



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO – UFPE
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS – CFCH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGH
CURSO DE DOUTORADO EM HISTÓRIA**

RAIMUNDO NONATO LIMA DOS SANTOS

**PRATICANDO ESPAÇOS, ENTRE ACORDES, LETRAS E MÁSCARAS:
História, memória e sociabilidades em espaços culturais de Teresina nas
décadas de 1980 e 1990**

**Recife-PE
2016**

RAIMUNDO NONATO LIMA DOS SANTOS

**PRATICANDO ESPAÇOS, ENTRE ACORDES, LETRAS E MÁSCARAS:
História, memória e sociabilidades em espaços culturais de Teresina nas
décadas de 1980 e 1990**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco – com Área de Concentração em História do Norte-Nordeste do Brasil, vinculado à Linha de Pesquisa Cultura e Memória do Norte e Nordeste – como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em História.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alberto Cunha Miranda

**Recife-PE
2016**

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria Janeide Pereira da Silva, CRB4-1262

S237p

Santos, Raimundo Nonato Lima dos.

Praticando espaços, entre acordes, letras e máscaras: história, memória e sociabilidades em espaços culturais de Teresina nas décadas de 1980 e 1990 / Raimundo Nonato Lima dos Santos. – 2016.

378f.: il.; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alberto Cunha Miranda.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.
Programa de Pós-graduação em História, 2016.

Inclui Referências.

1. História. 2. Memória. 3. Espaços culturais. 4. Bar Nós e Elis. 5. História e cidade. 6. Sociabilidades e sensibilidades urbanas. I. Miranda, Carlos Alberto Cunha (Orientador). II. Título.

981 CDD (22. ed.)

UFPE (BCFCH2016-72)

Raimundo Nonato Lima dos Santos

**“PRATICANDO ESPAÇOS, ENTRE ACORDES, LETRAS E MÁSCARAS:
História, memória e sociabilidades em espaços culturais de Teresina nas décadas de
1980 e 1990”**

Tese apresentada ao **Programa de Pós-Graduação em História** da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de **Doutor em História**.

Aprovada em: 25/11/2016

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Alberto Cunha Miranda
Orientador (Universidade Federal de Pernambuco)

Prof. Dr. Francisco Alcides do Nascimento
Membro Titular Externo (Universidade Federal do Piauí)

Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco
Membro Titular Externo (Universidade Federal do Piauí)

Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho
Membro Titular Externo (Universidade Estadual do Piauí)

Prof. Dr. Gisafran Nazareno Mota Jucá
Membro Titular Externo (Universidade Estadual do Ceará)

ESTE DOCUMENTO NÃO SUBSTITUI A ATA DE DEFESA, NÃO TENDO VALIDADE PARA FINS DE COMPROVAÇÃO DE TITULAÇÃO.

Dedico este trabalho ao meu pai Raimundo Domingos dos Santos (*in memoriam*), pela força que me dera, mesmo estando apenas sentado em sua cadeira de balanço, em silêncio, e à minha mãe, Francisca Maria Lima dos Santos, analfabeta, que sempre sonhou em ter um filho Doutor.

AGRADECIMENTOS

A vida é uma grande guerra. No decorrer de nossa existência, somos levados a enfrentar batalhas continuamente, em prol da sobrevivência e da busca da felicidade. E, mesmo quando estamos sozinhos, nunca estamos sós em nossa jornada. Carregamos sempre conosco, no corpo, na mente, no coração, as marcas de nossa vivência, os muitos *eus* e *nós* que nos constituem.

A batalha acadêmica em prol do título de Doutor ainda não acabou. Mas chegou o momento mais importante dessa empreitada, antes de seu capítulo final – a defesa da Tese. O caminho foi longo e tortuoso até aqui, mas não estivemos sozinhos. Por isso devemos reconhecer e agradecer àqueles que, direta ou indiretamente, nos auxiliaram nesta jornada.

Primeiramente quero agradecer a Deus, o Ser Supremo que nos rege, que nos dá força, que nos guia, que é princípio, meio e fim.

Agradeço ao meu pai Raimundo Domingos dos Santos (*in memoriam*) e à minha mãe Francisca Maria Lima dos Santos, que, mesmo tendo pouco ou nenhum conhecimento escolar, foram o meu sustentáculo para que eu persistisse nos estudos. A família, mesmo com suas fragilidades e ressignificações contemporâneas, ainda constitui, a nosso ver, a base de todo ser humano.

À minha esposa Jesulene Pereira do Bonfim Santos, que teve que suportar a minha ausência, mesmo eu estando dentro de casa (trancado o dia inteiro no meu escritório, estudando) e à minha filha Lana Cloe, que não se importava com estudos acadêmicos e sempre queria atenção, “atrapalhando-me” e encantando/desestressando-me com seus sorrisos e cantorias.

Aos meus colegas do curso de Doutorado Gleison Monteiro, Mairton Celestino, Julinete Vieira, Jurandir Lima, Bernardo Sá e Antônio Melo, pelo compartilhamento de experiências, dificuldades e sonhos.

Ao Programa de Pós-Graduação em História da UFPE e aos professores do Dinter em História UFPE-UFPI, Tanya Brandão, Antonio Paulo Rezende, Carlos Miranda, George Félix Cabral, Francisco de Assis do Nascimento, Edwar Castelo Branco, Pedro Vilarinho e Teresinha Queiroz, pelo compromisso e dedicação em prol do aperfeiçoamento em alto nível dos professores da UFPI.

Ao meu Orientador, o professor Francisco Alcides do Nascimento, que, mesmo envolto numa situação burocrática constrangedora (promovida por outrem), manteve-se firme em continuar guiando-me nesta trajetória acadêmica. Ele não sabe (agora vai saber), mas desde o período da Graduação em História na UFPI, eu admiro o seu profissionalismo docente. Aprendi

muito com esse mestre. Desejei muito que ele me orientasse no Mestrado, infelizmente, o contexto daquele momento não permitiu. Parece que tudo tem seu tempo. E chegou o tempo de ele me orientar. Não tivemos uma relação pessoal constante, mas, mesmo com esses poucos contatos e com as comunicações virtuais, senti-me privilegiado em tê-lo como orientador. Obrigado!

Ao professor Carlos Alberto Cunha Miranda, meu Orientador institucional, pelas gentis e significativas observações ao trabalho. Não apenas emprestou seu nome, mas também guiou os passos da pesquisa, apontou arestas da narrativa e ajudou a preencher lacunas com seu arguto olhar de mestre. Obrigado!

Aos meus entrevistados Afonso Lima, Ací Campelo, Lorena Campelo, Chico Filho, Vera Leite, Lari Sales, João Vasconcelos, Moisés Chaves, Geraldo Brito, Aurélio Melo, Edvaldo Nascimento, Edna Nascimento, Paulo Germano Rodrigues de Carvalho e Lucile de Souza Moura, por abdicarem de parte de seu precioso tempo, para atender aos meus questionamentos, concedendo-me gentilmente depoimentos orais.

Aos colegas historiadores Audrey Tapety e Paulo Muniz, por terem me indicado o livro de Joca Oeiras sobre o bar Nós e Elis e por, indiretamente, terem me ajudado a construir o projeto de pesquisa sobre os espaços culturais de Teresina, com foco na referida casa noturna.

À jornalista Indira Gomes, que, espontaneamente, me concedeu várias informações sobre o bar Nós e Elis e ainda corrigiu as representações gráficas que produzi sobre esse espaço cultural.

Aos funcionários do Arquivo Público do Piauí, pela atenção em atender aos meus pedidos de documentos.

À CAPES, por financiar parte considerável da pesquisa, por meio de uma Bolsa de Estudos.

Aos colegas do Departamento de História da Universidade Federal do Piauí / Campus Senador Helvídio Nunes de Barros, por me apoiarem institucionalmente e pessoalmente na realização da pesquisa do doutorado.

À Universidade Federal do Piauí / Campus Senador Helvídio Nunes de Barros, por incentivar e liberar seu corpo docente para a realização de estudos de Pós-Graduação.

Pois pode acreditar porque é verdade: os bares têm almas. Almas feitas de todos os amores, de todos os olhares, de todas as canções, de todas as carícias, de cada gole de conhaque e cada trago de cigarro, de todas as promessas e de todas as ternuras de seus frequentadores.

Paulo José Cunha

RESUMO

Esta pesquisa aborda a história recente da cidade de Teresina, capital do Piauí, tendo como objeto de estudo as sociabilidades e sensibilidades urbanas em espaços culturais da referida urbe, nas décadas de 1980 e 1990. A análise dessas sociabilidades e sensibilidades urbanas se deu a partir do estudo da história do bar Nós e Elis, sendo que o recorte temporal teve como base o período de existência desse bar, que foi de 1984 a 1995. O foco nessa casa noturna foi fundamentado na perspectiva de que ela se configurou como um espaço plural que congregava sonhos e desejos da juventude teresinense, especialmente os artistas, em sua relação intrínseca com a cidade e com o contexto da época. Os sujeitos da pesquisa foram os artistas locais, com destaque aos atores, músicos e literatos, que vivenciaram os espaços culturais da cidade de Teresina no referido período. O *campo temático da pesquisa* se enquadra na *história das cidades*, na perspectiva da Nova História Cultural, que concebe a *cidade* como um problema e um objeto de reflexão, onde se pode trabalhar com o imaginário urbano, fazendo análises de discursos e imagens de representação da cidade, que refletem espaços, atores e práticas sociais. A narrativa foi construída com base em variadas fontes, que incluem jornais, crônicas, poesias, documentos escritos oficiais, textos dramáticos, imagens, vídeos, músicas e depoimentos orais. A análise dessas fontes e a discussão sobre as categorias históricas presentes no trabalho contaram com o aporte teórico de variados pensadores, entre eles Sandra Pesavento (2007) e Michel de Certeau (2008), para as questões de cidade, sociabilidades e sensibilidades urbanas; Paul Ricoeur (2007), Lucília Delgado (2006), Pierre Nora (1993) e Michel Pollak (1989; 1992), para as questões de memória; e Roger Chartier (1990; 2002), para as questões de representação. O trabalho apontou o provincianismo da capital (representado por algumas fontes pesquisadas), as formas de lazer, as sociabilidades e a produção cultural em meio aos espaços culturais da cidade, tais como a Praça Pedro II, o Theatro 4 de Setembro, o Cine Rex, a Central de Artesanato, o Clube dos Diários e a Livraria Punaré; indicou o CEPI (Centro de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares) e a UFPI (Universidade Federal do Piauí) como duas instituições que se destacaram na formação artística e na promoção cultural da cidade de Teresina; apontou também o bar Nós e Elis como um dos principais espaços culturais da cidade, devido à importância das atividades ali realizadas e dos frequentadores, que representavam a síntese da *intelligentsia* intelectual e artística piauiense.

Palavras-chave: Espaços culturais. Bar Nós e Elis. História e memória. História e cidade. Sociabilidades e sensibilidades urbanas.

ABSTRACT

This research addresses the recent history of the city of Teresina, capital of Piauí, having as study object the sociability and urban sensibilities in cultural spaces of that metropolis, in the 1980s and 1990s. The analysis of these sociabilities and urban sensibilities occurred from the study of the history of the Nós e Elis bar, and the time frame was based on the lifetime of this bar, which was from 1984-1995. The focus in this nightclub was based on the view that it was configured as a plural space that congregated dreams and desires of the Teresina youth, especially artists, in its intrinsic relationship with the city and the context of the time. The research subjects were the local artists (especially the actors, musicians and writers) who experienced the cultural spaces of the city of Teresina in the period. The subject field of this research falls into the history of cities from the perspective of the New Cultural History, which views the city as a problem, and a reflection object, where the urban imaginary can be worked, analyzing discourses and images of the city representation that reflect spaces, actors and social practices. The narrative was built based on various sources including newspapers, essays, poetry, official written documents, dramatic texts, images, videos, music and oral testimonies. The analysis of these sources and the discussion on the historical categories relied on the theoretical support of various thinkers, among them Sandra Pesavento (2007) and Michel de Certeau (2008) regarding the city issues, sociability and urban sensibilities; Paul Ricoeur (2007), Lucília Delgado (2006), Pierre Nora (1993) and Michel Pollak (1989; 1992) for memory issues; and Roger Chartier (1990; 2002) for representation issues. The work shows the provincialism of the capital (represented by some researched sources), forms of leisure, the sociabilities and cultural production among the cultural spaces of the city, such as the Pedro II Square, the September 4th Theater, the Cine Rex, the Craft Center, the club Diaries and Punaré Bookstore. The research indicated the CEPI (Center for Studies and Interdisciplinary Research) and UFPI (Federal University of Piauí) as two institutions that have excelled in artistic education and in the cultural promotion of the city of Teresina. It also pointed out the Nós e Elis bar as one of the main cultural spaces in the city because of the importance of activities carried out there and the regulars who represented the synthesis of intellectual and artistic intelligentsia of Piauí.

Keywords: Cultural spaces. Nós e Elis bar. History and memory. History and city. Sociability and urban sensibilities.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01: A “Prainha” de Teresina, c. década de 1980.....	48
Figura 02: O prédio do Ministério da Fazenda em Teresina, localizado na Praça Rio Branco, ao lado da Igreja de Nossa Senhora do Amparo, c. anos 2000.....	55
Figura 03: Vista panorâmica dos primeiros núcleos de concentração de edifícios residenciais na cidade de Teresina, na margem esquerda do rio Poti, bairros Frei Serafim (parte inferior) e Cabral (parte superior), na segunda metade da década de 1980.....	56
Figura 04: Camelôs na Rua Coelho Rodrigues em frente à Praça Rio Branco no centro comercial de Teresina, em 13 de janeiro de 1989.....	58
Figura 05: Bancas de camelôs no centro comercial da cidade de Teresina em 5 de março de 1989.....	60
Figura 06: Banda Avalon (Primeira formação: Ico Almendra, Thirso, Maurício Barros e Fausto Torres), c. década de 1980.....	66
Figuras 07 e 08: Banda Fator RH (Gleyson na guitarra, Maurício na bateria, Márcio no baixo e Gomery na guitarra e vocal), em março de 1989.....	67
Figura 09: Passageiros reclamam da falta de ônibus e horário noturno em Teresina, em 21 de janeiro de 1984.....	69
Figura 10: Ciclistas no Centro da cidade de Teresina, em 9 de março de 1984.....	72
Figura 11: A antiga casa dos governadores Pedro Freitas e Eurípedes de Aguiar localizada na Avenida Frei Serafim, onde depois funcionou o Colégio Pró-Campus, na década de 1980.....	86
Figura 12: A loja comercial Casa Dôta, localizada na Rua Simplício Mendes no Centro de Teresina, c. década de 1980.....	87
Figura 13: Ruínas do casarão onde funcionou o colégio Demóstenes Avelino, localizado na Praça do Fripisa, esquina das ruas Coelho Rodrigues e Arlindo Nogueira, no Centro de Teresina, em 8 de janeiro de 1988.....	88
Figura 14: Festival “Rock no Velho Monge” nas coroas do rio Parnaíba em Teresina, c. década de 1980.....	103
Figura 15: O músico Edvaldo Nascimento (com camiseta regata e calça preta) em apresentação de rock no Vôlei Bar, c. década de 1980.....	104
Figura 16: Parte interna do Vôlei Bar, instalado na coroa do rio Parnaíba, c. década de 1980.....	105
Figura 17: Carro atolado na coroa do rio Parnaíba em frente ao prédio da Cepisa (atual Eletrobrás), c. década de 1980.....	106
Figura 18: O Grupo de Espetáculos do CEPI com a peça “Auto do Lampião no Além” de Gomes Campos e direção de Antônio Murilo Eckhardt, em apresentação no Theatro 4 de Setembro em 14 de março de 1975.....	123
Figura 19: Entrada principal da Universidade Federal do Piauí, Campus Ministro Petrônio Portela em Teresina, c. de década de 1980.....	126

Figura 20: Grupo TEU (Chico Filho, Edlúcia Ribeiro, Chiquinho Pereira, Fernando Freitas e Lúcia Ribeiro) com a peça “O médico à força” de Molière, em apresentação no Theatro 4 de Setembro em 1986.....	139
Figura 21: Meninas da sociedade teresinense fazem pose para fotos ao lado do busto do segundo imperador brasileiro na Praça Pedro II, em 1938.....	144
Figura 22: Lago da Praça Pedro II, c. década de 1950.....	145
Figura 23: Praça Pedro II, década de 1950. Arquivo pessoal cedido por Aglaé Chagas Barreto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).....	147
Figura 24: Headbangers (fãs de Heavy metal) na escadaria da Igreja São Benedito em Teresina, em abril de 1991.....	154
Figura 25: Obras de reforma do Theatro 4 de Setembro, em 1975.....	158
Figura 26: Construção do Cine Rex (canto direito acima da imagem) em 1938. Arquivo pessoal cedido por D. Genu Moraes ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).....	162
Figura 27: Vista da fachada do Cine Rex, década de 1970. Arquivo pessoal cedido por Antônio Luís ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).....	162
Figura 28 e 29: O filme “O casamento dos Trapalhões” atrai multidões de pessoas ao Cine Rex, em janeiro de 1989.....	164
Figura 30: Locadora de vídeo localizada no Centro da cidade de Teresina, em 1989.....	166
Figura 31: Banda Dorsal Atlântica, no Festival Setembro Rock, na Central de Artesanato “Mestre Dezinho” em 1987.....	177
Figura 32: Montagem do palco do Festival Setembro Rock, pela manhã, na Central de Artesanato “Mestre Dezinho” em 1987.....	178
Figura 33: Fachada do Clube dos Diários, em 22 de janeiro de 1984.....	181
Figura 34: Salão de Jogos do Clube dos Diários, em 1992.....	182
Figura 35: Parte do prédio do Clube dos Diários utilizada como restaurante, em 1989.....	184
Figura 36: Etiqueta de controle de venda de livros da Livraria Punaré, c. 198?.....	189
Figura 37: Localização do bar Nós e Elis. No local atualmente funciona a Panificadora Modelo com uma nova arquitetura, 2015.....	210
Figura 38: Comício da campanha Diretas Já, na Praça do Marquês em Teresina, em 13 fev. 1984. Na imagem é possível identificar Ulisses Guimarães discursando, Elias Prado Júnior (de barba no centro) e Lula (de barba, no alto à esquerda)	212
Figura 39: Representação gráfica do bar Nós e Elis a partir dos relatos (crônicas e depoimentos) dos seus frequentadores. (Planta baixa produzida por Raimundo Nonato Lima dos Santos em 2015)	218
Figura 40: O Grupo Candeia em apresentação no bar Nós e Elis, c. década de 1980.....	257
Figura 41: Exposição de cartuns no bar Nós e Elis, em maio de 1984.....	258

Figura 42: O músico Netinho da Flauta na premiação do Festival de Música Popular Brasileira no Piauí, realizado em Teresina em 1995. Recebeu o troféu de Melhor Música pela composição de “O rato e a rosa” em parceria com Fernando Oliveira.....	285
Figura 43: O músico Geraldo Brito (segurando a guitarra) e um grupo de amigos encostados na cerca de troncos de árvores que circundava o bar Nós e Elis, c. 1990.....	299
Figura 44: O cantor Emílio Santiago e a dupla sertaneja Célia e Celma, em maio de 1986.....	307
Figura 45: Elias Ximenes do Prado Júnior, c. década de 1980.....	315
Figura 46: Os administradores da segunda fase do bar Nós e Elis – Maurício Mauller, Nazaré e Zezé Fonteles, acompanhados de seu produtor artístico Moisés Chaves, em 10 de agosto de 1989.....	319
Figura 47: O administrador da terceira fase do bar Nós e Elis – Paulo Germano Rodrigues de Carvalho, em 22 de outubro de 2015.....	320
Figura 48: A administradora do Txai Bar (ou a quarta fase do bar Nós e Elis – juntamente com os sócios Clerton Soares e Marcelo Siqueira) Lucile de Souza Moura, em 2012	323
Figura 49: Publicidade paga do bar Nós e Elis no jornal O Dia, em 21 jan. 1993.....	327
Figura 50: Charge sobre o desassossego público provocado por bares em Teresina. Desenho do cartunista Jota A., em 1993.....	334

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO – OS PASSOS DE UMA CAMINHADA: A PESQUISA E SUAS FACES MUSICAIS, LITERÁRIAS E CÊNICAS	13
1.1 Uma história das cidades	14
1.2 Outro olhar narrativo sobre a história contemporânea brasileira	16
1.3 O referencial historiográfico	18
1.4 Objetivos, metodologia e fontes	22
2 A CARTOGRAFIA SENTIMENTAL: TERESINA E SUAS REPRESENTAÇÕES NA MEMÓRIA DE ARTISTAS LOCAIS	28
2.1 A cidade da memória	32
2.1.1 <i>O provincianismo da capital</i>	32
2.1.2 <i>As formas de lazer e sociabilidades</i>	41
2.1.3 <i>As transformações urbanas</i>	53
2.1.4 <i>Os festivais de rock</i>	63
2.1.5 <i>As caminhadas pela cidade</i>	69
2.2 A cidade na música e no teatro	89
2.2.1 <i>A música urbana</i>	92
2.2.2 <i>A urbanidade em cena</i>	106
3 A ESPACIALIDADE CULTURAL DE TERESINA: SOCIABILIDADES E SENSIBILIDADES URBANAS	117
3.1 O CEPI e a formação em teatro e música	117
3.2 A UFPI: promovendo cultura	125
3.3 Os artistas locais e sua produção cultural	130
3.4 Os espaços culturais de Teresina	141
3.4.1 <i>A Praça Pedro II</i>	142
3.4.2 <i>O Theatro 4 de Setembro</i>	156
3.4.3 <i>O Cine Rex</i>	161
3.4.4 <i>A Central de Artesanato</i>	175
3.4.5 <i>O Clube dos Diários</i>	179
3.4.6 <i>A Livraria Punaré</i>	188
3.4.7 <i>Os outros espaços culturais</i>	194
4 O BAR NÓS E ELIS: SÍNTESE E ARTICULAÇÃO DE ESPAÇOS CULTURAIS	208
4.1 O primeiro ato: o bar abre as portas	209
4.2 O segundo ato: homenagens e discussões políticas	224
4.3 O terceiro ato: o menu artístico do bar	245
4.4 O quarto ato: Netinho da Flauta e a transversalidade dos frequentadores do Nós e Elis	278
4.5 O quinto ato: os fatos pitorescos	291
4.6 O sexto ato: turismo e articulação de espaços	304
4.7 O último ato: o bar fecha as portas	312
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS – OS ACORDES LÍTERO-CÊNICOS DE UMA CIDADE VERDE	337
REFERÊNCIAS	347

1 INTRODUÇÃO – OS PASSOS DE UMA CAMINHADA: A PESQUISA E SUAS FACES MUSICAIS, LITERÁRIAS E CÊNICAS

Os labirintos de Clio podem assustar os pesquisadores mais afoitos, ansiosos por encontrar a suposta *pedra filosofal* que revelaria todos os segredos do passado. O susto se dá porque os caminhos são tortuosos e também porque a cada passo pode-se encontrar um *elo perdido* ou o *vagar dos tempos*, que distancia ainda mais da saída que levaria à fonte dos desejos históricos. Portanto, é preciso cautela. Nestas caminhadas, pode-se encontrar de tudo, até mesmo um bar nestas esquinas da vida. Neste caso, o teu *foco nos estudos* pode afirmar enfaticamente “segue em frente, não desvie teu olhar de tuas metas, não faça digressões, não se deixe levar pelo canto da sereia”. No nosso caso, o som do canto da sereia foi mais alto, não nos permitindo ouvir a *voz da razão*. Resultado: paramos um instante naquele *lugar praticado*, para molhar a goela, bater a poeira dos pés e depois seguir em frente. Mas algo diferente aconteceu. Tudo naquele bar era intrigante. A começar pelo nome “Nós e Elis”. Passamos então a bebericar a cajuína, no intuito de passar mais tempo naquele lugar e, assim, podermos realizar nossa flanerie com mais calma. O que ficou mais evidente em nosso olhar foi a aura que envolvia aquele espaço de entretenimento. Percebemos então que em sua construção não havia apenas madeira e pedra. Na sua argamassa havia também sonhos, amores, decepções – regados constantemente ao som inebriante de *acordes lítero-cênicos*. Notamos também que esses acordes lítero-cênicos se faziam ouvir em outras partes daquela *Cidade Verde*. Eram sons, sonantes e dissonantes, que se fragmentavam e se articulavam nos labirintos da memória e da história de artífices citadinos. Essas descobertas funcionaram como um combustível que nos motivou a desviar do caminho que nos levaria a mais uma *histoire événementielle* e a seguir o caminho de uma nova história cultural aberta à análise das *representações* e ao diálogo entre *história e memória*.

Diante deste prólogo, adiantamos que a retórica textual imprime o desejo de que os leitores dessa narrativa histórica sintam o doce enlevo de frequentar o bar Nós e Elis e os outros espaços culturais da cidade de Teresina. Nessa visitação – imaginária, transcendendo as fronteiras entre o real e o fictício e/ou percebendo a linha tênue que os separa –, o leitor poderá inebriar-se com as *sensibilidades* que o envolvem, mas sem perder o olhar crítico, tão caro aos estudos históricos.

Esse *olhar crítico* está presente em tópicos que fragmentam o texto, para efeito didático, guiando os passos da leitura. Nessas frações textuais discutimos a temática na qual está inserido o nosso objeto de estudo, incluindo os recortes espacial e temporal, os sujeitos da pesquisa e as

questões norteadoras; apontamos as justificativas do trabalho; realizamos uma crítica historiográfica, revisando obras que nos auxiliaram na construção da escrita, bem como autores que nos apontaram aportes teórico-metodológicos; e comentamos os nossos objetivos e a metodologia que guiou nossos passos, nesta pesquisa.

1.1 Uma história das cidades

A cidade de Teresina, capital do Piauí, fundada em 1852, constitui-se como uma das primeiras cidades planejadas do Brasil (ABREU, 2000). Nas décadas de 1930 e 1940, ela tomou contornos de uma cidade moderna por meio de uma “limpeza urbana”, que retirou do centro da cidade as casas com cobertura de palha, além de outros melhoramentos urbanísticos que já se processavam desde o início da Primeira República (NASCIMENTO, 2002). Também conhecida como “Cidade Verde”, esta urbe recebeu (e ainda recebe), desde sua fundação, migrantes de várias partes do interior do Piauí, bem como de outros estados brasileiros, dentre os quais se destacam o Maranhão e o Ceará (ARAÚJO, 2006).

A história de Teresina vem sendo estudada sistematicamente desde meados do século XX por historiadores como Monsenhor Chaves (1998) e Odilon Nunes (2007)¹. Mas é nos anos 1990 que se ampliam esses estudos, com os cursos de Graduação em História da UFPI e UESPI, especialmente com a obrigatoriedade das monografias de final de curso na Graduação em História. Destacamos também a implantação, na UFPI, dos Programas de Pós-Graduação em Políticas Públicas (Mestrado em 2002 e Doutorado em 2011) e de História do Brasil em 2004. São Programas interdisciplinares e interdepartamentais que ampliaram a reflexão e a produção do conhecimento em Ciências Humanas. No Programa de História do Brasil, são variados os temas das pesquisas, dos quais podemos citar o estudo da *História de Teresina*², abordando aspectos socioeconômicos e culturais, geralmente no século XX, bem como desenvolvimento urbano e social, entre outros. A variedade temática dos estudos vem se ampliando continuamente nos últimos anos, sob inspiração da Nova História Cultural, porém, em um

¹ No entanto, torna-se imprescindível o reconhecimento dos estudos do literato Higinio Cunha sobre “O teatro em Teresina” de 1922 e a primeira obra mais ampla sobre a história desta cidade, “História de Teresina”, escrita pelo também literato Clodoaldo Freitas em 1911-1912 (QUEIROZ, 2006).

² Entre os vários trabalhos que tomam a cidade de Teresina como objeto de estudo, no Programa de Mestrado em História do Brasil da UFPI, podemos citar “A cidade dos dizeres possíveis: natureza, civilização e progresso na invenção de Teresina” de Gustavo Henrique Ramos de Vilhena (2013); “História, cidade e literatura em A. Tito Filho (1970-1975)” de Bárbara Bruma Rocha do Nascimento (2015); e, “Teresina (in) desejada e pulsante: pobreza, modernização e memórias da capital na década de 1970” de Karlene Sayanne Ferreira Araújo (2015).

aspecto, a maioria das pesquisas converge: elas não ultrapassam o recorte temporal da década de 1970. Poucos são os trabalhos sobre os anos 1980 e as décadas seguintes.

Esta “lacuna” de estudos sobre a história recente de Teresina constituiu-se como um dos elementos motivadores de nossa pesquisa. Nesse sentido, realizamos uma investigação sobre a história recente de Teresina, cujo **objeto de estudo** foram as **sociabilidades e sensibilidades urbanas em espaços culturais³ da cidade de Teresina nas décadas de 1980 e 1990**. Portanto, nosso *campo temático de pesquisa* se enquadra na *história das cidades*, na perspectiva da Nova História Cultural, que não considera mais a cidade apenas

[...] como um *locus*, seja da realização da produção ou da ação social, mas sobretudo, como um problema e um objeto de reflexão. Não se estudam apenas processos econômicos e sociais que ocorrem na cidade, mas as representações que se constroem na e sobre a cidade. Indo mais além, pode-se dizer que a História Cultural passa a trabalhar com o imaginário urbano, o que implica resgatar discursos e imagens de representação da cidade que incidem sobre espaços, atores e práticas sociais. (PESAVENTO, 2004, p. 77-78).

Na pesquisa em “história das cidades” refletimos sobre sociabilidades e sensibilidades urbanas, uma vez que

[...] a cidade, na sua compreensão, é também *sociabilidade*: ela comporta atores, relações sociais, personagens, grupos, classes, práticas de interação e de oposição, ritos e festas, comportamentos e hábitos. [...] Mas a cidade é, ainda, *sensibilidade* [...] a cidade é um fenômeno que se revela pela percepção de emoções e sentimentos dados pelo *viver urbano* e também pela expressão de utopias, de esperanças, de desejos e medos, individuais e coletivos, que esse habitar em proximidade propicia. (PESAVENTO, 2007, p. 14, grifos da autora).

Outro elemento motivador de nossa pesquisa foi o contato que tivemos com um “lugar de memória” (NORA, 1993) de uma parcela da sociedade teresinense – o **bar Nós e Elis**. Esse contato não se deu de forma empírica, mas por meio dos relatos de seus frequentadores, reunidos num livro memorialístico, organizado por Joca Oeiras (2010), intitulado de “No Nós & Elis: a gente era feliz – e sabia”. Após a leitura das crônicas e poesias contidas nesse livro, ficamos curiosos em saber se de fato existiu aquela casa noturna, nos moldes em que estava

³Concebemos “espaço cultural”, como o espaço praticado segundo o pensamento de Certeau (2008), onde é possível se perceber o ensino-aprendizagem de artes, a produção e/ou apresentação-contemplação artística ou ainda o espaço preferido para o convívio social dos artistas. Nesse espaço, que é um “lugar praticado” – habitado, vivenciado, frequentado por lembranças que se pode evocar ou não –, o sujeito se identifica no *outro* (em nosso estudo, os artistas locais se identificam nos espaços culturais de Teresina).

sendo representada. Ou seja, como um dos principais espaços culturais de Teresina e como um refúgio para a juventude boêmia e culta, com destaque aos artistas locais.

Ao término de nossa pesquisa, com base em variadas fontes, comprovamos a importância do bar Nós e Elis para a história cultural da cidade de Teresina. Daí porque defendemos a tese de que esse “lugar de memória” – mesmo não existindo mais em sua materialidade física, atualmente funciona uma padaria com outra arquitetura – não deve ser esquecido, porque ele representa uma “cidade sensível”, isto é, “[...] aquela responsável pela atribuição de sentidos e significados ao espaço e ao tempo que se realizam *na* e *por causa* da cidade. É por esse processo mental de abordagem que o espaço se transforma em *lugar*, ou seja, portador de um significado e de uma memória [...]” (PESAVENTO, 2007, p. 14-15, grifos da autora).

O **bar Nós e Elis** foi um espaço plural que congregava sonhos e desejos da juventude teresinense, especialmente os artistas, em sua relação intrínseca com a cidade e com o contexto da época. Portanto, foi a partir do estudo da história desse espaço cultural que analisamos as sociabilidades e sensibilidades urbanas em espaços culturais da cidade de Teresina, tendo como recorte temporal as décadas de 1980 e 1990 (período de existência desse bar, que foi de 1984 a 1995) e, como **sujeitos da pesquisa**, os **artistas locais** (focamos nossos estudos em atores, músicos e literatos) que vivenciaram os espaços culturais da cidade de Teresina no referido período. Ressaltamos que esse recorte temporal não engessou nossa pesquisa, isto é, quando foi necessário, fizemos recuos e avanços temporais, para desenvolvermos com maestria nosso objeto de estudo em meio a um tema bastante subjetivo como o das sociabilidades e sensibilidades urbanas.

A produção de um novo estudo sobre *história das cidades* no Brasil contemporâneo, tendo como foco a cidade de Teresina, foi guiada pelas seguintes questões norteadoras: 1) Quais são as representações da cidade de Teresina na memória de artistas locais nas décadas de 1980 e 1990? 2) Quais eram os espaços culturais de Teresina nas décadas de 1980 e 1990? 3) Como os artistas teresinenses se relacionavam com os espaços culturais da cidade no referido período? Quais eram suas práticas sociais – cotidiano e sociabilidades – desenvolvidas nestes lugares? 4) Qual a importância desses espaços culturais de Teresina para os artistas locais?

1.2 Outro olhar narrativo sobre a história contemporânea brasileira

A relevância acadêmica deste trabalho está no fato de que nosso objeto de estudo, bem como nossa problematização, vincula-se perfeitamente à linha de pesquisa “Cultura e memória

do Norte e Nordeste” do Programa de Pós-Graduação (Doutorado) da UFPE. Portanto, acreditamos estar participando do movimento de renovação dos saberes historiográficos, quebrando fronteiras do olhar do historiador em relação a tempos, espaços, fontes, temas, conceitos e paradigmas.

Com base no aporte teórico-metodológico da Nova História Cultural, expressado no pensamento e obra de Sandra Jatahy Pesavento (2004; 2007; 2008), trabalhamos com o paradigma, antes inusitado, das **práticas cotidianas**⁴ vinculado à redefinição dos conceitos de cidade e de cultura. Nesta perspectiva, Pesavento explica que,

Se a História Cultural é chamada de Nova História Cultural, como o faz Lynn Hunt, é porque está dando a ver uma nova forma de a História trabalhar a cultura. Não se trata de fazer uma História do Pensamento ou de uma História Intelectual, ou ainda mesmo de pensar uma História da Cultura nos velhos moldes, a estudar as grandes correntes de ideias e seus nomes mais expressivos. Trata-se, antes de tudo, de pensar a cultura como um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo. (PESAVENTO, 2004, p. 15).

No caso específico da *história das cidades*, Pesavento segue explicando que

[...] uma história cultural urbana vai se orientar pela possibilidade de ver, na cidade, uma projeção dos imaginários no espaço, como bem assinalou Bronislaw Baczko. A forma de um edifício, a função a que se destina, o uso que efetivamente dele se fará, a sua inserção na vida de uma cidade e o significado que lhe serão atribuídos são elementos que se apresentam à decifração do simbólico desse espaço construído. (PESAVENTO, 2007, p. 23).

Esta pesquisa nos possibilitou o uso de uma variedade de fontes, uma vez que trabalhamos com categorias como cidade, memória e representação. Nesse sentido, lançamos mão de jornais, crônicas, poesias, documentos escritos oficiais, textos dramáticos, imagens, vídeos, músicas e depoimentos orais. Assim, a relevância social e acadêmica desta pesquisa centrou-se no princípio de que estamos viabilizando *outro olhar narrativo* sobre a história contemporânea brasileira, com destaque à sociedade teresinense.

⁴ “‘Práticas’ é um dos paradigmas da NHC [Nova História Cultural] [...] A guinada para a história das práticas cotidianas é ainda mais óbvia na história da ciência. Antes vista como uma forma de história intelectual, agora está mais preocupada com o significado de atividades como a experimentação”. (BURKE, 2005, p. 78 e 81).

1.3 O referencial historiográfico

Aqui, neste “referencial historiográfico”, realizamos uma breve reflexão sobre alguns estudos que influenciaram a nossa pesquisa. Dividimos nosso comentário em dois momentos: o primeiro faz uma revisão bibliográfica de três obras de referência, bem como de trabalhos que se aproximam de nosso objeto de estudo; o segundo promove uma discussão sobre o referencial teórico que guiou nossas caminhadas pelos labirintos de Clio.

Entre os *espaços de sociabilidade* que se destacaram em Teresina nas décadas de 1980 e 1990, e que também se caracterizavam como *reduto de artistas*, estava o **bar Nós e Elis**. Ressaltamos que nossas reflexões sobre sociabilidades e sensibilidades urbanas – em variados espaços culturais de Teresina, no referido período – tiveram por base o estudo da história desse espaço cultural. Isto é, tomamos o bar Nós e Elis como o “centro” tácito de uma teia de conexões que unia, direta ou indiretamente, os vários espaços culturais de Teresina e seus respectivos frequentadores (no nosso estudo focamos nos artistas locais). Para nos auxiliar neste trabalho, utilizamos os estudos de Joca Oeiras (2010), que reuniu crônicas e poesias de antigos frequentadores desse bar. Esses textos representam um turbilhão de sensações sobre este espaço boêmio e vão além da materialidade de cadeiras, mesas, palco ou garçons.

O “Nós e Elis” – no registro escrito da memória de seus antigos frequentadores – tinha alma, cheiro, sons, sabores, visões paradisíacas e/ou infernais, tateadas por seus frequentadores entre um gole e outro, um mastigar de moela, um tropeço entre mesas ou mesmo num abraçar de corpos, num flerte extraconjugal. O saudosismo consiste na tônica presente em todas as vozes nostálgicas presentes neste livro memorialístico, organizado por Joca Oeiras. A partir dessas deleitosas lembranças, discutimos política, economia, sociedade, música, teatro e poesia, em âmbito local e nacional.

A análise das sociabilidades e sensibilidades urbanas em espaços culturais de Teresina também contou com as informações e reflexões de Hermano Carvalho Medeiros (2013), Ací Campelo (2001) e Teresinha Queiroz (2006; 2008). As obras dos dois primeiros pesquisadores, assim como a de Joca Oeiras, nos serviram como referência ao longo de todo o trabalho, sendo que os estudos de Ací Campelo focam no universo cênico e os de Hermano Medeiros na área musical. No entanto, ressaltamos que os artistas de cada área transitavam pelos vários espaços culturais da cidade e interagiam com diferentes modalidades artísticas. A terceira pesquisadora nos ajudou a historicizar as sociabilidades teresinenses ligadas à prática e/ou ao consumo de artes no final do século XIX e primeiras décadas do século XX. Teresinha Queiroz nos ajudou também a entender que essa prática e/ou consumo de artes se constituía como sociabilidades

urbanas de uma cidade (Teresina) que buscava se integrar ao ritmo moderno dos grandes centros urbanos brasileiros e mundiais.

Não podemos esquecer que os espaços culturais eram elementos que integravam a paisagem de Teresina, acompanhando sua dinâmica urbana. Outro elemento ou face dessa dinâmica foi seu processo de verticalização e horizontalização. Para entender o fenômeno urbano moderno da verticalização e relacioná-lo com os espaços culturais de Teresina, dialogamos com Bartira Viana (2000), que desenvolveu estudos sobre a expansão do processo de verticalização da capital piauiense, destacando as décadas de 1970, 1980, 1990 e 2000. Em sua produção acadêmica, a referida geógrafa fez um breve histórico sobre a urbanização brasileira, nordestina e piauiense, destacando ainda a política de habitação em contexto nacional, a organização do espaço teresinense e os fatores que contribuíram para a arrancada e consolidação da verticalização da “Cidade Verde”⁵.

No que se refere ao entendimento do fenômeno da horizontalização ou expansão urbana em Teresina, fizemos uso dos estudos do geógrafo Antônio Cardoso Façanha (2003; 2004), que destacou a ampliação do número de conjuntos habitacionais instalados na cidade e a reorganização e (re)significação das áreas comerciais e residenciais. Passemos ao segundo momento do nosso referencial historiográfico.

A fundamentação teórica da pesquisa contou com o apoio de vários estudiosos que desenvolveram trabalhos sobre os conceitos e possibilidades de se pensar a cidade; sobre sociabilidades; sobre cultura e práticas culturais; sobre concepções de memória e suas contribuições à História; e sobre a construção de representações sociais.

Na análise sobre cidades, entendemos que essa chave conceitual possui múltiplas concepções. Assim, a cidade é entendida como ímã (ROLNIK, 1995), como mercado, como ambiente sustentável, como espaço fragmentado, como espaço privilegiado das relações de poder, espaço de signos, espaço das letras, espaço do novo, espaço de paradoxos, enfim, espaço de conflitos. Esse turbilhão de reflexões sobre a urbe, elaborado por historiadores, sociólogos, filósofos ou urbanistas pode ser materializado na perspectiva da cidade como “[...] um caleidoscópio de cores, luzes, pessoas, ideias, tráfego, trânsito, conflitos, relações, beleza, sons,

⁵ Essas questões urbanas e sociais envolvendo a história contemporânea de Teresina, também foram investigadas e denunciadas por nós em um artigo sobre o governo de Hugo Napoleão, no Piauí, no período de 1983 a 1986 (SANTOS; BARBOSA, 2009) e, em nossa Dissertação de Mestrado que discutiu as relações entre as cidades de Timon-MA e Teresina-PI na década de 1980 (SANTOS, 2007). Nossa experiência com a história recente de Teresina, também se deu por meio da orientação de trabalhos monográficos sobre os bairros Piçarra (BONFIM, 2009) e Dirceu (SILVA, 2009) da capital piauiense, nas décadas de 1970 e 1980.

feiras, enfim, uma mistura de elementos visíveis e invisíveis, materiais e imateriais [...]” (ABREU, 2002, p. 77).

Em meio a essas múltiplas concepções de cidade, fizemos uso das reflexões de Raquel Rolnik (1995) sobre a ideia de cidade como ímã; de Michel de Certeau (2008) sobre as práticas de espaço realizadas pelos sujeitos ordinários que produzem relações históricas, identitárias e afetivas; de Ana Fani Carlos (2007) sobre os diferentes usos das ruas que se constituem como elemento síntese do espaço urbano; de Marc Augé (2012) sobre a ideia de “não lugares”, onde as relações são efêmeras, não se produzindo vínculos histórico-identitários; de Roberto Lobato Corrêa (2000) sobre a fragmentação e articulação de espaços; de José D’Assunção Barros (2012) sobre a leitura e escrita da cidade; e de Armando Silva (2011), que pensa a cidade como um grande teatro urbano, onde os cidadãos representam múltiplos papéis cotidianamente por meio de suas vivências sociais.

Ressaltamos que o nosso trabalho como um todo foi guiado pelas luzes reflexivas de Sandra Jatahy Pesavento (2007), pois, assim como essa historiadora, pensamos que a pesquisa de uma história cultural urbana se aplica à interpretação dos discursos, imagens e práticas sociais de representação da cidade. Ao abordarmos o tema *História das Cidades (sociabilidades e sensibilidades urbanas em Teresina)*, pensamos que, num processo subjetivo de construção da história de uma urbe, na invenção de um passado e na projeção de um futuro, a cidade está sempre a explicar o seu presente e, assim, acaba por definir uma identidade com características que possibilitam o reconhecimento – por parte de seus habitantes – e a sensação de pertencimento e de identificação com a sua cidade. Essa identidade é construída nas vivências e nas múltiplas cidades que habitam uma mesma cidade (CALVINO, 1990). Essas vivências se materializam simbolicamente em marcos referenciais que podem ser imagens, textos, músicas, cheiros, arquitetura ou mesmo espaços culturais que atuam como guardiães das sociabilidades e sensibilidades urbanas desenvolvidos em “outros tempos”.

A seleção de artistas locais da cidade de Teresina, como sujeitos de nossa pesquisa, teve como base a ideia de que cultura pode ser pensada especificamente como arte e suas manifestações. O antropólogo Mércio Pereira Gomes (2011) nos ajudou a entender que essa ideia constitui-se como uma das acepções mais aceitas em todo o mundo sobre o conceito de cultura. Assim, cultura seriam as manifestações e a produção artística de um povo. O *fazer artístico* foi pensado em nosso trabalho como uma prática cultural, mas não nos restringimos a essa categoria de análise.

Ao abordarmos nosso objeto de estudo na perspectiva de uma história cultural urbana, trabalhamos também com o conceito de cultura, aqui entendido como o “fazer cotidiano” de

indivíduos e grupos. Para ampliar nosso campo de visão e de análise, sobre os processos sociais que envolvem este conceito, dialogamos com o aporte teórico-metodológico de Michel de Certeau (2008) sobre “produções culturais” ou “artes de fazer cotidiano”. Suas pesquisas partiram do questionamento sobre as ações dos indivíduos – chamadas por ele de “operações dos usuários ou consumidores” – supostamente entregues à passividade e à disciplina. Assim, Certeau estudou a cultura comum e cotidiana (re)significada, o consumo ou recepção, considerado como “uma maneira de praticar”, e propôs formas de se pensar as práticas cotidianas dos sujeitos ativos, partindo do princípio de que elas são ações táticas.

No estudo da Memória, nos fundamentamos nas reflexões de Maurice Halbwachs (2006), Michael Pollak (1992), Paul Ricoeur (2007), Jacques Le Goff (2003), Edgar Salvadori de Decca (2004) e Pierre Nora (1993), entre outros. Os dois primeiros pensadores franceses, cujas reflexões são bastante comuns em muitos trabalhos acadêmicos que discutem a memória, pregam a seletividade de toda memória e também insinuem um processo de *negociação* para conciliar memória coletiva e memórias individuais, as quais estão intimamente ligadas, ou seja, apesar das inúmeras versões sobre um mesmo fato nas memórias individuais, são os seus pontos comuns que formam a memória coletiva. Às vezes, essa memória coletiva se cristaliza de uma forma que as futuras gerações podem apenas se enquadrar na que encontram vigente. Poderíamos afirmar que os indivíduos podem se identificar com acontecimentos “vividos por tabela”. “É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada” (POLLAK, 1992, p. 2).

O filósofo francês Paul Ricoeur (2007), em uma de suas últimas obras – “*A memória, a história, o esquecimento*” –, publicada originalmente no ano 2000, pretendeu preencher algumas “lacunas” de trabalhos anteriores, bem como ampliar o debate sobre o estudo da memória. O livro, dividido em três partes – que abordam *a memória*, sob a égide da fenomenologia; *a história*, em uma epistemologia das ciências históricas; e *o esquecimento*, numa hermenêutica da condição histórica – possui uma problemática comum: a discussão da representação do passado. Essa representação do passado, ligada à memória, nos fez entender que a memória não pode ser concebida apenas como “reservatório de lembranças”, mas como uma experiência do sujeito que (re)significa as coisas, (re)apresenta a realidade para si e para os outros em meio às ameaças (e também às vezes, à proteção) do esquecimento.

O historiador francês Jacques Le Goff (2003) nos apontou a complexidade do estudo sobre a memória, destacando aquilo que seria o princípio de suas discussões e análises – a concepção de memória como uma capacidade humana de conservar informações. Essas

informações são processadas, de forma individual e/ou em grupo, pelos indivíduos, sendo constantemente atualizadas e representadas como passadas.

Os historiadores Edgar Salvadori de Decca (2004) e Pierre Nora (1993) nos ajudaram a entender as diferenças e articulações entre história e memória. Ambos concebem a memória como algo ligado ao vivido, a uma experiência de grupos, a um fenômeno sempre atual que não se prende a cronologias e rompe as fronteiras entre o passado e o presente. Já a história é entendida como a narrativa do não vivido, é a reconstrução incompleta e problemática do que não existe mais, é um pensamento racional, crítico, que não apenas narra, mas também analisa os fatos e demarca seus distanciamentos temporais e espaciais. A história é concebida como uma forma de apropriação e controle do passado vivido, arrancando a memória da história e depois, em alguns casos, devolvendo-a, ressignificada, por meio dos “lugares de memória”. Esses “lugares de memória”, na acepção de Pierre Nora, são construídos como forma de proteger e guardar a memória, em meio à “aceleração da história”, à ameaça do esquecimento e ao princípio de que não há memória espontânea.

O estudo da memória está intrinsecamente ligado ao de sistemas de representação, logo, foram de grande importância para este trabalho as análises sobre “práticas e representações”, do historiador francês Roger Chartier (1990; 2002), o qual concebe a representação ora como algo que permite “ver uma coisa ausente”, ora como “exibição de uma presença”. Na relação de representação – entendida por Chartier “como relacionamento de uma imagem presente e de um objeto ausente, valendo aquela por esse por lhe estar conforme” – “a distinção fundamental entre representação e representado, entre signo e significado é pervertida pelas formas de teatralização da vida social”. Nessa concepção, a identidade do ser é percebida pela aparência da representação, isto é, as coisas só existem pelos signos que as exibem (CHARTIER, 1990, p. 21).

1.4 Objetivos, metodologia e fontes

O objetivo geral de nossa pesquisa foi analisar as sociabilidades e sensibilidades urbanas praticadas por artistas em espaços culturais de Teresina nas décadas de 1980 e 1990, com ênfase no bar Nós e Elis. A partir dessa ideia geral nos propomos a: 1) analisar as representações da cidade de Teresina na memória de artistas locais, nas décadas de 1980 e 1990; 2) caracterizar os espaços culturais de Teresina nas décadas de 1980 e 1990; 3) descrever as práticas sociais – cotidiano e sociabilidades – desenvolvidas por artistas teresinenses em espaços culturais da cidade; 4) interpretar as formas como os artistas teresinenses se

relacionavam com os espaços culturais da cidade no referido período; 5) avaliar a importância dos espaços culturais de Teresina para os artistas locais.

Para alcançar esses objetivos propostos, inicialmente realizamos um amplo estudo bibliográfico sobre as temáticas de história, memória, cidade, sociabilidade, representação e cultura, a fim de atualizarmos nosso conhecimento sobre as abordagens teóricas e metodológicas dessas temáticas pela historiografia contemporânea ocidental, bem como, especificamente, sobre a história de Teresina.

Em seguida realizamos pesquisa documental no Arquivo Público do Piauí, nos jornais O Dia, Diário do Povo, Meio Norte e Jornal da Manhã, no período das décadas de 1980 e 1990, em matérias que pudessem responder nossas questões norteadoras. Ressaltamos que a maioria de nossas fontes hemerográficas é oriunda de matérias do jornal O Dia, devido ao fato de que este periódico possui o maior número de exemplares preservados no referido arquivo público e também por apresentar um maior número de matérias, que foram úteis para alcançarmos os nossos objetivos.

Em paralelo à coleta de dados no Arquivo Público do Piauí, realizamos pesquisa na Internet, por meio do site de buscas Google. Nesta pesquisa virtual, encontramos Decretos, Constituições, Estatutos, Códigos de Postura, Leis de Tombamento, crônicas, poesias, músicas, vídeos, imagens, matérias jornalísticas e artigos científicos, publicados em sites, que serviram de fontes (primárias e secundárias) para o nosso estudo. Entre esse material coletado, destacamos as crônicas e poesias de antigos frequentadores do bar Nós e Elis, que foram divulgadas no link “Nós e Elis”, no site Portal do Sertão. Este site constitui-se como um veículo de comunicação virtual da Fundação Nogueira Tapety (endereço eletrônico: <http://www.fnt.org.br/noseelis.html#>).

A divulgação de textos sobre o bar Nós e Elis constitui um dos elementos do projeto de construção do “Memorial do Sertão”, idealizado pela Fundação Nogueira Tapety, visando à preservação da cultura nordestina de expressão piauiense. Esses textos foram por nós analisados e serviram de base para a construção do capítulo três, que destaca especificamente o bar Nós e Elis.

O nosso trabalho contou também com o uso de imagens, obtidas por meio de sites, jornais, livros e de arquivos pessoais. A maior parte desse tipo de documento foi utilizada como fonte de pesquisa, sendo submetida à crítica historiográfica, assim como as outras fontes, e as demais como apoio para a construção de nossa narrativa. Isto porque acreditamos que a expressão de um pensamento não se dá apenas pela forma escrita. Existem outras possibilidades, como as gestuais, sonoras, audiovisuais e imagéticas. Portanto, assim como é

comum aos historiadores parafrasearem textos, apropriando-se das ideias dos autores (fazendo as devidas referências), ousamos também parafrasear imagens, fazendo nossos cortes, filtros, reduzindo e/ou ampliando as dimensões, e retirando do contexto original em que elas foram produzidas, mas mantendo seu sentido intrínseco. Nesse sentido, tanto as imagens analisadas quanto aquelas que não receberam um comentário direto, são aqui entendidas como extensões de nossa escrita, como parte integrante da expressão de nosso pensamento.

Tal uso das imagens em nosso trabalho se deu em conformidade com as reflexões de Solange Lima e Vânia Carvalho (2013), Charles Monteiro (2008), Demetrios Galvão (2009), Philippe Dubois (1993) e Sandra Jatahy Pesavento (2008). No caso de Sandra Pesavento (2008, p. 108), compartilhamos de suas ideias, especialmente quando ela sugere que “[...] a imagem é uma narrativa que conta e explica algo”. Essa historiadora aventava ainda a possibilidade de que

[...] na alegoria clássica de Clio, em que aparece a musa da história portando a trombeta da fama e o estilete da escrita, ela pudesse traçar, ainda, imagens com esse simbólico estilete... Por que não? Palavras e imagens não são formas de linguagem a dizerem o real através de códigos diferentes? Ou seja, a imagem seria também, assim como o texto, uma narrativa ou um discurso sobre o mundo. (PESAVENTO, In: PESAVENTO; SANTOS; ROSSINI, 2008, p. 108).

Outro momento da investigação consistiu na realização de entrevistas com os **sujeitos da pesquisa**, isto é, os *artistas locais* (focamos nossos estudos em atores, literatos e músicos) que vivenciaram os espaços culturais da cidade de Teresina, no período das décadas de 1980 e 1990. Esses depoimentos foram utilizados para responder as nossas questões propostas, a partir da representação da memória.

Inicialmente elaboramos um roteiro de entrevistas amplo e abrangente, para coletarmos variadas informações – em diversos tempos históricos – sobre cidade, sociabilidade e cultura em Teresina. Depois preparamos um segundo roteiro com questões específicas, com o intuito de responder diretamente à problemática do nosso trabalho. Ou seja, com interpelações que aprofundaram mais as questões urbanas e sociais, com destaque para o cotidiano e as sociabilidades em espaços culturais de Teresina. Ressaltamos que a cada entrevista, fazíamos uma prévia análise do que era respondido pelos depoentes. Esse procedimento nos levou a elaborar mais três roteiros, derivados do segundo, no intuito de atender às novas exigências que estavam se processando ao longo dessa coleta de informações.

Para a professora Lucília de Almeida Neves Delgado (2004), o roteiro de entrevista constitui o instrumento fundamental das atividades de pesquisa, uma vez que sistematiza

informações, articulando-as com os problemas que motivaram o trabalho. Essa concepção é compartilhada também pela professora Sônia Maria de Freitas (2002, p. 91): “[...] uma entrevista sem roteiro e direção tende a ser subjetiva e sem dados realmente fundamentais para a pesquisa.” A elaboração dos nossos roteiros teve como base o pensamento dessas duas pesquisadoras.

No que tange ao modelo de entrevistas, optamos pelo tipo temática⁶, isto é, versam sobre sociabilidades e sensibilidades urbanas em espaços culturais de Teresina, com destaque ao bar Nós e Elis, nas décadas de 1980 e 1990.

A seleção dos entrevistados seguiu a orientação metodológica de Lucília de Almeida Neves Delgado (2004, p. 286), que afirma que “[...] pessoas chaves são nucleares e servem como referência para a seleção dos demais entrevistados”. Para este trabalho, colhemos quatorze depoimentos de moradores de Teresina, sendo oito artistas ligados ao teatro (Afonso Lima, Ací Campelo, Lorena Campelo, Chico Filho, Vera Leite, Lari Sales, João Vasconcelos e Moisés Chaves), três artistas ligados à música (Geraldo Brito, Aurélio Melo, Edvaldo Nascimento), uma artista ligada à literatura (Edna Nascimento) e dois ex-administradores do bar Nós e Elis (Paulo Germano Rodrigues de Carvalho e Lucile de Souza Moura). Ressaltamos que Afonso Lima e Ací Campelo incursionaram pelo universo performático das artes cênicas e também pela dramaturgia, portanto seus depoimentos ecoaram a partir de dois *lugares sociais*⁷ (Certeau, 2013) – o teatro e a literatura. Outra pessoa que seguiu duas carreiras artísticas simultaneamente foi Moisés Chaves. Seu relato oral partiu de suas experiências nos universos cênico e musical teresinense.

A quantidade de entrevistados pode parecer reduzida para uma população teresinense de 598.323 habitantes em 1991 e de 715.360 habitantes no ano 2000⁸ (FAÇANHA, 2003), entretanto “há que se preocupar com a qualidade e não com a quantidade de entrevistas a serem realizadas” (FREITAS, 2002, p. 88). Consideramos também que “o número de entrevistados,

⁶ De acordo com as orientações metodológicas de Lucília de Almeida Neves Delgado (2004) e Sônia Maria de Freitas (2002), entrevistas temáticas são aquelas que se referem a um assunto específico, vivido ou testemunhado pelo informante em um período da sua existência. Elas são realizadas com um grupo de pessoas que participaram – direta ou indiretamente – de um determinado período histórico cujas informações permitem uma comparação entre elas, apontando divergências, convergências e evidências de uma memória coletiva.

⁷ O historiador Michel de Certeau (2013) em seus estudos teóricos sobre a produção do conhecimento histórico defende a existência de um *lugar social* para a História, enquanto historiografia, disciplina. Esse *lugar* possui particularidades, ligadas a questões econômicas, sociais, políticas e culturais que influenciam nas práticas de quem se dedica a esse ofício historiográfico. Esse lugar social também se aplica a outros campos do saber. Daí porque ressaltamos as particularidades de cada modalidade artística (também vista como um campo de saber) que implicam nos interesses dos nossos depoentes, fazendo-os privilegiar certas lembranças em detrimentos de outras.

⁸ Essas duas datas referem-se ao final das décadas de 1980 e 1990, ou seja, o nosso recorte temporal.

por sua vez, deve ser tal que acumule uma quantidade de material que permita comparações, a fim de se destacarem convergências e divergências” (DELGADO, 2004, p. 286).

Os critérios de seleção dos entrevistados foram os seguintes: ter vivido em Teresina nas décadas de 1980 e 1990, atuando como artista (especialmente atores, músicos e literatos); ter a idade mínima de 46 anos em 2012 (ano de início de nossas entrevistas), ou seja, deviam ter 18 anos em 1984 (ano de fundação do bar Nós e Elis que constituiu o foco de nossas pesquisas). Isto porque acreditamos que, a partir dos 18 anos de idade, os jovens, teoricamente, teriam mais liberdade de frequentar os espaços culturais de Teresina, bem como teriam uma maior probabilidade de memorizar com mais eficiência e entender a realidade que os cercava.

Ressaltamos que Paulo Germano Rodrigues de Carvalho e Lucile de Souza Moura não se enquadraram no primeiro critério proposto. No entanto, seus depoimentos foram de suma importância para nosso trabalho, pois eles foram ex-administradores do bar Nós e Elis e apontaram um ângulo de visão diferente dos demais depoentes, ou seja, a partir dos bastidores daquela casa noturna.

A utilização de fontes orais, neste trabalho, ocorreu porque compartilhamos da ideia de que a História Oral é “um procedimento integrado a uma metodologia que privilegia a realização de entrevistas e depoimentos com pessoas que participaram de processos históricos ou testemunharam acontecimentos no âmbito da vida privada ou coletiva” (DELGADO, 2004, p. 277).

O trabalho foi estruturado em três capítulos, que têm os seguintes títulos: **Praticando espaços, entre acordes, letras e máscaras: história, memória e sociabilidades em espaços culturais de Teresina nas décadas de 1980 e 1990**. Esse título remete às práticas cotidianas que significavam e ressignificavam os espaços culturais de Teresina por nós estudados no período indicado. Numa alusão direta ao pensamento de Certeau (2008), sugerimos, nessa nomenclatura, que os sujeitos da nossa pesquisa praticavam esses espaços a partir de seus lugares sociais. Ou seja, por meio dos campos artísticos musical, literário e cênico. Propomos também que o leitor perceba que na nossa narrativa sobre a história de gentes e espaços e suas interações ocorriam em meio a harmonias e tensões sociais (acordes), a múltiplos discursos (letras) e interpretações de papéis sociais (máscaras), nesse grande teatro urbano.

O primeiro capítulo, intitulado de **“A cartografia sentimental: Teresina e suas representações na memória de artistas locais”** analisa as representações da cidade, na memória de artistas locais, e descreve/discute suas práticas sociais – cotidiano e sociabilidades – nos vários espaços desta urbe. Esta análise apontou o provincianismo da capital (representada por algumas fontes pesquisadas), as formas de lazer e sociabilidades, as transformações

urbanas, os festivais de rock e as caminhadas pela cidade. Ao término do capítulo, discutimos especificamente as representações da cidade na música e no teatro.

O segundo capítulo, intitulado de **“A espacialidade cultural de Teresina: sociabilidades e sensibilidades urbanas”** caracteriza os espaços culturais de Teresina, descreve/discute as práticas sociais ali desenvolvidas por artistas teresinenses, interpreta a forma como esses artistas se relacionavam com os referidos espaços e avalia a importância desses espaços culturais para os artistas da cidade. A narrativa foi estruturada apontando o CEPI (Centro de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares) e a UFPI (Universidade Federal do Piauí) como duas instituições que se destacaram na formação artística e na promoção cultural da cidade de Teresina; os artistas locais e sua produção cultural e um estudo de caso específico dos principais espaços culturais da cidade, sendo eles a Praça Pedro II, o Theatro 4 de Setembro, o Cine Rex, a Central de Artesanato, o Clube dos Diários e a Livraria Punaré.

O terceiro capítulo refere-se especificamente ao bar Nós e Elis. O título que o nomeia – **“O bar Nós e Elis: síntese e articulação de espaços culturais”** – expressa a defesa da tese de que essa casa noturna constituiu-se como um dos principais espaços culturais da cidade em nosso recorte temporal, devido à importância das atividades ali realizadas e dos frequentadores, que representavam a síntese da *intelligentsia* intelectual e artística piauiense.

Nessa parte final da pesquisa, discutimos o contexto histórico do período de fundação do bar Nós e Elis, as homenagens e discussões políticas ali realizadas, a programação artística do espaço, a transversalidade de alguns frequentadores, representadas na pessoa de Netinho da Flauta, os fatos pitorescos que lhe apontaram uma face cômica, a sua utilização como ponto turístico e de articulação de espaços culturais e, finalmente, uma síntese de todas as administrações dessa casa noturna, bem como as prováveis razões que levaram ao fechamento de suas portas.

Fim do texto introdutório. Retomamos e reforçamos o dito precípua. Nosso desejo é que os leitores dessa narrativa histórica sintam o doce enlevo de frequentar os vários espaços culturais de Teresina (concebendo o bar Nós e Elis como ponto de partida e/ou de chegada) – imaginariamente, transcendendo as fronteiras entre o real e o fictício, entre o passado e o presente, entre as cidades visíveis e as invisíveis e/ou percebendo a linha tênue que os separa – inebriando-se com as *sensibilidades* que os envolvem, mas sem perder o olhar crítico, tão caro aos estudos históricos.

2 A CARTOGRAFIA SENTIMENTAL: TERESINA E SUAS REPRESENTAÇÕES NA MEMÓRIA DE ARTISTAS LOCAIS

Na Avenida Universitária, esquina com a Rua Professora Marieta Pedreira Martins, próximo à entrada principal da Universidade Federal do Piauí, em Teresina, está edificado o prédio de uma das filiais da Panificadora Modelo. Nesta loja comercial se vendem pães, bolos, sucos, refrigerantes e outras coisas mais. Pessoas de todas as idades que frequentam esse espaço concebem-no como uma referência para aquisição de alimentos para o café da manhã, para um lanche rápido ou para encomenda de salgados para uma festa. Esta é a primeira interpretação que temos deste espaço na atualidade. Mas nossa investigação histórica apontou outras leituras.

Nem todos que passam por esta citada esquina da Zona Leste de Teresina têm a mesma visão. Muitos fregueses não conheceram o espaço antes de ser uma panificadora, não possuem uma memória sobre esse lugar. Podemos considerar então que estas pessoas não dispõem de motivos para questionar seus sentidos. Olham e veem uma panificadora. Mas outros duvidam dos sentidos e apelam para a memória, na tentativa de esclarecer essas dúvidas. Esta por sua vez se encontra fragmentada, dispersa, manifestando-se efemeramente, de acordo com as ocasiões e os lugares (CERTEAU, 2008). Mesmo assim, fazem um esforço e, nesse ato de recordação, lembram de um passado próximo. De um tempo em que frequentavam o bar Nós e Elis, que ficava localizado ali mesmo, mas com outra arquitetura.

Portanto, o *tempo presente*, a priori, indica duas visões sobre um mesmo espaço. De um lado, os antigos frequentadores de uma casa noturna e os moradores que habitavam seu entorno (no período de seu funcionamento), olham para aquele espaço e também “veem” o bar Nós e Elis. De outro lado, há aquelas pessoas que não conheceram o bar (pessoalmente ou pelas lembranças de antigos frequentadores), que nasceram depois do fechamento de suas portas ou que não leram nada sobre ele, e que, ao olharem para aquele espaço, concebem a referida panificadora, como a única leitura possível.

Depois de 11 anos (1984-1995) de história, só restaram as lembranças do bar Nós e Elis. Até o espaço físico desapareceu e, em seu lugar, foi erguido um novo prédio e com uma nova funcionalidade, uma panificadora. Esta é a primeira impressão da história daquele bar. Mas é preciso que reflitamos um pouco mais e, com calma, percebamos os estilhaços do passado dessa casa noturna e sua importância para a história cultural da cidade de Teresina. Os estilhaços do passado do bar Nós e Elis estão por aí. Cabe ao historiador sair à caça, à sua procura, revirando os escombros do passado. Como diria Marc Bloch (2001), o historiador deve se parecer com o ogro da lenda, farejando carne humana e sabendo que ali está sua caça. Ou seja, deve ter ciência

de que são as ações humanas no tempo que constituem o objeto de estudo da História. Isso indica que ele deve caçar estas ações humanas que estão por aí, na sombra do esquecimento.

Nesta caçada, podemos pedir ajuda a Walter Benjamin (1994), ele pode nos ajudar a compreender os tempos históricos. Com base em suas reflexões, entendemos que atualmente, naquela esquina da Zona Leste de Teresina, funciona uma panificadora, mas este “agora” do presente, guarda em si os estilhaços de outros tempos. Isto porque a história pode ser concebida como objeto de uma construção que não se situa em um tempo homogêneo e puro em si mesmo, mas em um tempo repleto de pensamentos, ideias, gestos e atitudes de outros tempos. Esse tempo múltiplo, plural que Benjamin (1994, p. 229) chama de “tempo saturado de ‘agoras’” necessita do olhar arguto do historiador para ser decifrado.

Então, fiquemos atentos e sigamos nossa caminhada. Nessas trilhas tortuosas podemos encontrar muita poeira, que esconde os rastros de um tempo vivido e/ou sonhado. Assim, cabe ao historiador retirar a réstia de sua algibeira, iluminar aqueles escombros e soprar a poeira. Mas este deve ter cuidado, pois a poeira solta no ar turva a visão e pode acabar escondendo outros estilhaços do passado, inclusive alguns que não estão ali por perto. A busca deve ser incessante ou, pelo menos, deve-se fazer uso da integralidade dos prazos acadêmicos.

Depois de termos saído à caça do passado do bar Nós e Elis, encontramos alguns estilhaços. Muitos estavam dispersos e alguns agrupados, esperando uma reflexão, uma análise, uma narrativa coerente que juntasse esses cacos e inventasse um passado sobre aquele bar. A invenção deste passado lhe daria uma História, uma materialidade que perpetuaria algumas das histórias ali vividas. Entre esses estilhaços do passado, ou fontes para os estudos históricos do bar Nós e Elis, está a memória fragmentada de seus antigos frequentadores, algumas fotografias, matérias jornalísticas (incluindo textos e imagens) informando e comentando a sua programação, um vídeo com imagens da apresentação de uma banda (Grupo Candeia) no palco daquele casa de divertimentos, uma comunidade virtual no extinto site Orkut; vários textos memorialísticos publicados no site Portal do Sertão, um livro que reuniu e publicou esses textos e muitas referências dispersas, avulsas quando se pesquisa o nome “Nós e Elis” na internet, por meio do site de buscas Google.

Encontramos esses estilhaços, juntamos, analisamos e, a partir deles, construímos nossa narrativa. Narrativa esta que reconstrói um lugar perdido na dispersão da memória; que analisa as vivências desse lugar praticado, frequentado por lembranças que se evocam e/ou se silenciam (CERTEAU, 2008); que contextualiza as experiências nesse espaço específico, com o ethos urbano da capital do Piauí, apontando seus cruzamentos e simultaneidades, aproximações e distanciamentos, rupturas e continuidades.

O bar Nós e Elis faz parte da história cultural da cidade de Teresina. Seus frequentadores vinham de todas as partes dessa urbe e também transitavam por outros espaços, articulando-os por meio de suas práticas cotidianas. Os estilhaços do seu passado, encontrados e analisados em nossa pesquisa, especialmente algumas crônicas e depoimentos orais de antigos frequentadores, representam este bar como um dos principais espaços culturais da capital do Piauí.

Essa representação nos levou ao seguinte questionamento: Quais são as representações da cidade de Teresina na memória (oral e escrita) de artistas locais nas décadas de 1980 e 1990? Esse questionamento constitui a primeira questão norteadora do nosso estudo, que nos fez entender que esse bar não pode ser analisado de forma isolada. Ele foi um fragmento desta cidade, mas que se articulava com o seu todo (CERTEAU, 2008; CORRÊA, 2000).

Esta ideia de articulação de espaços nos levou a fazer outros questionamentos: Quais eram os espaços culturais de Teresina nas décadas de 1980 e 1990? Como os artistas teresinenses se relacionavam com os espaços culturais da cidade no referido período? Quais eram suas práticas sociais – cotidiano e sociabilidades – desenvolvidas nesses lugares? Qual a importância dos espaços culturais de Teresina, no citado recorte temporal, para os artistas locais? Estas questões guiaram os passos da nossa pesquisa e constituem o problema histórico do nosso estudo.

Em atenção a estes questionamentos, a cidade de Teresina, neste capítulo, foi analisada por meio das representações da memória de artistas locais que frequentaram o bar Nós e Elis, referindo-se às suas vivências urbanas, articulando seus diversos espaços, entre as décadas de 1980 e 1990, mas fazendo recuos e avanços temporais, quando estes se fizeram convenientes. No percurso dessa análise, apontamos o suposto provincianismo da capital do Piauí; as estratégias dos cidadãos para terem acesso a serviços e produtos culturais não disponíveis na cidade; as formas de lazer e sociabilidades, que iam das brincadeiras de rua às festas em clubes, boates, e nas inesquecíveis tertúlias em espaços privados; o desenvolvimento e problemas urbanos; as caminhadas pela cidade; e as produções artísticas musicais e teatrais, cujo tema principal fora a cidade de Teresina.

Quando apontamos a proposta de trabalhar com “representações da memória” estamos dialogando com as ideias de três pesquisadores franceses: do historiador Jacques Le Goff (2003), do filósofo Paul Ricoeur (2007) e do historiador Roger Chartier (2002). Jacques Le Goff, em seu amplo estudo sobre a memória, aponta aquilo que seria o princípio de suas discussões e análises, a concepção de memória como uma capacidade humana de conservar informações, por meio de um conjunto de funções psíquicas, que permite à humanidade

processar essas informações, atualizando-as e representando-as como passadas. Paul Ricoeur explica que essa representação do passado, ligada à memória, nos faz entender que a memória não pode ser concebida apenas como “reservatório de lembranças”, mas como uma experiência do sujeito que (re)significa as coisas, (re)apresenta a realidade para si e para os outros em meio às ameaças (e também, à proteção) do esquecimento. Essa “(re)apresentação da realidade”, por meio da memória, está ligada à ideia de *representação* que, segundo Roger Chartier, trata-se de ações que permitem “ver uma coisa ausente” e/ou “exibir algo presente”. Essa relação de representação está inserida na teatralização da vida social onde o *ser em si* só existe pelos signos que o exibem.

Esses signos, na linguagem verbal, podem ser manifestados pelas imagens sonoras (a narrativa oral) ou pelas imagens materiais (a narrativa escrita). Com base nessa explicação, entendemos que a poesia constitui-se como uma das representações da memória. Na oficina literária o poeta tem como objeto de inspiração, entre outros, as suas vivências de outrora. Essas vivências passadas representadas em textos levam esses literatos a constituírem-se como verdadeiros memorialistas. O memorialista, na concepção da historiadora Lucília de Almeida Neves Delgado (2006), é concebido como um narrador que

[...] reconstrói lugares perdidos pela inexorável transformação paisagística da urbe. Reconstrói, buscando nas réstias do passado imagens paradoxais, intactas nas suas lembranças, mas na realidade transfiguradas, transformadas em novos espaços, que representarão para as novas gerações outras imagens, que se tornarão suportes de novas memórias (memória em movimento). (DELGADO, 2006, p. 121).

Com base nas reflexões de Lucília de Almeida Neves Delgado, podemos inferir que um poeta/memorialista, nos seus versos, materializa a lembrança do passado, de um tempo que não se prende a cronologias ou a localizações exatas de espaços e nomes. No entanto, no ofício de historiador, é possível extrair informações de tempos e espaços específicos que se escondem nessa estética verbal literária. Com base neste viés, cruzamos os depoimentos orais de nossos entrevistados com o poema “Do tempo do Nós & Elis” do músico Ico Almendra. Este poema “[...] reconstrói lugares perdidos pela inexorável transformação paisagística [de Teresina] (DELGADO, 2006, p. 121)” e faz uma síntese da interação entre gentes e espaços que se entremeavam na dinâmica urbana dos anos 1980 e 1990. Portanto, esse poema foi tomado como o mote de nossas discussões.

2.1 A cidade da memória

Do tempo do Nós e Elis

Sou do tempo do Nós e Elis [...]
 A cidade ainda era pequena
 Era fácil andar por aqui
 Eu sei, se passaram os anos
 Pois sou do tempo do Nós e Elis
 Mas, com certeza, não me engano
 Naquele tempo eu era feliz (ALMENDRA, 2008).

O músico e compositor piauiense Ico Almendra escreveu o poema acima – “Do tempo do Nós e Elis” – em São Paulo, em 11 de outubro de 2008, a convite do artista plástico Joca Oeiras, no intuito de homenagear o bar Nós e Elis. Esse discípulo de Euterpe, frequentador do referido bar, fez parte da banda de rock pesado Avalon, que fez muito sucesso em Teresina nos anos 1980. Suas composições musicais para esta banda discutiam temas contemporâneos, como vício em drogas, incêndios florestais e as mudanças comportamentais em meio aos avanços tecnológicos.

2.1.1 O provincianismo da capital

Esse aguçado olhar de Ico Almendra, bem como de outros muitos frequentadores do bar Nós e Elis e de outros espaços culturais da cidade, sobre o contexto histórico local e nacional em que viveu nos anos 1980 e 1990, está representado sinteticamente no poema acima citado – *Do tempo do Nós & Elis*. Neste poema ele faz uma descrição memorialística do contexto histórico local teresinense “do tempo do Nós & Elis”, destacando músicos como Geraldo Brito, Edvaldo Nascimento, André Luiz, Zezinho Piau, Roraima, Emerson Boy e Jabuti, que para ele representavam um período em que havia “[...] tanta música e pureza”. Esses músicos, inclusive o instrumentista Netinho da Flauta⁹, representavam o que havia de melhor no cenário musical teresinense e se apresentavam em toda a cidade, em espaços como o Theatro 4 de Setembro e o bar Nós e Elis.

Nos versos do poema, Ico Almendra aponta o suposto provincianismo da cidade de Teresina, que, mesmo sendo a capital do Piauí, “A cidade ainda era pequena”. Essa pequenez não se refere apenas ao reduzido perímetro urbano, mas também à simplicidade dos costumes, pois esta era uma cidade onde todos se conheciam; à questão dos domínios oligárquicos, típicos

⁹ No terceiro capítulo, no tópico 4.4, discutimos a importância do músico Netinho da Flauta no cenário musical teresinense, dos anos 1980 e 1990 e sua representatividade no bar Nós e Elis.

do Coronelismo do início da República brasileira; ao atraso na chegada das novidades oriundas de outros estados e países; à dificuldade de acesso a serviços e produtos culturais.

Essa cidade pequena, do passado, recheada de costumes simples e onde supostamente era melhor de se viver, em oposição ao presente com costumes complexos e com predominância do medo e da insegurança, também foi apontada pela crônica de Cineas Santos (2012, p.127), em que afirmou e reafirmou que Teresina “[...] ainda não é uma grande cidade, graças a Deus. Ainda há quintais, mangueiras, passarinhos e meninos para persegui-los”. Esse poeta exulta com o suposto provincianismo da capital do Piauí que, segundo ele, outrora lhe conferia faceirice e graça.

O ator e cantor Moisés Chaves¹⁰ apontou esse suposto provincianismo em seu depoimento. Na sua narrativa oral, ele afirmou que a cidade de Teresina, na década de 1980, era atendida por serviços precários de comunicação. As escolas não atenderiam à demanda de alunos e de estudos superiores. Afirmo também que, mesmo passados quase cem anos de proclamação da República, a capital do Piauí ainda era dominada por pequenos grupos oligárquicos, constituídos por famílias ricas que impunham o seu poder arbitrário, contribuindo assim para o atraso econômico, social e cultural da cidade. Na exposição oral da *memória individual* de Moisés Chaves, ele comparou Teresina a uma fazenda, destacando o fato de que

[...] se hoje em dia as pessoas dizem que Teresina é uma fazendinha asfaltada, na década de 80 era apenas uma fazenda. A gente vivia ainda meio que província, não tinha ainda o advento da internet, a comunicação era uma coisa muito pequena, muito tacanha ainda, não tínhamos a quantidade de escolas que nós temos hoje, não tínhamos essa facilidade de informações que nós temos hoje, [...] [Chamo a cidade de Teresina de] Fazendinha em termos de se viver ainda à época do coronelismo, da época das capitâncias hereditárias em que as famílias ricas eram quem mandavam na cidade, sobre esse aspecto que era uma fazendinha asfaltada, quer dizer, era uma província e que mudou a partir da década de 80 [...]. (CHAVES, 2012).

