aquele projeto “volta às origens” tinha recebido uma contribuição significativa com sua estadia em São Luís, havia se entrosado com o grupo do Laborarte e redescoberto alguns sentimentos há muito esquecidos, todavia olhava à frente e sentia que precisava voltar.

2.7 Várias Idas e Vindas...

Estando outra vez na capital paulista pensou em muitas coisas inclusive viajar para o exterior como tantos no país àquela época haviam feito. Sabia que não desistira do seu projeto, porém buscava ainda firmar algumas posições com relação a sua composição musical e queria deliberadamente trabalhar melhor a linguagem do boi então estudava inglês pela manhã e à tarde violão. Tanto que pediu ao luthier da Di Giorgio que o atendia para criar um violão onde as cordas fossem o mais separadas possível que possibilitasse “os dedos da mão direita entrarem nelas e as pulsarem com mais carne do que unha, produzindo assim um som mais denso e grave, buscando uma sonoridade próxima do couro do pandeirão que imaginava”. O violão foi feito ele o exercitou por vários anos e o traz consigo como um objeto único que é.

Motivado que foi pelo show “As patamárias”, nome de um música recém composta, no atelier do amigo Cláudio Tozzi pela boa receptividade do público presente resolveu sobre três situações dentre as quais duas que incomodavam. A primeira, fazia da música seu norte de vida, a segunda não viajaria mais para o exterior e o terceira, montaria um show aos moldes do outro mas com banda, mídia, cenário, palco, iluminação, tudo que um bom espetáculo merece. Tudo pronto e roteiro ensaiado as apresentações começaram pelo Jogral, bar mais do que conhecido da turma, depois com mais duas planejadas para o Teatro 13 de Maio. Como são as coisas do destino, inexplicáveis, um dos músicos no dia do primeiro show do teatro não apareceu, o contra baixo não chegou e ele entrou em cena, ali algo de muito estranho aconteceu como Maranhão esclarece,

“No meio do show começou bater um acesso de insegurança monstruoso, imenso. Uma insatisfação tomou conta de mim e comecei a ter ódio da situação e no meio de uma canção, que não lembro, empurrei a cabeça do violão no chão furiosamente e terminei a música cantando desta forma. Como um louco! Como um idiota! Acho que perdi um pouco o sentido da realidade. Não houve como domar a fera. Deixei de ser o ator, o belo, o elegante ator que representava o cantor compositor Maranhão e passei a ser o mortal, o humano. Acabou o teatro, a ilusão. Acabou a arte, a criação, a miragem. Voltei a ser o cidadão comum, sem magia, sem perseverança. Parei de atuar e demonstrei meu sofrimento. Mas consegui terminar o evento. Só esse, os outros foram cancelados”.

Com a autoestima em frangalhos viajou para São Luís, não imediatamente, e desta vez de ônibus que era para conhecer melhor as paisagens brasileiras. Queria tranquilidade.

O relógio do tempo anda às vezes muito lentamente e em outras apressado demais dependendo do que acontece e de como nossos olhos veem em volta. Muitas angústias tinham se minimizado quando Maranhão, já de volta à São Paulo apresentou-se no programa Mixturação cantando “Acocorado” com a nítida influência do bumba-boi de orquestra. O programa estava dentro de uma mega estrutura de eventos, com teatro, cinema, música, televisão, box, dança, futebol e tudo o que mais coubesse, idealizada por Walter Silva, era um dos seus projetos que tocava para frente. Queriam fazer um disco e desencontros à parte esse, naquele momento, não teve jeito de sair. Como pensava em retornar para São Luís o mais rápido possível, já que suas pretensões, intenções e desejos pareciam cada vez mais distantes da materialização, deixou estar. A música só foi gravada muitos anos depois em outro trabalho.

Todavia recebeu um recado de Marcus Pereira que o encontrasse para conversarem. Ao encontrá-lo foi logo perguntando sobre “aquela música”, isto é, “Cirano” composta quase uma década atrás e que conhecia do Jogral; era para gravar um disco com outras composições e mais esta. O trabalho foi composto por dez músicas, nove inéditas e mais “Gabriela” com arranjos de Théo de Barros e a capa desenvolvida por ele. Ao contrário do que se imaginava não foi a música indicada por Marcus Pereira que fez sucesso, a que marcou o disco, ficando na memória dos que lhe tiveram acesso foi “Bonita como um Cavalo”⁵² que, ainda hoje é executada e elogiada.

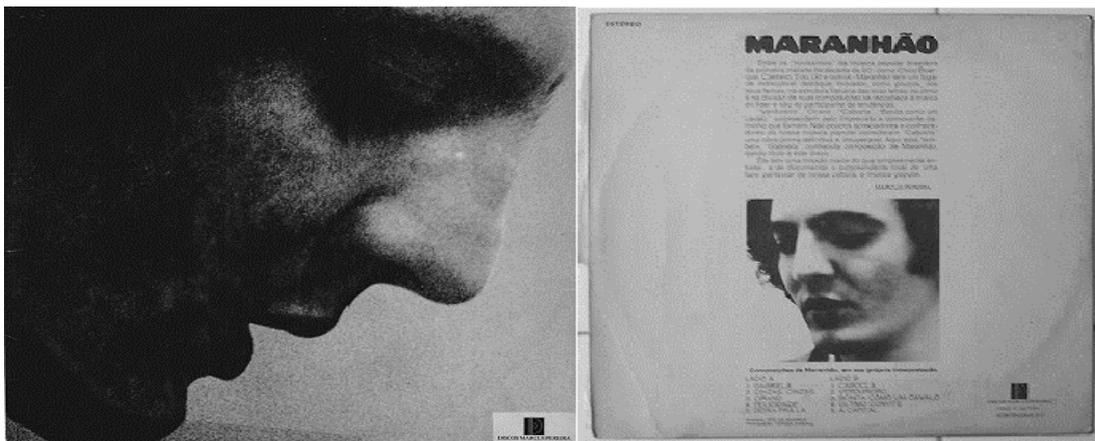


Figura 26 Capa e contra capa "Maranhão"

⁵² Essa música foi escolhida pelo jornalista e escritor Alberto Villas como uma das melhores composta no país nos últimos anos. Informação disponível no site: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/101-musicas-para-voce-ouvir-antes-de-morrer>

Depois do lançamento do *long play* descobriu Gandhi e a dieta macrobiótica, da qual tornou-se um ferrenho defensor, casou-se, voltou outra vez à São Luís vindo morar no tradicional bairro boêmio Madre Deus, antiga comunidade de pescadores e possuidor de um boi que trazia um esplendor, uma riqueza de sons, de povo, de emoções da qual retirava um vigor para sua existência. Trabalhou no Departamento de Patrimônio Histórico, Artístico e Paisagístico da cidade de onde pediu demissão decorrido alguns meses por não se adequar as formalidades do emprego, viajou para o Rio de Janeiro, tinha ouvido de um empresário que “*artista deve morar do Rio*”, morou no morro do Tambá, auxiliou-se da homeopatia para curar suas dores, fez mais outro show no atelier do amigo, Cláudio em São Paulo, trabalhou no escritório de Oscar Neimeyer.