O filósofo Paul Ricoeur (2007), nos seus últimos estudos, mais especificamente na obra “A memória, a história, o esquecimento”, examinou os fundamentos da memória individual e da memória coletiva e apontou as relações entre esses discursos fundantes, na tentativa de sustentar sua tese de que esses dois “princípios” podem se constituir distintamente, porém de

¹⁰O ator, cantor e produtor cultural Moisés Nunes Chaves (ou simplesmente Moisés Chaves, como é mais conhecido no meio artístico), nasceu no dia 5 de setembro de 1966 em Teresina. Iniciou sua carreira artística de ator, no início dos anos 1980, ao integrar o Grupo Uchoa de Raimundo Dias. Em meados dessa década começou a incursionar pelo universo musical, como intérprete. Investiu nas duas carreiras e passou a integrar um novo grupo de teatro que estava se formando – o Grupo Harém de Teatro. Nas décadas de 1980 e 1990 (recorte temporal de nossa pesquisa) ele atuou como ator, cantor – fazendo apresentações por toda a cidade – e foi produtor cultural do bar Nós e Elis (o foco de nossa investigação).

forma mútua e cruzada. Isto é, ele acredita na existência da “tradição do olhar interior” que concebe a memória como a capacidade de armazenar experiências particulares vividas e aprendidas e que também possibilita a reflexão sobre aquilo que foi “guardado” e ao encontro de si mesmo. Mas defende a possibilidade da comunicação entre “eus”, o si mesmo e o outro ou, segundo a reflexão de Husserl, o alter ego e sua relação com o ego próprio, a partir de lembranças semelhantes que levariam à constituição de uma memória comum que se manifesta numa coletânea de rastros deixados pelos acontecimentos que afetam a história dos grupos envolvidos.

A comunicação entre os “eus” da memória individual de Moisés Chaves ficou evidente, a partir de lembranças semelhantes – sobre o suposto provincianismo de Teresina – do músico Ico Almendra, do poeta Cineas Santos e de muitos outros artistas que tiveram seus registros memorialísticos (orais e escritos) analisados neste trabalho.

O professor e diretor teatral Francisco Alves Filho¹¹ (doravante será chamado de Chico Filho, por ser assim mais conhecido no meio artístico) também apontou esse suposto provincianismo da capital do Piauí, em sua memória individual, destacando o fato de que todos se conheciam, e que viviam isolados de outros estados brasileiros. No seu depoimento fica explícito um certo desapontamento com esse provincianismo urbano que oferecia poucos espaços culturais e de lazer, onde o acesso a estudos em grau *lato* e *strictu sensu* eram reduzidos e, em alguns casos, inexistentes. Esse ator social considera uma das maiores carências, o isolamento da cidade, com uma escassa oferta de vãos, que limitava a interação de teresinenses com outras cidades e estados brasileiros. Na sua narrativa oral, ele representa Teresina como

[...] uma cidade pacata mesmo, todo mundo se conhecia, cidade pequeninha, você encontrava com todo mundo em todos os lugares. Hoje, por exemplo, eu não encontro. Eu lembro que se eu ia num supermercado, numa frutaria, num bar, eu conhecia muita gente. Hoje eu vou a um lugar, eu não conheço ninguém! Não é? A cidade era muito pequena. As pessoas se conheciam muito havia poucos lugares pra ir, não tinha shopping né! A gente ia [...] os bares eram poucos, os restaurantes eram poucos, no teatro, muita gente se encontrava no teatro. [...] a cidade era muito pobre, era uma cidade isolada.

¹¹O ator, diretor teatral e professor universitário Francisco Alves Filho (mais conhecido no meio artístico como Chico Filho) nasceu em 1966 na cidade piauiense de Pedro II. Por volta dos 14 anos de idade, no início dos anos 1980, passou a residir em Teresina na casa de um tio. Estudou o Segundo Grau (Ensino Médio) na Unidade Escolar Andreas (1982-1984) e depois fez o curso de Letras Português na Universidade Federal do Piauí (1985-1990). Nesse período dos estudos universitários passou a fazer oficinas de teatro na UFPI. Dessas oficinas artísticas surgiu o Grupo de teatro TEU. No Grupo TEU atuou como ator durante vários anos até assumir a direção artística, no período de 1992 a 2001. No período que participou desse grupo de teatro (como ator e diretor) fez várias apresentações em Teresina e também em outras cidades do Piauí e de outros estados brasileiros. Esse conhecimento empírico sobre o universo teatral em Teresina, nas décadas de 1980 e 1990 (o recorte temporal da nossa pesquisa), nos levou a selecioná-lo como depoente para o nosso estudo do doutorado.

Teresina era muito isolada né! A gente tinha o quê? Três voos em Teresina entendeu? Três voos por dia, não é? Hoje deve ter o quê? Sei lá? Uns quinze? Não sei quantos voos tem hoje em Teresina! Mas é... três quatro voos e olhe lá, pra Brasília, pra Fortaleza e lá com conexão. Então, era uma cidade muito pequena, não tinha pós-graduação. Não tinha pós-graduação! [...] Então pra fazer pós-graduação era superdifícil, por que nem o professor tinha pós-graduação... não é? Então, a gente ficava meio isolado aqui dentro, nem vinha muita gente de fora pra cá e nem a gente tinha chance de sair. (CHICO FILHO, 2012).

A ideia de Teresina como cidade provinciana – até meados dos anos 1990 – esteve presente em todas as nossas fontes orais e em algumas fontes escritas (poesias e crônicas). Essa ideia nos intimou a refletir sobre o conceito de província e ao seu uso adjetivado por nossos depoentes e pelos poetas que dedicaram alguns escritos ao viver urbano da capital piauiense.

Segundo o léxico Aureliano (FERREIRA, 2008), o termo *provinciano* remete àquilo que é da província ou ao indivíduo de província e/ou imbuído de espírito provinciano. No primeiro sentido, a referência à província aponta a ideia de organização administrativa de muitos países que dividem seu espaço territorial e também remete à oposição entre o interior de um país e sua sede administrativa (capital). Essa acepção indica apenas a ideia de uma divisão espacial, sem levar em conta os critérios histórico-geográficos dessa partilha. É um sentido que podemos chamar de *denotativo*, desprovido de relativismos sociais. Já o segundo sentido do léxico Aureliano vai além da materialidade espacial dos países, focando na experiência humana nesses espaços fragmentados. Conforme essa significação, o “indivíduo de província e/ou imbuído de espírito provinciano” não pode ser entendido apenas por uma perspectiva denotativa, pois esta não dá conta da subjetividade humana que interage nos (e com os) espaços. Por conseguinte, esta segunda acepção está sujeita a *conotações*, construídas historicamente, que podem atribuir valores condicionados não necessariamente pela origem geográfica de um indivíduo, mas pelo *olhar* de quem enuncia.

Ao dialogarmos com Francisco Bosco¹² (2010), ele nos sugere que “[...] ser provinciano não é um problema de origem, é uma forma de ver o mundo”. Para este jornalista, o provincianismo não está relacionado necessariamente ao espaço físico, ou seja, pode-se morar numa grande cidade e ainda assim ter pensamento provinciano. Esse *pensamento provinciano* ou *espírito provinciano*, como apontou a acepção lexical Aureliana, pode ser entendido como um pensamento limitado; restrito a um espaço-tempo localizado por um grupo, por uma

¹² O jornalista, poeta e compositor Francisco de Castro Mucci, mais conhecido como Francisco Bosco, atua na área acadêmica de Teoria Literária (Mestrado e Doutorado) e na área artística com composições musicais em parceria com seu pai João Bosco. Foi presidente da Funarte (2015-2016).

tradição; uma visão contingencial, com antolhos, típica de indivíduos bairristas e/ou chauvinistas.

As reflexões de Francisco Bosco nos levam a propor a ideia de que uma cidade pode ser enunciada como provinciana sem ser. Isto é, o pensamento provinciano de algumas pessoas difunde a ideia de que existe um “grande centro” onde tudo é melhor. Portanto, nessa lógica, tudo que for diferente do que ocorre nesse “grande centro” é considerado inferior, provinciano.

Ressaltamos que essa ideia de “grande centro” é relativa, pois se o Rio de Janeiro e São Paulo são considerados regiões centrais, em relação a Teresina, estas mesmas cidades podem ser consideradas provincianas, se comparadas a Nova Iorque e Londres. Do mesmo modo que Teresina pode ser considerada um grande centro, se comparada às cidades do interior do Piauí.

O avesso desse pensamento provinciano seria o que Francisco Bosco chama de *provincianismo esclarecido*, onde há a exaltação do interior, da periferia em detrimento dos centros (administrativos, econômicos, culturais, religiosos, etc.). Nessa concepção, apenas no interior, na periferia seria possível se ter uma “compreensão real da vida urbana” ou uma “experiência poética do espaço urbano”, pois os centros estariam caducos, artificializados, estereotipados. Francisco Bosco questiona esse radicalismo às avessas, pois acredita que nos grandes centros, tais como Roma, Paris e Londres, também se pode ter “experiências autênticas”, e ressalta que não é o *objeto* que determina o estereótipo, mas, o *olhar*. Ou seja, os elementos que constituem o interior/periferia não condicionam, por si só, os discursos estereotipados, geralmente a ele atribuídos. Portanto, é o *olhar* externo, geralmente dos centros, que significa esses elementos que constituem o interior/periferia, como sendo inferiores, atrasados, tendo o centro como referência de algo superior, adiantado, moderno e supostamente melhor.

Um exemplo desse olhar que dá sentido ao objeto observado, no nosso caso, a cidade de Teresina, são as crônicas de Cineas Santos sobre a capital do Piauí. Nas errâncias desse poeta pela *Cidade Verde*¹³, no tempo presente, ele observa ruas, praças e construções. Mas seu olhar vai além da materialidade urbana e do tempo cronológico. Diante de sua retina as cidades invisíveis, sensíveis e imaginárias, assim apontadas pelas reflexões de Sandra Pesavento (2007), pululam num antes e num depois, aproximando, distanciando e misturando os tempos passado e presente. O poeta materializa esse turbilhão de sensações, em seus versos e prosas, num tom crítico, denunciativo anunciando um futuro-presente repleto de algumas benesses e

¹³ O apelido “Cidade Verde” foi dado a Teresina pelo literato maranhense Coelho Neto, em 1899, quando ele estava de passagem pela capital do Piauí. Esse cognome fazia referência tanto ao verde da abundante vegetação da cidade quanto ao seu curto período de existência (naquela data a cidade contava com 47 anos de idade).

muitos prejuízos que estariam afetando a pureza poética dos costumes simples de outros tempos.

Desse modo, o tempo presente seria o tempo de uma vida complexa, da indiferença social, das relações artificiais. No olhar desse poeta, a cidade de Teresina continua pequena, provinciana. Mas, a seu contragosto, ela já apresenta os reflexos negativos de uma grande metrópole, como trânsito caótico, engarrafamento, poluição sonora e visual e, principalmente, muito estresse e medo. Teria sido justamente esse estresse e medo que retirou a cadeira da calçada e implantou cercas elétricas nos muros; que trocou a pracinha do bairro pela praça de alimentação dos shoppings, em nome de uma suposta “segurança”.

Esse estresse e medo urbano embutido na capital piauiense, entremeado por ritmos provincianos e globais, segundo a ótica poética de Cineas Santos, nos remetem às reflexões de Zygmunt Bauman (2009), sobre *confiança e medo na cidade*. Esses fenômenos urbanos contemporâneos fogem ao recorte temporal de nossa pesquisa. Mas cabe aqui um breve diálogo com Bauman, sobre o reflexo, em Teresina, do *modus vivendi* das grandes cidades globais contemporâneas. Essa reflexão pode ajudar a entender as diferenças e semelhanças entre a Teresina de hoje e a de ontem (do nosso recorte temporal).

O sociólogo Zygmunt Bauman destaca o pioneirismo das cidades europeias no que se refere à globalidade da vida e, conseqüentemente, à confiança e medo nas cidades grandes, especialmente por parte dos grupos sociais abastados, que ele chama de “classes de primeira fila”. Esses grupos moldam as cidades e também são moldados por elas nos diferentes usos que fazem do espaço urbano e na produção de novas formas arquiteturais. Constroem novas fronteiras entre “um dentro” e “um fora” a partir das fortalezas que são construídas demandadas pelos agentes imobiliários que propagam o medo urbano do “outro”, do “estrangeiro”, que é o ponto máximo de referência, da confiança e medo nas cidades, ao longo de toda história das cidades. Essas “fortalezas” são paraísos de segurança e tranquilidade em meio ao caos urbano, que é o sonho vendido pelo marketing imobiliário. As fortalezas são procuradas pelos sujeitos que sofrem de mixofobia (medo de misturar-se), que aspiram a uma “comunidade de iguais”, homogênea, distante e protegida do “estrangeiro”, que é configurado como representante do medo. Essa mixofobia produz também o seu oposto, a mixofilia, isto é, o desejo de integrar-se, destacando o êxodo rural e as migrações urbanas, sejam elas regionais, nacionais ou internacionais. É justamente essa contradição urbana das cidades globais contemporâneas que configura a confiança e medo nas cidades.

A cidade de Teresina, na visão poética de Cineas Santos, teria absorvido o pensamento dessas “classes de primeira fila”, apontadas por Bauman. Por isso, ele usou seus versos e prosas

para apontar uma tranquilidade urbana que teria sobrevivido até o começo dos anos 1990 e também para denunciar o fato de que “a cidade, numa velocidade desconcertante, vai perdendo aquele ar provinciano que lhe conferia faceirice e graça” (SANTOS, 2012, p. 128).

Mas esse mesmo olhar poético, desiludido e crítico de Cineas Santos vê também uma prática cotidiana que era comum até o começo dos anos 1990 – crianças brincando livre e espontaneamente em ruas e praças da cidade. Em sua crônica urbana “Cambalhotas pra ninguém” (SANTOS, 2012, p. 127-129), ele relatou uma “prática lúdica, lírica e espontânea” que ocorre semanalmente na Praça do Marquês, Zona Norte da capital. Nesta praça, algumas crianças e adolescentes, que parecem ser de baixa renda, praticam exercícios físicos nos finais de tarde. Praticam cambalhotas e “saltos mortais” de forma divertida, sem disciplina rígida ou reprovações. Geralmente os transeuntes e motoristas que passam ali por perto nem percebem a presença daquelas crianças e adolescentes. Mas eles estão ali, subvertendo a ordem das grandes cidades, que a todo custo quer se implantar em Teresina, com suas “práticas provincianas” que teimam em permanecer na capital piauiense.

Essa excepcional prática lúdica de crianças e adolescentes, no tempo presente, nos remete à representação provinciana da cidade, nos anos 1980 e 1990, contida na memória de nossos depoentes e na escrita de alguns poetas e cronistas.

Essa representação provinciana de Teresina, de certa forma, se mostra herdeira das construções culturais da ideia de “Nordeste”, na dicotomia glorioso e atrasado, e da ideia do eixo Rio de Janeiro – São Paulo, como sendo o centro econômico, político e cultural, que se solidificou no começo do século XX. Isto é, por um lado, exalta o *modus vivendi* do nordestino (do campo e da cidade), em que a simplicidade aparece como uma das grandes marcas da sua força, da sua beleza. Por outro lado, difunde um complexo de inferioridade do “ser nordestino”, isolado dos “grandes centros”, carente dos avanços na educação, na saúde, nos meios de transporte e comunicação, nas produções artísticas (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007).

Os artistas Moisés Chaves e Chico Filho apontaram, em seus respectivos depoimentos, as dificuldades dos teresinenses que não se contentavam com o suposto provincianismo de Teresina. Esses teresinenses, ávidos por mais escolas, por estudos mais avançados, por meios de comunicação e de transportes mais eficazes, por mais espaços de lazer, por uma maior circulação de gentes (entrando e saindo de Teresina), se inquietavam diante da realidade da capital do Piauí.

No entanto, é importante frisar que esse suposto provincianismo não significava necessariamente, uma inércia dos teresinenses, especialmente daqueles ligados às artes. O

músico Geraldo Brito¹⁴ (2015), em seu depoimento, destacou o fato de que a dinâmica urbana não se faz apenas de cima para baixo. Isto é, o Estado não é o único responsável pelos direcionamentos do viver urbano, em que os cidadãos seriam meros consumidores alienados. Pelo contrário, todos têm uma “obrigação” a desempenhar na sociedade, e esta “obrigação” os constitui como sujeitos ativos. Portanto, Geraldo Brito (2015) destaca o fato de que, mesmo “[...] a cidade [sendo] aquela coisa acanhada né. Mas a gente fazia as coisas. Fazíamos nossa obrigação de compositor. O pessoal do teatro fazia a obrigação deles, com teatrólogos e atores”.

Essa “obrigação social” dos artistas não era realizada com ranger de dentes. Pelo contrário, eles desempenhavam seu ofício com prazer e sempre buscando melhorias para o movimento artístico piauiense. A atriz Lari Sales¹⁵ (2015), em seu depoimento, reconheceu as dificuldades de Teresina, nas décadas de 1980 e 1990, e chegou a afirmar que ela “[...] era provinciana sim. Mas isso não quer dizer que ela não era boa e gostosa! Era uma província deliciosa de se viver. Fazer teatro com calma, com tranquilidade. Tinha duzentas pessoas na plateia. Olha que maravilha! E a gente ainda brigava por qualidade” (SALES, 2015).

Os artistas teresinenses, ou pelo menos aqueles captados por nossa pesquisa em fontes orais e escritas, especialmente na década de 1980, não se acomodavam diante do suposto provincianismo de Teresina. O que faltava em termos de bens e serviços era adquirido por meio de estratégias e/ou construído pela criatividade desses sujeitos históricos. O ator e cantor Moisés Chaves relatou que, mesmo com essas lacunas de bens e serviços, o referido período

[...] também foi uma década muito produtiva, justamente por essa ausência, eu pressuponho que quando você não tem acesso, você busca esse acesso. Então, em termos de facilitador existia um grupo chamado Grupo dos Duzentos na década de 80, que se reunia na casa do Geraldo Brito em busca dessas informações [...] [Nesse período houve] O surgimento do Nós e Elis, o

¹⁴O músico Geraldo Carvalho de Brito nasceu em 1953 no povoado Soledade, município de Timon-MA. Com quatro anos de idade passou a morar com sua tia em Teresina, na Rua São Pedro, entre as ruas Arlindo Nogueira e Quintino Bocaiuva, no Centro da cidade. O contato com a música iniciou ainda na infância quando ganhou de presente um violão de brinquedo. O constante interesse por aquele instrumento levou sua tia a comprar um violão profissional a Geraldo Brito que já tinha treze anos de idade. A partir de então, passou a estudar de forma autodidata até ingressar no curso de Educação Artística – Habilitação em Música, da Universidade Federal do Piauí em 1977. Em paralelo aos estudos (autodidatas e acadêmicos), realizava shows e participava de festivais de música nos anos 1970. O forte envolvimento com a música fez de Geraldo Brito um dos maiores músicos do Piauí, consagrado na década de 1980, tendo participado de diversos grupos e acompanhado vários intérpretes de expressão local e nacional.

¹⁵A atriz Maria do Rosário Sales, mais conhecida no meio artístico como Lari Sales, nasceu no povoado Coroa de São Remígio, pertencente a cidade piauiense de Buriti dos Lopes. Mudou para Teresina em 1964. Suas primeiras experiências com teatro e música ocorreram na Unidade Escolar Álvaro Ferreira, juntamente com o atual maestro Aurélio Melo. No final dos anos 1970 passou a fazer oficinas de teatro por meio de um convênio entre UFPI e UFRJ. Em 1979 desempenhou seu primeiro trabalho profissional com o ator Paulo Libório. Neste mesmo ano passou a integrar o GRUTEPE (Grupo de Teatro Pesquisa) participando da peça “Guerra dos Cupins”. Durante os anos 1980 e 1990 participou de várias peças no GRUTEPE e em outros grupos teatrais, inclusive sendo laureada com prêmios de melhor atriz em âmbito local, estadual, regional e nacional.

surgimento do Grupo Harém de Teatro. Então, foi tudo ali naquele período da década de 80. [Ainda no que se refere à busca por informações] também funcionava a coisa do boca a boca por que como as coisas funcionavam praticamente no mesmo lugar então na informação era uma coisa meio restrita. Determinadas informações começava ali no Quebra Bunda do Teatro 4 de Setembro e chegava na Zona Leste, por que depois você ia pro Nós e Elis. Então, Salão de Humor era muito inventado. Não existia o Salipi ainda, que hoje está aí. Não existia festival de teatro nacional como existe hoje. Então, tudo era menor que era tudo nosso. Hoje em dia tudo é de todo mundo, mas a informação chegava, só não tinha internet [...] por exemplo, o novo CD da Gal Costa, Geraldo Brito ia pro Rio trazia por que aqui não tinha discoteca pra vender o novo CD da Gal Costa. Então, essa era a dificuldade que nós tínhamos. Não tinha venda pela internet, não tinha lojas como ainda hoje Teresina é uma cidade grande, média que ainda certas coisas você não encontra na rua, no mercado cultural e no mercado de consumo mesmo. (CHAVES, 2012).

A cidade de Teresina dos anos 1980 é representada na memória oral e escrita de alguns de seus artistas locais como uma cidade provinciana, tranquila, onde “todos” se conheciam, onde ainda era possível ver pessoas conversando na calçada de suas casas, onde produtos culturais, como discos novos de artistas renomados da MPB, chegavam a Teresina, sob encomenda de amigos que viajavam para os grandes centros do país, onde havia muitas frutarias, isto é, pequenos comércios locais onde o dono do estabelecimento comercial conhecia boa parte de seus fregueses pelo nome. As lanchonetes de sucos de frutas naturais eram comuns, especialmente ao longo da Avenida Frei Serafim. Nas lanchonetes e bares desta avenida também eram trocadas informações com os teresinenses que estudavam em outros estados e vinham passar as férias na capital do Piauí.

A representação de Teresina como uma cidade provinciana, por um lado, torna presente uma ausência, o suposto provincianismo com todas as suas características previamente comentadas e que estaria retido no passado, um objeto distante no tempo ou no espaço, um “morto”. Essa ausência/distância/morte se faz conhecer no presente, por meio da memória oral e escrita e da retórica de sons, gestos e palavras que acompanham a sua manifestação. Por outro lado, esta representação de Teresina pode exibir também uma presença, enquanto imagem real ou simbólica. Isto é, neste segundo caso, o suposto provincianismo seria algo presente e próximo (no tempo e espaço) do momento da produção memorialística (depoimento oral e escrita de poesias e crônicas), que representou a cidade desta forma. Portanto, o provincianismo da capital piauiense estaria “vivo” concretamente nas lacunas atuais da estrutura sociourbana da cidade ou, simbolicamente, constituindo-se apenas como um ponto de vista de alguns de seus moradores (CHARTIER, 2002).

2.1.2 As formas de lazer e sociabilidades

Voltando a comentar o poema de Ico Almendra, este destaca ainda as gincanas de colégios particulares (“Das gincanas do Colégio Andreas [...] Contra o Colégio Diocesano”), como o Andreas Versalius, localizado no bairro São Cristóvão, na Zona Leste, e o São Francisco de Sales – Diocesano, escola confessional católica localizada no Centro, em frente à Praça Saraiva; as diferenças de películas apresentadas no Cine Royal, filmes considerados “cults”, como os da atriz Brigitte Bardot, e no Cine Rex, que geralmente exibia filmes pornô, que serão discutidas com mais profundidade no capítulo dois (tópico 3.4.3); o pão de queijo no bar do seu Cornélio, onde os jovens não estavam interessados apenas em degustar essa iguaria, mas também ver “as meninas passarem, sorrindo e mandando beijo”; as sorveterias Elefantinho e Sorvetão, outra opção de ver e paquerar as meninas que saíam da escola no final da tarde, onde teriam tempo para se refrescar das “temperaturas escaldantes” de Teresina e, ao mesmo tempo, poderiam desenvolver seu jogo de sedução, enquanto saboreavam os sorvetes de “Araticum, Bacuri, Sapoti ou Maracujá”.

Todas essas ações cotidianas, representadas no poema em estudo, apontam uma cidade subjetiva, uma cidade que não se dá a ver apenas por sua materialidade, mas também por suas sociabilidades e sensibilidades urbanas. Isto acontece porque compartilhamos da ideia de que

[...] a cidade, na sua compreensão, é também *sociabilidade*: ela comporta atores, relações sociais, personagens, grupos, classes, práticas de interação e de oposição, ritos e festas, comportamentos e hábitos. [...] Mas a cidade é, ainda, *sensibilidade* [...] a cidade é um fenômeno que se revela pela percepção de emoções e sentimentos dados pelo *viver urbano* e também pela expressão de utopias, de esperanças, de desejos e medos, individuais e coletivos, que esse habitar em proximidade propicia. (PESAVENTO, 2007, p. 14, grifos da autora).

Nessa concepção de cidade subjetiva, o poema de Ico Almendra destaca também alguns bares que para ele eram significativos, como o Raízes (localizado próximo à UFPI, onde depois passou a funcionar a Tenda Alternativa), e o Alô Brasil, que eram espaços de sociabilidades voltados mais para o público adulto, que, na época, tinham o “privilégio” de ficarem abertos a noite toda, pois não havia leis restritivas, como ocorre atualmente com a lei “Boa noite Teresina”¹⁶.

¹⁶A Lei Municipal nº 3.610, do dia 11 de janeiro de 2007, Artigo 197 do Código de Posturas do Município de Teresina, mais conhecida popularmente como “Boa Noite Teresina” prevê o funcionamento de bares, restaurantes,

Com relação às sociabilidades do público infanto-juvenil, de uma forma geral, havia a possibilidade de se frequentar variados clubes, como as Classes Produtoras, o Jôquei Clube, o Iate Clube, o River, o Tiradentes, o Piauí e a AABB. Outra opção de lazer e sociabilidades para esse público eram as brincadeiras realizadas nas ruas, como futebol, vôlei, pular corda, entre outras formas de divertimento coletivo que não se vê mais na atualidade, devido, sobretudo, à presumida violência urbana.

Esses usos das ruas de Teresina para práticas de lazer não se restringia ao público infanto-juvenil. Pessoas de todas as idades ocupavam esses espaços urbanos e iam além do mero uso de *passagem*. Na década de 1980 ainda era comum as conversas nas calçadas das casas; as festas particulares de vizinhos, que fechavam trechos das ruas, privatizando esse espaço público, sem a devida autorização (CERTEAU, 2008); os casais que namoravam encostados em muros; as caminhadas em grupo pelas ruas da cidade (adiante aprofundaremos as discussões sobre esse aspecto no tópico “As caminhadas pela cidade”), entre outros usos.

Esses diferentes usos das ruas de Teresina nos levam a crer que a “rua” constitui-se como o elemento síntese para se pensar o espaço urbano. Dialogando com os estudos da geógrafa Ana Fani Alessandri Carlos (2007), podemos conceber a “rua” como o espaço por excelência da vida e de seus fragmentos, onde há diferenças sociais percebidas nos gestos, nos rostos e olhares; onde há diferentes usos, em diferentes momentos do dia e da noite. É uma extensão da casa em pequenas e médias cidades, mas ocorre o contrário na cidade grande, pois na metrópole as pessoas vivem trancadas, privadas “intramuros”. Nesses lugares, as sociabilidades coletivas ficam restritas a espaços exclusivos, fechados (condomínios, clubes). Esses enclausuramentos contribuem para o fim da vizinhança, do “viver no bairro”. Com isso, o cidadão deixa de dizer “estou na rua” e passa a falar “estou passando na rua”. Na “rua” se percebe tempos simultâneos a partir dos passos com diferentes ritmos. Também se percebem as múltiplas dimensões/sentidos da rua, sendo elas: 1) *passagem* (o mais comum); 2) *fim em si mesma* (comércio de rua, em semáforos, pregação religiosa, intervenção artística); 3) *mercado* (feiras); 4) *feira*; 5) *reivindicação* (protestos); 6) *moradia*; 7) *domínio de gangues*; 8) *normatização da vida* (placas, semáforos); 9) *segregação social* (por meio de hierarquia de espaços e formas de uso); 10) *guetos* (dimensão cultural); 11) *encontro* (geralmente finais de semana); 12) *espaço do improvisado* (comércio de rua em período de festas, intervenções artísticas, encontros fortuitos, sexo na calçada da noite)(CARLOS, 2007).

boates, casas de shows e similares, de domingo a quinta-feira até às 2h; e às sextas-feiras, sábados e vésperas de feriados até às 3h. Natal, reveillon e carnaval, o funcionamento é liberado.

O professor e diretor teatral Chico Filho lembrou as formas de lazer no período de sua adolescência e juventude em Teresina (anos 1980), em ruas e outros espaços da cidade, onde, mesmo sem muitos recursos financeiros, frequentava os espaços de lazer da classe média teresinense, acompanhando parentes que eram sócios dos citados clubes. Ele ressaltou, em seu depoimento, o fato de que

Como a cidade era pacata não tinha muito roubo como tem hoje, se brincava muito na calçada né! Eu lembro que na minha rua a gente ficava muito na porta da rua batendo papo, juntava às vezes os vizinhos e a gente ia banhar no rio Parnaíba. Eu fui banhar no rio várias vezes [...] Nas coroas do rio Parnaíba! Muita gente ia banhar na coroa do rio Parnaíba né! Tinha os clubes que Teresina hoje não tem mais, tinha o River, o Tiradentes, o Piauí, Classes produtoras, a AABB, era muito frequentados dia de domingo. Só que não entrava todo mundo. Era clube só pra quem tinha ação. Eu ia por que meu primo tinha carteira, mas como era meu primo eu aparecia com ele. Então, a gente ia dava um jeito de entrar. Então, dia de domingo tinha muito essa coisa de ir para clube. É, banhar de rio não só o pessoal mais pobre, a classe média também ia um pouco banhar no rio e jogar bola na rua. (CHICO FILHO, 2012).

Essas diferentes formas de lazer e a exclusão social que dificultava o acesso aos lazeres pagos, apontados no depoimento de Chico Filho, ocorriam em todo o Brasil. Nos anos 1980 e 1990, a maior parte dos brasileiros de baixa renda sofria com a crise econômica herdada do regime militar, fator que restringia suas formas de lazer. Dessa forma, o “lazer refinado”, como frequentar teatros, cinemas (para assistir os filmes do *cinema de arte*¹⁷), clubes recreativos e o acesso à TV por assinatura¹⁸ era privilégio de uma pequena parcela abastada da sociedade brasileira (ALMEIDA; GUTIERREZ, 2011). Já a maioria dos brasileiros, que também poderíamos chamá-los de

A grande massa de excluídos do lazer [pago] no Brasil possui poucas alternativas, como atividade física, a socialização em espaços públicos em geral deteriorados, a visita aos parentes e a festas populares. Os parques e espaços públicos são aproveitados, mas não contemplam a maior parte da população dos centros urbanos. Quanto aos clubes, representam apenas

¹⁷ Não há uma definição exata para o que seja *cinema de arte*, uma vez que os estudos contemporâneos, como os de Roger Chartier (2002) desnaturalizam a dicotomia entre cultura erudita e cultura popular. No entanto, podemos apontar algumas características desse tipo de produção cinematográfica, como as adaptações de grandes romances da literatura mundial; as experimentações estéticas; o predomínio da reflexão em detrimento da ação, ao contrário dos ditos “filmes comerciais”.

¹⁸ De acordo com a ABTA (Associação Brasileira de TV por Assinatura), a TV por assinatura foi criada nos Estados Unidos nos anos 1940. Esse empreendimento passou a se desenvolver efetivamente no Brasil, na década de 1980, com as primeiras transmissões realizadas pelos canais CNN e MTV. Esses serviços foram oficializados no país em 1988, 1989 e 1995. Para maiores informações confira o “Histórico – A TV por Assinatura no mundo [2012]” da ABTA. Disponível em: <<http://www.abta.org.br/historico.asp>>. Acesso em: 08 set. 2016.

setores da classe média, bem como as viagens turísticas. (ALMEIDA; GUTIERREZ, 2011, p. 105).

Apesar da restrição da maioria dos brasileiros às formas de lazer pago, estes faziam uso de sua criatividade e astúcia para se divertir, inclusive, em espaços a eles negados, como informou Chico Filho, em seu depoimento acima.

Essa criatividade e astúcia da maioria dos brasileiros de baixa renda indicam a subjetividade dos sujeitos ordinários de Michel de Certeau (2008), que não se curvam diante de ordens disciplinares dos poderes públicos e privados. Nos clubes recreativos apontados pelo depoimento de Chico Filho, “[...] não entrava todo mundo. Era clube só pra quem tinha ação”. Mas essa restrição econômica não impedia a ação ordinária do então jovem Chico Filho, que fazia uso de *táticas* para subverter essa ordem. “Eu ia por que meu primo tinha carteira, mas como era meu primo eu aparecia com ele. Então, a gente ia dava um jeito de entrar”.

Essa *criatividade tática* de Chico Filho, para consumir os lazeres pagos de Teresina, mesmo sem dispor de meios econômicos para tal intento, nos levou a refletir sobre o conceito de *tática* em Michel de Certeau (2008). Esse pensador francês chama de *tática* a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio (o lugar do poder e do querer próprios); ela não tem lugar senão o do outro; não tem meios para se manter sem si mesma, à distância, numa posição recuada, de previsão; ela é o movimento dentro do campo de visão do inimigo; ela aproveita as ocasiões e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. O que ela ganha não se conserva. Em virtude de todas essas características, ele afirma enfaticamente que a *tática* configura-se como a arte do fraco. Certeau enfatiza ainda que as práticas cotidianas são do tipo *tático*. Os consumidores não possuem um lugar próprio, com poder, típico dos sujeitos/grupos estrategistas. No entanto, sabem habilmente utilizar o tempo, as circunstâncias introduzidas pelo poder dos estrategos.

O uso de *táticas* com fins de lazer privado era comum entre alguns *sujeitos ordinários* em Teresina, na década de 1980. Mas sem orquestramento e/ou registro explícito dessas ações (articulados apenas por nossa pesquisa que capturou a dispersão desse tipo de práticas cotidianas). Esse fenômeno também ocorria em outros municípios brasileiros, como na cidade piauiense de Picos, no mesmo período, onde prostitutas e desempregados adentravam os salões do Picoense Clube (Sociedade Civil Picoense Clube), sem pagar, com a conveniência de alguns sócios e desagrado de outros. Além dessa *tática* de fazer amizades com pessoas que facilitariam o acesso aos clubes privados, havia também a prática de pular o muro desses espaços de lazer. Na mesma cidade de Picos, alguns jovens de baixa renda pulavam o muro do clube da AABB

(Associação Atlética Banco do Brasil) e, para não serem expulsos, se misturavam aos sócios (RIBEIRO, 2014).

No que tange aos lazeres populares (gratuitos), o maestro Aurélio Melo¹⁹, assim como Chico Filho, também se divertiu muito nas ruas de Teresina e nas coroas do Rio Parnaíba, no período de sua juventude. No início dos anos 1980, ele ainda via uma prática comum de sua infância, que eram os campeonatos de futebol de botão realizados nas calçadas das casas. Ele, por sua vez, se divertia assistindo filmes no Cine Royal e no Cine Rex, jogando futebol em campos improvisados em pleno centro da cidade, fazendo serenatas para paqueras e namoradas e, em alguns arroubos boêmios, subia os morros do bairro Monte Castelo entre goles de cachaça e dedilhadas ao violão.

Bom, meu lazer foi constituído disso aí. Principalmente de cinema. Mas a outra coisa que sempre teve muito forte comigo foi futebol. Eu jogava muito. Gostava muito. E a cidade como não tinha ainda essa coisa toda. Essa urbanização. Você encontrava, por aqui mesmo, campinhos na cidade, no meio da cidade. Até aqui pelo Centro mesmo. Muitas vezes eu já trabalhando na Prefeitura e na minha saída de casa lá da Piçarra até a Prefeitura, eu passava por uns dois campos de futebol [improvisados]. Ou seja, Piçarra é Centro já, hoje né. Encontrava uns dois campos de futebol. E às vezes eu não conseguia chegar até o trabalho (risos). Eu ficava. [...] Às vezes também, do trabalho ia para a coroa do Rio Parnaíba, que era outro lazer também. A coroa do Rio Parnaíba. O futebol que tinha. [...] A gente praticava muito ainda nas calçadas, uma outra coisa que acabou na cidade foi as calçadas né, é campeonatos de botão. Você fazia aquela festa nas calçadas. Lógico que eu fazia mais isso aqui na Piçarra. Mas você caminhando pela cidade você via muita gente às vezes, garotos praticando né, essa coisa. Então, era uma coisa muito simples. Muito simples. Mas tinha uma importância fundamental. Era o contato com as pessoas. Tudo isso pra você fazer tinha que ter gente. Gente pra conversar, gente pra beber, gente pra ir ao cinema. E terminar o cinema e ter gente ali pra você conversar. Gente pra você fazer serenata. Que é uma outra coisa também que nós paramos de fazer. [...] Eu subia aqueles morros ali do Monte Castelo com um violão na mão e os outros aqui com uma garrafa de cachaça na mão. E íamos caminhar e voltávamos de manhã. (MELO, 2015).

A prática de banhar nas coroas do Rio Parnaíba era bastante comum na cidade de Teresina até o começo dos anos 1990. Essas coroas eram espaços democráticos, pois reuniam

¹⁹ O maestro Raimundo Aurélio de Melo ou simplesmente Aurélio Melo nasceu em Oeiras em 1955. Sua família mudou para Teresina na década de 1960. Seu primeiro contato com a música ocorreu na Unidade Escolar Álvaro Ferreira, por meio de um projeto chamado “Banda nas Escolas”. Esse despertar musical fê-lo estudar música seguindo a metodologia dos grandes compositores clássicos, com aulas avulsas particulares. O desejo de aprender mais sobre teoria musical levou-o a sistematizar e aprofundar os estudos no CEPI (Centro de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares). Dos anos 1970 até a atualidade ele teve uma crescente trajetória artística. Trabalhou na Banda 16 de Agosto, foi membro fundador do Grupo Candeia, foi regente do Coral da UFPI, participou do Grupo Ensaio Vocal, foi regente do Coral de Vaqueiros e atualmente coordena e rege a Orquestra Sinfônica de Teresina. Nas décadas de 1980 e 1990 participou ativamente do cenário musical teresinense, compondo músicas premiadas em festivais e fazendo diversas apresentações pelos espaços culturais da cidade.

diferentes camadas sociais, entre crianças, jovens e adultos, que tinham um objetivo comum, entre outros, refrescar-se numa “praia de água doce”, em uma cidade não litorânea que possuía (até hoje) altas temperaturas o ano inteiro.

O poeta Cineas Santos (2012), em mais uma de suas crônicas, “Ainda Teresina 2”, dedicou sua prosa para falar do cotidiano juvenil de refrescar-se naquela “praia de água doce”. Em sua escrita nostálgica e debochada, ele narra que até meados dos anos 1980 um dos melhores programas da cidade era passear nas coroas do Rio Parnaíba, pois, dependendo do horário e da companhia, a diversão não teria limites jurídicos e morais. O espaço era livre, não havia restrições socioeconômicas para o seu consumo. No entanto, o poeta percebia a presença marcante de pessoas de baixa renda, “[...] com pouco dinheiro para gastar, mas com inesgotável disposição para divertir-se”. Ali se reuniam barraqueiros, ambulantes, peladeiros, desocupados e muitos outros banhistas alegres e barulhentos. Naquele “território de ninguém” (geralmente as coroas se formavam no centro do leito do Rio Parnaíba, limite natural entre os estados do Piauí e do Maranhão) havia leis próprias. A síntese dessas “leis consuetudinárias” se aplicava na gíria “deixa rolar”. Isto é, sem a presença da polícia, que só aparecia quando havia afogamento, cada um deveria cuidar da sua vida, sem se preocupar com a dos outros. E, quando esse acordo tácito fosse rompido, a contenda deveria ser resolvida com diplomacia, o que, geralmente ocorria, na maioria dos casos. Com essa lei do “deixa rolar”, o poeta afirma que não havia escândalos pudicos diante de casais que praticavam sexo despudoradamente sob as águas do rio e nem medo de jovens que consumiam livremente entorpecentes, os chamados “baseados”.

No rol dos tipos de banhistas, apontados pela crônica de Cineas Santos (2012), ainda havia os “peladeiros”, os batuqueiros e as “prestativas”. Os “peladeiros” eram os amantes do futebol, que quase sempre estavam ali praticando esse esporte. Eles dividiam-se em dois grandes grupos: os teresinenses e os timonenses. Esses últimos eram apelidados pelos primeiros como os “pilãozeiros”, devido ao fato de que alguns destes tinham o ofício de artesão, fabricando pilões para sobreviver. Havia rivalidades e provocações mútuas que, em alguns casos, levavam a agressões físicas. Mas, segundo a visão do poeta, reinava a diplomacia, pois “peladeiro de verdade bate, apanha, mas não briga”.

Os batuqueiros geralmente marcavam seu “ponto” nas coroas do Parnaíba por volta do meio-dia, munidos de pandeiro, surdo, cavaco e reco-reco. Cantavam sambas conhecidos que facilmente eram acompanhados por uma plateia fluida que ora se aglomerava para ouvi-los e ora se dispersava em caminhadas e banhos, mas acompanhando de longe aquele cancionero

popular. Entre uma canção e outra, esses batuqueiros degustavam piabas, consumiam várias “grades de cerveja” e paqueravam as mulheres que se deixavam levar por seu charme malandro.

As “prestativas” eram prostitutas de idades variadas, que aproveitavam aquela movimentação para ofertar seus serviços. Elas chegavam geralmente depois das duas horas da tarde e saíam com seus clientes para outros espaços da cidade e/ou prestavam seus serviços, a seus contratantes, ali mesmo a partir do começo da noite.

Outro espaço da cidade de Teresina, utilizado para se refrescar das altas temperaturas, era a “Prainha”. A Prainha era um espaço localizado à beira do rio Parnaíba, na Avenida Maranhão, em frente ao Centro Administrativo do Estado do Piauí, que reunia várias churrasqueiras e restaurantes, bastante frequentado por teresinenses, especialmente quando as águas do rio baixavam e formavam-se as coroas. Isso sugere que havia um trânsito contínuo entre as coroas e as barracas daquela área de lazer.

Adiante, apresentaremos uma representação imagética (ver figura 01), onde podemos conferir uma banhista (em destaque) se bronzeando em frente às barracas da Prainha. Ressaltamos que essa imagem e as demais, fotografias, desenhos e charges, que compõem o nosso trabalho, não constituem um mera ilustração do passado registrado em documentos escritos. Temos ciência de que, apesar dos avanços nos estudos históricos, os documentos textuais ainda configuram-se como as fontes privilegiadas no ofício do historiador. No entanto, o uso da imagem nas pesquisas históricas, como simples complementação dos “registros oficiais escritos”, presentes geralmente em narrativas de cunho positivista, foi cedendo espaço para uma análise mais acurada dos vestígios imagéticos do passado (LIMA; CARVALHO, 2013). Nos recentes estudos históricos²⁰, fundamentados em diferentes aportes teóricos, como no pensamento de Phelippe Dubois (1993), a fotografia, por exemplo, é concebida como um índice, um vestígio do passado que apresenta códigos culturais. Esses códigos apontam informações sobre os costumes de uma época, as transformações do espaço urbano, o cotidiano e as sociabilidades em âmbito público e privado (GALVÃO, 2009). As reflexões de Phelippe Dubois, entre outros autores, nos auxiliaram na análise dos registros imagéticos que integram o nosso estudo.

Fundamentado naquele dado imagético (figura 01), percebemos que o poder público e a iniciativa privada (em parte) apropriaram-se do costume popular de frequentar as coroas do rio Parnaíba. Essa apropriação pode ser percebida na transformação do solo urbano, onde um

²⁰ Para maiores informações sobre o uso de imagens como fontes históricas e uma análise historiográfica de autores e obras que utilizam de forma privilegiada esses registros imagéticos, confira os estudos de Demetrios Gomes Galvão (2009) e de Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho (2013).

trecho da margem direita, do citado rio, foi desmatado para a construção de uma praia de água doce, com direito a barracas padronizadas, calçadão e meios de comunicação (telefone público, “orelhão”, no fundo direito da imagem) e transporte. O veículo estacionado no lado direito da imagem é uma Kombi, que servia tanto para o transporte de comidas e bebidas para abastecer as barracas, quanto para fazer o traslado de banhistas, oriundos de diferentes pontos da cidade, para aquele espaço de sociabilidades da capital piauiense.

A Prainha constituía-se como uma extensão perene e fixa das efêmeras e móveis coroas. Esse espaço poderia ser frequentado o ano inteiro. A fotografia (figura 01), como registro histórico, eternizou esse costume do teresinense, de uma época (até o começo dos anos 1990) em que se utilizava a criatividade para superar a distância geográfica do mar e para se empreender diversas práticas, como bronzear-se de biquíni em frente a uma barraca de praia, comuns em uma cidade litorânea.



Figura 01: A “Prainha” de Teresina, c. década de 1980.
Fonte: LUSTOSA FILHO, 2015.

De todos os espaços de sociabilidades, o preferido era a casa dos amigos. Esse era um dos espaços de excelência onde se estabelecia o contato direto com as pessoas, onde se podia conversar, fato considerado de suma importância, por Aurélio Melo no relato acima, para o convívio social.

As visitas à casa dos amigos eram constantes e não havia constrangimento para quem chegasse de surpresa, uma vez que as formas de comunicação pessoal eram restritas. A telefonia

fixa, por exemplo, era raridade em muitas casas. Quanto a este aspecto, os depoentes divergem. O ator e cantor Moisés Chaves (2012) relatou que todos os seus amigos possuíam telefone fixo, TV e rádio em suas casas. Já o professor e diretor de teatro Chico Filho (2012) afirmou que o telefone era um artigo de luxo na década de 1980, consumido apenas por ricos. As demais camadas sociais tinham que se contentar com os telefones públicos, que funcionavam por meio de fichas. Estes “orelhões” eram bastante utilizados pela população em toda a cidade, especialmente nas cabines da Telepisa (Telecomunicações do Piauí S / A – empresa pública de telefonia, criada no final da década de 1950, no período da euforia desenvolvimentista do governo Juscelino Kubitschek), que ficava localizada em frente ao Palácio de Karnak, a sede do governo estadual.

Nas visitas à casa de amigos e parentes, falava-se de tudo, da felicidade de alguns de terem concluído o curso de Datilografia – algo muito importante à época, uma vez que o uso do computador era restrito a Bancos e grandes empresas, devido à sua pouca difusão e, principalmente, aos altos custos para a sua aquisição; da vida artística dos artistas locais, como Geraldo Brito, Ronaldo Bringel, Janete Dias, entre outros; dos artistas que se apresentavam no Programa do Chacrinha da TV Globo, como Caetano Veloso, Gal Costa, Ney Matogrosso e Blitz; das novelas de TV e do programa “Os Trapalhões”, que fazia muito sucesso e era esperado por toda a família nas suas apresentações dominicais; das notícias de amigos e parentes, de outras cidades, enviadas por meio de cartas; das notícias e músicas que se ouviam nos programas de Rádio, como “O seu gosto na Berlinda” do locutor Roque Moreira, da Rádio Pioneira AM.

O programa de Rádio “O seu gosto na Berlinda” fez muito sucesso entre as populações rurais e urbanas de Teresina, devido, sobretudo, à sua importância social, pois o programa ajudava as pessoas a se localizarem, os ouvintes podiam mandar recados a seus parentes e amigos distantes (ANDRADE, 2006). Mesmo com o advento da televisão e da Rádio FM, o programa de Roque Moreira, da Rádio Pioneira AM, resistiu durante muitos anos e fez sucesso entre várias faixas etárias, sendo hoje um dos símbolos de destaque da cultura teresinense e piauiense.

A casa dos amigos e familiares era também um espaço para realização de festas. O vestuário dos participantes desses eventos privativos era bastante variado, mas geralmente sem excentricidades. O professor e diretor de teatro Chico Filho (2012) relatou que o importante era não “ser careta”, “burguês”. Os jovens usavam de tudo, menos calça social, que seria o símbolo da careta da época. Já o ator Moisés Chaves lembra que era comum o uso de ombreiras, de colete, de calças pantalone e gavião.

A diversidade cultural brasileira constitui uma das marcas desse país. No entanto, alguns trajes foram utilizados em todo o território nacional, marcando a década de 1980. A mídia, especialmente a televisiva, por meio das novelas, contribuiu bastante para “ditar” a moda nacional. Em consequência disso, foi comum as mulheres usarem

Vestidos trapézio, saia balonê, calça fuseau – larga em cima, estreita embaixo e com uma tira sobre os pés, calça Fiorucci desbotada, calça baggy e semi-baggy – de preferência, da Philippe Martin, que deixava as meninas parecendo palhaças. Mas ninguém achava isso na época – calça risca de giz, polainas de lã – aquelas meias coloridas que as meninas usavam com botas, blusa de manga morcego, bermuda jeans da Dimpus, bermuda baggy da Philippe Martin. [Os homens usavam] Camisa da Hang Tem, camisa da Cristal Grafitti, camisa e bermuda da Hang Loose, calças da Op de popeline e em cores cítricas, bermudas da Op e da Sundek, as duas com velcro, bermuda da Company – com o “C” costurado no cantinho inferior. [...] Não importava se o sujeito era surfista: moda masculina nos anos 80 só existia surfwear. As bermudas eram floridas (mais tarde, ficaram lisas, mas inspiradas nos surfistas) e as camisas traziam estampas de gente pegando onda ou frases em inglês louvando o surfe, o mar e o Havaí. Era até difícil encontrar roupas diferentes disso. [No que se refere à moda unissex] Eles e elas usavam: moleton com capuz, camisa da Pier (isso bem no início, porque logo virou brega), camisetas com estampas de letras brilhantes (as meninas escreviam o próprio nome), calças Ustop, calça carpinteiro da Company, calça de veludo cotelê. (ALZER; CLAUDINO, 2004, p. 280).

Voltando a falar das festas particulares, era comum o consumo de cerveja, de Montila com Coca-Cola que era mais barato para os jovens de baixo poder aquisitivo, e de Bate-bate, uma espécie de coquetel de frutas, com teor alcoólico, bastante apreciado por jovens e adultos de variadas camadas sociais. Nessas tertúlias, o som que embalava os jovens era a discoteca. Ouviam-se músicas nacionais e internacionais, agitadas e românticas, onde se dançava junto e separado. Durante essas danças, às vezes ocorria o que os jovens da época chamavam de o momento do “mela cueca”. Isto é, alguns adolescentes e jovens, com os hormônios à flor da pele, sem a prática de relações sexuais, ficavam excitados com as mulheres e acabavam tendo uma ejaculação precoce, pelo simples ato de dançar abraçado a uma mulher. Outros jovens aproveitavam o momento para paquerar, na gíria da época eles “pinavam”, “sarravam”, “melavam a cueca”, com os (as) amigos (as) e/ou os (as) amigos (as) dos (as) amigos (as).

A professora e literata Edna Nascimento²¹ foi uma assídua frequentadora dessas tertúlias na casa dos amigos. Ela lembra que, em Teresina,

²¹ A literata, filósofa e professora universitária Edna Maria Magalhães do Nascimento nasceu na cidade piauiense de Piripiri em 1960. Sua família mudou para Teresina em 1972 passando a morar em vários bairros, entre eles Cabral e no Centro da cidade. Na década de 1980 participou do Movimento Estudantil na UFPI e foi uma das fundadoras do PT (Partido dos Trabalhadores) no Piauí. Em 1990, juntamente com seu marido e músico Edvaldo

[...] teve várias fases. Teve a fase das tertúlias, que a gente ia. Aí tomava aqueles bate-bate, aquelas coisinhas. Aquelas sangrias. E escutava música coladinho. Era umas festinhas na casa dos amigos. Toda sexta-feira tinha. Ficavam, “*Onde vai ter?*”²² O Edvaldo era danado para entrar nas festas sem ser convidado. Aí tinha essas festinhas. (NASCIMENTO, Edna, 2015).

Na virada dos anos 1970 para 1980, o cantor Renato Russo e sua Turma da Colina também invadiam festas de desconhecidos em Brasília. Era um comportamento considerado punk por sua turma. Será que era uma tendência da juventude da época, ou apenas dos roqueiros, como Renato Russo e Edvaldo Nascimento?

O maestro Aurélio Melo não foi um assíduo frequentador de tertúlias, assim como Edna Nascimento. No entanto, também esteve presente em algumas dessas festas privadas, pois, para ele, “O importante era ter gente” para conversar. Ele relatou em seu depoimento:

Eu já fui muito pouco a festas. Mas era o que tinha. Final de semana era as festinhas em casa. Nas casas. Que eles chamavam de Tertúlias. Mas tinha outro nome também que me foge o nome. Mas tinha demais na casa dos amigos. Radiolazinha com a tampa aqui e tal. E você fazia essa coisa. Eu já frequentava bem menos, sabe?! Que eu nunca fui um bom dançarino, sabe?! Mas às vezes, eu tava, ficava lá na porta, bebia e tal, conversava. Por quê? Porque tinha gente! O importante era ter gente. Você pode dizer assim, “*Não, mas hoje tem gente!*” Ah, mas é diferente. Às vezes você encontra assim num bar uma mesa enorme, mas ninguém tá se falando não. Porque cada um tá digitando, tá digitando. É assim. Hoje você tem essa tecnologia toda e tudo, certo?! Mas as pessoas estão mais afastadas. (MELO, 2015).

Nessas tertúlias, nas casas de amigos, também se percebia a prática de sexo e o consumo de drogas. A intensidade dessas práticas e a forma, explícita ou implícita, dependiam do grupo de amigos. O ciclo de amizades de Aurélio Melo, por exemplo, era ligado aos grupos de jovens da Igreja Católica, com comportamento mais discreto e hesitante, o que não lhes impedia de realizarem tais práticas, mas que preferiam às escondidas.

Diferente de Aurélio Melo, o ciclo de amizades de Edna Nascimento era mais “ousado”, pois praticava sexo livremente e consumia drogas de forma espontânea. Na década de 1980,

Nascimento, administrou o Green Bar, um espaço cultural que ofertava teatro, shows de humor e disponibilizava um espaço privilegiado para apresentação de músicos locais. No campo literário, obteve o 1º lugar com a obra “O pote da esperança” no concurso “O. G. Rêgo de Carvalho”, categoria novela, promovido pela Fundação Cultural do Piauí (FUNDAC) em 2001.

²² Na análise dos depoimentos percebemos que nossos entrevistados, em algumas situações, procuravam reproduzir literalmente frases ouvidas, em experiências do passado. E, inclusive, tentavam imitar o tom de voz de seus interlocutores. Esse fato nos levou a destacar em *itálico* (nas transcrições) essa “fala dos outros”, contida no relato oral de nossos depoentes.

Edna Nascimento era militante do Movimento Estudantil na Universidade Federal do Piauí e, nas tertúlias, ela lembra que

Sexo, drogas e rock in roll, era só o que rolava. Não tinha, não tinha, como é que se diz? Eu nunca gostei muito de maconha, tá entendendo?! Era uma coisa minha aqui. Mas todos os meus amigos fumavam. Todos os meus amigos. Era uma coisa natural mesmo. Não tinha essa história de, “*Ah, o sexo...*” Não. E era uma coisa tão espontânea que eu não sei como a gente não engravidava. Aí eu imagino, era Deus que protegia (risos). Não sei como não pegava uma AIDS, não sei como não pegava... Era muito espontâneo, tá entendendo?! [...] Muitas engravidavam outras não. Eu só engravidei depois que eu casei, com vinte e sete anos. (NASCIMENTO, Edna, 2015).

O grupo de amigos de Edna Nascimento fazia parte de uma geração que, desde os anos sessenta, lutava por mudanças nos comportamentos sociais, sexuais e políticos. Como instrumento de luta, utilizava as artes, as agremiações político-partidárias e/ou estudantis e o próprio corpo, onde inscreviam suas visões de mundo, seus desejos, suas utopias. Portanto, a prática de sexo livre e o uso de drogas pelo grupo de amigos de Edna Nascimento não significava apenas um comportamento indesejado pela sociedade conservadora, mas também um ato político (SOUZA; ARRAES FILHO, 2013).

No depoimento de Edna Nascimento, percebemos também que, além de recordar seus *tempos de juventude*, ela faz também um julgamento dessa época. Não chegou a reprovar seus atos, mas apontou a inconsequência desses arroubos de juventude, como o perigo iminente de uma gravidez indesejada e/ou de se contrair o vírus da AIDS – “E era uma coisa tão espontânea que eu não sei como a gente não engravidava. Aí eu imagino, era Deus que protegia (risos). Não sei como não pegava uma AIDS [...]”.

A preocupação com o vírus da AIDS foi uma das marcas dos anos 1980 e 1990. As informações sobre essa doença surgiram na década de 1980 e rapidamente se espalharam discursos pelo mundo, apontando o desregramento sexual e moral (homossexualidade, bigamia, infidelidade, contínua troca de parceiros sexuais), como o causador dessa doença. Durante toda essa década, essa doença esteve associada aos chamados “grupos de riscos” – os homossexuais e os usuários de drogas.

Ao final da década [de 1980], as mudanças provocadas pelo vírus tinham dado um nó nos costumes. Pessoas reavaliavam hábitos sexuais, estilos de vida, princípios morais e padrões de cultura. Virgindade e fidelidade conjugal voltavam a ser exigidos. Ninguém estava acima de suspeitas. Sintomas, sumiço súbito, emagrecimento eram sinais alarmantes. O cantor Cazuza foi internado: a imprensa protegia. Tratava-se apenas de uma infecção bacteriana contraída em uma recente turnê do Barão Vermelho na Amazônia. Até o

cantor defendeu-se: “É a peste negra do século e ninguém pode descartar a hipótese de contrai-la”. Quanto aos boatos, “é o velho mito de que todo artista é promíscuo”. (DEL PRIORE, 2011, p. 215).

Os estudos da historiadora Mary Del Priore (2011) apontaram que a AIDS foi utilizada pelos grupos conservadores como uma contrarrevolução para disciplinar o comportamento sexual. Os jovens passaram a se preocupar com seu comportamento (não foi o caso do grupo de amigos de Edna Nascimento, como ela mesma relatou), evitando relações sexuais com múltiplos parceiros, fazendo uso de preservativos, tendo cautela no uso de drogas, evitando o sexo anal e a visita às zonas de prostituição. Nos anos 1990, com os avanços da ciência médica e dos sistemas de informação, diminuiu a significação moralista que se dava à AIDS, e o pânico em torno desta doença. Na década seguinte, não se associava mais automaticamente AIDS à morte ou a desregramento sexual e moral.

2.1.3 As transformações urbanas

As formas de lazer e sociabilidades, bem como o comportamento juvenil comentado no item anterior, faziam parte do ethos urbano de uma cidade que se expandia continuamente. Essa expansão se dava de forma horizontal, com a inauguração de novos conjuntos habitacionais e surgimento de favelas; e também vertical, com a ampliação do setor imobiliário de condomínios. Essas transformações urbanas nos levam mais uma vez à poesia de Ico Almendra. Nesse texto literário, ele aponta o perímetro urbano (“Do Parnaíba à ladeira do Uruguai/ Do Mocambinho ao Saci”) da ainda pequena cidade de Teresina dos anos 1980 e começo de 1990 que, na sua visão, de oeste a leste ia do rio Parnaíba à ladeira do Uruguai e, de norte a sul, do bairro Mocambinho ao bairro Saci.

Ressaltamos que a cidade de Teresina, “do tempo do Nós & Elis” (1984-1995), possuía alguns bairros e muitas vilas e favelas²³ que estavam fora do perímetro urbano citado na

²³ Para maiores informações sobre habitações populares, bem como sobre as formas de vida dos pobres urbanos de Teresina nas décadas de 1970 a 1990 confira os estudos da historiadora Regianny Lima Monte (2010) e da cientista social Antônia Jesuíta de Lima (1996; 2003). A primeira pesquisadora, em sua Dissertação de Mestrado (Cf. MONTE, Regianny Lima. **A cidade esquecida**: (re)sentimentos e representações dos pobres em Teresina na década de 1970. Teresina: UFPI, 2010. Dissertação de Mestrado em História do Brasil – UFPI), faz uma discussão sobre a trajetória de vida dos imigrantes teresinenses, apontando a luta por moradia (geralmente em habitações precárias), por trabalho, os tipos de sociabilidades e as vivências dos pobres (migrantes) urbanos de Teresina. A segunda, dedica estudos sobre pobres urbanos de Teresina desde o Mestrado em Serviço Social (essa dissertação foi publicada em livro, Cf. LIMA, Antônia Jesuíta de. **Favela COHEBE**: uma história de luta por habitação popular. Teresina: EDUFPI, 1996), quando analisou as transformações urbanas na passagem da década de 1970 para 1980, destacando o processo de favelização da cidade. Esses estudos continuaram em seu Doutorado em Ciências Sociais (essa tese foi publicada em livro, Cf. LIMA, Antônia Jesuíta de. **As multifaces da pobreza**: formas de vida e representações simbólicas dos pobres urbanos. Teresina: Halley, 2003), onde ela discute as

memória poética de Ico Almendra. Essa crescente ocupação populacional nos anos 1990, distante do regramento do poder público municipal, contribuiu decisivamente para a ampliação dos limites urbanos de Teresina, principalmente no sentido Norte-Sul. Para entender a ampliação do perímetro urbano da capital do Piauí, fazemos uso dos estudos do geógrafo Antônio Cardoso Façanha, que explica que,

Por meio da Lei de nº 2.113, de 10 de fevereiro de 1992, o poder municipal institui uma nova lei passando de 108 para 110 bairros. Em 10 de março de 1994, através da Lei de nº 2.283, a cidade sofreu novas alterações territoriais, surgindo quatro bairros na zona Sudeste: Cuidos, Verdecap, Bom Princípio e Santana. Em 17 de maio de 1994, com a Lei nº 2.311, altera-se a zona Sul, em que desaparecem os bairros Angelim e Angelim Sul, os quais fundiram em um só bairro denominado de Angelim. Dessa forma, a cidade passou a possuir 113 bairros. [...] Em 1993 a Secretaria Municipal de Trabalho e de Assistência (SEMTAS) juntamente com a FAMCC e a FAMEPI elaboraram o I Censo de Vilas e Favelas de Teresina, registrando [141 áreas consideradas vilas, favelas ou similares, abrigando 14.542 famílias]. [...] Em 1997 amplia-se o perímetro urbano da cidade. A Lei nº 2.515, de 18 de abril, cria o bairro Pólo Empresarial Sul na zona Sul; a Lei nº 2.577, de 20 de outubro, cria o bairro Santa Maria da CODIPI na zona Norte, e as leis de nºs 2.507 e 2.596 criam, respectivamente, os bairros Parque Sul e Portal da Alegria ambos na zona Sul. (FAÇANHA, 2003, p. 65-66).

O poema de Ico Almendra destaca também a incipiente verticalização – “Quando o prédio mais alto que havia/ Era o do Ministério da Fazenda [no centro de Teresina]” – e o verde da cidade (“A cidade era realmente verde”), nos anos 1980 e 1990, que na sua visão estava coerente com o apelido de “Cidade Verde”, dado pelo literato maranhense Coelho Neto à capital do Piauí. Isto é, atualmente esse apelido não faria sentido devido aos constantes desmatamentos sofridos pela cidade, para ceder lugar a uma “selva de pedras”, com a construção de prédios residenciais, comerciais e industriais.

Ao dialogarmos com os estudos dos geógrafos Antônio Cardoso Façanha (2004) e Bartira Araújo da Silva Viana (2000), podemos inferir que o trecho (acima) do poema de Ico Almendra está se referindo aos começos do processo de verticalização da cidade de Teresina. Essas transformações urbanas teriam se iniciado nos anos 1970, com a construção de prédios públicos e comerciais que se concentravam no centro da cidade. O citado prédio do Ministério da Fazenda (figura 02) fica localizado na Praça Rio Branco, ao lado da Igreja de Nossa Senhora do Amparo. Este prédio, constituído como um exemplar da arquitetura modernista em Teresina, começou a ser construído no início dos anos 1970, tendo como arquiteto o mineiro Antônio

multifaces da pobreza em Teresina por meio da investigação de sonhos, alegrias, tristezas, explorações, astúcias, “malandragens”, sociabilidades, em síntese, formas de vida e representações simbólicas dos pobres urbanos.

Luiz Dutra de Araújo. Em seu acabamento foi utilizado vidro, em todas as fachadas e o mármore na parte externa, conferindo resistência, elegância e imponência à edificação (esses elementos fariam parte do processo de verticalização de Teresina, que se intensificaria nas décadas seguintes) (SILVA, s/d).



Figura 02: O prédio do Ministério da Fazenda em Teresina, localizado na Praça Rio Branco, ao lado da Igreja de Nossa Senhora do Amparo, c. anos 2000.

Fonte: FONTINELES, c. anos 2000.

Na década de 1980, o processo de verticalização de Teresina se intensifica com a construção de edifícios de apartamentos residenciais na Zona Centro – nos bairros Frei Serafim, Cabral e Centro – e na Zona Leste, nos bairros Jóquei e Fátima. Na imagem a seguir (figura 03), podemos observar os primeiros edifícios residenciais construídos na margem esquerda do rio Poti (bairro Frei Serafim e Cabral, Zona Centro), que aumentaram no final desta década, devido, sobretudo, ao autofinanciamento. Isto é, as construtoras passaram a não depender mais apenas dos empréstimos bancários para conduzir suas obras, pois, a partir de então, teriam um recurso oriundo dos futuros proprietários daqueles imóveis. Na imagem, podemos destacar também o vazio da margem direita do rio Poti, que, em meados dos anos 1990, seria ocupado pelos dois primeiros shoppings da cidade, que funcionaram como ímãs, seguindo a concepção

de cidade de Raquel Rolnik (1995), para atrair novos empreendimentos comerciais e residenciais para aquela região.



Figura 03: Vista panorâmica dos primeiros núcleos de concentração de edifícios residenciais na cidade de Teresina, na margem esquerda do rio Poti, bairros Frei Serafim (parte inferior) e Cabral (parte superior), na segunda metade da década de 1980.

Fonte: VIANA, 2000, p. 67.

Acreditamos que a imagem acima (figura 03), tal como as demais imagens que fazem parte do nosso trabalho, constitui-se como uma narrativa do passado que faz uso de códigos gráficos para contar e explicar algo (PESAVENTO, 2008). Portanto, esse tipo de representação da cidade de Teresina também pode ser lido pelo historiador e/ou outro leitor mais atento. Diante dessa possibilidade, reiteramos o fato de que todas as imagens do nosso estudo, que receberam um comentário direto ou não, caracterizam-se como extensões de nossa escrita e nos auxiliam no processo de narração da história da capital do Piauí.

O aumento na demanda por moradias verticais se deu por uma mudança cultural que estava se processando em Teresina, entre a parcela mais abastada da sociedade. Essa parcela da sociedade, influenciada pelo marketing imobiliário, buscava segurança, conforto, amenidades e status social, diante daquele moderno habitat burguês. Nos estudos do geógrafo Antônio Cardoso Façanha (2004), ele percebeu que, ao final da década de 1980, as ações dos agentes imobiliários que investiam na moradia vertical se ampliaram por toda a cidade, sendo que foi na Zona Leste, nas proximidades dos bairros Fátima e Jóquei, que se concentrou esse tipo de

empreendimento, com a construção de edifícios de apartamentos que promoveram uma segregação residencial.

Nessa área da Zona Leste houve uma articulação entre o capital imobiliário, financeiro, fundiário e produtivo. Essa articulação, segundo os estudos de Façanha, contribuiu decisivamente para a consolidação, nos anos 1990, do processo de crescimento vertical da cidade de Teresina.

Esse crescimento vertical fazia parte do processo de urbanização de Teresina, que se intensificou no final dos anos 1970, com a criação de 11 (onze) conjuntos habitacionais (crescimento horizontal), destacando-se o Dirceu Arcoverde (1977) e o Saci (1979), possuindo respectivamente 3.040 e 2.034 unidades, em meio a uma população de 220.487 habitantes, sendo 82,12% na zona urbana.

Na década de 1980, há um crescimento demográfico na capital piauiense que passa a ter 377.174 habitantes, residindo 89% na zona urbana, distribuídos por toda a cidade, como nos novos 24 conjuntos habitacionais construídos (FAÇANHA, 2003). Sobre a construção desses novos conjuntos habitacionais na década de 1980 em Teresina, o geógrafo piauiense Antônio Cardoso Façanha explica que

Quanto aos conjuntos habitacionais, ocorre uma mudança espacial. Os conjuntos não ocupam grandes espaços, nem se situam na periferia da cidade, sendo construídos com poucas unidades, se comparadas à década passada, caracterizando um novo padrão com unidades residenciais de apartamentos, a exemplo do conjunto Tancredo Neves. Ao todo foram construídos 24 conjuntos. As zonas Leste, Sul e Norte apresentam importantes conjuntos, a exemplo do Itararé, do Promorar e do Mocambinho, respectivamente. (FAÇANHA, 2003, p. 62).

Essa fase da urbanização de Teresina nos anos 1980 nos leva a outro aspecto destacado no poema de Ico Almendra, que é a questão do centro comercial com seus poucos camelôs ocupando as ruas. O comércio informal no Centro de Teresina foi se ampliando ao longo dos anos 1980. Essa assertiva propõe a consideração de que no início dessa década “[...] a gente ainda conseguia/ Andar pelos calçadões do centro” (ALMENDRA, 2008). Já no final desse decênio, o trânsito a pé, ou com algum meio de transporte, próximo às lojas comerciais, era dificultado pelas muitas bancas de camelôs espalhadas pelas ruas e calçadas (veja as figuras 4 e 5).



Figura 04: Camelôs na Rua Coelho Rodrigues em frente à Praça Rio Branco no centro comercial de Teresina, em 13 de janeiro de 1989.

Fonte: CAMELÔS...,1989, p. 2.

No ano de 1989, a Câmara de Dirigentes Lojistas de Teresina (CDL) solicitou ao então prefeito Heráclito Fortes (1989-1992) a retirada desses camelôs das ruas, alegando que estavam atrapalhando o trânsito e suas vendas. Os camelôs, por sua vez, representados por Antônio de Lima Araújo, Presidente do Sindicato dos Feirantes e Vendedores Ambulantes de Teresina, reagiram contra essa solicitação do CDL, argumentando que trabalhavam com a autorização da Prefeitura e que sua permanência teria sido garantida pelo próprio prefeito de Teresina Heráclito Fortes. Argumentaram ainda que o problema do trânsito no centro comercial não fora ocasionado pela localização das bancas dos camelôs, mas sim pelo estacionamento irregular de automóveis que ocupavam ruas e calçadas.

A questão da retirada dos camelôs do centro comercial de Teresina foi tema de várias matérias do jornal O Dia, sendo que em 13 de janeiro de 1989 este periódico noticiou o fato de que

Os feirantes e vendedores ambulantes continuarão instalados no centro comercial da cidade. [...] Segundo Antônio de Lima Araújo, o prefeito Heráclito Fortes firmou compromisso com o Sindicato dos Feirantes e Vendedores Ambulantes de Teresina de não retirar do centro comercial da cidade nenhum camelô que procura ganhar o pão de cada dia vendendo pequenas mercadorias, ao contrário, serão é valorizados no trabalho que exercem. Disse ainda Antônio de Lima que esse compromisso do prefeito Heráclito Fortes ficou registrado numa ata de assembleia geral realizada no dia 30 de setembro de 88, no auditório do Teatro de Arena, na Praça da Bandeira. “Nós estamos confiantes no prefeito e a nossa categoria é consciente de que jamais ele atenderá ao pedido dos lojistas”, ressaltou. Sobre a ocupação dos espaços das calçadas o presidente do sindicato afirma que vai solicitar ao diretor do Detran e a Prefeitura que retirem os pequenos veículos estacionados nas ruas do centro comercial, principalmente das ruas Barroso, Coelho Rodrigues e Rui Barbosa. São esses veículos, segundo ele, que prejudicam a movimentação das pessoas no centro comercial e os camelôs. [...] (CAMELÔS..., 1989, p. 2).

Embora não pagassem impostos, os camelôs tinham cinco ruas – Coelho Rodrigues, Álvaro Mendes, Rui Barbosa, Paissandu e Areolino de Abreu – para se acomodarem, com alvará de funcionamento firmado no segundo mandato do prefeito Wall Ferraz (1986-1988). Mesmo com essa autorização da prefeitura, a Câmara de Dirigentes Lojistas (erroneamente citada na referida matéria do jornal O Dia como “Clube de Diretores Lojistas”) continuou seus esforços para retirar os camelôs do centro comercial da cidade. Essa questão dos camelôs invadindo ruas e praças, bem como a evasão populacional do centro e a depredação do patrimônio histórico, com a instalação de lojas em prédios antigos, descaracterizando sua arquitetura original, foi tema do *Fórum sobre o Centro da cidade de Teresina*, realizado em 1989, inserindo tais discussões no planejamento urbano municipal (CAMELÔS..., 1989; OLIVEIRA, 2012).



Figura 05: Bancas de camelôs no centro comercial da cidade de Teresina em 5 de março de 1989.
Fonte: VENDEDORES..., 1989. p. 2.

Uma das propostas que surgiram durante as discussões do *Fórum sobre o Centro da cidade de Teresina* foi a construção de um prédio específico para abrigar os camelôs. Estes, por sua vez, rejeitaram a ideia de um “camelódromo”, alegando que perderiam clientela, pois os consumidores circulam entre as ruas das lojas comerciais e que tal projeto já havia sido realizado pela Prefeitura com os feirantes, concentrando-os no prédio do Mercado Central e resultando em fracasso nas vendas. O jornal *O Dia* discutiu essas questões em uma de suas matérias do dia 5 de março de 1989.

A ideia de que a administração municipal possa fazer um “camelódromo”, um local específico para o comércio ambulante, causa apreensão e medo entre os camelôs. Eles acham que o melhor lugar para trabalhar é o centro comercial, as principais ruas, que a ocupam a muitos anos. Atualmente os camelôs trabalham em ruas liberadas pela Prefeitura Municipal para esse fim. Eles não pagam impostos, mas são obrigados a se cadastrar com o objetivo de evitar que o centro comercial fique superlotado. Assim, camelôs novatos são vítimas do “rapa”, a ação de fiscais da Prefeitura contra aqueles não cadastrados. [...] (VENDEDORES..., 1989, p. 2).

Essa questão do “camelódromo” se arrastou ainda por vinte anos, sendo resolvida apenas em 29 de junho 2009, com a inauguração do *Shopping da Cidade*, localizado ao lado da Praça da Bandeira e próximo ao Rio Parnaíba. Esse shopping popular reuniu a maioria dos camelôs que ocupavam as ruas e praças do centro da cidade, passando a ser proibido o comércio ambulante nessa região²⁴.

Ainda falando sobre ruas e praças da cidade, ocupadas por camelôs, se faz mister salientar a visão poética de Cineas Santos (2015) sobre essa questão urbana. Na sua crônica “A poesia no caos”, produzida em 2005, ele não se prende a cronologias. No entanto, fica explícito que *seu tempo* não é o mesmo de Ico Almendra “De quando a gente ainda conseguia/ andar pelos calçadões do centro”. No tempo de Cineas Santos (2015, p. 35), “O centro histórico de Teresina transformou-se num imenso *camelódromo*. [...] Todos os dias aparecem caras novas e o *camelódromo*, como um polvo gigante, estende seus tentáculos pelas ruas mais próximas”. Nesta grande feira, vendia-se de tudo – roupas, calçados, aparelhos eletrônicos, agulha para desentupir válvula de fogão, veneno para exterminar rato, fitas K-7, CD’s de cantores populares e até bilhete lotérico premiado (para quem quisesse lavar dinheiro).

Em meio às ruas intrafegáveis, repletas de bancas de camelôs, havia alguns personagens, como a tecladista cega, o vendedor de casas de brinquedo e o colorizador de fotografias²⁵, que se destacavam na multidão de vendedores e compradores. Eles ocupavam o mesmo “camelódromo”, mas sua existência ali era dispersa. Seus encontros possíveis são incertos (nossa pesquisa não encontrou registros de sua interação). A única certeza é a do poeta Cineas Santos, que articulou esses personagens com o fio da melancolia.

A *tecladista cega* Maria Viana teria se incorporado à paisagem da Praça Rio Branco devido ao fato de ela estar sempre ali, entoando cânticos dramáticos para uma plateia de transeuntes invisíveis ao seu olhar de cega, o que a tornava também invisível, pela indiferença daqueles passos apressados. A invisibilidade de ambos só se dissipava em raros instantes, quando se ouvia o tilintar de moedas numa caixa de madeira que ela mantinha ao alcance da mão.

O *vendedor de casas de brinquedo* foi descrito como um homem negro, de idade indefinível e trejeitos de cantor de blues. Suas casas de brinquedo, que na verdade eram

²⁴ Para maiores informações sobre a inauguração do Shopping da Cidade e o processo de revitalização do centro de Teresina, confira o texto “Inaugurado o Shopping da Cidade, em Teresina” (29/06/2009). Disponível em: <<http://www.cabecadecuia.com/teresina/47365/inaugurado-o-shopping-da-cidade-em-teresina>>. Acesso em: 19 set. 2015.

²⁵ As informações e comentários sobre esses três personagens têm por base as seguintes crônicas de Cineas Santos (2015): “Um exemplo de fidelidade”; “A poesia no caos” e “Personagem à procura de um autor”.

cofrinhos feitos de retalhos de fórmica, eram expostas na calçada em frente ao Banco do Brasil, na Rua Álvaro Mendes. A singularidade deste vendedor, na visão do poeta, estava na pequenez e delicadeza de sua mercadoria e na cantilena pueril que ele sempre entoava para conquistar seus fregueses: “Olha a casinha, pequeninha, bonitinha, lindinha!”

O terceiro personagem apontado pela crônica de Cineas Santos foi o *colorizador de fotografias*. Esse personagem lembra o Carlitos de Charlie Chaplin, por seu caráter forte, pela meticulosidade ritual de seu ofício e por sua elegância com ares nobres em meio a uma quase indigência. Sua singularidade começava pela vestimenta típica que mais parecia um figurino de um espetáculo de clown. Usava sapatos bicolores, calça marrom, camisa desgastada, paletó cinza e chapéu panamá. Como acessório, utilizava um cachimbo, que, pelo constante uso, lhe entortara a boca. Ressaltamos que essa deformidade física não se deve apenas ao tabagismo. Ele foi vítima de um AVC (Acidente Vascular Cerebral), que lhe retirou o controle do lado esquerdo do corpo. Mas isso não lhe impedia de trabalhar. Ele estava sempre ali colorindo retratos, que, depois de prontos, mais pareciam “mortos maquiados”.

Esses três personagens – a tecladista cega, o vendedor de casas de brinquedo e o colorizador de fotografias – apontados pela crônica de Cineas Santos, nos levam a pensar que o “camelódromo” de Teresina, nas décadas de 1980 e 1990, não constituía apenas um espaço comercial. Em meio à materialidade do predominante uso comercial, aquelas ruas e praças do centro da cidade também se configuravam como espaço cultural. Os “artistas de rua” se misturavam aos demais vendedores, ao ofertarem sua arte, mas se destacavam pela forma poética como conduziam seu ofício. Entre gritos de centenas de camelôs que disputavam seus fregueses, podiam-se ouvir músicas, dramáticas e alegres, acompanhadas por sanfonas, teclados ou mesmo à capela. Os olhos também podiam se encher de graça com o artesanato delicado de casinhas infantis ou mesmo com as cores vibrantes de retratos colorizados.

Na década de 1980 houve uma descentralização do comércio em Teresina. As atividades econômicas nesse setor se espalharam por toda a urbe, com o surgimento de corredores comerciais em grandes avenidas. Um exemplo desse novo processo espacial foi a instalação de pequenos shoppings centers nas proximidades das avenidas Nossa Senhora de Fátima e do balão do bairro São Cristóvão (FAÇANHA, 2003).

Essa redefinição do uso do solo urbano de Teresina continuou na década de 1990, como aponta os estudos do geógrafo Antônio Cardoso Façanha (2003), quando explica que os novos edifícios residenciais e comerciais passaram a ser construídos em bairros localizados no entorno dos shoppings centers. Esse deslocamento do centro da cidade continuou lentamente no sentido sul margeando o rio Poti e a Avenida Cajuína. Os novos núcleos de comércio e serviços criaram

novas centralidades em Teresina, alterando o cotidiano social. O referido geógrafo também destaca que o uso dos espaços no entorno dos shoppings está relacionado ao acesso a serviços específicos de um segmento social abastado da cidade e que tem poder aquisitivo suficiente para construir moradias de luxo. No entanto, contrariando em ritmo e direção esses novos núcleos urbanos (habitacionais, comerciais e de serviços), ampliaram-se áreas residenciais de baixo status, na periferia da cidade, a exemplo da ocupação da Vila Irmã Dulce, na Zona Sul em 1998.

Os estudos do geógrafo Antônio Cardoso Façanha nos indicam que, na década de 1990, os setores de comércio e serviços continuaram dinamizando a economia local, bem como foram impulsionados pela instalação de grandes empreendimentos comerciais – os dois shoppings da cidade, Riverside Walk (1995) e Teresina Shopping (1996), na Avenida Cajuína, beirando o rio Poti, na Zona Leste. A instalação desses shoppings centers nesta parte da cidade redefiniu os fluxos urbanos, criou novas centralidades e alterou o *ethos urbano* do teresinense, em meio à intensificação das desigualdades sociais e espaciais.

2.1.4 Os festivais de rock

Um último ponto que queremos ressaltar no poema de Ico Almendra foi sua referência a uma das edições do *Festival Setembro Rock*, realizado em 1987 no Centro de Artesanato “Mestre Dezinho”²⁶ (“Do tempo do Festival Setembro Rock/ Em pleno Centro de Artesanato”). Esse festival se desenvolveu na década de 1980, tendo iniciado em 1983 com a proposta de contribuir para o crescimento do movimento rock de Teresina. O rock, estilo musical oriundo dos Estados Unidos, se inseriu no Brasil, adaptando-se às peculiaridades sonoras deste país. Isso indica que o rock brasileiro recebeu influências de variadas estéticas musicais, como da MPB e do Jazz.

Em Teresina foram realizados grandes festivais de música, na década de 1980²⁷, tendo como foco a MPB e a composição autoral. Paralelo a esses eventos competitivos, o bairro

²⁶ Discutimos com mais profundidade essa edição do Festival Setembro no capítulo dois, no tópico sobre a Central de Artesanato.

²⁷ Desses eventos destacamos o 1º Festival de Música Popular Brasileira do Estado do Piauí – FMBEPI, realizado no Ginásio de Esportes Dirceu Mendes Arcoverde, mais conhecido como “Verdão”, em agosto de 1980, por iniciativa da TV Rádio Clube de Teresina em parceria com o Governo do Estado e a Prefeitura Municipal de Teresina; o I Encontro de Compositores e Interpretes do Piauí, realizado também no Verdão, entre os dias 21, 22 e 25 de setembro de 1984, organizado pela Secretaria de Cultura do Estado do Piauí e o I Festival Nordestino de Música Popular no Piauí – FENEMP – organizado pela Universidade Federal do Piauí, por meio da CAC (Coordenação de Assuntos Culturais) e pela Fundação Cultural Monsenhor Chaves, realizado em três dias, no final do mês de maio de 1988 no Verdão (MEDEIROS, 2013).

Vermelha foi palco de dois festivais, o Tri-Lance e o Setembro Rock, que não se caracterizaram pela disputa de seus participantes, mas pelo entrelaçamento de variadas estéticas musicais e pelas trocas de experiências.

O historiador Hermano Carvalho Medeiros (2014) explica que o Tri-Lance foi um festival de produção independente, organizado pelas bandas Avalon, Contrabanda e por Edvaldo Nascimento. Nesse evento houve a mistura do rock pesado da banda Avalon, do Jazz-Rock de Edvaldo Nascimento e a música popular da Contrabanda. Já o Festival Setembro Rock, iniciado em 1983, se concentrou no estilo rock, apontando uma alternativa musical ao público teresinense com essa estética sonora e comportamental diferenciada daquilo que era comum na cidade.

Entre as bandas de rock que participavam desses festivais estavam Fator RH, SNI, Avalon e Megahertz (confira as figuras 6, 7 e 8). A banda de rock pop Fator RH tocava no mesmo estilo de bandas que já tinham adquirido reconhecimento nacional, como Legião Urbana, Engenheiros do Havai, Titãs e Ira, que constituíam sua base de influência. Chegaram a fazer show no Colégio das Irmãs em 1989, uma escola confessional católica, só para meninas, que figurava entre as mais tradicionais da cidade.

A banda de rock pop SNI também seguia o mesmo estilo da Fator RH. Suas músicas “Juventude Consumista” e “Protesto” se aproximam da canção “Geração Coca-Cola” da banda Legião Urbana, mas sem otimismo, o tom é bastante crítico. A música “Juventude Consumista” da SNI destaca a apropriação capitalista onde nada escapa, nem mesmo o punk rock ou qualquer manifestação anticapitalista, como o Comunismo: “Comunismo e direita tudo igual”.

As bandas de rock reavy metal Avalon e Megahertz dividiram, em 1989, dois lados de um mesmo LP, numa prática chamada de “split”, onde os discos foram intitulados respectivamente de “Stop the fire” e “Technodeath”. Gravado todo em inglês – especialmente para atender o mercado internacional – o disco desnaturalizou muitas ideias estereotipadas referentes aos grupos de rock, como as de desorganização, amadorismo, marginalidade, vício em drogas. Diferente desses clichês, os dois grupos se organizaram, desenvolvendo um trabalho profissional, com qualidade técnica. A banda Avalon, que tinha Ico Almendra como um de seus músicos e principal compositor, chegou a fazer apologia contra o uso de drogas em uma de suas letras e a fazer um arranjo de uma música do compositor clássico Wolfgang Amadeus Mozart²⁸ (MEDEIROS, 2013).

²⁸No disco “Stop the fire” da banda Avalon, Ico Almendra aparece como o seu principal compositor, como pode ser observado nas músicas: “No fun” (Ico e Avalon); “Stop the fire” (Ico e Avalon); “This time” (Thyrso, Ico e Avalon); “Insane evolution” (Ico e Avalon); “C.H.C” (W.A. Mozart).

O disco da banda Megahertz – Technodeath – foi mais homogêneo na temática das letras, que seguiam a linha de crítica social em tons apocalípticos, com descrença no progresso tecnológico que estaria promovendo a degradação humana. Já o disco da Avalon – Stop the fire – foi mais heterogêneo em suas temáticas. Porém, predominam as questões ecológicas, como a preocupação com incêndios de florestas, acompanhadas de discussões sobre nostalgia e questionamentos sobre o progresso e a evolução humana (MEDEIROS, 2013).

A primeira formação da banda Avalon pode ser conferida na próxima imagem do nosso trabalho (ver figura 06). Nessa fotografia, os integrantes fizeram pose em um dos principais cartões postais da cidade, na época, ou seja, a ponte metálica João Luís Ferreira, que liga as cidades de Teresina, no Piauí, a Timon, no Maranhão (também conhecida como “Ponte Velha” pelos timonenses).

O pesquisador Demetrios Gomes Galvão (2009) aponta o interesse dos historiadores pela fotografia, por causa da relação que se pode estabelecer com o contexto social, cultural e político, bem como com seus usos e consumos e com os conflitos de representação daí decorrentes. Partindo desse pressuposto, Demetrios Galvão acredita que não caberia ao historiador fazer perguntas sobre a objetividade ou subjetividade da imagem ou sobre sua veracidade. Esses questionamentos não levariam a caminhos produtivos. Ele sugere então que se questionem os interesses de se produzir uma fotografia; as ideologias ali presentes (explícitas ou implícitas); o lugar social de quem as produziu; ou as tensões e conflitos que envolvem sua produção e consumo.

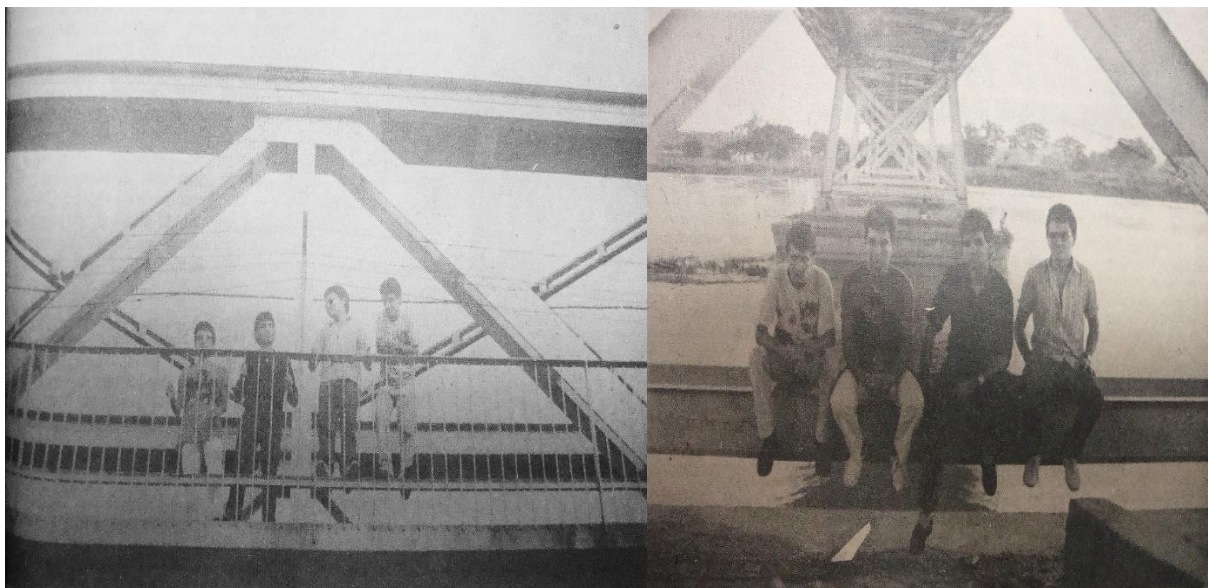
Com base nessas reflexões de Demetrios Galvão, percebemos que algumas fotografias de bandas de rock de Teresina (figuras 6, 7 e 8) poderiam ser analisadas, observando-se o “dentro” e o “fora” das imagens, o visível e o invisível. Dessa maneira, a fotografia da banda Avalon (figura 06), além de representar os integrantes de sua primeira formação e usar como cenário um dos emblemas da cidade, também indica, simbolicamente, as fronteiras cruzadas pelas bandas de rock de Teresina e sua estética musical e comportamental eminentemente urbana. Isto é, o rock (especialmente o reavy metal) era um gênero musical pouco consumido pela sociedade teresinense, mais afeita ao forró, “brega”, axé e MPB. Portanto, as bandas de rock de Teresina estariam rompendo as fronteiras da “mesmice musical” teresinense sugerindo outras estéticas sonoras.



Figura 06: Banda Avalon (Primeira formação: Ico Almendra, Thirso, Maurício Barros e Fausto Torres), c. década de 1980.

Fonte: DEOLINDO, 2013.

Em nossa pesquisa percebemos que a banda de rock Fator RH também fez uso da ponte metálica João Luís Ferreira para expressar simbolicamente o desejo de romper fronteiras estéticas sonoras na capital piauiense. Em uma matéria do jornal *O Dia* sobre esta banda – assinada pelo jornalista Osório Júnior e publicada em 18 de março de 1989 – há duas fotos dos seus componentes, cujo cenário é a referida ponte. Nas duas imagens (confira as figuras 7 e 8), os membros desse grupo musical estão dispostos lado a lado, apontando uma não hierarquização social interna, devido, entre outros fatores, aos elementos que os conjugavam, tais como a idade (todos tinham em média 22 anos), a condição de estudantes da Escola de Música “Fá-Re-Mi”, o gosto pelo gênero musical rock, a composição das letras das músicas da banda e o desejo de utilizar a música como forma de divertimento (para eles e para o público) e de luta por um Brasil melhor. Em suas letras discutiam temas sérios, como ecologia, violência e discriminação racial.



Figuras 07 e 08: Banda Fator RH (Gleyson na guitarra, Maurício na bateria, Márcio no baixo e Gomery na guitarra e vocal), em março de 1989.

Fonte: OSÓRIO JR, 1989, p. 11.

Nas duas imagens também percebemos uma mensagem política crítica, discutindo as relações de poder, empreendida pelo jornalista Osório Júnior e/ou pela banda Fator RH. Isto é, as duas imagens estão localizadas na página, do referido jornal, em pontos estratégicos para suscitar propositalmente (assim entendemos) contradições entre conteúdo e disposições espaciais. Ou seja, na primeira imagem (figura 07), os componentes da banda estão em cima da ponte metálica, num ângulo onde o fotógrafo está embaixo e, eles, em cima. Porém, esta foto foi inserida na parte de baixo da página do jornal O Dia. A segunda imagem (figura 08), inserida na parte de cima da página deste periódico, apresenta os integrantes do grupo Fator RH na parte de baixo da ponte.

Entendemos que essa matéria jornalística sugere a reflexão de que, quem está em cima (ideologias, grupos políticos, gêneros musicais como o “brega”, que segundo os próprios integrantes do Fator RH, estariam fazendo muito sucesso naquele período e ocupando quase todos os espaços musicais de Teresina) pode cair. E, quem está embaixo, como o gênero musical rock (com poucos adeptos e poucas bandas em Teresina), atuando no subterrâneo, pode ocupar uma “terceira margem”, romper fronteiras e subir a patamares dantes nunca vistos na sociedade piauiense/brasileira.

De modo similar ao pensamento do literato Adrião Neto (1988), no poema “Ponte Metálica”, acreditamos que as bandas de rock de Teresina (ou pelo menos Avalon e Fator RH) concebiam a ponte João Luís Ferreira não apenas como um monumento, mas também como

uma “testemunha ocular” da degradação do rio Parnaíba. E como elemento que simbolizava o rompimento de todas as fronteiras possíveis.

Como podemos perceber, esses jovens roqueiros teresinenses e suas bandas, configuravam-se como *ativistas sociais*. Isto é, além de propor uma estética musical alternativa, eles faziam uso de suas músicas e dos diferentes espaços da cidade, para lutar por uma sociedade mais justa, mais humana e por um mundo melhor.

O termo *ativismo* possui variados sentidos. A mídia geralmente utiliza esse termo para se referir a manifestações ou protestos. Nas ciências sociais e políticas, ativismo é empregado também no sentido político²⁹, como sinônimo de militância em prol de uma causa que beneficie uma coletividade. No sentido filosófico, o termo indica atitude que tem como princípio a subordinação de todos os valores, inclusive a verdade, às exigências da ação (quase sempre) política. Essa ação, movida por uma doutrina, privilegia a prática efetiva de transformação da realidade em detrimento da atividade exclusivamente especulativa. Portanto, o ativismo juvenil pode ser entendido como uma ação continuada de jovens, ligados a partidos políticos ou não, em prol de transformações sociais ou políticas, privilegiando a ação direta e fazendo uso de variados meios (pacíficos ou violentos), como a arte, para alcançar seus fins (ABBAGNANO, 2007; MAYORGA, 2013).

Em meio a esse ativismo juvenil, preocupado com questões sociais, econômicas, políticas e ecológicas, Ico Almendra e seu grupo de amigos ligados ao rock; bem como a outras vertentes musicais – a exemplo de Geraldo Brito, Durvalino Couto Filho, Edvaldo Nascimento, Climério Ferreira, entre outros – frequentavam o bar Nós e Elis (às vezes após os festivais de música para se apresentar e/ou para curtir a noite na Zona Leste teresinense), para recarregar as energias e preparar novos planos de ação. Suas ações políticas se expressavam principalmente por meio da música. Portanto, o bar Nós e Elis, por sua ambientação musical, tornou-se o espaço por excelência para o encontro de militantes de partidos de esquerda, músicos, compositores e intérpretes de Teresina, além de outros segmentos sociais que apreciavam boa música e discussões políticas.

²⁹Para maiores informações sobre ativismo político, confira o verbete “ativismo” no Dicionário de Filosofia de Nicola Abbagnano (2007) e os estudos de Cláudia Mayorga (2013) que procura desconstruir a dicotomia das análises que qualificam a ação jovem ligada ou desconectada da política e, apresenta as complexas dinâmicas psicossociais que marcam a aproximação entre juventude e política.

2.1.5 As caminhadas pela cidade

Um dos grandes problemas que envolvem as cidades do Brasil e do mundo na atualidade é a questão da mobilidade urbana. O crescente aumento da população urbana e da frota de carros tem contribuído para a emergência de vários problemas de trânsito, como os congestionamentos e os acidentes. Uma das soluções para a questão da mobilidade urbana é a ampliação do sistema de transporte público, por meio de ônibus, trens e metrô. Porém, apesar de ser considerada uma das soluções para a melhoria do trânsito, este sistema encontra-se, na maior parte do país, em mau estado de planejamento e investimentos, causando transtornos à população local, tais como a superlotação, longo tempo de espera, alto valor das tarifas, precariedade dos transportes e linhas insuficientes.

Na cidade de Teresina, o problema da mobilidade urbana, ocorria desde a década de 1980, com o aumento da densidade demográfica. A frota de ônibus não atendia à demanda populacional, que se espalhava pelos muitos conjuntos habitacionais recém criados. Além de poucos ônibus e linhas insuficientes, o teresinense ainda sofria com o limite de horário, isto é, depois das dez horas da noite esse transporte público se escasseava a ponto de não circular mais nenhum ônibus durante a madrugada.



Figura 09: Passageiros reclamam da falta de ônibus em horário noturno em Teresina, em 21 de janeiro de 1984. Fonte: ÔNIBUS..., 1984, p. 1.

Pelo acordo firmado entre empresas de ônibus e a Prefeitura Municipal de Teresina, deveria circular um ônibus – conhecido popularmente como “Corujão” – de hora em hora para atender a população depois das 22 horas. Entretanto, na prática, esse acordo não era cumprido. Para discutir esse problema do transporte público, que afetava a maior parte da população teresinense, o jornal O Dia veiculou uma longa matéria, dividida em dois textos, sobre esse

problema de mobilidade urbana, em sua edição do dia 21 de janeiro de 1984. Logo na primeira página, esse periódico destacou a manchete com o título “Ônibus após 22 horas é problema no subúrbio”. O termo “subúrbio” refere-se aos arredores de uma cidade, aos bairros afastados do centro.

No entanto, no Brasil o sentido conotativo e pejorativo de “subúrbio” é mais usual, ou seja, a ideia de uma área desprovida de urbanização em que geralmente a maioria dos moradores é de baixa renda. Em Teresina, acreditamos que o termo subúrbio foi utilizado em seu sentido denotativo, pois o problema dos transportes públicos afetava todos os bairros, inclusive aqueles que estavam começando a se enobrecer, a exemplo do Jôquei Clube, como podemos observar na matéria abaixo.

Para os usuários de transportes coletivos que residem no conjunto habitacional Dirceu Arcoverde II e nos bairros Jockey Club, Satélite e Planalto, usar esse serviço após as 22 horas vem se constituindo um drama para quem mora na periferia da capital. Segundo Maria Sebastiana Oliveira, 35 anos, o problema começa após as 10 horas da noite quando os ônibus tem que ser recolhidos às garagens. De acordo com critérios estabelecidos, um carro tipo corujão teria que servir aos bairros, pelo menos de hora em hora, mas segundo os usuários, tal não acontece e nem existe fiscalização por parte da Secretaria de Transporte e Serviços Públicos. (ÔNIBUS..., 1984, p. 1).

A referida matéria do jornal O Dia, no primeiro texto: “Passageiro fala de ônibus”, ainda destacou muitos outros problemas que envolviam o sistema de transporte coletivo de Teresina. Os jornalistas desta empresa midiática entrevistaram alguns usuários de ônibus e estes apontaram os problemas e também sugeriram ações para superar as dificuldades. Entre os problemas, destacaram: o número insuficiente de ônibus, principalmente nos horários de pico (pela manhã cedo, ao meio dia e no final da tarde), provocando superlotação; linha “Corujão”, que atende apenas alguns bairros; a falta de troco no pagamento das passagens; a irregular distribuição dos horários dos ônibus, com intervalos passando dos trinta minutos e, muitas vezes, dois ônibus passando de uma só vez para o mesmo destino; motoristas que maltratavam os passageiros na “linha rápido” (destinada a levar os trabalhadores do Centro aos bairros no menor espaço de tempo, durante o meio dia), fazendo-os subir no ônibus em movimento e/ou submetendo-os a freadas bruscas(PASSAGEIRO..., 1984).

Entre as medidas para solucionar as dificuldades, os passageiros entrevistados sugeriram: Intervenção do Governo na direção das empresas de transporte coletivo, para controlar o preço das passagens, entre outras ações; concorrência de pelo menos duas empresas em cada linha, como já ocorria no bairro Mocambinho na Zona Norte; melhor salário para os

motoristas, cobradores e demais funcionários das empresas de ônibus coletivos; construção de avenidas exclusivas, ligando o Centro aos bairros mais distantes; maior apoio da Semtram (Secretaria Municipal de Transportes Urbanos) às empresas de ônibus, construindo as avenidas exclusivas em toda a cidade, para o transporte coletivo e asfaltando todas as vias por onde trafegam os ônibus (PASSAGEIRO..., 1984).

A referida matéria do jornal O Dia, no segundo texto: “Usuários pedem mais transportes”, também destacou outros inconvenientes para quem necessitava pegar ônibus após as dez horas da noite.

[...] Para os bairros Jóquei Clube, Planalto e Satélite, conforme declarou Pedro Henrique Sousa, 26 anos que utiliza os ônibus da Emtracol que faz linha para o bairro Satélite, depois de 11 horas não tem mais carro circulando. “Como os ônibus vão para garagem – diz ele – quem pode apanhar um táxi chega em casa cedo, quem não tem condições como eu, tem que ir a pé ou ficar no Centro da cidade”. Outra pessoa disse que os motoristas depois das 10 horas da noite evitam parar em local que tem muito estudante porque estes só pagam meia-passagem. (USUÁRIOS..., 1984, p. 5).

O professor e diretor teatral Chico Filho, que na época também era estudante e fazia uso dos ônibus para se deslocar do Centro à Universidade Federal do Piauí na Zona Leste da cidade, também sofria com a precariedade do sistema de transporte coletivo de Teresina. Ele relatou em depoimento que,

Logo assim, quase ninguém tinha carro... que limitava muito a mobilidade. Então, a gente tinha que ficar na região central. Então, quer dizer, todo mundo morava em bairros, pouca gente morava no Centro. Eu morava no Centro, pouca gente morava no Centro. Lá no Centro ninguém pegava ônibus não, todo mundo ia caminhando [para os espaços culturais], quem morava em bairro ia de ônibus, mas tinha que ficar ali e não tinha ônibus pra voltar [à noite, depois das 22 horas]. Não sei se Teresina mudou, mas não tinha ônibus pra voltar de madrugada tinha que ficar, ficava até de manhã, nem tinha dinheiro para pagar táxi também. Acho que todo mundo, a dificuldade econômica era muito grande, todo mundo era muito mais pobre do que hoje. Então, isso limitava muito né! (CHICO FILHO, 2012).

As fontes hemerográficas e orais apontaram que a falta de ônibus limitava muito a mobilidade urbana da maioria dos teresinenses, na década de 1980, em especial no turno da noite. Entretanto, é importante frisar que estes, por sua vez, não se dobravam passivamente às dificuldades econômicas. Esses cidadãos faziam uso de outros meios para poder se deslocar pela cidade. Utilizavam bicicletas, pegavam táxi, pegavam a “carona amiga” ou mesmo andavam a pé. Essas formas alternativas de deslocamento apontam a ideia do *sujeito ordinário*

de Michel de Certeau (2008), que, de forma silenciosa, subverte a ordem dominante, no caso, limitação da mobilidade urbana das pessoas de baixa renda devido à escassez de transporte coletivo, e transforma sua realidade, reapropriando-se do espaço organizado pelos mecanismos da produção sociocultural vigente.

Com referência ao uso de bicicletas, tal prática rendeu a Teresina o título de segunda cidade do Estado (a primeira foi Campo Maior, que ainda se tornou a cidade do Nordeste a ter maioria no contingente de usuários desse transporte) com maior número de ciclistas – com mais de cem mil ou passando de um terço da população – na primeira metade dos anos 1980 (CICLISTA..., 1984).



Figura 10: Ciclistas no Centro da cidade de Teresina, em 9 de março de 1984.
Fonte: CICLISTA..., 1984, p. 5.

O uso *ordinário* de bicicletas, como alternativa aos ônibus, por um lado amenizava os problemas de mobilidade urbana, por outro lado criava problemas no trânsito, pois a cidade de Teresina não estava preparada (não havia criado *estratégias*) para disciplinar o tráfego desses veículos populares, que aumentavam a cada dia.

O pensador francês Michel de Certeau (2008, p. 99) define “estratégia” como “o cálculo ou a manipulação das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado”. A principal característica da “estratégia” é possuir um “próprio”, isto é, o lugar do poder e do querer próprios. Esse lugar possibilita vários efeitos, tais como: 1) a vitória

sobre o tempo, permitindo reunir vantagens conquistadas, preparar expansões futuras e obter independência em relação à variabilidade das circunstâncias; 2) o domínio dos lugares pela vista, por meio da prática panóptica, ou seja, a partir de um lugar onde a visão possa transformar os “inimigos” em objetos observáveis, mensuráveis, controláveis; 3) o desenvolvimento de um poder que fortalece o saber e vice-versa, para transformar as incertezas da história em espaços legíveis.

O jornal O Dia, em uma de suas matérias, discutiu a questão da falta de *estratégias* do poder público em relação ao crescente tráfego de ciclistas na cidade. E, apesar de mostrar a complexidade desse tema, foi taxativo com essa problemática urbana, sentenciando logo no título “Ciclista, o eterno problema no trânsito”.

É cada vez maior o número de ciclistas que percorrem as ruas de Teresina e para essas pessoas, não existem sinalizações para orientação no trânsito movimentado. Para complicar, ciclistas costumam trafegar perigosamente na contra-mão, pondo ainda em risco os pedestres. Segundo fontes do Departamento Nacional de Trânsito no Piauí (Detran-PI), a cidade não dispõe de equipamentos para orientação dos ciclistas, mas mesmo assim, é mais segura para o tráfego que outros centros urbanos como Belo Horizonte. Do ponto de vista dos ciclistas, a insegurança que há no trânsito teresinense está na falta de boas condições e até no uso indevido das poucas ciclovias existentes na cidade. Segundo Pedro Batista Sobrinho, 57 anos [...] o problema mais sério que os ciclistas enfrentam é a absoluta falta de orientação. [...] Para o grande contingente de usuários de bicicletas teresinenses, o Detran não tem nada a oferecer a não ser recomendações e cautela uma vez que a própria entidade afirma não haver infraestrutura adequada aos ciclistas. [...] (CICLISTA..., 1984, p. 5).

Os problemas que envolviam o tráfego de bicicletas na cidade de Teresina não se resolveram na década de 1980 nem em décadas posteriores. Esse veículo popular continuou sendo utilizado como substituto ou em paralelo ao uso de ônibus. Na falta desse último, como comentamos anteriormente, o teresinense fazia uso de outros meios, como a bicicleta e o táxi.

Os táxis eram utilizados pela maioria da população teresinense, que era de baixa renda, em situações especiais, como o deslocamento de noivos para o casamento e/ou de emergência, para transportar acidentados aos hospitais, entre outras. Mas também havia os casos em que alguns teresinenses perdiam o último ônibus das dez horas da noite e não queriam passar muito tempo esperando o “Corujão” (quando havia, pois este ônibus em horário especial não atendia a todos os bairros). Nessas circunstâncias, faziam uma economia de tempo pegando o táxi, geralmente no Centro da cidade, depois de participarem de eventos nos espaços culturais como o Theatro 4 de Setembro e a Central de Artesanato, até suas residências nos bairros.

Entretanto, essa economia de tempo às vezes resultava em prejuízo financeiro. Isso ocorria porque além do preço da corrida do táxi ser bem superior à passagem de ônibus, ainda havia o caso de taxistas desonestos que exploravam seus clientes, especialmente no período noturno quando escasseavam outras possibilidades de locomoção. Para evitar esses abusos e melhorar a relação entre taxistas e clientes, o sindicato da categoria, em 1986, estipulou uma tabela de preços das corridas, disciplinando a cobrança das tarifas naquele sistema de transporte de passageiros. Porém, alguns motoristas desrespeitavam essas recomendações, como podemos observar na matéria abaixo do jornal O Dia.

Muitos motoristas não afixaram no táxi a tabela com os novos preços das corridas para orientar os seus usuários, conforme determinação do Sindicato dos Condutores Autônomos de Veículos Rodoviários de Teresina. A finalidade da tabela é evitar que profissionais desonestos explorem os passageiros. Uma boa parte dos taxistas da cidade, no entanto, circula com uma segunda tabela afixada no vidro ao lado do banco traseiro do veículo, onde geralmente sentam os passageiros. No final da corrida, o usuário pode consultar o taxímetro e conferir a tabela, para saber quanto deverá pagar. Desde a semana passada quando as tarifas de táxis sofreram reajustes, que os motoristas devem circular com duas tabelas. Uma fica em seu poder e a outra destina-se a consulta do passageiro. Uma boa quantidade dos taxistas gostou da medida do presidente do sindicato, Luís Mendes, achando que assim o usuário entraria no táxi sem medo de ser enganado. Mas existem motoristas que, apesar de terem recebido duas cópias da tabela, não colocaram a outra à disposição do usuário. Estes táxis sem lista com os preços das corridas, de acordo com as novas tarifas, circulam mais no período da noite. (TÁXIS..., 1986, p. 7).

Em meio às cobranças abusivas de alguns taxistas e o alto valor das corridas, em comparação com a passagem dos transportes coletivos, aos teresinenses que queriam chegar rápido a seus destinos e não dispunham de ônibus devido aos problemas mencionados anteriormente, restava apenas a prática de pedir caronas.

Cabe ressaltar que, entre os estudantes universitários da UFPI, essa prática de pedir e dar caronas virou um costume na década de 1980. Por meio de um acordo tácito os estudantes que possuíam carro eram “obrigados” a dar carona a quem se destinasse à UFPI e chegavam ao ponto, em alguns casos, de colar uma placa no carro com a frase “Carona Amiga”. A professora e literata Edna Nascimento foi uma dessas estudantes que pegavam a “Carona Amiga” na Avenida Frei Serafim com destino ao campus universitário no bairro Ininga. Ela relatou em depoimento que,

Se eu te disser uma coisa tu não vai acreditar! Eu não tenho lembrança de pagar ônibus para vir para a Universidade! Sabe por quê? Carona amiga. Em

todo lugar. Frei Serafim tinha a plaquinha, “Carona amiga”. Plaquinha “Carona amiga”. Então, você, os universitários, quem vinha pra cá [UFPI] dava carona. Era obrigatório! Você dá carona. Eu não pegava ônibus. E quando não pegava ônibus eu andava no “Camilão” de graça. Camilão (risos) [...] Camilão era o ônibus da Universidade que circulava a cidade toda. E a gente chamava Camilão por causa do Reitor que era o Camilo Filho. O velho. E aí a gente andava de Camilão. (NASCIMENTO, Edna, 2015).

O ator Maneco Nascimento foi outro estudante que, apesar de não estudar na UFPI, fazia uso dessa “Carona Amiga”. Este, por sua vez, não se destinava ao campus universitário da Ininga, mas ao bar Nós e Elis, que ficava localizado em suas proximidades. Depois de uma noite nesse espaço boêmio, ele voltava para casa de carona. E quando não dispunha desse “socorro amigo”, ia a pé para casa (da Zona Leste no bairro Fátima até a Zona Sul no bairro Piçarra), caminhando pelas ruas desertas da Cidade Verde. O próprio Maneco Nascimento escreveu um texto em seu blog, relatando suas caminhadas pela cidade na década de 1980.

[O Nós e Elis] Era o Bar do momento e todos passavam por lá. Sair dali, para quem não tinha transporte e nem **carona amiga**, sobrava andar até determinado trecho e se virar como pudesse. Também andei de lá até a [Avenida] João XXIII, parada antes da Ponte Juscelino Kubitschek, por trás do antigo Hortomercado Domingos Monteiro, atual Espaço Cidadania. Daquele ponto todo santo ajudava. (NASCIMENTO, 2012, grifo nosso)³⁰.

O ator e produtor cultural João Vasconcelos³¹ foi outro boêmio que curti a noite teresinense na década de 1980 e depois voltava para casa a pé, devido à falta de ônibus na madrugada. Ele morava no Monte Castelo, bairro vizinho à Piçarra onde residia Maneco Nascimento, e se deslocava até a boate Doce Vida, do proprietário Leal Filho, que ficava localizada na Avenida Dom Severino, no bairro Jóquei Clube. Em seu depoimento, ele relatou:

Eu era jovem, então gostava muito de boate. Então, nesse período, mesmo tendo o Nós e Elis, que eu fui poucas vezes, porque a minha localização era... [...] Eu morava no Monte Castelo. Eu morei de 84 a 90 lá. [...] Ia pra [boate] Doce Vida, porque naquele tempo a gente não tinha muitos [ônibus] coletivos pra depois de determinada hora. Então, a gente ia de ônibus e voltava a pé. A

³⁰ Cf. NASCIMENTO, Maneco. Eli(a)s & Nós. (2012). **Leia-se**, sábado, 7 de julho de 2012. Disponível em: <<http://manekonascimento.blogspot.com.br/2012/07/elias-nos.html>>. Acesso em: 23 set. 2015.

³¹ O ator e produtor cultural João Batista Sousa Vasconcelos, ou simplesmente João Vasconcelos, nasceu na cidade piauiense de Beneditinos em 1965. Sua família mudou para Teresina em 1983. Em seus primeiros passos na capital piauiense logo começou a acompanhar as atividades do Teatro 4 de Setembro, assistindo os espetáculos e fazendo oficinas de teatro. No final da década de 1980 passou a integrar o Grupo Raízes de Teatro, participando de vários espetáculos como ator. Em 1997 ele sai do Grupo Raízes e passa a integrar o Grupo Harém de Teatro. Na carreira de produtor cultural esteve à frente de vários espetáculos, entre eles o show “Eternamente Elis”. Sua atuação artística também se expandiu pelo campo administrativo onde coordenou vários espaços culturais na cidade, como o Café das Seis, Encena, Elis Regina, Arte de Comer e o Clube dos Diários. Atualmente dirige o Teatro 4 de Setembro.

gente voltava a pé da [Avenida] Dom Severino ao Monte Castelo, batendo papo com os amigos. Passava na ponte da Frei Serafim, normalmente, tranquilamente. (VASCONCELOS, 2015).

A prática da “carona amiga” e as “caminhadas pela cidade” constituíam-se como um fenômeno, fruto de um período histórico marcado, entre outros motivos, pela escassez de ônibus; por uma grave crise econômica que dificultava sobremaneira a aquisição de bens duráveis, como automóveis; pela existência de muitas ruas da cidade ainda sem cobertura de asfalto, fato que amenizava as altas temperaturas; por causa dos baixos índices de violência urbana, como assaltos e homicídios; e também pelo prazer de se confraternizar com os amigos nas caminhadas e caronas e/ou conhecer novas pessoas nessa última prática cultural. A regularidade dessas práticas cotidianas foi se configurando como um hábito do teresinense ou de uma parcela dessa sociedade, formada por jovens e estudantes.

A prática cotidiana das “caminhadas pela cidade” perdurou até meados dos anos 1990. Todos os nossos entrevistados compartilhavam dessa prática de andar a pé pelas ruas e avenidas de Teresina, cruzando a cidade de norte a sul e do centro³² ao leste. Entendemos essas “caminhadas dos teresinenses pela cidade” como sendo as “práticas de espaço” discutidas teoricamente por Michel de Certeau (2008). Ou seja, esse pensador francês defende a tese de que os passos moldam/tecem os espaços. São como palavras escritas em movimento, que poderiam ser definidas na sequência passos-traços-trajetória. O ato de caminhar é entendido como espaço de enunciação, onde caminhar é falar com os pés. Essa enunciação pedestre dos sujeitos ordinários teresinenses ocorria em todos os horários, porque a cidade, como já comentamos, era menos violenta, e/ou porque havia uma interação com os espaços e as gentes que habitavam e também transitavam nesses espaços, gerando assim certa familiaridade que evitava/reduzia os conflitos. Outro fator que explica esses passos enunciativos, sem restrições de horários, é o fato de que os teresinenses já estavam acostumados com o calor e também porque, até meados dos anos 1980, a cidade possuía poucas ruas asfaltadas. Ou seja, o calçamento era menos quente que o asfalto.

Essa questão do calor que acompanhava as caminhadas pela cidade foi comentada por Edna Nascimento, que também atribuiu a diminuição dessa prática na atualidade ao aumento da temperatura e da violência urbana. Segundo essa professora,

³² A região oeste da capital do Piauí corresponde à cidade maranhense de Timon, do outro lado do Rio Parnaíba, onde a prática de caminhar por longos trajetos também era comum, inclusive até o Centro de Teresina cruzando a ponte João Luís Ferreira, mais conhecida pelos timonenses como “Ponte Velha”.

[...] a gente andava muito aqui era a pé! Hoje a gente não anda mais a pé. Não sei é porque a temperatura tá mais, né. Esquentou muito. A gente andava muito a pé. Saía da universidade aqui [UFPI] a pé. Passava a ponte ia lá pra o outro lado, não tinha problema nenhum. [...] Qualquer horário. A gente não precisava nem de protetor solar (risos). [...] Quando eu era mais jovem, que eu estudava no Maria de Lourdes. O Maria de Lourdes era aquele prédio que funciona a Prefeitura. Eu morava no Cabral. Eu ia a pé e voltava. Tu acredita?! Pegava ali a Benjamin Constant descia, chegava na Praça do Liceu e seguia. Fazia aquilo ali na maior tranquilidade. Tu acredita?! E hoje você vê né. Pena a gente não andar a pé, por causa da violência né. Você entra dentro do ônibus, você fica preso ali dentro, porque o trânsito tá uma loucura. (NASCIMENTO, Edna, 2015).

O músico Geraldo Brito, que morava no Centro da cidade, entre as Ruas Arlindo Nogueira e Quintino Bocaiúva, próximo ao Colégio Dom Barreto, nas décadas de 1980 e 1990, também comentou essa questão do calor em suas caminhadas pela cidade. Ele chegou a afirmar, em seu depoimento, que não se queixava das altas temperaturas, porque

[...] A gente se acostumou com isso de calor. O costume era esse. Antes é... Em 70 começou esse negócio de asfalto. Começaram a asfaltar a cidade em 1970. Antes não tinha não. Era tudo calçamento e eu noto que era um pouco, menos quente. Essa coisa do asfalto esquenta muito. Evapora. E até 1969 foi assim. (BRITO, 2015).

O guitarrista Geraldo Brito desenvolvia a prática de andar a pé, juntamente com seus amigos, desde os anos 1970 e manteve-a até a primeira metade dos anos 1990. Em conformidade com o pensamento de Certeau, podemos ponderar que esses passos errantes eram guiados pelos nomes próprios da cidade, nomes de ruas, como Treze de Maio; de avenidas, como Frei Serafim; de praças, como Da Liberdade; de casas de divertimentos, como o bar Love History etc. e por símbolos dos quais o caminhante joga com seus sentidos. Um desses símbolos era a ponte Juscelino Kubitschek, sobre o rio Poti, que liga a Zona Centro à Zona Leste da cidade. O percurso por essa ponte simbolizava a travessia entre o passado (os limites de expansão territorial do projeto de Saraiva³³, que, no sentido oeste-leste compreendia apenas a região entre os rios Parnaíba e Poti), o presente (a ultrapassagem do projeto de expansão de Saraiva, indo além do rio Poti, com a formação de núcleos urbanos na Zona Leste e na região da futura Zona Sudeste) e um futuro iminente (a grande ocupação populacional das Zonas Leste

³³ Para maiores informações sobre os marcos territoriais de fundação da cidade de Teresina, bem como seu perímetro urbano inicial, seu projeto de expansão e a ultrapassagem desses limites sonhados, confira o texto (e os três mapas em anexo): ABREU, Irlane Gonçalves de; LIMA, Iracilde Maria de Moura Fé. Igreja do Amparo: o marco zero de Teresina. In: **Cadernos de Teresina**, ano 12, n. 32, p. 20-25, out. 2000.

e Sudeste e o consequente aumento do fluxo urbano com a região central, com a construção de mais pontes sobre o rio Poti).

A travessia desses tempos, com os passos errantes da turma de amigos (boêmios) de Geraldo Brito, em alguns casos se destinava aos bares da cidade que ficavam do outro lado do rio Poti. Esses longos trajetos eram compensados, no lugar de destino, com muitos goles de cerveja gelada ao som de artistas consagrados da MPB, como Chico Buarque, Caetano Veloso e Gal Costa.

Essas errâncias, travessias temporais, interação com espaços e gentes, atualização artístico-musical podem ser observadas em outro trecho do depoimento de Geraldo Brito, que foi enfático ao afirmar que andava muito pela cidade. Este, assim como a literata Edna Nascimento, destacou a tranquilidade de caminhar em qualquer horário do dia ou da noite por essas vias da capital, que não lhes ofereciam nenhum perigo.

Ave Maria! Não tinha carro né. Principalmente começo dos anos 80. A gente andava aqui na cidade de uma ponta a outra, caminhando e não tinha nem quem te dissesse assim, que tu era feio. As pessoas o máximo que podia passar era pedir um cigarro ou pedir uma dose de cana num bar. Então, a gente caminhava. Saía aqui do Centro aqui e tinha um bar famoso chamado Love History na década de 70, do outro lado do rio [Poti], logo depois que atravessava a ponte. Onde a galera jovem frequentava e o cara tocava as últimas músicas, lançamentos de discos da Gal Costa ou Chico Buarque ou Caetano. Então, todo mundo ia pra lá nesse bar. E a gente ia caminhando. Aqui na Avenida Frei Serafim, descia, depois voltava. Onde é que hoje a gente consegue andar na cidade assim? Até quando tinha o [bar] Zeus em 94, ainda caminhava-se de lá pra cá e tal. Mas depois foi ficando... Um período que eu saí daqui e fui pro Rio [de Janeiro] aí eu só sabia das histórias. (BRITO, 2015).

Essa tranquilidade no ato de caminhar por uma capital ainda provinciana foi reforçada pelo poeta Cineas Santos e pela atriz Lari Sales. A crônica de Cineas Santos (2012), “Um jeito novo de iniciar o ano”, se aproxima muito do depoimento de Geraldo Brito, pois também destaca o fato de que *naquele tempo* “se podia atravessar a cidade inteira, do Poti Velho à Tabuleta, sem risco de ser molestado”. As raras abordagens que encontravam pelo caminho geralmente eram de algum “bêbado tresmalhado que pedia um cigarro ou um trocado para mais um gole de pinga”.

Nas caminhadas pela cidade de Cineas, ele encontrava outros poetas, geralmente notívagos, liderados por William Melo Soares, que, assim como Geraldo Brito e seus amigos, perambulava por bares e botequins discutindo política, poesia e paquerando as mulheres disponíveis. O poeta, na crônica “A crueza dos contrastes”, também encontrava vendedores de frutas pelas ruas da cidade, uma cena comum até o começo da década de 1990, ofertando no

grito, tucum, bacuri, bacupari, pequi, pitomba, umbu, cajá, entre outras frutas silvestres. O poeta reconhecia à distância esse comércio informal com cores, gostos e cheiros. Em alguns momentos, esses odores urbanos guiavam os seus passos.

Na crônica “Cheiros de Teresina”, Cineas Santos (2012) afirma poeticamente que a cidade material tornava-se sensível, passando a ser reconhecida por seus cheiros. O bairro Poti Velho, onde os rios Parnaíba e Poti se encontram, exala o odor de peixe fresco; no antigo cais do rio Parnaíba sente-se um cheiro repulsivo de fezes e urina; no Mercado Central têm-se uma mescla de cheiros de suor, frituras, café, fumo e cachaça; o bairro Tabuleta, um dos pontos de referência para saída da cidade, exala cheiro de pneus, de graxa, de poeira, de estrada, de lonjuras; na Avenida Marechal Castelo Branco sente-se um cheiro de lama que vem do rio Poti; e a Zona Leste, exala o odor *moderno* das residências e apartamentos de *alto status*.

Esses *odores urbanos*, narrados na crônica de Cineas Santos, nos levam a refletir mais uma vez sobre as cidades sensíveis e imaginárias apontadas por Sandra Jatahy Pesavento (2007). Esta historiadora sugere que a análise no campo temático de *história e cidades* vá além da materialidade urbana, podendo também se observar as formas sensíveis de como as cidades se constituem.

Essa análise das *sensibilidades urbanas* ou uma *história cultural da percepção* também foi apontada pelo historiador inglês Peter Burke (2005). Ele comentou o estudo de Simon Schama – “Rembrandt’s Eyes” – que apresentou a cidade de Amsterdã, no século XVII, a partir de uma perspectiva dos cinco sentidos. Ele sugeriu uma geografia da cidade a partir dos cheiros de sal, madeira podre, fezes humanas, ervas e especiarias; descreveu os sons urbanos dos muitos relógios, das águas dos canais batendo nas pontes. Outro historiador que também dedicou estudos sobre o cheiro, citado por Burke, foi o francês Alain Corbin. Na obra “Saberes e odores”, ele desenvolveu um estudo sobre o que chamou de “imaginação social francesa”, destacando os modos de percepção, as sensibilidades, o simbolismo dos cheiros e as práticas higiênicas. Na perspectiva de Corbin, os cheiros são investidos de valores culturais, portanto, são históricos. Essas abordagens históricas sobre os cinco sentidos humanos indicam que eles constituem um tema relevante para os estudos no campo da história da cultura. Em sua análise historiográfica, Peter Burke explica que até o momento os historiadores estão fazendo uma distinção entre a “cultura do cheiro” desodorizada do século XX e a de períodos anteriores.

Essa tranquilidade no ato de caminhar, sentindo os cheiros, sabores, sons, cores e formas da capital piauiense foi apontada também no depoimento da atriz Lari Sales, que destacou ainda o prazer que se tinha de andar em grupo. A memória individual dessa atriz construiu um quadro social em que amigos, na década de 1980, sempre andavam juntos na escola, na universidade,

nas igrejas, nas casas uns dos outros, nas praças, nos bares, nas boates, em eventos culturais por toda a cidade. A formação de grupos, de turmas constituía a geração de jovens daquela época. No caso dos artistas, isso não era diferente. Os atores, por exemplo, não se reuniam apenas para produzir um espetáculo teatral. Aquela rotina de trabalho, de muitos ensaios e estudos, fortalecia as amizades que eram reiteradas continuamente, rompendo as fronteiras do espaço cênico. Condizente com essa realidade, a atriz Lari Sales relatou eufórica que

Todo mundo andava a pé. Andava a pé e não importa a hora. A gente... eu nunca fui importunada, na rua. Nem assaltada, nem uma agressão. E a gente podia andar a qualquer hora. A gente andava mesmo era de turma, de grupo. Como diz Adelaide Fontana³⁴, “*Artista do interior e bicho só anda em grupo*”. E a gente também, só andava em grupo. [Se] Eram três grupos de teatro, então tinha três grupos, né. E uns que saíam de uns e formavam um quarto grupo. Então, era muito assim, Lorena, Carmem, Lari, Ací, Wilson. Eram mais essas pessoas que faziam esse movimento todo. (SALES, 2015).

A atriz Lari Sales apontou, no seu depoimento acima, algumas pessoas que integravam os grupos de andarilhos, como Carmem Carvalho, Wilson Costa e os irmãos Ací e Lorena Campelo. Esta última ampliou a lista de andarilhos, citando os componentes de sua turma do Grupo Raízes de Teatro, que eram Lili, Lima Limão, André, Tânia e seu irmão Ací. As caminhadas da turma de Lorena Campelo ocorriam desde o final dos anos 1970, e uma das coisas que movia esse grupo de amigos, além do prazer de caminhar, eram os ensaios na casa do primeiro diretor do Grupo Raízes, Elzano Sá, que ficava localizada no bairro Vermelha, na Zona Sul da cidade. Esses jovens atores e atrizes caminhavam da Zona Norte à Zona Sul e às outras regiões da cidade, para ensaiar suas peças, assistir e apresentar espetáculos teatrais em escolas, igrejas, praças e também para conversar na Galeria do Theatro 4 de Setembro, que era o principal ponto de encontro dessa turma.

Na coleta do depoimento da atriz Lorena Campelo³⁵, nós questionamos o motivo de sua turma de amigos não utilizar os ônibus para se deslocar pela cidade. Ela respondeu tranquilamente que era

³⁴Adelaide Fontana é uma personagem fictícia da peça “A Rainha do Rádio” de José Safiotti Filho. A atriz piauiense Lari Sales interpretou essa personagem na montagem desta peça em 2009. O espetáculo conta a história de Adelaide Fontana, apresentadora de um programa de poesias de uma rádio do interior nos anos 1960 que, após 25 anos trabalhando, é demitida. Esta locutora, fica inconformada com a demissão e coloca no ar seu último programa, irradiando todos os esquemas do mandonismo local e as arbitrariedades que envolvem as questões políticas e sociais da época. Para maiores informações sobre o texto e o espetáculo confira: LARI Sales conta a história de Adelaide Fontana em peça. (2009). **Portal AZ**, 24 jan. 2009. Disponível em: <http://www.portalaz.com.br/noticia/arte_e_cultura/129085_lari_sales_conta_a_historia_de_adelaide_fontana_e_m_peca.html>. Acesso em: 24 set. 2015.

³⁵A atriz, professora e diretora de teatro Lorena Gomes de Sousa Campelo (mais conhecida no meio artístico como Lorena Campelo) nasceu em 27 de julho de 1957 em Lago da Pedra-MA. Sua família migrou para Teresina por

Porque a gente não tinha esse costume. Não tinha esse hábito de andar de ônibus. E o ônibus era escasso. Então, como a gente andava muito a pé... muito mesmo. Todo mundo numa boa ia pra lá e pra cá. Eu me lembro que até 84, 85 era assim. Depois é que a cidade foi começar a se agitar um pouco mais... 85, 87, foi entrando a década de 90. Foi ficando mais agitado, a gente começou a andar de ônibus mesmo com tranquilidade. Mas à noite a gente nessa cidade toda à pé, duas, três horas da manhã. Mas não tinha... pelo contrário ao invés da gente se esconder a gente ficava à mostra pra dizer “*Oh, vem gente!*” Hoje é difícil acontecer isso, por causa da violência. E a gente fazia isso. A gente fazia mostras de teatro nos bairros. E andamos muito nesses bairros aí a fora, fazendo essas mostras e apresentação. O Raízes até a década de 90 criou outro programa chamado [...] Movimento Ação Cultural. E a gente fez em vários bairros esse Movimento Ação Cultural. E frequentava, a gente ia muito assistir à peça das outras pessoas no bairro onde ela tava fazendo. Às vezes até em escolas. A gente ia assistir essas peças. E a cidade... aí a partir de 90 que eu acho que a coisa começou a... Até a década de 80 a gente se reunia praticamente todos os dias... todos os dias. A gente ia pra frente do teatro. Lá existia um murinho [...] A gente ia pra lá todo dia. Isso foi no final da década de 70 que a gente pegou... 78, 79. A década de 80 até 86 eu me lembro nitidamente que a gente frequentava aquele teatro todo dia. Ficava na frente ali [conversando. Depois] Saía pra noite, para os bares. (CAMPELO, Lorena, 2015).

O deslocamento a pé para os bares da cidade foi mencionado pela atriz Lorena Campelo, pelo músico Geraldo Brito e pelo dramaturgo Ací Campelo³⁶. Esse dramaturgo piauiense era um assíduo frequentador desses espaços boêmios e o principal tema das discussões era arte e política cultural. Do bairro Mafuá na Zona Norte ele e sua turma de amigos se deslocavam para todas as regiões da cidade. Em seu depoimento ele registrou que

[...] você caminhava para o Parque Piauí... caminhava de pé até... O Parque Piauí tinha um grande point cultural que era o Centro do CSU. Fazia festival de música. Era um espaço nobre. Fazia teatro também. Tinha grupos de teatro no Parque Piauí, dois, três grupos. E se discutia a cultura no Parque Piauí. Ele

volta de 1966. Ela adentrou o universo das artes ainda criança na Unidade Escolar Anísio de Abreu. Depois dessa experiência escolar (com Teatro e Artes Plásticas), Lorena passou a frequentar o CEPI (Centro de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares) participando do Coral Juvenil e, logo em seguida, passou a fazer parte do grupo de teatro desta instituição. Estreou profissionalmente como Atriz em 1975 na reinauguração do Theatro 4 de Setembro com a peça “Auto do Lâmpião no Além”, de Gomes Campos. Em 1976 ela participou da fundação do Grupo Raízes de Teatro, do qual faz parte até hoje.

³⁶O professor, escritor (contista e dramaturgo), diretor de teatro e produtor cultural Francisco Ací Gomes Campelo (mais conhecido no meio artístico como Ací Campelo) nasceu em 05 de agosto de 1955 na cidade maranhense de Lago da Pedra. Sua família migrou para Teresina por volta de 1966. Na década de 1970, escreveu e publicou alguns contos no jornal O Dia. No final desse decênio ele e seus irmãos (Assaí e Lorena) se aproximaram das artes cênicas. Ele fez o curso de Educação Artística – habilitação em Artes Cênicas na UFPI; tornou-se diretor teatral, dramaturgo e, participou ativamente das movimentações ligadas à política cultural, como a Federação do Teatro Amador do Piauí (na qual foi eleito Presidente em 1981), o SAT-ED-PI Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos do Piauí (também foi presidente) e foi membro do Conselho Estadual de Cultura. Depois atuou em órgãos de gestão pública cultural, sendo Diretor do Departamento de Artes da Fundação Cultural Monsenhor Chaves, Diretor do Theatro 4 de Setembro e Diretor da Escola Técnica de Teatro Gomes Campos. Foi ganhador do Prêmio Clio de História, da Academia Paulistana de História, de São Paulo, com o livro “História do Teatro Piauiense: 1858-2000”. (FORTES, 2012; CAMPELO, Ací, 2015a).

fez me parece cinco festivais de música onde saíram muitos cantores piauienses. E a gente ia a pé. TV Clube... a TV era a única da cidade. Tinha um bar chamado Pindorama... Panorama, bem no pé da TV Clube onde também era bastante frequentado. Você atravessava a cidade a pé norte e sul e leste oeste. Você saía do teatro [4 de Setembro] e ia comemorar no Nós e Elis. Quem não tinha carro ia a pé. Eu não tinha problema nenhum. (CAMPELO, Ací, 2015a).

Um dos frequentadores e participantes dos festivais de música realizados no bairro Parque Piauí, comentados por Ací Campelo, foi o músico Aurélio Melo, que fazia parte do Grupo Candeia e tinha a cidade de Teresina como fonte de inspiração para o trabalho musical desta banda. Nas caminhadas pela cidade Aurélio Melo, Zé Rodrigues, Rubeni Miranda, Paulo Aquino, Netinho da Flauta e Nonato Monte sentiam as vibrações sensíveis e imaginárias que exalavam da cidade material. O concreto das casas e prédios e as pedras dos calçamentos das ruas transformavam-se em testemunhas das idas e vindas desses andarilhos; as praças, esquinas e becos acolhiam e eram acolhidos por esses artistas, que curtiam cada instante entre si e com o espaço que lhes rodeava.

A trajetória artística do maestro Aurélio Melo foi acompanhada por sua paixão pela cidade de Teresina. E, foi com essa passionalidade, mantida até o atual momento de sua vida, que ele relatou suas lembranças sobre *sua* Teresina dos anos 1980.

Bem, a Teresina dos anos 80 pra mim, ela foi mais ou menos fonte de inspiração para o começo do meu trabalho. Era uma cidade simples, que você podia muito. Aliás, hoje ainda eu faço, mas só que naquela época fazia mais, andar à pé pela cidade. Então, muito dessas coisas, essas canções que a gente fazia tinha muito a ver com o fato de andar à pé, pela cidade. É onde você realmente tem oportunidade de sentir as vibrações. Cada esquina, praça e tudo. A gente fazia muito isso. Então, no meu modo de ver isso é uma coisa que nós perdemos um pouco. De curtir um pouco, uma praça, cinema. Tá certo?! Os bares. Sair, caminhando. Passar um tempo bebendo e de repente num barzinho e voltar pra casa à pé. Tá certo?! Então, hoje se Teresina te oferece um bocado de opção, mas também você perdeu essa daí. Que pra mim, pra mim, pra outras pessoas pode não significar nada. Mas pra mim, para o meu trabalho, tá certo?! Isso que Teresina nos oferecia, nos anos 60, 80 aliás, 80. Que hoje a gente já não... (MELO, 2015).

Nas caminhadas pela cidade de Teresina, entre ruas, becos, esquinas, praças, casas, prédios, cinemas e bares, Aurélio Melo via e sentia o contato entre as pessoas. Essa interação social constituía para este músico o fundamento da existência humana. Com efeito, toda materialidade urbana ganhava um novo sentido com as práticas sociais. Essas práticas transformavam os *lugares*, em *espaços*, em guardiães da memória de um povo que eram contemplados por Aurélio e sua turma de amigos.

O historiador francês Michel de Certeau (2008) concebe “lugar” como uma ordem racional, onde os elementos que o compõem estão dispostos de forma estável. Nessa ordem impera a lei do “próprio” (lugar do poder e do querer próprios), onde os elementos considerados se acham uns ao lado dos outros, cada um situado num lugar “próprio” e distinto que o define. Um lugar é, portanto, uma configuração instantânea de posições, sem movimento e sem temporalidade. Sendo que os elementos que ocupam cada uma dessas posições estão inertes, sem vida, petrificados pela ação racional de quem os produziu. Já “espaço” ele concebe como o efeito produzido pelas vivências sociais nesses lugares que o orientam, circunstanciam, temporalizam e o levam a funcionar em situações conflituais, sem estabilidades. Em síntese, *o espaço é o lugar praticado*. Certeau cita o exemplo de uma rua que é geometricamente definida por um urbanismo. Enquanto está vazia, sem habitações próximas, ela é apenas um “lugar”. Quando ela é percorrida por pedestres, eles a transformam em “espaço”, isto é, a rua, um “lugar” [inerte, com elementos (casas, prédios, postes etc.) distribuídos em relações de coexistência, situados uns ao lado dos outros, cada um posicionado num lugar “próprio” e distinto que o define] transforma-se em “espaço” com as ações dos sujeitos históricos que dão vida a este lugar.

O conceito de “espaço” de Certeau fica mais claro quando ele analisa os percursos e os mapas a partir das descrições orais de lugares, narrados de um apartamento, e de relatos de rua. Essas descrições são do tipo *mapa* (“ver”, síntese da observação) e *percurso* (“fazer”, operações, práticas de espaço), sendo que no corpus (de descrição de lugares) nova-iorquino prevalece o tipo “percurso”. Enquanto se narra, pratica-se o espaço. Diante desse pressuposto, Certeau questiona: como se articula um “fazer” (percurso – práticas de espaço – operações) e um “ver” (mapa – síntese do observado)? Ele mesmo responde dizendo que esses elementos são interdependentes e complementares, uma vez que numa mesma narração percebe-se a presença de descritores de um mapa e de percursos.

Certeau explica que antes do nascimento do discurso científico (séculos XVI-XVII), os primeiros mapas constituíam-se como “livros de história” e não como “mapas geográficos”. Isto é, o “ver” determinava o percurso a “fazer”, incluindo etapas a efetuar e acontecimentos a realizar durante a viagem. Com a evolução dos mapas, eles passaram das descrições de percurso (“fazer”), com ilustrações e glosas icônicas textuais, à autonomia do “puro ver” (os atuais mapas que conhecemos).

Nesse processo de distinção entre “espaço” e “lugar”, Certeau cita a fenomenologia de Merleau-Ponty, que distingue o “espaço geométrico” (equivalente ao “lugar” de Certeau) do “espaço antropológico” (equivalente à ideia de “espaço” de Certeau). Esse “espaço

antropológico” é experienciado, exprime a estrutura essencial do ser, como ser situado em relação com um meio, situado por um desejo e plantado no espaço de uma paisagem. Nessa perspectiva, existem espaços, assim como existem *experiências espaciais* que exprimem o existir no mundo.

Em nosso trabalho nos fundamentamos nas concepções de “espaço” e “lugar” de Certeau. No entanto, para efeitos didáticos e informativos, se faz mister ressaltar que, na contramão dessa teoria de Certeau e de Merleau-Ponty, há os estudos do antropólogo Marc Augé (2012) e da geógrafa Ana Fani Alessandri Carlos (2007).

O antropólogo concebe “lugar”, ou “lugar antropológico”, como uma construção concreta e simbólica do espaço, partilhada por todos que nele vivem. É simultaneamente princípio de sentido para aqueles que o habitam e princípio de inteligibilidade para quem o observa. Possui dois conjuntos de características: no primeiro é identitário, relacional e histórico; no segundo é geométrico, com seus itinerários, cruzamentos e centros.

A geógrafa define “lugar” como o espaço do vivido, das relações cotidianas, onde é possível conhecer e reconhecer pessoas, espaços, estruturas físicas (naturais e construídas pelo homem), onde é possível transitar a pé, com objetivos definidos ou gratuitos, onde é possível flunar, sem riscos iminentes. Esse “lugar” se configura nos bairros, nas praças, nas ruas ou nas pequenas cidades. Ela desconsidera a metrópole como lugar, com exceção de alguns bairros desta. Mas no geral, a metrópole se constitui como o espaço do impessoal, da não circulação de pedestres, da mundialização. O “lugar” é a base para a reprodução da vida, analisado pela tríade “habitante-identidade-lugar”. É o espaço apropriado e sentido pelo corpo, onde se constrói uma história particular, onde o trajeto dos corpos articula o privado e o público, o individual e o coletivo, o necessário e o gratuito.

Em síntese, as práticas sociais cotidianas para Marc Augé e Ana Fani Alessandri Carlos transformam o espaço em *lugar*; já Michel de Certeau pensa de forma contrária, ao afirmar que são essas práticas sociais que transformam o lugar em *espaço*. Reiteramos, seguimos a concepção de Certeau.

Nas “flaneries coletivas”, de Aurélio Melo e sua turma de amigos, eles observavam os *fantasmas da cidade*, sonhando com uma cidade imaginária, invisível e sensível. Alguns desses *fantasmas urbanos* outrora foram *lugares praticados* (“espaços” na concepção de Certeau), portanto estão recheados de histórias fragmentárias e isoladas em si, estão repletos de tempos empilhados à espera de um observador que decifre aquele quebra-cabeça, aqueles enigmas e articule as vivências dispersas, construídas na dor ou no prazer do corpo (CERTEAU, 2008).

Os *fantasmas da cidade*, na concepção de Certeau (2008), são prédios, estátuas, árvores, parques, móveis, talheres, fotos, brinquedos, entre outras ruínas do passado que se apresentam como personagens que contam a história, não didática, de uma cidade. Esse patrimônio histórico também é concebido simbolicamente como deuses locais, espíritos do *lugar*.

Ao ser questionado por nós sobre o que via nas suas andanças, o maestro Aurélio Melo transbordou de emoção. Seus olhos se umedeceram além do normal, quase lacrimejaram e seu olhar se dirigiu ao infinito ou, melhor dizendo, ao tempo de sua juventude. Nesse *tempo da memória*³⁷ ele não *via* a cidade, mas *sentia-a*. E, entre essas sensações, a

[...] Primeira coisa é a presença das pessoas. A presença das pessoas pra você olhar, conversar. Você parar numa esquina. Pra mim isso tem um significado! Parar numa esquina olhar para uma janela, para um casarão. Tá certo?! Aqui na Frei Serafim eu cansei de fazer isso. Tinha uns casarões aqui que hoje já foram derrubados. Tá certo?! Que a gente parava. De repente a gente vinha caminhando parava e sentava ali no chão e ficava conversando. Ficava contemplando, discutia sobre né, a casa e tudo. “*Ah, que aqui poderia ser um teatro*”. “*Nós poderíamos fazer isso aqui assim*”. E aí de repente você amanhecia o dia ali. (MELO, 2015).

Entre os casarões provavelmente contemplados por Aurélio Melo e sua turma, estava a antiga casa dos governadores Pedro Freitas e Eurípedes de Aguiar (figura 11), os prédios que abrigaram a “Casa Dôta” (figura 12) e o antigo colégio Demóstenes Avelino (figura 13) (TERESINA..., 1989).

A antiga casa dos governadores Pedro Freitas e Eurípedes de Aguiar ficava localizada na segunda quadra, lado direito da Avenida Frei Serafim com a Rua Quintino Bocaiúva. Ela foi construída no final do século XIX pelo jurista Helvídio Clementino de Aguiar, que morou com seus filhos, incluindo Eurípedes de Aguiar, que depois se tornou governador do Piauí. Segundo os estudos do agrônomo Matias Augusto de Oliveira Matos, a arquitetura desta casa era do

[...] tipo fazenda, com arcos e varandão na frente, situada no meio do terreno e cercada por muitas fruteiras, tinha paredes largas, pé direito alto, teto sustentado por carnaubeiras e telhado de longas telhas artesanais. Conforme relato de Dona Helena de Aguiar Jacques (JACQUES, 1976, p. 1), toda a quadra, no final dos anos de 1800, era chamada de chácara Araponga e pertencia a seu pai, Helvídio Clementino de Aguiar [...]. (MATOS, 2011, p. 89).

³⁷ Um tempo que não se prende a cronologias, nomes próprios ou demarcações geográficas. Um tempo disperso, fragmentado e atualizado constantemente no ato de recordar.



Figura 11: A antiga casa dos governadores Pedro Freitas e Eurípedes de Aguiar localizada na Avenida Frei Serafim, onde depois funcionou o Colégio Pró-Campus, na década de 1980.

Fonte: NOSSA..., 2010.

O governador Pedro Freitas (1951-1955) adquiriu essa casa em 1937 e, além de residir com sua família, utilizou-a como local de reuniões políticas e também para a tomada de decisões administrativas. Entre os participantes dessas reuniões estavam os governadores Antonino Freire e Petrônio Portela. A partir de 1980, nesta casa passou a funcionar temporariamente o Colégio Pró-Campus, que depois de alguns anos mudou para a Rua Rui Barbosa no Centro da cidade. Em 1989 o prédio estava abandonado e na iminência de ser tombado pelo Patrimônio Histórico e Cultural do Estado do Piauí, quando foi demolido arbitrariamente. Após a demolição, o terreno foi vendido e, em seu lugar, foi construído em 2001 o moderno Metropolitan Hotel (MATOS, 2011; NOSSA..., 2010; TERESINA..., 1989).

Outro casarão atentamente observado por Aurélio Melo e sua turma foi o prédio que abrigou a loja comercial “Casa Dôta”, que ficava localizada na Rua Simplicio Mendes no Centro da cidade. Esta casa teve sua estrutura arquitetônica modificada (e descaracterizada) no final dos anos 1980 (TERESINA..., 1989).



Figura 12: A loja comercial Casa Dôta, localizada na Rua Simplicio Mendes no Centro de Teresina, c. década de 1980.

Fonte: ARAGÃO, 2015.

O maestro Aurélio Melo, em sua juventude nos anos 1980, também ao “Parar numa esquina [e] olhar para uma janela, para um casarão” avistava as ruínas do antigo colégio Demóstenes Avelino, localizado na esquina das ruas Coelho Rodrigues e Arlindo Nogueira, no Centro da cidade, na praça de mesmo nome, mas que é mais conhecida como Praça do Fripisa. No final da década de 1980, este prédio estava prestes a desabar, com paredes rachadas, depredadas e pichadas, telhado estragado, janelas quebradas e pintura totalmente desbotada. As ruínas desse antigo casarão estavam servindo apenas para abrigar usuários de drogas, para a colagem de propagandas políticas e de lojas comerciais, como podemos observar na imagem a seguir.



Figura 13: Ruínas do casarão onde funcionou o colégio Demóstenes Avelino, localizado na Praça do Fripisa, esquina das ruas Coelho Rodrigues e Arlindo Nogueira, no Centro de Teresina, em 8 de janeiro de 1988. Fonte: DEMÓSTENES...,1988, p. 3.

Este casarão não foi demolido nas décadas de 1980 e 1990. E os sonhos de Aurélio Melo e sua turma também não foram realizados. Isto é, o prédio não foi transformado em teatro ou utilizado de forma similar pela sociedade civil. Ele foi restaurado e, no começo dos anos 2000, funcionou um Café em suas dependências, depois cedeu espaço para uma Autoescola.

Nessas andanças de Aurélio Melo (2015), por ruas e praças de Teresina, “De repente a gente vinha caminhando, parava e sentava ali no chão e ficava conversando. Ficava contemplando, [...] E aí de repente você amanhecia o dia ali”. Esses jovens artistas, sentados no chão, às vezes na grama das praças, conversavam sobre tudo e também contemplavam as estrelas, até a noite passar. Em meio à contemplação desses astros, havia uma ansiedade no ano de 1986, pela passagem do Cometa Halley, que, segundo as previsões astronômicas, tem uma periodicidade de 76 anos. A última passagem pela órbita da Terra tinha ocorrido em 1910, portanto, naquele ano, o Brasil e o mundo esperavam ver um espetáculo grandioso de luz.

Em Teresina não foi diferente. Nas duas primeiras semanas do mês de abril de 1986, vários teresinenses puderam ver o Cometa Halley a olho nu. As pessoas que tiveram paciência e disposição de ficar em casa – ou na rua, como Aurélio Melo e seu grupo de amigos – virando a madrugada, tiveram algumas dificuldades (como o céu nublado, a iluminação pública a vapor de sódio provocando reflexos amarelados na poeira e na fumaça existente no ar) de ver o

referido astro, mas puderam contemplar o seu brilho difuso, que mais parecia uma nuvem redonda.

A passagem do Cometa Halley foi comentada pelos jornais do mundo inteiro e, em Teresina, o jornal O Dia veiculou uma matéria, em 8 de abril de 1986, com o título “Cometa de Halley já é visível em Teresina”. No texto da matéria, o jornal explica que

O cometa de Halley já é visto nos céus de Teresina. Desde a semana passada, várias pessoas conseguiram avistar o astro a olho nu. Inclusive Washington Lima, repórter de O DIA, que localizou o cometa a partir das 4 e 30 horas de ontem. [...] Visível no céu a olho nu a partir da meia-noite o cometa de Halley não apresenta nesta aparição o mesmo esplendor de quando esteve aqui em 1.910. [...] Ele surge no horizonte próximo ao local onde o sol nasce, a leste, e sobe lentamente em direção a oeste, acompanhando as estrelas. Quando o dia está amanhecendo, o Halley, visto de Teresina, está em cima da região de Timon, no Maranhão. (COMETA..., 1986, p. 7).

As caminhadas pela cidade de Teresina, bem como a observação do cometa Halley e de outras estrelas, inspirou muitos artistas teresinenses que se nutriam com a oposição poética do claro/escuro da noite. Este foi o caso do Grupo Candeia, onde Aurélio Melo e Zé Rodrigues chegaram a compor a música “Lua Lua”. Esta canção e outras produções artísticas, que tem a cidade de Teresina como tema, serão discutidas no próximo tópico.

2.2 A cidade na música e no teatro

A cidade se dá a ver por sua materialidade, mas também se dá a ler/sentir por suas múltiplas formas de representação. Essas representações, por meio de imagens, sons, performances e discursos, se colocam no lugar da materialidade e do social e os representam. Conclui-se daí que a cidade pode ser compreendida pelo estudo das emoções e sentimentos dados pelo viver urbano, em suas *práticas cotidianas*, que incluem a expressão de utopias, de esperanças, de desejos e medos, individuais e coletivos (PESAVENTO, 2007).

Entendemos as *práticas cotidianas* como a condição essencial da existência humana em sua forma coletiva. Para embasar teoricamente nossas reflexões sobre essa temática, dialogamos com os pesquisadores José Paulo Netto e Maria do Carmo Brant de Carvalho (2011) e com a filósofa húngara Agnes Heller (2008). Os dois primeiros são autores do livro “Cotidiano: conhecimento e crítica”, que reúne dois ensaios com seus estudos sobre o *cotidiano*, enquanto categoria de análise social, baseados em autores clássicos como Georg Lukács, Henri Lefèbvre e Agnes Heller.

O ensaio da assistente social Brant Carvalho faz uma reflexão teórica sobre questões que envolvem o cotidiano, tendo por base os estudos do marxismo ocidental de Henri Lefèbvre, onde o interesse pela vida cotidiana vem ligado a uma estratégia de radicalização, e do marxismo crítico do leste europeu de Agnes Heller, já que ela faz parte de um grupo que analisa criticamente o socialismo, tal como se constituiu na União Soviética, na perspectiva teórica e prática, e na esfera de sua influência. Diferente de interpretações tradicionais do marxismo, que desprezam o cotidiano, enquanto categoria de análise, os neomarxistas consideram a prática cotidiana como um objeto de estudo, onde também se podem entender as relações de opressão entre as classes sociais. Brant Carvalho aponta diversos aspectos da vida cotidiana, com ênfase no mundo do trabalho. Numa linguagem didática, ela sugere que o trabalhador se constitui como um sujeito passivo, alienado, que não tem consciência da rotineira prática cotidiana que desenvolve todos os dias. E, somente com o rompimento dessa rotina cotidiana (micro revoluções individuais), seria possível criar as bases de uma tomada de consciência coletiva que levaria a uma revolução político-social no plano macro estrutural.

A referida assistente social destaca ainda os efeitos da modernidade na vida cotidiana, perda de tradições e a emergência de efemeridades. Nesse ambiente moderno, a Informática e a Telemática estariam alterando o cotidiano do trabalho e das demais relações sociais. E, em paralelo, a alienação estaria criando o sujeito passivo, oprimindo suas liberdades e lhe imprimindo uma vida medíocre.

Em seu ensaio, o assistente social José Paulo Netto também faz uma reflexão teórica sobre o cotidiano, com enfoque diferente do de Brant Carvalho, tendo como base Georg Lukács, que ele considera o principal teórico da cotidianidade, ao lado de Henri Lefèbvre, Karel Kosic e Agnes Heller. Ele inicia sua discussão deixando clara sua defesa em prol do cotidiano, como uma categoria nova de análise e que não deve ser encarada como modismo passageiro, pois se configuraria em bases sólidas, das quais ele recorre aos estudos de Lukács. Sugere o cotidiano como uma condição precípua do ser social e que estaria ligado intrinsecamente ao tempo histórico.

O referido assistente social aponta as determinações fundamentais da cotidianidade, segundo Lukács – a heterogeneidade, a imediatez e a superficialidade extensiva – e as objetivações que superariam a cotidianidade (o trabalho criador, a arte e a ciência). Ou seja, que levariam o indivíduo a sair da rotina, a libertar-se da alienação, buscando a autonomia, as suas particularidades. Ele ressalta que essa superação ou suspensão da cotidianidade, não significa que o indivíduo consiga romper com o cotidiano. Algo impossível, segundo Lukács. Portanto,

essa superação/suspensão seria uma pausa e, logo, o indivíduo voltaria à sua cotidianidade, mas modificado, consciente da significação de suas práticas.

José Paulo Netto discute ainda três aspectos da postura teórico-metodológica de Lukács: I) “Superando as fronteiras do pensamento cotidiano” faz críticas às concepções positivistas e neopositivistas da cotidianidade, afirmando que elas seriam uma cilada travestida de uma forma lógica de análise; II) “O limite da abordagem sobre cotidiano ou o seu campo de estudo” ou seja, apesar de romper fronteiras, existiria um campo de estudo das abordagens sociológicas e antropológicas que focaria suas pesquisas na ação rotineira, sem necessidade; III) “Indo além do ponto de vista da classe proletária”, ou seja, não bastaria fazer uma análise do cotidiano do ponto de vista do proletariado, seria necessária uma base teórica sólida que fundamentasse essa análise. O autor deixa bem claro, no seu ponto de vista, o que isso significa em uma nota explicativa, “Para ser curto e grosso: o ponto de vista do proletariado só é significativo para a razão teórica na escala em que seu sujeito se revelar o herdeiro da filosofia clássica alemã (Engels)” (NETTO, In: CARVALHO, 2011, p. 74).