Ao final de dois anos trabalhando no escritório do renomado arquiteto o que ele considera um período rico e de produção intensa pois, trabalhava o dia todo e à noite ainda tinha energia suficiente para estudar violão, compor alguma nova canção e aprimorar sua música, sentia-se fortalecido, revigorado. Resolveu por este tempo que era hora de voltar definitivamente a sua terra que havia findado seu tempo pelo Sul do país e foi isso que aconteceu, pegou as malas, juntou os pedaços da vida e seguiu viagem. Estávamos no começo de 1977 e ao chegar em São Luís trabalhou incentivado pelas possibilidades de montar um show sobre o disco “Maranhão” explorando-o melhor. Sabia das limitações técnicas que encontraria na cidade para desenvolver a contento sua ideia, mas partiu disposto a realizá-la. Contudo, para quem tinha vivenciado as dificuldades no início dos anos 60, no começo do desenvolvimento da música em São Paulo, o que conseguiu para o espetáculo estava por demais bem organizado.

Considerava que sua volta às origens lhe traria plena felicidade de realização, ledo engano. Longe da cidade por mais de uma década não encontrava nela àquelas lembranças e sensações do seu tempo de sonhar. Fez mais outro show no Teatro Arthur Azevedo e sofria pelo inusitado das suas ideias que as pessoas normalmente estranhavam, queria colocar modernidade e experiência onde essas vivências artísticas eram insipientes e isto tornava-se por vezes desgastante. Neste, por exemplo, teve a ideia de usar um porco, algo que pudessem considerar psicodélico, um porco abatido, raspado o pelo, limpo das vísceras. Esses shows marcaram sua chegada.

Desorientado pelo vazio e desconhecido da cidade que se modificara e ele suponha conhecer tão bem, procurou no seu cotidiano o norte da boiada já bastante alterada de sua primitiva orientação. “Os sons não vinham mais das mesmas localidades como antes ou eu não os identificava mais. Desconheci tudo! Acordava à noite, saía fora de casa e no meio da rua procurava no tempo o que não havia. Agora, o silêncio da cidade me atordoava. Foi um período de extrema solidão. Solidão misturada com saudade [...]”. E continua a desfilar suas inconstâncias devido ao ritmo de vida levado em São Paulo, uma cidade completamente diferente, “bebia muito, fumava muito, rodava a cidade me encontrando nos lugares antigos, reconstruindo memórias, refazendo os passos passados”. Apossado destes sofrimentos tomava consciência de que era preciso buscar mais, aprender mais, andar mais. Era uma maneira de se edificar outra vez, tornar possível o preenchimento dos espaços deixados pelas faltas. Ficou um bom tempo assim só se encontrando pela rua e no instrumento. Buscou o Tambor de Crioula, o Boi da Liberdade e os frequentou assiduamente, tornou-se próximo aos movimentos populares e das mudanças na administração pública da cidade. Mudanças no comportamento das ações relacionadas a cultura dos que assumiam o comando do Estado, essas que vinham se realizando sensivelmente a olhos vistos e estruturas pequenas passavam a se transformar em outras mais bem propostas.

A observação dessas mudanças o ajudavam a pensar na organização da cultura para melhor beneficiar as pessoas envolvidas nos movimentos populares como também aproveitar o espaço e manifesta-se artisticamente. Começou a pensar nisso associado ao teatro da seguinte forma, da realidade à ficção o inverso da ficção à realidade rompendo as barreiras existentes entre São Luís, Brasil e o mundo, viu que muita coisa precisava ser cortada para provocar mudanças. Organizou como funcionário da Fundação de Cultura o 1º Encontro dos Compositores de São Luís, era para avaliar a quantas andava a quantidade e qualidade da produção dos compositores o que resultou na simples conclusão de que, as influências musicais se misturavam muito e os apelos comerciais, músicas de baixíssima qualidade, levavam absurda vantagem. Do boi poucas composições apareceram. Porém, o encontro motivou a vida cultural e a produção musical foi intensificada o que era muito bom dado ao fato da cidade estar se descobrindo para o turismo. Sua nova vida ia se estabilizando com mais entusiasmo e “não tinha mais dúvida de que meu caminho estava certo, ali estavam minhas impressões digitais!” revela. E o projeto “volta às origens” finalmente começava a ganhar contornos.

2.8 Aventura de um sonhador

Com a vida prosseguindo seus caminhos traçados pelas andanças às noites acompanhando os rebanhos de boi, tocando Tambor de Crioula até a mão inchar, recebeu sem esperar, como um lampejo de luz, a ligação telefônica que mudaria o destino de muitos envolvidos. Era Marcus Pereira que, com seu selo independente, vinha com o projeto de gravar o artista na sua região e ele seria o primeiro. Surpreso sem saber o que fazer empenhou-se em buscar um repertório adequado para tal intento mesmo porque “ao dizer que minha vinda para São Luís era *“loucura, pura loucura de artista”*, como ele, o Marcus dissera, para mim sua ideia de fazer um disco comigo em São Luís àquela altura, me parecia tanto ou mais loucura semelhante ao que dissera” lembra de como se sentiu. Estava em um ambiente tumultuado e a cidade não oferecia nenhuma experiência ou estrutura que pudesse beneficiá-los em matéria de estúdio de gravação, profissionais e apesar de, em um primeiro momento pensar na oportunidade de gravar com os músicos e compositores de São Luís provocando deslanchar um processo que não havia horizonte por perto, ainda ficava receoso com a falta de condições para tal realização.