O ensaio de José Paulo Netto se encerra com uma crítica à vida cotidiana. Nesse último ponto, o autor apresenta as condições históricas do exercício de autonomia do indivíduo em suas práticas cotidianas, em meio à organização social capitalista. E aponta a existência de uma planificação global que invade todos os espaços da existência individual, eliminando a autonomia dos sujeitos.

Ressaltamos que o fato de indicarmos estudos de pesquisadores marxistas (José Paulo Netto, Maria Brant Carvalho), bem como seguirmos diretamente as reflexões de Agnes Heller, sugere que estamos compartilhando dos estudos de Lynn Hunt (2001), quando apontou uma “[...] mudança de ênfase, a partir do interesse cada vez maior, tanto dos marxistas quanto dos adeptos dos *Annales*, pela história da cultura” (HUNT, 2001, p. 5-6). Ou seja, o *cotidiano* integra a esfera da cultura, motivo pelo qual acreditamos que estes autores citados também fazem discussões semelhantes às dos historiadores da chamada Nova História Cultural (apontada por Lynn Hunt e da qual julgamos fazer parte).

A própria Agnes Heller se aproxima muito dos estudos históricos ao defender a tese de que “a vida cotidiana é a vida de todo homem” (HELLER, 2008, p. 31). Essa vida, heterogênea e hierárquica, não está “fora” da história, mas no centro do acontecer histórico e se constitui como a “essência” da substância social. Ela transita entre o particular/único e o genérico. “Toda grande façanha histórica concreta torna-se particular e histórica precisamente graças a seu posterior efeito na cotidianidade” (HELLER, 2008, p. 34). Ou seja, o “ser individual” se constitui ao mesmo tempo sozinho e com suas relações sociais, por meio de constantes

“escolhas” e/ou assimilações inconscientes. “O que assimila a cotidianidade de sua época assimila também, o passado da humanidade, embora tal assimilação possa não ser consciente, mas apenas “em-si” (HELLER, 2008, p. 34). Portanto, ele se configura homogêneo e heterogêneo, podendo representar ou não os grupos de que faz parte.

Em nosso estudo, acreditamos que esse “ser individual” pode sim representar os grupos de que ele faz parte e também aqueles pelos quais apenas transita eventualmente. Fazemos tal afirmativa em virtude do fato de que a “imitação” consiste em um dos elementos que compõem a estrutura da vida cotidiana. Estrutura essa, sugerida pela própria Agnes Heller (2008, p. 55), quando afirma que “não há vida cotidiana sem imitação, [...] sem mimese, nem o trabalho nem o intercâmbio seriam possíveis”. Ou seja, em sua vida cotidiana, o indivíduo imita as palavras, os gestos, as atitudes, os movimentos dos grupos com que se relaciona, sendo que o grau dessa imitação varia conforme o tempo, o lugar e a circunstância. Tal prática, não impede que esse indivíduo possua um campo de liberdade individual no interior dessa mimese.

A cidade de Teresina, nas décadas de 1980 e 1990, foi tema de muitas produções culturais dos artistas que habitavam esta urbe. Essas produções artísticas representavam uma cidade do pensamento, uma cidade imaginária, uma cidade sensível. Entre esses artistas, estavam aqueles que pertenciam ao universo da música e do teatro. Nesta última parte do capítulo discutimos algumas dessas representações da cidade de Teresina, cujos autores frequentavam os diferentes espaços culturais da cidade e inspiravam-se no seu cotidiano urbano a partir de suas caminhadas, de suas práticas de espaço. Essas representações se configuravam tão “reais” à percepção de seus habitantes e passantes, quanto o referente urbano na sua materialidade sociourbana concreta (PESAVENTO, 2007).

2.2.1 A música urbana

A música constitui-se como uma das formas de representação da cidade. Sua variabilidade rítmica, melódica e poética (textual) nos permite produzir imagens mentais sobre as cidades e as relações sociais ali vividas ou sonhadas. Enquanto fonte histórica, ela faz parte da renovação historiográfica do final do século XX, quando, no Brasil, começou a ser utilizada, de forma sistemática, nos programas de pós-graduação a partir do final dos anos 1970, tendo se consolidado nas décadas seguintes (NAPOLITANO, 2002).

A música em si carrega múltiplos sentidos, sendo que no ato de ouvi-las fazemos operações mentais que nos reportam a emoções vividas ou sonhadas. No caso das cidades, essas

operações mentais tipificam ou estereotipam estas urbes, habitadas, visitadas ou imaginadas. Isso ocorre porque

[...] há uma cidade musical que invade nossos sentidos. Música e letra, canção e voz acompanham a vida das cidades e falam delas de forma... irresistível, por certo! Pícaras e burlescas, românticas e melodramáticas, solenes e oficiais, as músicas da cidade nos permitem construir imagens mentais do urbano, algumas mesmo tornadas icônicas, como a de certa *cidade maravilhosa*. (PESAVENTO, 2007, p. 20, grifo da autora).

A música foi utilizada nesta parte do texto como fonte histórica, mas sem uma discussão profunda sobre a categoria *história e música*. Portanto, ainda abordamos de forma separada “letra” e “música”, mesmo sabendo que esta prática metodológica está superada por não contemplar toda a complexidade do fenômeno musical. O historiador Marcos Napolitano (2002) apontou aquilo que seria a abordagem tradicional de história e música, ao afirmar que

Chegamos num momento, nesta virada de século, em que não se pode mais reproduzir certos vícios de abordagem da música popular, sob o risco de não ser integrado ao debate nacional e internacional. Em minha opinião, esses vícios podem ser resumidos na operação analítica, ainda presente em alguns trabalhos, que fragmenta este objeto sociológica e culturalmente complexo, analisando “letra” separada da “música”, “contexto” separado da “obra”, “autor” separado da “sociedade”, “estética” separada da “ideologia”. Além disso, outro vício comum da história tradicional, qual seja, um certo viés evolucionista para pensar a cultura e a arte, é totalmente descartado neste livro. (NAPOLITANO, 2002, p. 8).

Cabe ressaltar que focamos nossa análise nas letras, mas estas, por sua vez, não foram tomadas de forma isolada. Em nossa abordagem, “contexto” e “obra”, “autor” e “sociedade”, “estética” e “ideologia”, são trabalhados em conjunto. Portanto, entendemos que nossa abordagem não pode ser considerada tradicional, tendo como base as reflexões de Marcos Napolitano. Passemos à análise das fontes.

O músico Aurélio Melo foi um dos principais compositores que tomaram a cidade de Teresina como fonte de inspiração para seus trabalhos artísticos. Como comentamos anteriormente, a trajetória artística desse maestro foi acompanhada por sua paixão pela cidade e, apesar da falta de apoio público e privado, ele continuou suas produções agradecendo o pouco que a cidade lhe oferecia, mas que para ele representava muito, como podemos observar no seu relato abaixo.

Eu sou muito grato a Teresina. Por isso que eu não fui embora. [...] Eu tenho um envolvimento muito grande com Teresina. E passei a compor, fazer meu trabalho em cima de Teresina, justamente, mais ou menos como contrapartida, do que a cidade me ofereceu. Ela me ofereceu tudo! Eu nunca fui aquele músico que tem sempre aquele discurso na boca, “*Ah, eu não faço por falta de apoio*”. Falta de apoio, falta de apoio, falta de apoio. Ainda hoje não existe apoio, mas se fosse ficar com essa história eu não tinha feito nada até hoje. (MELO, 2015).

No final dos anos 1970, o músico Aurélio Melo reuniu um grupo de amigos interessados em estudar música e buscar uma estética própria para a produção de um trabalho coletivo. A partir desses estudos teóricos e práticos, Aurélio e seus amigos perceberam as semelhanças entre a música europeia medieval modal e a música nordestina. Empolgados com esses estudos e com o desejo de constituírem um conjunto musical que tivesse um projeto estético definido, Aurélio Melo, Paulo Aquino, Nonato Monte, Daniel e Adalberto formaram em 1978 o Grupo Candeia.

No final dos anos 1970 e durante toda a década de 1980, o Grupo Candeia passou a produzir música nordestina com a singularidade piauiense. Essa singularidade foi buscada por meio do estudo das lendas, da história, da geografia e do cotidiano urbano e rural do Piauí e, especificamente de sua capital.

Então, o Grupo Candeia foi trabalhar em cima disso. E começamos a fazer essa música nordestina. Que a gente pretendia fazer uma música nordestina com cheiro de Piauí. Tá certo?! Como? Porque a música nordestina é aquela do Luís Gonzaga, mas que se espalhou... Paraíba, tal, Pernambuco tal e tudo, Piauí. Então, a gente queria que nossa música fosse nordestina, mas que tivesse um cheiro de Piauí. E aí nós fomos buscar nas lendas e tudo, “Zabelê”, “Num se pode” e tudo. E começar a compor, até um trabalho muito bonito do Grupo Candeia né. (MELO, 2015).

Faz-se mister destacar que esses estudos do Grupo Candeia aliavam teoria e prática. Uma *prática* que não se referia apenas aos ensaios da banda, mas também às caminhadas pela cidade de seus integrantes. Com essas *práticas de espaço*, os músicos do Grupo Candeia percebiam a cidade de Teresina (síntese do estado do Piauí) em seus múltiplos *sentidos*.

Ao frequentar o bairro Poti Velho, por exemplo, eles se movimentavam na praça principal do bairro, onde fica localizada a Capela de Nossa Senhora do Amparo³⁸, guiados pelo perfume das moças que após a missa, em época dos festejos, passeavam pela praça para alegria

³⁸ É oportuno ressaltar que a cidade de Teresina possui dois templos católicos com a invocação de Nossa Senhora do Amparo. O mais antigo fica localizado no bairro Poti Velho, funcionando desde a primeira metade do século XIX, na então Vila do Poti. O segundo, fica situado no centro da cidade, sediando a Igreja Matriz que abriga a padroeira da capital do Piauí, desde 1852.

dos meninos. O *cheiro* da cidade também era sentido nas muitas iguarias ofertadas nas barracas, que acabava, levando esses jovens músicos, e todos ali presentes, a *degustarem* algumas daquelas comidas típicas. Enquanto saboreavam essas comidas e/ou tomavam uma cerveja num bar que ficava próximo à praça, eles *ouviam* um forró tradicional com triângulo, zabumba e sanfona. Cansados de apenas *ver* de longe a movimentação daquelas gentes, eles voltavam ao interior da praça para ter *contato* direto com as pessoas. Foi com essas idas e vindas ao bairro Poti Velho que o Grupo Candeia compôs algumas de suas músicas como “Num-se-pode” e “Zabelê”, fato lembrado pelo próprio Aurélio Melo quando disse que,

O [bairro] Poti Velho era uma coisa que a gente frequentava muito. Tá certo?! O Poti Velho serviu de fonte, de coisa pra... Tá certo?! Muitas composições que nós fizemos. A música “Num-se-pode”. A música sobre Zabelê. Então, tinha muito a ver com a nossa brincadeira de ir ao Poti Velho. E ali na praça, nos festejos, de chegar e tomar uma cerveja. Então, toda essa é... comprometimento! Na realidade. Tá certo?! Com o cheiro. Com a paisagem. É... foi muito importante pra mim! Então, era isso. É que fica difícil descrever porque é uma coisa que você sente. É uma coisa de você está se sentindo bem. [...] (MELO, 2015).

A música “Num-se-pode”, composta por Zé Rodrigues e Rubeni Miranda refere-se a uma das lendas urbanas de Teresina, ambientada no início do século XX, período em que a iluminação pública era constituída por postes com lampião a gás³⁹.

Num-se-pode

À meia-noite, sem ser lobisomem
 Num-Se-Pode é assombração
 Ela me pede um cigarro sorrindo
 Como quem quer pegar na minha mão
 Ela me pede o meu fogo sorrindo
 Mas eu não quero aproximação
 No pé do poste é moça bonita
 Mas se estica até o lampião
 Assusta até os cabra macho do sertão
 Assusta até os cabra macho do sertão
 Num-Se-Pode pode ser que seja
 Uma donzela de bom coração
 Num-Se-Pode pode ser que seja
 Desencantada por uma paixão
 Num-Se-Pode pode ser que seja
 Talvez a dona do meu coração. (GRUPO CANDEIA, 1986).

³⁹ Para maiores informações sobre o cotidiano urbano e o processo de urbanização e modernização de Teresina do final do século XIX e começo do século XX confira os estudos de Maria Mafalda Balduino de Araújo (2010) – no livro “Cotidiano e pobreza” – e de Teresinha Queiroz (2011) – no livro “Os literatos e a República”.

Essa lenda conta a história de uma linda mulher (“No pé do poste é moça bonita”) que, tarde da noite (“À meia-noite, sem ser lobisomem”), aparecia na Praça Saraiva (ou poderia ser qualquer outra praça da cidade) ostentando sua beleza debaixo de um dos lampiões ali existentes. Movidos pela surpresa daquela bela aparição, uma vez que as moças de família não poderiam andar desacompanhadas tarde da noite⁴⁰, os homens se aproximavam para conversar ou, quem sabe, aventurar mais uma conquista com aquela donzela perdida (“Num-Se-Pode pode ser que seja / Uma donzela de bom coração”) ou mesmo uma nova prostituta que estaria fora da zona do meretrício da Rua Paissandu⁴¹. Ao chegarem perto, a linda mulher pedia-lhes um cigarro (“Ela me pede um cigarro sorrindo / Como quem quer pegar na minha mão”), e quando recebia começava a crescer, até atingir o topo do lampião de gás e nele acender o cigarro (“Mas se estica até o lampião”). Enquanto crescia, ela repetia uma ladainha assombrosa: “num-se-pode, num-se-pode, num-se-pode...” Aquele alongamento sobrenatural do corpo assustava todos os homens, até os tidos como valentes (“Assusta até os cabra macho do sertão”) e, por isso, na versão musical do Grupo Candeia, o narrador personagem confessa que estava se envolvendo naquele jogo sedutor (“Ela me pede o meu fogo sorrindo”), mas percebeu que aquela mulher era muito diferente das outras, que não poderia estar viva (“Num-Se-Pode é assombração”), daí porque ele se constrange com sua temeridade, que não condizia com a virilidade masculina da época⁴², mas prefere manter sua integridade física (“Mas eu não quero aproximação”).

Apesar da dramaticidade trágica dessa lenda, onde homens poderiam literalmente morrer de susto com o alongamento sobrenatural do corpo da jovem Num-se-pode, o Grupo Candeia influenciado por seus estudos de música modal medieval, resolveu dar um final possivelmente feliz a essa história. Isto é, imbuídos nas histórias de reis, rainhas, príncipes, princesas, bruxas e encantamentos, eles sugeriram que Num-se-pode poderia estar agindo

⁴⁰ Para maiores informações sobre a condição feminina nas primeiras décadas do século XX em Teresina confira os estudos de Pedro Vilarinho Castelo Branco (2005) no livro “Mulheres plurais: a condição feminina na Primeira República”. Nesse estudo ele analisa três aspectos do cotidiano feminino teresinense – o lazer, a educação e o trabalho – apontando as conquistas das mulheres e suas limitações naquele ambiente social.

⁴¹ Para maiores informações sobre os prazeres da noite nos territórios de prostituição de Teresina nas décadas de 1930 a 1970 confira os estudos de Bernardo Pereira de Sá Filho (2008) – no texto “Retrato dos corpos pérfidos” – que discute as tensas relações sociais nos prostíbulos, suas precárias condições sanitárias e o limitado conhecimento de cuidados que poderiam evitar e/ou tratar doenças sexualmente transmissíveis, conhecidas na época como as “doenças do mundo”.

⁴² Para maiores informações sobre a condição masculina nas primeiras décadas do século XX em Teresina confira os estudos de Pedro Vilarinho Castelo Branco (2008) no livro “História e Masculinidades: a prática escriturística dos literatos e as vivências masculinas no início do século XX”. Nesse livro, o autor discute o comportamento masculino predominante – exposição explícita de virilidade, macheza, força, valentia, disposição para o trabalho, ente outros – em paralelo com outras formas modernas de relações de gênero que lentamente eram empreendidas pelos literatos piauienses.

daquela forma por causa de alguma maldição. Portanto, ela poderia ser vítima e não vilã. Assim, caberia a um “príncipe encantado” salvá-la daquele terrível destino por meio de um amor sincero (“Num-Se-Pode pode ser que seja / Desencantada por uma paixão”), que também poderia ser a salvação deste “príncipe”, pois naquela assombração estaria escondida a mulher de sua vida (“Num-Se-Pode pode ser que seja / Talvez a dona do meu coração”).

Como comentamos anteriormente, as músicas “Num-se-pode” e “Zabelê foram compostas em meio a essas idas e vindas dos integrantes do Grupo Candeia ao bairro Poti Velho. Nessas caminhadas eles avistavam muitas lagoas, trechos com florestas densas repletas de animais selvagens como cobras, jacarés, cágados de barbicha, muçuns, iguanas, mucuras, preás e variados peixes e aves (ANIMAIS..., 2011). Essa paisagem quase natural da região do bairro Poti Velho, onde se incluía o encontro dos rios Parnaíba e Poti, levou os músicos Aurélio Melo e Zé Rodrigues a lembrarem do mito indígena de Zabelê. Foi com base nesse mito que eles compuseram uma música para o Grupo Candeia com título homônimo⁴³.

Zabelê

Esse leque avermelhado
Esse canto encantador
Que me lembra o Uirapuru
Que me lembra os Pimenteiras
Na calada noite canta...
São lembranças verdadeiras
Sinto os Amanajós
Isso quando o sol descamba
Belo canto o teu cantar
Já me lembra aquela terra
Aquele guerra, sete sóis
Aquele tribo, aquilo tudo
Aquele mundo que aquilo foi
Foi Tupã, Metara foi
Foi Tupã, Metara foge
Foge, foge Zabelê
Mandahu quer te pegar
Foge, foge Zabelê
Desse felino danado
Foge, foge Zabelê
Desse gato Maracajá
Foge, foge Zabelê
Mandahu quer te pegar. (GRUPO CANDEIA, 1986).

⁴³Outro piauiense que se inspirou na lenda de Zabelê e compôs a letra de uma canção com título homônimo, foi Torquato Neto em 1966, em parceria com Gilberto Gil que produziu a música. Confira a letra de “Zabelê” de Torquato Neto e Gilberto Gil: “Minha sabiá/ Minha zabelê/ Toda meia-noite eu sonho com você/ Se você duvida, eu vou sonhar pra você ver/ Minha sabiá/ Vem me dizer, por favor/ O quanto que eu devo amar/ Pra nunca morrer de amor/ Minha zabelê/ Vem correndo me dizer/ Por que eu sonho toda noite/ E sonho só com você/ Se você não me acredita/ Vem pra cá, vou lhe mostrar/ Que riso largo é o meu sonho/ Quando eu sonho com você/ Mas anda logo/ Vem que a noite já não tarda a chegar/ Vem correndo pro meu sonho escutar/ Que eu sonho falando alto/ Com você no meu sonhar?”. Disponível em: <http://www.piaui.com.br/turismo_txt.asp?ID=523>. Acesso em: 30 set. 2015.

A lenda de Zabelê⁴⁴ conta a história de uma índia chamada Zabelê, da tribo dos Amanajós, que amava Metara, um índio da tribo dos Pimenteiras, terríveis inimigos dos Amanajós. Para manter esse romance proibido esta índia dizia para seu pai, o chefe da tribo, que iria colher mel perto de onde o rio Itaim deságua no rio Canindé – próximo à região da cidade de Oeiras, primeira capital do Piauí – e, assim, aproveitava para se encontrar com seu amado, Metara.

Os encontros às escondidas tornaram-se rotineiros até que, um dia, um índio chamado Mandahú, da tribo dos Amanajós, desconfiou daquelas andanças e resolveu seguir Zabelê, descobrindo o seu esconderijo. Este índio era apaixonado por Zabelê, e não suportava o seu amor não correspondido, principalmente porque se via preterido por um inimigo. Frustrado com aquela situação, Mandahú resolveu levar algumas testemunhas para desmascarar Zabelê. Os dois amantes foram descobertos. Houve uma violenta briga que resultou na morte de Zabelê, de Metara e de Mandahú.

O trágico fim desse triângulo amoroso reacendeu o ódio entre as tribos rivais, promovendo uma guerra, que durou seis sóis e sete luas. Diante daquela crescente mortandade que se processava naquele conflito, a divindade indígena Tupã se compadeceu dos dois amantes e ficou irada com a atitude de Mandahú.

O amanajó Mandahú foi castigado por Tupã e voltou à vida transformado em um Gato-Maracajá – possuidor de hábitos noturnos e do estratagema traiçoeiro de imitar o som de suas presas para atraí-las, para alimentar-se delas, sendo estas, pequenos roedores e aves, que caça nas árvores – eternamente perseguido pelos caçadores por causa do valor de sua pele.

Já os amantes Zabelê e Metara foram ressuscitados e transformados em duas aves, que andam sempre juntas, podendo ser o Uirapuru ou o Sabiá, pois ambos possuem canto melodioso, melancólico e são associados ao romantismo na literatura brasileira. Apesar dessas aves andarem juntas, há outra versão que aponta que elas ficaram separadas. Tal fato não representa um final feliz, pois sempre, ao entardecer, ouve-se o triste canto delas, um lamento pelo trágico fim do amor de Metara e Zabelê.

Na letra poética de “Zabelê”, Aurélio Melo e Zé Rodrigues cantam esse amor proibido entre aqueles dois índios transformados em aves (“Esse leque avermelhado/ Esse canto encantador/ Que me lembra o Uirapuru/ Que me lembra os Pimenteiras/ Na calada noite canta.../ São lembranças verdadeiras/”). Esse amor proibido que lembra Romeu e Julieta resultou em uma longa guerra, entre os Amanajós e os Pimenteiras (“Aquela guerra, sete sóis”). Os citados

⁴⁴ As informações sobre a lenda de Zabelê foram obtidas por meio do Portal Piauí, no link Turismo assinado por Eneas Barros. Disponível em: <http://www.piaui.com.br/turismo_txt.asp?ID=523>. Acesso em: 29 set. 2015.

compositores piauienses fazendo uso de seu poder poético procuraram intervir naquele enredo lendário “avisando” aos apaixonados Zabelê e Metara que fugissem do algoz Mandahú, sugerindo assim outro final para aquela trágica história (“Foi Tupã, Metara foge/ Foge, foge Zabelê/ Mandahu quer te pegar”).

As músicas “Num-se-pode” e “Zabelê” foram gravadas em 1986 no disco “Suíte de Terreiro” do Grupo Candeia, com participação especial do músico e compositor Zé Rodrigues. O disco constituiu-se como uma síntese de elementos folclóricos articulados à música erudita europeia à lá antropofagia modernista. Apesar do regionalismo, o grupo mesclou o rural e o urbano, o tradicional e o moderno, o popular e o erudito. A cidade de Teresina representa a principal referência do disco que articula esta urbe a elementos lendários/folclóricos, em meio ao cartesianismo social/estatal (MEDEIROS, 2013).

O LP “Suíte de Terreiro” foi gravado no Estúdio V da Gravadora Vox-Pop no Rio de Janeiro em 1986, com apoio da Secretaria de Educação do Estado do Piauí. O disco teve o incentivo também da Secretaria de Cultura Desporto e Turismo, da Fundação Cultural do Piauí, da Prefeitura Municipal de Teresina (Fundação Monsenhor Chaves / Secretaria de Administração), da Construtora Patrícia, da empresa Cacique Pneus e do bar Nós e Elis. Neste período o Grupo Candeia era formado por Aurélio Melo, Paulo Aquino, Nonato Monte, Netinho da Flauta e tinha a participação especial de Zé Rodrigues. Outros músicos que contribuíram com este disco foi a cantora lírica Maristela Grüber, o pianista Garibaldi Ramos e o maestro Chiquinho do Acordeon (GRUPO CANDEIA, 1986).

O disco “Suíte de Terreiro” foi composto com nove músicas, sendo do lado A “Teresina” (Aurélio Melo e Zé Rodrigues), “Pajador” (Aurélio Melo), “Lua Lua” (Aurélio Melo e Zé Rodrigues) e “Guerreira” (Aurélio Melo e Zé Rodrigues); do lado B estavam as músicas “O rato e a rosa” (Netinho da Flauta e Fernando de Oliveira), “Num-se-pode” (Zé Rodrigues e Rubeni Miranda), “O mar de Minas” (Aurélio Melo e Arimatã Martins), “Zabelê” (Aurélio Melo e Zé Rodrigues) e “Patativa” (Netinho da Flauta e Climério Ferreira) (GRUPO CANDEIA, 1986).

O Grupo Candeia representava o regionalismo folclórico, mas procurando unir tradição e modernidade. Esse grupo artístico foi um dos primeiros em Teresina a ter preocupação com apuro musical, aliando teoria e prática. Aurélio Melo (2015), líder do grupo, chegou a ser enfático em seus depoimentos, ao afirmar que “[...] nós somos os primeiros artistas a ter essa preocupação e decodificar a linguagem musical. Ou seja, aquilo que a gente tocava a gente escrevia. Então, a gente ensaiava com os arranjos já feitos”.

A qualidade estético-musical do Grupo Candeia foi reconhecida em âmbito local e nacional. Eles chegaram a participar do programa *Som Brasil* da Rede Globo de Televisão, que na década de 1980 procurava divulgar todas as vertentes do regionalismo brasileiro. Os produtores do programa convidaram o Grupo Candeia, que era um dos representantes da música nordestina de expressão piauiense (MELO, 2015).

O sucesso do Grupo Candeia levou-o a representar a cidade de Teresina na comemoração dos seus 134 anos em 1986, especialmente com a música homônima que até hoje constitui um marco identitário da capital piauiense. O lirismo dessa canção pode ser observado nos versos a seguir:

Teresina

Você me deixa tonto-zonzo
Quase como louco de encantamento
Eu desanoiteço no seu todo de mulher
No verde dos seus olhos de menina
Seu olhar de querubina faz o sol me esquentar
E quando é noite a lua nina Teresina
Que desatina até o sol raiar

De manhã, eu olho pra Timon
E sinto um gosto bom de Parnaíba a desaguar
Então eu choro transbordantemente
De alegre enchente no meu coração
São dois veios vivos como as águas claras
Desse Parnaíba que não volta mais
Apenas olham minha Teresina
Como quem delira na beira do cais

Ai, troca, quem troca destroca
Minha Teresina
Não troco jamais. (GRUPO CANDEIA, 1986).

A música “Teresina” fora uma composição de Aurélio Melo e Zé Rodrigues, pelo Grupo Candeia, tendo sido uma das doze músicas selecionadas no FMPBEPI (Festival de Música Popular Brasileira do Estado do Piauí) de 1980 que, como prêmio, reuniu e gravou essas canções num LP. A música faz uma descrição sentimental da capital do Piauí, exaltando seus espaços e suas formas, que os autores metaforizam como um corpo de mulher. Parece conveniente dizer que eles declararam seu amor à “menina” Teresina que eles “não trocam jamais”.

Aquela cidade do final dos anos 1970 e começo dos anos 1980 (período que inspirou a composição da música) ainda era provinciana, mas bastante encantadora para aqueles jovens artistas (“Você me deixa tonto-zonzo/ Quase como louco de encantamento”) que viravam a

noite (“Eu desanoiteço no seu todo de mulher”) caminhando por ruas e praças, às vezes com um garrafão de vinho, nos seus cultos a Baco e ao verde daquela jovem cidade que tinha pouco mais de cem anos⁴⁵ (“No verde dos seus olhos de menina”). Os músicos também lembraram do prazer de frequentar as coroas do Rio Parnaíba, que eram um divertimento para teresinenses e timonenses, que moravam na outra margem do rio, no Maranhão (“De manhã, eu olho pra Timon/ E sinto um gosto bom de Parnaíba a desaguar”). Essas lembranças faziam-nos chorar de emoção (“Então eu choro transbordantemente/ De alegre enchente no meu coração”), de tal modo que seus olhos, simbolicamente, jorravam águas claras como os rios Parnaíba e Poti (“São dois veios vivos como as águas claras/ Desse Parnaíba que não volta mais”). Nessa visão afetiva de Teresina (“Apenas olham minha Teresina”) eles também lembraram da importância do cais do rio Parnaíba (“Como quem delira na beira do cais”), que outrora recebia grandes embarcações, mas que ainda mantinha seu uso com as lavadeiras de roupas e como ponto de saída e de chegada das barcas que atravessam as gentes de Teresina a Timon e vice-versa para, entre outras coisas, fazer negócios no principal mercado de troca da região – o *Troca-troca*. Eles concluem a música justamente fazendo um trocadilho com o nome desse mercado de troca, onde se referem às atividades ali desenvolvidas, bem como ressaltam que lá poderiam trocar e destrocar tudo, menos o amor que sentem pela cidade de Teresina (“Ai, troca, quem troca destroca/ Minha Teresina/ Não troco jamais”).

O lirismo dos versos da música “Teresina”, divulgado tanto nos shows do Grupo Candeia, quanto no LP da FMPBEPI e do próprio grupo, intitulado de “Suíte de Terreiro”, lançado em 1986, cativou o teresinense de tal forma que esta canção popular tornou-se o hino extraoficial da cidade de Teresina, sendo cantada até hoje como expressão do patriotismo local.

Segundo o depoimento do maestro Aurélio Melo (2015), a composição da música “Teresina” foi bastante espontânea. Ele e seu parceiro de outras músicas Zé Rodrigues, no auge da juventude, compraram um garrafão de cinco litros de vinho Dom Bosco e foram para o cais do rio Parnaíba, ao lado do Troca-troca. Lá, entre goles de vinho e dedilhadas no violão, viraram a noite, num culto a Baco que resultou numa composição cheia de afetos pessoais e que, coincidentemente, também eram compartilhados por muitos teresinenses, em relação àquela cidade, que não era concebida apenas como um lugar de morada ou como um espaço entrecortado por ruas e construções seguindo cegamente o planejamento urbano-moderno de Saraiva. Pelo contrário, segundo Aurélio Melo, aquela cidade dos anos 1980, tinha seus cheiros,

⁴⁵ A música “Teresina” participou do FMPBEPI (Festival de Música Popular Brasileira do Estado do Piauí) em 1980 quando a cidade de Teresina possuía apenas 128 anos.

seus sons, seus sabores e seus amores. E foi justamente essa relação afetuosa com a cidade de Teresina – *daquele tempo* – que esses dois artistas representaram naquela música.

No dia seguinte muita ressaca, mas em meio às intermináveis dores de cabeça, um sorriso brotava de seus rostos com a certeza de que tinham gerado um fruto do amor por aquela *Cidade Verde*. Não tinham consciência de que aquela canção seria reconhecida e cantada por todos os teresinenses do presente e do futuro. Mas isso não importava. Não compuseram por encomenda. Se tivessem feito, segundo Aurélio Melo, a música poderia até representar bem a cidade, mas não teria tempero, um sal, que faz toda diferença quando se trata de retratar relações afetuosas.

Outro músico que se inspirou na cidade de Teresina para produção de seus trabalhos artísticos foi o roqueiro Edvaldo Nascimento⁴⁶. Entre suas muitas composições está a música “Voleybar”, em parceria com o poeta William Melo Soares, que celebra uma época de ouro (anos 1980 e começo de 1990) para os roqueiros da capital piauiense, que se apresentavam em diversos espaços da cidade, bem como nas coroas do rio Parnaíba.

A canção “Voleybar” partiu de um poema escrito em 2014 pelo poeta William Melo Soares e que foi musicado por Edvaldo Nascimento, tendo sido gravada em 2015 no disco “Rock30”. A música homenageia tanto as práticas de lazer nas coroas do rio Parnaíba, quanto as apresentações de rock em um famoso bar (o *Vôlei Bar*), que se instalava naquelas praias de água doce, como podemos observar na letra abaixo.

Voleybar

Voley voley bar
 Voley voley bar
 Voley voley bar
 Rock e pelada
 Coroas do Parnaíba
 Voley voley bar
 Voley voley bar
 Voley voley bar
 Nego Valti dá o mote
 Piau e peixe frito
 E outras coisas mais

⁴⁶ O músico Edvaldo Nascimento nasceu em Teresina em 1960. Logo após seu nascimento foi adotado pelo casal Messias e Lilásia Chaves que eram patrões de sua mãe, Maria Belém, que trabalhava como empregada doméstica. O primeiro contato com a música foi dentro de casa, ainda criança e com os irmãos adotivos que são fundadores da banda de rock (jovem guarda) “Os Metralhas”. Sua formação musical é autodidata, sendo que começou a trabalhar como músico, desde sua adolescência nos anos 1970. No final desta década e, por todos os anos 1980, participou de vários festivais de música realizados na cidade de Teresina. O estilo rock in roll constituiu a marca de suas apresentações o que lhe levou a consagrar-se como uma das lendas vivas do rock piauiense. Além de se apresentar em diversos espaços da capital piauiense, ele também administrou um espaço cultural em 1990 – o Green Bar. Nesta parte de nosso trabalho iremos analisar apenas uma música de Edvaldo Nascimento e, nos próximos capítulos, discutiremos as informações do seu depoimento, fruto de uma entrevista a nós concedida.

O pôr do sol o sorriso
 Menina flor da paisagem
 Piedade oferece rabo de tatu
 Gostoso
 Voley voley bar
 Voley voley bar
 Voley voley bar
 Solriso e farra
 Vida efêmera
 Eterna areia. (NASCIMENTO, Edvaldo, 2015a).

O Vôlei Bar (“Voley voley bar”) se destacava entre as muitas barracas que se instalavam no meio do rio Parnaíba, quando se formavam as coroas (“Coroas do Parnaíba”), pois reuniu durante cerca de vinte anos a juventude teresinense e timonense em eventos esportivos e no famoso festival de rock – “Rock no Velho Monge” – (“Rock e pelada”) criado nos anos 1980 e que durou até início da década de 1990.

Nas imagens apresentadas adiante (figuras 14, 15 e 16), podemos observar a parte externa e interna do Vôlei Bar. A primeira imagem destaca os frequentadores das coroas e o referido espaço de lazer, perceptível ao fundo, a partir de uma faixa que o localiza, onde se pode ler “Rock no Velho Monge”. As outras fotografias (figuras 15 e 16) registraram dois momentos que caracterizavam o cotidiano daquele bar – as periódicas apresentações musicais e a constante venda e consumo de bebidas alcoólicas. A música e a cerveja gelada atraíam os amigos para aquele espaço, onde poderiam se confraternizar alegremente, como se pode perceber no sorriso descontraído dos três jovens que ocupam a parte interna daquela barraca (figura 16).



Figura 14: Festival “Rock no Velho Monge” nas coroas do rio Parnaíba em Teresina, c. década de 1980.
 Fonte: LUSTOSA FILHO, 2015.

O proprietário do bar era o professor de Educação Física Valter, mais conhecido com o apelido Nêgo Valte (“Nego Valti dá o mote”). Esse professor promovia eventos esportivos na coroa e, geralmente nos meses de junho e julho, realizava shows de rock, durante o dia ou à noite. Era bastante trabalhoso organizar esses eventos musicais, pois toda estrutura de som e luz, além de um gerador de energia à gasolina mais potente, deviam ser transportados até a coroa do Parnaíba em barcas, correndo o risco de caírem no rio, como chegou a acontecer algumas vezes. O palco era montado na areia e por lá passavam músicos como Edvaldo Nascimento, Roraima e bandas como Vênus, Espinha de Peixe, Noigandres, Asseclas, entre outras (LUSTOSA FILHO, 2015).



Figura 15: O músico Edvaldo Nascimento (com camiseta regata e calça preta) em apresentação de rock no Vôlei Bar, c. década de 1980.

Fonte: LUSTOSA FILHO, 2015.

Apesar das dificuldades de estrutura, os eventos musicais eram bastante apreciados pela juventude que lotavam os arredores do Vôlei Bar. Essa resposta positiva do público levava o “Nêgo Valte” a organizar outros eventos como o Festival “Rock no Velho Monge” que era divulgado nas rádios locais, além de faixas e camisetas personalizadas, como podemos observar na imagem a seguir (figura 16).



Figura 16: Parte interna do Vôlei Bar, instalado na coroa do rio Parnaíba, c. década de 1980.
Fonte: LUSTOSA FILHO, 2015.

O Vôlei Bar ficava localizado geralmente próximo à CEPISA – Centrais Elétricas do Piauí S.A (a partir de 2010 passou a ser chamada de Eletrobrás Distribuição Piauí), mas não tinha como ter um ponto fixo, pois dependia da formação “natural” das coroas do rio Parnaíba. O bar já foi montado próximo ao Centro Administrativo e em muitos outros pontos rio abaixo e rio acima. Na imagem abaixo (figura 17), é possível observar uma dessas localizações (o prédio em formato arredondado, no lado esquerdo ao fundo, é a sede da CEPISA) e também um dos fatos pitorescos que envolviam os frequentadores do Vôlei Bar, como a esdrúxula ideia de levar um carro para as coroas do rio Parnaíba. Nesse caso, o carro afundou na areia fofa e o proprietário, com ajuda de algumas pessoas, tentou desatolá-lo com auxílio de caibros roliços.



Figura 17: Carro atolado na coroa do rio Parnaíba em frente ao prédio da Cepisa (atual Eletrobrás), c. década de 1980.

Fonte: LUSTOSA FILHO, 2015.

No Vôlei Bar, Edvaldo Nascimento e seus amigos, bem como muitos outros jovens teresinenses, aproveitavam ao máximo aquela praia de água doce, degustando cervejas geladas, saboreando as iguarias ali ofertadas (“Piau e peixe frito/ E outras coisas mais”), ou mesmo comprando os salgadinhos da vendedora ambulante Piedade, dos quais eles preferiam um chamado “rabo de tatu” (“Piedade oferece rabo de tatu/ Gostoso”), paquerando as meninas em seus trajes de banho (“Menina flor da paisagem”) e convidando algumas para curtir o pôr do sol (“O pôr do sol o sorriso”). Nesse jogo de sedução, se iniciavam alguns namoros ou mesmo flertes, como os que foram realizados com a vendedora Piedade.

Na visão poético-musical de Edvaldo Nascimento e William Melo Soares, o Vôlei Bar representava a síntese das farras de juventude realizadas nas coroas do rio Parnaíba, um lugar do *carpe diem*, onde as areias eram testemunhas e cúmplices de todos os atos ali realizados (“Solriso e farra/ Vida efêmera/ Eterna areia”).

2.2.2 A urbanidade em cena

Assim como a música, o teatro faz parte da ampliação do campo de possibilidades do *fazer histórico* e também carrega em si múltiplos sentidos. É um fenômeno plural que interage e incorpora outras artes; que mantém uma relação direta com a sociedade (público) e, devido

essa relação, está em constante atualização/transformação. Essa pluralidade e complexidade está presente inclusive em sua *essência* ou *condição de existência*, que se dá pela tríade ator-texto-público. O professor e pesquisador teatral Sábato Magaldi (1986) ressalta essa tríade essencial como condição de existência do teatro, ao afirmar que, ator, texto e público constituem a base do teatro dramático ou declamado. Ou seja, para que o fenômeno teatral exista em sua elementaridade, se faz necessário que um ator interprete um texto para um público ou que um público se prontifique a assistir um ator interpretar um texto.

Em face do exposto, o teatro pode ser entendido como objeto de pesquisa, narrativa histórica e fonte documental. Enquanto fonte, o teatro deve ser analisado mesclando o texto com a expressividade performática do ator em cena, no espetáculo. A historiadora Sandra Pesavento (2007, p. 21) concebe o teatro como uma fonte híbrida, como um “[...] gênero que mescla o texto com a sua argumentação expressiva, com a oralidade da fala, com a gestualidade da performance, com o espetáculo do visual”.

Para reforçar sua argumentação, Sandra Pesavento cita o Teatro de Revista (ou simplesmente “Revista”), um gênero teatral de caráter popular marcado pela apresentação de números musicais, apelo à sensualidade e uma crítica social e política recheada com muito humor. As revistas realizadas no Rio de Janeiro exibiam desde o século XIX, uma crítica debochada da então capital federal. Podemos considerar então que o Teatro de Revista se constitui como uma expressiva representação do viver urbano, ao destacar valores e regras, personagens e falas, maneiras de ser e de agir.

Ao tomar o teatro enquanto uma das representações do viver urbano, o historiador não deve fazer uma mera análise do texto teatral de forma isolada. Esta análise deve ser feita em sentido amplo abordando autor e obra, texto e contexto, texto e montagem, estética e ideologia, projeto estético e recepção. Não faremos aqui uma análise profunda sobre história e teatro, pois esta requer um conjunto de fontes primárias específicas para esse fim.

A historiadora e crítica teatral Tania Brandão da Silva (2008) apontou em seus estudos o que seriam essas fontes específicas, explicando que para se compreender o fenômeno teatral se faz necessário estabelecer uma tipologia das fontes que abranja todo o universo de vestígios ligados a ele. A classificação dessas fontes se dá pela relação de distância ou de proximidade com o fato estudado. São consideradas fontes primárias de *primeiro grau* todas as que registram diretamente o processo de trabalho e de apresentação – textos, cadernos de ensaios ou de montagem, esboços, croquis, esquemas, maquetes, plantas, diários, imagens, entre outras. Já os registros que se distanciam do processo de montagem/criação e se voltam mais para divulgação ou comentário de um determinado espetáculo, são considerados fontes primárias de *segundo*

grau. Como exemplo desses testemunhos de época do objeto estudado, podemos citar os trabalhos dos jornalistas e críticos, os relatos e textos de fãs ou de espectadores, os comentários de contemporâneos ou documentos oficiais, os textos elaborados pela própria equipe artística para divulgar o seu trabalho, como os programas, cartazes, filipetas e releases.

Em nossa breve análise do teatro enquanto representação do viver urbano, teremos como base um dos textos teatrais do dramaturgo José Afonso de Araújo Lima⁴⁷. Esse dramaturgo deu seu contributo para o desenvolvimento cultural da cidade de Teresina, por meio dos textos que escreveu e das peças que atuou e dirigiu junto ao GRUTEPE (Grupo de Teatro Pesquisa). Ressaltamos que ele foi um dos frequentadores dos vários espaços culturais de Teresina nos anos 1980 e 1990 e que também teve uma presença assídua no bar Nós e Elis.

Um desses textos teatrais⁴⁸ de Afonso Lima, que teve a cidade de Teresina como tema central, foi “Itararé, a República dos desvalidos”, encenada pela primeira vez em 1983, com direção de José da Providência (CAMPELO, 2001). Essa peça, lítero-musical, com músicas de Aurélio Melo, discute o problema da falta de estrutura do conjunto habitacional Itararé e a política do Sistema Financeiro de Habitação, que impossibilitava a quitação daquelas casas, uma vez que os juros eram muitos altos e a clientela dos “fregueses”⁴⁹ era formada por pessoas de baixa renda, sendo que muitas estavam desempregadas, sobrevivendo apenas de pequenos empregos temporários, os chamados “bicos”.

Esse espetáculo teatral teve várias montagens e atualmente (2015) continua em cartaz com o mesmo núcleo de atores/atrizes da primeira apresentação, sendo eles Lari Sales, Vera Leite, Fábio Costa e Eliomar Filho. Nessa montagem de 2015, que conta com a direção de Arimatan Martins e inclui no elenco o ator Marcel Julian e as atrizes Bid Lima e Edite Rosa, o espetáculo é apresentado apenas como “A República dos desvalidos”. Acreditamos que a supressão do termo “Itararé” tenha se dado pelo fato de que o bairro ao qual a peça se refere há muito tempo não é mais conhecido por este nome.

⁴⁷O ator, diretor teatral e dramaturgo José Afonso de Araújo Lima nasceu em Campo Maior-PI em 1954. Sua família mudou para Teresina em 1960. Se formou em História e Direito na década de 1980. Sua experiência artística no campo musical e cênico se deu na infância e durante os estudos no Seminário em Fortaleza-CE. Em Teresina aprofundou sua atuação no campo teatral, na década de 1970, ao participar dos estudos no CEPI (Centro de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares). Em 1976 foi um dos fundadores do GRUTEPE (Grupo de Teatro Pesquisa). Nas décadas de 1980 e 1990 atuou como dramaturgo, diretor e ator no GRUTEPE, fazendo apresentações por toda cidade e também chegaram a fazer turnê por todas os municípios piauienses.

⁴⁸O dramaturgo José Afonso de Araújo Lima escreveu cinco textos teatrais inéditos (não publicados), mas todos encenados, sendo eles “Fé, esperança e caridade” (no início dos anos 1970), “Guerra dos Cupins” (1978), “Xanduca” (1979/1980), “Itararé, a República dos desvalidos” (1980-1983) e “Teresina, Sol e Luz” (1998).

⁴⁹Termo utilizado ironicamente na peça para se referir aos mutuários do Banco Nacional de Habitação.

A peça “Itararé, a república dos desvalidos”, tem como principal objetivo, segundo o próprio autor, “[...] satirizar as habitações patrocinadas pelo Sistema Financeiro de Habitação – SFH e mostrar o quanto a situação é crítica ao oferecer “moradias dignas” aos brasileiros” (LIMA, 2005, p. 2). Na visão de Afonso Lima, a política habitacional dos governos militares desrespeitava a dignidade dos brasileiros de baixa renda ao oferecer moradias precárias. Essa ação estatal também contribuía para a alienação do povo, ao levá-lo para lugares que lhes dispersava política e culturalmente (“Os moradores dos conjuntos habitacionais se veem destituídos de suas raízes culturais, visto que são jogados em ambientes que os afastam uns dos outros”), dificultando assim as lutas coletivas por moradia digna (“Sem raízes culturais não existe um povo consciente e disposto a lutar pela sua dignidade”).

O cotidiano dos moradores do Itararé é contado por meio de personagens-tipo⁵⁰ ou estereótipos de quem vive em favelas. O conjunto habitacional Itararé teoricamente não se constituía como uma favela, pois a ocupação do solo daquela região foi realizada de forma racional pelo Estado, adequando-se às normas de infraestrutura urbana capitalista moderna, como ruas traçadas, pavimentadas e sistema de abastecimento de água e iluminação pública (ROLNIK, 1995). Entretanto, na prática, nos primeiros anos de ocupação daquele conjunto, ele se aproximava muito de uma favela, pois não tinha ruas pavimentadas, o esgoto ficava a céu aberto, os moradores eram de baixa renda, não havia linha de ônibus para aquela região, o local era isolado e distante do centro da cidade e os moradores eram estigmatizados e se autoestigmatizavam por viverem ali (SILVA, 2009).

Na referida peça, todos os moradores são de baixa renda. A inspiração para traçar o perfil dessas personagens, bem como para criar o enredo da peça provêm de um duplo *laboratório cênico*⁵¹. Afonso Lima e os atores/atrizes do GRUTEPE visitaram várias vezes o conjunto habitacional Itararé. Nessas visitas, ele concluiu a escrita do texto da peça (1980-1983) e os atores/atrizes puderam pesquisar elementos sociais que serviram de base para a composição de suas respectivas personagens. O próprio Afonso Lima relatou em depoimento esse processo de escrita/montagem da peça “Itararé, a República dos desvalidos”.

⁵⁰ Segundo o Dicionário de Teatro de Luiz Paulo Vasconcellos (2009) o verbete “personagem” refere-se aos seres fictícios construídos à imagem e semelhança dos seres humanos. E, o verbete “personagem-tipo” refere-se a qualquer personagem cujos traços físicos ou características comportamentais podem ser imediatamente reconhecidos pelo espectador. Esse fácil reconhecimento se dá pelo uso de estereótipos na construção da personagem no teatro.

⁵¹ O *laboratório cênico* ou *laboratório dramático* constitui-se como uma “pesquisa de campo” onde o ator busca informações que possam auxiliar na composição física e psíquica de um personagem, bem como na construção de sua gênese (história de vida do personagem que não aparece no texto). Um exemplo de laboratório cênico, é quando um ator vai interpretar um médico. Nesse caso, ele vai diretamente a um hospital/clínica para observar e, se possível, auxiliar esse profissional no seu dia a dia, procurando entender na “prática”, como essa pessoa desempenha seu ofício, quais suas atividades, como fala e se comporta.

[...] Itararé foi escrita, começo escrever em 80. Eu comecei escrever, por que eu gosto de escrever, eu gosto de levar no ambiente e ler alguma coisa pra ver a reação. [...] [Eu morava no Centro de Teresina] Mas eu vivia lá dentro [do conjunto habitacional Itararé]. E levei o grupo pra observar, passava o dia lá, na casa, não sei aonde, comia ali, levava. Teve um momento que eu levei mesmo, o pessoal todinho, pra lá. (LIMA, 2015).

O enredo da peça “Itararé, a República dos desvalidos” centra-se numa família de classe média que faliu e teve que morar naquele conjunto – ainda por causa do favor de um político; caso contrário, iriam morar em baixo da ponte ou em outro *não-lugar* da cidade.

Segundo o antropólogo Marc Augé (2012), “não-lugar” constitui-se como o espaço não praticado, onde as vivências são efêmeras e, por isso, não produzem uma relação histórico-identitária. Não há sentido para quem transita nesses espaços e nem inteligibilidade para quem o observa, do ponto de vista da habitabilidade. Como exemplos de “não-lugares” ele cita as pontes, os viadutos, as vias aéreas, os aviões, os aeroportos, as rodoviárias, os ônibus, as estações, os trens, os hotéis, entre outros.

A família teresinense, representada na dramaturgia de Afonso Lima, era formada, naquele contexto, por **Joana Maria**, uma costureira que nunca se acostumou com a nova condição de pobre e vive reclamando da vida; seu marido **Mané Rola**, que recebeu esse apelido por se envolver com muitas mulheres (mesmo sabendo dessas traições a esposa não deixou o marido, o texto deixa implícito que não se trata de amor, mas porque ela não tem outra opção melhor naquele lugar onde vive) e também vive embriagado, com um copo de cachaça sempre à mão; a filha **Lindalva** deixou os estudos e virou prostituta, tentando encontrar alguém que lhe desse melhores condições de vida; e o filho **Pedro Henrique**, que se apresenta como militante político e tenta mobilizar o povo, juntamente com seu amigo **Marco Aurélio**, que mora no Centro da cidade, mas que aos poucos vão demonstrando suas faces demagógicas. A vizinha e amiga de Joana Maria é **Rosa Pacu**, uma lavadeira de roupa, viúva que seguiu o caminho da prostituição de sua mãe, depois que os filhos morreram numa enchente do rio Parnaíba (ou do Poti) e o marido pescador naufragou com seu barco também naquelas águas. Por fim, **Marta Carvalho** é outra vizinha que se apresenta com o estereótipo de beata católica, que tudo faz pela Igreja e pelos bons costumes, mas que isso seria uma máscara para esconder seus desejos libertinos como o de fazer sexo com sacerdotes.

O Conjunto Habitacional Itararé, depois renomeado de Dirceu Arcoverde⁵², foi entregue à população teresinense em 1977 e fazia parte da política de habitação do governo federal.

⁵² O conjunto habitacional Itararé I foi construído no período do governo estadual de Dirceu Mendes Arcoverde (1975-1978). Esse político piauiense faleceu em 1979, enquanto ocupava o cargo de Senador e, para homenageá-

Vários conjuntos habitacionais foram construídos no Brasil, com o intuito de diminuir o déficit habitacional. O órgão responsável ficou sendo a COHAB (Companhia de Habitação), com administração própria em cada estado e teve como instituição financiadora o BNH (Banco Nacional de Habitação).

Em Teresina, a COHAB-PI construiu vários conjuntos habitacionais como o Itararé na Zona Leste (atualmente redefinida como Zona Sudeste), o Promorar na Zona Sul e o Mocambinho na Zona Norte (FAÇANHA, 2003). Esses conjuntos foram entregues à população sem condições mínimas de infraestrutura urbana e também não dispunham de serviços básicos, como Posto de Saúde, Escola e segurança pública. No caso do conjunto Itararé I (entregue em 1977), além de ser localizado distante do centro da capital, não existiam água encanada, pavimentação das ruas e nem transporte coletivo (SILVA, 2009).

Foram essas e outras questões que levaram o dramaturgo Afonso Lima a escrever um texto teatral que denunciasses essas mazelas e levasse o público a refletir sobre a política habitacional brasileira. Logo na música de abertura da peça, é possível perceber a ironia denunciativa desses problemas urbanos e sociais. Essa canção “Itararé” constitui-se como uma síntese de todas as questões que são discutidas ao longo do texto teatral e das demais músicas.

Itararé

Pedro Henrique

Uma dádiva imensa
Se recebe neste mês
Num momento de alegria
Em que se passa a freguês [...]

Todos os atores

Vamos ver que moradia
Nos entregam no café
Muito grandes quarto e sala
Luz e água, ITARARÉ [...]
O terreno está medido
Palmo a palmo, que amor
No inverno temos lama
No verão temos calor [...]

Todos os atores

Itararé, quero te amar
Fazendo bicos, roubando lá
Sobrevivendo a qualquer jeito
Sem mais lamúrias, sem dor no peito
E resistir até estourar
Dar todo o corpo pra te pagar
E resistir até estourar
Dar todo o corpo pra te pagar. (LIMA, 2005, p. 4).

lo, o citado conjunto habitacional foi renomeado para Dirceu Arcoverde, sendo que o conjunto Itararé II, também foi entregue em 1980 com a nova nomenclatura.

Afonso Lima não vivenciou diretamente aqueles problemas urbanos, pois morava na região central de Teresina. No entanto, ele também sofreu diretamente a má gestão dessa política habitacional, quando construiu uma casa no bairro Planalto Ininga, financiada pelo BNH (Banco Nacional de Habitação) e percebeu a quase impossibilidade de quitar essa dívida. Em seu depoimento ele narrou, de forma bastante indignada, esse financiamento que aprisiona o mutuário, com os juros altos que “impedem” a sua quitação.

Você paga, paga, paga e se você quer liquidar, se tem um dinheiro seu, vai saber lá você deve mais do que pagou da casa que você comprou. Aconteceu comigo, eu fui financiado pelo BNH ainda, a minha casa que eu construí no Planalto Ininga. Quando teve um acordo do governo, que a gente podia usar o Fundo de Garantia, eu corri lá na Caixa, *“Ah eu quero”*. Ah é tão engraçado (risos) *“Não, você já pagou tanto, mas você deve cento e tanto”*, aí eu digo *“Devo mais do que eu comprei, do valor do contrato?”* *“É, porque a quadra alta, não sei o que”*, tem uns cálculos que eles fazem lá que termina a gente ter que pagar, termina nunca. (LIMA, 2015).

O Banco Nacional de Habitação (BNH) foi o principal órgão do Sistema Financeiro de Habitação (SFH). Essa política habitacional foi instituída no segundo semestre de 1964, no primeiro governo militar, do presidente Castelo Branco (1964-1967). A proposta legal dessa política visava a coordenar a ação dos órgãos públicos e dar orientação à iniciativa privada, no sentido de estimular a construção de habitações de interesse social e o financiamento da aquisição da casa própria, especialmente pelas classes da população de menor renda (ALMEIDA; CHAURTARD, 1976). No entanto,

O SFH, embora atingisse seus objetivos nos primeiros anos de funcionamento, acabou se desgastando com o tempo devido não só ao descompasso entre o aumento dos custos reais dos imóveis e a **correção monetária aplicada nas prestações dos mutuários** como, principalmente, à elevação contínua da inadimplência. O SFH acabou sendo gradualmente absorvido pela Caixa Econômica Federal, até ser totalmente desmontado em setembro de 1996, permanecendo, todavia, os instrumentos de captação: caderneta de poupança e FGTS. (FURTADO, 2000, p.192, grifo nosso).

Essa experiência trágica de Afonso Lima com o BNH, o *laboratório cênico* realizado no conjunto Itaré e o sofrimento dos mutuários com a má gestão da política habitacional brasileira, apontam os limites tênues entre a ficção e a realidade e a historicidade na produção dos textos. Ou seja, o texto teatral de Afonso Lima constitui-se como a representação de uma presença, as questões que envolviam a política habitacional brasileira no período de construção do texto, mas também não pode ser tomado como um reflexo “puro” da realidade histórica

vivida. Não fazemos essa ressalva pelo simples fato de se tratar de um texto literário, ficcional, mas porque entendemos que não há realidade transparente que possa ser apreendida, pois até o texto mais objetivo carrega as suas condições de produção (CHARTIER, 2002).

Sobre a relação entre texto e realidade, o historiador Roger Chartier (2002) explica que nenhum texto, literário ou documental, pode anular-se como texto, ou seja, como um sistema construído segundo regras próprias de funcionamento, esquemas de percepção e de apreciação, que remetem às suas *condições de produção*. A relação do texto com a realidade se dá por meio de modelos discursivos específicos a cada situação de escritura. Diante dessas considerações, cabe ao historiador estabelecer a especificidade de cada texto – ficcional ou não – situando-o em relação a outros textos e fugindo da ideia simplista de que são reflexos puros da realidade histórica. Os textos ou “materiais-documentos” obedecem a procedimentos de construção relativos ao *lugar social* de seus produtores e às regras de escritura particulares ao gênero de que fazem parte. Para Chartier, a leitura “positiva” de um documento escrito se dá pela evidenciação das categorias de pensamentos e dos princípios de escritura que regem os textos. Com essa leitura “positiva”, o real assume um novo sentido, “[...] o que é real, de fato, não é somente a realidade visada pelo texto, mas a própria maneira como ele a visa, na historicidade de sua produção e na estratégia de sua escritura” (CHARTIER, 2002, p. 56).

Portanto, com base nessas reflexões de Chartier, seria mais coerente afirmar que o referido texto teatral de Afonso Lima representa uma realidade histórica vivida, constrói um real não por meio de descrições estatísticas, por exemplo, mas fazendo uso das particularidades do gênero textual dramático e inscrevendo as marcas pessoais do autor e também dos diversos discursos que circulavam naquele momento da escrita.

No texto teatral “Itararé, a República dos desvalidos”, bem como na sua encenação, percebe-se uma sensibilização com a população de baixa renda da cidade. Nesta visão representativa da realidade, esta referida parcela social, teria sido enganada, uma vez que o governo disponibilizou em forma de presente o “sonho da casa própria” (“Uma dádiva imensa/ Se recebe neste mês”) e, depois de instalados eles teriam percebido que aquele suposto sonho, incluindo a ideia de poderem comprar um imóvel novo, teria se transformado em pesadelo. Ou sempre fora um pesadelo, apenas travestido de sonho na época de sua inauguração (“Num momento de alegria/ Em que se passa a freguês”).

O “pesadelo” começava no deslocamento para o Itararé, pois não havia transporte coletivo para aquela região no final dos anos 1970, constituída ainda como uma zona rural de Teresina. Entretanto, quando se chegava a esse conjunto, geralmente com apoio da Prefeitura, que disponibilizava um caminhão para levar as famílias de diversas partes da cidade, o mutuário

se deparava com um imóvel muito pequeno (SILVA, 2009). Na ironia de Afonso Lima, os cômodos eram “Muito grandes quarto e sala” e depois, explicita a pequenez do imóvel (mas ainda com humor irônico) afirmando que eles poderiam ser medidos apenas com alguns palmos (“O terreno está medido/ Palmo a palmo, que amor”). Quando o mutuário saía do imóvel e transitava pelas vias daquele conjunto habitacional, se deparava com ruas sem pavimentação (“No inverno temos lama”). Aliado a esses problemas de infraestrutura urbana, estava a grave crise econômica que assolava a maioria dos brasileiros nos anos 1970 e 1980. Os altos índices de desemprego e o aumento do custo de vida embutido na inflação, constituíam-se como consequências dessa crise, levando muitos brasileiros a sobreviverem com empregos temporários (FURTADO, 2000) e/ou, em alguns casos, chegando ao extremo de cometerem pequenos furtos (“Itararé, quero te amar/ Fazendo bicos, roubando lá/ Sobrevivendo a qualquer jeito/ Sem mais lamúrias, sem dor no peito”).

Esses atos ilícitos cometidos por algumas pessoas e a prática comum dos “bicos” eram reflexo dessa crise econômica e das poucas políticas públicas, que não atendiam a demanda nacional, aspecto observável nos estudos do economista Milton Braga Furtado, quando apontou o fato de que

O Fundo de Assistência Social – Finsocial (Dec. Lei 1940-82) – criado no governo Figueiredo, com a finalidade de prestar assistência em alimentação, habitação popular, saúde, educação e amparo ao pequeno agricultor, não incluiu a assistência específica ao desempregado. O Fundo constitui-se, basicamente, da contribuição social correspondente a uma alíquota (0,5%) proveniente da receita bruta das empresas públicas e privadas, que realizam vendas internas, bem como do saldo das operações de instituições financeiras e sociedades reguladoras. A administração do Finsocial foi atribuída ao antigo BNDE, que com as novas funções, foi transformado em Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social – BNDES –, subordinado ao presidente da República. (FURTADO, 2000, p. 215, grifo do autor).

A crise econômica e a desassistência ao desempregado contribuíram para que o mutuário do Itararé fizesse de tudo para sobreviver e pagar as prestações da casa, inclusive se prostituindo como aponta a ironia de Afonso Lima, ao sugerir que o morador (a) daquele conjunto habitacional iria “[...] resistir até estourar/ Dar todo o corpo pra te pagar”.

Afonso Lima procurou desconstruir todo o discurso oficioso que apontava aquelas casas dos conjuntos como moradias dignas aos brasileiros. Sugeriu também que a desterritorialização (os conjuntos reuniam pessoas de diferentes regiões da cidade e também do interior do Piauí) era um dos grandes entraves para que o povo se unisse e lutasse por melhores condições de vida. Ou seja, para ele o ambiente dos conjuntos não promoveria a integração social, pelo

contrário desagregaria os grupos. Essa desagregação social, também chamada por Afonso Lima de “destituição de raízes culturais” pode ser percebida em um diálogo entre as vizinhas e amigas Rosa Pacu e Joana Maria.

Rosa Pacu – A gente tem que dosar a vida com coisas alegres, Joana, senão não se aguenta. Nunca mais se fez nada. Cadê os velhos dramas, as brincadeiras de roda? Aqui também não tem nada pra gente se divertir.

Joana Maria – Ora, Pacu, fazer o quê? Dançar São Gonçalo? Fazer Bumba-meu-boi? Essas coisas aqui não funcionam. Não se tem tradição cultural nenhuma, nem raízes de nada. O que nós sabemos é que quando chega o fim do mês temos que ir entregar o nosso mísero dinheiro como prestação dessas casas. O mês todo é pensado como pagar tanta coisa. Nós somos pacatas imbecis procurando sobreviver. (LIMA, 2005, p.7).

O dramaturgo Afonso Lima não se deteve apenas em apontar aquilo que seria o entrave para a conscientização política das pessoas – a “destituição de suas raízes culturais”. Ele sugeriu então que se inventasse uma tradição cultural no conjunto Itararé, a partir da integração social e cultural dos moradores daquele conjunto, bem como de toda a cidade. No segundo ato da peça, ele apresenta o “Tratado dos Desvalidos”, onde explica por meio de seus personagens sua proposta farsesca.

Tratado dos Desvalidos

Marco Aurélio – [...] Aqui todos serão unidos e se juntarão numa clara demonstração de fraternidade universal. [...] O cabeça de cuia surgirá brilhante e comerá as sete virgens ao som do novo rock eletrônico e do batuque dos ritmos inovadores.

Pedro Henrique – O país dos desvalidos ordena: O bumba-meu-boi se transformará em boi real. Todas as lendas serão realidades e o povo dançará na euforia moderna das matracas. [...]

Marco Aurélio – Bumba-meu-boi, ballet, cabeça de cuia. É hora de liberdade! [...]

Pedro Henrique – A nova ordem é transformar! Misturar nos conjuntos habitacionais todas as formas culturais, alargar os horizontes da inteligência. [...]

Marco Aurélio – Surgirá uma nova tradição popular, prateada, colorida, metálica, presságio de um novo tempo. (LIMA, 2005, p. 31).

A peça “Itararé, a República dos Desvalidos” é uma grande farsa que satiriza aqueles problemas urbanos e sociais vividos no conjunto habitacional Itararé, mas que também eram vivenciados em outras partes da cidade, bem como outros conjuntos habitacionais de todo o Brasil. Nesse texto, Afonso Lima expressa o seu engajamento político e o utiliza como instrumento de luta contra a má gestão das políticas públicas de habitação do regime militar brasileiro, que, ao contrário do discurso oficioso, não traziam dignidade para a população de

baixa renda do Brasil. Essa consciência política de Afonso Lima se dava por sua formação acadêmica – em Direito e Licenciatura em História – e pela interação com outras pessoas, geralmente artistas, que sonhavam com um país democrático e compartilhavam suas experiências de luta nos vários espaços culturais da cidade, como no Theatro 4 de Setembro e no bar Nós e Elis.

3 A ESPACIALIDADE CULTURAL DE TERESINA: SOCIABILIDADES E SENSIBILIDADES URBANAS

Após fazermos a análise das representações da cidade de Teresina na memória (oral e escrita) de artistas locais nas décadas de 1980 e 1990 nos propomos a discutir, nesse segundo capítulo, os seguintes questionamentos: Quais eram os espaços culturais de Teresina nas décadas de 1980 e 1990? Como os artistas teresinenses se relacionavam com os espaços culturais da cidade no referido período? Quais eram suas práticas sociais – cotidiano e sociabilidades – desenvolvidas nestes lugares? Qual a importância dos espaços culturais de Teresina – no citado recorte temporal – para os artistas locais?

No intuito de responder essa problemática histórica, privilegiamos o uso da fonte oral, nesta segunda parte do trabalho, cruzando-a com outros tipos de fontes – Resoluções da UFPI, Decretos do Governo do Estado do Piauí, jornais, letras de músicas, poesias, romances, crônicas, imagens, etiquetas de compra e venda de livros. O diálogo com essas variadas fontes nos permitiu discutir as *sociabilidades e sensibilidades urbanas em espaços culturais de Teresina nas décadas de 1980 e 1990*, a partir das ações de algumas instituições promotoras de cultura, como o CEPI (Centro de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares) e a UFPI (Universidade Federal do Piauí); bem como da descrição e análise dos grupos artísticos e sua produção cultural nos diversos espaços culturais da cidade – como o bar Nós e Elis – no referido período.

3.1 O CEPI e a formação em teatro e música

Na década de 1970, o Piauí ainda sofria com seu atraso em relação ao desenvolvimento econômico e social, comparado aos estados do Ceará, Pernambuco e da Bahia. Um dos fatores, entre outros, que contribuíram para esse atraso foi o pouco investimento público no setor educacional. O Censo do IBGE de 1970 apresentava o número de homens e mulheres sem instrução na ordem de 89.429, que correspondia a quase 50% dos grupos sociais divididos por tempo de estudo, nos critérios deste órgão estatístico (SANTANA, 2009).

O economista Felipe Mendes (2003), na terceira parte de sua obra “Economia e desenvolvimento do Piauí”, apontou a concentração de investimentos públicos federais na região do sudeste brasileiro, desde os anos 1950, destacando os estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Segundo os estudos desse pesquisador, os poucos recursos destinados ao Nordeste, por meio de órgãos públicos como a SUDENE, o Banco do Nordeste, o DNOCS

e a CODEVASF, também se concentraram em três estados, sendo eles Bahia, Pernambuco e Ceará. Ou seja, o Piauí, juntamente com os outros estados nordestinos, ficou com pouco ou quase nada dos recursos destinados ao Nordeste brasileiro. O desenvolvimento lento do setor industrial e das obras de infraestrutura, especialmente energia elétrica, entre outras, foi um dos indicativos mais explícitos do atraso econômico do Piauí, no período de 1950 a 1980, em relação aos outros estados nordestinos que recebiam a maior parcela dos investimentos federais. No que se refere à questão social também havia defasagem do Piauí, comparado aos outros estados nordestinos. Felipe Mendes aponta que o Piauí foi o último estado nordestino a criar uma universidade (lei nº 5.528 de 10 de outubro de 1968); que era possuidor de altos índices de analfabetismo, maiores que da região e do Brasil como um todo, no período de 1872 a 1999; e que era possuidor do menor número de leitos hospitalares, no período de 1940 a 1999.

Nos seus estudos, o referido economista concebeu a inauguração da Usina de Boa Esperança, em 1970, e a instalação da Universidade Federal do Piauí, em 1971, como marcos delimitadores de uma nova fase do desenvolvimento do Piauí. A usina teria contribuído para criar as bases para o desenvolvimento industrial e para a ampliação do consumo energético residencial, incluindo a aquisição de eletrodomésticos por uma parcela da sociedade que se beneficiava com o “milagre econômico” do governo federal. A universidade teria contribuído com a qualificação de recursos humanos (produção e divulgação de conhecimentos científicos) para atuarem como agentes do processo de mudanças sociais, políticas e econômicas que levariam o Piauí a se equiparar, num futuro próximo, aos estados nordestinos mais desenvolvidos, como o Ceará, o Pernambuco e a Bahia.

No intuito de promover mudanças que alavancassem o desenvolvimento econômico e social do Piauí, o Governador Alberto Silva, em seu primeiro mandato (1971-1975), empreendeu esforços no setor educacional básico e superior com a criação do **Projeto Piauí** e a instalação definitiva da **Universidade Federal do Piauí** em 1971.

O Projeto Piauí inspirava-se num modelo participativo de crescimento a partir do sistema educacional. Isto é, o projeto visava à formação em alto nível de lideranças que atuassem no setor educacional e artístico de forma conjugada para que, assim, com suas ações pudesse melhorar a imagem da cultura do piauiense.

A historiadora Márcia Castelo Branco Santana (2009) explicou em seus estudos que o Projeto Piauí tinha como sua principal meta a formação de técnicos, que atuassem nas áreas de desenvolvimento e crescimento do Estado. Para alcançar tal intento, o próprio governador Alberto Silva teria tomado a frente dessas ações, ao participar como presidente do Conselho Deliberativo desse projeto. A equipe do Projeto Piauí mantinha uma estreita relação com a

Universidade Federal do Piauí, para que as políticas públicas do governo estadual se fortalecessem e também para que esta instituição de ensino “[...] se constituísse no principal núcleo de formação educacional da sociedade teresinense, permitindo, portanto, que fossem engendradas, a partir dali, oportunidades de investimentos educacionais para os piauienses (SANTANA, 2009, p. 123).

O CEPI (Centro de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares) fazia parte do Projeto Piauí e tinha como meta a qualificação de professores de 1º e 2º Graus da área de Comunicação e Expressão, numa proposta de metodologia didática interdisciplinar. No entanto, a comunidade em geral de Teresina podia participar dos cursos ofertados por esta instituição, sem necessidade de pré-requisitos.

Esse centro de estudos ficava localizado na Rua Desembargador Pires de Castro, próximo à Avenida Frei Serafim e, promovia cursos para diferentes modalidades artísticas, mas com ênfase em música e teatro. Os professores possuíam um nível técnico e intelectual reconhecidos nacionalmente pela classe artística, além de serem de outros estados brasileiros, o que favorecia o intercâmbio com o Piauí.

O músico Edvaldo Nascimento ressaltou, em depoimento, a localização, as duas principais modalidades artísticas e a importância do CEPI para a formação cultural do teresinense. Para esse roqueiro, o CEPI

[...] era um centro de formação de música e teatro, uma coisa assim. E esse espaço ficava atrás da minha casa. Era nos fundos da minha casa. Era um castelinho que ficava ali na [Rua] Pires de Castro. Hoje é um estacionamento, um negócio que vende prótese, coisa assim. Fica bem na esquina ali. [...] Pertinho ali do Hospital Getúlio Vargas. Então, ali era o CEPI. Ali foi onde desenvolveu uma série de pessoas de várias áreas de teatro, como de música. (NASCIMENTO, Edvaldo, 2015b).

Nas lembranças da memória individual de Edvaldo Nascimento, percebemos as relações sociais com o grupo ao qual ele pertence – o dos artistas. Essas relações sociais ocorriam em um ambiente comum – a cidade de Teresina – e, especialmente, nos diversos espaços culturais desta urbe, como foi o caso do CEPI. Esse fato nos levou a refletir sobre as relações entre a memória e os espaços, estabelecendo um diálogo com Maurice Halbwachs (2006). Esse sociólogo francês dedicou parte dos seus últimos estudos para a relação entre a memória coletiva e o espaço. Ressaltamos que, assim como Paul Ricoeur (2007), acreditamos que não se deve fazer uso das ideias de Halbwachs de forma dogmática. Entretanto, seria um equívoco não reconhecer a importância de sua última obra – “A memória coletiva” – para o estudo

sociológico da vida cotidiana, a partir da análise da memória. Nesse sentido, cabe aqui um diálogo que não apenas reproduza o pensamento desse sociólogo francês, mas que interaja com ele, apontando também algumas lacunas ou ideias que não se sustentam mais na contemporaneidade.

Maurice Halbwachs explica que existe o “grupo da cidade”, onde seus membros estão ligados pela proximidade espacial. Entretanto, ressalta que não basta utilizar esse grupo para tentar descobrir e recordar a que sociedade eles estão ligados, porque dentro do grupo da cidade existem outros subgrupos que não se ligam pela proximidade física e até desprezam essa questão espacial em sua configuração, como é o caso de grupos jurídicos, bancários e de prestadores de serviços. Porém, Halbwachs (2006, p. 166) ressalta que “[...] é difícil descrevê-los descartando qualquer imagem espacial”. Ou seja, Halbwachs defende que os espaços são de suma importância para se entender a constituição dos grupos, mesmo aqueles que, em tese, não se formam a partir de relações espaciais.

No grupo dos artistas, por exemplo, os seus membros não se ligam pela proximidade espacial. Os artistas fazem arte em qualquer lugar do Brasil e do mundo, no campo ou na cidade. Todavia, mesmo os artistas mais cosmopolitas e universalistas interagem com o local onde vivem, ou permanecem por um período mais prolongado. Nessa interação, eles influenciam o espaço e são influenciados por ele. A cidade vira tema de músicas, poesias, crônicas, peças de teatro etc. Nesse jogo interativo, há casos em que o artista passa a representar em si, o seu local de origem, como é o caso do músico Lázaro do Piauí, do artista plástico Albert Piauí, do músico Luís Gonzaga (representando a região Nordeste), do escritor Jorge Amado (representando o Nordeste e, especificamente o estado da Bahia), do teatrólogo Ariano Suassuna (representando o Nordeste e, especificamente o estado de Pernambuco).

No caso do CEPI, esse espaço cultural influenciou vários artistas que estavam em início de carreira ou aperfeiçoando seus estudos. Isto porque, segundo as lembranças de Edvaldo Nascimento, “Ali foi onde desenvolveu uma série de pessoas de várias áreas de teatro, e de música”. Entre esses vários artistas, estava o próprio Edvaldo Nascimento, que também fazia uso desse espaço para ensaiar com uma de suas primeiras bandas, formada por ele, no baixo e vocais, e pelos amigos Durvalino Couto Filho, na bateria e, Edino Neiva, na guitarra. No relato oral, esse músico lembra que “[...] o CEPI tinha uns equipamentos lá, bateria, guitarra e baixo. E todo ano que o Durvalino vinha passar as férias [em Teresina, pois estava morando em Brasília], a gente ensaiava lá. Daí começou. Chamamos o Edino.”

Outro membro do grupo dos artistas locais de Teresina, que interagiu constantemente com os vários espaços desta urbe, foi o maestro Aurélio Melo. Suas vivências e produção

artística, comentadas no primeiro capítulo, nesta (para a / com a) cidade, apontaram o seu envolvimento, juntamente com outros parceiros musicais, com este espaço urbano. Ao se tratar especificamente do CEPI, esse fragmento espacial de Teresina foi lembrado pela memória de Aurélio Melo, quando falava, em depoimento para este trabalho, sobre o início de sua formação musical. Ele destacou no seu relato oral a vinda de professores e/ou artistas renomados nacionalmente para ministrar cursos no CEPI em Teresina e o privilégio que ele e outros artistas tiveram em ter acesso a um nível elevado de estudos, até então, nunca oportunizado em Teresina, o que contribuiu decisivamente para a criação da Escola de Música de Teresina.

[...] Também na época [começo da década de 1970] eu tive uma oportunidade muito boa que apareceu em Teresina... o Maestro Reginaldo Carvalho que veio através de um Projeto chamado Projeto Piauí. Como não tinha o curso da universidade. **Ele começou a trabalhar. Fez, criou um Centro de Pesquisas Interdisciplinares, chamado CEPI.** Tá certo?! Eu fui estudar com ele, foi meu primeiro professor. Digamos assim, professor renomado. [...] Mas aí o primeiro professor conhecido nacionalmente, preparado, chama-se Reginaldo Carvalho. E aí foi um outro estágio. Estágio assim, de intelectualidade musical. A conversa já era outra, já era uma pessoa muito... Reginaldo Carvalho trabalhou com Vila Lobos. Então, era – digamos assim, entre aspas... eu não gosto de citar não, mas para clarear – um outro nível. Então, isso me despertou esse outro lado, de que eu teria que estudar, teria que procurar outros professores. E assim por diante. Mas eu passei assim uns cinco anos frequentando esse Centro de Pesquisa Interdisciplinar que era como se fosse um Conservatório, um curso na Universidade, uma coisa assim. Mais ou menos. **Foi um nível muito elevado.** Tanto que eram poucos alunos. [...] Cinco alunos no máximo. **Desse embrião surgiu depois a Escola de Música de Teresina, já ligada à Universidade.** Já foi criada pela universidade. E o núcleo foi justamente esse Centro de Pesquisa. [...] (MELO, 2015, grifo nosso).

Como pudemos perceber no depoimento acima, o CEPI foi de suma importância para o desenvolvimento artístico do maestro Aurélio Melo – e de muitos outros artistas piauienses – que atualmente se configura como um dos maiores ícones da musicalidade de alto nível em Teresina e em todo o Piauí. Contudo, esclarecemos que o maestro Reginaldo Vilar de Carvalho não foi o criador do CEPI, como afirmou Aurélio, mas sim o coordenador desse Centro de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares. Além da coordenação geral do CEPI, o maestro Reginaldo Carvalho, oriundo da cidade de Guarabira, estado da Paraíba, ficou responsável pelo setor de música, regendo o Coral e ministrando os conteúdos de teoria e estética musical. Já o ator e diretor de teatro Antônio Murilo Eckhardt, de Brasília-DF, ficou responsável pelo setor de teatro e, logo, criou o Grupo de Espetáculos do CEPI.

A formação inicial do Grupo de Espetáculos do CEPI se deu com estudantes da antiga Faculdade de Filosofia do Piauí (FAFI) e com pessoas da comunidade em geral. É importante ressaltar que foi tensa a formação desse grupo de teatro. Os artistas de Teresina questionavam o porquê do poder público estadual convidar apenas professores de outros estados brasileiros a ministrar cursos no CEPI e desconfiavam de que a formação desse grupo de teatro, pelo governo, poderia ser mais um instrumento de censura à livre manifestação dos artistas. Isto porque o CEPI atuava principalmente nas escolas, que eram o foco de resistência aos abusos do regime militar brasileiro. Os artistas teresinenses temiam também que, com a criação desse agrupamento cênico, os grupos de teatro amadores ficassem ainda mais desassistidos de políticas públicas de incentivo cultural (CAMPELO, 2001).

De acordo com a análise de nossas fontes orais, percebemos que a maioria dos artistas teresinenses, especialmente aqueles ligados ao teatro, tinha uma postura engajada politicamente e tendiam para as esquerdas. Esses artistas engajados faziam uso de sua arte para lutar por um país democrático e livre, fato que indica o medo de que o CEPI fosse mais um instrumento governamental para cercear essa luta. No Brasil como um todo havia esse engajamento político por parte dos artistas, sendo que nos anos sessenta temos as primeiras organizações nacionais, com a criação do CPC (Centro Popular de Cultura) ligado à UNE (União Nacional dos Estudantes).

Os historiadores Antônio Carlos Brandão (2004) e Milton Fernandes Duarte mapearam e analisaram os movimentos culturais de juventude dos anos 1950 aos anos 1990 no Brasil. Nesse estudo eles apontaram a existência de uma cultura engajada no Brasil e informaram que o primeiro CPC (Centro Popular de Cultura) surgiu no Rio de Janeiro, em 1961. Essa organização juvenil tinha como meta a construção de uma cultura “nacional, popular e democrática” de esquerda. A ideia era de se promover uma “arte revolucionária”, definida como instrumento a serviço da revolução social. Os CPCs se espalharam por todo o país desenvolvendo uma cultura engajada, conscientizando as camadas populares e contribuindo para a constituição de um novo tipo de artista – o “revolucionário e consequente”.

A nossa pesquisa não apontou a existência de um CPC no Piauí. No entanto, como comentamos anteriormente, alguns artistas mantinham uma postura engajada, fazendo uso de sua arte para conscientizar politicamente as pessoas e protestar contra as arbitrariedades do poder estatal. O Grupo de Espetáculos do CEPI foi alvo desses protestos antes mesmo de sua formação. Mas, apesar das críticas, ele foi criado em dezembro de 1972 com a coordenação e direção artística de Antônio Murilo Eckhardt. Os membros desse grupo participaram de vários cursos no CEPI, tais como História do Teatro, Interpretação, Cenografia, Jogos Dramáticos,

Figurinos, Elaboração de Textos e Sonorização. Com os conhecimentos adquiridos, o grupo montou vários espetáculos teatrais, tais como “O Cavalinho Azul” de Maria Clara Machado; “Circo-Cinco – Os cinco sentidos do homem” um happening, criado e dirigido por Murilo Eckhardt; “Auto do Lampião no além” de Gomes Campos (com esse espetáculo participou da reabertura do Theatro 4 de Setembro em 1975); e “A viagem do barquinho” de Sílvia Ortoff (esta foi a última peça do grupo, que finalizou suas atividades em 1976) (CAMPELO, 2001).



Figura 18: O Grupo de Espetáculos do CEPI com a peça “Auto do Lampião no Além” de Gomes Campos e direção de Antônio Murilo Eckhardt, em apresentação no Theatro 4 de Setembro em 14 de março de 1975. Fonte: CAMPELO, Ací, 2015b. p. 56.

Os espetáculos do CEPI eram apresentados em escolas e auditórios de toda a cidade de Teresina, bem como em outros estados brasileiros com a participação em festivais, tais como o I Festival Nacional de Teatro Amador de Campina Grande-PB, em junho de 1974, e o I Festival Regional de Teatro Amador em São Luís-MA, em outubro de 1975. No elenco dessas peças teatrais estavam, entre outros: Maria Rita, José Mendes, Solfiere Markam, Elzano Sá, Fábio Costa, Mirica, Vera, Dente, Bebel, Prato, José Nazareno, Maria José, Francisco Augusto, Bob Robledes, Amanda Cavalcante, Galdiran Cavalcante, Rita Cavalcante, Isaac Cardoso,

Carlinhos Martins, Chiquinho Moraes, Ribamar Rocha, Francisco Ferreira, Afonso Lima, Bete Lima, Beto Lima, Fernando Lima, Assaí Campelo e Lorena Campelo (CAMPELO, 2001).

Outra pessoa que fez parte do rol dos membros do grupo dos artistas locais de Teresina, durante o recorte temporal de nossa pesquisa, foi a atriz Lorena Campelo. Ela também evocou suas lembranças, durante o depoimento concedido para este trabalho, tendo como *referência* os quadros sociais de sua memória, ou seja, pontos de referência necessários à localização das lembranças no momento da evocação, segundo Halbwachs (2006), os espaços culturais da cidade e suas relações sociais ali desenvolvidas.

Lorena Campelo, no ato de recordar, reconstruiu suas vivências passadas com base em imagens e ideias do momento de sua evocação. Durante sua evocação individual, ela apontou indícios que podemos considerar como uma *memória comum*, sobre a cidade de Teresina, compartilhada pelos membros do grupo dos artistas locais desta urbe. Isso ocorreu porque, segundo Halbwachs (2006), mesmo sozinhos, carregamos conosco as experiências vivenciadas com os outros. Isto é, mesmo numa situação em que estamos sós, carregamos o “outro” por meio de um livro, de uma música, de uma fotografia, de suas ideias, entre outras formas simbólicas.

A *memória comum* dos artistas locais teresinenses, ou pelo menos daqueles que foram alvo de nossa pesquisa, apontou o CEPI como um importante centro de formação artística, que constituiu a base teórico-prática de muitos artistas que atuaram nos anos 1970, 1980 e 1990 em Teresina.

A atriz Lorena Campelo, compartilhando dessa *memória comum*, lembrou-se de sua passagem pelo Grupo de Espetáculos do CEPI, que começou a frequentar, com apenas dezesseis anos de idade. Lembrou também de como sua participação nesse centro de estudos foi importante para sua carreira artística. Isto porque foi lá onde ela viveu a transição de uma atuação amadorística, em âmbito restrito, apenas na sua escola, para uma atuação profissional em grande escala, justamente na maior casa de espetáculos do Piauí, que estava sendo reinaugurada.

[...] Porque eu comecei a frequentar um espaço cultural que tinha aqui que foi criado, que foi o CEPI, Centro de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares. Que foram professores chamados pelo Governo, pra dar artes para os professores. Para formação de professores mesmo. E também para a comunidade em geral. Então comecei a fazer um curso fora de escola foi lá e foi Educação Artística. E foi junto com os professores. Só que eu ainda era de menor. Ainda era novinha. E daí comecei a fazer o Coral lá, que ainda era o Coral Juvenil. E fui chamada pra... fui assistir um dia um ensaio, eu queria fazer teatro. Assim de verdade, porque eu fazia só na escola. E fiz. Comecei a fazer teatro no CEPI.

Aí passamos, deixa eu ver, acho que dois anos, ou um ano e meio por aí pra gente estrear o primeiro espetáculo. Estrear no caso, fora de escola, no Theatro 4 de Setembro. Que foi na reinauguração em 75. Estreei lá para a comunidade em geral. [...] [o espetáculo] “Auto do Lampião no Além” de Gomes Campos. Aí pronto! A gente começou a frequentar esses espaços culturais. (CAMPELO, Lorena, 2015).

O Grupo de Espetáculos do CEPI, contrariando as críticas iniciais, contribuiu muito para o desenvolvimento das artes cênicas no Piauí, pois não apenas os membros desse grupo, mas toda a comunidade artística teatral teresinense pode participar dos vários cursos ofertados e, assim, elevar o nível das produções teatrais. Outro fato que aponta a relevância do Grupo de Espetáculos do CEPI é que, quando ele encerrou as atividades em 1976, os membros desse agrupamento artístico fundaram dois grupos de teatro: o Grupo de Teatro Pesquisa (GRUTEPE) e o Grupo Raízes de Teatro, que deram um grande impulso ao fazer teatral no Piauí nas décadas de 1980 e 1990.

No setor musical, como lembrou o maestro Aurélio Melo no depoimento acima, o CEPI contribuiu para o surgimento da Escola de Música de Teresina e do curso de Educação Artística⁵³ – habilitações em Artes Cênicas, Artes Visuais, Desenho e Música, em 1977, na Universidade Federal do Piauí, que formou profissionais que atuaram sobremaneira nos anos 1980 e 1990 em Teresina.

3.2 A UFPI: promovendo cultura

Como foi discutido no tópico anterior, o governo Alberto Silva (1971-1975) fez vários investimentos públicos do no setor cultural. Na primeira metade da década de 1970 foram criados o Projeto Piauí (em 1971), o Plano Editorial do Estado⁵⁴ (em 1972), a Secretaria de Cultura do Estado do Piauí (em 1974) e a Fundação Cultural do Estado (em maio de 1975). Foi realizada a reestruturação do Conselho Estadual de Cultura; a reforma do Theatro 4 de Setembro (reaberto em 1975) e a efetiva implantação da Universidade Federal do Piauí em Teresina (a partir de 1971) (CAMPELO, 2001; MORAES, 2003).

⁵³ O Departamento de Educação Artística, ao qual pertence o curso de Licenciatura em Educação Artística (habilitações em Artes Cênicas, Artes Visuais, Desenho e Música), foi criado em 1977, através da Resolução nº 01/77 CCE/UFPI, CONSUN.

⁵⁴ Para maiores informações sobre os projetos de incentivo editorial do Estado do Piauí confira o texto “Mecenato: governo, empresa e cultura do Piauí” de Herculano Moraes (2003).



Figura 19: Entrada principal da Universidade Federal do Piauí, Campus Ministro Petrônio Portela em Teresina, c. de década de 1980.

Fonte: FERNANDES; AFONSO, 2012.

A Universidade Federal do Piauí foi instalada em Teresina na primeira metade dos anos 1970⁵⁵ e, no final desta década, já dispunha do curso de Educação Artística, que contribuiu de verdade para o desenvolvimento cultural de Teresina e do próprio Piauí, uma vez que até hoje ele é o único deste estado brasileiro. O Departamento de Educação Artística, juntamente com a CAC – Coordenadoria de Assuntos Culturais, criada em 1976, promoveu diversos cursos para os estudantes desta IFES e, em parceria com o DCE, realizou vários eventos abertos à comunidade em geral, como mostras de cinema e os festivais de música, que revelaram muitos talentos no Piauí.

Em 1984, a Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal do Piauí, por meio da CAC, promoveu a Mostra de Cinema Transcendental, aberta ao público acadêmico, bem como à comunidade em geral. A mostra teve quase um mês de duração, de 5 de maio a 3 de junho daquele ano, sendo realizada no auditório da UFPI, no campus da Ininga, Zona Leste e no Auditório Herbert Parentes Fortes, na região central da cidade. Segundo a crítica do jornal O Dia, que noticiou este evento,

[...] A programação consta de filmes premiados, de alto valor artístico/cultural. Em destaque “Teorema”, “Os mil olhos do Dr. Mabuse”, “O Tesouro da Serra Madre” e “Noites de Cabíria”. Todos deverão ser exibidos nas sextas, sábados e domingos, obedecendo o mesmo horário e locais deste próximo fim de semana. (MOSTRA..., 1984, p. 10).

⁵⁵ A Fundação Universidade Federal do Piauí foi instituída pela Lei nº 5.528 de 12 de novembro de 1968 e, devido a questões burocráticas, bem como disputas de poder e de memória, a FUFPI foi “inaugurada” duas vezes entre 1969 e 1971, sendo que sua instalação efetiva se deu em 1973 com a nomeação do Conselho Diretor. Para maiores informações sobre a instalação da FUFPI em Teresina confira o texto “A invenção da UFPI: elementos estruturantes e interfaces de poder” de Antônio Fonseca dos Santos Neto (2001).

Em 1988, a CAC participou da produção de dois eventos musicais em Teresina, o Festival de Música Universitária e o Festival de Música Popular. E, no final desta década até meados dos anos 1990, a CAC, em parceria com a Fundação Cultural Monsenhor Chaves, coordenou o CIARTE – Centro Integrado de Arte, do Centro da cidade (havia outros localizados nos bairros, como Matadouro e São João). No CIARTE eram ofertados cursos artísticos e acompanhamento de grupos de capoeira, dança, teatro, artes plásticas e banda de música. A coordenação da CAC, desde novembro de 1988 até 2015, ficou a cargo do professor e ator Paulo de Tarso Batista Libório (UM ATOR..., 1989).

O dramaturgo Ací Campelo, que foi aluno do curso de Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas, da UFPI, no começo dos anos 1980, lembrou, em depoimento, das atividades realizadas por seu departamento de ensino (que incluíam a CAC), que iam além dos muros da universidade e também atendiam à comunidade em geral. Em seu relato, destacou também o bar Nós e Elis, que ficava próximo à universidade e se configurou como ponto de referência para os estudantes da UFPI.

O Departamento de Educação Artística da UFPI, ele acabava de nascer naquele período, [em 1978] E ele chegou ao auge nos anos 80, 81, 82. Então saíram todos esses músicos formados, o Geraldo Brito. Todos esses que eu estou colocando aqui. Eles saíram de lá. E eles faziam uma movimentação incrível de... artística mesmo, que depois morreu. Mas o Departamento de Educação Artística fazia uma movimentação artística de poesia, dança, música, espetáculo show lítero-musical. O teatro com música, com dança. Tinha saído o primeiro espetáculo para fora do Piauí, lá do Departamento chamado “Nós de Teresina” que ganhou muitas apresentações no Brasil, que era esse pessoal de música. Viriato Campelo, Geraldo Brito, Durvalino Couto e todo esse pessoal... Laurenice França... que faziam textos de poetas e inseriam com música e dança. E aí era ali pertinho do Nós e Elis, então você acabava a aula e vinha para o Nós e Elis. Era ali pertinho da universidade, você vinha de pé mesmo. (CAMPELO, Ací, 2015a).

O dramaturgo Ací Campelo, assim como os demais artistas aqui analisados, e que nos concederam depoimentos para este trabalho, evocou suas lembranças sobre o passado da cidade de Teresina, tendo como referência os diversos espaços culturais desta urbe. No trecho de seu depoimento, acima, ele destacou a UFPI e o bar Nós e Elis. Já dialogamos com Halbwachs, que apontou a importância da relação entre os espaços e as recordações. O historiador Peter Burke (1992) também destacou a relevância dessa relação espaço-memorial, inclusive dialogando com Halbwachs, concebendo-a como um dos meios da transmissão da memória social. Segundo este historiador inglês, as recordações são produzidas pela organização social da *transmissão* e pelos diferentes meios utilizados. Entre esses meios estão as tradições orais, a escrita da memória, as

imagens, as ações e os espaços. Os espaços são concebidos como locais onde se pode guardar a memória, organizando-a. Daí porque bastaria ao recordador fazer referência a um espaço específico que, a partir de então, ele teria acesso a múltiplas lembranças ali guardadas.

Ací Campelo, no ato de recordar, fez referência a dois espaços que estavam próximos física e simbolicamente, pelas ações ali desenvolvidas. Durante o seu ato mnemônico ele abriu sua “caixa de lembranças”: o bar Nós e Elis e, nesse caso, especialmente o Departamento de Educação Artística da UFPI e teve acesso a um leque de experiências sociais vividas no tempo passado, e que foram reconstruídas no momento de expressão oral de sua memória (tempo presente). Nessa construção memorial do passado de Teresina ele destacou personagens, eventos, modalidades artísticas e ações culturais que, segundo ele, movimentavam não apenas a referida universidade, mas toda a cidade de Teresina.

O Departamento de Educação Artística da UFPI foi implantado em 1978, com a chefia do professor Emmanuel Coelho Maciel. Esse maestro mineiro chegou a Teresina em 1976, convidado pelo então reitor desta IFES, Camilo Filho, para ficar responsável por implantar a *habilitação em música* do curso de Educação Artística. No ano seguinte à sua chegada a Teresina, o referido professor compôs uma peça camerística para quatro instrumentos: violino, viola, violoncelo e piano, dedicada ao campus universitário da UFPI, intitulada “Ininga” (OEIRAS, 2009; OLIVEIRA, 2015).

Paralelo ao ofício docente e administrativo na UFPI, o professor Emmanuel Coelho Maciel ganhou três prêmios nacionais de composição, pelo Instituto Nacional de Música/Fundação Nacional de Arte, com as obras “Os sapos” (1981), “Ema-Seriema” (1982) e “Módulos” (1983). Esse maestro foi também o principal responsável pela fundação da Escola de Música de Teresina, em 1980, e da Orquestra de Câmara, em 1993, que depois se transformou na Sinfônica de Teresina (OEIRAS, 2009; OLIVEIRA, 2015).

O trabalho dos professores Reginaldo Carvalho, no CEPI, e de Emmanuel Coelho Maciel, na UFPI, contribuiu significativamente para o aprimoramento técnico e estilístico dos músicos autodidatas piauienses, que já trabalhavam com música, antes de fazer os cursos do CEPI e/ou o curso de Educação Artística da UFPI e, por outro lado, revelou muitos talentos musicais. Entre os artistas da música que até hoje se destacam no cenário piauiense e que foram influenciados por esses maestros, estão Aurélio Melo, Geraldo Brito, Edvaldo Nascimento e Durvalino Couto.

A importância da interação entre CEPI, UFPI e Escola de Música de Teresina para o aprimoramento técnico e estilístico dos artistas piauienses nos anos 1970 e 1980 foi destacada pelo músico Edvaldo Nascimento, que também transitou por esses espaços culturais.

[...] uma coisa também que eu acho que tem que ser falado nessa história da música piauiense foi o fato de ter na década de setenta no governo Alberto Silva. Ele ter aberto aqui na Universidade [Federal do Piauí] a Escola de Música. Aí veio nesse projeto o maestro Reginaldo [Carvalho], o maestro Emanuel [Coelho Maciel], veio uma gama de professores e... Não só na área de música, mas de teatro, veio o Murilo [Eckhardt]. Veio uma série de professores pra universidade pra formar esse curso de Música aqui na universidade. E tinha um braço dessa escola, de começo que era o CEPI. [...] Ali foi onde desenvolveu uma série de pessoas de várias áreas de teatro, como de música. Tinha cursos de tudo lá, de leitura. Foi aí que começou a aparecer partituras. As pessoas começaram a tocar com partitura. E o CEPI tinha uns equipamentos lá, bateria, guitarra e baixo. E todo ano que o Durvalino [Couto] vinha passar as férias, a gente ensaiava lá. Daí começou. [...] (NASCIMENTO, Edvaldo, 2015b).

O depoimento de Edvaldo Nascimento também nos ajudou a compreender, juntamente com as reflexões de Sônia Maria de Freitas (2002), que o uso da metodologia da História Oral

[...] abre novas perspectivas para o entendimento do passado recente, pois amplifica vozes que não se fariam ouvir. Além de nos possibilitar o conhecimento de diferentes “versões” sobre determinada questão, os depoimentos podem apontar continuidade, descontinuidade ou mesmo contradições no discurso do depoente. (FREITAS, 2002, p. 50).

Não podemos considerar Edvaldo Nascimento como um dos excluídos da história, sem vez e voz. Sua trajetória artística é reconhecida por seus pares e pela mídia local. Entretanto, ele mesmo reconhece que a memória não se sustenta apenas com a transmissão oral. Diante dessa realidade contemporânea emerge a necessidade de se construir uma história que perpetue certos acontecimentos, levando em consideração a memória de indivíduos e grupos que os vivenciaram. Em face dessas circunstâncias, ele aproveitou a oportunidade da concessão de seu depoimento para uma pesquisa histórica, para apresentar a *sua versão da história*, sugerindo aquilo que deveria ser escrito / perpetuado “[...] uma coisa também que eu acho que tem que ser falado nesta história da música piauiense [...]”.

Na versão da história de Edvaldo Nascimento estão presentes continuidades, descontinuidades e múltiplas temporalidades que fogem à cronologia e se apegam a um tempo entrecortado pelas emoções de ontem. Esse foi o caso de ele ter afirmado que a Escola de Música teria sido criada no governo de Alberto Silva. Essa afirmativa constitui um equívoco cronológico, pois o referido governador administrou o Estado do Piauí no período de 1971 a 1975 e a Escola de Música de Teresina só passou a funcionar efetivamente a partir de 1980. Porém, acreditamos que esse equívoco cronológico ocorreu porque, de fato, a gestação da

Escola de Música ocorreu no período do governo de Alberto Silva e tal fato ficou marcado em sua memória e lhe serviu como referência, independentemente de datas.

A historiadora Lucília de Almeida Neves Delgado (2006) acredita que a relação entre as múltiplas temporalidades, contidas nos depoimentos, constituem um dos muitos desafios da História Oral. Isto porque, durante uma entrevista, “[...] fala o jovem do passado, pela voz do adulto, ou do ancião do tempo presente” (DELGADO, 2006, p. 18). Esse adulto ou ancião carrega consigo memórias de suas experiências vividas e também lembranças que lhe foram repassadas, mas que foram por ele editadas, no momento de sua evocação. O depoente fala sobre um tempo em outro tempo. Sua narrativa oral desconsidera a cronologia e passa a registrar sentimentos, visões, interpretações atravessadas por emoções do tempo passado e que são renovadas ou ressignificadas pelas emoções do tempo presente.

O depoimento de Edvaldo Nascimento também nos faz entender que da interação entre CEPI, UFPI e Escola de Música de Teresina, “Daí começou” o aprimoramento técnico e estético de músicos e atores teresinenses que movimentaram a cena cultural de Teresina nos anos 1980 e 1990 com suas produções artísticas.

Essas produções artísticas foram pensadas, construídas e apresentadas em múltiplos espaços culturais de Teresina, além de apresentações em outras cidades e estados brasileiros, nas décadas de 1980 e 1990. Essas produções artísticas e os espaços culturais serão elencados e discutidos nos tópicos seguintes.

3.3 Os artistas locais e sua produção cultural

Você escolhe a arte ou a arte escolhe você? Muitos artistas do Brasil e do mundo não escolheram ser artistas. Foram escolhidos pela arte. Entendemos essa “escolha” como algo que transcende as explicações racionais que apontam um inatismo biológico (com transferência de caracteres físicos e comportamentais via DNA) ou um aprendizado com o meio circundante. Assim, sugerimos a existência de uma “predisposição interna” que muitas vezes se manifesta em famílias e meios sociais que não tem nenhuma relação direta com produções artísticas. É o caso de alguns artistas analfabetos que viveram no meio rural, bem distante dos centros urbanos e só depois de um tempo foram conhecidos pelo mundo intelectual. Essa “arte” que “escolhe” o futuro artista pode ser concebida como ato imitativo e/ou criativo. Isto é, um ato que *imita* a natureza e é condicionado por ela, mantendo uma relação de interdependência. Mas apesar desse condicionamento e interdependência, há fissuras nesse relacionamento que possibilitam a emergência de liberdades criativas que posicionam a arte na esfera da *criação* e não apenas

imitação. Portanto, se a arte pode ser concebida como ato imitativo e/ou criativo, então o mais coerente seria apontar algo anterior a esse ato, a esta ação. Esse princípio que vivifica, que dá movimento ao referido ato, seria o “espírito artístico”. Uma força animadora que dá impulso ao sentimento, que amplia e/ou apresenta uma capacidade diferente de percepção da realidade, por parte dos sentidos (ABBAGNANO, 2007)⁵⁶.

Esse pensamento, que prega a existência de um “espírito artístico”, é compartilhado por muitos artistas teresinenses que atuaram nos anos 1980 e 1990 (e ainda hoje continuam na ativa), como o músico Aurélio Melo, a atriz Lari Sales e o ator e cantor Moisés Chaves.

Esse “espírito artístico” contagiou o músico Aurélio Melo desde seu nascimento na cidade de Oeiras. As famílias desta cidade piauiense, na década de 1950, estavam envolvidas em uma lenda onde seria possível prever o destino das crianças recém-nascidas a partir de um barro jogado na parede. O próprio Aurélio Melo relatou que

[...] lá em Oeiras diz a lenda que quando a criança nasce, ou quando nascia antigamente. [...] a mãe jogava um barro na parede. Existe até essa brincadeira do barro na parede, se colar colou. Jogavam o barro na parede. Se colasse é porque o filho ia ser músico. Mas se não colasse, caísse então, o filho ia ser doido. Porque em Oeiras ou era músico ou era doido. Eu não sei bem o que aconteceu comigo. Minha mãe nunca me falou. Mas eu creio que pelo que eu conheço, acho que um pouquinho do barro pregou e um pouquinho do barro caiu. Tá certo?! Então, eu nasci em Oeiras. Mas também só fiz nascer. Depois minha família foi embora para o Ceará. Passou uma temporada no Ceará. Sem entender bem nada da vida, e retornamos para Teresina. (MELO, 2015).

Além de apontar a emergência do “espírito artístico”, o depoimento de Aurélio Melo indicou também a formação de suas referências memorialísticas, construídas desde seus primeiros anos de vida. Ao fazer seu resumo biográfico, solicitado por nós durante a entrevista que concedeu para esta pesquisa, ele indicou que a música esteve presente em sua vida desde seu nascimento. Durante seu ato mnemônico, ele fez uso de um ponto de referência, a lenda de que quem nasce na cidade de Oeiras tem apenas dois destinos: ser músico ou ser doido, construído no seu tempo de criança, a partir da transmissão oral de tradições e crenças do seu grupo social (família, parentes e amigos de Oeiras), vividos em outro tempo.

Esta lenda de Oeiras pode ser entendida como um quadro social da memória de Aurélio Melo. Isto porque, segundo Maurice Halbwachs (2006), os quadros sociais da memória, que são pontos de referência que facilitam a evocação das lembranças, são construídos desde a

⁵⁶ As reflexões desse parágrafo tiveram por base os comentários de Nicola Abbagnano (2007) sobre os verbetes “Espírito” e “Estética” contidos no seu Dicionário de Filosofia.

infância, sendo que o elo das gerações são os velhos, pois repassam às crianças o legado dos costumes e das tradições de toda espécie, de outros tempos.

No depoimento de Aurélio Melo, acima, percebemos também que ele brincou com a história do seu nascimento, ao dizer que “acho que um pouquinho do barro pregou e um pouquinho do barro caiu”. Ou seja, fazendo menção ao fato de que seria um pouco músico e um pouco doido. O vocábulo “doido” não foi usado apenas como artifício cômico em seu relato ou para fazer menção à antiga lenda oeirense, mas, principalmente, para se referir às dificuldades do início de sua carreira artística, no final dos anos 1970 e começo dos anos 1980, em Teresina.

A maior parte da sociedade teresinense, no referido período, não apoiava quem decidisse seguir carreira artística. Ao narrar sua experiência pessoal, o maestro Aurélio Melo lembrou-se de um difícil dilema que o acompanhou quando ele se inscreveu num projeto musical de sua escola de Segundo Grau. “[...] Como eu ia explicar isso em casa que eu queria ser músico? Músico era sinônimo de boêmia, vagabundagem e tudo. [...] no meu período para assumir essa coisa, realmente foi difícil. Mas a música chegou muito forte” (MELO, 2015).

Diante do relato de Aurélio Melo, podemos entender, então, que ele precisou ser “doido” para enfrentar a família e a sociedade como um todo e realizar seu sonho de ser artista. Mas ele não estava sozinho nesta empreitada, “a música chegou muito forte”. Faz-se mister ressaltar que essa força musical não se deu apenas de forma exógena (influenciado inicialmente pela participação no projeto de música de sua escola de Segundo Grau e depois estudando com músicos de outros lugares que vieram para Teresina, por meio de aulas avulsas), mas também endógena. Ele estava imbuído do “espírito artístico”, que lhe deu forças para seguir adiante, apesar das adversidades.

Essa força descomunal do “espírito artístico” acompanhou também o início da trajetória artística da atriz Lari Sales. Esta, por sua vez, não recuava por falta de apoio público ou privado. Os poucos recursos não impediam a realização de suas produções teatrais.

Antes a gente fazia mesmo! [...] não dependia de leis e nada para fazer. [...] A gente se juntava e fazia teatro, simplesmente. *“Ah, porque não tem dinheiro para isso aqui”*. Não existia isso no nosso trabalho. A gente se juntava e fazia. Era o que a gente gostava de fazer. E essa coisa tomou uma sequência que a gente continua até hoje. (SALES, 2015).

Essa paixão pelo fazer artístico que deu forças a muitos jovens teresinenses nas décadas de 1980 e 1990 (e até hoje) para enfrentar a família, a sociedade como um todo e a grave crise econômica desse período, também foi sentida pelo músico e ator Moisés Chaves. Em

depoimento para este trabalho, ele falou de carreiras artísticas descontinuadas, de piauienses que não conseguiram resistir às dificuldades sociais e econômicas e cansaram de serem artistas.

[...] o que me preocupa em Teresina e me apavora, por exemplo, é ver as carreiras artísticas que eram consolidadas na década de [19]80 mais especificamente na área da música não houve continuação, carreira como da Solange Leal que tentou apresentações em programa nacional parou, carreira como da Mirianzinha Eduardo Pereira [Mirian Eduardo] parou [...] A única remanescente desse período é a Patrícia Melody que até hoje tá lá no Rio de Janeiro ralando pra poder aparecer o nome do Piauí em mídia nacional, como um nome cultural expressivo [...] [Houve grandes produções musicais na década de 1980] Mas houve um freio. *“Há eu cansei de ser artista!”* **Eu acho que artista não se cansa de ser artista. Eu nasci artista vou morrer artista!** Eu posso não conseguir pagar minhas contas no mês com o meu trabalho, mas eu vou conseguir pagar daqui a seis meses. Eu não quero desistir entendeu? Eu sou um resiliente. Eu não quero ser um sobrevivente. Eu não quero sobreviver da cultura, **ninguém escolhe ser artista é meio que, eu sou escolhido**, principalmente a música. A música é a coisa mais perto de Deus que eu conheço. Então, hoje em dia... Eu tava vendo uma entrevista da Rosa Passos, e é justamente o pensamento que eu tenho a música... Não é que eu coloco em primeiro lugar que como todo artista eu sou inquieto, eu quero atuar, quero voltar a fazer teatro, quero dirigir. Mas, quando eu canto primeiro pra Deus não no sentido evangélico da coisa, no sentido católico da coisa mas, no sentido de religar de religião de estar perto dele. Eu canto pra emocionar as pessoas e eu quero que meu teatro tenha também essa força e talvez isso eu deva muito a essas pessoas e a esse movimento da década de [19]80 que não é perdido. (CHAVES, 2012, grifo nosso).

Como pudemos perceber no relato de Moisés Chaves, ele não cansou de ser artista. Ele se auto intitulou um resiliente que, imbuído do “espírito artístico”, enfrentou as adversidades econômicas e sociais dos anos 1980 e 1990 e até hoje continua sua produção cultural. Percebemos também que ele concebe o seu ofício como algo espiritual, como um ato que permite a (re)ligação entre a humanidade e um Ser Supremo que rege o universo, independentemente de qualquer doutrina religiosa. Ele finaliza seu relato localizando no tempo a base da força do seu “espírito artístico”, ao sugerir que “essa força e talvez isso eu deva muito a essas pessoas e a esse movimento da década de [19]80 que não é perdido”.

A ideia do ofício artístico como algo espiritual, principalmente relacionado à música, também foi compartilhada pelo cantor Cazuza no final de sua vida na década de 1980. Esse cantor, em parceria com João Rebouças, compôs a música “Quando eu estiver cantando”⁵⁷, que

⁵⁷ “Quando eu estiver cantando” foi uma música composta por Cazuza e João Rebouças em 1989. Esta canção acabou ficando mais conhecida na interpretação de Renato Russo, que três meses depois da morte deste cantor, em outubro de 1990, participou do show “Viva Cazuza” na Praça da Apoteose na cidade do Rio de Janeiro e cantou esta música. A letra e o fonograma original estão disponíveis em: <<http://letras.mus.br/cazuza/85109/>>. Acesso em: 30 set. 2015.

foi incluída no seu último álbum, gravado em 1989, um ano antes de ele falecer, em julho de 1990.

Na letra desta música, Cazuza ressalta o ato sagrado de cantar e como as pessoas deveriam se comportar diante deste momento artístico espiritual (“Quando eu estiver cantando/ Não se aproxime/ Quando eu estiver cantando/ Fique em silêncio/ Quando eu estiver cantando/ Não cante comigo/”); ressalta também que este momento é individual (“Porque eu só canto só/ E o meu canto é a minha solidão”), é uma catarse que purifica sua alma e lhe mantém vivo (“Porque o meu canto [...]É a minha salvação/ O meu canto redime meu lado mau/ Porque o meu canto é o que me mantém vivo”).

O canto, a música, a arte mantinha Cazuza vivo, assim como Moisés Chaves, Aurélio Melo, Lari Sales e muitos outros artistas piauienses que tiveram o auge de suas carreiras nos anos 1980 e 1990. Esses artistas piauienses “que recebem Deus quando cantam/*interpretam*” ou “que cantam/*interpretam* procurando Deus” se agruparam em vários grupos artísticos.

Na área musical havia o *Grupo Varanda*, o *Grupo Candeia*, a banda *Vênus*, a banda *SNI*, a banda *Fator RH*, a banda *Megahertz*, a banda *Avalon*, a banda *Bat Blue Band*, a banda *Noigandres* e muitos outros músicos que preferiram seguir carreira solo e, eventualmente, formavam uma banda (ou convidavam um instrumentista para acompanhá-los) para um show e/ou temporada. Entre os artistas que preferiram investir na individualidade de suas carreiras estavam *Geraldo Brito*, *Edvaldo Nascimento*, *Roraima*, *Ana Miranda*, *Patrícia Mellody* e *Zezé Fonteles*.

Nas artes cênicas, os agrupamentos artísticos piauienses se fortaleceram após a criação da Federação de Teatro Amador do Piauí (FETAPI), em 1976. Em Teresina vários grupos atuaram nos anos 1980⁵⁸ e 1990, dos quais podemos citar: *Grupo TESTE de Espetáculos*, com a coordenação de Tarciso Prado, e que funcionou de 1976 a 1984; *Grupo de Teatro Santana e Silva* (GRUTESS), coordenado e dirigido por Santana e Silva, que funcionou de 1976 aos primeiros anos da década de 1980; *Grupo de Teatro Monsenhor Uchoa* (GRUMOCHOA), com direção inicial de Raildo Ribeiro Paiva e depois de Raimundo Dias, que funcionou de 1977 a 1986; *Grupo Mostragem de Teatro*, com coordenação e direção de Robledes de Medeiros Santos (Bob Robledes), que funcionou de 1975 aos primeiros anos da década de 1980; *Grupo Montagem de Teatro*, coordenado e dirigido por Firmino Luiz, que funcionou de 1979 ao final

⁵⁸ Alguns grupos de teatro que atuaram nos anos 1980 em Teresina iniciaram suas atividades na segunda metade dos anos 1970. Se faz mister ressaltar também que muitos grupos que atuaram nesta década não tiveram vida longa (funcionando por apenas um ou dois anos), por vários motivos, entre eles o interesse apenas por incentivos públicos, oriundos do Serviço Nacional de Teatro.

dos anos 1980; *Grupo de Teatro Beleza*, coordenado e dirigido por Antônio de Paula Silva (Beleza), que funcionou de 1977 ao final dos anos 1980; *J. W. Produções Artísticas*, coordenado e dirigido por José Wilson Gomes de Oliveira, que funcionou de 1980 a 1994; *Grupo de Teatro Biboca*, coordenado e dirigido por Wellington Sampaio, que funcionou de 1981 até a atualidade; *Grupo de Teatro Nazaré* (GRUTENA), coordenado e dirigido por Wilson Gomes (Shana), que funcionou de 1979 até meados dos anos 1990; *Grupo Fantástico Teatral do Piauí*, coordenado e dirigido inicialmente por Paulo Marques de Miranda e depois por Fernando Almeida, que funcionou de 1977 a 1993; *Grupo de Teatro Oficínio*, coordenado e dirigido por Adalmir Miranda, que funcionou de 1987 até a atualidade; *Grupo Corpos de Teatro Independente*, coordenado e dirigido por Adalmir Miranda, que funcionou de 1987 ao final dos anos 1990; *Companhia de Dramas e Comédias do Piauí*, coordenado e dirigido inicialmente por Everaldo Vasconcelos e depois por Lari Sales e Fábio Costa, que funcionou de 1984 a meados dos anos 1990; *Grupo de Teatro Experimental Universitário* (TEU), coordenado e dirigido inicialmente por Adalmir Miranda, depois por Roberto Mallet, Chico Filho, Edlúcia Ribeiro e Luís Vieira, que funcionou de 1986 a 2002; *Associação de Teatro Circo Negro* (faziam parte desta associação o Grupo Circo da Estrela Amarela, Grupo de Teatro Pedra e Grupo de Teatro Circo Azul), coordenado por Chiquinho Pereira, Cláudia Santos, Adriano Abreu e Carlos Augusto; este funcionou de 1990 a 2000 (CAMPELO, 2001)⁵⁹.

Esses grupos e artistas do teatro e da música movimentaram o cenário cultural piauiense, principalmente na capital Teresina, durante os anos 1980 e 1990. O principal espaço cultural para as apresentações era o Theatro 4 de Setembro, que também sediava a maioria dos festivais de teatro e de música. Nas apresentações pela cidade e, especialmente, nos festivais realizados no Theatro 4 de Setembro, a maioria dos grupos artísticos se preocupava com a qualidade técnica e estética de suas produções. O músico Edvaldo Nascimento relatou em depoimento que essa preocupação técnica/estética ocorria desde o final dos anos 1970 e se estendeu nas décadas seguintes, pois

[...] tinha uma coisa assim bem salutar nessa época que a gente, todo ano a gente fazia um show no Theatro 4 de Setembro. Todos os artistas que estavam movimentando a cidade, participando de festival, estavam no cenário da música e barzinho e tudo. A gente fazia um show no Theatro 4 de Setembro. Todo ano. Era cada um fazia uma produção para fazer um show melhor do

⁵⁹ Ressaltamos que muitos outros grupos funcionaram em Teresina nas décadas de 1980 e 1990. Estes, por sua vez, não foram aqui citados por falta de maiores informações sobre período de existência e participantes, bem como por sua pouca expressividade no cenário local.

que o outro. Isso era interessante porque estimulava a música, a gente. No meu show “Cerol na linha”, eu lotei o Theatro 4 de Setembro dois dias. Foi uma coisa assim, rara um artista piauiense lotar o Theatro 4 de Setembro. Então, o show “Cerol na linha” foi um marco na minha carreira, porque foi a primeira vez que isso aconteceu. E logo em seguida também incentivou os meninos a produzir mais. O Candeia também lotou, não sei quem também começou a fazer shows e com produção. A gente fazia cenário, figurino, tinha todo um roteiro. Então, você ia assistir ao show, você saía dali supersatisfeito, eram dois dias. Então, era muito interessante isso. (NASCIMENTO, Edvaldo, 2015b).

No relato de Edvaldo Nascimento percebemos que a maioria dos grupos/músicos que investiram firmemente em suas carreiras faziam um show no Theatro 4 de Setembro pelo menos uma vez ao ano. Tal fato ocorria porque este local era (continua sendo) a grande vitrine cultural do Piauí. Portanto, se apresentar ali significava estar na ativa e produzindo arte de qualidade.

A questão da qualidade das produções musicais piauienses era tema de acirradas discussões. No caso dos festivais, o músico Geraldo Brito destacou em depoimento que eles promoviam a interação entre os grupos, “Mas tinha também rivalidade por conta de festivais. Nunca gostei de festival muito, por isso. Tinha festivais que era... correntes tal contra correntes tal, na música. [...] Isso gerava mal estar, confusão. E no festival tinha que ganhar um, dois, três” (BRITO, 2015).

O maestro Aurélio Melo também se lembrou desta competição entre os artistas e de suas correntes musicais, mas via tal fenômeno como algo salutar, apesar dos excessos de algumas discussões. O local preferido para esses debates era o bar Nós e Elis. Segundo Aurélio Melo era neste espaço boêmio que

[...] a gente se juntava. Era uma roda aqui, uma roda ali, outra roda acolá. Às vezes até discussões mais... [...] Acirradas! De “*Tu toca, tu não toca bem!*” (risos) “*Você não entende de harmonia*”. “*Ah, esse acorde aí não tem nada a ver*”. Às vezes chegava a esse ponto. Mas era muito gostoso. Isso era muito gostoso. Existia até a discussão de um grupo que preferia Chico Buarque e de um grupo que preferia Caetano. [...] Se você comparar Chico Buarque de Holanda e Caetano, você vai ver há uma diferença de comportamento muito grande. [...] Isso refletia no nosso meio também. Então, tinha até às vezes discussão. “*Ah, mas Aurélio, o Chico está bem atrasado com relação ao Caetano*”. E eu digo, “*Não, o Caetano é que tá atrasado!*” Então, existia essa coisa gostosa. E a gente não faz mais isso. (MELO, 2015).

O prazer de comentar o trabalho dos colegas, destacado pelo maestro Aurélio Melo, também ocorria nas artes cênicas. Nos anos 1980 e 1990, a maioria dos atores e atrizes assistia às peças de teatro dos outros grupos. Havia mais tempo livre, pois estes artistas em sua maioria

eram sustentados pelos pais. A atriz Lorena Campelo foi enfática em seu depoimento, ao afirmar que, no referido período,

Antes, nós todos que fazíamos teatro, a gente ia à peça um do outro. Mas isso era... então, aquele teatro [Theatro 4 de Setembro] no dia da apresentação da gente, tinha gente, não é como hoje não (risos). Hoje é que o artista da terra não leva público né? Por quê? Porque os colegas não prestigiam, tem outras coisas pra fazer. Hoje é tudo muito assim, né. Correndo pela sobrevivência. E naquela época a gente era, a maioria das pessoas provavelmente, eram sustentadas pelos pais. Eram estudantes, na realidade. **Eram estudantes e estudantes de teatro.** Então, a gente... “*Vai estreiar um grupo tal!*” Isso aqui [Theatro 4 de Setembro ou outro espaço cultural] enchia de gente, sabe. Todo mundo! Se tinha... se eram 150 pessoas fazendo teatro naquele tempo, pois todos iam assistir a estreia do grupo tal. Depois dali a gente ia comentar, nos lugares né, dizer o que estava... Quando o grupo terminava ia bater onde a gente estava. Pra saber como é que tinha sido (risos). (CAMPELO, Lorena, 2015, grifo nosso).

No relato de Lorena Campelo, quando ela afirmou que nos anos 1980 e 1990, os atores e atrizes “Eram estudantes e estudantes de teatro”, entendemos que ela se referiu a duas coisas: ao fato de que a maioria dos artistas eram jovens e sustentados pelos pais e ao fato de que assistir peças de teatro de outros grupos também era um ato de aprendizagem. Ou seja, os atores e atrizes não apenas se divertiam ao assistir o trabalho dos colegas, mas também aproveitavam para analisar os espetáculos teatrais minuciosamente. Após as apresentações geralmente os membros de um mesmo grupo comentavam a peça teatral assistida, apontando seus pontos fortes e seus pontos fracos. Aprendia-se muito nesses debates.

Ressaltamos também que havia casos em que esses debates eram tendenciosos, isto é, a análise das peças teatrais assistidas de outros grupos recaía apenas na citação de uma lista de supostos equívocos, de falhas que serviam mais para legitimar a também suposta superioridade técnica e estética de quem estava falando. O professor e diretor teatral do Grupo TEU, Chico Filho, em depoimento, reconheceu os excessos das análises arbitrárias de seu grupo artístico nos anos 1980 e 1990. Ele atribuiu esses excessos ao quadro competitivo que existia na época.

Era um quadro competitivo. Existia uma competição, cada grupo queria ser melhor que o outro, existia um tipo de competição. Eu acho assim que a gente era meio metido também, a gente começou não sabia nada né! E achava a gente era muito crítico. O pessoal do grupo tinha uma mania de ser muito crítico. Assistia peça de outros grupos, caçava mil e um defeitos. Então a gente era meio antipático acho (risos). Eu acho, um pouco antipático assim, depois melhorou um pouco mais, depois melhorou um pouco mais, talvez o jeito do grupo TEU ser mais diferente né! Tinha crianças que participavam do grupo. O pessoal chamava que era o grupo da família né! Os filhos da Lúcia participavam né! Outras pessoas que tinham um irmão, uma irmã, mais depois

acho que isso reduziu muito. A gente não trabalhava muito com os outros grupos era meio exclusivo, uma vez ou outra, mais no geral a gente era bastante exclusivo. (CHICO FILHO, 2012).

O depoimento de Chico Filho, reconhecendo as análises tendenciosas de seu grupo teatral, nos leva a refletir sobre o fato de que a narrativa oral, além de seu objetivo primeiro de transmissão de conhecimentos vivenciados, oportuniza a atualização de percepções e interpretações do indivíduo que recorda.

Isso ocorre porque, segundo Jacques Le Goff (2003), a memória, constituída como uma propriedade de conservar informações, também possibilita ao indivíduo, por meio de um conjunto de funções psíquicas, que ele atualize impressões ou informações passadas, que ele representa como passadas. Ou seja, a memória guarda informações de experiências vividas em um determinado tempo e espaço. A classificação dessas informações (como boas, más, traumáticas etc.) acompanha esse ato psíquico de guardá-las, seguindo critérios socioespaciais, reconhecidos pelo indivíduo naquele momento.

Todavia, no momento de evocação dessas lembranças, o recordador não apenas informa o seu ouvinte, mas também apresenta as suas percepções e interpretações atualizadas e ressignificadas sobre estas informações. Essas atualizações ocorrem porque, no ato mnemônico, o indivíduo não revive o passado, mas o reconstrói com base no presente. Sendo que, nesse presente, o indivíduo que lembra pode ter tido experiências que mudaram a sua visão de mundo e seu comportamento social. Essas mudanças refletem na forma de expor suas experiências passadas.

No caso de Chico Filho, ele narrou um tempo em que vivia intensamente a arte teatral (como ator e diretor), mas no momento de sua evocação ele estava há muitos anos afastado desse universo artístico. No tempo presente de seu ato mnemônico ele tinha outras preocupações e prioridades, as atividades acadêmicas de seu ofício de professor universitário.

No tempo vivido de Chico Filho, como ator e diretor teatral, havia um acordo tácito entre os membros do Grupo TEU de não se misturar com os outros grupos de teatro de Teresina. Esse distanciamento seria necessário para que o Grupo TEU se aprimorasse sua técnica e estética e também para que ele não se “contaminasse” com o suposto desleixo dos outros grupos.

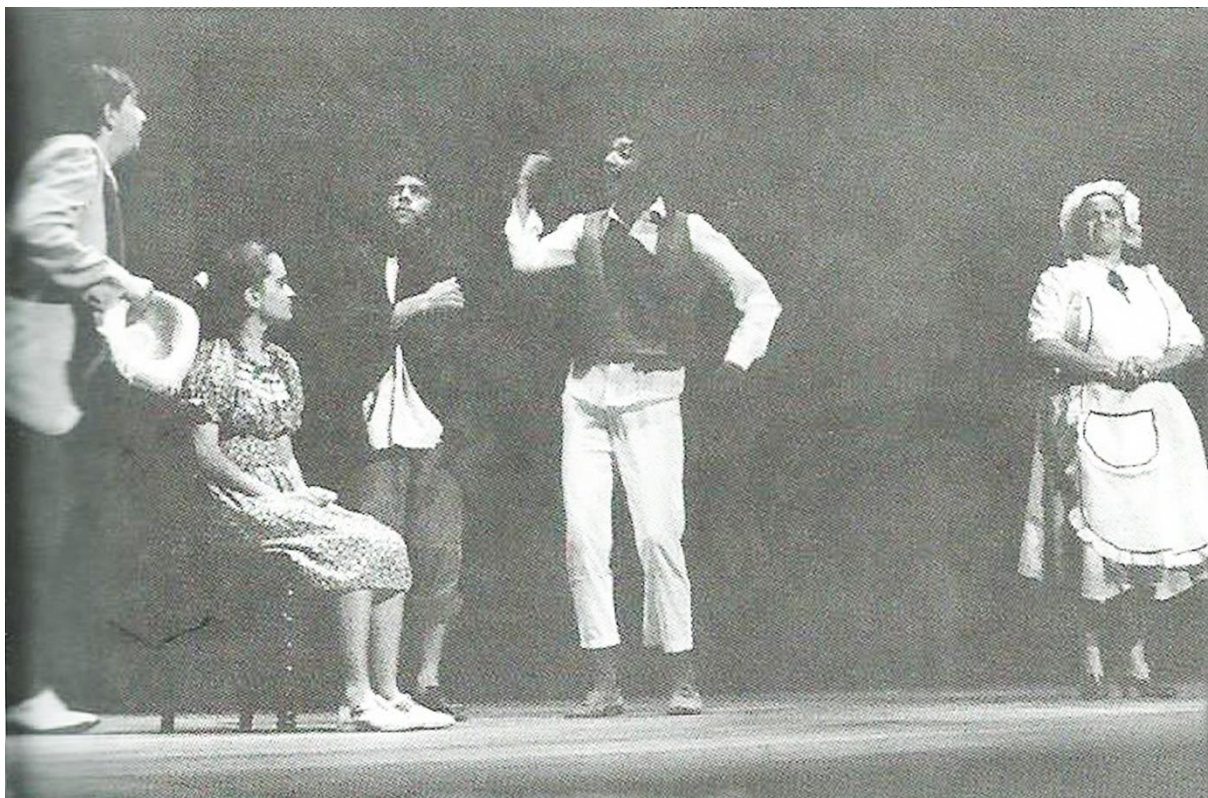


Figura 20: Grupo TEU (Chico Filho, Edlúcia Ribeiro, Chiquinho Pereira, Fernando Freitas e Lúcia Ribeiro) com a peça “O médico à força” de Molière, em apresentação no Theatro 4 de Setembro em 1986.
Fonte: CAMPELO, 2015, p. 109.

Essa empáfia do Grupo TEU era justificada. Esse grupo de teatro era um Projeto de Extensão da Universidade Federal do Piauí, registrado oficialmente como Teatro Experimental Universitário, formado inicialmente (em 1986) por estudantes universitários de diferentes cursos como Letras, Filosofia, Ciências Contábeis, Direito e Veterinária. O idealizador e primeiro diretor teatral do grupo TEU foi o estudante de Letras Adalmir Miranda, que permaneceu nesta função por três anos e depois saiu do grupo. Em seguida o grupo foi dirigido pelo gaúcho Roberto Mallet, que era formado em Artes Cênicas e traçou as diretrizes e linhas de interpretação do Grupo TEU, incluindo uma rígida disciplina com atividades práticas e teóricas (CHICO FILHO, 2012; CAMPELO, 2001).

O professor Chico Filho, terceiro e último diretor teatral fixo do Grupo TEU, que foi um dos fundadores deste agrupamento cênico juntamente com Adalmir Miranda, Raimundo Sampaio, Lúcia Ribeiro, Ana Maria Oliveira, Márcia Vieira, Ocília Núbia, Francisca Martins, Paulo Matos e Edilberto Coelho, descreveu em depoimento a rígida rotina de trabalho e a forma dramática de como se deu o desligamento de Roberto Mallet da direção do Grupo TEU.

E aí era um trabalho muito rigoroso. Acho que em parte o grupo TEU deve isso ao Roberto Mallet, por que ele vinha de uma linha de teatro de muita

disciplina, de trabalho corporal pesado. A gente ensaiava segunda, terça, quinta e sábado, quatro horas por dia na semana e seis no sábado. Tinha que levar comida por que ficava com fome e era um trabalho muito rigoroso, tanto do ponto de vista do trabalho físico corporal, tinha que saber fazer acrobacia, dar salto todo um preparo corporal que ele fazia e o trabalho intelectual também. Pedia muito, exigia muito que a gente lesse e aí foi muito bom o trabalho com ele, foi decisivo para o grupo [...] mas aí nós o perdemos logo, logo, nós fomos pra o festival em Blumenau, a primeira vez que nós fomos para o festival em Blumenau. Nós fomos apresentar “O médico à força”. [...] aí a universidade de Blumenau que é universidade particular convidou ele pra dirigir tipo pagando vinte vezes mais do que ele recebia aqui – ele só foi entregar lá [nós só fomos entregá-lo lá]. Nós voltamos aos prantos, nós voltamos chorando todo mundo. A gente chorou, chorou, chorou por que a gente chegou aqui não sabia mais o que fazer! Aí fomos atrás de novo, aí de novo outro diretor [...] (CHICO FILHO, 2012).

A prática de dezoito horas semanais de trabalho do Grupo TEU não era comum entre os outros grupos de teatro de Teresina. Daí a empáfia deste agrupamento artístico que também se somava às apresentações em festivais por todo o Brasil e os muitos prêmios conquistados como o de Melhor Ator para Fernando Freitas, no 8º Festival de Teatro Universitário de Blumenau-SC⁶⁰.

Contudo, ressaltamos que a preocupação com a qualidade das produções teatrais não se restringia ao Grupo TEU. Antes mesmo de sua existência, ainda nos anos 1970, os três principais grupos de teatro de Teresina – Grupo de Teatro Pesquisa (GRUTEPE), Grupo TESTE e Grupo Raízes de Teatro – competiam entre si, procurando sempre superar o espetáculo do outro. Sobre essa competição, a atriz Lari Sales relatou que,

Esses três grupos competiam entre si. Mas muito mais o GRUTEPE e o TESTE, porque o Raízes tinha sempre uma característica, um DNA mais amador, de estar sempre começando com novas pessoas. O grupo tem essa... essa maneira de trabalhar assim. Sempre tá renovando, trazendo pessoas. O Grupo TESTE e o Grupo de Teatro Pesquisa eram mais ambiciosos, mais produzidos, mais metidos. Essa coisa assim. A gente ia pra um festival em São Paulo, já juntos e... E a gente brigava para ver quem era o melhor. Então isso era muito bom. O Grupo TESTE fazia o “Princês do Piauí” já fazia árvore não sei o quê. Então, vamos fazer melhor. Tinha até mesmo essas coisas. Hoje em dia as pessoas criticam muito e fazem muito pouco. Antes a gente fazia mesmo! (SALES, 2015).

⁶⁰ Com a peça “Apesar de Romeu e Julieta” – texto de Isis Baião, Eugene Ionesco, Oscar Wilde e Alexandro Casona – o Grupo TEU participou da XII Mostra de Teatro Amador do Piauí em Teresina, ganhando o prêmio de Melhor Direção para Chico Filho e Melhor Atriz para Lúcia Ribeiro; também participou do 8º Festival de Teatro Universitário de Blumenau-SC onde obteve o prêmio de Melhor Ator para Fernando Freitas e a indicação de terceiro melhor espetáculo que rendeu ao grupo uma curta temporada no Teatro João Caetano no Rio de Janeiro (CAMPELO, 2001).

A atriz Lari Sales relatou ainda que essa preocupação com a qualidade se estendia a todo o movimento teatral piauiense. Isto é, durante os muitos festivais de teatro realizados em Teresina nas décadas de 1980 e 1990, havia os debates após as apresentações, onde a plateia especializada ou não comentava as peças assistidas, exigindo melhor qualidade dos espetáculos. Esses debates ocorriam tanto no Theatro 4 de Setembro quanto nos bares da cidade, a exemplo do Nós e Elis. Independentemente do local, o tom das discussões era geralmente apaixonado e sem censura ou eufemismos diplomáticos, fato que pode ser percebido em outro trecho do depoimento de Lari Sales quando afirmou que

E a gente ainda brigava por qualidade. A gente brigava... Hoje as pessoas brigam no Facebook por otarisse, besteira... que não leva a nada. Antes a gente brigava porque *“Ah, o meu espetáculo é melhor que o seu!” “Não, o meu é que é melhor!”* **Era uma briga ética, por posturas éticas no teatro. Por um teatro de melhor qualidade.** *“Mas cara você tá fazendo um teatro horrível desse!”* Dizia mesmo. Na tela. *“Seu teatro é péssimo, horrível!”* Aí o cara, *“Ah, não sei o quê”. “É meu amigo”*. A gente fazia um debate e dizia *“Porque seu teatro é péssimo! Como é que você vai dizer que isso é uma peça de teatro?”* Hoje se você for assistir uma peça de teatro, o cara acha que tá fazendo o melhor teatro do mundo. [...] (SALES, 2015, grifo nosso).

Essa briga por “posturas éticas” embalava as produções de teatro e de música e, apesar do constrangimento que envolvia essas discussões, os artistas (alguns) não perdiam o bom humor, pois sabiam que o que estava em jogo era a busca por uma produção artística de melhor qualidade. Essas produções eram apresentadas em vários espaços culturais da cidade de Teresina, onde o público podia avaliar o nível técnico e estético dos espetáculos. Nesses espaços culturais os frequentadores também empreendiam diferentes sociabilidades e mantinham contato direto com múltiplas modalidades artísticas.

3.4 Os espaços culturais de Teresina

Os espaços culturais de Teresina, onde se realizavam diferentes sociabilidades, mais significativos para os nossos depoentes⁶¹, nas décadas de 1980 e 1990, concentravam-se no centro da cidade. Sendo eles a Praça Pedro II, o Theatro 4 de Setembro, o Cine Rex, o Cine Royal, a Central de Artesanato, o Clube dos Diários, a Livraria Punaré, a Feira de Arte da Praça

⁶¹ Realizamos doze entrevistas do tipo temáticas, com artistas locais que atuaram em Teresina nas décadas de 1980 e 1990. As questões versavam sobre os espaços culturais desta cidade com ênfase no bar Nós e Elis. No campo teatral entrevistamos Moisés Chaves, Chico Filho, João Vasconcelos, Ací Campelo, Lorena Campelo, Lari Sales, Afonso Lima e Vera Leite. No campo musical colhemos o depoimento de Geraldo Brito, Edvaldo Nascimento e Aurélio Melo. Entrevistamos ainda a professora e literata Edna Nascimento.

Saraiva, os Ciartes, o Teatro de Arena e o Verdão. Na Zona Norte da cidade destacaram o Restaurante da Maria Tijubina e o Teatro do Boi. No cruzamento das avenidas Frei Serafim e Miguel Rosa apontaram o Auditório Herbert Parentes Fortes. E, em diferentes regiões da capital do Piauí, citaram com bastante entusiasmo uma grande lista de bares.

Nesta última parte do capítulo, iremos discutir as histórias que envolvem esses espaços culturais, dando ênfase àqueles que foram mais significativos para nossos entrevistados e para a sociedade teresinense como um todo. Cabe ressaltar que concebemos esses espaços culturais como *lugares de memória*. Com base nessa acepção, dialogamos com as reflexões do historiador francês Pierre Nora (1993), que aponta a existência de uma fragmentação da memória, de uma “morte do passado” empreendida pelas transformações da modernidade. Este fenômeno estaria levando as pessoas, especialmente os historiadores, a buscarem os lugares onde a memória se cristaliza, se refugia, em meio às ações desenraizadoras da modernidade, que procura romper com o passado para dar lugar ao “novo” do presente-futuro. Neste contexto, a memória se fragmenta e se esconde, se protege em alguns poucos *lugares de memória*.

Os *lugares de memória* são constituídos pela interação entre memória e história, mas também por uma materialidade, simbologia e funcionalidade. Pode haver simultaneidade nesses três últimos aspectos ou a predominância de um, dependendo do “lugar”. Eles têm o objetivo de parar o tempo, fixar um estado de coisas. Porém, ao mesmo tempo, são híbridos, mutantes, constituídos de vida e de morte, de mudança e de eternidade. Como exemplos de *lugares de memória*, temos os cemitérios, os museus, as tábuas da lei, as estátuas e monumentos, as associações, os dicionários, os testamentos, os funerais, as peregrinações, entre outros.

3.4.1 A Praça Pedro II

A Praça Pedro II, desde que foi construída, na segunda metade do século XIX, constituiu-se como um dos principais espaços culturais e de sociabilidades da cidade de Teresina. Em seu entorno foram construídos outros espaços culturais, tais como o Theatro 4 de Setembro, o Clube dos Diários, o Cine Rex, a Central de Artesanato e a Livraria Punaré, que consolidaram este tipo de uso para este logradouro público.

A arquiteta Diva Figueiredo (1999), ao prestar serviços para a FUNDAC – Fundação Cultural do Estado do Piauí, produziu um histórico da Praça Pedro II, apontando suas mudanças de nomenclatura, seu principal tipo de uso, que ela chama de vocação e os espaços culturais construídos no seu entorno.

A atual Praça Pedro II, que nasceu como Praça João Pessoa e foi rebatizada, sucessivamente, com os nomes de Independência e Aquidabã, **desde cedo demonstrou sua vocação para centro artístico e cultural**, quando se instalou o teatro Concórdia nas meias águas do prédio do Quartel de Polícia, em 1879. Essa tendência é confirmada pela construção do Theatro 4 de Setembro, em 1894; do Clube dos Diários, em 1927; e do Cine Rex, em 1939. Todas essas obras estão localizadas no perímetro da praça ou na sua vizinhança imediata. (FIGUEIREDO, 1999, grifo nosso).

Nos estudos do historiador Francisco Alcides do Nascimento (2015), as nomenclaturas da referida praça teriam seguido a seguinte ordem: Aquidabã, Independência, João Pessoa e Pedro II. Já para o historiador Monsenhor Chaves (1998), este logradouro nasceu como “Praça dos Educandos” e depois foi renomeado para “Praça Aquidabã” em 29 de abril de 1870, por determinação da Câmara Municipal de Teresina. O pesquisador José Airton Gonçalves Gomes (1992) também indica a nomenclatura inicial deste logradouro como sendo “Praça dos Educandos”, ao citar em seu livro um dos primeiros mapas da cidade, intitulado “Theresina ao tempo de Saraiva”, onde constam os primeiros nomes de ruas e praças, da recém-fundada (nova) capital do Piauí.

Diante do exposto, fica evidente a divergência entre os pesquisadores da história da cidade de Teresina no que se refere às nomenclaturas dadas à atual Praça Pedro II e a sequência temporal dessas renomeações. Não aprofundaremos as discussões em torno dessas divergências históricas, pois não constitui o foco do nosso trabalho. Portanto, retornamos à análise do histórico produzido pela arquiteta Diva Figueiredo.

Esse histórico da Praça Pedro II foi elaborado com o intuito de acompanhar uma exposição fotográfica para comemorar a reinauguração deste logradouro, após uma grande reforma, no final da década de 1990. Esta praça sofreu outras reformas anteriores, sendo as mais significativas, as realizadas nas décadas de 1930, 1950, 1970 e esta última dos anos 1990 que tentou recuperar seu traçado original, existente até as primeiras décadas do século XX (OLIVEIRA, 2012).

Na reforma da década de 1930, a então Praça *Aquidabã* foi renomeada como *Pedro II* para homenagear o segundo imperador brasileiro. Além desta mudança de nomenclatura, que desconhecemos o motivo desta homenagem a um dos principais símbolos da Monarquia brasileira em pleno período republicano varguista, outras mudanças foram empreendidas a este logradouro, como a construção de um coreto, de dois lagos com fontes luminosas, instalação de postes de iluminação, a transferência e instalação do busto do imperador D. Pedro II, antes localizado na Praça João Luís Ferreira, entre outras modificações (FIGUEIREDO, 1999).

Em nossa pesquisa encontramos fotografias antigas (figuras 21, 22 e 23) da Praça Pedro II, as quais relacionamos com as reformas deste logradouro público nas décadas de 1930 e 1950. Com base nos estudos de Sandra Jatahy Pesavento (2008), acreditamos que elas constituem registros do passado, mas não seu espelho fiel. São representações de uma época que apontam suas sensibilidades, onde podemos perceber os interesses, os “gostos” dos retratistas e das pessoas retratadas. Nesse mundo sensível, materializado no instantâneo da fotografia, captamos fragmentos do real, no tempo pretérito, onde se exhibe aquilo que era considerado como belo, como digno de se posar ao lado, como merecedor de se eternizar aquele instante. Esse instante, fixado quimicamente nos limites do papel, sugere “aquilo que foi” ou que “poderia ter sido”, uma vez que não há imagem neutra. O fotógrafo planeja o que vai retratar. O cenário escolhido, as angulações, a luz (natural ou artificial), o foco, as posições dos objetos retratados (pessoas ou coisas), o que se exhibe e o que se omite são elementos constituintes do processo de construção imagética.

Imerso nessa dimensão possível e sensível da realidade, representada pelas fotografias, podemos observar, na imagem a seguir (figura 21) o fato de que o busto do Imperador D. Pedro II foi utilizado como um dos principais pontos da referida praça, onde a sociedade teresinense fazia pose para tirar fotos. Ali era considerado um lugar bonito. Percebemos também que houve uma preocupação com os detalhes desta última reforma, pois a base do busto foi totalmente ajardinada, incluindo um recorte estilizado no gramado onde se inscreve a palavra “Pedro II”.



Figura 21: Meninas da sociedade teresinense fazem pose para fotos ao lado do busto do segundo imperador brasileiro na Praça Pedro II, em 1938.

Fonte: MORAES, 2012.

Na década de 1950, com uma nova reforma, surgiu um ponto na praça que passou a ser preferido pelas pessoas e pelos fotógrafos para tiragem de fotos. Tratava-se de um lago, ornamentado com plantas e pedras ao seu redor, bem como pela representação de um tronco de árvore caído, apontando os requintes desse projeto arquitetônico e paisagístico (ver figura 22). Ressaltamos que havia outro lago nesta praça (ver figura 23), localizado em frente ao Theatro 4 de Setembro, mas não provocava a mesma sedução e interação entre gentes e espaço. Na imagem a seguir (figura 22) podemos observar esse lago, que inclui a presença de aves, como patos e garças, o coreto na parte de cima da foto e, ao fundo, o Quartel da Polícia Militar, que décadas depois seria transformado em Central de Artesanato.



Figura 22: Lago da Praça Pedro II, c. década de 1950.
Fonte: OLIVEIRA, 2012.

No histórico da Praça Pedro II, Diva Figueiredo informa que a

[...] Nova reforma sofrida no final da década de 50 introduz algumas novidades. A mais marcante, sem dúvida, e bastante documentada, consiste no pitoresco lago cortado por uma imitação de tronco caído, construído em concreto, que se transforma no cenário preferido dos fotógrafos para a confecção de retratos dos teresinenses. É provável que seja também dessa época uma representação do globo terrestre, construída em estrutura de metal, bastante referenciada por pessoas que vivenciaram os passeios na praça durante os anos 50 e 60. [...] (FIGUEIREDO, 1999).

Esses passeios referidos por Diva Figueiredo ocorriam com frequência até os anos 1980. Nesse sentido, a Praça Pedro II constituía-se como um ímã cultural, reunindo pessoas de todas as idades, especialmente a juventude ávida pela paqueração, pelos flertes que se realizavam num acordo tácito, onde os pretensos enamorados estrategicamente se localizavam nos espaços da praça comunicando-se pela pulsão escópica de um olhar que lhes garantia o futuro emocional na relação a dois.

Os estudos do historiador Bernardo Pereira de Sá Filho (2007) apontam que a parte mais alta da Praça Pedro II, por ser menos iluminada, era a preferida dos casais de namorados e também das moças e rapazes da camada popular teresinense, candidatas a um relacionamento amoroso. Na parte baixa deste logradouro geralmente ficavam as pessoas pertencentes à elite econômica da cidade e que também ansiavam por um romance. Para alcançar este intento, moças e rapazes trocavam olhares a uma certa distância. Esta era a senha para uma aproximação física nos bancos da praça que se não resultasse em namoro, após uma alegre conversa, restaria uma nova amizade ou simplesmente o prazer de chamar para si a atenção dos passantes.

Mesmo com a incomum distinção tácita no uso da Praça Pedro II pelos (pretensos) enamorados, a parte *alta* para as gentes populares e a parte *baixa* para as gentes de elite, este logradouro público constituía-se como um espaço democrático para onde convergiam pessoas de diferentes idades, sexos e segmentos sociais, devido, sobretudo, à sua centralidade, tornando-se assim ponto de *passagem* obrigatório entre a casa e o trabalho, entre a casa e um compromisso a ser resolvido no Centro da cidade, e/ou de *parada* para o entretenimento corriqueiro de uma urbe provinciana.

Na representação imagética apresentada adiante (figura 23), se evidencia uma rua transversal que corta a referida praça, dividindo a parte alta (no ângulo superior) da parte baixa (no ângulo inferior) e também um canteiro central em formato circular, rodeado por bancos, tendo ainda no seu interior um lago artificial. Como apontou o historiador Bernardo Pereira de Sá Filho, moças e rapazes sentavam nesses bancos, trocando olhares com os transeuntes. Essa troca de olhares também ocorria nos passeios que circundavam esse canteiro central, sendo que, geralmente, homens e mulheres andavam em grupo e, em lados opostos, promovendo assim, continuamente esses encontros furtivos.

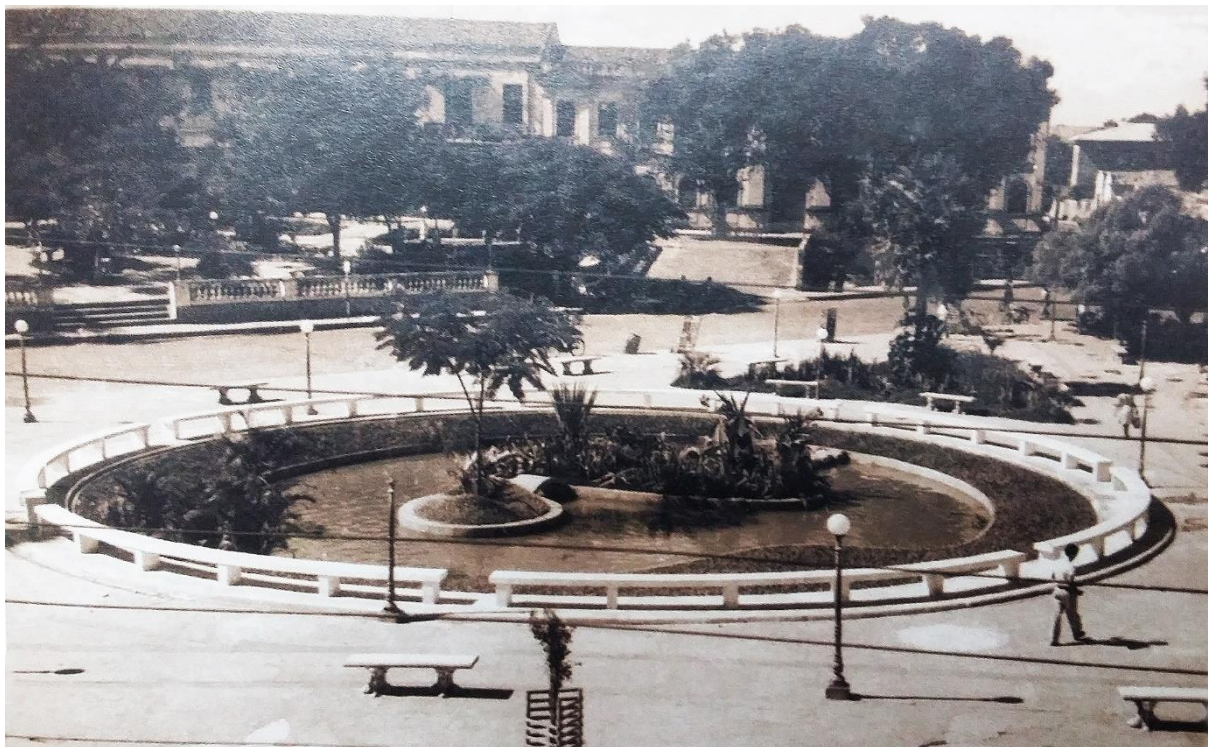


Figura 23: Praça Pedro II, década de 1950. Arquivo pessoal cedido por Aglaé Chagas Barreto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Fonte: PORTELA; LAGO, 2005. p. 150.

O poeta Paulo Machado, citado por Cineas Santos (2001), em uma de suas poesias, lembrou dos constantes passeios na Praça Pedro II, no final da década de 1970, e da rua transversal que cortava este logradouro, utilizada por passantes e por automóveis, como os táxis, para encurtar caminho, bem como estabelecia fronteiras simbólicas entre gentes e usos, na “praça de baixo” e na “praça de cima”.

Impossível esquecer
a fúria dos táxis, imponentes
rabos-de-peixe, comendo neblina,
às cinco da manhã, na caça
aos pombos, varando a ruela torta que dividia a Praça Pedro II
em duas paisagens desiguais.[...] (MACHADO, apud SANTOS, 2001, p.27).

Outros literatos também produziram representações poéticas sobre a Praça Pedro II, como O. G. Rego de Carvalho, H. Dobal e Geraldo Almeida Borges. O. G. Rego de Carvalho (2013, p. 87-88) no romance “Ulisses entre o amor e a morte” (publicado em 1953), fez uso da Praça Pedro II como cenário para o nascedouro do romance entre os personagens Ulisses e Conceição. Na sua narrativa literária, este logradouro constitui-se como um dos principais pontos de encontro da cidade “[...] onde se costuma rodar à espera do cinema ou de puro prazer. [...]”, onde os jovens geralmente utilizavam-no na ânsia de encontrar um amor “[...] Saímos e

nos pusemos a observar as garotas que iam passando à nossa esquerda, em sentido contrário. Numas dessas vezes senti que alguém me olhava [...] Conceição procurou meus olhos com os seus, assustados, de um castanho vivo”. E, quando tinham certeza de ter encontrado esse amor, a praça passava a se constituir como uma testemunha, um cúmplice, um confidente que apoiaria aquele namoro e guardaria em sua materialidade as emoções daquele romance “[...] eu me abriguei sob a copa de uma velha figueira, sentindo que essa emoção que me avassalava só poderia ser o amor. No enlevo que se seguiu, ar, luz, árvore – tudo parecia impregnado da presença e do calor de Conceição”.

O poeta H. Dobal (2007, p. 18) versou em prosa o cotidiano noturno da Praça Pedro II. Onde os passeios rotineiros ocorriam geralmente das sete às nove horas e os corpos seguiam uma coreografia tácita de sentar e dar voltas. “[...] Alguém que por distração e curiosidade acompanhou os giros de uma moça em torno do centro, descobriu que ela dava duzentas voltas durante a noite”. Em sua narrativa fictícia, ele apontou a importância social deste logradouro, especialmente para os rapazes. “[...] Ninguém que quiser conhecer o mundanismo da cidade, olhar as moças ou conseguir uma namorada, poderá deixar de vir a esta praça”; sua geografia fragmentada e seus respectivos frequentadores “[...] Propriamente são duas praças; a de cima e a de baixo. Nesta última, bem ao centro, passeiam as burguesinhas ricas. Por fora, as burguesinhas pobres. Os homens ficam parados ou andam em sentido contrário ao das moças. É claro que estas divisões não são estanques nem rigorosas e se interpenetram, mas, em linhas gerais, são válidas”. As moças sempre andavam acompanhadas e, depois das nove horas, voltavam para casa, com exceção de “Algumas, mais avançadas, [que] ficam até às dez, na sorveteria, afrontando as iras paternas”.

O cronista Geraldo Almeida Borges (2011, p. 44) também destacou o limite de horário noturno para as “moças de família” na Praça Pedro II. “Rodava-se com a namorada na Praça Pedro Segundo, até as nove horas da noite. Depois o namorado ia deixá-la em casa”. Os romances desenvolvidos nesse logradouro eram ingênuos e simples. Se os rapazes quisessem logo se iniciar na vida sexual, sem ter o compromisso de casar com suas namoradas, eles se dirigiam para a zona de meretrício na região da Rua Paissandu, pois, até os anos 1970, de uma forma geral, os namorados não praticavam sexo porque “O risco era muito grande. Às vezes dava cadeia ou casamento forçado [...]”. Em tom jocoso e com muita malícia, Geraldo Borges lembra em sua crônica que depois que as namoradas eram deixadas em casa, após as nove horas da noite, “Em seguida tocava-se para a rua Paissandu, para trocar o óleo. A namorada servia apenas para nos excitar, a rapariga para nos aliviar”.

A Praça Pedro II sofreu um forte abalo no início dos anos 1970, com uma reforma que alterou completamente o seu traçado original. Na concepção da arquiteta Diva Figueiredo (1999), essa reforma descaracterizou “[...] totalmente a proposta paisagística anterior, inaugurada quatro décadas atrás, bem como os acréscimos introduzidos com o decorrer do tempo”.

O historiador Francisco Alcides do Nascimento (2007) apontou o fato de que nessa mesma época, tanto a Praça Pedro II como a Praça Rio Branco tiveram seus traçados originais modificados, sem uma prévia consulta popular com os cidadãos para discutir essas intervenções urbanas.

O cronista Arimathéa Tito Filho, na crônica “Pombais”, publicada em 11 de fevereiro de 1992, no jornal O Dia, também criticou essa reforma da Praça Pedro II, empreendida no governo Alberto Silva. Com uma narrativa sem eufemismos, ou mesmo ríspida, ele aponta as supostas ações políticas aberrantes desenvolvidas na capital do Piauí pelos governos estaduais. No caso específico da Praça Pedro II, ele chegou a afirmar que a reforma dos anos 1970 teria descaracterizado a praça do ponto de vista material e simbólico. Isto é, os antigos frequentadores teriam perdido um elo material identitário que lhes integrava àquela parte da cidade, afastando-os daquele “novo” espaço. No lugar desta “gente de bem” a “nova” praça estaria atraindo outras categorias sociais, não bem quistas socialmente, como prostitutas e viciados em drogas.