O selo Marcus Pereira através do empresário e seu projeto se insurgia contra a pasteurização do mercado fonográfico pré-fabricado com suas músicas de encomenda e a enxurrada de músicas internacionais que invadia os meios de comunicação de massa no Brasil. Desta forma ele via na música feita por Maranhão predicados que satisfaziam seus interesses, pois desde o lançamento do seu trabalho dentro da MPB dois aspectos se manifestaram e consolidaram na mídia brasileira a seu favor, qualidade e originalidade. Diante das dificuldades não regateou procurou montar o melhor repertório que podia para enaltecer a ideia, reuniu o melhor grupo de músicos, exigindo o máximo de si, criando um título bem pertinente ao projeto “Lances de Agora”.

Foram improvisando e adaptando e aproveitando os talentos que não eram poucos, embora sem nunca terem feito algo sequer parecido iniciaram experimentando o estúdio da TV Educativa que não deu certo. Com o equipamento técnico trazido por Marcus Pereira Maranhão teve a ideia de montar um estúdio no átrio da Igreja do Desterro, localizada no bairro do mesmo nome, uma igreja pequena e antiga, coisa que proporcionou à gravação uma atmosfera com toque folclórico à feição. “Ubiratan Souza, violonista dos primeiros de sua geração, que já conhecia minhas músicas seria o

arranjador. Sob sua batuta estava o grupo Regional Tira-Teima” o que significava dizer e ter a inclusão de quase todos os músicos da cidade no conjunto, escolhido e aprovado o repertório começaram os ensaios para a gravação com tudo junto, arranjo e voz e ele ao violão o que daria mais firmeza a sua interpretação. Aprontaram a fita entre os dias 22 a 25 de julho de 1978 e Marcus Pereira seguiu sua viagem entusiasmado com o que ouvira. “Tudo isso parecia um sonho, uma experiência nova sem precedentes para todos nós” comenta lembrando o ocorrido e esclarece que, ruídos na qualidade sonora, ou detalhes outros como afinação, balanceamento de sons, eram de menor importância. Hoje aceitamos o quixotesco da gravação mas que, na época que foi feita provocou polêmicas e discussões acaloradas.

Continuou a tocar sua vida adiante e também suas visitas para um aprendizado maior aos bois e tambores de crioula, não tinha intenções turísticas ou acadêmicas de fora para dentro diante da brincadeira, maneira maranhense de chamar as manifestações culturais populares, estava se instrumentalizando, enriquecendo com novas perspectivas, novos olhares, novas formas de ver essas mesmas brincadeiras. “E como cada um dos integrantes do boi recriam suas vidas na atividade da manifestação, eu também recriava a minha vida, reconstruía a personalidade, refundia a identidade. Uma espécie de metabolismo metafísico a partir da prática do novilho” assim manifestava seu interesse pelos terreiros e manadas do bumba-meu-boi. Conclui dizendo que essas transformações não acontecem da noite para o dia requerem tempo e paciência. O boi é uma comunidade e é preciso ser dessa comunidade para participar ativamente da confraria, como corpo social está presente na comunidade, agir com ela e por ela.

Alguns meses depois da gravação de “Lances de Agora” no Desterro recebeu um aviso de que deveria ir ao correio buscar uma encomenda. Era o disco pronto e neste ponto vale relatar todo o sentimento que preencheu sua alma naquele momento principalmente por um motivo em especial. Ficou muito emocionado evidentemente, contudo “a então gravadora Discos Marcus Pereira havia grafado meu nome Chico Maranhão ao invés de meu nome artístico Maranhão” e continua “naquela hora quando vi aquilo tomei um susto, houve um silêncio em mim”. Maranhão não era mais o Maranhão, conhecido e querido entre todos, tinham mudado sua identidade sem explicações plausíveis para que seu ser compreendesse melhor a atitude.

Acredita que a estada de Marcus Pereira em São Luís foi o principal motivo que o levou a este equívoco pelo fato de que na cidade sempre ter sido o Chico, seu nome caseiro, que depois do seu retorno passou a ser Chico Maranhão por razões óbvias e a gravadora por uma atitude que não se pode explicar racionalmente grafou o nome do artista como era conhecido somente neste meio, neste ambiente. “Quando li meu nome assim entristeci profundamente e amaldiçoei o fato: que raio de vida besta é essa, fêmea do nada posta à rua da dor e do tormento? Que destino espora de cacho tenho que carregar?” extravasava sua tristeza maldizendo a situação “eu quis sumir como sumiu o nome Maranhão da capa do disco. Eu quis sumir para guardar, proteger de alguma forma o meu orgulhoso Maranhão; o meu nome, meu querido nome que gerou o Maranha, como os íntimos gostam de me chamar”, desabafa. Reservado naquela atual situação, longe de São Paulo não tinha como desmanchar o acontecido aceitou o nome compreendendo que a vida é mais importante que a arte. Tomou a decisão de ir para frente embora trôpego, cambaleante, divulgando o disco como podia.

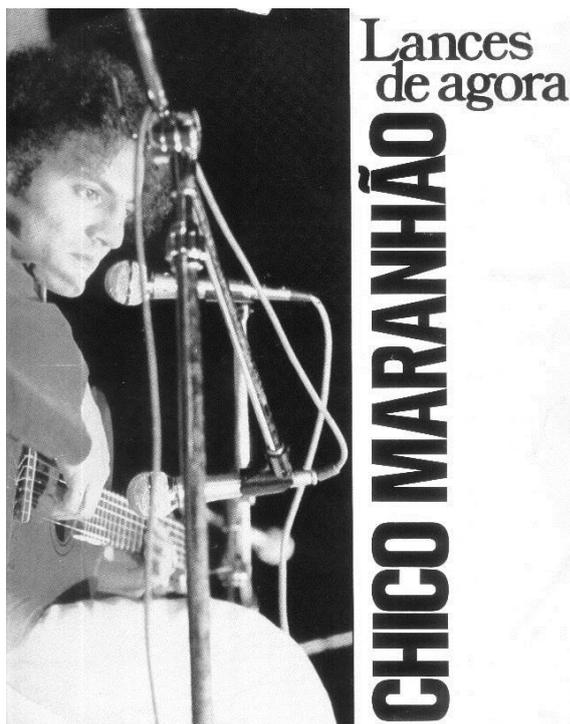


Figura 27 Capa do disco "Lances de Agora"

Partiu para organizar os shows de apresentação do novo trabalho engolindo todas as dificuldades que a troca de nome pudesse gerar. Foram incluídas na apresentação “A Vida de seu Raimundo”, “Diverdade” e o boi “Veludo” ainda músicas inéditas. Tinham um problema, pois o Teatro Arthur Azevedo palco único e exclusivo para espetáculos assim estava em reforma e a ronda pela cidade atrás de espaços onde houvesse condição para as apresentações foi exaustiva, primeiro foram ao auditório no campus universitário e depois no teatrinho do Liceu Maranhense coisa que não teve bons resultados tendo por motivo o hábito das pessoas em São Luís só conhecerem ou frequentarem o grande teatro. Viajaram por algumas cidades do país Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo e lá conheceram Diana Pequeno que os convidou para um café em sua casa.