José Eduardo Pereira [...] jornalista arguto e atualizado [...] trouxe à baila angustiantes problemas relacionados com a cidade. [...] Liquidou-se a praça Pedro II, tão bonita, de muitas recordações espirituais, e no lugar se estabeleceu grande concentração de prostitutas, alcoólatras, veados, viciados em drogas e pivetes. A quem cabe a nova feição? Ao governo estadual. (TITO FILHO, 1992).

Faz-se mister ressaltar que nem todos os teresinenses criticaram a reforma dos anos 1970 na Praça Pedro II. O ator e dramaturgo Wellington da Silva Sampaio (1994), por exemplo, chegou a escrever uma crônica, “Bar do Cuspe”, em 1993, apontando a importância daquela reforma para o revigoramento cultural do centro da cidade de Teresina. “Em 1975, com a reforma da Praça Pedro II e do Theatro 4 de Setembro, a praça voltou a ser novamente o coração cultural de nossa querida Teresina, que muitos anos permaneceu abandonada” (SAMPAIO, 1994, p. 135).

Diferente de Arimathéa Tito Filho, Wellington Sampaio citou as categorias sociais que frequentavam a praça, mas sem sugerir uma hierarquização. “[...] A reinauguração do Theatro

e da Praça esquentou seus velhos bares, sugerindo, assim, mais desocupados, bêbados, prostitutas, hippies, lavadores de carros e novos habitantes. Entre todas estas figuras, estavam os artistas e os intelectuais” (SAMPAIO, 1994, p. 135).

A reforma da Praça Pedro II, no início dos anos 1970, considerada pela arquiteta Diva Figueiredo, pelo historiador Francisco Alcides do Nascimento e pelo literato Arimathéa Tito Filho como um exemplo de modernização autoritária governamental, constituiu-se como um dos efeitos da euforia da vitória da Copa do Mundo de Futebol de 1970. Para estes expoentes da sociedade teresinense, aquela reforma teria contribuído decisivamente para a extinção da interação sensível entre gentes e espaço que se realizava cotidianamente há mais de um século. Alcides Nascimento acrescenta ainda que, mesmo quando o poder público convidava a população a participar do embelezamento urbano da cidade, este convite soava como uma ordem. Seus estudos não apontaram o atendimento da população aos apelos da Coordenação de Planejamento da Prefeitura de Teresina, no que se refere à adesão a esta campanha de embelezamento da cidade.

Essa suposta modernização autoritária dos governos militares se fez presente também na cidade de Parnaíba, com a reforma da Praça da Graça, em 1978. Similarmente ao que ocorreu em Teresina, essa reforma alterou completamente o traçado original desta praça parnaibana, diminuindo consideravelmente as sociabilidades que se realizavam neste logradouro público. Essa praça era o principal ponto de encontro dos diferentes sujeitos que compunham a sociedade parnaibana e, assim como a Praça Pedro II, congregava em seu entorno os principais espaços culturais da cidade.

Este logradouro [Praça da Graça], naquela época [década de 1970], já era um espaço privilegiado na configuração urbana e afetiva da cidade por se situar no centro dos principais locais de encontro da sociedade parnaibana, como é o caso das Igrejas Nossa Senhora da Graça e do Rosário, do Cine-Teatro Éden, da Fábrica Moraes, do Porto das Barcas etc. Assim, quase toda movimentação da cidade girava em torno desta praça. (MENDES, In: LIMA, 2013, p. 95).

A diminuição das sociabilidades nas praças da Graça e Pedro II se deram devido também ao advento da televisão, que trouxe a novidade do lazer particular nas residências. Em Teresina, a televisão chegou na década de 1970, alterando o cotidiano das famílias, que passaram a ter um lazer mais caseiro. É importante ressaltar que essa novidade tecnológica não chegou rapidamente a todos os lares teresinenses/piauienses, devido, sobretudo aos altos custos de sua aquisição. Assim, na década de 1980, o convívio coletivo nos logradouros públicos ainda se

constituía como uma das paisagens que configuravam aquela urbe provinciana (PORTELA; LAGO, 2005).

Portanto, na década de 1980 até o começo dos anos 1990, ainda era possível encontrar os antigos moradores do centro conversando nos bancos da praça, no final da tarde, estudantes gazeando aula para passear pelo centro comercial e depois parar neste logradouro para tomar um sorvete e/ou para namorar.

Em paralelo a essas práticas de sociabilidades, que também se configuravam como práticas de lazer urbano, a Praça Pedro II era usada como local de trabalho. Neste logradouro se instalavam vendedores ambulantes (oferecendo lanches rápidos, bijuterias, entre outras bugigangas) que laboravam todos os dias ou ocasionalmente em eventos ali realizados; crianças oferecendo serviços de engraxate; pipoqueiros que aproveitavam a grande movimentação do público do teatro e do cinema; quiosques de bancas de revistas e lavadores de carro que prestavam esse serviço aos proprietários de automóveis estacionados do lado da Rua Treze de Maio.

Para trabalhar, os lavadores de carro retiravam água de uma fonte luminosa que foi instalada do lado da Rua Treze de Maio, na última reforma da Praça Pedro II, nos anos 1970. O historiador Francisco Alcides do Nascimento (2007) explicou em seus estudos que

As praças, o jardim do Palácio de Governo e as calçadas centrais da Avenida Frei Serafim foram dotadas, pelo engenheiro Alberto Silva, de fontes de onde saíam jatos d'água movidos por motores elétricos, iluminadas por luzes coloridas, passando esse adorno a fazer parte da paisagem de Teresina, causando um impacto nos moradores da cidade que ainda precisa ser avaliado. (NASCIMENTO, 2007, p. 212).

No projeto urbanístico do Estado, essas fontes luminosas iriam contribuir para o embelezamento da capital do Piauí. Em contraste com esse planejamento estatal, ao longo dos anos, ficou evidente uma incipiente ou mesmo falta de manutenção desses logradouros públicos, por parte da Prefeitura Municipal de Teresina.

No que tange especificamente à Praça Pedro II, na primeira metade da década de 1980, vários problemas foram se acumulando, como deposição irregular de lixo e entupimento de esgotos nas vias laterais, bancos quebrados e desativação da fonte luminosa. Esses problemas urbanos ou “questão urbana” afetavam todos os consumidores dessa praça, bem como diretamente os lavadores de carro, que passaram a ter prejuízos econômicos.

Segundo o geógrafo Antônio Cardoso Façanha (2004), a expressão “questão urbana” indica que uma cidade enfrenta problemas, sendo que para resolvê-los e/ou amenizá-los, faz-se

necessário um estudo das ações dos agentes produtores e de suas práticas espaciais, objetivando o entendimento da organização social urbana. Nesse estudo, deve-se considerar a relação entre o todo e suas partes, devido à complexidade de relações sociais que se desenvolvem continuamente no cenário urbano. Portanto, os problemas urbano-econômicos-sociais que ocorriam na Praça Pedro II, em Teresina, não se restringiam a este logradouro, bem como às possíveis intervenções de restauradores neste espaço não resolveriam a questão urbana que envolve toda a cidade.

Essa *questão urbana* foi discutida pelo jornal O Dia, em matéria veiculada no dia 20 de maio de 1984, que fez uma relação direta entre a fonte luminosa da praça e o ofício desses trabalhadores autônomos.

Pessoas que lavam carros na Praça Pedro II, onde está localizado o Theatro 4 de Setembro, já não podem tirar água da fonte principal: a fonte luminosa ali existente, que está desativada já há algum tempo. **A fonte luminosa é a razão de ser da profissão de pessoas que se ocupam lavando carros estacionados na praça.** José Soares Lima disse que além da fonte desativada, esgotos entupidos no lado da rua 13 de Maio causam mais problemas. Outro lavador, José Maria Vaz de Oliveira, conhecedor dos problemas da Praça Pedro II, faz um alerta com relação a sempre crescente deposição de lixo e entulhos no cruzamento da rua Paissandu com 13 de Maio. [...] Para conseguir água para os carros, os lavadores se viram como podem, mas afirmam que a reativação da fonte luminosa que domina a praça não terá como objetivo apenas garantir o trabalho deles. Conforme disse [o lavador de carro] Lázaro, **a praça Pedro II é um dos locais mais “agradáveis e salutareis” da cidade e não há porque se encontre sem uma de suas grandes belezas, que é justamente a fonte luminosa.** (FONTE..., 1984, p. 6, grifo nosso).

Na matéria do jornal O Dia, percebemos uma cidade *sensível, imaginária* que interage com a *materialidade* de seus logradouros. Ou seja, a materialidade da fonte luminosa da Praça Pedro II foi pensada pelos urbanistas para ser consumida como um ornamento e, de fato, isso ocorreu (PESAVENTO, 2007). A fala espontânea do lavador de carro revela que “[...] uma de suas grandes belezas, que é justamente a fonte luminosa”, representa esse controle social urbano onde os urbanistas determinam os usos que logo são seguidos pelos *consumidores*. No entanto, existe um *consumo ordinário* que vai além dessas determinações urbanísticas e apontam outros usos e significados que são atribuídos a esses logradouros (CERTEAU, 2008). Portanto, a fonte luminosa, além de ornamento, foi consumida como um espaço para se tomar uma fresca, sentando-se nos bancos ali próximo e, também como uma fonte fornecedora do principal insumo necessário ao trabalho dos lavadores de carros (“A fonte luminosa é a razão de ser da profissão de pessoas que se ocupam lavando carros estacionados na praça”).

Outro consumo ordinário que se pode destacar é o fato de que alguns meninos de rua tomavam banho nessa fonte luminosa da Praça Pedro II. Esse fato pode ser concebido como uma fantasia de criança ou como subversão da ordem e grave problema social. No primeiro caso, o historiador Francisco Alcides do Nascimento (2007, p. 212) nos ajuda a pensar que “[...] no universo das crianças, as fontes luminosas incrementaram-lhes as fantasias [...]”. No segundo caso, o poeta V. de Araújo (1988) chegou a escrever um poema – “Menino de Rua” – em tom de denúncia, apontando esses banhos despudorados nas fontes luminosas da cidade (podendo ser no canteiro central da avenida Frei Serafim, bem como nas praças Rio Branco e Pedro II) e a (re)escrita urbana e social de alguns teresinenses.

Em flagrante denúncia,
aquela criança sem teto,
sem nome, sem pai...
com saltos mortais
escreve sua história,
enquanto banha despida
nas águas poluídas
das fontes luminosas. (ARAÚJO, 1988, p. 76).

A cidade sensível, imaginária pode ser percebida justamente nesses outros usos/significações da materialidade da fonte luminosa da Praça Pedro II, bem como dos bancos, das árvores, da grama, dos postes de iluminação, dos meios-fios e dos coletores de lixo.

A Praça Pedro II também foi ponto de encontro dos roqueiros de Teresina na década de 1980, que trocavam informações sobre o universo do rock, com destaque aos gêneros heavy metal e thrash metal. Esses jovens se destacavam naquele cenário urbano com suas camisetas pretas e pela concentração em uma banca de revistas que ficava localizada em frente ao Theatro 4 de Setembro. Nesse local trocavam revistas, fanzines, discos e fitas demo. Entre esses roqueiros estavam os integrantes das bandas Avalon e Megahertz, que conseguiram gravar um disco juntos, sem apoio estatal (MEDEIROS, 2013).

O músico Zenon Deolindo (2013), em seu texto sobre a história do rock heavy metal e thrash metal em Teresina, lembrou desses encontros na Praça Pedro II, na década de 1980. Segundo esse músico, os encontros dos jovens teresinenses que apreciavam o rock in roll aconteciam na Praça Pedro II, na banca de revistas do Mariano, irmão de Assis Machado, da banda Óbtus. Essa banca de revistas continua funcionando atualmente na calçada próximo à agência central dos Correios. Nesta banca, ocorriam as trocas de fanzines, de demo-tapes e de informações que chegavam pelos correios, do eixo Rio de Janeiro – São Paulo. Entre as revistas

mais procuradas estavam a “Metal”, a “Roll”, e a Rock Brigade. Essa última publicação, underground, inicialmente foi destinada apenas a alguns assinantes em Teresina.

Os apreciadores de heavy metal e thrash metal, além de se concentrarem na Praça Pedro II na banca de revistas do Mariano, também circulavam pela cidade chamando a atenção dos transeuntes, com seus longos cabelos e camisetas personalizadas com os nomes de suas bandas preferidas, como se pode observar na imagem a seguir (figura 24). A imagem representa também outros aspectos comuns dos apreciadores do referido gênero musical, nas décadas de 1980 e 1990 em Teresina – a maioria absoluta desses roqueiros era do sexo masculino, adolescentes e jovens.



Figura 24: Headbangers (fãs de Heavy metal) na escadaria da Igreja São Benedito em Teresina, em abril de 1991. Fonte: DEOLINDO, 2013.

Outra prática comum na Praça Pedro II, nas décadas de 1980 e 1990, e que permanece até a atualidade, era a realização de eventos artísticos, que reuniam pessoas de todas as idades, mas com destaque para os jovens, e que configuraram este logradouro como o principal espaço cultural ao ar livre da cidade de Teresina.

A Praça Pedro II sediou várias edições do Salão Internacional de Humor do Piauí, que começou suas atividades em 1982 e, desde então, concentra em sua programação uma variedade cultural que principia com as artes plásticas e dialoga com o teatro, com a dança, com o circo,

com a música, com os shows de humor e ainda oferece ao público um refinado artesanato e uma gastronomia com pratos típicos da região nordeste, com tempero do Piauí.

Além do Salão Internacional de Humor do Piauí, que é um evento permanente, a Praça Pedro II foi também palco de eventos itinerantes, que circulavam por todo o país, como foi o caso do Projeto cultural do Circo Voador, intitulado de “Coluna Voadora”. O Projeto cultural Circo Voador foi criado em 1981, no Rio de Janeiro, com a ideia precípua de apoiar os grupos artísticos da Zona Sul daquela cidade. Os fundadores criaram um espaço que reuniu grupos de teatro, dança, música, capoeira, artes plásticas e literatura. Com o sucesso do projeto e do espaço, que se tornou uma das mais importantes casas de espetáculos do Brasil, esses grupos artísticos se juntaram e formaram uma caravana cultural (“Coluna Voadora”) que viajou pelas principais capitais brasileiras, incluindo São Luís e Teresina (CIRCO VOADOR..., 1986).

Em Teresina, as apresentações da “Coluna Voadora” foram realizadas no principal complexo cultural da cidade, que inclui a Praça Pedro II, o Theatro 4 de Setembro e a Central de Artesanato. Na praça, foram armadas barracas para a venda de comidas e bebidas típicas, além de um palco para apresentações de artistas teresinenses e cariocas. Na Galeria do Theatro 4 de Setembro, foi organizada uma exposição de cartuns e, no auditório, houve as principais apresentações de dança e teatro. O jornal O Dia fez uma ampla cobertura desse evento, sendo que em uma de suas matérias ele informou a programação e as parcerias com artistas locais e governo do Estado.

Com apoio da Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo, será realizado hoje na Praça Pedro II e no Teatro 4 de Setembro, o projeto cultural do “Circo Voador”, informou o secretário Jesualdo Cavalcanti. Disse o secretário Jesualdo Cavalcanti que o Circo Voador é composto de uma caravana de artistas de diversas especialidades, objetivando incentivar a arte de um modo geral, dando um maior apoio a cultura local. O Circo Voador que permanecerá durante 24 horas em Teresina, dispõe da seguinte programação: a partir das 16 horas, haverá um show musical para crianças “O que é que tem dentro”; às 17 horas a Companhia Aérea de Dança, destinado a criança; às 17:40 o Show musical “Jogo da Serrinha” e “O nome do grupo”. Dando prosseguimento na parte da noite, às 21 horas haverá apresentação da Companhia Aérea de Dança, às 21:30 horas um Grupo de Theatro “Bar-Zil”, às 22 horas “O nome do grupo”, e para encerrar, às 23 horas será apresentado o musical “Tal e Qual”. Os ingressos para esses espetáculos serão cobrados de 5, 10 e 15 mil cruzeiros. (CIRCO..., 1986, p. 2).

Nossa pesquisa apontou atrasos na programação da “Coluna Voadora”. Mas esse fato não impediu a grande participação do público teresinense, que lotou os três espaços de realização desse evento – a Praça Pedro II, o Theatro 4 de Setembro e a Central de Artesanato.

Crianças, jovens e adultos assistiram aos espetáculos e também puderam interagir com os artistas locais e os cariocas, uma vez que, após as apresentações, eles continuaram circulando pela praça, degustando as comidas e bebidas típicas (CIRCO VOADOR LOTA..., 1986).

O Salão Internacional de Humor do Piauí e o projeto cultural “Coluna Voadora”, são exemplos de eventos que configuraram a Praça Pedro II como principal espaço cultural ao ar livre da cidade de Teresina, devido à importância desses acontecimentos e pela grande participação do público teresinense.

Portanto, as sociabilidades realizadas na Praça Pedro II se davam por este espaço em si, pelos eventos ali realizados e também pelos outros espaços culturais que o circundam, como é caso do Theatro 4 de Setembro. Isto é, após assistir às apresentações teatrais, as pessoas continuavam o seu lazer urbano passeando na citada praça.

3.4.2 O Theatro 4 de Setembro

A cidade de Teresina, desde seus primeiros tempos, logo após a sua fundação em 1852, respirava o ar das artes cênicas. Com apenas seis anos de idade a nova capital piauiense já contava com o Teatro Nacional de Santa Teresa, que funcionou de 1858 a 1874, situado entre a Prefeitura e o prédio da Justiça Federal, onde, depois, passou a funcionar uma escola pública. A sociedade teresinense não ficou órfã das artes cênicas por muito tempo, pois, em 1879, fora inaugurado o Teatro Concórdia, localizado onde hoje funciona o Centro de Artesanato, no entorno da Praça Pedro II. O nome desta casa de espetáculos homenageava uma peça teatral encenada por jesuítas em São Luís e também representava a reconciliação do governo provincial com a comunidade (TAVARES, 2003).

Na última década do século XIX, o Teatro Concórdia fechou suas portas, pois não atendia mais à demanda do público, ávido por mais espaço e conforto. A elite intelectual piauiense passou a se mobilizar em torno da criação de uma nova casa de espetáculos que fosse símbolo de progresso e modernidade da capital planejada, representando assim a pretensão civilidade do teresinense, pregada pedagogicamente pelos cronistas dos jornais locais, que viam no teatro uma forma de civilizar aquelas gentes provincianas, segundo o modelo europeu (QUEIROZ, 2006).

Essa mobilização social culminou com a formação de um grupo de senhoras, pertencentes à elite econômica e intelectual teresinense, que solicitou pessoalmente ao governador a construção de um novo teatro para a cidade. Esse pedido oficial de uma comissão de senhoras, lideradas por Hermelinda Teixeira de Holanda e Lavínia Teófilo Fernandes dos

Santos, ocorreu no dia 4 de setembro de 1889. A solicitação foi atendida e aquela data tornou-se simbólica, a ponto de nomear a nova casa de espetáculos da cidade como “Theatro 4 de Setembro”. O então Governador Coriolano de Carvalho e Silva inaugurou o novo teatro em 21 de abril de 1894(CAMPELO, In: SANTANA, 2003).

Após a inauguração do Theatro 4 de Setembro em 1894, a sociedade teresinense passou a dispor de um espaço mais adequado para apresentações de espetáculos de teatro, música, prestidigitação etc. de companhias locais e nacionais. Ressaltamos que este espaço cultural foi utilizado também para outras finalidades, não necessariamente artísticas, como bailes de formatura, homenagens a políticos e seus familiares, concursos de misses, entre outros (CAMPELO, 2001).

Do final do século XIX até a década de 1990, o Theatro 4 de Setembro configurou-se como o templo-mor das artes cênicas piauienses, cuja importância estende-se até a atualidade, recebendo companhias de teatro de todo o Brasil e do mundo. O teatro movimentava a cidade ou pelo menos parte da sociedade consumidora de entretenimento cultural refinado, como era o caso das gentes de elite intelectual e/ou econômica. A civilização dos costumes, no entanto, não fora fácil de ser realizada como queriam os cronistas locais (QUEIROZ, 2006). Havia perturbações da ordem, dentro e fora do teatro, antes e depois das apresentações, por pessoas de todas as camadas sociais, inclusive da elite.

No período de 1933 a 1974, este teatro foi arrendado aos irmãos Alfredo Ferreira e Miguel Ferreira, que passaram a exhibir filmes por meio da empresa “Ferreira e Irmãos”, renomeando o espaço para “Cine-Theatro 4 de Setembro” (CAMPELO, 2001).

No início da década de 1970, a estrutura física do Cine-Theatro 4 de Setembro estava precária, poltronas quebradas, pinturas desbotadas, instalações elétricas com defeito e limpeza do espaço quase inexistente. Além disso, a empresa “Ferreira e Irmãos” relutava, desde os anos 1930, em ceder o espaço para apresentações de outras modalidades artísticas, mesmo sendo obrigada pelo contrato firmado no arrendamento, já que isso acarretaria o cancelamento de exibição de filmes e, conseqüentemente, perda de receita. Diante dessas irregularidades, os artistas teresinenses, de diferentes modalidades artísticas, liderados por atores/atrizes, fizeram uma campanha em prol da reforma do Theatro 4 de Setembro e pelo fim do arrendamento deste espaço cultural.

A empresa “Ferreira e Irmãos” foi contra essa reforma, fato que levou o governo, pressionado pelos artistas, a empreender uma batalha contra esses arrendatários. Estes, por sua vez, relutaram em desocupar o local, pois, com a reforma, acabaria a exibição de filmes, e o espaço voltaria a ser apenas teatro. Esse entrave só foi resolvido com um estranho acordo pelo

qual o Estado (proprietário do prédio) construiria um novo cinema para os irmãos Ferreira. Assim, o Cine-Theatro 4 de Setembro pode ser fechado e se iniciaram as reformas. O acordo nunca foi cumprido. Entre os vários itens reformados deste espaço cultural estão a restauração da estrutura externa de estilo gótico tardio, que pode ser observado na imagem a seguir, e o acréscimo de duas alas laterais de dois andares. O novo Theatro 4 de Setembro foi entregue à população no dia 10 de março de 1975, constituindo-se como uma das mais modernas casas de espetáculos do país, naquele período (CAMPELO, Ací, 2015b).



Figura 25: Obras de reforma do Theatro 4 de Setembro, em 1975.

Fonte: CAMPELO, Ací, 2015b, p. 15.

Com a reinauguração do Theatro 4 de Setembro em 1975, a cidade de Teresina passou a desenvolver uma nova fase cultural, com a efervescência artística de muitos grupos de teatro, bandas musicais e artistas plásticos que reencontraram um espaço cultural de excelência para apresentação de seus trabalhos, sem os entraves dos 41 anos de arrendamento para a empresa “Ferreira e Irmãos”.

O ator e dramaturgo Wellington Sampaio (1994), na crônica “Bar do Cuspe”, comentada anteriormente, apontou a importância dessa reforma do Theatro 4 de Setembro. Na sua visão poética, a reforma da Praça Pedro II e do referido teatro contribuíram decisivamente para o retorno, à Teresina dos grandes espetáculos teatrais, dos festivais de música e de teatro e, dos artistas populares.

Wellington Sampaio compreendeu aquele momento, na segunda metade dos anos 1970 e começo da década de 1980, como sendo

[...] o tempo em que Teresina voltou a fazer parte do circuito nacional dos grandes espetáculos. Nós tínhamos então um teatro, e tudo a partir desse momento passou a convergir para lá, dentro ou na porta do Teatro, como, por exemplo, comícios, festivais, artistas populares, etc. e como não poderia deixar de ser, todos estes acontecimentos sempre acabavam nos velhos bares da PII [Praça Pedro II]. (SAMPAIO, 1994, p. 135).

O cronista Wellington Sampaio foi contemporâneo dos fatos relatados. Assistiu a peças naquele “novo” teatro. Aplaudiu artistas dentro e fora daquela casa de espetáculos, nos vários eventos artísticos ali realizados. Portanto, sua crônica constitui-se como um registro histórico de algo vivido e, nos faz pensar sobre as relações entre história e memória e, sobre as relações entre as narrativas históricas e literárias.

O filósofo Walter Benjamin (1994), nas suas reflexões sobre o narrador e a arte de narrar, aponta as relações entre as formas épicas da narrativa e a historiografia. Ele percebeu as aproximações entre essas duas formas narrativas e chegou a afirmar que “o cronista é o narrador da história” (BENJAMIN, 1994, p. 209). Isto porque,

[...] Como quer que seja, entre todas as formas épicas a crônica é aquela cuja inclusão na luz pura e incolor da história escrita é mais incontestável. E, no amplo espectro da crônica, todas as maneiras com que uma história pode ser narrada se estratificam como se fossem variações da mesma cor. (BENJAMIN, 1994, p. 209).

O historiador Edgar Salvadori de Decca (2004), assim como Walter Benjamin, percebeu que o ato de narrar (de forma escrita) constitui-se como um elemento de convergência entre o cronista (memória) e o historiador (história). No entanto, ressaltou que nessa articulação entre história e memória, há algumas diferenciações.

Edgar Salvadori de Decca concebe a memória como a experiência vivida, como o passado vivo, sendo o ato de rememorar/narrar o momento de intensa aproximação entre passado e presente, já a história, como o relato do não vivido, do não experienciado, como uma história que se conta a distância. “O conhecimento histórico é um conhecimento que se opera na perspectiva da distância, o historiador conta aquilo que ele não viveu, não experimentou, portanto ele conta de fora daquilo que aconteceu” (DECCA, 2004, p. 22). Esse distanciamento do historiador, pensado por Decca, não se refere ao distanciamento positivista, mas sim à chave do conhecimento histórico contemporâneo, que analisa múltiplos documentos, que faz

comparações e críticas. Portanto, ampliando o pensamento de Decca, podemos afirmar que o historiador pode até relatar algo vivido, assim como faz o cronista, mas fará isso de forma crítica, observando não apenas o seu ponto de vista, mas também o de múltiplas fontes que ele deve analisar. Aqui se encontra o principal ponto de diferenciação entre a narrativa histórica moderna e a narrativa literária. Isto porque, segundo Walter Benjamin (1994),

[...] O historiador é obrigado a explicar de uma ou outra maneira os episódios com que lida, e não pode absolutamente contentar-se em representá-los como modelos de história do mundo. É exatamente o que faz o cronista, especialmente através dos seus representantes clássicos, os cronistas medievais, precursores da historiografia moderna. (BENJAMIN, 1994, p. 209).

Na década de 1980, ocorreu a consolidação e o avanço das artes cênicas no Piauí, por meio da reabertura do Theatro 4 de Setembro, da ação dos grupos teatrais organizados e também da ação estatal, com a promoção de programas de auxílio à produção de espetáculos de teatro e dança. Esse apoio governamental às artes ocorria desde os anos 1970, com a fundação do *Projeto Piauí*, que incluía o Centro de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares – CEPI, contribuindo assim para o avanço significativo do fazer teatral no estado. Outro fato a se destacar fora a promoção de grandes festivais de teatro e a realização de cursos e oficinas. Tais eventos intensificavam as aproximações entre os artistas e entre os artistas e o público (CAMPELO, 2003).

O vai e vem no Theatro 4 de Setembro, nas décadas de 1980 e 1990, promovia as sociabilidades entre os produtores e apreciadores das artes. Entre os artistas, essas sociabilidades se davam nas oficinas e ensaios, realizados em salas na parte interna do teatro, bem como em reuniões da FETAPI (Federação de Teatro Amador do Piauí), do SATED (Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Piauí), para discutir a participação em projetos nacionais. Uma dessas reuniões, que promoveu o encontro de vários músicos teresinenses, ocorreu em 1986, para discutir a participação de artistas locais no Projeto Pixinguinha. Além de definir os critérios de participação neste projeto nacional promovido pelo Ministério da Cultura e coordenado pela Funarte – Fundação Nacional de Artes, os músicos e intérpretes locais aproveitavam o momento para trocar informações sobre a cena musical teresinense e regional e, também, para firmar parcerias em projetos futuros, entre outras coisas.

Os artistas piauienses farão amanhã, às 19 horas, uma reunião no Theatro 4 de Setembro para decidir sobre os critérios de participação na temporada deste ano do Projeto Pixinguinha, marcada para os meses de abril e maio. Todos os artistas piauienses estão convocados para a reunião. O coordenador do Theatro do 4 de Setembro, José Afonso de Araújo Lima, informou que intérpretes e músicos da terra deverão decidir quem participará ou não do Projeto Pixinguinha, ao acrescentar que a direção o Theatro não quer intervir no processo de escolha dos representantes do Piauí. (THEATRO..., 1986. p. 7).

Os relacionamentos sociais, entre os apreciadores das artes, se davam desde o hall desta casa de espetáculos, quando as pessoas ficavam esperando o momento de entrar, conversando sobre o espetáculo a ser apresentado e/ou sobre as outras produções artísticas assistidas noutros tempos, até o término das apresentações quando algumas pessoas se dirigiam ao camarim ou mesmo ao palco para cumprimentar e parabenizar os artistas. Este momento de sociabilidades se estendia na Praça Pedro II e/ou no Cine Rex, que fica localizado ao lado do Theatro 4 de Setembro.

3.4.3 O Cine Rex

O Cine Rex foi a principal casa de exhibições cinematográficas de Teresina até o ano de 1996. O prédio deste cinema está localizado na Praça Pedro II, ao lado do Theatro 4 de Setembro, no centro da cidade. A capital do Piauí já contou com outros espaços da *sétima arte*, como o Cine São Luís, inaugurado em 1941, o Cine Royal fundado em 1966 e o próprio Theatro 4 de Setembro, que funcionava como cine-teatro até a primeira metade dos anos 1970, porém foi no Cine Rex que se construíram maiores e duradouros vínculos afetivos com este espaço (PORTELA; LAGO, 2005).

O Cine São Luís e o Cine Royal possuíam modernas instalações e espaço que ultrapassava a acomodação de 800 espectadores. Esses atrativos chegaram a tomar do Cine Rex o título de mais luxuoso cinema de Teresina, porém não foram suficientes para lhes assegurar uma sobrevida. Isto é, estes cinemas fecharam suas portas nas décadas de 1970 e 1980, respectivamente. Isto posto, o Cine Rex continuou sendo a principal casa de exibição cinematográfica da capital do Piauí até meados dos anos 1990 (MAIA; SARAIVA, 2005).

O Cine Rex foi inaugurado em 26 de novembro de 1939, como símbolo de modernidade e progresso do governo Getúlio Vargas, no período do Estado Novo (1937-1945), quando Teresina possuía 87 anos. Nas fotografias abaixo (figuras 26 e 27), podemos observar dois momentos deste cinema: a sua construção, em 1938 (canto direito da figura 26, ao lado do

Theatro 4 de Setembro) e o prédio pronto na década de 1970, onde se pode perceber uma fila de pessoas para comprar ingressos (lado esquerdo da figura 27).



Figura 26: Construção do Cine Rex (canto direito acima da imagem) em 1938. Arquivo pessoal cedido por D. Genu Moraes ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Figura 27: Vista da fachada do Cine Rex, década de 1970. Arquivo pessoal cedido por Antônio Luís ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Fonte: PORTELA; LAGO, 2005, p. 153.

As imagens acima também nos levam a refletir sobre o fato de que a fotografia constitui-se como um produto técnico de natureza híbrida. Ou seja, resultante de processos físico-químicos e também pela ação humana. O historiador Charles Monteiro (2008, p. 148) explica que a fotografia pode ser entendida como “[...] uma imagem ambígua e polissêmica, que é passível de múltiplas problematizações e interpretações”, uma vez que no seu processo de produção “[...] entram as concepções socioculturais do fotógrafo e as da sociedade à qual ele pertence, técnicas, estéticas, históricas, políticas etc.”.

As referidas imagens são oriundas de arquivos pessoais, onde podemos considerar que elas circulavam, inicialmente, em âmbito privado, entre familiares e amigos. Na primeira imagem (figura 26), fica evidente o desejo das pessoas retratadas e do retratista de se produzir uma fotografia onde elas aparecessem como figuras de destaque em um cenário bonito da cidade. Naquela época, década de 1930, a Praça Pedro II e o Theatro 4 de Setembro constituíam-se como exemplares de uma beleza estética urbana digna de apreço empírico e/ou por meio de representações imagéticas. A segunda imagem (figura 27), em outra temporalidade, década de

1970, também retrata pessoas e sugere o mesmo gosto estético urbano. No entanto, o destaque do retratista foi dado ao prédio moderno do Cine Rex.

Essas duas fotografias, a posteriori, passaram a circular em âmbito público, por meio de sua publicação em livros e sites, passando a ter diferentes usos e consumos. Em nosso trabalho, empregamos essas imagens para discutir as transformações do espaço urbano no centro da cidade de Teresina, as relações sociais ali desenvolvidas, e como indícios materiais que nos auxiliaram na narrativa da história de um dos principais espaços culturais da capital do Piauí.

As imagens sugerem que o Cine Rex transcendia o seu uso da parte interna, por meio da exibição de filmes. Isto é, ainda sem existir, em 1938, ele já atiçava os desejos, conscientes ou não. Na primeira fotografia (figura 26) o retratista poderia ter enquadrado as meninas de forma a ter como fundo apenas o Theatro 4 de Setembro, mas não o fez, preferindo também retratar aquele prédio em construção. Essa edificação destoa do conjunto harmônico da imagem, onde o lago, as plantas e o teatro figuram como molduras naturais e arquitetônicas. Então, podemos considerar que o fotógrafo, consciente ou inconscientemente, ansiava pela conclusão daquela obra que representaria mais um espaço de lazer da cidade e um novo cartão postal. Essa ânsia teria turvado sua visão a ponto de que ele possivelmente já conseguiria imaginar aquele prédio pronto.

Na segunda fotografia (figura 27), que retrata a fachada do Cine Rex, percebemos o apreço do fotógrafo pelas formas arquitetônicas daquele prédio moderno. Assim, a fotografia permite que essa admiração possa ser realizada a qualquer momento, por meio daquela representação imagética, rompendo os limites do contato físico direto entre observador e objeto observado.

A fundação desse prédio privado do Cine Rex foi de responsabilidade dos proprietários Deoclésio Brito e Bartolomeu Vasconcelos, que tinham a intenção de preencher as lacunas do Theatro 4 de Setembro. Portanto, o Rex tornou-se o espaço da qualidade na seleção dos filmes ali exibidos e da distinção social, uma vez que nos seus primeiros tempos era frequentado principalmente pela elite teresinense.

Até os anos 1980 o Cine Rex configurou-se como uma das principais salas de cinema da cidade de Teresina e tinha um público cativo que sempre frequentava as sessões da tarde e/ou da noite. Entre os vários filmes ali exibidos, havia alguns que reuniam multidões como foi o caso do filme “O casamento dos Trapalhões” que, em apenas uma semana em cartaz, 29 de dezembro de 1988 a 3 de janeiro de 1989, levou um público de dez mil pessoas a fazerem fila para assistir as trapalhadas do quarteto de humoristas, formado por Didi, Dedé, Mussum e Zacarias. Nos registros imagéticos do jornal O Dia (figuras 28 e 29), percebemos um grande

número de pessoas, de todas as idades, que faziam fila, ao longo da Rua David Caldas, e/ou se aglomeravam em frente ao cinema, na Praça Pedro II, para assistir ao referido filme, especialmente na sessão da tarde.



Figura 28 e 29: O filme “O casamento dos Trapalhões” atrai multidões de pessoas ao Cine Rex, em janeiro de 1989.

Fonte: CASAMENTO..., 1989. p. 1, 7.

O jornal O Dia veiculou uma matéria, no dia 4 de janeiro de 1989, incluindo as fotos acima, apontando o sucesso de bilheteria do filme “O casamento dos Trapalhões”, bem como do grupo humorístico que protagonizava essa e outras histórias.

O filme “O Casamento dos Trapalhões” começou a ser exibido em Teresina no dia 29 [de dezembro de 1988] no Cine Rex localizado na Praça Pedro II e desde então tem levado muitas pessoas a assisti-lo, até mesmo os adultos. Cerca de dez mil pessoas já assistiram ao filme em Teresina. [...] Jânio Schaide, 26 anos, uma das pessoas que assistiu ao filme disse que nunca perdeu nenhuma das produções dos Trapalhões, principalmente porque eles são muito “gozados”. Já Letícia da Silva, 10 anos falou que assistiu “O Fantasma Trapalhão”, “Os Heróis Trapalhões” e que jamais irá perder qualquer filme que eles façam pois sempre tem muita diversão. “Prefiro ir ao cinema é melhor que assisti-los em casa. No programa de TV”, acrescenta. (CASAMENTO..., 1989, p. 7).

Apesar do sucesso de público do filme “O casamento dos Trapalhões”, o final da década de 1980 apontou os sinais de declínio do Cine Rex, que levaram ao seu fechamento em meados dos anos 1990. Entre os fatores que contribuíram para a diminuição da frequência do público ao cinema, estavam a crise econômica que abalava o Brasil e o mundo, as novas exigências das distribuidoras de filmes, que estavam dando preferência aos cinemas com várias salas e, o

esvaziamento do centro da cidade à noite, tornando esta parte da cidade um lugar propício à ação de assaltantes e/ou de crimes de toda ordem.

O centro da cidade de Teresina, nas décadas de 1980 e 1990, foi tornando-se predominantemente comercial. Com a pouca existência de moradores, que se deslocavam para os bairros periféricos recém-criados, e sem as atividades econômicas no período noturno, este espaço foi aos poucos se configurando como *outro lugar*, praticado por *outros sujeitos*, que se escondiam nas sombras do dia e se revelavam na escuridão da noite, como era o caso de prostitutas, estupradores e assaltantes.

Outros fatores também contribuíram para a diminuição do público consumidor de cinema no Rex, tais como a difusão dos aparelhos de TV e de videocassete, nas décadas de 1980 e 1990. O acesso aos aparelhos eletrônicos, como TV, videocassete e depois aparelho de DVD era restrito na década de 1980 e primeira metade dos anos 1990. Isto ocorria devido aos juros altos, à falta de crédito e à alta inflação desse período. Entretanto, a maioria dos brasileiros de baixa renda, fazendo uso de sua criatividade, procurava burlar essas dificuldades assistindo aos programas televisivos e aos filmes nos aparelhos de videocassete na casa de parentes e amigos que tinham um pouco mais de poder aquisitivo.

O acesso a esses aparelhos eletrônicos, de forma direta ou indireta (consumindo-os na casa de parentes e amigos), proporcionou um lazer doméstico, onde os teresinenses poderiam assistir a filmes na programação televisiva ou trazendo para casa os últimos lançamentos do cinema, por meio das muitas lojas de aluguel de fitas VHS.

As próximas imagens do nosso trabalho (figura 30) são de uma locadora de vídeo localizada no centro da cidade de Teresina. Elas apresentam dois momentos que eram bastante comuns desse tipo de empreendimento comercial: o atendimento na recepção e o contato direto com o acervo audiovisual. No primeiro momento (imagem da esquerda), percebemos que a atendente está fazendo uma consulta num livro, que provavelmente era a lista dos títulos de filmes disponíveis na loja. Essas listas geralmente eram escritas a mão, pois os computadores não eram muito utilizados na década de 1980, devido aos altos custos para sua aquisição e também porque não havia um costume generalizado, no que se refere ao uso desse aparelho eletrônico, como ocorre atualmente. No balcão, atrás do cliente, também percebemos a exposição de uma revista, intitulada “Vídeo”. Havia publicações mensais de revistas especializadas em cinema, que disponibilizavam a lista dos vídeos mais procurados em locadoras de todo o país, bem como traziam resumos e outras curiosidades do universo da sétima arte. Alguns clientes alugavam os filmes com base na leitura das dicas sugeridas por essas publicações. Outros preferiam ir direto ao acervo (segundo momento, imagem do lado

direito) e, tranquilamente, ler a sinopse dos filmes na contracapa das fitas VHS. A leitura dessas sinopses, acompanhada de alguns fotogramas eram o principal fator que influenciava na escolha dos filmes a serem alugados (FÉRIAS..., 1989).

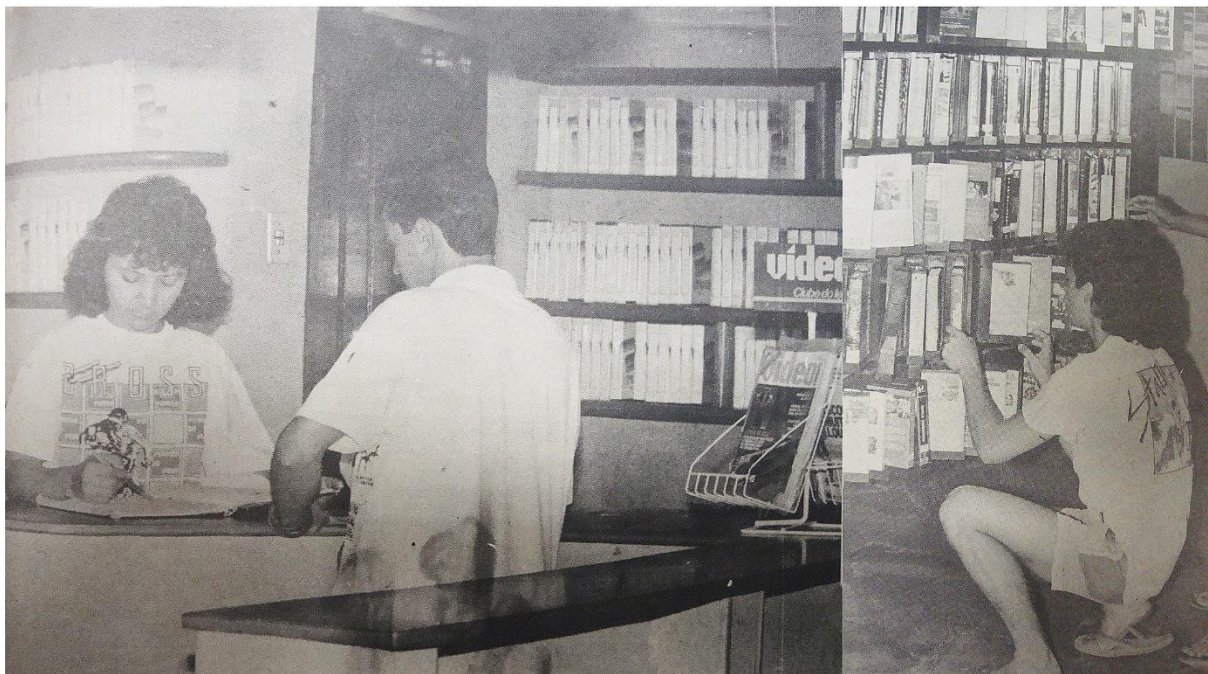


Figura 30: Locadora de vídeo localizada no Centro da cidade de Teresina, em 1989.

Fonte: FÉRIAS..., 1989. p. 11.

O jornal O Dia publicou uma matéria, em 25 de janeiro de 1989, que apontou o sucesso das locadoras de vídeo em Teresina, em detrimento das sessões de cinema do Cine Rex e atribuiu este êxito ao baixo custo das locações, à grande diversidade de filmes disponíveis, às promoções dessas lojas e a uma suposta falta de opções de lazer na cidade e na programação da TV local, mas não chegou sequer a mencionar as sessões de cinema do Cine Rex ou apresentações teatrais, no Theatro 4 de Setembro.

[...] Em Teresina, a procura às locadoras é cada vez maior. O aumento segundo o pessoal que aluga as fitas é devido as poucas opções de lazer oferecidas pela cidade, ainda mais agora no período de férias, quando grande parte da população viaja para o interior e para o litoral. “Nas férias a procura aumenta. Chegamos a triplicar o número de fitas alugadas, nos finais de semana, principalmente, quando ao público jovem se junta o infantil” – diz Zenaide Marreiros, recepcionista de uma locadora do centro da cidade. [...] O valor do aluguel das fitas varia de acordo com o acervo de cada locadora. [...] mas existem as promoções [...] Entre os gêneros mais procurados estão a comédia, o policial e a aventura. [...] filmes no estilo Rambo são os mais procurados pelo público adulto, enquanto que “Jaspion” e “Changeman”, dois seriados orientais, são a pedida da gurizada. Sem muitas opções de lazer, o teresinense vai se virando como pode. Os videoclubes se apresentam uma alternativa bastante procurada. O preço do aluguel e a quantidade de fitas disponíveis são

as principais causas da grande aceitação dessa mania que a cada dia ganha novos adeptos. (FÉRIAS..., 1989, p. 11).

Diante do sucesso das locadoras de vídeo em Teresina e dos outros entraves já elencados, os proprietários do Cine Rex, para manter as portas abertas desse cinema, tiveram que exibir filmes pornográficos, que tinham um público cativo, composto especialmente de adolescentes menores de 18 anos, que ordinariamente burlavam a censura a esta idade, reconfigurando a imagem de glamour que pairava sobre este templo da sétima arte no Piauí.

O senhor Antônio Aquino, que foi gerente do Cine Rex por mais de vinte anos, em depoimento para o arquiteto Leonardo Portela (2005), justificou a necessidade de exibição de filmes pornográficos, ao afirmar que

[...] Você questionar o gênero do filme tudo bem, mas daí a você ignorar a importância cultural que tem esta instituição, é uma coisa completamente absurda... se pudéssemos sobreviver, se tivéssemos os filmes que mantivessem o cinema, sem a necessidade de exibir filmes pornográficos... Lógico que nós não precisaríamos e nem iríamos exibir. Agora a verdade é que o público do pornográfico ajuda a manter a casa [...]. (AQUINO, apud PORTELA; LAGO, 2005, p. 158).

O gerente do Cine Rex, no depoimento acima, apontou também a importância cultural desta instituição que, apesar de privada, constitui-se como um dos principais patrimônios históricos da cidade de Teresina e do Estado do Piauí. Esse reconhecimento ocorreu também tanto por parte do poder público quanto da população teresinense.

Com relação à esfera pública, duas instituições tomaram a iniciativa no processo de tombamento da fachada do Cine Rex, integrando-o no Patrimônio Cultural do Estado do Piauí – a Fundação Cultural do Piauí (FUNDAC), que elaborou o projeto, e o Conselho Estadual de Cultura, que aprovou esta proposta de tombamento. Com o Decreto nº 9.310, de 23 de março de 1995, o governador Francisco de Assis Moraes Sousa instituiu o registro desse prédio no inventário público estadual, garantindo sua preservação, nos seguintes termos:

Art. 1º – Fica parcialmente tombado, passando a integrar o Patrimônio Cultural do Estado do Piauí, o prédio do Cine Rex, com 819,84 m² de área construída, localizado na Praça Pedro II, nº 1301, em Teresina, capital do Estado do Piauí, de propriedade do casal David Delphino Cortelazzi e Theresa Maria Thomaz Tajra Cortelazzi.

Parágrafo Único – No tombamento parcial do referido imóvel ficam preservadas apenas as suas características externas⁶².

⁶² Decreto nº 9.310 de 23 de março de 1995. Dispõe sobre o tombamento do prédio do Cine Rex. Patrimônio Cultural do Piauí – Coordenação de Registro e Conservação-CRC/FUNDAC. Disponível

No que tange à população teresinense, que habitualmente presenciava às exibições cinematográficas do Cine Rex, o prédio deste cinema de rua constituiu-se como um lugar de memória, um *espaço praticado* (CERTEAU, 2008) por seus frequentadores, que significavam e ressignificavam continuamente este espaço cultural. Para estes consumidores da sétima arte, o Cine Rex representava muito mais do que uma sala de cinema ou um exemplar refinado da arquitetura Art Déco. Era um espaço de encontro, onde muitos relacionamentos amorosos se iniciavam, onde se namorava no escurinho do cinema, onde as *mãos bobas* dos rapazes deslizavam (quase) livremente pelos corpos de suas amantes aproveitando a penumbra que criava todo um clima de romance. Era o lugar onde se fazia fila para assistir aos filmes sobre a Paixão de Cristo, os novos filmes d’Os Trapalhões e da Xuxa, aonde crianças e adolescentes chegavam cedo para comprar os ingressos do filme d’Os Cavaleiros do Zodíaco e aproveitavam para pedir a seus pais que comprassem pipocas, bombons e refrigerantes com os vendedores ambulantes, que ficavam na frente do prédio.

Entre os vários frequentadores do Cine Rex, nos seus 57 anos de existência (1939-1996), estavam os literatos José Ribamar Garcia, Graça Vilhena e Geraldo Almeida Borges. Cada um desses literatos dedicou versos e prosas às suas vivências neste cinema do centro da cidade. José Ribamar Garcia (1994) narrou, em sua crônica “Perna pra que te quero”, as suas aventuras, dos tempos de criança / adolescência, nos anos 1960, para assistir aos filmes no Cine Rex e também no Cine-Theatro 4 de Setembro. Em sua escrita sentimental, lembrou do horário fragmentado das matinês, algo que lhe incomodava muito.

[...] As sessões dos filmes no Theatro e Rex eram descontínuas. A primeira programada para treze-e-quinze. Nunca começava na hora, por isso me intrigava aquele horário ímpar, quebrado, com os minutos soltos, solitários. Bem podiam arredondar pra treze ou treze-e-trinta, ou simplesmente pra quatorze horas. (GARCIA, 1994, p. 98).

O cronista José Ribamar Garcia lembrou também do comércio ambulante que se formava na Praça Pedro II, em frente ao Cine Rex, durante as sessões.

[...] Domingo, ao meio-dia, o calçadão já fervilhava, vomitando gente no calçamento. Tornava-se intransitável. E ainda os camelôs, aos berros, com tabuleiros de alfenim, amendoim, quebra-queixo, enquanto ao longo do meio-fio, um tapete colorido de revistas em quadrinhos, a maioria de segunda, terceira mão. (GARCIA, 1994, p. 98).

O próprio José Ribamar Garcia foi uma das pessoas que aproveitava aquela movimentação de gentes em frente ao Cine Rex para vender alguns produtos, arranjar trocados e, assim, poder comprar o ingresso para assistir aos filmes. “[...] Naquele dia, fui mais cedo, levando minhas revistas de Tarzan para vender e completar a entrada do banguê-banguê. Como havia dezenas delas comercializadas por preço inferior ao que pretendia oferecer, procurei não me afobar” (GARCIA, 1994, p. 98).

A poetisa Graça Vilhena, citada por Cineas Santos (2001), também narrou literariamente as suas vivências no Cine Rex, durante a década de 1960, mas, ao contrário de José Ribamar Garcia, preferiu o verso simples, para expressar suas lembranças e os arroubos de juventude, como enredo.

Rex
Mentex
007

Os goldfingers
a minissaia
o jeans
o sexo

braços mecânicos
e olhos de eternos diamantes. (VILHENA, apud SANTOS, 2001, p. 43).

Na primeira estrofe do seu poema, acima citado, Graça Vilhena associa o Cine Rex aos famosos filmes do agente secreto 007 e a uma prática comum dos frequentadores daquele cinema, que era o consumo da bala de hortelã Mentex. Essas balas geralmente eram vendidas por ambulantes, em tabuleiros, em frente ao cinema, como apontou o cronista José Ribamar Garcia, e ficaram famosas por suas duas principais características, a embalagem amarela e o barulhinho das balas, que denunciava quem as estivesse consumindo no interior do cinema.

Na segunda estrofe do poema, a poetisa inicia os versos com artigos definidos, explicitando, especificando e sintetizando uma lembrança vivida (ou sonhada) no Cine Rex e que teria sido marcante. Na literatura é comum essa convivência entre o real e o fictício, o empírico e o imaginário. Nesse dia especial, ela teria assistido ao terceiro filme da série 007, lançado em 1965 no Brasil, com o título “007 contra Goldfinger”. Estaria trajando minissaia e seu parceiro, calça jeans. Eram trajes comuns da “juventude contestadora” daquela época e/ou que estavam apenas seguindo a moda dos filmes de James Dean e de algumas cantoras da jovem guarda. Em nossa análise dessa representação poética de um passado possível, podemos inferir que durante aquela exibição cinematográfica o casal assistiu às cenas clássicas de amor,

envolvendo o protagonista do filme. Essas cenas de amor estariam representadas na palavra “sexo” (contida no poema) ou tais cenas estariam excitando o casal e convidando-os a realizar uma cópula logo após aquela sessão.

Na terceira estrofe do poema, Graça Vilhena sugere que houve um namoro buliçoso por parte do rapaz, que não estaria conseguindo conter os seus “braços mecânicos”. Ou seja, as famosas “mãos bobas”, que estavam deslizando pelo corpo da namorada, enquanto ela exibía um brilho intenso no olhar, com seus “olhos de eternos diamantes”, pelo encantamento de assistir àquele filme.

Esses “namoros buliçosos” durante as exhibições cinematográficas do Cine Rex transcorreram os tempos de sua existência, variando apenas a intensidade das carícias e a ousadia dos casais.

Outro literato que narrou suas experiências amorosas, vividas ou sonhadas, no interior do Cine Rex foi Geraldo Almeida Borges (2011). Na sua escrita ficcional, ele descreve um episódio íntimo onde estaria assistindo a um filme romântico com sua namorada Inácia Maria. Nesse dia, ficou

[...] sabendo de seu desejo mais profundo, após dar um beijo nela, em plena secção cinematográfica dentro do Rex, disse-lhe que gostaria de ser um astro de cinema. Eu também gostaria de ser uma estrela. Se tu fores primeiro, manda-me buscar. Nós contracenaremos juntos, eu disse. (BORGES, 2011, p. 106).

Inácia Maria integra o rol dos personagens das crônicas de Geraldo Almeida Borges sobre a cidade de Teresina, no século XX. Nossa pesquisa não apontou sua existência real. Cabe então considerarmos que ela representa o desejo de muitos jovens teresinenses, de ontem e de hoje, que sonhavam em ser estrelas de cinema. O Cine Rex e seus filmes promoviam esse encantamento. A maioria dos jovens teresinenses, como o cronista Geraldo Borges, não empreendia nenhum esforço para realizar este sonho. “[...] Eu nunca fui [para Hollywood, nos Estados Unidos]. Consumi a minha vida provinciana na cidade verde, onde fui criado, bebendo nos bares e frequentando as mulheres na rua Paissandu. [...]” (BORGES, 2011, p. 106-107).

Convém salientar que na contramão desses “conformados” (ou realistas), houve algumas pessoas que, se não conseguiram, pelo menos tentaram ser artistas de cinema. Foi o caso (real ou fictício) de Inácia Maria e de um personagem popular da cidade, conhecido como Manelão. Ela teria ido trabalhar em Nova Iorque, nos Estados Unidos. Não teria se tornado atriz, na lembrança literária de Borges ela passou a trabalhar como aeromoça na Companhia Área Varig, mas pelo menos estaria morando no país que se constituía como um dos maiores

produtores de cinema do mundo. Já o Manelão não saiu de Teresina, não se tornou ator de Hollywood, mas produzia e apresentava seus “filmes” ao vivo nos logradouros da capital do Piauí. Era uma brincadeira que ele realizava nas ruas da cidade, imitando as cenas dos filmes assistidos, e que agradava muito os passantes.

O literato H. Dobal (1994), na sua crônica “os tipos populares”, descreveu Manelão como um jovem baixo, “grosso” e que também era conhecido como Avião. Ele tornou-se um personagem popular do centro da cidade de Teresina, entre outros motivos, devido à sua inusitada paixão pelo cinema. Contava histórias, dramatizando-as, para uma plateia ávida por entretenimento gratuito. Entre essas gestas estava a de que ele logo receberia um diploma de artista, vindo do Rio de Janeiro e que estaria angariando recursos (não se sabe se de forma lícita ou ilícita), para a instalação de uma companhia cinematográfica na capital do Piauí. Ao que parece, as pessoas não o levavam a sério, mas se divertiam com seu comportamento diferente, “[...] espécie de Dom Quixote dos filmes de faroeste, das histórias em quadrinhos e das revistas policiais” (DOBAL, 1994, p. 73).

Geraldo Borges ficou tão impressionado com as performances desse artista de rua que resolveu lhe dedicar uma crônica intitulada “Façanhas e peripécias do artista Manelão”. Nesse texto ele lembra que

Outro personagem que enfeitava a cidade era o Manelão. Ele surgiu como fruto do cinema americano, ficou impressionado com as fitas que assistia no cine Olímpia, no Rex, no Cine São Luís, no Theatro 4 de Setembro, e no poeira São Raimundo, que ficava na Piçarra. Manelão passou a encarnar o herói do filme, o mocinho. O seu principal papel era salvar a mocinha das garras do bandido malvado. Para isso encenava um cenário texano nas ruas de Teresina, e fazia a performance de seus sonhos. A meninada era a sua plateia. O Manelão era ao mesmo tempo produtor, diretor, roteirista, contrarregista, e o artista principal do elenco. Ficávamos olhando, admirados, as peripécias de seus filmes. Ele ficava em pé, diante da gente, com as pernas abertas, em arco. Imaginava um revólver na cintura, uma roupa de caubói, um cavalo, um laço, um chapéu na cabeça, que nunca caía. Empurrava a porta do salão. Puxava o revólver e dizia. Morreu bandido covarde. Isto era uma das cenas que ele reproduzia. Fazia parte de seu repertório de aventuras se jogar dentro d'água de cima da ponte metálica do rio Parnaíba, para salvar a mocinha que estava morrendo afogada. Não precisava de doublê. Ele se atirava de verdade com roupa e tudo no meio do redemoinho das águas que se represavam entre as pilastras que sustentam a ponte. Era um espetáculo. (BORGES, 2011, p. 104-105).

Como se pode perceber, o artista de rua Manelão foi um dos assíduos frequentadores dos cinemas do centro da cidade. Para este personagem popular de Teresina aqueles espaços culturais, com destaque ao Cine Rex, que foi o último a fechar suas portas, não apenas

promoviam um entretenimento cinematográfico temporário (durante o tempo da sessão), mas também viabilizava a transcendência da realidade. Para os amantes da sétima arte que se permitiam essa experiência transcendental, o cinema ofertava uma nova ótica que possibilitava a visão que ia além da materialidade urbana. Foi com essas lentes que o artista de rua Manelão viu as cidades invisíveis e imaginárias contidas em Teresina.

Nessa cidade sensível, tal como apontam as reflexões de Sandra Pesavento (2007) e Ítalo Calvino (1990), as ruas, praças e prédios constituíam-se como cenários cinematográficos à espera de um roteiro e de atores/atrizes, para interpretar cenas de aventura, banguê-banguê e de amor. Manelão era louco? Talvez. Mas uma certeza se pode ter: as suas performances, imitando cenas dos filmes assistidos, contribuíram para a construção da ideia de que o cinema era muito importante para a vida cultural no centro da cidade.

O maestro Aurélio Melo foi outro assíduo frequentador do Cine Rex, do Cine Royal (na década de 1980) e das exhibições no Theatro 4 de Setembro⁶³, que reconheceu a importância do cinema no coração da cidade de Teresina. Em seu depoimento imbuído de muita nostalgia, ele destacou as três salas de cinema no centro da cidade, a rotina prazerosa de assistir às matinês, as discussões sobre o filme na Praça Pedro II e a aproximação com a música clássica.

Uma das coisas que eu acho que a gente sente mais falta. [...] É o fato do cinema no coração da cidade. [...] Cine Rex, Theatro 4 de Setembro e o Royal. [...] E você sair de casa três horas da tarde para assistir a matinal da... três e quinze. E depois ficar por ali na Praça Pedro II. Dia de sábado cinema de arte na, no Cine Royal. Então, hoje mesmo na época do 3D, a gente sente falta de salas de cinema mesmo. Hoje você tem sala de projeção de Shopping né, que é aquela tela menor. Mas aquela tela grande, que era uma coisa apaixonante dos cinemas antigos. Mas não é só aqui não. Você vai no Rio de Janeiro, na Cinelândia, que é o bairro do cinema, que foi o bairro do cinema, a Cinelândia. Você não encontra mais nenhuma sala com a tela grande. Tudo são as telazinhas pequenas de Shopping. [...] [Depois do filme as pessoas permaneciam na Praça Pedro II, conversando, namorando] Mas a discussão sobre o filme era em primeiro lugar. E tem mais uma outra história. O cinema me aproximou da música clássica. Porque é a primeira. O primeiro contato que você tem com a música clássica é através do cinema. Eu sempre fui muito esperto com isso. Ficava imaginando, já naquela época, se tirassem aquela música, como é que seria aquela cena. Hoje eu tenho consciência plenamente do, da força da música e da importância. E essas coisas, Teresina te oferecia nesses anos aí. E que eu volto a lhe dizer que no meu caso, muito importante! (MELO, 2015).

⁶³ Foram realizadas exhibições de cinema no Theatro 4 de Setembro até o ano de 1973, quando ele fechou para uma reforma e, depois de sua reinauguração em 1975, ele não dispôs mais desse tipo de programação artística.

Em seu depoimento, o maestro Aurélio Melo aponta também o fim das salas de cinema no centro das cidades e que estas teriam sido substituídas por “telazinhas pequenas de Shopping”. De fato, essa substituição aconteceu em Teresina, a partir de 1996 com o surgimento dos dois primeiros shoppings centers⁶⁴, com suas salas de cinema que contribuíram para o esvaziamento definitivo do Cine Rex, que teve que encerrar suas atividades no final da década de 1990.

Consideramos oportuno frisar que não compartilhamos da ideia de que os shoppings centers possuem salas de cinema com pequenas telas de projeção, mas corroboramos o pensamento de que, apesar do conforto e das instalações técnicas superiores das salas de projeção dos shoppings, estas, por sua vez, não possuem “[...] aquela tela grande, que era uma coisa apaixonante dos cinemas antigos”. No nosso entendimento, essa “tela grande” não representa as dimensões da tela de projeção do Cine Rex, mas o fascínio pela sétima arte e o prazer de visitar o centro da cidade, aspectos estes que apontam “uma coisa apaixonante dos cinemas antigos”.

A narrativa oral de Aurélio Melo reforça também as discussões aqui já realizadas sobre as relações entre memória e espaço e, sobre memória individual e memória coletiva, discutidas por meio do diálogo com Maurice Halbwachs (2006) e Peter Burke (1992). No trecho do seu depoimento, acima citado, percebemos a apresentação de sua cartografia sentimental, onde os espaços da cidade de Teresina (os cinemas, o teatro, a praça) remetem a espaços de outras cidades (a Cinelândia no Rio de Janeiro). Nesse ato mnemônico, com referências espaciais, ele aponta o seu espaço íntimo (a sua casa) de onde parte para se articular com os outros espaços da cidade, os cinemas Cine Royal, Cine Rex e a Praça Pedro II. Essa articulação de espaços ocorre porque, embora haja fragmentação do tecido urbano, essas partes da cidade (áreas residenciais periféricas, distritos industriais, zonas de comércio e de lazer etc.) não podem ser consideradas como ilhas. Há uma constante interação entre os cidadãos desses diversos espaços, por meio de caminhadas e de variados meios de transporte e comunicação (CORRÊA, 2000).

Na recordação de Aurélio Melo fica evidente uma *memória individual* (“Uma das coisas que **eu** acho [...]”; “O cinema **me** aproximou da música clássica. [...]”; “**Eu** sempre **fui** muito esperto com isso. [...]”; “Hoje **eu** tenho consciência [...]”; “É que **eu** volto a lhe dizer que no **meu** caso [...]” – grifos nossos) que se relaciona constantemente com uma *memória coletiva*

⁶⁴ O primeiro Shopping Center de Teresina, *Riverside Walk*, foi inaugurado em dezembro de 1996 pelo Grupo Meio Norte, com três salas de cinema e o segundo, *Teresina Shopping*, em abril de 1997, pelo Grupo Claudino, com cinco salas de cinema, sendo uma depois reformada para exibir filmes em 3D.

(“[...] **a gente** sente falta de salas de cinema mesmo” – grifos nossos) sobre o cotidiano nos espaços culturais de Teresina. Maurice Halbwachs (2006) aponta a existência de uma *intuição sensível* que pode ser entendida como um estado de consciência puramente individual. Para reforçar essa ideia, ele cita um fragmento das reflexões do psicólogo francês Charles Blondel, que sugere que, no ato de recordar, essa *intuição sensível* pode ser chamada

[...] Para que não confundíssemos a reconstituição de nosso próprio passado com a que possamos fazer do passado de nosso vizinho, para que empírica, lógica e socialmente esse passado nos pareça identificar-se com nosso passado real, é preciso que pelo menos em algumas de suas partes exista algo além de uma reconstituição feita com matérias tomadas de empréstimo. (HALBWACHS, 2006, p. 43).

Percebemos essa *intuição sensível* no ato de recordar de Aurélio Melo. Porém, tanto Halbwachs quanto seu interlocutor Charles Blondel ressaltam que esse tipo de intuição não ocorre em toda percepção memorial. Isto é, o momento da recordação pode ser feito de forma individual, solitária e até remetendo-se a situações vividas quando se estava sozinho. Esse fenômeno constitui a memória individual. Convém ressaltar que, no pensamento de Halbwachs, nunca estamos sozinhos, pois carregamos a experiência dos “outros”, por meio de livros, músicas, fotos, ideias, entre outras formas. Podemos considerar então que a memória individual se relaciona constantemente com a memória coletiva, uma vez que este “outro” atua como testemunha não apenas física, mas também simbólica, por meio das formas já referidas, para reforçar as lembranças de um indivíduo.

Os “outros” depoentes da nossa pesquisa também apontaram o hábito de frequentar os cinemas do centro da cidade e os outros espaços culturais que se localizavam no entorno da Praça Pedro II, como o Theatro 4 de Setembro e a Central de Artesanato. Eram práticas comuns que reforçam a nossa tese de que há essa memória coletiva sobre os espaços culturais da cidade de Teresina. Dada a relevância desse fato, podemos considerar que, quando Aurélio Melo utiliza o pronome “você” (“E **você** sair de casa [...]”; “Hoje **você** tem sala de projeção de shopping [...]”; “**Você** vai no Rio de Janeiro [...]”; “**Você** não encontra mais nenhuma sala com a tela grande” – grifos nossos) não está se referindo ao seu interlocutor (o entrevistador, durante a coleta do depoimento) no tempo presente, mas, à relação entre o “eu” e o “outro” no tempo passado. No tempo em que ele, seus amigos, conhecidos e desconhecidos vivenciavam aquelas práticas, que hoje se constituem apenas como lembranças.

3.4.4 A Central de Artesanato

A Central de Artesanato “Mestre Dezinho” está localizada em frente à Praça Pedro II, no lado oposto ao Theatro 4 de Setembro, integrando assim o complexo cultural do centro da cidade de Teresina. O prédio abrigou a sede da Polícia Militar do Piauí até o ano de 1978, sendo depois transformado em centro artesanal, com a presença de mais de vinte lojas de produtos artesanais confeccionados a base de talos de buriti, fibras, couro e madeira. As lojas ainda oferecem camisetas personalizadas, guardanapos bordados, doces, licores, vinhos de caju, cachaça e a tradicional cajuína, que constitui um dos símbolos do Piauí.

O espaço dispõe também de um auditório com capacidade para 200 pessoas, palco para shows na área aberta, lanchonete, estacionamento e abriga a Escola de Balé da Cidade e a Escola de Música de Teresina.

O nome da Central de Artesanato do Piauí é uma homenagem ao artesão José Alves de Oliveira, mais conhecido como “Mestre Dezinho”. Este artesão, natural da cidade de Valença do Piauí e falecido em fevereiro do ano 2000, alcançou fama nacional e internacional com sua produção de arte santeira em madeira. Um dos fatores que contribuíram para o sucesso da arte santeira de Mestre Dezinho no Piauí foi a forte religiosidade católica do piauiense, que o acompanha desde o período Colonial e que se estende até a atualidade.

De acordo com os estudos da jornalista Denise Maria Moura da Silva Lopes (2009), o contexto político, social e cultural da década de 1980 foi decisivo para a ressignificação do prédio do Quartel Geral da Polícia Militar do Piauí. Seus usos militares construíram uma imagem *disciplinar e violenta* que, a posteriori, foi alterada para *livre e pacífica*. Isto é, seus novos usos passaram a configurá-lo como um espaço da difusão cultural, que oferece diversos produtos regionais e promove o ensino de música e dança aos jovens teresinenses.

Nas décadas de 1960 e 1970, o referido prédio foi palco de cenas violentas, incluindo torturas a presos políticos. Até hoje o espaço preserva um porão onde se realizavam interrogatórios violentos. Sobre essas marcas do passado no presente, a jornalista Jéssica Santos (2012) informa que

Há, ainda hoje, um porão no prédio que foi utilizado durante o período da Ditadura Militar no Piauí como local de tortura dos presos políticos. O Box 43, chamado Arte Artista, pertence ao artesão Carlos Oliveira, que mantém preservada a sala de tortura do antigo quartel. Sem janelas, o local é sufocante e traz nas paredes marcas das torturas ali sofridas. Para chegar ao porão, é preciso descer uma escada de acesso, que tem inclinação de quase 90°. O

artesão Carlos atua como um guia histórico para aqueles que querem saber mais detalhes sobre o período da Ditadura no estado. (SANTOS, 2012).

Entre os presos políticos que ficaram encarcerados no Quartel da Polícia Militar estavam Antônio José Medeiros, Ubiraci e Ferreira. Os dois primeiros eram militantes do Movimento Estudantil na Fafi (Faculdade de Filosofia do Piauí) e o último foi professor do MEB (Movimento de Educação de Base). Antônio José Medeiros e Ubiraci chegaram a sofrer tortura psicológica, sendo obrigados a ficar despidos nas celas daquele quartel (NASCIMENTO, 2006).

Em agosto de 1978, o Quartel do Comando Geral da Polícia Militar do Piauí foi transferido para o bairro Ilhotas, localizado ao lado da Maternidade Dona Evangelina Rosa. O prédio ficou fechado até o início dos anos 1980. Em 1981, o governador do Piauí Lucídio Portela criou o Prodart – Programa de Desenvolvimento do Artesanato Piauiense, com o objetivo de apoiar a produção e a comercialização do artesanato piauiense, divulgando-o em âmbito estadual e nacional. O Prodart, por meio do PNDA – Programa Nacional de Artesanato, adquiriu o referido prédio, realizou uma reforma e, em 1983, passou a ocupá-lo, instituindo a Central de Artesanato do Piauí (LOPES, 2009).

A Central de Artesanato do Piauí, na década de 1980, empreendeu ações que convidavam a sociedade teresinense/brasileira a visitar e frequentar cotidianamente os seus espaços. O artesanato local foi se configurando como o grande elemento de atração e sedução dos amantes das artes, que também contavam com as escolas de dança e de música. Os preços acessíveis dessas escolas possibilitavam uma maior circulação de estudantes e artistas naquele espaço cultural. Outro fator que contribuía para a interação entre gentes (produtores e consumidores de artes) e espaço era a cessão do local para realização de eventos culturais (LOPES, 2009).

Nas décadas de 1980 e 1990, a Central de Artesanato foi palco de muitos shows musicais de variados estilos, mas com destaque ao rock. O público era formado principalmente por jovens estudantes, que lotava esses eventos, como foi o caso de uma das edições do *Setembro Rock*, que ocorreu neste espaço em 1987 e reuniu as bandas: Dorsal Atlântica, do Rio de Janeiro; Vodú e Viper de São Paulo; Ácido, de São Luís e as bandas locais Megahertz, Avalon e Grito Absurdo (MEDEIROS, 2014).

Na imagem a seguir (figura 31) podemos observar o show da banda carioca Dorsal Atlântica (formada por Carlos “Vândalo” Lopes no vocal e guitarra; Claudio “Cro-Magnon” Lopes no baixo e, Toninho “Hardcore” na bateria) que, apesar de ter se apresentado em um

palco simples, sem grande estrutura de som e luz (mas que satisfazia aquela pequena clientela de jovens que apreciavam o rock em sua forma mais agressiva que era o caso do Heavy Metal e do Thrash Metal), empolgou bastante os jovens que foram conferir o Festival Setembro Rock na Central de Artesanato.

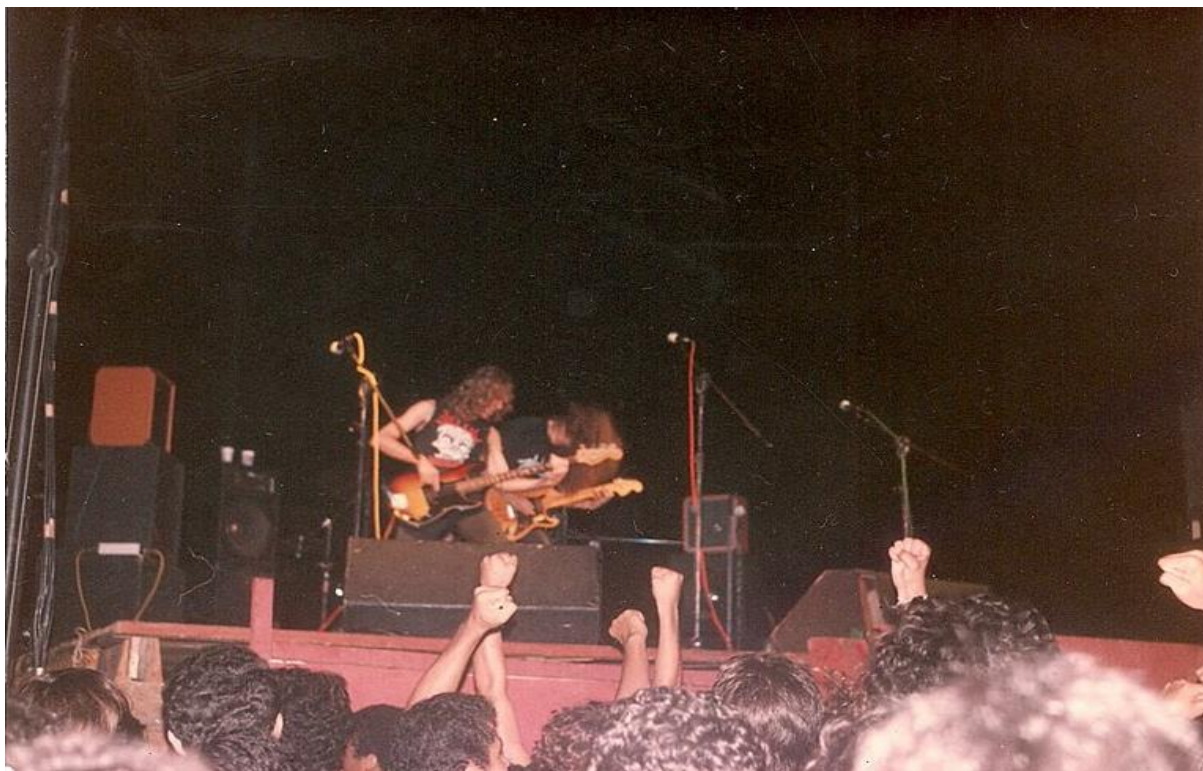


Figura 31: Banda Dorsal Atlântica, no Festival Setembro Rock, na Central de Artesanato “Mestre Dezinho” em 1987.

Fonte: DEOLINDO, 2013.

Ressaltamos que essa empolgação dos jovens roqueiros de Teresina, no Festival Setembro Rock de 1987 ocorria desde a montagem do palco e a passagem de som pela manhã, fato perceptível na fotografia a seguir (figura 32). A imagem também destaca a descontração daquele momento, tanto pelos muitos curiosos que se aglutinaram atrás do palco – conversando sobre a expectativa de ver as bandas que se apresentariam logo mais à noite, entre outros assuntos relacionados ao universo do rock em Teresina, no Brasil e no mundo – quanto pelos três jovens que aparecem em evidência no centro da foto extravasando a felicidade pela chegada daquele tão sonhado momento do festival.



Figura 32: Montagem do palco do Festival Setembro Rock, pela manhã, na Central de Artesanato “Mestre Dezinho” em 1987.

Fonte: DEOLINDO, 2013.

Outro aspecto que aponta a empolgação dos jovens roqueiros de Teresina, no Festival Setembro Rock de 1987, foi o encontro bastante descontraído entre fãs de Heavy Metal, os chamados Headbangers, com Carlos Vândalo, o vocalista e guitarrista da banda Dorsal Atlântica. Essa banda carioca havia conquistado bastante notoriedade no cenário underground nacional, por ter participado da primeira edição do Rock in Rio em 1985 e, mesmo com este sucesso, não se furtaram ao contato direto com os fãs. Antes e depois dos shows eles conversaram com seus headbangers e colegas de ofício, posaram para fotos, trocaram endereços, entre outras coisas.

A Central de Artesanato “Mestre Dezinho”, nos anos 1980 e 1990, abrigou em sua ampla estrutura muitos visitantes que mantiveram vivo esse espaço cultural, tornando-o um dos mais importantes da cidade de Teresina. Esses visitantes eram turistas que apreciavam o artesanato local nas várias lojas; os estudantes que participavam das palestras no seu auditório; os artistas e amantes das artes que participavam dos cursos da Escola de Dança e da Escola de Música de Teresina; e os roqueiros (entre os apreciadores de outros gêneros musicais) que participavam de shows e festivais de rock ali realizados.

As bandas de rock de Teresina – seja de rock pop ou heavy metal e thrash metal – se apresentavam por toda a cidade, como em praças e escolas públicas e privadas. Entre esses

espaços para apresentações, a Central de Artesanato tornou-se um dos mais importantes para o movimento de rock da capital, por se situar no centro da cidade e integrar o Complexo Cultural que inclui a Praça Pedro II, o Cine Rex, o Theatro 4 de Setembro e o Clube dos Diários. Ressaltamos também que, a partir de agosto de 1997, o espaço Osório Júnior, do Clube dos Diários, passou a desenvolver o Projeto Boca da Noite, todas as quartas-feiras, com apresentações musicais de variados gêneros, incluindo o rock teresinense com suas variadas vertentes.

3.4.5 O Clube dos Diários

O Complexo Cultural Clube dos Diários está integrado ao Theatro 4 de Setembro, sendo formado pela Sala Torquato Neto, com capacidade para 150 lugares; por uma ampla Galeria; e pelo Espaço Cultural Osório Júnior, na área externa, que inclui um bar, palco e plateia em formato de arena.

O prédio apresenta características arquitetônicas de estilo eclético, com detalhes do neoclássico. Sua fachada é simétrica, com amplas janelas pareadas e colunas coríntias no hall de entrada, tendo ainda seu frontão decorado e cobertura em telha francesa do tipo chalé. Na parte interna, o forro é composto por madeira trabalhada, incluindo ainda um grande lustre de cristal em sua porção central⁶⁵.