Estando com a turma que o acompanhava em São Paulo o Marcus Pereira resolveu aproveitar os músicos que estavam ali e registrar em estúdio os fonogramas de oito músicas para um trabalho a ser lançado no futuro. Já depois do festival de 1980 o selo lança o disco “Fonte Nova” nome sugerido por Chico Maranhão que é também o nome de uma das músicas inclusas. Achava ele que era interessante ressaltar essa canção pois demonstrava algo que não era comum na música brasileira daquela época; uma melodia muito pessoal, puxada pela força do ritmo coco, com uma letra formada com palavras aparentemente desconectadas que sugerem uma desconstrução do texto onde sua ligação se dá sem sentido algum aparente, apenas pela métrica, pela rima vertical, por um ritmo sonoro que se fecha em uma distensão conclusiva repetitiva levada por um apelo romântico “lábio de rosa cor formosa gota d’água sarará, cravo de cerca carinhosa Nicarágua... ô menina ô menina ô menina ô quebra pedra cabeceira siricora Canadá ô penteada baleeira vamo imhora ô menina ô menina ô menina...”.

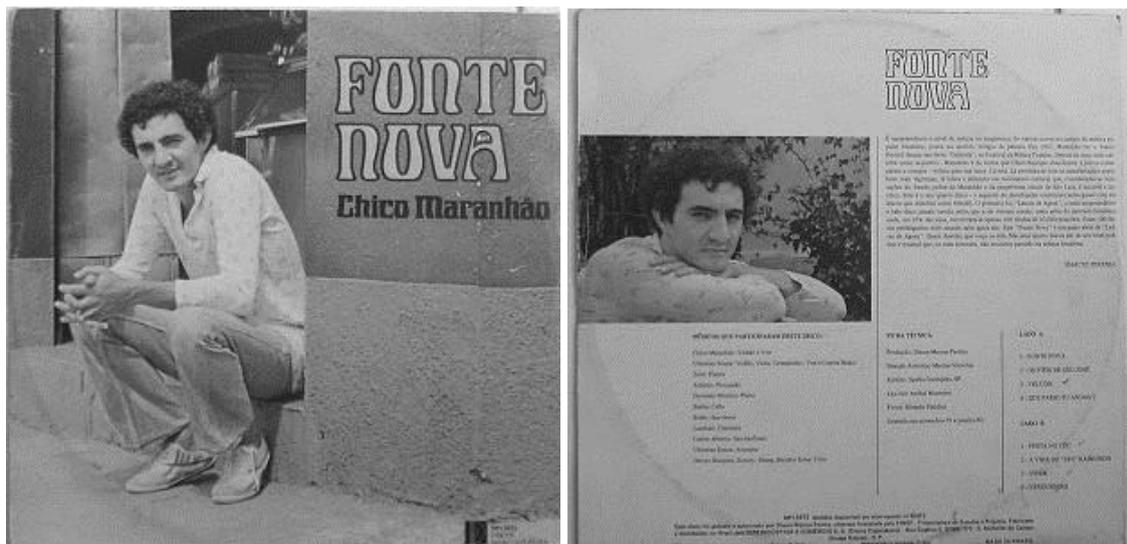


Figura 28 Capa e contra capa do disco Fonte Nova

No fonograma também ficaram registradas as músicas “Os fies de São José”, “Veludo”, “Que passos tu andas”, “Festa no céu”, “A Vida de seu Raimundo”, “Viver” e “Diverdade”. Com a direção artística de Marcus Vinícius, arranjos de Ubiratan Souza e vocais de Décio Marques, Doroty Marques, Diana Pequeno, Ubiratan e Irene, foram gravados no Estúdio Spalla. Essas gravações foram feitas entre novembro e dezembro de 1979 e janeiro de 1980, Chico Maranhão nem chegou a ouvir o resultado final.

2.9 A última inscrita

De maneira geral os acontecimentos tomavam seu rumo sem muita divergência, a vida seguia sua normalidade dentro de casa. Com seu projeto se realizando, Chico Maranhão achava-se bem, dentro do possível, com muito estudo de violão aproveitando o que a cidade podia oferecer, ia levando, ia levando. Estava voltado inteiramente ao Tambor de Crioula, “trezentos e sessenta graus” nas suas palavras e procurava, cada vez mais, deixar de ser um mero expectador deste universo e ser mais participante da mesma maneira que havia acontecido com sua experiência dentro dos bois.

No intervalo desses anos o Brasil vivenciara o período de repressão mais contundente da sua história depois da publicação do AI-5 e da escolha do Alto Comando das Forças Armadas pelo nome do general Emílio Garrastazu Médici para presidir o país. Essa força repressora que dissipou os grupos mais resistentes da luta armada urbana contra a ditadura mostrava a eficácia de suas ações. O último golpe nessa resistência se deu com a aniquilação dos militantes do PC do B, que tinham instalado um foco de guerrilha rural no Pico do Papagaio, em 1975 após o governo ter transformado a região em zona de segurança nacional. Nesta época a TV Globo expandiu-se tanto que não tinha concorrentes e tornou-se rede nacional com o controle do setor. Vivíamos o “milagre brasileiro” e o *hit* “Pra frente Brasil” marchinha que foi cantada por milhões de pessoas, demonstrava um pseudo entusiasmo por um desenvolvimento que custaria caro. Sucessivo do governo Médici o general Ernesto Geisel seria o primeiro a pensar na abertura política não de maneira total mas gradual, lenta e insegura, a linha dura se manteve como uma contínua ameaça de retrocesso até o fim do governo Figueiredo. As ondas de violência diminuía e nas dependências do DOI-CODI estavam proibidas as torturas. Não que o governo tenha resolvido deliberadamente parar com a opressão, contudo enfrentava o crescente descontentamento do partido de oposição o MDB, de setores organizados da sociedade, principalmente da igreja através da CNBB – Conferência Nacional dos Bispos do Brasil e ABI – Associação Brasileira de Imprensa, e do empresariado. João Batista de Figueiredo, sucessor de Geisel e por ele apoiado, tornou posse na presidência em março de 1979 sendo o último do regime militar. Permitiu a aprovação pelo Congresso da lei de anistia com restrições e uma importante concessão à linha dura que absolvía no geral os responsáveis pela prática da tortura.