Esse espaço cultural, localizado na esquina das ruas Álvaro Mendes e Treze de Maio, fica aberto para a comunidade em geral durante todo o dia, de segunda a sábado. Nele se pode desfrutar de exposições de Artes Plásticas, exibições de filmes, solenidades, lançamentos de livros, shows musicais (especialmente no Projeto Boca da Noite, realizado todas as quartas-feiras), dentre outras manifestações culturais.

A história do Clube dos Diários está atrelada às sociabilidades da elite econômica e intelectual teresinense do final do século XIX e primeiras décadas do século XX. Segundo os estudos da historiadora Terezinha Queiroz (2008), essas sociabilidades e “diversões civilizadas” giravam em torno do teatro, do cinema, da música e também no circo, dos jantares sociais e familiares, dos bailes, da frequência aos cafés e restaurantes, das festas cívicas e dos passeios ao jardim público.

⁶⁵ Informações sobre o Clube dos Diários colhidas no Portal da Fundac (Fundação Cultural do Piauí), no link “Nossas Casas”. Disponível em: <http://www.fundac.pi.gov.br/nossas_casas.php>. Acesso em: 30 set. 2015.

Havia dois principais divertimentos em Teresina, no recorte de estudo de Teresinha Queiroz (1880-1930): os bailes e o carnaval. Os bailes se realizavam por vários motivos e por motivo nenhum. Os clubes recreativos constituíam-se como os principais espaços onde ocorriam essas festividades. No período citado surgiram várias agremiações na cidade, como foi o caso da Sociedade Recreativa Clube dos Diários, fundada em 1922. Já o carnaval era a grande festa popular, realizada na rua ou mesmo em espaços privados, como nos já citados clubes recreativos. Essas diversas festividades eram embaladas predominantemente por músicas de compositores locais (QUEIROZ, 2008).

A Sociedade Recreativa Clube dos Diários foi fundada em 1922, sendo que as reuniões entre seus associados aconteciam em residências particulares até a inauguração da sede própria em 1927. Além da sede social, localizada no centro da cidade, destinada à realização de bailes carnavalescos e demais festas para sócios e eventuais convidados, existia também a sede esportiva, no bairro Jockey Club, onde os sócios desfrutavam de piscinas e áreas para prática de esportes (CARLOS, 2012; QUEIROZ, 2008).

Nas primeiras décadas do século XX, a sociedade burguesa teresinense estava ávida por espaços onde pudesse promover eventos que aproximassem as famílias e amigos, instituíssem uma segregação social, ditassem comportamentos modernos e “civilizatórios”, segundo os moldes europeus e, principalmente, movimentassem o cotidiano daquela pequena e jovem capital que ainda confundia sua paisagem entre o rural e o urbano (QUEIROZ, 2008).

Até a década de 1960, a Sociedade Recreativa Clube dos Diários reuniu a classe média teresinense, ávida por um espaço cultural mais refinado e privativo. A partir desse período, ele entrou em decadência, devido ao aumento populacional e ao surgimento de outras opções de lazer por toda a cidade. Com o desinteresse dos antigos sócios, o prédio ficou abandonado e sujo. Sobre o auge e decadência do Clube dos Diários, o jornalista Zózimo Tavares (2003) apontou em seus estudos que,

Durante muitos anos, [o Clube dos Diários] aglutinou a fina flor da sociedade teresinense em festas, reuniões culturais, concursos de misses, solenidades cívicas e animados carnavais. Com o surgimento de novos bairros e novos clubes recreativos, os Diários foram caindo a partir dos anos 60/70. Por muito tempo, depois da decadência, ficou abandonado, depredado e sujo. (TAVARES, 2003, p. 42).

Na década de 1980 até meados dos anos 1990, os sócios-proprietários do Clube dos Diários, no intuito de manter em funcionamento a sede social dessa associação, alugaram os seus espaços para pessoas não associadas. Ao que parece, essa decisão foi tomada apenas com

interesse financeiro, pois as atividades que passaram a ser realizadas diferiam de tudo que já tinha sido feito naquele prédio. A sede social do Clube dos Diários foi fragmentada em três espaços, sendo que o salão nobre passou a abrigar um Salão de Jogos; a área externa foi transformada em estacionamento e o pavimento inferior abrigou um restaurante.

O Salão de Jogos do Clube dos Diários era frequentado, especialmente aos domingos, por crianças e adolescentes, que não se preocupavam com o seu aspecto físico sujo e degradante, contrastando com os primeiros tempos de funcionamento deste prédio em 1927. No registro iconográfico do Clube dos Diários em 1984 (figura 33), é possível observar uma faixa em tecido, localizada acima dos janelões com uma inscrição em letras garrafais, intitulada “Fliperama” e abaixo uma frase onde apenas é possível ler “diversões”. A referida degradação do espaço começaria com esta faixa que não foi devidamente fixada, ocasionando o decaimento de sua parte superior direita e, conseqüentemente, dificultando a leitura.



Figura 33: Fachada do Clube dos Diários, em 22 de janeiro de 1984.
Fonte: CLUBE..., 1984, p. 4.

Em outra imagem (ver figura 34) do Clube dos Diários, na parte interna do salão, podemos observar vários fliperamas, com pessoas jogando sozinhas ou acompanhadas por uma plateia de amigos. Ao que parece, são todos jovens e adolescentes, com exceção de um adulto e uma criança (no canto inferior direito), que se supõe ser um pai acompanhando seu filho(a) naquele momento de lazer. A imagem indica também duas sinucas, que, no momento da

fotografia, estavam sem jogadores. O aspecto físico degradante se observa em rachaduras no teto (próximo ao lustre), em instalações elétricas improvisadas (fio na parte externa da parede para ligar uma máquina de fliperama, no fundo da imagem), na falta de um sistema de refrigeração adequado (o ângulo da imagem mostra apenas três ventiladores instalados no teto, sendo que um deles – no lado esquerdo, paralelo ao lustre – está sem hélices) e, na falta de cadeiras para os clientes. Geralmente as máquinas de fliperama são concebidas para se jogar em pé. Todavia, percebemos um jogador sentado (próximo da sinuca do lado esquerdo) em uma cadeira de ferro, típica da maioria dos bares da época. Esta cena nos leva a supor que os jogos daquela máquina poderiam ser jogados sentados e que o cliente improvisou aquele assento, trazendo uma cadeira do restaurante do Clube dos Diários, que funcionava no pavimento inferior ali próximo.

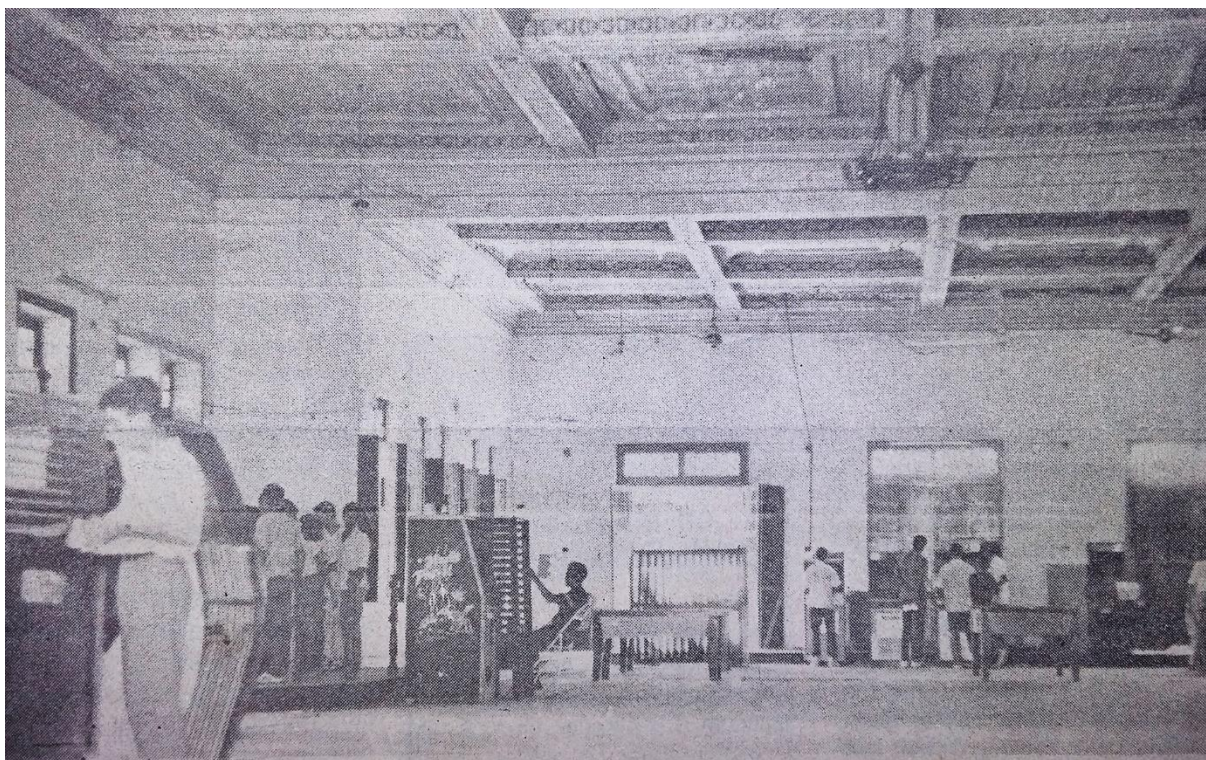


Figura 34: Salão de Jogos do Clube dos Diários, em 1992.

Fonte: ANDRADE; ALVES, 1992, p. 9.

A tentativa de manter vivo o Clube dos Diários, reutilizando seu espaço para abrigar um salão de jogos, que incluía fliperamas e sinucas, não foi bem vista por parte da sociedade teresinense, a exemplo do professor e diretor teatral Chico Filho, que lembrou com muito desdém do período (anos 1980) em que

O Clube dos Diários era fliperama. Era todo esculhambado, horrível, feio, degradado, o piso sujo. Então, ficava muita gente jogando esse negócio de fliperama que eu nunca joguei por que eu não gosto de jogar né! Mas muita

gente ficava ali, sinuca se jogava muito, tinha muita sinuca [...] (CHICO FILHO, 2012).

O literato Arimathéa Tito Filho (1992), na crônica “O velho clube”, também teceu críticas a essa nova funcionalidade do Clube dos Diários e aos seus novos frequentadores. Na sua visão literária da cidade, aquela antiga agremiação social estava perdendo continuamente o seu glamour dos tempos áureos, entre as décadas de 1930 e 1950, e encontrava-se, no ano de 1992, numa situação degradante, pela falta de manutenção, pelos novos usos e convivas.

[...] Nos fins dos anos 60 e princípio da década seguinte, a agremiação tão querida entrou em decadência e chegou ao estado que chegou, requentada pelos que apreciam o jogo noturno e madrugadino, por homossexuais dos dois tipos, garotos vadios, pivetes. (TITO FILHO, 1992).

Outra atividade que desvirtuou a proposta inicial do Clube dos Diários e gerou insatisfações foi o uso da parte externa como estacionamento para carros. Contudo, alguns proprietários de veículos e os responsáveis por esse serviço se acharam beneficiados com esta nova funcionalidade. Isto porque seria possível encontrar uma vaga fixa para estacionamento no Centro da cidade, uma vez que a frota de veículos aumentava continuamente, fato que diminuía os locais de parada de carros e poderia se ter uma boa arrecadação com a prestação desse serviço.

Essa nova funcionalidade da parte externa do Clube dos Diários e o êxito econômico deste empreendimento foram noticiados pelo jornal O Dia, em matéria que inclui outros aspectos do Clube dos Diários e que foi produzida pelas jornalistas Samária Andrade e Siljanne Alves e ocupou uma página inteira. Esta matéria foi publicada em 1 de abril de 1992 e incluiu uma foto, mostrando os carros estacionados, um piso desgastado pela ação do tempo e também pelo vai e vem de veículos.

O Clube dos Diários hoje não possui uma função própria. Seus espaços são todos alugados. Nas atividades que se dividem no local, uma das que tem trazido maior retorno financeiro aos investidores é o estacionamento. Vários carros enfileirados já compõe a fachada do prédio. Por 10 mil cruzeiros mensais os motoristas têm uma vaga num dos locais mais privilegiados do centro. (ANDRADE; ALVES, 1992, p. 9).

Para completar a lista dos espaços fragmentados e alugados da sede social do Clube dos Diários, apontamos o pavimento inferior e toda área que fica localizada na Rua Treze de Maio, que passaram a abrigar um restaurante. Em outra ilustração desse prédio (figura 35), podemos

observar a fachada do Restaurante Clube dos Diários, onde a placa suspensa, pendurada em um poste de metal, e a pintura do muro indica que ele foi patrocinado pela cervejaria Antarctica. Era comum nesse período (até hoje) as distribuidoras de bebidas patrocinarem bares e restaurantes, com a cessão de mesas, cadeiras, freezers, cartazes, banners, placas e pinturas de paredes e muros. Em troca, os proprietários venderiam exclusivamente a cerveja patrocinadora, além de exibirem livremente a sua logomarca em todos os materiais oferecidos. Na referida imagem, observamos também um muro (no canto inferior direito) que fazia a separação entre o restaurante e a área externa do Theatro 4 de Setembro. Na segunda metade dos anos 1990, esse muro foi derrubado para integrar os espaços do Clube dos Diários e do Theatro 4 de Setembro, transformando-os num complexo cultural.



Figura 35: Parte do prédio do Clube dos Diários utilizada como restaurante, em 1989.
Fonte: PATRIMÔNIO..., 1989. p. 1.

Essas ressignificações dos espaços do Clube dos Diários dividiram as opiniões dos teresinenses. Alguns ficaram a favor desses novos usos, pois ofereciam serviços práticos e bastante úteis para os frequentadores do centro da cidade, como refeições, vagas para estacionamento e lazer com jogos eletrônicos e de bilhar. Já outros, saudosos dos tempos áureos desse espaço e/ou conhecedores de sua história e memória, ficavam entristecidos e indignados com esses novos usos. A referida matéria do jornal *O Dia*, produzida pelas jornalistas Samária Andrade e Siljanne Alves, também discutiu esse saudosismo e citou a fala de antigos

frequentadores daquele espaço, que o viam como um *lugar de memória*, que deveria ser recuperado e preservado em prol da história e memória da cidade de Teresina.

Entre a dívida com a Prefeitura e a deterioração do prédio, permanece viva as lembranças de um tempo em que o Clube dos Diários era o palco de todos os importantes acontecimentos sociais, políticos e literários em Teresina. O escritor e professor Paulo Nunes, presidente do Conselho Estadual de Cultura, foi um dos ilustres frequentadores do Clube em sua época de ouro e hoje tira da memória vários episódios, todos ocorridos no local. “Teresina não tinha outros pontos de acontecimentos. Tudo ocorria no salão do Clube dos Diários. Era lá que haviam tertúlias aos sábados e bailes nos domingos, lá que ocorriam desde posse de Governadores a desfiles de misses” – lembra Paulo Nunes [...] Paulo Nunes se reunia no Largo do Boticário [nome dado a uma sacada que fica na parte de trás do Clube] com Durvalino Couto, Coronel Torres de Melo, Washington Vila, Epaminondas Soares, José Gayoso e outros dos quais o escritor destaca o professor Clemente Fortes, que foi professor da Faculdade de Direito e fundou a de Filosofia. O escritor conta que hoje sente uma grande melancolia e tristeza quando passa pelo local que anos atrás representava o sonho de todos os teresinenses: ser sócio do Clube dos Diários. (ANDRADE; ALVES, 1992, p. 9).

Do mesmo modo que o escritor e professor Paulo Nunes, outra pessoa que não simpatizou com essa reutilização do Clube dos Diários e que também demonstrou preocupação com a má conservação daquele prédio, desde o início dos anos 1980, foi o então Secretário de Cultura, Desportos e Turismo do Piauí, Jesualdo Cavalcanti. Em matéria do jornal O Dia, publicada em janeiro de 1984, ele foi enfático ao afirmar que “O pardieiro em que se transformou [o Clube dos Diários] é uma agressão a todos quantos, na administração pública ou fora dela, entendem ser necessária e urgente a preservação de nossos bens culturais (CLUBE..., 1984, p. 4)”.

O referido secretário de cultura denunciou a má conservação do Clube dos Diários e reconheceu sua importância histórica para a sociedade teresinense, sugerindo ainda sua preservação que, apesar de ser um prédio privado, fazia parte dos “bens culturais” do Piauí. Sobre essa questão, é importante ressaltar que o terreno em que foi construída a sede social da Sociedade Recreativa Clube dos Diários era de propriedade do Estado do Piauí, sendo doado em 1925, pelo então governador Mathias Olympio, para que esta associação construísse sua sede definitiva adjacente ao Theatro 4 de Setembro.

Diante desta realidade, Jesualdo Cavalcanti, propôs ao governador do Piauí, Hugo Napoleão, a desapropriação daquele prédio, o seu tombamento, uma reforma geral e que depois fosse transformado na Casa da Memória de Teresina. Isto porque, segundo este secretário de cultura,

[...] urge que a nossa capital disponha de um espaço para registro de sua memória, onde sejam conservados e expostos todos os documentos, fotos, publicações e outros bens de valor artístico ou histórico, pertinente à sua criação, existência e evolução, sem prejuízo de nelas serem promovidas outras atividades culturais. (CLUBE..., 1984, p. 4).

Nesta luta pela preservação do Clube dos Diários, Jesualdo Cavalcanti propôs ao Conselho Estadual de Cultural que se manifestasse rapidamente sobre o tombamento daquele prédio e sua respectiva inscrição no Patrimônio Histórico e Artístico do Piauí, nos termos da Lei Estadual nº 3.742, de 2 de julho de 1980, e ainda requereu ao Ministério da Educação e Cultura, por meio da Fundação Nacional Pró-Memória, a inclusão do Clube dos Diários na lista dos prédios a serem restaurados naquele ano de 1984.

Apenas metade dos requerimentos de Jesualdo Cavalcanti foi atendida. O prédio da *Sociedade Recreativa Clube dos Diários* foi decretado de utilidade pública em 1985, passando a ser nomeado apenas como *Clube dos Diários* e foi sugerido seu uso como complexo cultural, fato efetivamente realizado apenas em meados dos anos 1990. O tombamento e a respectiva inscrição no Patrimônio Histórico e Artístico do Piauí ocorreram por meio do Decreto nº 6.152, de 03 de janeiro de 1985, tendo sido publicado no Diário Oficial nº 02, de 03 de janeiro de 1985, com inscrição no Livro de Tombo no dia 20 de janeiro de 1985⁶⁶.

Apesar desses avanços significativos em prol da preservação do Clube dos Diários, ele permaneceu ainda por mais dez anos com sua estrutura física carecendo de reparos. Sua reforma só ocorreu em 1996, no primeiro mandato do governador Francisco de Assis Moraes Sousa, o “Mão Santa” (1995-1998). Com esta restauração, o Clube dos Diários passou a integrar o complexo cultural Theatro 4 de Setembro – Praça Pedro II – Central de Artesanato.

Faz-se mister acentuar que mesmo tendo informado que houve um declínio⁶⁷ da significação do Clube dos Diários como um dos mais importantes espaços culturais da cidade, dos anos 1960 à primeira metade dos anos 1990, este imaginário urbano ainda permaneceu vivo nas mentes e corações dos teresinenses. Isto ocorria porque o contato com a materialidade daquele prédio, daquele *fantasma da cidade*, promovia a evocação de lembranças empíricas ou *vividas por tabela* (CERTEAU, 2008; POLLAK, 1992). Essas lembranças levavam seus recordadores a construir imagens mentais, dos tradicionais usos daquele espaço. Essas

⁶⁶ Clube dos Diários. BENS TOMBADOS E REGISTRADOS DO PIAUÍ. FUNDAÇÃO CULTURAL DO PIAUÍ – COORDENAÇÃO DE REGISTRO E CONSERVAÇÃO. Teresina: FUNDAC, 2012. p. 63. Disponível em: <http://www.fundac.pi.gov.br/download/201206/FUNDAC19_481c2d8eaa.pdf>. Acesso em: 30 set. 2015.

⁶⁷ A diminuição da importância social atribuída ao Clube dos Diários foi motivada também pelo surgimento de outros clubes e espaços de lazer, fora do Centro da cidade, como o Jockey Club, o Mon Bistrô, o Mon Buffet e o Tarrafas Piano Bar. A visitação a esses espaços era incentivada com a ideia de que eles eram possuidores de conforto e elegância e, imprimiam status, requinte e personalidade aos seus frequentadores (BRANDIM, 2009).

imagens, por vezes, saíam do plano mental e se materializavam em comportamentos que transcendiam os tempos, integrando passado e presente e projetando um *continuum* dessa história. Esse imaginário urbano que transcendia os tempos e se materializava em ações pontuais, mas frequentes, foi comentado pelo jornal O Dia, ao informar que, no *tempo presente* (em 1992) do Clube dos Diários,

[...] Ecos da boemia ainda sussurram no bar antigo, que permaneceu instalado, no restaurante bandejão do pavimento inferior, no baile dos idosos nas noites de segundas-feiras, e nas reuniões eventuais de poucos intelectuais e artistas na sacada superior. Todas essas atividades foram se estabelecendo de forma não planejada, apenas com base na conveniência das instalações. [...] (ANDRADE; ALVES, 1992, p. 9).

A discussão sobre esse imaginário urbano teresinense, nas páginas do jornal O Dia, continuou em uma crônica de Arimathéa Tito Filho, publicada em 05 de abril de 1992. No texto “O velho clube”, ele comenta os tempos áureos do Clube dos Diários, a sua degradação física e social e aponta um *continuum* da história, embora deixe claro seu pessimismo ao tempo presente, não conseguindo vislumbrar um futuro “decente” para aquele espaço cultural.

Ao se referir ao Clube dos Diários como uma “agremiação tão querida”, o cronista Arimathéa Tito Filho narrou o fato de que

[...] Ainda algumas personalidades ilustres nela espirecem, chorando intimamente as recordações de um tempo romântico que não volta mais. O ambiente está hoje de sujeira e integral degradação física, do solo ao teto. Sombra dorida de um passado de riqueza espiritual. Em tudo, os fantasmas dos que bailaram, cantaram e se divertiram na magia de um mundo maravilhoso que a imbecilidade dos homens maus não soube preservar. (TITO FILHO, 1992).

Ao analisarmos a crônica de Arimathéa Tito Filho e a matéria jornalística acima citada, ambas publicadas no jornal O Dia, no início do mês de abril de 1992, podemos inferir que de fato a permanência de antigos frequentadores no Clube dos Diários ocorria por meio de atividades não planejadas e se restringia a um grupo pequeno de pessoas.

Entretanto, nosso estudo nos levou a discordar da matéria do jornal O Dia, quando afirma que essas atividades eram realizadas “apenas com base na conveniência das instalações”. Nós discordamos também do referido cronista, quando este sugere que os antigos frequentadores do Clube dos Diários visitavam aquele espaço apenas para chorar “as recordações de um tempo romântico que não volta mais”.

O Clube dos Diários era e continua sendo um *lugar de memória*, portanto, as ações de frequentar o bar, o restaurante, os bailes de idosos e as reuniões culturais tinham um significado simbólico – pelo menos para quem conheceu seus tempos áureos e/ou conhecia a história desse espaço – de manter vivos os tradicionais usos daquele espaço. E foi justamente essa ação insistente de pessoas conhecidas e anônimas, somadas às ações estatais, que consolidaram o Clube dos Diários como um dos principais espaços culturais da cidade de Teresina. Um espaço cultural que se orgulha do seu passado, mas que se permite caminhar no presente, absorvendo o novo contexto sociocultural, rumo a um futuro de constantes e renovadas produções culturais.

3.4.6 A Livraria Punaré

Rio Punaré

Rio Parnaíba

Rio mutante

Rio monge agonizante

Rio tédio na cidade fétido

Te olhando da sacada

Rio abaixo rio acima

Vejo que não és mais

O monstro divino maravilhoso

Misterioso lar do Cabeça de Cuia

Do sucuriú

Fonte de lendas e mistérios

Rio Punaré:

Depósito de minhas mágoas. (FERNANDES; ALCÂNTARA, s/d).

O texto acima é a letra da música “Rio Punaré”, composta por Javan Fernandes, com música do cantor Alcântara. A música faz referência às histórias e lendas que envolvem o Rio Parnaíba, transcendendo os tempos e denunciando a sua degradação nas áreas urbanas, principalmente da cidade de Teresina. A música faz referência também a duas outras denominações deste rio – “Rio monge” (ou “Velho monge”) e “Rio Punaré”. A denominação “Velho Monge” foi dada pelo poeta amarantino Da Costa e Silva no seu poema “Saudade”, publicado no seu livro de estreia, *Sangue*, em 1908. Já a denominação “Punaré” é mais antiga, remonta ao século XVI e teria sido dada por Pero Coelho, no período das invasões francesas ao litoral brasileiro (SOBRINHO, 1946).

Semelhantemente à letra desta música de Javan Fernandes, a Livraria Punaré procurou sintetizar em si os elementos que compõem a cultura piauiense em sua multiplicidade. Esta livraria foi um ponto de encontro de artistas, políticos e militantes do movimento estudantil e

que funcionou do final dos anos 1970 ao começo dos anos 1980, no centro da cidade de Teresina.

A Livraria Punaré tinha como proprietário o professor Antônio José Medeiros e, lhe acompanhavam como sócios, os economistas Agenor Martins, César Fortes, Jonas Rocha; o filósofo Antônio Ferreira; e o médico Antônio Noronha. Este espaço cultural estava situado num casarão de dois andares, próximo ao Clube dos Diários, na Rua David Caldas, atrás da agência central do Banco do Brasil, onde atualmente funciona um estacionamento do próprio banco.

O próprio Antônio José Medeiros (2014, p. 169), em seu livro de memórias – “1968: uma geração contra a ditadura” – relatou que sua intensão era criar “[...] uma nova livraria [em Teresina] que fosse ao mesmo tempo um centro cultural”. Essa livraria foi criada no final dos anos 1970 e também atuava como Galeria de Arte, Bar e Lanchonete. Ela possuía um grande e variado estoque de livros, o que possibilitava o acesso rápido a obras, especialmente as que faziam uma análise crítica da realidade brasileira e mundial, que era a política editorial dos sócios. Ainda seguindo essa política editorial crítica, eles disponibilizavam, para venda, jornais alternativos que criticavam o regime militar brasileiro e apontavam uma saída democrática pelo viés das esquerdas, como era o caso dos jornais *O Pasquim*, *Opinião*, *Movimento*, *Companheiro* (do MEP – Movimento de Emancipação do Proletariado, que depois se integrou ao PT), *Em Tempo* (trotskista de um grupo que também se integrou ao PT) e *Tribuna da Luta Operária* (do PCdoB). Neste espaço também eram vendidos discos e artesanato local (MEDEIROS, 2014).

PUNARÉ Livraria, Discos, Galeria, Artesanato, Bar e Lanchonete. Rua David Caldas, 147-N 64.000 Teresina-Piauí	Autor: _____	Autor: _____
	Título: _____	Título: _____
	Preço: _____	Preço: _____

Figura 36: Etiqueta de controle de venda de livros da Livraria Punaré, c. 198?.

Fonte: MEDEIROS, 2014, p. 175.

No bar da Punaré eram realizados shows com artistas locais toda semana, além de exposição de artes plásticas, saraus poéticos e lançamento de livros. O dramaturgo Ací Campelo foi um dos assíduos frequentadores desta parte boemia da Livraria Punaré. Em seu ato de lembrar, ele apontou suas representações deste espaço, que, segundo ele,

Esse bar Punaré era um bar de artistas, tinha... onde foi feito os primeiros Saraus de Poesia, lançamento de livros e discussão teatral. Eu tenho umas fotografias de lá muito bacanas, que a gente discutia teatro, a cultura

piauiense, né?! Então, Albert Piauí, Kenard Kruel, todo esse pessoal do jornalismo. Era Tarcísio, Assaí. O próprio Antônio José Medeiros. [...] Isso era final da década de 70 para 80 né, 81, 82, tal. E era um bar realmente bacana, porque frequentava o pessoal da esquerda, porque estava se fundando o PT. Eu me lembro da fundação do PT, que o Antônio José Medeiros fundou o PT, então ficava nesse bar Punaré e tal. (CAMPELO, Ací, 2015a).

O bar da Punaré de fato reuniu muitos jovens com tendências esquerdistas e que depois contribuíram para a fundação do Partido dos Trabalhadores no Piauí. Esses jovens militantes políticos, muitos deles eram artistas – a exemplo do ator e iluminador Assaí Campelo – se reuniam tanto no bar da Punaré quanto na própria residência de Antônio José Medeiros. Entre esses jovens que depois se destacaram como lideranças intelectuais e políticas estavam Fonseca Neto, Marcelino Fonteles, Merlong Solano e Welington Soares (MEDEIROS, 2014).

A ideia de que o bar da Punaré “era um bar de artistas”, apontada pela representação da memória do dramaturgo Ací Campelo, no depoimento acima, é reforçada pelo fato de que este espaço era frequentado por muitos artistas, como o cartunista Albert Piauí, as pintoras Leda Guimarães e Heloisa, os atores Tarciso Prado e Assaí Campelo, e os poetas Cineas Santos, William Melo Soares, Geraldo Almeida Borges e Cláudio Ferreira. Este último foi professor da antiga Faculdade de Filosofia do Piauí (Fafi) e chegou a fazer um poema intitulado “Poema de circunstância”⁶⁸, homenageando a Livraria Punaré, no próprio espaço do bar, em um guardanapo de papel enquanto degustava uma caipirinha.

O professor Antônio José Medeiros lembrou-se desse episódio em seu livro de memórias, ao relatar que,

Um dia, entra no bar da PUNARÉ o professor Cláudio Ferreira, que tinha sido professor da Fafi e por quem tinha muito carinho. Era um filósofo, não só pela formação e cultura, mas pelas posturas. Fui conversar com ele, dizendo qual era a proposta da livraria. Tinha pedido um café; depois da conversa, pediu uma batida (caipirinha). Voltei para a livraria e, quando ele ia sair mandou me chamar e me entregou um guardanapo com seu “poema de circunstância”, como ele chamou. (MEDEIROS, 2014, p. 170-171).

⁶⁸ “Poema de circunstância” do professor e poeta Cláudio Ferreira: “Noutros tempos o Velho Monge,/ por magia de um pagé,/ deslizando de bem longe,/ antes de ser Parnaíba,/ era o caudal Punaré./ Tranquilo e calmo descia,/ era a fonte da beleza,/ das ninfas, a poesia,/ a graça da natureza./ Colomins, lindas cunhãs,/ em suas águas a nadar,/ enfeitavam as manhãs e enamoravam o luar./ Por isso na velha taba/ inda ressoa o boré/ e a canção nunca se acaba/ a murmurar Punaré!/ Hoje, num sonho fecundo/ de amor, paixão, nostalgia,/ não posso entender o mundo,/ a angústia que desafia/ minha incerteza da fé./ Aqui, procuro um segredo/ e canto cheio de medo/ o encanto da Punaré./ Quero suco, quero sonho,/ sou livre, não sou tristonho,/ batida serve também;/ Per secula seculorum amém/ a toada principia:/ bar, café, filosofia.” (MEDEIROS, 2014, p. 171-172).

Da mesma forma que a música “Rio Punaré”, de Javan Fernandes e Alcântara, o “Poema de circunstância”, do professor e poeta Cláudio Ferreira, faz referência às outras denominações, “Velho Monge” e “Punaré”, e histórias que envolvem o Rio Parnaíba, mas, diferente da letra da citada canção, faz apenas uma sutil denúncia da degradação do rio (“Hoje [...] não posso entender o mundo,/ a angústia que desafia/ minha incerteza da fé”), se atendo a um tempo anterior à presença europeia em terras “brasileiras/ piauienses”, onde o rio “[...] antes de ser Parnaíba,/ era o caudal Punaré./ Tranquilo e calmo descia,/ era a fonte da beleza,/ das ninfas, a poesia,/ a graça da natureza”. O poema é finalizado fazendo referência ao cotidiano da Livraria Punaré (“bar, café, filosofia”), com seu projeto de síntese cultural e de luta pela redemocratização do Brasil (“Quero suco, quero sonho,/ sou livre, não sou tristonho,”), onde a livraria teria o mesmo encanto e tranquilidade do rio Punaré de outros tempos (“o encanto da Punaré”), mas que, apesar do sonho poético, não se podia vacilar em relação à repressão do regime militar, daí porque o poeta diz que “Aqui, procuro um segredo/ e canto cheio de medo/ o encanto da Punaré”.

Outro poeta que fez referência à Livraria Punaré, em seus escritos literários, foi Geraldo Almeida Borges (2011). Em suas crônicas sobre a cidade de Teresina, “Perambulando pelos bares noite a dentro” e “Raimundo Nonato Santos de volta ao Brasil”, publicadas no livro “Província submersa – crônicas teresinenses (século XX): personagens, mitos e monumentos” (2011) – ele destacou sua face boêmia e de amante dos livros, perambulando pelos bares da cidade. Entre essas casas noturnas, uma pode ser considerada especial, o bar da Livraria Punaré, pois ali poderia desfrutar ao mesmo tempo de dois dos seus principais prazeres – o etílico e o literário. As suas vivências nesse espaço cultural ficaram guardadas em sua memória, daí porque ele resolveu compartilhar com seus leitores o fato de que “Andando de bar em bar, perambulando pelas ruas de Teresina e falando dos bares que não mais existem, podemos citar [...] o bar e livraria Punaré, perto da Praça João Luiz Ferreira, do professor e sociólogo Antônio José Medeiros”. (BORGES, 2011, p. 48).

A frequência constante de Geraldo Almeida Borges para degustar livros, cafés, e caipirinhas na Livraria Punaré foi reconhecida por seus amigos. Entre estes, estava o militante político Raimundo Nonato Santos, que lhe escrevera uma carta endereçada à Livraria Punaré. Esse fato ocorreu porque o referido amigo havia esquecido o endereço residencial de Geraldo Borges e porque aquela livraria teresinense constituía-se como um ponto de referência dos militantes políticos de esquerda, dos intelectuais, artistas e boêmios. Geraldo Borges explicou em sua crônica que Raimundo Santos estava exilado na Cidade do México – durante o regime militar brasileiro – e quando pode voltar ao Brasil (com a Anistia de 1979),

Logo que aqui chegou me escreveu. A carta vinha endereçada à livraria Punaré de propriedade de Antônio José Medeiros. Eu não trabalhava na livraria. É que ele havia esquecido o meu endereço na rua Campo Sales. E uma livraria, com certeza, seria uma boa referência para me encontrar. (BORGES, 2011, p. 90-91).

Nas lembranças da professora e literata Edna Nascimento, o bar da Livraria Punaré foi representado como um celeiro de projetos culturais ainda em sua fase germinativa. E isto ocorria porque, segundo ela, este espaço

Era mais do que um bar, era um movimento. Porque todo mundo que estava ali tinha um projeto, por trás da sua presença naquele bar. Certo?! Você tinha o Antônio José Medeiros que tinha o projeto de fundação do PT, que tinha um projeto político social. Você tinha o Cineas que tinha o projeto cultural, de publicação, de edição. O William Soares que tinha o projeto de poesia. Certo?! Então, todo. O Albert Piauí que tinha o projeto do Salão de Humor. Kenard Krueel nas publicações. Então, todo mundo que passeava, que transitava por ali. Sem falar nas artistas plásticas, Leda Guimarães, Heloisa. O pessoal que tinha, produzia muito. Muito mesmo. E uma produção de muito boa qualidade. Punaré foi esse espaço. (NASCIMENTO, Edna, 2015).

Essa representação do passado da Livraria Punaré, contida no depoimento de Edna Nascimento, configura-se como um fragmento daquela realidade. Podem existir outros. Sua análise desse espaço foi realizada no tempo presente (no ano de 2015), depois que ele parou de funcionar. Portanto, a “certeza” de que “[...] todo mundo que estava ali tinha um projeto, por trás da sua presença naquele bar [da Livraria Punaré]”, só pôde ser confirmada depois que aqueles desejos se concretizaram nos anos 1980 e 1990.

A ideia de movimento cultural, apontada por Edna Nascimento, não se limitava ao bar da Punaré, mas se ampliava por todos os espaços desta livraria. Em alguns momentos ocupava outros espaços da cidade, como o Theatro 4 de Setembro e o auditório central da Universidade Federal do Piauí. Esse movimento cultural ocorria por meio dos cursos, palestras e debates que eram organizados por Antônio José Medeiros e seus sócios, bem como em conjunto com o movimento estudantil da UFPI.

Um dos cursos ofertados nas dependências da Livraria Punaré foi o de Literatura Infantil em parceria com a Fundação Nacional de Literatura Infantil. Outro evento nos espaços desta livraria foi um debate sobre feminismo, com a escritora e militante política Rose Maria Muraro, que veio do Rio de Janeiro. Em parceria com o Diretório Setorial do CCE – Centro de Ciências da Educação da UFPI, presidido por Marcília Barreto, organizou uma palestra com o antropólogo Darcy Ribeiro, realizada em março de 1979, no Theatro 4 de Setembro. Outra

palestra também foi organizada em parceria com estudantes universitários que trouxeram Almino Afonso (ex-Deputado e líder do governo João Goulart) para discutir o processo de redemocratização do Brasil, no Auditório da UFPI.

O professor e historiador Antônio Fonseca dos Santos Neto (1994) foi um militante político (continua sendo) que participou dessas palestras, do movimento estudantil da UFPI e de outras agitações culturais da Livraria Punaré. Produziu um texto, “Movimento Estudantil no Piauí nos Anos 70/80”, que analisa o processo de formação do movimento estudantil no Piauí e que destaca a importância simbólica da vinda de Darcy Ribeiro a Teresina.

No referido texto, Antônio Fonseca dos Santos Neto (1994) informou que as duas palestras de Darcy Ribeiro, proferidas em Teresina, no auditório central da UFPI e no Theatro 4 de Setembro, faziam parte de um evento promovido pela parceria entre a Livraria Punaré e o Diretório Setorial do CCE/UFPI. Ele explicou ainda que a grande importância dada àquele debate de conjuntura se deu pela simbologia do momento que promovia uma sensação de quebra do silenciamento a que todo país estava submetido, especialmente os estudantes e os demais segmentos intelectualizados. O histórico de Darcy Ribeiro, que foi exilado político, ex-ministro de João Goulart, um dos responsáveis pela fundação da Universidade de Brasília e, era odiado por muitos políticos conservadores, tornou aquele momento único, emocionante, pelo menos para os jovens engajados politicamente e que assistiram às palestras. Esse deslumbramento com o palestrante e com aquele momento teria alcançado seu ápice quando aquela personalidade nacional proclamou explicitamente a condenação pública do regime civil-militar no interior de dois grandes e representativos espaços estatais – o auditório central da UFPI e o Theatro 4 de Setembro. Aquele discurso oposicionista estarreceu as autoridades constituídas – a Polícia Federal, o SNI e os dirigentes da UFPI – levando-as a empreender meios de barrar aquele evento “subversivo”. No caso da UFPI, desligaram a energia no momento da palestra que se realizaria à noite. Não adiantou. O palestrante se dispôs a falar à luz de velas, fato que tornou aquele momento ainda mais emocionante e significativo para aquela parcela da juventude teresinense.

Como pudemos perceber na leitura do texto do professor Fonseca Neto, as ações da Livraria Punaré em conjunto com estudantes da UFPI movimentavam sobremaneira toda a cidade e sociedade teresinense. Porém, apesar de toda essa importância cultural e política, em 1981 a Livraria Punaré encerrou suas atividades. Tal fato ocorreu por dois motivos – a livraria enfrentou uma grave crise econômica, que dificultava sua manutenção e o sócio-gerente,

Antônio José Medeiros, havia sido aprovado em concurso público⁶⁹ na Universidade Federal do Piauí. Isto é, estava sendo difícil conciliar a carga de trabalho do ofício docente com o gerenciamento da livraria e ainda havia o seu ativo trabalho de militante político em prol da fundação do PT (Partido dos Trabalhadores) no Piauí.

Diante do exposto, entendemos que a Livraria Punaré, apesar de ter encerrado suas atividades em 1981, contribuiu para o desenvolvimento político, social e artístico da cidade de Teresina (e até de todo o Piauí) durante os anos posteriores. Isso porque os jovens românticos que participavam dos cursos, debates, palestras e demais atividades, sonhando com um Brasil democrático, continuaram sua militância política, pelo viés partidário ou artístico durante toda a década de 1980. Como exemplo, citamos o caso do proprietário da Punaré, Antônio José Medeiros, que seguiu carreira política junto ao Partido dos Trabalhadores, e um dos frequentadores assíduos deste espaço cultural, Ací Campelo, que solidificou sua carreira de dramaturgo e de militante político em prol dos artistas piauienses, ao participar ativamente da FETAPI (Federação de Teatro Amador do Piauí) e da criação do SATED (Sindicato dos Artista e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Piauí).

3.4.7 Os outros espaços culturais

A cidade de Teresina, nas décadas de 1980 e 1990, possuía muitos outros espaços culturais que não caberia aqui discuti-los, sob o risco de deixar o texto cansativo e repetitivo. Todavia, julgamos ser necessária, pelo menos, a citação e um breve comentário sobre esses espaços, no intuito de valorizar sua importância para o desenvolvimento cultural da cidade, bem como fornecer subsídios para futuras pesquisas.

Com base em nossas fontes orais e hemerográficas, a cidade de Teresina, no referido período, ofereceu outros espaços culturais para os seus cidadãos, como a Feira Popular de Arte, o Teatro de Arena, o Verdão e o Auditório Herbert Parentes Fortes.

A Feira Popular de Arte foi um projeto cultural da Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo do Governo do Estado do Piauí, desenvolvido na década de 1980. O projeto teve início na Praça Saraiva onde era realizado aos domingos, no centro da cidade de Teresina, depois se

⁶⁹ Antônio José de Castelo Branco Medeiros participou do primeiro concurso para Professor da Universidade Federal do Piauí em 1981. Ele foi lotado no DEFI/CCHL (Departamento de Filosofia do Centro de Ciências Humanas e Letras). Em 1985 foi transferido para o Departamento de Ciências Sociais, onde exerceu o ofício docente até se aposentar em 2007, se ausentando alguns períodos para ocupar cargos públicos administrativos e/ou no Poder Legislativo, como o de Vereador de Teresina (1989-1993), Deputado Estadual do Piauí (2003-2007) e Deputado Federal também pelo Piauí (2007-2011).

expandiu para outros logradouros, como a Praça do Marquês, (realizado aos sábados no bairro Marquês), a Prainha (realizado às sextas-feiras em frente às barracas, na Avenida Maranhão), a Praça 16 de agosto (realizado às quintas-feiras no bairro São Cristóvão), e a Praça do Parque Piauí (realizado às quartas-feiras no bairro Parque Piauí). O objetivo desse projeto cultural, segundo informações da Coordenação de Feiras Populares de Arte da Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo, publicada em matéria do jornal O Dia, era de “[...] manter viva a arte popular em todas as suas manifestações; facilitar a comercialização de trabalhos artesanais, bem como de bebidas e comidas típicas e, acima de tudo, proporcionar lazer sadio para a nossa comunidade” (PARQUE..., 1984, p. 5).

A Feira Popular de Arte da Praça Saraiva era frequentada por crianças, jovens e adultos, principalmente após a missa na Igreja das Dores. Após o momento sagrado da missa, os teresinenses se destinavam à vida profana da feira, para assistir as variadas atrações culturais que se apresentavam num palco e também para consumir as comidas e bebidas típicas da região nordeste, como mingau de milho e a cajuína piauiense. Sobre este consumo de comidas típicas, o professor e diretor de teatro Chico Filho (2012) relatou em depoimento que era algo folclorizado, ou seja, segundo ele, não era comum esta culinária na mesa do teresinense, restringindo-se apenas a determinados períodos e certos eventos, como as festas juninas e a própria feira da Praça Saraiva, que ocorria aos domingos. Até mesmo o consumo de cajuína, que é um dos símbolos do Piauí, seria algo raro nos bares e restaurantes de Teresina.

Outro artista que frequentou e se apresentou nesta feira cultural foi o maestro Aurélio Melo. Em seu depoimento ele destacou o fato de que este evento reunia quase toda a cidade e era palco para variadas manifestações culturais, como música, dança e teatro. E ainda haveria as programações temáticas que se aliavam às festividades regionais e nacionais, como era o caso dos festejos juninos e do carnaval.

[...] A Praça Saraiva foi o palco durante uns dez anos mais ou menos. Da Feirinha de Arte né. Feirinha de Arte. Engraçado você tá me lembrando aí e serve até para registrar e ilustrar né. Mas como eu falei das praças, eu ia até esquecendo que durante uns dez anos a cidade quase toda ia pra lá. E lá acontecia tudo! Acontecia show de todos os artistas, manifestações de cultura, dança, teatro e tudo. Quando era São João, era São João. Quando era carnaval, era carnaval. Mas toda semana tinha esse movimento lá. Além da bebida, da comida e tudo, tinha essas atrações culturais. (MELO, 2015).

Antes de realizarmos a entrevista com o maestro Aurélio Melo e também com os demais depoentes, nos preparamos teoricamente, seguindo a metodologia da História Oral. Entre os vários estudos a que tivemos acesso, nos fundamentamos nas “Sugestões para um jovem

pesquisador” da psicóloga Ecléa Bosi (2003). Essa pesquisadora da memória social sugere que antes da entrevista ou até mesmo antes do primeiro encontro com o depoente, se faz mister que o entrevistador recolha o máximo possível de informações sobre o assunto que será pautado, para formular questões que o estimulem a responder. Assim fizemos. Pesquisamos previamente informações sobre os espaços culturais de Teresina em livros, artigos e jornais. Essas informações prévias nos ajudaram a estimular as lembranças dos nossos depoentes, resultando em uma gratidão mútua. Isto é, entrevistado e entrevistador participaram de uma aventura comum durante o ato mnemônico. Nesse momento, o ouvinte fica grato pelo que aprendeu e, o narrador, por se sentir importante, pelo fato de narrar um passado que se mostra relevante para um registro histórico.

Durante a narrativa oral de Aurélio Melo (2015), nós apontamos alguns espaços culturais, como o Teatro de Arena e a Feira de Arte da Praça Saraiva, no intuito de estimular suas lembranças. Nossas intervenções surtiram um efeito positivo para a pesquisa, uma vez que contribuímos para enriquecer a construção daquele depoimento. Ao citarmos a Feira de Arte da Praça Saraiva, o depoente logo reagiu em tom de gratidão. “Engraçado você tá me lembrando aí e serve até para registrar e ilustrar né”. Essa gratidão foi perceptível em outro trecho do depoimento, quando citamos o Teatro de Arena. “Ah! O Teatro de Arena também! Exatamente! Lembrou bem. O Teatro de Arena, fizemos shows ali, e muitos. [...] Aconteciam festivais lá”.

O Teatro de Arena Santana e Silva, localizado no interior da Praça Marechal Deodoro da Fonseca (Praça da Bandeira), foi outro espaço cultural que reuniu artistas e um público ávido por produções culturais de forma gratuita. Este teatro foi inaugurado em 05 de novembro de 1965 com o nome de Conjunto Cultural Hélio Correia Lima e, desde então, foi palco de produções artísticas locais na área de teatro, dança e música. Nos anos 1980 e 1990 sediou eventos que repercutiam em toda cidade, como o “Festival de Violeiros do Norte e Nordeste”, o festival de música “Chapadão” e o “Projeto Enquanto o Ônibus Não Vem”.

O “Projeto Enquanto o Ônibus Não Vem” tinha a característica de atrair não apenas um público que já tinha costume de consumir produções artísticas, mas também pessoas que iriam assistir pela primeira vez uma apresentação de teatro, de dança ou de música com composições autorais locais. Isto ocorria porque o principal ponto de ônibus da cidade ficava localizado na Rua Coelho Rodrigues, ao lado da Praça da Bandeira e bem próximo do Teatro de Arena. Portanto, o nome do projeto sintetizava um de seus objetivos que era justamente atrair pessoas que estavam esperando o ônibus e, enquanto ele não vinha (e demorava muito, às vezes até quarenta minutos ou mais!), poderiam assistir gratuitamente uma apresentação artística (nas sextas-feiras a partir das dezoito horas).

A uma distância de seis quadras do Teatro de Arena, ficava localizado o Ginásio de esportes Dirceu Mendes Arcoverde, mais conhecido pela população teresinense como “Verdão”. Além de sediar vários eventos esportivos, esse espaço se configurou como uma das principais casas de shows de Teresina. Nesse espaço se reuniam artistas locais e nacionais como Roberto Carlos, Caetano Veloso, Alceu Valença, Roupas Nova, Kid Abelha e RPM. Esses shows musicais no Verdão atraíam milhares de jovens, que se sociabilizavam dentro e fora desse espaço. A “festa” começava do lado de fora quando multidões faziam fila para entrar. Nesse ínterim, os amigos conversavam sobre a expectativa em relação àquele show e outros já assistidos, degustavam algumas comidas e bebidas, vendidas por vendedores ambulantes e chegavam a passar por algumas aventuras para poder entrar no ginásio. Foi o caso do músico André Luiz Oliveira Eugênio de Souza, que, mesmo com ingresso comprado, teve dificuldades de entrar no Verdão para assistir um show da banda RPM, devido a uma multidão que já estava dentro e de outra que queria entrar. Em depoimento para o historiador Hermano Carvalho Medeiros (2014), esse músico relatou a experiência dessa aventura, a sua análise técnica da acústica do espaço, a forte interação que geralmente existia entre o público e alguns artistas que por lá se apresentaram.

Uma coisa que faz muita falta é o Verdão [...] que tinha uma acústica maravilhosa. Passavam todos os shows importantes por aqui. Eu lembro que eu fui ver o RPM no auge mesmo, eu e minha namorada a gente não conseguia [...] tinha aquela corrente de seguranças [...] era gente demais. A gente com ingressos na mão. Aí ele disse: “olha, eu vou levantar o braço um segundo, quem passar, passou!” ele olhando pra mim [...] “se você não passar fica. Ela vai só”. O cara levantou... a gente pulou pro outro lado! Lá dentro se você tirasse o pé, não tinha onde colocar... tinha que colar em cima de outro pé. Quer dizer, todos os shows [...] Eu lembro que o Alceu também, da época do Cavalo de Pau. Teve uma hora que teve um problema com a guitarra do Paulo Rafael. Ele começou simplesmente o Verdão cheio, lotado e ele começou a brincar, fazer Repente enquanto se resolvia o problema [...] agradeceu todo mundo pela compreensão e aplaudiram quase 15 minutos o cara. Era cheio em cima e em baixo. (SOUZA, apud MEDEIROS, 2014, p. 170).

Outro espaço musical da cidade de Teresina foi o Auditório Herbert Parentes Fortes, onde muitos músicos teresinenses se apresentavam desde os anos 1970. Esse auditório ficava localizado na Avenida Miguel Rosa, próximo ao cruzamento com a Avenida Frei Serafim. Esse auditório, apesar de pequeno, pois comportava um público de pouco mais de 150 pessoas, funcionou como uma vitrine para muitos músicos que estavam em início de carreira, como Geraldo Brito e Edvaldo Nascimento. Estes músicos relataram, em depoimento, que participaram de um movimento chamado “Show piauí” em 1975, onde os artistas poderiam

mostrar suas músicas autorais e também havia espaço para literatura e teatro. Edvaldo Nascimento explicou em seu depoimento que o “Show piau”,

[...] Era um movimento musical que reunia não só música, no [Auditório] Herbert Parentes [Fortes]. Ainda hoje tem o auditório lá. Foi ali que começou um grande movimento de literatura, de música, de performance de teatro. O Show Piau! [...] E lá nesse espaço começou a fomentar a coisa da composição própria. Que antigamente as bandas daqui só faziam cover, de Renato e seus Blue Caps. Mais bandas de baile né. Quem quebrou essa coisa de compor, fazer composição foi o Geraldo Brito, eu, Cruz Neto, Naeno, o Aurélio Melo. (NASCIMENTO, Edvaldo, 2015b).

Além da música, como destacou Edvaldo Nascimento, o Auditório Herbert Parentes Fortes foi palco de exibições cinematográficas, de lançamentos de livros, de apresentações de teatro e de dança, de saraus, bem como dos tradicionais debates, palestras e outros eventos acadêmicos.

A cidade de Teresina possuía outros espaços, que à primeira vista não poderiam se configurar em si como culturais⁷⁰, mas que eventualmente eram frequentados por artistas que faziam seu show particular e independente. Era o caso dos bares. De acordo com nossos entrevistados, a boemia artística teresinense se fazia presente em espaços como o Sachas Bar, o Arte Bar, o “Bar do Cuspe”, o Bar do Toinho, o Café das Seis, o Bar da Sulica, o Bar Avenida, o Chaparral, o Raízes, a Churrascaria Beira Rio e o restaurante De Comer. Entre esses bares, havia outros que além da espontânea frequência de artistas, ofereciam uma programação artística, mais sistematizada, aos seus clientes. Essa programação artística foi configurando esses bares como verdadeiros espaços culturais. Foi o caso do Bar Havana, do Pacatuba, do Encena, do Artes e Trastes, do Barbárie, do Green Bar, do Zeus, do Elis Regina e do bar Nós e Elis. Não faremos aqui uma discussão de todos esses bares, mas apenas daqueles que foram mais significativos para nossos entrevistados, como o Bar do Cuspe, o Sachas Bar, o Green Bar, o Zeus, o bar Elis Regina e o bar Nós e Elis.

O “Bar do Cuspe” ficava localizado na Rua 13 de Maio em frente à Praça Pedro II. Esse bar funcionou durante os anos 1970 e 1980 (fechou suas portas em 1983), sendo constituído fisicamente por um fino corredor com aproximadamente 35 metros de fundo, com 3,5 metros de largura, um balcão comprido e cadeiras e mesas de madeira bastante desgastadas (SAMPAIO, 1994).

⁷⁰ Esses espaços não ofereciam uma programação artística para seus frequentadores ou não havia uma sistematização de eventos culturais, bem como eram apenas eventuais a presença de artistas.

O ator e dramaturgo Wellington da Silva Sampaio (1994) escreveu uma crônica sobre esse bar, intitulada “Bar do Cuspe”, sendo classificado em 3º lugar no I Concurso de Crônicas A. Tito Filho em 1993. Nesse texto literário, ele aponta a constante movimentação desse bar que, apesar de pequeno e bem simples, atraía intelectuais e artistas de renome nacional, como os cantores Luís Melodia e Alceu Valença, e local, como o artista plástico Arnaldo Albuquerque, o ator e dramaturgo Afonso Lima, os atores Santana e Silva e Tarcísio Prado e o maestro Reginaldo Carvalho. “Dizem até que o nome Bar do Cuspe foi batizado pelo ilustre maestro Reginaldo Carvalho. Acredito que este nome veio em função dos muitos que lá bebiam e tinham como hábito cuspir no chão” (SAMPAIO, 1994, p. 135).

O proprietário do bar era conhecido como Seu Expedito e tinha a característica de atender bem todos os frequentadores, deixando-os à vontade. O carisma do proprietário, somado à tranquilidade do ambiente e à localização privilegiada atraíram muitos boêmios àquela casa noturna, que não tinha hora para fechar. “Lá se brigava, se namorava, se discutia da música clássica ao Peru Rodou, da Maria da Inglaterra, bem como do teatro Brechtiano ao Grupo Beleza. Nada passava despercebido dos ávidos frequentadores do BDC” (SAMPAIO, 1994, p. 135).

Um desses ávidos frequentadores do “Bar do Cuspe” foi o ator e cantor Moisés Chaves (2012). Ao ser questionado por nós, durante a concessão de entrevista para este trabalho sobre os espaços de sociabilidade de Teresina nos anos 1980, frequentado especialmente por artistas, ele foi enfático ao responder que “Tinha uma coisa boa que era ainda o ‘quebra bunda’ do Theatro 4 de Setembro e Arte Bar, que fica ao lado do Bar do Cuspe. Então, assim, na década de 80 eram os pontos que os artistas frequentavam [...]”.

O “Bar do Cuspe” fechou suas portas em 1983 e, em seu lugar, passou a funcionar uma lanchonete. Atualmente o espaço físico deste antigo bar continua resistindo ao tempo, com esta nova funcionalidade. Para o cronista Wellington Sampaio, essa resistência não é apenas física, material, mas também sensível, imaginária. Isto porque os fantasmas dessa antiga casa noturna ainda estariam ali tomando vinho gelado em doses ou copo cheio, pedindo fiado ao Seu Expedito.

Ao entrarmos no mesmo local [depois de fechado por dez anos], ainda sentimos a vibração das acirradas discussões e a presença dos espíritos dos frequentadores que já partiram deste mundo, mas que ainda hoje caminham pelo seu corredor. (SAMPAIO, 1994, p. 136).

O Sachas Bar ficava localizado na Avenida José dos Santos e Silva, próximo ao atual prédio da ADH (Agência de Desenvolvimento Habitacional do Estado do Piauí), tendo funcionado do final dos anos 1970 ao início da década de 1980. Não sabemos o motivo da nomeação do bar como Sachas. Segundo o depoimento de Afonso Lima (2015), o proprietário desse bar (que ele não recordou o nome) era chamado por alguns frequentadores como Sachas. Porém, esse vocativo não se referia ao seu nome de pia, mas, há um costume nas pequenas e médias cidades brasileiras de se personificar os bares na figura do seu proprietário, até mesmo quando eles possuem um nome oficial. Assim, muitos bares de Teresina ficaram conhecidos como “Bar do Toninho”, “Bar da Sulica”, “Bar do João”, “Bar do Elias”, entre outros.

Ressaltamos que em nossa pesquisa, soubemos da existência de uma casa noturna no Rio de Janeiro que se chamava “Sacha’s”. Esse bar/boate carioca ficava localizado no Leme – um bairro nobre do Rio de Janeiro – e durou cerca de dez anos (1954-1964), com a administração dos sócios Carlos Machado e Sacha Rubim. Sacha Rubim era um pianista de muito sucesso na alta sociedade e, devido à sua fama, aquela nova casa noturna recebeu seu nome, incluindo ainda o slogan “Seven to seven”. O slogan não era à-toa, aquele espaço boêmio era o primeiro a abrir e o último a fechar, pelo menos até antes do golpe de 1964, quando as casas noturnas passaram a fechar às duas da madrugada.

Em nosso estudo, não soubemos se o Sachas teresinense homenageava aquele bar carioca. Contudo, percebemos algumas aproximações e distanciamentos que podem ser melhor discutidos em um estudo histórico específico. As diferenças estão no período de funcionamento, pois o bar teresinense teria durado apenas alguns anos no final dos anos 1970 ao início dos anos 1980, já o bar carioca durou cerca de dez anos, de 1954 a 1964; na estrutura física, o bar teresinense era bem simples, já o carioca era bem sofisticado, com muito requinte na decoração; e na clientela, o bar teresinense era frequentado geralmente por jovens artistas [e não artistas] com poucos recursos financeiros, já o carioca era frequentado por um público de meia idade da alta sociedade política e econômica. As semelhanças estavam no nome, já que ambos foram nomeados como “Sacha’s”; no horário de funcionamento, ambos abriam cedo e só fechavam na manhã do dia seguinte; no comportamento excêntrico e transgressor de seus frequentadores, pois no bar teresinense alguns casais homoafetivos namoravam livremente e outras pessoas consumiam drogas, o que era um escândalo para a época, já o carioca tinha um telefone instalado no banheiro feminino que, entre outras utilidades, permitia a marcação de encontros extraconjugais na área do salão do bar/boate e, também havia o caso de que alguns clientes,

como o casal Ricardo e Olívia Fasanello, que chegavam a levar animais selvagens para dentro daquela casa noturna⁷¹.

No Sachas Bar teresinense não havia apresentações artísticas, mas, segundo o depoimento de Ací Campelo (2015a), era o local onde muitos artistas se encontravam, principalmente atores e atrizes. Nesse bar, o referido dramaturgo, apesar de ser tímido e/ou contido, participava de rodas de amigos que bebiam compulsoriamente e discutiam todos os temas, de forma bastante debochada e em voz alta, chamando a atenção de outras mesas. O Sachas era o bar da descontração quase sem limites, onde principalmente atores e atrizes faziam “shows particulares” fora do palco. Nesses “shows particulares” os artistas cantavam, faziam performances teatrais e até faziam cartuns em guardanapos de papel, que eram colados nas paredes. A atriz Lari Sales foi uma assídua frequentadora desse bar e, em um depoimento bastante eufórico, ela relatou que

[...] O [bar] Nós e Elis era esse mais global e o Sachas [bar] não, era mais teatral. Esses três grupos de teatro se encontravam lá [Grupo TESTE, de Tarcísio Prado, GRUTEPE, de Afonso Lima e Grupo Raízes, de Ací Campelo]. [...] A gente fazia mais era cantar né [nas mesas do bar]. A gente ia pra bagaceira mesmo. Era pra beber, pra namorar, pra se conhecer, pra se encontrar... [...] A gente não tinha muito essa preocupação, que a gente tem hoje quando a gente vai num lugar e pensa logo se vai conseguir trabalhar nele. Porque hoje os artistas têm contas pra pagar e não sei o quê. A gente não estava preocupado com isso. A gente estava preocupado em se divertir. Se tivesse espaço pra se apresentar, um dia a agente se apresentava, mas não era o nosso foco e tal. Mas mesmo assim, a gente apresentava lá [faziam performances teatrais improvisadas]. (SALES, 2015).

Na narrativa oral de Lari Sales, não apreendemos apenas as informações sobre o Sachas Bar e os outros espaços culturais da cidade de Teresina. O momento da entrevista com essa atriz nos permitiu também ter acesso a um conhecimento subjetivo sobre o cotidiano teresinense nos anos 1980 e 1990, que se traduziu, inicialmente, nas informações expressadas por sua voz. Isto ocorreu porque segundo as reflexões de Sônia Maria de Freitas,

Na reconstrução do passado, a linguagem auditiva, que se baseia essencialmente no uso da voz, exercerá um papel fundamental. Pois é como discurso que a memória evidencia todo um sistema de símbolos e convenções produzidos e utilizados socialmente. Além disso, a voz é um elemento em si mesmo. Suas variações dão sentido ao texto transmitido, transformam-no,

⁷¹Para maiores informações sobre o bar “Sacha’s Seven to seven”, bem como a história da boemia carioca do século XIX ao início do século XXI, confira WAGNER, Marcos; FEIJÓ, Leo. **Rio cultura da noite**: uma história da noite carioca. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

dando-lhe, muitas vezes, um significado além do que foi meramente dito. (FREITAS, 2002, p. 47-48).

Faz-se mister ressaltar que esse significado do depoimento, que vai além do que foi dito, não se dá apenas pelas variações do tom de voz do narrador, mas também pela variação do ritmo da narrativa (ora acelerada, ora mais lenta), pelos gestos corporais, pelo olhar e pelos silêncios e esquecimentos. Todas essas variações que geralmente acompanham o ato mnemônico se fizeram presentes durante o depoimento de Lari Sales e nos deram pistas de como se constituía o passado de Teresina no recorte temporal de nossa pesquisa.

A nostalgia da narrativa oral de Lari Sales (2015) foi reforçada por um brilho no olhar e por um constante movimentar de braços. Esses elementos que acompanhavam o seu ato mnemônico passavam a ideia de que a depoente queria restaurar o seu passado boêmio onde ela e seus amigos tinham muito prazer em curtir os espaços culturais da cidade (representados no Sachas Bar, naquele momento da entrevista), onde a única regra era ser feliz, onde a única preocupação era se divertir. “A gente não estava preocupado com isso [pagar contas]. A gente estava preocupado em se divertir [no Sachas Bar e/ou em outros espaços culturais da cidade]”.

Faz-se oportuno frisar que os exercícios de memória não constituem um ato de restauração do passado, mas uma reconstrução deste tempo que se realiza no presente. Fundamentado nesse pensamento, podemos considerar que Lari Sales não restaurou o seu passado (com seu depoimento oral), mas o reconstruiu com base no seu presente, onde ela aproveitou para criticar a sociedade atual, onde a conjuntura socioeconômica não estaria permitindo que o jovem (artista) circulasse e se divertisse livremente, sem preocupações, pela cidade (BOSI, 2003).

Outro assíduo frequentador do Sachas Bar foi o dramaturgo José Afonso de Araújo Lima. Um dos motivos dessa frequência é o fato de que o bar ficava localizado bem próximo de sua casa, no Centro da cidade. Esse dramaturgo, em depoimento, lembrou da pequena estrutura física dessa casa noturna, da presença de muitos artistas que movimentavam a cidade com suas produções culturais e das atividades pitorescas que por lá se realizavam.

Sachas Bar era quase em frente à minha casa. Era todo dia também, porque lá também era outro point [...] era um barzinho assim, uma coisinha estreita, quase na calçada, espremido. [...] Lá era tudo, Albert Piauí, fazendo aquelas coisas que ele faz [...] Cartuns, não sei o que... Tinha na parede tudo isso, tinha... acontecia também muita coisa por lá, nesse bar. Todo mundo estava nesse bar. Todo mundo da época cultural, dessa época efervescente estava lá. Albert Piauí, pessoal Ací Campelo, Assaí.... Campelo! E muitas coisas aconteceram... [...] E era lotado. Ali era o bar da cachaça, lotado, lotado, todo mundo saía bebo. (LIMA, 2015).

O Sachas Bar, segundo o depoimento de Afonso Lima, era o espaço da liberdade em pleno regime militar brasileiro. Lá os casais homoafetivos (de homossexuais e de lésbicas) namoravam tranquilamente (trocavam beijos e carícias), os escritores da chamada “Geração Mimeógrafo”⁷² distribuíam seus rudimentares panfletos com textos líricos (como era o caso do poeta Wiliam Melo Soares, que vivia sua poesia, fazendo *flaneries* pela cidade) ou de protesto e, consumia-se drogas ilícitas abertamente, sem nenhum receio.

No entanto, essas “ações livres” não eram fruto apenas de espontaneidades, mas também se configuravam intencionalmente como atos políticos, contra a moralidade vigente difundida tanto pelo Estado, quanto pela sociedade civil organizada em suas instituições familiares e religiosas. Portanto, a maior parte da sociedade e o Estado militarizado eram contra essas “ações livres” realizadas no Sachas Bar e em qualquer outro espaço da cidade, o que resultava numa constante presença da polícia para cercear esses “atos transgressores”. No depoimento de Afonso Lima, ele também destacou esse comportamento livre no Sachas Bar, que às vezes continuava em ruas e praças na circunvizinhança e que às vezes resultava em prisões.

Ali era o bar da cachaça, [onde muitos frequentadores] Eram presos. Eu mesmo fui tirar gente da cadeia ali perto, saía, dobrava e eles iam pra porrada... [O motivo das prisões, era] Por tudo, era perseguição da polícia [...] Perseguição, tinha muito maconha, muito cocaína, essas coisa toda, enrolavam abertamente. E artistas. Era maioria tudo artista que vão lá, grupo de teatro, de música, escritores da geração chamada mimeógrafo, [...] Nenhum desses grandes [escritores] piauienses passavam por lá não. [...] Aconteceu uma coisa horrível, de um cara legal, um rapaz lá. Me esqueci o nome. Muito bonito. Foi até assassinado. Não lá, mas saindo de lá. Assassinado por lá, nas facadas, pro rumo da Piçarra. Uma coisa triste isso aí, que abalou um pouco lá. E essas histórias de... (risos) da polícia, sempre perseguindo, sempre perseguindo. [...] [Lá, os frequentadores] faziam de tudo! Tudo! Essas coisas era muito livre, entendeu? Quem queria as coisas queriam e faziam, e faziam e não tinham vergonha. [...] [Sobre relacionamentos entre homossexuais no bar] Beijos tinha, não tinha era sexo mesmo. Mas aí saía e ia transar em qualquer lugar. Mas beijar na boca, se abraçar e... tinha tudo isso. Normal. Era aberto, mulher com mulher, homem com homem, tinha demais, né! [...] Em plena ditadura! [...] [o artista plástico] Arnaldo Albuquerque fez um escândalo. Ele pegou Robinho ali na praça. Estava tendo um grande movimento, um festival de teatro, alguma coisa... E se beijavam na boca era no meio da rua. Ali na Praça Pedro II. Ali na Praça João Luiz Ferreira. Estava tudo se beijando. (LIMA, 2015).

⁷² Para maiores informações sobre a “Geração Mimeógrafo” confira o texto monográfico “Pelas margens: Geração Mimeógrafo no Piauí na década de 1970” de Gislane Cristiane Machado Tôrres (2007). No terceiro capítulo dessa monografia a autora faz uma análise das visões da cidade de Teresina e de sua cotidianidade nas produções literárias “centrais” e, principalmente marginais que retratavam o ideal progressista (confirmando ou negando) na década de 1970.

Outro bar que teve a presença constante de artistas, mas que, diferente do Sachas Bar, de fato se configurou como espaço cultural, foi o Green Bar. Ele ficava localizado na Rua das Orquídeas, próximo à Igreja de Nossa Senhora de Fátima, na Zona Leste de Teresina, tendo funcionado durante o ano de 1990. Esse bar foi administrado pelo músico Edvaldo Nascimento e por sua esposa, a professora e literata Edna Nascimento. Apesar de ter durado apenas um ano, o Green Bar teve uma intensa programação artística que incluía apresentações de música, teatro e humor. Entre os músicos que por lá se apresentaram estavam Chagas Vale, Gabi e o próprio Edvaldo Nascimento com seus shows de rock. As artes cênicas tinham espaço por meio de performances teatrais realizadas por atores como Amauri Jucá e Dirceu Andrade, além de alguns espetáculos que não exigiam uma grande estrutura de palco, como o premiado monólogo “Apareceu a Margarida” interpretado por Lari Sales. Os shows de humor com João Claudio eram uma das atrações que lotavam aquela casa noturna. Esse bar fechou as portas devido a problemas financeiros e administrativos, como aumento do preço do aluguel e questões trabalhistas envolvendo os funcionários (NASCIMENTO, Edna, 2015).

Um bar (cultural) fecha as portas, outro se abre. Esse foi um dos pensamentos que levou outro casal de artistas a abrirem um novo espaço cultural em Teresina, no ano seguinte ao fechamento do Green Bar. O músico Geraldo Brito, em parceria com sua esposa, a atriz Vera Leite, alugaram uma casa na Rua Senador Teodoro Pacheco (a mesma rua que passa em frente ao Theatro 4 de Setembro), no Centro da cidade, que serviria ao mesmo tempo como local de trabalho e residência para o casal. O casarão com seus vários cômodos e amplo quintal foram reformados para abrigar o “Espaço Cultural Zeus” ou simplesmente “Zeus”, como ficou mais conhecido e que funcionou no período de 1991 a 1995. Segundo o relato oral de Vera Leite⁷³, o nome do bar foi escolhido não para fazer uma referência direta ao deus da mitologia grega, mas ao título de uma das músicas de maior sucesso de Geraldo Brito na época.

[...] É por que era o nome de uma música do Geraldo, “Zeus”, a música que naquela época... Hoje já deve ter outros sucessos maiores. Mas na época era a música de maior sucesso, era “Zeus” que foi gravada por várias pessoas.

⁷³ A atriz e radialista Verônica Maria Barbosa Lopes, conhecida no meio artístico como Vera Leite, nasceu na cidade de São Pedro do Piauí em 1952. Sua família mudou para Teresina no final da década de 1950. Sua primeira experiência com teatro ocorreu no final dos anos 1960, assistindo espetáculos no recém inaugurado Teatro de Arena que ficava localizado dentro da Praça da Bandeira. Fez amizade com os artistas e logo foi convidada pelo ator e diretor Ary Sherlock para participar de uma de suas peças substituindo uma atriz. Em seguida passou a trabalhar com o ator e diretor Tarcísio Prado. Na década de 1970 casou e mudou para São Luís. Na capital do Maranhão estudou na Escola de Música. No início dos anos 1980, já de volta a Teresina, passa a trabalhar no Grupo de Teatro Santana e Silva até ser convidada a participar do GRUTEPE (Grupo de Teatro Pesquisa) na montagem da peça “Itararé, a República dos desvalidos”. Em 1985 passa a coordenar um sarau – “Quartas Poéticas” – no bar Nós e Elis. E, no final deste mesmo ano, passa a trabalhar como radialista. Casou com o músico Geraldo Brito e, juntos, passaram a administrar um espaço cultural, o bar Zeus, na primeira metade dos anos 1990.

Então, nós colocamos Zeus, que também tinha um duplo sentido né é o deus né. [...] A letra sim, a letra da música, a letra da música né era uma referência ao Zeus grego. E a casa [o bar Zeus] era referência ao deus da cidade (riso) por que realmente era a casa onde todos iam. (LEITE, 2015).

O bar Zeus possuía dois palcos, um na parte interna e outro na área externa, onde se apresentavam os músicos locais com repertório autoral e também fazendo covers de cantores consagrados da MPB, como Caetano Velosos e Chico Buarque. Nesse espaço também havia apresentações de performances teatrais, sendo que um dos grupos que fez muito sucesso nessa programação cênica foi a Companhia de Homens, com suas esquetes críticas, criativas e cheias de humor. Essa casa noturna também funcionou como um grande aglutinador de artistas, devido sobretudo ao seu proprietário que tinha um vasto laço de amizades com pessoas da área artística e, também, porque o bar ficava bem próximo ao Theatro 4 de Setembro. Ou seja, geralmente depois das apresentações, tanto de artistas locais como também os de expressão nacional, nesse teatro, os artistas iam se confraternizar naquele bar temático, pois sabiam que iriam encontrar pessoas que também produziam arte e/ou que apreciavam-na (LEITE, 2015).

Seguindo essa linha de bares administrados por artistas, a boemia teresinense contou ainda com outro espaço que, em “tudo” respirava arte. Esse foi o bar Elis Regina, administrado pelo ator e produtor cultural João Batista Sousa Vasconcelos. A história desse espaço cultural começou quando o então presidente da União Brasileira de Escritores (UBE-PI), Kenard Krueel, convidou João Vasconcelos a ficar responsável pela parte do bar. No prédio da UBE-PI, localizado na Rua David Caldas, esquina com a Rua Félix Pacheco e próximo do Centro Artesanal, onde funcionava a Casa da Poesia, a UBE Mirim e um espaço para um Café, que logo foi transformado em bar cultural devido a experiência de João Vasconcelos na administração de outras casas de divertimentos (SANTOS; KRUEL, 2009). Esse ator/ produtor cultural já havia administrado, juntamente com sua esposa Lourdes Vasconcelos, o Café das Seis (na Rua São Pedro com Rua 24 de Janeiro), o Encena (uma sociedade com os atores Wilson Costa e Lorena Campelo, localizado na esquina das avenidas Maranhão e Campo Sales) e, depois do Elis Regina, ainda esteve à frente do Arte de Comer (na Rua Treze de Maio, ao lado do Theatro 4 de Setembro), de um espaço na parte superior do prédio da ADH (Agência de Desenvolvimento Habitacional do Estado do Piauí), onde vendia comidas, bebidas e levava atrações culturais e, atualmente, administra o bar do Clube dos Diários (VASCONCELOS, 2015).

O bar Elis Regina funcionou por três anos (1996-1998), no período em que o Theatro 4 de Setembro estava fechado para uma reforma. Tal fato contribuiu para que a maioria dos

eventos e produções culturais se concentrasse nesse bar, como lançamento de livros, apresentações de teatro, música e dança, festival gastronômico, realização de festas temáticas para o então público GLS (Gays, Lésbicas e Simpatizantes), realização de festivais de rock e de performances teatrais. O próprio João Vasconcelos, em depoimento, destacou a efervescente e variada programação cultural daquele bar onde, segundo ele, “aconteciam de tudo”.

[...] Então, lá pela localização foi o celeiro de grandes descobertas de novos nomes. Manutenção do produto cultural que já havia. [...] O que é que acontecia, o Projeto Boca da Noite [no espaço cultural Osório Júnior, anexo ao Theatro 4 de Setembro] ele acaba cedo, então quando acabava aqui, a moçada ia para o Elis Regina. A noite continuava e era mais longa ainda. Por lá nós tivemos a Cia de Homens que era uma referência naquele momento [...] Lá nós lançamos como atores o núcleo que era da [oficina de teatro] Procópio Ferreira, [...] Aconteciam diversos eventos paralelos, que tudo acontecia lá – lançamento de livros, festival de comidas até da Índia. Era um lugar pequeno, efervescente. [...] Lá nós criamos o Troféu Elis Regina que era o nome do bar. Onde a gente dava ele às pessoas que mais se destacaram por se apresentar no próprio espaço. [...] o bar Elis Regina [...] lá acontecia de tudo. De um evento da Maristela Gruber com Erisvaldo Borges, só cantando clássicos. Como acontecia a parte que eu poderia rotular como um bar gay, mas não é isso não. Lá foi um espaço cultural como o Nós e Elis. Lá nós tínhamos só homens com festas temáticas voltadas para o público GLS. [...] Até aos domingos o bar era aberto. Não tinha história de parar. Não. Era segunda, terça, quarta, quinta, sexta. Sempre tendo atividades. Eu lembro até que havia um movimento tão grande de rock, que foi lá que nasceu a [banda de rock] Narguilê, a banda Mano Crispim. As bandas vinham de vários estados para se apresentar no Elis Regina. E aí o bar Elis Regina entrou para uma revista nacional. Ele era referência. [...] Então lá, eu não citei, mas acontecia Festival de Performances [teatrais], [...] [tinha apresentações de] Espetáculos mesmo, como exemplo, a “Raimunda Pinto” que tinha uma estrutura. [o bar Elis Regina] Era pequeno, mas tinha palco. E às vezes tinha tanta gente nesse Elis Regina para ver por exemplo, a “Raimunda Pinto” que teve uma vez que o equipamento do Pizeca caiu umas três vezes. (risos) Era engraçado demais. [...] Embora o [bar] Nós e Elis tenha tido um tempo maior e ser um bar de proprietário de classe média. Ele tem uma história bem maior, por mais tempo. Mas o Elis Regina ficou na memória das pessoas por ser um bar atuante. Vinte e quatro horas, a gente saía de manhã e de manhã já voltava. [...] Foi um período que eu não tinha sossego não. [...] (VASCONCELOS, 2015).