Estava em São Luís depois da gravação dos fonogramas para o “Fonte Nova”, em março de 1980 aproximadamente, quando recebeu a visita inesperada do amigo paulista de muitos anos interessado nas manifestações populares da cidade. Décio Marques tinha uma experiência de produção musical e vivia a descobrir coisas novas pelo Brasil a fora. Chico Maranhão o levou para conhecer alguns terreiros de boi “caminhamos pela trilha do boi, que não foi lá grande coisa, pois estávamos numa época em que o boi ainda “descansa”; ele “acorda” de maio para a frente quando começam os trabalhos do São João” relembra ele do período em que esteve com o amigo e diz que do boi pelo menos ele pôde ver alguns chapéus de fitas. Décio falou-lhe do festival da Globo e que gostaria que Diana Pequeno, então sua companheira, defendesse “Diverdade”.

Passados muitos anos e com as muitas modificações ocorridas tanto no Brasil quanto na estrutura e interesses dos festivais, ficou relutante em enviar qualquer produção que fosse mas pensou, repensou e acabou por achar que poderia valer a pena. Concordou com Décio, que fez a inscrição da música, e por garantia para proteger sua originalidade exigida pelo festival, tirou-a do repertório do futuro disco recém gravado em São Paulo.

O Festival da Nova Música Popular Brasileira tinha como objetivo descobrir novos talentos da MPB. Organizado e realizado pela TV Globo do Rio de Janeiro em parceria com a Associação Brasileira de Produtores de Disco e direção de Augusto César Vanucci recebeu 20.183 músicas inscritas donde foram eleitas 60 finalistas entre 16 mil compositores. As músicas concorrentes foram separadas em grupos de 15 e apresentadas em quatro eliminatórias, cada etapa apontava cinco músicas para formar as 20 composições que concorreriam as semifinais. A ideia da parceria com a associação era para que todos os classificados nas eliminatórias fossem contratados por uma gravadora. Cada concorrente gravou um compacto para ser divulgado nas rádios, uma maneira democrática de divulgar as músicas selecionadas.

“Diverdade” foi selecionada e na terceira eliminatória classificada para a final realizada no Teatro Globo. Esse festival foi muito tumultuado, muito se falava em cartas marcadas e o fato é que a música foi muito bem até “surgir uma campanha surda contra ela que, por conter em sua proposta uma alusão à censura, achavam alguns descontentes que, como já estávamos dentro de um estado de abertura política que já se iniciara com o governo Geisel, e estando nós já sob o governo de João Figueiredo, em 1980, dever-se-ia

não mais falar nisso”, esse foi o recado entendido por Chico Maranhão daquele dia e continua “um pensamento arriscado, perigoso, além do que tão repressivo quanto mutilador, que nos levava a pensar em vozes radicais da linha dura que fustigavam, como é sabido, o processo de abertura”. O trecho o qual se refere é o seguinte, “E a treva em torno toda clarear (estrela nova) para acabar com essa ideia de achar que tudo tem censura para acabar com essa mania de querer tirar da rua minha juventude”.

Não satisfeitos as rejeições dessa ordem os descontentes passaram a apelar no campo do discurso preconceituoso com gracejos depreciativos à cantora. Diana apresentou-se descalça, era o seu estilo na época e este foi o motivo dos comentários que surgiram de mau gosto. Dá a sua opinião na tentativa de se fazer entender, em especial para aqueles que não conhecendo o Brasil para além de São Paulo e o Rio de Janeiro, ficam no campo das hipóteses e divagações “quando escrevi a canção eu já havia voltado à São Luís, ao Nordeste do país e censura, preconceito, discriminação racial e outros condicionamentos sociais expressos na música representados por metáforas como escuridão, trevas, silêncio, enfim existiam sim, como ainda existem”. Termina por perguntar quais poderiam ser os motivos reais para tais comportamentos.

Fato curioso e ao mesmo tempo contraditório ao que aconteceu com “Diverdade” e que rendeu uma boa polêmica no festival foi a censura que a música “O mal é o que sai da boca do homem” vulgarmente conhecida como “Você pode fumar baseado” apresentada por Pepeu Gomes e Baby Consuelo sofreu sob alegação de fazer apologia às drogas. Proibida sim, mas executava nas rádios exaustivamente com seus intérpretes fazendo um sucesso notável com aparições na televisão inclusive na própria TV Globo.

No caderno B do Jornal do Brasil em matéria intitulada “A Agonia dos Festivais” o jornalista Paulo Maia⁵³ pergunta, “o que conduziu a excelente Diana Pequeno ao palco de um ginásio para defender a consistente “Diverdade” de Chico Maranhão, quando todos sabiam que o público estava preparado para dançar o “reggae” afoxé de “rasta-pé” cujos autores Chico Evangelista e Jorge Alfredo contribuíram para a História da Música Popular Brasileira com o mais banal dos seus versos. “Na estrada lá de casa eu vi um jaboti comendo jaboticabas?”. A magia dos festivais tinha acabado.

⁵³ MAIA, Paulo. A agonia dos festivais. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro 25/08/1980. Caderno B. p.9

Considerações Finais

Depois de tantos anos ocorridos entre a era dos festivais e agora com a carreira artística de Chico Maranhão consolidada formou-se em especial na sua cidade, dada circunstâncias que já conhecemos, um público pequeno, mas atento. Francisco estar ótimo, continua produzindo, trabalhando no que ele gosta de fazer sem nenhum problema que lhe cause enfado pois aquele dilema que o acompanhou insistentemente durante muitos anos foi solucionado. Incentivador da cultura local, como participante das tradições mais genuínas aproveitou suas raízes e construiu uma música própria sem ser uma exclusividade porém sendo, por introduzir sem medo instrumentos vindos das tradições folclóricas maranhenses aos ritmos mais universais. Pôs em prática toda influência que recebeu como interprete e compositor de canções que grata sua sorte e seu talento Maranhão para alguns, ou Chico Maranhão, o colocaram em uma situação de prestígio dentro do cenário da música nacional contemporânea.

Mesmo não tendo seguido a profissão de arquiteto não desconsiderou suas descobertas, conciliou a matéria nas composições musicais. Não viu na arquitetura uma limitação que pudesse impedi-lo de aproveitá-la, muito pelo contrário, como parece ser, a arquitetura manifestou-se o tempo todo através das letras de suas composições poéticas onde resgata suas lembranças em sutilezas de menino. Casarões, quintais, janelas, pedra, poço, são palavras presentes na obra que remetem a este universo. Outro aspecto de presença marcante na sua obra são as situações relacionadas ao seu cotidiano ludovicense, o boi com seus sotaques, as festas dos ciclos junino e do Natal, o ritmo dos tambores, suas lembranças praieiras, campos verdes, situações de um cotidiano simples aproveitado para embelezar de forma significativa os cenários da sua imaginação.

Sua presença nos festivais lhe motivaram a ter percepções sobre si e sua desenvoltura no palco que foram fundamentais para o entendimento da sua personalidade de artista. De comportamento reservado sem ser tímido Chico Maranhão quando se viu na frente do sucesso pode entender que, sobre o que precisava, aquilo podia satisfazê-lo materialmente mas, não conseguiria lhe corromper ou distanciar das suas necessidades simples. E assim continuou a ser e ver e valorizar as coisas mais genuínas, ou puras, como o são na sua música. Aproveitou os momentos como foram apresentados, talvez até com um boa dose de ingenuidade, e saiu ileso mantendo-se íntegro.

Aspectos da sua vida íntima e familiar ou outros assuntos da esfera privada, pois essa é uma discussão delicada e que exige muita ética profissional dos envolvidos na apuração e produção da matéria, foram deixados à parte. Não por denegrir a imagem da pessoa exposta com fatos inventados, mas sim com o objetivo de somente enfatizar circunstâncias da vida pessoal que interessem a histórica. Isto não significa dizer que não haja casos para explorar sob acontecimentos pessoais, pois vivendo em São Paulo no início dos anos sessenta, do século passado, é provável e até natural que no seu cotidiano de artista muita coisa deva ter visto, ouvido ou feito. As festas, os bares, os encontros que se davam fora dos estúdios podiam revelar situações as mais sutis. O consumo excessivo de álcool, o descontrole psicológico em função do uso desregrado de drogas, remédios para dormir ou simplesmente o despreparo de muitos que não sabiam lidar com a exposição pública podem motivar casos.

Em um jogo de competição e inveja onde as vaidades são expostas em golfadas de egocentrismo, glorificando aqueles que se dispuseram a enfrentar peleja tão desigual ou para bem ou para o mal, quem sai vencedor são os que saem com dignidade. Chico Maranhão que viveu o preconceito formado em torno da sua pessoa e os privilégios concedidos para os que tinham clareza e esperteza em lidar com a mídia, o dinheiro, os negócios, a fama, aproveitou para, muito além das suas necessidades de artista, evoluir como ser humano. E essa evolução estar no seu empenho em ter continuado a lidar com sua música, nestes anos todos, da mesma maneira que o fazia no início da carreira.

A introdução de ritmos, instrumentos, gêneros, criação de novas roupagens levanta toda uma geração e alerta também para a utilização dessa música como instrumento de desabafo e contestação em um momento de autoritarismo e cerceamento das liberdades. Mesmo estando sob pressão do regime militar as novas criações pulularam por toda parte e a música foi um instrumento que cimentava a união de tantos artistas em prol de uma só situação, registrar o processo da produção artística popular. Essa opinião é compartilhada e ratificada por todos os que participaram naquele momento e em outros posteriores da tentativa de imprimir na tradição musical outros significados de representação. A presença de Chico Maranhão, apesar da pouca visibilidade dentro da indústria cultural do país, levando-se em consideração as proporcionalidades de artistas dos Estados nordestinos que importavam sua cultura e os do Sul e Sudeste nos festivais, em 1960 no torvelinho dos acontecimentos já foi um diferencial.

Referências

AGUIAR, Maria Cristina, BORGES, Cláudia Cristina Marques Vasconcelos. **As raízes do jazz e a original Dixieland Jazz Band**. p. 123/135. Disponível em: <<http://www.ipv.pt/millennium/Millennium29/19.pdf>> Acesso em: 2017.

ANTELO, Raúl. **Cuidado de si e anacronismo da imaginação**. Revista USP. São Paulo, n.6, junho/julho/agosto, 1990. p.73-80.

BECHARA, Thiago Sogayar. **Luiz Carlos Paraná; o boêmio do leite**. São Paulo: [s.n], 2012. p. 154-155.

BORRALHO, Tácito. SOBRINHO, Josias. **O palco do imaginário popular maranhense**. São Luís: SIOGE, 1993. 140 p.

COSTA, José Alves. **A música popular produzida em são luís-ma na década de sessenta do século xx**. São Luís, Maranhão, 2011.

CRUZ, Arlete Nogueira. **Sal e sol**. Rio de Janeiro: Imago, 2006. p. 257-263.

FIGUEIREDO, Anna Cristina Camargo Moraes. O consumidor na mira do anunciante. In:_____. **“Liberdade é uma calça velha azul e desbotada”**; publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954-1964). São Paulo: Hucitec, 1998. cap. 3. P. 87-153.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. 1964: temporalidade e interpretações. In: REIS, Daniel Aarão (Org.). **O golpe e a ditadura militar; quarenta anos depois (1964-2004)**. Bauru: Edusc.2004. cap. 1. p. 15-26.

GALVÃO. Walnice Nogueira. **MMPB: uma análise ideológica**. Revista aParte. São Paulo, n. 2 maio/junho, p. 18-31, 1968.

HEIDDEGER, Martin. **Conferências e escritos filosóficos**. São Paulo: Editora Victor Civita, 1973. p. 434,444.

HOLLANDA, Chico Buarque. **Chico Buarque**; letra e música 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 28,64.

JUNG, C. G. **Aion**; estudos sobre o simbolismo do si-mesmo. 5.ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 1998. p. 22,24-25.

MAIA, Paulo. **A agonia dos festivais**. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro 25/08/1980. Caderno B. p. 9

MARANHÃO, Chico. **MPM em discussão**. O Estado do Maranhão. São Luís, julho, 2005. Caderno Opinião p. 5

MELLO, Zuzana Homem de. **A era dos festivais**; uma parábola. São Paulo: Editora 34, 2003. 528 p.

MOTTA, Nelson. **As sete vidas de Nelson Motta**. Rio de Janeiro: Foz, 2014. 224 p.

PONTES, José Alfredo Vidigal; CARNEIRO, Maria Lúcia. **1968**; do sonho ao pesadelo. São Paulo: Grupo O Estado de São Paulo, 1968. 64 p.

PRESIDÊNCIA DO BRASIL. Casa Civil; subchefia para assuntos jurídicos. **Ato Institucional nº 02, de 27 de outubro de 1965**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-02-65.htm. Acesso em: 2017

PLEKANOV, J. **Sociologia da arte**. São Paulo: Edições Cultura, 1945. 149 p. (Série O Romance da Arte).

REIS, Flávio. **Guerrilhas**. São Luís: Pitomba/Vias de Fato, 2012. 193 p.

SALVATORI, Maria Ângela Borges. **Malandras canções brasileiras**. In: Cultura & Linguagens. Revista Brasileira de História. São Paulo: ANPUH. v.7, n.13, set.86/fev.87, p. 103-124.

SANTOS, Ricarte de Almeida. **Música popular maranhense e a questão da identidade cultural regional**. São Luís, 2012. 157 p.

SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. **Sinal fechado**: a música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78). Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. 224 p.

SILVA, Walter. **Vou te contar**; histórias de música popular brasileira. 2 ed. São Paulo: Códex, 2002. 304 p.

SOBRINHO, Josias. **Perfil cultural e artístico do Maranhão**. 140 p.

SOUZA, Tarik et al. **Brasil musical**; viagem pelos sons e ritmos populares. Rio de Janeiro: ArtBureau, [199-]

TEIXIERA, Cesar. **Laborarte**: raízes de um ideal. Vias de Fato. São Luís, nov., 2014. Cultura. p. 10

TEIXIERA, Coelho. **O que é indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 10 (Coleção Primeiro Passos n. 81).

TEIXEIRA, Roger Gustavo Pedrosa. **Xô do Mato, Boca de Lobo e Rabo de Vaca: a trajetória da música popular maranhense nos anos 70**.

TELES, José. **Do frevo ao mangubeat**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. 367 p.

TERRA, Renato & CALIL, Ricardo. **Uma noite em 67**; entrevistas completas com os artistas que marcaram a era dos festivais. São Paulo: Planeta, 2010. 296 p.

THOMPSON, John B. A mídia e o desenvolvimento das sociedades modernas. In: _____. **A mídia e a modernidade**; uma teoria social da mídia. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1998. cap. 2, p.47-76.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998. 368 p.

VAZ, Gil Nunes. **História da música independente**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988. 65 p. (Tudo é história 124).

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo, Companhia das Letras, 1997. 524 p.

VENTURA, Zuenir. **1968; o ano que não terminou**. 3.ed. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008. 284 p.

_____. **1968; o que fizemos de nós**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008. 221 p.

VIVEIROS, Jerônimo de. **Alcântara; no seu passado econômico, social e político**. 3.ed. São Luís: Fundação Cultural do Maranhão, 1977. 163 p.

_____. **História do Comércio do Maranhão**. São Luís: Associação Comercial do Maranhão, 1992 (ano da reimpressão). 3 v.

UMA NOITE em 67. Direção de Renato Terra e Ricardo Calil. Vídeo Filmes e Record Entretenimento e BNDES. Jun.2010. 1filme (85 min). son., color.

WINISK, José Miguel. **Sem receita; ensaios e canções**. São Paulo: Editora Publifolha, 2004. 333 p.

Anexos

- **Letras das canções concorrentes nos festivais**
- **Cinco letras com cifras**
- **Discografia**

GABRIELA

ATRAVESSEI...

O MAR A REMO E A VELA / FIZ GUERRA E EM TERRA MONTEI A CAVALO
E EM PÊLO DE SELA / CRUZEI AS FLORESTAS MONTANHAS E SERRAS...
A LUA SORRIA / SORRI COM ELA / E QUANDO CORRIA / CORRIA DELA
PULEI CANCELAS PULEI QUINTAIS / DEIXEI DONZELAS E TUDO MAIS

QUANTAS JANELAS FICARAM ATRÁS

SÓ PRA TE VER GABRIELA...

SÓ PRA TE VER GABRIELA...

JOANINHA FICOU CHORANDO / DIZENDO MEU BEM NÃO VÁ
COM MEDO ACABOU FICANDO / POIS NÃO QUIS ACREDITAR

QUE EU VINHA SÓ PRA TE VER GABRIELA...

SÓ PRA TE VER GABRIELA...

QUE EU VINHA SÓ PRA TE VER GABRIELA...

SÓ PRA TE VER GABRIELA...

DANÇANDO MEU FREVO QUENTE / NA RODA QUE VAI A FRENTE
CHAMANDO A TODA GENTE / O PADRE O JUIZ / O INCOMPETENTE

OS OUTROS CIVIS / JUNTO COM O TENENTE

O MAL E O BEM / QUALQUER UM EU DESCREVO

DANÇANDO O FREVO CONTIGO TAMBÉM...

LÁ LÁ LÁ ... LÁ LÁ LÁ... LÁ LÁ LÁ

DANÇANDO O FREVO CONTIGO... TAMBÉM...

A OUTRA

CHICO MARANHÃO E TOQUINHO (TRECHO LEMBRANÇA) DEFENDIDA POR IVETE IV
FESTIVAL DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA – TV RECORD TEATRO RECORD CENTRO
2ª ELIMINATORIA 25/11/1968

LÁ VEM A OUTRA QUERENDO TER
QUEM NÃO SABE SE DEFENDER DE UM ENCANTO FACEIRO
AH! SEI LÁ QUANTO RISO TRAZ
COM SORISOS NO OLHAR
AGRADA AMIS O QUE ELA FAZ
E FOI DAR OUVIDOS SEM PERCEBER...

DANÇA DA ROSA

EU ENTREI NA DANÇA, SÓ PRA VER A ROSA
E DE DANÇA EM DANÇA, ENCONTRAR COM A ROSA O QU'EU PERDI NA:
DANÇA DO FOGO NO CERCO DA VIDA
NO GRITO NO CÔRO DA VOZ EXPLODIDA
AONDE EU NÃO RESISTI.

MAS EI VI QUE A ROSA, ERA IGUAL A MIM
E DE PROSA EM PROSA, ELA DISSE ASSIM TAMBÉM PERDI NA:
DANÇA DO FOGO NO CERCO DA VIDA
NO GRITO NO CÔRO DA VOZ EXPLODIDA
MEU CORAÇÃO SEM SENTI

ENTÃO CHAMEI A ROSA, PARA VIR COMIGO
E DE MÃO NA RODA TRAZER CADA AMIGO QUE HOJE A COISA...
VAI PRA SEU LADO FAÇO O QUE DEVO
FECHO O CERCADO E COMONHO UM FREVO
POIS TENHO FÉ NO TRABALHO MAIS CEDO

BRIGA A VIOLA COM AQUELE QUE MENTE
QUEM NÃO CANTA CHORA DE AMOR TÃO VALENTE
QUEM OUVI DECORA E PASSA PRA FRENTE
ROSA TE APRESSA QU'EU JÁ TE CHAMEI
A VIDA COMEÇA O TEMPO EU RODEI RODA COMIGO TAMBÉM
AGORA CHAMA OS OUTROS QUE O AMOR CHEGOU
DE CABELOS SOLTOS NOSSA DANÇA SE ESQUENTOU COM ESTE AMOR...

DESCAMPADO VERDE

NA PEDRA DAQUELE POÇO / SE SENTAVA TODO DIA
LOGO DEPOIS DO ALMOÇO / A MARIANA MARIA

UM QUARTO PRAS DUAS / ELA ME NAMORAVA

NUM DESCAMPADO VERDE / NUM DESCAMPADO VERDE / A MARIANA PECAVA (bis)

POUCA ROUPA TINHA ELA / MOÇA BELA SOLTA CERTA

NO VARAL DA IMAGINAÇÃO / POUCA PEÇA ERA DELA

O POÇO A PEDRA ERA DELA / O SOL O CÉU DE VERÃO

ERA DELA O DESCAMPADO / O VERDE O MATO O SERTÃO

É POR ELA QUE EU MATO / MATO E MORRO DE EMOÇÃO

NUM DESCAMPADO VERDE / NAS PRAIAS DO MARANHÃO

NUM DESCAMPADO VERDE / NUM DESCAMPADO VERDE

NAS PRAIAS DO MARANHÃO

BALANÇAVA O CAPINZAL / SEMPRE SENDO SIMPLES SÓ

NOS SEIOS DE MARIANA / MEIA TARDE MEIO SOL

A MINHA CARNE ERA DELA / NA SOMBRA DO AMOR NO CHÃO

ERA DELA O MAREJAR / DO MAR DO MEU CORAÇÃO

É POR ELA QUE EU MATO / MATO E MORRO DE EMOÇÃO

NUM DESCAMPADO VERDE / NA PALMA DA MINHA MÃO

NUM DESCAMPADO VERDE / NUIM DESCAMPADO VERDE

NA PALMA DA MINHA MÃO

DIVERDADE

EU SEI QUE VICÊ FICA PRESO NO AR QUANDO EU CANTO
A MINHA MODA MEU DESERTO

A MINHA TROVA MEU CONVENTO VIOLADO OU COISA MAIS (bis)

E

VIVEREI... PRA VER QUE SOBRE A PORTA ABERTA DESTA ESCURIDÃO
À LUZ SUAVE TERNA VAI ESTENDER A MÃO

E A TREVA EM TORNO TODA CLAREAR (ESTRELA NOVA)

PARA ACABAR COM ESTA IDEIA

DE ACHAR QUE TUDO TEM QUE TER CENSURA

PARA ACABAR COM ESSA MANIA

DE QUERER TIRAR DAS RUAS MINHA JUVENTUDE

Ô... ô ô ô ô ô ô... ôÕ
Ô ô ô ô ô ô ô..ô ô... ô ô ô ô

EU SEI QUE VOCÊ FICA PRESO NO AR QUANDO EU CANTO

NESTAS HORAS DE SILÊNCIO

A MINHA HISTÓRIA MEUS INTENTOS COM CERTEZA OU COISA MAIS (bis)

VIVEREI... CANTANDO E CANTAREI ENQUANTO A VOZ CANTAR EM MIM

ENQUANTO VOZ TIVER ENQUANTO FOR ASSIM

IREI FAZENDO TUDO CLAREAR... (ESTRELA NOVA)

PARA ACABAR COM ESTA IDEIA

DE ACHAR QUE TUDO TEM QUE TER CENSURA

PRA CABAR COM ESSA MANIA

DE QUERER TIRAR DAS RUAS MINHA JUVENTUDE

Ô... ô ô ô... ô ô ô. ôÕ
Ô ô ô ô ô ô ô..ô ô... ô ô ô ô ô

ACOCORADO

Handwritten musical notation for the first system of 'ACOCORADO'. It consists of five staves. The first staff has the word 'FIM' written below it. The second staff has 'Canto' written above it. The fifth staff has 'D.C. 3 vezes Introdução e FIM' written below it. There are some handwritten notes and signatures at the bottom right of the system.

Tempo de Xote S. RE MAIOR Música de Chico Maranhão

Handwritten musical notation for the second system of 'ACOCORADO'. It consists of seven staves. The first staff has 'Tempo de Xote S.' and 'RE MAIOR' written above it. The second staff has 'Música de Chico Maranhão' written above it. The third staff has 'FIM' written at the end. The fourth staff has 'Canto' written below it. The seventh staff has 'D.C. 3 vezes Introdução e FIM' written below it. There is a signature and date 'Transcrita de Chico Maranhão 10/12/88' at the bottom right.

PASTORINHA

PASTORINHA ÚLTIMA

I *motivo*

A A B G A B A E

II

III *motivo*

NOITE LINDA

1ª

NOITE LINDA (introdução)

ALLEGRETTO

NOITE LINDA

The musical score is written on ten staves. The first four staves are for guitar, showing chords: C, G, D7, G, C, D7, G, D7, C, G, D7, G, C, G, D7, G, C, G, D7, G, C. The fifth staff is for the vocal line, starting with the word "TERMINO" and a fermata. The sixth staff is for the vocal line, starting with the word "CANTO" and a fermata. The seventh and eighth staves are for guitar, showing chords: C, G, D7, G, C, G, D7, G, C, G, D7, G, C, G, D7, G, C. The ninth and tenth staves are for the vocal line, showing a melody with notes and rests.

TERMINO

CANTO

Ad lib

MEU SÃO JOÃO

(21) MEU SÃO JOÃO
(MARCHA RANCHO)

Handwritten musical score for "Meu São João" (Marcha Rancho). The score consists of 12 staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 6/8 time signature. The second staff is a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The third staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb). The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The fifth staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb). The sixth staff is a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The seventh staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb). The eighth staff is a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The ninth staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb). The tenth staff is a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The eleventh staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb). The twelfth staff is a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The score includes various musical notations such as rests, accidentals, and chord symbols (e.g., G, A7, D, F#m, B7b, Em, Am, G7, A7). There are also some handwritten annotations like "2011" and "ACURE".

DISCOGRAFIA