No relato acima, de João Vasconcelos, podemos perceber que além de tecer comentários sobre o bar que ele administrou, ele fez referência a outra casa noturna, que também se configurou como espaço cultural em Teresina – o bar Nós e Elis. Este, por sua vez, funcionou num período anterior ao bar Elis Regina (de 1984 a 1995), sendo que ambos tinham dois principais aspectos em comum (apesar de João Vasconcelos ter frequentado pouco o bar Nós e Elis e não ter desenvolvido amizade com seu proprietário), eram espaços culturais que

congregavam diferentes modalidades artísticas e seus nomes faziam uma homenagem à cantora Elis Regina.

Como se pode perceber, nesta última parte do capítulo, os principais espaços culturais de Teresina estavam localizados na região central da cidade. Ressaltamos que alguns jovens, especialmente aqueles ligados, direta ou indiretamente às artes, após a socialização no centro desta urbe se destinavam à Zona Leste da capital para *completar a noite* no bar “Nós e Elis”.

O bar “Nós e Elis” era pequeno e simples em sua composição física e arquitetônica. Mas para seus frequentadores mais assíduos, era considerado grandioso e excepcional. O entusiasmo para com este espaço apontava um reflexo das múltiplas sensações ali vividas, permeadas por sabores, cheiros, sons e visões turvantes e clarificantes que por vezes levavam ao tatear em um tropeço em gentes e mesas e/ou em um abraçar de corpos. Nessa casa de divertimentos noturnos os convivas discutiam sobre todos os temas, em tons diplomáticos e/ou exaltados, a depender do assunto, do momento ou do estágio ébrio em que se encontravam.

Esse bar da Zona Leste de Teresina, portanto, era um espaço mágico para uma parcela de seus frequentadores, que apesar de estar localizado numa área que estava se enobrecendo, reunia pessoas de todas as camadas sociais. O seu proprietário, Elias Ximenes do Prado Júnior, fazia questão de tratar bem a todos (OEIRAS, 2010). Esta era uma das marcas deste espaço cultural que será discutido com mais profundidade no próximo capítulo.

4 O BAR NÓS E ELIS: SÍNTESE E ARTICULAÇÃO DE ESPAÇOS CULTURAIS

O estudo das sociabilidades e sensibilidades urbanas em Teresina, nos capítulos precedentes, apontou uma cidade que transitava entre a continuidade de um suposto provincianismo urbano e a emergência de um centro regional, que tinha como símbolos, entre outros, a verticalização, a expansão horizontal e a construção de grandes avenidas.

Nesse contexto, das décadas de 1980 e 1990, os artistas locais (sujeitos da nossa pesquisa) transitavam pelos diversos espaços da cidade e interagiam com a materialidade dessa urbe, “lendo-a” e escrevendo seus próprios “textos”. Esses artistas *liam* as ruas, os prédios, as placas, os monumentos, a paisagem urbana, decifrando, consciente ou inconscientemente, seus significados, suas temporalidades e as outras cidades ali sobrepostas. Mas não atuavam como meros leitores. Eles também *escreviam* a sua cidade por meio de suas caminhadas e das sociabilidades ali vividas, ultrapassando os limites que as determinações dos objetos espaciais fixavam para seu uso, selecionando os espaços, tornando-os vazios ou movimentados, mantendo uma comunicação com o espaço. Em outras palavras, atuavam como personagens ou caracteres móveis que fazem parte da construção do texto urbano (CERTEAU, 2008; BARROS, 2012).

Essa interação material-social, que por muitas vezes se realizava nas caminhadas pela cidade, gerava percepções, emoções desse viver urbano, representadas na memória, na literatura, na música e no teatro, que ampliavam os laços de afetividade e de identidade com este *lugar praticado* (Teresina). Essas sensibilidades urbanas, em nosso estudo, se mostraram mais evidentes nos diversos espaços culturais da cidade, que se configuraram como “lugares de memória” na acepção de Pierre Nora (1993).

Um desses “lugares de memória” foi o bar Nós e Elis, que por mais de uma década (1984-1995) fez parte do rol dos principais espaços culturais de Teresina, sendo que a maioria de seus frequentadores transitava pelos outros espaços da cidade aqui discutidos. Este fato nos levou a defender a tese de que o bar Nós e Elis concentrou a “intelligentsia piauiense” formada por artistas, intelectuais e militantes políticos, cujos sujeitos estavam emergindo em cada área e/ou consolidando suas carreiras, que atuaram firmemente na construção sociourbana da cidade de Teresina. Ressaltamos que todos os habitantes dessa urbe (ou de qualquer outra cidade do mundo) e seus visitantes contribuem para as suas transformações sociourbanas. Entretanto, essas contribuições geralmente ocorrem no plano individual e/ou em pequenos grupos e demandam certo tempo para afetar diretamente toda a cidade. Ao contrário das ações dessa “intelligentsia” que tinha uma abrangência bem maior e mais duradoura.

Nas próximas páginas, não discutiremos apenas a história de boêmios em um bar, mas a história de um espaço cultural que no período de sua existência foi o principal ponto de articulação dos outros espaços culturais da cidade ou pelo menos para uma parcela de seus frequentadores. Espaço este, onde as ações, emoções e sonhos ali vividos representavam o comportamento de uma época em que parte dessas gentes que por lá transitavam contribuíram decisivamente para as transformações políticas e culturais da cidade. Época em que a produção artística local e nacional interagiu e se complementava.

As questões norteadoras que promoveram as análises desse capítulo são as mesmas dos precedentes, com a diferença de que concentramos nossos estudos em um espaço cultural da cidade – o bar Nós e Elis. Nesse sentido, procuramos responder, nessa última parte do trabalho, os seguintes questionamentos: O bar Nós e Elis constituía-se como um dos espaços culturais de Teresina nas décadas de 1980 e 1990? Como os artistas teresinenses se relacionavam nesse bar? Quais eram suas práticas sociais – cotidiano e sociabilidades – desenvolvidas nesse espaço boêmio? Qual a importância do bar Nós e Elis para os artistas locais teresinenses? Qual a importância dessa casa noturna para a história cultural da cidade de Teresina?

Para responder a esses questionamentos, fizemos uso de variadas fontes históricas, tais como imagens (fotos, desenhos e charges), jornais (impressos e on-line), depoimentos orais, letras de músicas, Código de Postura Municipal de Teresina, poesias, sites, textos de comunidades virtuais (Orkut), programas de TV, filmes (documentários e ficção). Entre esses muitos registros históricos privilegiamos o uso de crônicas de antigos frequentadores do bar Nós e Elis, que relataram suas múltiplas experiências nessa casa noturna.

Acreditamos que o Nós e Elis, não foi apenas um bar, mas um espaço cultural bastante significativo para a história da cidade de Teresina. Ao narrarmos/analísarmos a história dessa casa noturna, estamos apresentando um ponto de vista sobre a história contemporânea da capital do Piauí, que, pela singularidade do espaço, ocorreu de forma *espetacular*. Foi um *espetáculo lítero-cênico* permeado por muitos *acordes* – sonantes e dissonantes. E, devido à sua magnitude, sua história foi dividida em sete atos. Essa divisão em atos tem caráter didático e procura aproximar o leitor daquele universo boêmio-cultural, sendo que esta fragmentação procura também representar as muitas pausas no funcionamento desse bar, até o fechamento definitivo de suas portas.

4.1 O primeiro ato: o bar abre as portas

Abriram-se as cortinas do teatro urbano teresinense, oficialmente em 16 de agosto de 1852. Desde então, os espectadores/atores contemplam e constroem, continuamente, o cenário

desta urbe piauiense. Em meio à materialidade dessas construções, houve muitas relações sociais que imprimiram marcas identitárias que significaram e ressignificaram esse *espaço*. A cidade foi fragmentada. E em cada novo espaço, uma história fora construída, articulando-se com os outros espaços (CORRÊA, 2000). O bar Nós e Elis ficava localizado onde atualmente, com uma nova arquitetura, funciona a Panificadora Modelo (confira a figura 37), no bairro Fátima, próximo à Universidade Federal do Piauí, em frente à atual ADUFPI (Associação dos Docentes da Universidade Federal do Piauí), na Avenida Petrônio Portela, que posteriormente foi renomeada para Avenida Universitária. O referido bar fazia esquina com a Rua Professora Marieta Pedreira Martins, também conhecida como Rua Agostinho Alves. Ocupava a ponta de esquina de um estreito quarteirão, tendo ao fundo a Rua Afonso Moura e a Praça Gerardo Vasconcelos Filho, que funcionava como uma espécie de extensão do bar.

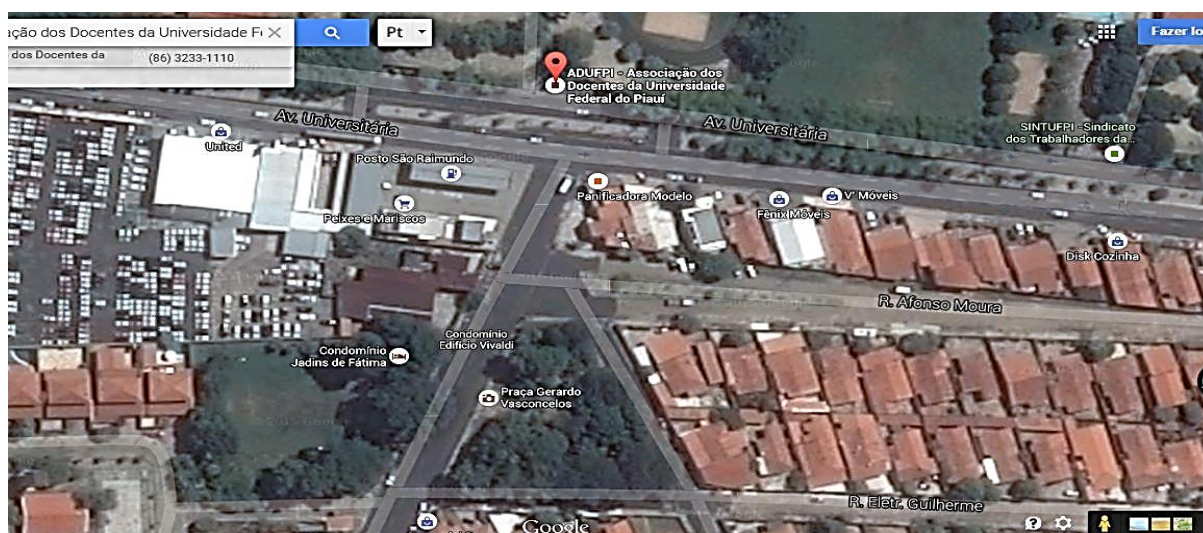


Figura 37: Localização do bar Nós e Elis. No local atualmente funciona a Panificadora Modelo com uma nova arquitetura, 2015.

Fonte: GOOGLE..., 2015.

O bar Nós e Elis funcionou durante onze anos (1984-1995), tendo sido inaugurado no dia 25 de abril de 1984. Portanto, a teatralidade desse espaço começou no dia de sua inauguração. Ou seja, o idealizador e proprietário desse espaço cultural, Elias Ximenes do Prado Júnior, pensou racionalmente em uma data simbólica que representasse seus ideais e dos futuros frequentadores que, teoricamente, compartilhariam dessas mesmas ideias – a de um país democrático.

A abertura das portas do bar Nós e Elis ocorreu no mesmo dia em que fora votada a Emenda Constitucional Dante de Oliveira, que versava sobre o retorno das eleições diretas para Presidente da República no Brasil. Ou seja, fora uma data muito importante para todo o Brasil, uma vez que o país amargava uma Ditadura Civil-Militar que já durava mais de vinte anos. O

regime militar estava acabando, mas o terror em relação à repressão estatal, a qualquer tipo de oposição ao governo, ainda pairava no ar. Por isso a *juventude engajada*⁷⁴, que foi o público alvo pensado por Elias Ximenes do Prado Júnior para ser o núcleo dos frequentadores do seu projeto de bar e, de fato, essa meta se concretizou ao longo do período de seu funcionamento, era a que tinha as maiores expectativas em relação a esta votação, pois fora uma conquista da *Campanha das Diretas Já*, que movimentou multidões em todo o território nacional. Nesse sentido, o proprietário do Nós e Elis intencionava reunir essa juventude engajada teresinense em seu bar, para que juntos acompanhassem, pelo rádio e/ou pela TV, aquela votação, que seria transmitida ao vivo e que, caso fosse aprovada, mudaria os rumos do Brasil.

Portanto, aquele dia 25 de abril de 1984, de acordo com o projeto consciente ou inconsciente de Elias Prado Júnior, seria o marco fundante de uma nova era política para o Brasil e de uma nova era cultural para Teresina. Essa *nova era* se daria com a emergência de um espaço cultural que valorizaria os artistas locais e que ofertaria uma programação artística variada e de muita qualidade aos seus seletos frequentadores.

Na imagem a seguir (figura 38), podemos observar o idealizador e proprietário do bar Nós e Elis, Elias Ximenes do Prado Júnior (de barba no centro da foto), participando de um comício da campanha das Diretas Já, realizado na Praça do Marquês em Teresina, em 13 de fevereiro de 1984. Neste palanque estavam presentes o Deputado Federal Ulisses Guimarães, líder da campanha das “Diretas” (com microfone, discursando), o Deputado Federal Raimundo Wall Ferraz (de óculos no centro da foto), o então sindicalista e futuro presidente Luís Inácio Lula da Silva (de barba, no alto à esquerda) e o ativista de esquerda, ex-militante do PCB e do MR-8, Acilino Ribeiro (ao lado de Lula à esquerda), entre outros.

⁷⁴ “Juventude engajada” era um dos rótulos que identificavam os jovens brasileiros dos anos 1960 e 1970. Refere-se a uma parcela da juventude que não se conformava com os direcionamentos políticos e sociais do país e, por meio de várias ações – geralmente ligadas à arte em suas variadas modalidades – procurava conscientizar a população a se libertar dos domínios políticos e culturais empreendidos por grupos nacionais e estrangeiros. Para maiores informações sobre a categoria “Juventude engajada” ou “Cultura engajada” confira os estudos de Brandão (2004), Napolitano (2008) e Silva (2013).



Figura 38: Comício da campanha Diretas Já na Praça do Marquês em Teresina, em 13 fev. 1984. Na imagem é possível identificar Ulisses Guimarães discursando, Elias Prado Júnior (de barba no centro) e Lula (de barba, no alto à esquerda).

Fonte: KRUEL, 2014.

Mesmo com a grande mobilização popular, o Projeto de Lei de emenda à Constituição Federal, que ficou mais conhecido como Emenda Dante de Oliveira, fora rejeitado pelo Congresso Nacional, pois não obteve os 320 votos necessários para que fosse enviada ao Senado Federal. Na Câmara dos Deputados, a referida emenda obteve 298 votos a favor, 65 contra e três abstenções. Como o Congresso Nacional era controlado pelo Governo, a pressão do Executivo Militar levou 113 Deputados a não comparecerem a esta sessão. Sendo assim, apesar da maioria dos Deputados terem sinalizado pelo retorno às eleições diretas, por falta de 22 votos não foi alcançada a maioria necessária de dois terços (MIRANDA, 2014; SKIDMORE, 1998).

Durante a campanha das Diretas Já e da votação da Emenda Dante de Oliveira, o estado do Piauí estava sendo administrado por Hugo Napoleão (1983-1986), o primeiro Governador eleito de forma direta, depois da implantação do regime militar em 1964.

De acordo com o Jornal Folha de São Paulo (14/11/1980), dentro do processo de abertura política gradual, controlado pelo governo federal, em 1980 por unanimidade de votos, o Congresso Nacional aprovou a emenda constitucional, proposta pelo governo, que restabelecia as eleições diretas para governadores e para todos os senadores, bem como foi extinta a figura do senador biônico. A emenda obteve 390 votos na Câmara e 54 votos no Senado, no segundo turno. Embora tenha havido desconfiança por parte dos opositores – justificadas pelas várias manobras do governo realizadas até então, em prol de seus interesses – em ver efetivadas essas eleições diretas, o pleito democrático de fato ocorreu em 1982. No Piauí, segundo o professor Manoel Ricardo Arraes Filho (2001), foram formados os diretórios do PDS, do PMDB, do PDT, do PTB e do PT, mas apenas os dois primeiros partidos tiveram reais condições de concorrer às eleições de 1982, devido à legislação casuística que regia o pleito eleitoral de então. Houve uma feroz disputa eleitoral pelo governo do estado entre os candidatos Hugo Napoleão (PDS, ligado aos militares) e Alberto Silva (PMDB, oposição moderada ao governo). O PMDB de Alberto Silva obteve o maior número de cadeiras no Legislativo, entretanto, perdeu a cadeira do Executivo Estadual para Hugo Napoleão, com uma diferença de 122.544 votos⁷⁵.

Por mais que tivesse uma história política atrelada ao regime militar, o então governador Hugo Napoleão, contrapondo-se aos ditames do governo federal, resolveu apoiar as manifestações populares, ainda que com a manipulação governamental, que manteve a última eleição presidencial indireta, mas mantendo uma postura “oposicionista” ao apoiar Tancredo Neves do PMDB em detrimento do candidato oficial de seu partido, Paulo Maluf do PDS.

Acreditamos que essa dissidência de Hugo Napoleão foi motivada pelo acompanhamento da conjuntura nacional que apontava num futuro próximo o fim da Ditadura Civil-Militar; por estar contando com o apoio de grande número de correligionários, entre eles o seu vice-governador José Raimundo Bona Medeiros e o prefeito de Teresina Freitas Neto; pelas relações sentimentais e profissionais com Minas Gerais (o estado natal de Tancredo Neves e de sua primeira esposa, Tânia, que pertence a uma tradicional família mineira e onde Hugo prestou importantes serviços jurídicos, tendo como um de seus ilustres clientes o ex-presidente Juscelino Kubitschek) e pelas articulações políticas que provavelmente já estavam sendo feitas,

⁷⁵Para maiores informações sobre o pleito eleitoral de 1982 no Piauí confira Santos; Barbosa (2009); Arraes Filho (2001); Santos; Kruehl (2009); Tavares (2003).

o que o conduziu a ocupar três ministérios (Educação, Cultura e Comunicações) no governo de José Sarney⁷⁶ (1985-1990)(SANTOS; KRUEL, 2009).

A derrota da Emenda Dante de Oliveira promoveu uma frustração nacional, sendo que este fato ficou marcado na mente de muitos brasileiros, a exemplo de alguns frequentadores do bar Nós e Elis, como o poeta Chico Castro e o músico Geraldo Brito, que escreveram crônicas⁷⁷ sobre este bar e o contexto histórico de sua inauguração.

[...] tive a sorte de conhecer o bar desde o começo. Só para ter uma ideia, no dia 25 de abril de 1984, quando da votação das diretas, eu mais uma pá de gente, estivemos lá torcendo. (CASTRO, 2008).

Numa ligeira regressão, chegamos ao ano de 1984. Muita tensão, embora os dias da ditadura militar estivessem praticamente contados, eis que chegou o dia 25 de abril, dia da votação na câmara dos deputados, da emenda Dante de Oliveira, que propunha eleições diretas para o ano seguinte, ou seja, 1985. [...] Chegou a noite e fui pro Theatro 4 de Setembro [...] Ao sair do Theatro, indaguei a respeito da votação, que ainda não tinha acontecido, e isso ao redor da meia-noite. Tal fato só foi acontecer às duas da madrugada já no dia 26. Resultado: a emenda não foi aprovada. Decepção geral principalmente por alguns deputados que ficaram em cima do muro e não compareceram. Mas tudo isso só pra lembrar que nessa noite seria inaugurado o bar Nós e Elis, onde antes funcionara o Quinas [Kina's] Bar (local onde houve um incidente envolvendo o meu amigo Peinha do Cavaco, que foi torturado pelas garras da algoz ditadura militar). (BRITO, 2009).

O músico Geraldo Brito cita o sambista piauiense Peinha do Cavaco⁷⁸, que ao que parece também fazia parte da juventude engajada e que, por meio da sua arte, procurava mudar a realidade política brasileira, denunciando a corrupção e as demais arbitrariedades que faziam parte da administração pública local. Independentemente de a abertura política ter iniciado em meados dos anos 1970 e ter como marcos fundantes a revogação do AI-5 em dezembro de 1978 e a Anistia em agosto de 1979, como fora dito antes, o terror ainda pairava no ar.

⁷⁶ Tancredo Neves venceu as eleições, mas na véspera da posse em 14 de março de 1985, foi internado num hospital por sérios problemas de saúde. Não resistiu e acabou falecendo em 21 de abril daquele ano. No seu lugar assumiu o vice-presidente José Sarney que foi ex-presidente do PDS e que há pouco tempo havia migrado para o PMDB.

⁷⁷ Antigos frequentadores do bar Nós e Elis foram convidados pelo artista plástico Joca Oeiras a escreverem crônicas, poesias sobre suas vivências nesse bar. Esses textos foram reunidos e divulgados no Portal do Sertão, no link “Nós e Elis” (endereço eletrônico: <http://www.fnt.org.br/noseelis.html#>), no período de 2008 a 2009. Em 2010, esses textos foram editados e publicados em formato de livro com o título “No Nós e Elis: a gente era feliz – e sabia”, com a organização do referido artista plástico. Todas as crônicas aqui citadas – de antigos frequentadores do Nós e Elis – referem-se aos textos originais divulgados no Portal do Sertão, com exceção dos textos de Laurenice França e Rosana Siqueira que estão disponíveis apenas no citado livro.

⁷⁸ Peinha do Cavaco é um sambista piauiense que já compôs músicas para várias Escolas de Samba de Teresina e colaborou para o crescimento deste gênero musical nesta cidade. Entre suas composições (em parceria com Magno Aurélio) destacam-se as canções “Rio Parnaíba, velho monge” e “O Piauí está no mapa, sim Senhor!”. Ele estudou o curso de Educação Artística – habilitação em Música no início dos anos 1980 na UFPI, tendo como um de seus colegas de curso o músico Geraldo Brito.

O músico piauiense Geraldo Brito também explicou em depoimento o contexto da tortura de Peinha do Cavaco no Kina's Bar, onde depois de dois anos foi instalado o bar Nós e Elis. Ele relatou que o referido sambista, no auge da sua juventude universitária, artística e irreverente, cantou uma música – composta de forma improvisada com seus amigos músicos que também vivenciavam aquela transição democrática – que ridicularizava Hugo Napoleão, candidato ao governo do Estado pelo PDS (partido ligado ao regime militar) em 1982, na primeira eleição direta depois do golpe de 1964.

O país de fato vivenciava uma transição democrática – com o fim do AI-5, a promulgação da Anistia, a diminuição da censura, o fim do bipartidarismo⁷⁹ (ARENA e MDB) e a volta da eleição direta em novembro de 1982 para governador, deputados federais e estaduais, prefeitos e vereadores (que não ocorria desde 1967) – mas o processo de abertura política gradual continuou controlado pelo governo federal. Portanto, os interesses do governo militar (diga-se a vitória de seu candidato no Piauí Hugo Napoleão) não poderiam ser questionados nem, principalmente, ridicularizados de forma *ampla* e *irrestrita*, como fora realizado por aquele sambista piauiense. Nessa perspectiva, para manter a *ordem* e deixar claro que o governo federal ainda ditava os destinos do país, a Polícia foi acionada – por civis que compartilhavam das ideias do regime militar – e Peinha do Cavaco foi preso e torturado. Sobre esse episódio, Geraldo Brito relatou em depoimento que,

É porque estava em plena campanha do Hugo [Napoleão]. Era Hugo versus Alberto [Silva] na época. Era na primeira eleição direta que teve para Governador. Depois da Ditadura. [...] É, 82. Aí inventaram uma música lá que... um negócio chamando o Hugo de bicha e tal. Aí acho que o Peinha cantando lá e aí meteu a música né, começou a cantar e tal. Eu sei que alguém avisou a Polícia, não sei. Aí os caras viram e prenderam ele e deram muita palmatória. No dia seguinte, eu cheguei na universidade, ele estudava lá também, aí quando eu olhei pra ele. Ele me mostrou a mão dele. Rapaz, dessa altura aqui! [fez gesto mostrando que a mão de Peinha ficou muito inchada] Uma bolhona de sangue! Uma coisa horrível! (BRITO, 2015).

Essa repressão política a Peinha do Cavaco – no Kina's Bar, mas que deixou feridas abertas nos frequentadores do bar Nós e Elis – também foi comentada de forma áspera e indignada pelo músico piauiense Emerson Boy em uma crônica que apontou o mandonismo civil-militar em Teresina, onde os políticos locais não aceitavam críticas de artistas e de nenhum outro grupo social. Nas lembranças de Emerson Boy, Peinha do Cavaco estaria indignado com

⁷⁹ Com o fim do bipartidarismo, foram criados os partidos PDS (Partido Democrático Social), PMDB (Partido do Movimento Democrático Brasileiro), PDT (Partido Democrático Trabalhista), PTB (Partido Trabalhista Brasileiro), PT (Partido dos Trabalhadores) e o PP (Partido Popular).

a arbitrariedade da política local e nacional, levando-o a citar, em uma de suas músicas, o nome de um político (Hugo Napoleão) supostamente envolvido em corrupção, o que resultou em agressão física.

O povo brasileiro saía às ruas soltando toda sua ira contra os militares, os profetas do atraso e contra os arautos da mediocridade. Aqui, dominava uma corja de corruptos e incompetentes que ainda acreditavam que a lei da porrada era a da vez. Chegaram a bater em Peinha do Cavaco que, no auge da liberdade, numa noite cantarolou uma canção citando o nome de um político sujo. Era isso mesmo; no Nós e Elis nos realimentávamos de brasilidade e de uma busca intensa de felicidade. (BOY, 2008).

O tom áspero da crônica de Emerson Boy aponta seu ressentimento em relação àquele período da história do Piauí/Brasil. Convém ressaltar que a rispidez de sua linguagem está atrelada ao distanciamento temporal daquela ocorrência. Na contemporaneidade do fato citado, essas expressões escritas e orais poderiam resultar em represálias por parte dos detentores do poder político e militar.

No que se refere à “brasilidade” do Nós e Elis, apontada por Emerson Boy, esta se desenvolvia em um espaço físico simples, mas bastante aconchegante. De acordo com a leitura das crônicas e poesias sobre o bar Nós e Elis, divulgadas no Portal do Sertão, percebemos que muitos frequentadores dessa casa noturna fizeram uma descrição física e sentimental deste espaço da boemia da Zona Leste de Teresina. Com base nessa descrição construímos uma representação gráfica (a imagem a seguir) que apresenta uma visão do passado “vivido por tabela”. Ou seja, não de um passado vivido diretamente (por nós), mas captado por meio de uma “memória herdada” que, na acepção do sociólogo Michel Pollak (1992, p. 2), esse fenômeno ocorre “[...] por meio da socialização política, ou da socialização histórica [onde há uma] projeção ou [...] identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada”.

Os frequentadores do Nós e Elis construíram imagens mentais com base em suas vivências naquele bar. Essas imagens foram expressas por meio de seus relatos escritos e orais (a palavra escrita e a palavra dita). Ao tomarmos contato com esses relatos, interagimos com eles e fizemos um percurso da palavra (escrita e oral) à imagem e da imagem à palavra. Ou seja, construímos e reconstruímos nossas fontes (depoimentos orais, crônicas e imagens) com vistas na verossimilhança do passado, com aquilo que pode ter acontecido.

Assim sendo, compartilhamos as ideias da historiadora Sandra Jatahy Pesavento (2008, p. 110), quando afirma que o resultado da operação historiográfica “[...] não é o real, mas uma

versão documentada e argumentada sobre o mesmo”. Isto é, os historiadores, ao construírem sua narrativa histórica sobre o passado, apoiados em sólida pesquisa (baseados em rastros ou fontes), perseguem verdades, mas o corolário de seus estudos constitui-se como uma verossimilhança com aquilo que aconteceu. O discurso histórico apresenta uma versão do supostamente acontecido, uma trama possível que se aproxima daquilo que, um dia, teria ocorrido.

Cabe salientar que nem todos os historiadores se contentam em produzir uma “versão” do passado. Verena Alberti (2004), por exemplo, acredita que o uso da fonte oral pode proporcionar ao historiador que ele vá além das versões. Ela defende a tese de que em algumas entrevistas o depoente rompe as fronteiras do caso particular e sua narrativa se imobiliza em imagens “citáveis”. Nesse caso, elas forneceriam uma chave para a compreensão da realidade.

Em nosso percurso da palavra (escrita e oral) à imagem e da imagem à palavra, oferecemos leituras possíveis que expressam sensibilidades, experiências de vida, percepções do real, visões de mundo. Ressaltamos que o bar Nós e Elis funcionou durante onze anos (1984-1995), sendo que neste período houve mudanças na administração, na estrutura física, na programação do espaço e nas relações sociais empreendidas pelos *novos* e *antigos* frequentadores⁸⁰. Portanto, nossa representação textual/gráfica (a descrição e análise do bar a seguir e a figura 39) estiliza esse tempo de funcionamento do bar e recompõem seus fragmentos, capturando momentos, eternizando instantes e evitando que esse tempo escoe nas veredas do esquecimento (PESAVENTO, 2008).

Segundo os frequentadores do Nós e Elis, com base em suas crônicas e depoimentos, o bar ocupava uma área pequena⁸¹, numa ponta de esquina, onde não havia paredes na parte da frente (diante da Rua Professora Marieta Pedreira Martins, também conhecida como Rua Agostinho Alves) e nem na lateral esquerda (à Avenida Petrônio Portela, renomeada atualmente para Avenida Universitária). Havia uma pequena área coberta em frente ao palco, onde muitos se apertavam (só sentava nesta área quem chegasse cedo), principalmente em dias de chuva. Atrás dessa área coberta ficavam pessoas em pé, alguns encostados nos carros que ficavam estacionados na calçada, na parte da frente. Estes ficavam na espreita e logo quando uma mesa

⁸⁰ Chamamos de *antigos frequentadores* aquelas pessoas que frequentaram o bar Nós e Elis durante seus onze anos de funcionamento e, portanto, acompanharam diretamente todas as mudanças ocorridas naquele espaço cultural. Já os *novos frequentadores*, seriam aquelas pessoas que conheceram apenas uma fase do bar e, portanto, o significavam de forma diferente dos *antigos frequentadores* e/ou não possuíam experiências empíricas para fazer comparativos com outras fases daquela casa noturna.

⁸¹ Recomendamos que a leitura desse parágrafo e dos quatro seguintes seja realizada concomitante à observação/leitura da figura 39. Assim, poderá fazer comparações entre nossas representações textual e gráfica sobre o bar Nós e Elis.

era liberada, tratavam de ocupá-la rapidamente. Era uma disputa tácita, ganhava quem chegasse mais rápido à mesa desocupada. Na lateral esquerda, próximo aos banheiros ficava uma área pouco iluminada. A penumbra proporcionava o ambiente ideal para os casais, para os flertes e/ou para os encontros furtivos. Os banheiros ficavam localizados na lateral esquerda do palco e eram divididos por sexo, tal fato era uma raridade nos bares e restaurantes da capital piauiense até o início dos anos 1980. O palco era de madeira com frestas que incomodavam muitos músicos, pois lá caíram muitas palhetas e outros acessórios dos equipamentos musicais enquanto se apresentavam. Incomodavam também particularmente as cantoras, pois quando iam se apresentar de sapato salto alto, geralmente enganchavam nessas fendas, causando desequilíbrio e constrangimento.

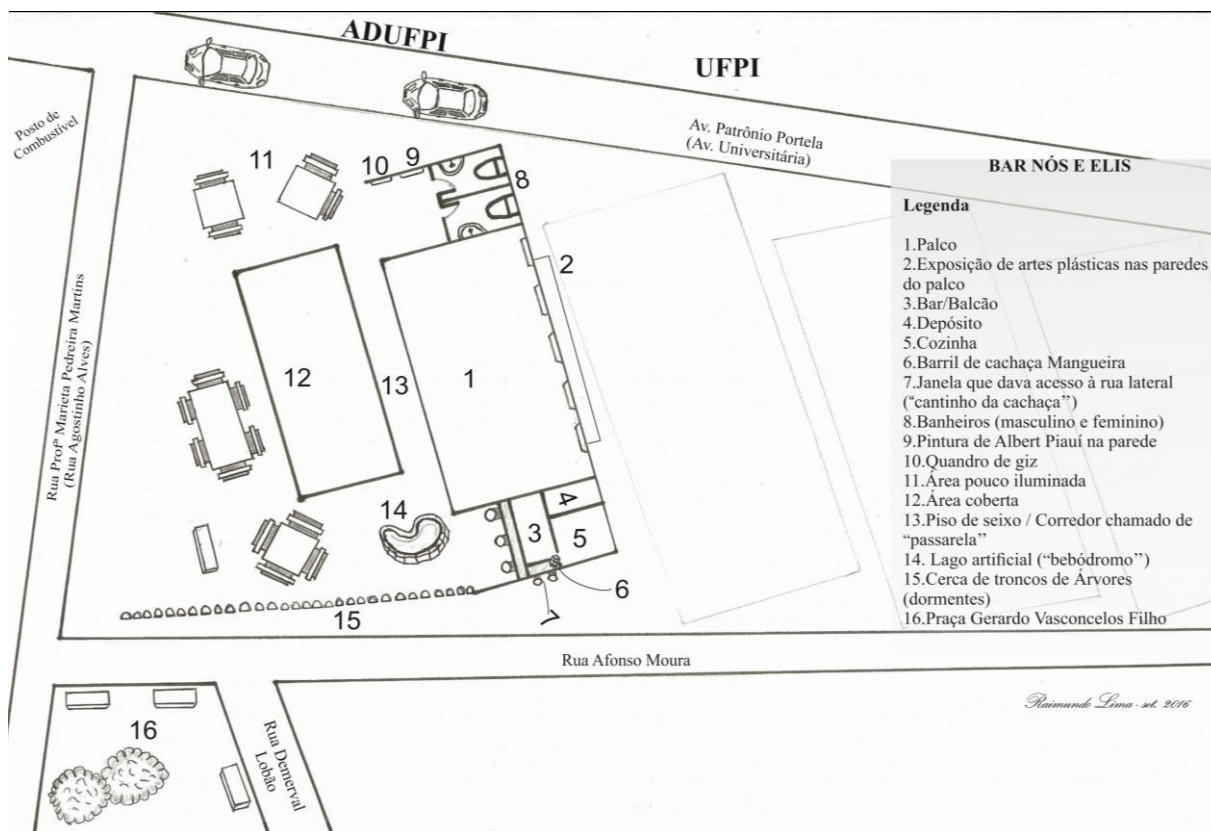


Figura 39: Representação gráfica do bar Nós e Elis a partir dos relatos (crônicas e depoimentos) dos seus frequentadores. (Planta baixa produzida por Raimundo Nonato Lima dos Santos em 2015)
Fonte: SANTOS, 2015.

Havia um lago artificial localizado estrategicamente próximo ao balcão do bar para evitar calotes de clientes que “esqueciam” de pagar a conta. Convém ressaltar que a função precípua deste lago, logo fora ressignificada por fatos pitorescos que tornaram-se rotina hilariante do bar, ou seja, muitos clientes bêbados que por ali trafegavam, escorregavam e caíam no lago. Tal fato causou expectativa aos frequentadores mais assíduos, sedentos por uma boa risada, virando motivo de chacota por estes, que passaram a chamar aquele lago de bebódromo

(nome dado pelo músico Netinho da Flauta). A professora Vera Mascarenhas, esposa de Elias Ximenes do Prado Júnior, proprietário do bar, afirmou num relato memorialístico (crônica) que,

Havia algo de pitoresco no bar que era um laguinho que limitava pelo lado direito de quem olhasse de frente. Foi feito para que as pessoas não passassem por ali, tendo que dar a volta, para evitar os calotes. Mas servia, mesmo, para fazer rir, pois ali costumavam cair alguns bêbados, e passou a ser chamado de bebódromo pelos frequentadores. Depois, o Elias mandou tirar, pois as pessoas podiam se machucar numa queda. (MASCARENHAS, 2008).

Um dos clientes ansiosos pelo tropeço de um bebum era o músico Emerson Boy, que ficava no balcão do bar, que funcionava como uma espécie de camarote para se assistir aquelas quedas. Ele chegou a relatar em sua crônica que

E era de lá [do balcão do bar] que ficávamos torcendo por tropeços quando alguém ia ao banheiro ou caía no bebódromo (nome dado por Netinho da Flauta a um laguinho que tinha lá e era um perigo pra bebuns) o que sempre acontecia. Eu e o Netinho aproveitávamos o fato e pedíamos “traz uma daquelas que o cara bebeu, mermão”, e era aquela algazarra. (BOY, 2008).

O balcão do bar, na parte interna, era o espaço preferido de alguns fregueses mais assíduos, pois lá podiam ser atendidos diretamente pelo proprietário, o que lhes rendia uma boa conversa, uma rápida prestação de serviços e também isentava-os de pagar os 10% dos garçons. Lá também se concentravam os “chatos” que abusavam dos ouvidos do Elias com suas conversas fiadas, as chamadas “lorotas”. Neste espaço, também havia uma janela que dava acesso à rua lateral, que ficou conhecido pelos frequentadores como “Cantinho da cachaça”, pois ali, no balcão, ficava um barril de cachaça Mangueira, “disponível” para degustação dos paladares livres de preconceito. Mas o “Cantinho da cachaça” não estava reservado apenas aos prazeres etílicos masculinos. Lá também era um ponto discreto onde as mulheres desacompanhadas poderiam ficar sem a pressão dos olhares desejantes dos homens e/ou temeroso/debochante das outras mulheres.

Atrás do balcão ficava um depósito de bebidas e a cozinha. O bar servia variadas bebidas, como cervejas, caipirinha, cuba libre, vinhos, licores, vodcas, cachaça e conhaques – com destaque ao *Macieira*, que era o preferido do Elias Prado Júnior e passou a ser também de alguns músicos que lá se apresentavam, como Paulo Aquino, que consumia aquela bebida como um amaciante para suas cordas vocais. Como se pode ver, atendia desde os paladares mais “refinados” aos mais populares.

Na parte da comida, o cardápio também era variado. A moela ao molho era o prato preferido dos frequentadores, um protagonista daquele enredo gastronômico que era acompanhado dos coadjuvantes: frango a passarinho, patinha de caranguejo, caranguejo ensopado, carne de sol com fritas, caldinho de feijão, torresmos, dobradinhas, tripinhas, entre outros. Alguns frequentadores mais assíduos, como o cartunista Albert Piauí, o poeta Chico Castro e o músico Paulo Aquino lembraram “com água na boca”, em suas crônicas que

A cozinha era o ponto alto do Nós e Elis. Não servia refeição, mas tira-gosto. O meu preferido era a moela ao molho de ketchup. (PIAUÍ, 2009).

A comida era boa e farta. No começo o Elias dava um prato a mais para quem pedia um jantar. (CASTRO, 2008).

Mas o ensopado de moela, esse sim, eu era o primeiro a pedir! E muita gente pegava o link e pedia também; aqui pra nós, convenhamos, não era um ensopado de moela qualquer, era “o ensopado de moela”, pena que não lembro o nome da cozinheira que o fazia [...] (AQUINO, 2009).

Essa memória gustativa de alguns frequentadores do Nós e Elis se aproxima das lembranças sensoriais dos antigos clientes do Bar Palácio em Curitiba. Esse bar octogenário foi tema de estudos da historiadora Mariana Corção (2010) que, ao dialogar com Marcel Proust, Walter Benjamin e Maurice Halbwachs, focou sua abordagem em um aspecto da memória (a memória gustativa) viabilizada nesse espaço boêmio onde se manifestou uma memória voluntária, involuntária e coletiva. As sensações ali vividas (no Bar Palácio, no bar Nós e Elis ou em qualquer outro bar ou restaurante do Brasil e do mundo), por meio da experiência-corpo (o gosto, o cheiro), foram registradas em um “arquivo mental”, onde, uma vez despertadas por um gosto ou cheiro semelhante (estímulo sensorial externo), experienciados no presente, ativaram essas lembranças e outras relacionadas. Tal fenômeno ocorre porque o ato de alimentar-se (comida e bebida) se relaciona com diversos aspectos sociais historicamente constituídos em suas ações cotidianas. Sobre essas questões, que envolvem estudos sobre uma História e Cultura da Alimentação, a historiadora Mariana Corção afirma que

A memória gustativa ultrapassa a experiência singular na medida em que está associada ao cotidiano dos indivíduos, das pessoas e dos grupos. Alimentar-se, no contexto de estudos da História e Cultura da Alimentação, é entendido como uma ação que engloba diversos aspectos sociais, tais como nutrição, economia, tradição, inovação, costumes, hábitos, sociabilidade. (CORÇÃO, 2010, p. 64).

Seguindo essa linha de raciocínio de Mariana Corção, podemos considerar o fato de que o ato de alimentar-se com a moela ao molho (ou outra iguaria daquele variado cardápio), no bar

Nós e Elis, estava associado, além do prazer gustativo, com o costume de se consumir aquele prato simples e barato, que funcionava como um ingrediente a mais para atrair os convivas e promover sociabilidades.

Ressaltamos que essa festa gastronômica não era apreciada por todos os frequentadores do bar. Alguns mais radicais ou mais sinceros, como a cantora Zezé Fonteles⁸², chegaram a afirmar enfaticamente, na escrita de uma crônica – lembrando o que foi esquecido e/ou silenciado – que “[...] as coisas nunca foram perfeitas no Nós. Ora era o banheiro masculino que entupia, e um cheiro (tudo, menos bom!) invadia o salão e o palco. Ora era a cozinheira que não era boa e as comidas eram intragáveis...” (FONTELES, 2009).

Esse acorde dissonante, sobre o cotidiano do bar Nós e Elis, proferido pela cantora e administradora deste espaço cultural, em sua segunda fase, Zezé Fonteles, nos deixou intrigados. Ela faz parte do universo de 33 autores que divulgaram poesias e crônicas no Portal do Sertão sobre o bar Nós e Elis, bem como sua crônica foi incluída entre os 36 autores que assinam o livro organizado por Joca Oeiras (2010) sobre a memória do referido bar. De todos os relatos memorialísticos divulgados nos referidos site e livro apenas os escritos de Airton Sampaio (2009) e Zezé Fonteles apontam recordações não muito boas sobre esse espaço. O texto do escritor Airton Sampaio, que não foi publicado no livro, aponta as boas e más músicas ali executadas e as grosserias do primeiro proprietário do bar, Elias Ximenes do Prado Júnior. Já o texto de Zezé Fonteles, que foi publicado no livro, além de mencionar a suposta manutenção ineficiente dos banheiros e a existência de funcionários que prestariam péssimos serviços, ela destacou outros “pontos fracos” do bar que não foram lembrados (ou propositalmente quiseram silenciar para não manchar a imagem positiva que se estava construindo sobre aquele espaço cultural) pelos frequentadores que assinaram o citado livro, como o palco sem acústica e com muitas frestas no piso de madeira causando prejuízos, acidentes e constrangimentos; a plateia nem sempre atenta aos shows e; alguns clientes que levavam consigo o copo da última bebida tomada.

A construção da imagem positiva do bar Nós e Elis estava sendo realizada por meio de textos divulgados no site *Portal do Sertão* da Fundação Nogueira Tapety – FNT (endereço eletrônico: <http://www.fnt.org.br/noseelis.html#>), desde 2008. A primeira crônica “Nós e a Teresina de Nós & Elis”, do cartunista Paulo Moura, representou aquele espaço como uma referência cultural da cidade, onde reinava a pessoalidade, os afetos. Esse texto motivou o

⁸²A cantora Zezé Fonteles fez várias apresentações no bar Nós e Elis e, juntamente com sua irmã Ana Fonteles, administrou esse bar, em sua segunda fase, no período de 1988 a 1991.

pesquisador Joca Oeiras⁸³ a inquirir outras pessoas, que compartilhavam aquele mesmo sentimento sobre o referido bar. Diante de uma avalanche de respostas positivas, pediu que essas pessoas escrevessem seus registros memorialísticos. Esses textos foram divulgados no referido site, no link “Nós e Elis” e, a posteriori, foram editados e organizados em um livro para celebrar a memória deste espaço cultural de Teresina. O próprio Joca Oeiras chegou a afirmar em uma nota explicativa que

A par de promover o revival do bar, este livro tem outras intensões subjacentes, a saber: prestar, naturalmente, uma homenagem póstuma ao Elias Prado Jr. (1952-2002), criador daquele espaço cultural, bem como promover a lembrança do músico Netinho da Flauta, figura exponencial e extremamente querida pelos frequentadores do Nós & Elis, também precocemente falecido, por trágica coincidência, também em 2002. [...] (OEIRAS, 2010, p. 89).

Diante do exposto fica evidente o caráter celebrativo do livro memorialístico organizado por Joca Oeiras e também fica claro o *canto* destoante de Zezé Fonteles em meio ao *coro* dos contentes frequentadores do bar Nós e Elis. Essa cantora chegou a encerrar sua crônica questionando a relevância de se homenagear um bar com suas lembranças, uma vez que elas trariam recordações nem todas boas para si e para suas irmãs.

Lembrar do Nós e Elis, dos tempos do Nós e Elis. Primeiro pensei: “Pra quê? E ser atropelada por uma avalanche de recordações nem todas boas?” E, olha, não condeno minhas irmãs por não se animarem com a ideia de escrever um texto sobre. [...] (FONTELES, 2009).

Os textos “destoantes” de Airton Sampaio e Zezé Fonteles são importantes para se evidenciar a não homogeneidade do passado. Os registros memorialísticos (escritos e orais) são seletivos. O contexto temporal e social de suas produções indica o que deve e o que não deve ser lembrado. No caso do Nós e Elis, ficou explícito o desejo de se construir uma história positiva sobre aquele bar. Muitos frequentadores aceitaram o convite de Joca Oeiras para produzir um revival simbólico daquele espaço cultural. Apontaram alguns fatos desagradáveis, mas de forma sutil, para não desviar o leitor da mensagem celebrativa de seus escritos. O

⁸³ Joca Oeiras é um Artista Plástico paulista de 66 anos que conheceu a cidade de Oeiras em 2002 e, desde 2006, depois de apaixonar-se pela primeira capital do Piauí, passou a morar nesta cidade, adotando-a como seu sobrenome artístico e passando a ser um dos arautos mais atuantes da cultura piauiense. Ele se auto intitula “o anjo andarilho” e para proclamar sua paixão pela cidade de Oeiras e todo o Estado do Piauí criou um grupo virtual, a Confraria de Oeiras, passou a editar um tabloide intitulado “O Estado do Piauí, o mais charmoso do Brasil”, ajudou na coordenação de um link, intitulado “Nós e Elis” no site Portal do Sertão, cujos textos depois foram organizados em um livro reunindo registros memorialísticos – escritos em estilos diferenciados como crônicas, poesias e transcrição de depoimentos – sobre um espaço cultural da cidade de Teresina, intitulado “No Nós & Elis: A gente era feliz – e sabia”.

exposto nos levou a questionar os motivos que levaram Airton Sampaio e Zezé Fonteles a não se integrarem àquele grupo comemorativo. Essas possíveis razões já foram discutidas acima. Cabe acrescentar ainda o ponto de vista de alguns contemporâneos sobre essa questão.

A Professora, Literata e Filósofa Edna Nascimento (2015), que também administrou um bar em parceria com seu marido Edvaldo Nascimento, o Green Bar, que funcionou apenas um ano, em 1990, e, portanto, tem conhecimento empírico suficiente para falar sobre as múltiplas dificuldades de se manter um espaço como esse, supôs, em depoimento para este estudo, que esse registro de “más recordações” de Zezé Fonteles sobre o bar Nós e Elis ocorreu porque a administração das irmãs Fonteles teria sido recheada de problemas, inclusive por causa dos palpites de sua família (vários irmãos e irmãs), às vezes divergentes, sobre os rumos que o bar deveria ter. Portanto, ela teria aproveitado o espaço promovido por Joca Oeiras (no site e no livro) para desabafar uma parte infeliz de sua história naquele bar. Edna Nascimento inclusive ressalta, em sua memória gustativa, outra parte dessa história que a própria Zezé Fonteles teria esquecido, como o fato de que essa cantora, no período de sua administração, oferecia ótimos pratos aos clientes. “Mas eu achava legal a comida lá. Ela fazia umas panquecas maravilhosas. A própria Zezé! Umas panquecas maravilhosas que ela fazia, nunca vou esquecer” (NASCIMENTO, Edna, 2015).

Igualmente a Edna Nascimento, o músico Geraldo Brito (2015) também administrou um bar em parceria com a atriz Vera Leite. Este se chamava Zeus e ficava localizado no Centro da cidade, funcionando nos anos 1990, mas diferente desta professora, se isentou de especular os motivos que teriam levado Zezé Fonteles a escrever um texto cheio de mágoas sobre o Nós e Elis. Ele esclareceu, em depoimento, com a credibilidade de ex-proprietário de bar, que era difícil manter limpo um espaço público, do início ao fim, com a presença de muitas pessoas e que os frequentadores não poderiam fazer muitas exigências sobre a comida oferecida, pois ali não era um restaurante, mas um bar onde se serviam pequenos pratos com o intuito apenas de ser útil como tira-gosto.

A despeito de ter apontado a dissonância da escrita de Zezé Fonteles em relação aos outros textos, do citado livro de memórias sobre o Nós e Elis, é importante deixar claro, mais uma vez, que toda memória é seletiva, que os silêncios e esquecimentos fazem parte do ato de rememorar. Diferente de outros frequentadores do bar Nós e Elis, Zezé Fonteles selecionou algumas lembranças que propositadamente foram esquecidas para que se construísse a ideia de que o bar Nós e Elis

[...] está na lista dos nichos sociais que contribuíram para exercícios de identidade cultural contemporânea piauiense (ou pelo menos teresinense), considerando-se que a movimentação noturna de qualquer cidade, suas práticas e equipamentos culturais e de entretenimento, são imprescindíveis na composição de sua subjetividade e representação⁸⁴. (BEZERRA, 2010).

Acreditamos que se faz necessário também esclarecer que a cantora Zezé Fonteles não apontou apenas o *não-dito* em seu texto de memórias sobre o bar Nós e Elis. No princípio, no meio e no fim, ela acompanhou aquele ritmo alucinante de *bêbados e equilibristas* que sabem que o show de todo artista (e de seu ponto de encontro onde havia gente jovem reunida) tem que continuar. Por isso, em sua última linha de escrita, ela afirmou que num instante “[...] fui de novo dominada pela ‘febre Nós e Elis’!” (FONTELES, 2009).

Essa febre alucinante lhe fez ver um oásis na primeira vez que adentrou as portas daquele recinto boêmio, com direito a presença de um lago (também conhecido como bebódromo), de plantas decorativas, de árvores que envolviam o espaço, de amigos conterrâneos de Parnaíba (Elias Ximenes do Prado Júnior) e de um palco onde se ficava bastante à vontade por causa da plateia amiga. Portanto, acreditamos que Zezé Fonteles (querendo ou não) também compartilhava da ideia de que no Nós e Elis se era feliz e sabia, pois chegou a afirmar que “O Nós e Elis foi ‘o espaço’! [...] mais que um bar, foi motor, moto e lastro. Ao tempo que fomentou e desafiou o imaginário popular” (FONTELES, 2009). Ou seja, ele teria sido a base e o veículo que movimentou sonhos e ações políticas e culturais na cidade. Mas essa cantora procurou deixar claro que o bar não era apenas flores, mas também pau, pedra, resto de toco, caco de vidro, porque isso é a noite (boêmia), é a vida. Ou seja, não existe uma história linear que trilhe apenas por um caminho de convergências. Pelo contrário, a história humana é recheada de contradições, de interseções de tempos e espaços que se constroem ao longo das relações sociais.

4.2 O segundo ato: homenagens e discussões políticas

Os espaços do Nós e Elis permitiam aos frequentadores diferentes usos. Além de comer e beber – ao prazer de muitos e desprazer de poucos – outras práticas eram ali realizadas, como homenagens, discussões políticas, apresentações musicais, teatrais e recitativas, exposição de artes plásticas, ações “revolucionárias”, lançamento de artistas, profissionalização de músicos, “desfiles”, namoros, flertes, “passeios turísticos” e encerramento de noites, entre outros.

⁸⁴ Esse trecho acima citado foi retirado do texto escrito pelo músico e professor Feliciano Bezerra que se encontra na aba (“orelha”) do livro OEIRAS, Joca (org.). **No Nós & Elis: a gente era feliz – e sabia**. Teresina: Halley, 2010.

No que alude às homenagens, a primeira e constante refere-se à cantora Elis Regina⁸⁵, muito apreciada pelo primeiro proprietário Elias Ximenes do Prado Júnior. Ele acreditava que ela era a principal representante da Música Popular Brasileira. Portanto, a forma que ele encontrou para homenagear os apreciadores, intérpretes e compositores da MPB, foi nomear seu bar de *Nós* (os amantes da MPB) e *Elis* (Elis Regina, considerada a grande diva). A esposa de Elias Prado Júnior, Vera Mascarenhas, que também ajudava na administração do bar, comentou em sua crônica que

O bar foi inaugurado em 1984, e o nome Nós e Elis, se deve ao fato de que o Elias era um grande admirador de Elis Regina. Ele gostava da cantora e da sua irreverência. A música predileta dele era *O bêbado e o Equilibrista*; sempre que tocava, ele se emocionava. Na época, fui contra a esse nome, mas ele insistiu e ficou assim mesmo. Depois compreendi o porquê: além da cantora, o nome homenageava todos os músicos, cantores e frequentadores que admiravam a Música Popular Brasileira. Foi lá que muita gente começou sua carreira, onde os cantores se sentiam à vontade, e tornou-se ponto de encontro de artistas e intelectuais da sociedade teresinense. (MASCARENHAS, 2008).

Mas a homenagem a Elis Regina não se restringia à denominação do bar. O rosto dessa cantora estava estampado em copos personalizados, em luminárias pendentes na parte coberta do bar, em pinturas nas paredes e, claro, em muitos shows musicais cujo repertório incluía as canções dessa diva da MPB. A cantora lírica Maristela Gruber, na escrita de sua crônica sobre o Nós e Elis, chegou a relatar em um tom bastante emocionado, como se estivesse sustentando uma nota aguda, que “[...] aquelas caras enormes da Elis Regina que o Elias mandou pintar no bar (ou seja, em painéis para instalar no bar), foram todas feitas pelo meu irmão, o Ricardo Gruber [...] Foi o primeiro trabalho dele em Teresina, assim que chegou das Minas!!!” (GRUBER, 2009).

O nome do bar partiu de uma preferência particular de seu primeiro proprietário Elias do Prado Júnior. No entanto, essa denominação caiu no gosto popular, pois muitos brasileiros eram fãs de carteirinha de Elis Regina, como a cantora Laurenice França, que chegou a colecionar todos os seus discos, além de livros e revistas que a tinham como tema principal.

Portanto, o nome do bar era o primeiro ímã, seguindo a concepção de cidade de Raquel Rolnik (1995), que atraía as pessoas que gostavam de MPB para aquele espaço boêmio de

⁸⁵ A cantora Elis Regina Carvalho Costa, ou simplesmente Elis Regina, nasceu em Porto Alegre-RS, no dia 17 de março de 1945 e faleceu com 36 anos em São Paulo, no dia 19 de janeiro de 1982, tendo como causa mortis – apesar das controvérsias empreendidas pela família e das polêmicas da época – uma overdose pelo consumo de cocaína e álcool. Foi uma cantora muito aclamada em todo o Brasil nos anos 1960 e 1970 em virtude da qualidade técnica de suas interpretações e de suas performances no palco que imprimiam aos seus shows a ânsia na plateia de além de ouvir, querer “ver” a música.

Teresina. Nas palavras de Laurenice França, em um registro de sua memória, ela não mediu elogios para expressar sua felicidade ao saber da existência de um espaço cultural em Teresina que homenageava a sua diva da música brasileira.

Desde o início, apenas o fato daquele espaço se chamar Nós & Elis, só isso já me pegou em cheio, pela paixão que tinha (e ainda tenho) pela Elis Regina, a maior intérprete da música no Brasil. Minha grande estrela até hoje, e tudo com cópias, para não estragar o original. Olha só, com direito a um espaço reservado só pra ela! O Elias foi muito feliz na escolha do nome. (FRANÇA, In: OEIRAS, 2010. p. 85).

Outro fã de Elis Regina que se sentiu atraído e feliz com a denominação do bar Nós e Elis foi o Ator e Produtor Cultural João Vasconcelos, que, apesar de não ter sido um frequentador assíduo deste espaço boêmio, destacou em depoimento para esta pesquisa que ele era

[...] um ponto de referência de encontro de amigos que pensam as mesmas coisas. Mesmo divergindo, mas pensando na cultura como um todo. Lá eu pude ver leituras dramáticas com a Vera Leite, Maristela Gruber, Moisés Chaves. Então é um bar que ficou na cabeça... Na cabeça cultural da cidade. É uma referência até hoje. *“Ah, o Nós e Elis, o Nós e Elis”*. **O próprio nome já ajudava a vender**. Era maravilhoso. (VASCONCELOS, 2015, grifo nosso).

Destacamos o trecho do depoimento de João Vasconcelos – “O próprio nome já ajudava a vender” – para discutir o fato de que o nome do bar não continha em si apenas um apelo emocional, partido de seu idealizador e primeiro proprietário Elias Ximenes do Prado Júnior. Embutido nesse desejo emocional de homenagear o seu ídolo, consciente ou inconscientemente, havia o oportunismo publicitário em torno daquele nome. Isto é, Elis Regina havia falecido a apenas dois anos da inauguração do referido bar em 1984. Portanto, os muitos fãs teresinenses dessa cantora ainda sentiam a dor de sua perda. E, como forma simbólica para aplacar essa dor e ao mesmo tempo homenageá-la consumiam todos os produtos que lhes foram contemporâneos e os póstumos, como era o caso daquele bar localizado na Zona Leste da capital do Piauí.

Não queremos afirmar aqui que Elias Prado Júnior tinha apenas interesse econômico quando pensou na criação de um bar na cidade de Teresina. Pelo contrário, nossas pesquisas apontaram para o fato de que o bar se constituía mais como espaço cultural que valorizava o artista piauiense e sua produção autoral, que abria seu palco para lançar novos artistas e projetar os já existentes e, principalmente, reunia amigos de todas as classes sociais e que até mesmo os

menos afortunados eram bem recebidos pelo próprio Elias. Sua viúva, Vera Mascarenhas, em sua crônica, chegou a afirmar que ele era um apaixonado pelo Piauí e empreendia várias ações para o desenvolvimento deste estado, como a busca por recursos para a reforma do Porto das Barcas, um centro histórico e um dos principais pontos turísticos da cidade de Parnaíba, e também demonstrou ser um visionário ao pensar em

[...] construir um espaço para os potenciais artistas piauienses. Ele acreditava no valor dos mesmos e se indignava por observar que eles não eram reconhecidos e nem tratados como profissionais pelos donos de estabelecimentos onde cantavam e tocavam nas noites de Teresina. Um bar onde os frequentadores teriam oportunidade de conhecer e apreciar uma boa música. Nós e Elis foi a solução encontrada pelo Elias para contemplar os seus interesses. (MASCARENHAS, 2008).

A pesquisa apontou que o projeto de um bar diferenciado que valorizava os artistas e seus frequentadores – como fora relatado acima por Vera Mascarenhas – de fato foi realizado no período de existência do Nós e Elis. Contudo, não queremos construir aqui uma hagiografia de Elias Prado Júnior. Ele foi um ser humano como todos, cheio de virtudes e contradições. E, reportando-se especificamente à escolha do nome do bar, defendemos a ideia de que entre a homenagem a um artista falecido e o interesse econômico há uma linha muito tênue. Isto ocorre porque

[...] as produções póstumas se valem de características peculiares de consumo, como o notório mórbido interesse público por produtos e assuntos relacionados a celebridades que morreram, sendo que tal veemência comunga com o princípio diferenciado desse tipo de produção cultural, ou seja, sua relação direta com a morte. (DUARTE; MINE, 2014, p. 2).

Compartilhamos das ideias, acima citadas, das pesquisadoras Gracy Astolpho Duarte e Tânia Zahar Mine (2014), que discutem o fato de que, em meio às variadas produções póstumas, há sem dúvida, o mote celebrativo das homenagens ao artista falecido, incluindo grandes investimentos, mas também há outros interesses, como o econômico, com a venda de produtos aos fãs. Esses produtos póstumos vão desde discos, livros, revistas, filmes, shows, acessórios e espaços culturais que recebem o nome desses artistas.

A historiadora Rafaela Lunardi (2011) destacou, em sua Dissertação de Mestrado, que a cantora Elis Regina recebeu várias homenagens após sua morte, como a Praça Elis Regina, na cidade de São Paulo, o Teatro Elis Regina e a estátua de Elis, ambos na cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Durante a década de 1980, a mídia brasileira destacou

insistentemente a vida e morte desta cantora, apontando suas muitas virtudes musicais e algumas polêmicas que envolviam sua trajetória artística.

Entre os muitos produtos póstumos referentes a essa cantora, estão matérias jornalísticas nos jornais impressos, revistas e telejornais; a biografia “Furacão Elis”, lançada por Regina Echeverria no mesmo ano da morte da artista, que ocorreu em 19 de janeiro de 1982; programas especiais em emissoras de rádio e TV; lançamento de discos com gravações inéditas e também com sua participação em festivais, como o foi o caso do Festival de Montreux na Suíça, no disco “Elis Regina – Montreux Jazz Festival” pela gravadora WEA, em 1982. O próprio irmão de Elis, Rogério Costa, foi um dos principais incentivadores da ideia de manter viva a memória de sua irmã, ao ficar responsável pela direção de dois discos – “Trem Azul”, em setembro de 1982, e “Luz das Estrelas”, em 1984, ambos pela gravadora Som Livre – e do lançamento em 1988 do primeiro registro em vídeo da cantora, contendo três especiais da TV Bandeirantes e gravações do show “Falso Brilhante” (LUNARDI, 2011).

Todas essas produções póstumas ajudaram a manter viva a memória de Elis Regina, especialmente na década de 1980, mas também contribuíram para o aquecimento da venda de seus produtos. Esses diferentes ângulos de visão nos levaram a reiterar a ideia da linha tênue entre a homenagem a um artista falecido e os outros múltiplos interesses, que muitas vezes não são percebidos pelos seus fãs.

No caso do bar Nós e Elis, outro interesse que podemos destacar era o desejo de Elias Prado Júnior de seguir carreira política, assim como seu pai Elias Prado, então Deputado Estadual. Isto é, ele desejava ter um espaço na capital do Piauí, onde pudesse divulgar suas ideias, se tornar conhecido, fazer articulações políticas com as mentes pensantes da cidade – formando seus correligionários –, aspectos indispensáveis na caminhada a um mandato político. Portanto, em seu projeto de criar um bar cultural, o nome de Elis Regina ajudaria muito a atrair as pessoas que comungavam das mesmas ideias. Sobre esse desejo de Elias Prado Júnior, de seguir carreira política, sua esposa Vera Mascarenhas chegou a afirmar, em sua crônica, que no início dos anos 1980 ele

[...] Passou a ser assessor econômico da Assembleia Legislativa [do Piauí]. Mas isso era muito pouco para ele, que queria atingir mais diretamente as pessoas, ter seu espaço para falar, dizer o que pensava e se tornar conhecido, o que seria primordial para poder chegar a ter um mandato político. [...] Nós e Elis foi a solução encontrada pelo Elias para contemplar os seus interesses. (MASCARENHAS, 2008).

Com a instalação do Nós e Elis e a contínua presença de muitas pessoas que gostavam de arte e política, atraídos, entre outros motivos, pelo nome do bar, Elias Prado Júnior conheceu vários intelectuais e artistas, como o músico Cruz Neto. Depois de algumas apresentações no bar Nós e Elis, Cruz Neto tornou-se amigo e correligionário político de Elias, ajudando-lhe na campanha política ao cargo de Deputado Federal pelo PMDB nas eleições de 1986. Esse músico piauiense fez o jingle de campanha do candidato Elias, associando-o ao sucesso do seu bar, que por sua vez pegava carona no sucesso póstumo de Elis Regina. O próprio Cruz Neto, na escrita de sua crônica sobre o Nós e Elis, relatou que em um dos encontros com Elias Prado Júnior e sua família na casa do também amigo Lázaro (o cantor Lázaro do Piauí, atual Presidente da Fundação Cultural Monsenhor Chaves) surgiu

[...] a ideia de Elias sair candidato a deputado, tempos ainda difíceis, a ditadura, embora já um tanto enfraquecida, ainda incomodava e ditava as regras do jogo. Eu estava com o violão na mão e imediatamente criei um refrão que dizia “Nós e Elias, nós e Elias, nós e Elias lutando por melhores dias”... **e assim surgiu, nessa mesma tarde, a candidatura e a música do candidato, cujo refrão fazia associação do Elias ao seu bar Nós e Elis.** Infelizmente ele não foi eleito naquela vez, mas, tempos depois [em 1998], se tornou deputado estadual realizando, assim, um sonho antigo de poder lutar por melhores condições de vida ao tão sofrido povo do Piauí. (CRUZ NETO, 2009, grifo nosso).

O cronista Cruz Neto emprega um chavão comumente utilizado pelos políticos brasileiros. Ou seja, o suposto desejo de um candidato em lutar por melhores condições de vida para o povo. Não podemos afirmar que se trata de um logro. Mas podemos evidenciar que se trata de um texto parcial, devido a aproximação afetiva entre o cronista e o personagem representado. E que aquele discurso não tornava Elias Prado Júnior especial, pois todos os candidatos a cargos públicos proferiam (proferem) a mesma promessa.

Outro homenageado do bar, quando ele estava a poucos dias de fazer um ano de existência, foi o Presidente Tancredo Neves. Este político mineiro representava à época o sonho de muitos brasileiros em ter de volta um país livre, democrático. Já haviam passados quase 21 anos (depois do golpe civil-militar de 1964) de um regime militar que oprimia o povo brasileiro, com prisões arbitrárias, torturas, assassinatos e censura a todas as manifestações que contestassem o poder constituído e sua forma de ditar os rumos do país e da sociedade. Portanto, a vitória de Tancredo Neves nas eleições de 15 de janeiro de 1985, mesmo ainda sendo indireta – realizada por um colégio eleitoral – representava o fim definitivo daquele regime de exceção.

No dia seguinte à realização da eleição para presidente, o bar Nós e Elis ofereceu uma programação especial aos clientes que desejavam comemorar o começo de uma nova era ao

Brasil com direito a leitura de textos, recitação de poesias e apresentações musicais de canções cantadas em coro. O músico Cruz Neto, em mais uma passagem de sua crônica, lembra num tom bastante nostálgico, que o dia 16 de janeiro de 1985, fora

Um dia muito especial, o dia seguinte após a eleição de Tancredo Neves para presidente. Eu havia acabado de chegar de Parnaíba e o Elias foi lá pra casa pra gente comemorar. Bebemos algumas e, mais tarde, fui ao Nós e Elis, essa foi uma noite muito especial, a noite da esperança de dias melhores, do sonho da liberdade, do adeus à censura que tanto dificultou minha vida de compositor, o sonho da justiça e da legalidade. Se a memória não me trai agora, foi aberta uma bandeira brasileira na parede do palco e tudo foi diferente naquela noite. Pessoas que normalmente frequentavam o bar como clientes, nessa noite subiram ao palco, recitaram poemas, leram textos e, principalmente, sonharam com um país melhor. (CRUZ NETO, 2009).

A pesquisa não indicou as músicas cantadas nessa “noite da esperança de dias melhores”, mas acreditamos que uma dessas canções tenha sido “Apesar de você” de Chico Buarque.

Essa música de Chico Buarque foi composta em 1970 e lançada no formato Compacto Simples, tendo alcançado a marca de 100 mil cópias vendidas. Ainda que tenha sido liberada, inicialmente, pela censura e com direito a uma regravação de Clara Nunes em janeiro de 1971, a música fazia críticas mordazes ao regime militar, destacando o seu autoritarismo (“Hoje **você** [regime militar brasileiro] é quem manda/ Falou, tá falado/ Não tem discussão”), bem como bradava o fim desse sistema político num futuro próximo e certo (“Apesar de você/ Amanhã há de ser/ Outro dia/ [...] Que esse dia há de vir/ Antes do que você pensa/ [...] Você vai se dar mal”) (BUARQUE, 1970).

Depois que o governo compreendeu a mensagem política da música, em fevereiro de 1971, onde o “você” não se referia a uma “mulher mandona”, como teria dito o próprio Chico em um interrogatório policial, e sim ao regime militar representado na figura do então presidente Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), a música foi totalmente censurada e Chico passou a ser mais veementemente perseguido pelos censores. A música só foi liberada em 1978 e gravada no disco “Chico Buarque”. Porém, antes dessa data ela já tinha caído no gosto popular e tornara-se um dos hinos das lutas contra a Ditadura Civil-Militar (BUARQUE, 1970; BUARQUE, 1980; BUARQUE, 2015).

Essa música foi censurada na Rádio Pioneira de Teresina, na década de 1970. A emissora no afã de lançar essa canção, antes de suas concorrentes, executou-a no programa “Vamos nós e a música”, apresentado pelo locutor Nonato Alves. O prédio dessa emissora de rádio ficava localizado no Centro da cidade, bem próximo da sede da Polícia Federal. Agentes

desse órgão ouviram a canção, rapidamente se dirigiram à emissora e, repreenderam o locutor, a discotecária Ana Maria Silva e o diretor da emissora que, na ocasião, era Jesus Elias Tajra (NASCIMENTO, 2006).

A discotecária Ana Maria Silva, em depoimento para o historiador Francisco Alcides do Nascimento, narrou esse tenso episódio que marcou sua vida como programadora musical. A distância temporal não fê-la esquecer aquele ato de censura e nem a música “Apesar de você”, de Chico Buarque, que motivou o citado infortúnio.

[...] Depois de muito tempo, recebi o disco [de Chico Buarque], mas aí nessas alturas já tava livre. A gente já podia rodar. Eu peguei esse disco novamente levei pro ar, rodei e disse: “Olha, roda isso aí”. Sempre que eu vou programar essa música, me lembro desse episódio e programo com muito prazer, não em revide, mas eu tenho muita vontade de ouvir. “Apesar de Você” ficou muito marcada na minha vida. (SILVA, apud NASCIMENTO, 2006, p. 48-49).

O sociólogo Antônio José Medeiros (2014) foi outra pessoa que teve sua vida marcada pela música “Apesar de você”, de Chico Buarque. Ele foi um dos frequentadores do bar Nós e Elis. Produziu um livro de memórias, “1968: uma geração contra a ditadura”, destacando as músicas de protesto que embalavam as passeatas e os encontros de amigos, durante o regime militar (1964-1985). Em sua narrativa sobre a “geração de 1968”, ele comentou, num tom bastante apaixonado, que se emocionava com as músicas “Alegria, alegria”, “É proibido proibir” (de Caetano Veloso), “Pra não dizer que não falei das flores” (de Geraldo Vandré) e “Vai passar” (de Chico Buarque) que, para ele, tinha o sentimento de uma vitória certa contra a Ditadura. Todavia, ele enfatiza ao seu leitor que,

Mas *Apesar de você* (é de 1970) é insuperável. Quando a gente, em nossas “sessões musicais”, a ouvia, nos sentíamos fazendo uma manifestação de protesto ou um ato de transgressão, pois a música esteve censurada por muito tempo. **Vez por outra dava choro e era a única música que não se conseguia ouvir em silêncio, a gente sempre cantava junto.** Se hoje a música ainda mexe com a gente, imaginem naquela época. *Apesar de você* é e permanecerá, com certeza, o canto do “protesto reprimido, mas cheio de esperança”; não só de uma geração contra a ditadura. Mas de todo mundo que sente que “amanhã será outro dia”, apesar do peso de algumas mazelas de nosso Brasil que já vem de 500 anos. [...] (MEDEIROS, 2014, p. 298, grifo nosso).

Como pudemos perceber no trecho destacado acima – “Vez por outra dava choro e era a única música que não se conseguia ouvir em silêncio, a gente sempre cantava junto” – os

piauienses que lutavam e/ou sonhavam com dias melhores se emocionavam com a música “Apesar de você” de Chico Buarque e ainda cantavam em coro para expressar “Todo esse amor reprimido / Esse grito contido”. Mas esse grito de liberdade era proferido baixinho e às escondidas, porque “Este samba [estava] no escuro [no período da censura de 1971 a 1978]” (BUARQUE, 1970).

Quando o país amanheceu em 16 de janeiro de 1985, após a vitória de Tancredo Neves nas eleições indiretas, já era “outro dia”. Finalmente “chega[va] o momento” em que não é [era] mais possível “proibir / quando o galo insistir em cantar”. Essas reflexões nos levam a crer que o bar Nós e Elis foi um dos espaços brasileiros onde foi possível “esbanjar poesia” e onde não havia mais impunidade para quem tentasse “abafar” o “coro a cantar” a liberdade da democracia que estava representada na figura de Tancredo Neves (BUARQUE, 1970).

O que nos ajuda a defender a tese de que a música “Apesar de você” foi possivelmente executada em coro no Nós e Elis, no dia dedicado especialmente à vitória de Tancredo Neves, é o fato de que outras canções de Chico Buarque eram cantadas também dessa forma. Esse momento dos “cânticos em coro” foi lembrado pelo atual governador do Piauí Wellington Dias⁸⁶ em sua crônica sobre o tempo em que frequentava esse espaço boêmio.

[...] Não me sai da cabeça a lembrança de que foi no Nós e Elis onde escutei pela primeira vez “Papel Machê” (do João Bosco) e **“Vai Passar” (do Chico Buarque) – sempre cantada com coro da plateia entusiasmada** pelo tom político daquele samba que diagnosticava, de vez, a morte do Estado de Chumbo. (DIAS, 2009, grifo nosso).

O *tom político* da música “Vai passar” não se referia diretamente à Ditadura Civil-Militar e, tal vinculação explícita, fora negada por alguns estudiosos, como os jovens pesquisadores Ruth Carvalho e Fernando Matias (2011), e, inclusive, pelo próprio Chico Buarque. O samba “Vai passar” começou a ser composto em 1983, no mesmo período em que Chico Buarque, em parceria com Edu Lobo, estava envolvido no trabalho de composição do samba-enredo “Dr. Getúlio” para um musical com título homônimo. Ainda neste ano reuniu vários artistas – Edu Lobo, Fagner, Francis Hime, João Bosco, Carlinhos Vergueiro e João Nogueira – para completar aquilo que seria um “samba de vários parceiros”. Não deu certo. Apenas Francis Hime conseguiu melhorar um pouco a melodia que já estava esboçada. A canção só foi retomada e concluída no ano seguinte, em 1984 e gravada no LP “Chico Buarque” (WERNECK, 1989).

⁸⁶ Ele governou o Estado do Piauí de 2003 a 2010 e atualmente ocupa o seu terceiro mandato de 2015 a 2018.

Para os pesquisadores Ruth Carvalho e Fernando Matias (2011), a letra da música “Vai passar” apenas metaforicamente se refere à Ditadura Civil-Militar, pois estaria ali explícito o surgimento do carnaval carioca com forte influência dos ex-escravos que desciam os morros e faziam sua festa popular na avenida. A escravidão negra (“Ao lembrar / Que aqui passaram/sambas imortais / Que aqui sangraram pelos nossos pés / Que aqui sambaram / nossos ancestrais”), considerada a “Página infeliz da nossa história” e a conquista gradativa da liberdade (“A evolução da liberdade”), permeada por um erro maior que teria sido a negligência de uma “[...] pátria mãe tão distraída” seria a principal mensagem deste samba (BUARQUE; HIME, 1986).

O carnaval seria, portanto, a expressão dessa liberdade onde pessoas simples – negros, mestiços, brancos pobres – poderiam se travestir de “barões”, de “napoleões” e, sem nenhum receio (pelo menos nesses poucos dias da efemeridade de “[...] uma alegria fugaz” do carnaval) de serem “pigmeus” poderiam passear pelo “bulevar” (ou boulevard, avenidas largas e majestosas, uma das representações da vida moderna urbana) e ainda receberiam “palmas” por esta insanidade (“O estandarte do sanatório geral vai passar”) de sonhar que um dia “Vai passar” a era dos grilhões e do mandonismo arbitrário de todos os tipos (BUARQUE; HIME, 1986).

Como fora dito antes, o próprio Chico Buarque negou a referência direta da música “Vai passar” com o contexto político em que vivia. Numa entrevista ao jornal O Globo sobre sua trajetória musical, publicada em 4 de fevereiro de 1985, o jornalista lhe perguntou se esta música havia sido composta recentemente, uma vez que ela havia se transformado quase que em um hino da transição democrática em que o país vivia, incluindo aí a campanha das Diretas Já e a vitória de Tancredo Neves. Ele respondeu dizendo que

Está pronta praticamente há um ano. **A idéia não tem nada a ver com este momento.** Fala de um tempo novo, da esperança de que esta página infeliz da nossa história fosse virada. A idéia foi germinando e brotou no momento exato. Se tivesse gravado um disco no ano passado, ela talvez estivesse naquele disco. **É evidente que os acontecimentos externos influenciam demais a criação,** mas “Vai Passar” não é reflexo de uma imagem, somente. (CHICO..., 1985, grifo nosso).

Embora os pesquisadores Ruth Carvalho e Fernando Matias (2011) e o próprio Chico Buarque tenham dito que o samba “Vai passar” “[...] não tem nada a ver com este momento” de transição democrática que o país vivia em meados dos anos 1980, é inegável o fato de que “É evidente que os acontecimentos externos influenciam demais a criação” artística. Portanto, podemos afirmar que, embora a “imagem” literal desta música se refira ao período da

escravidão negra e à gradativa conquista da liberdade, expressa especialmente no carnaval (mensagem reforçada inclusive no clipe desta música), a “imagem” que ficou mais evidente e refletida na recepção e ressignificação deste samba, entre os amantes da MPB que lutavam e/ou sonhavam com um país melhor, foi a de que aquele “Estado de Chumbo”, como lembrou Wellington Dias, “Vai passar”.

Não estamos sugerindo uma interpretação forçada da música de Chico Buarque, mas apontado o fato de que, a partir da literalidade do texto, pode-se fazer múltiplas interpretações. O escritor e semiólogo Umberto Eco (2015) defende a existência dessa literalidade do texto e os limites da interpretação, mas reconhece que no trabalho de interpretação não se deve levar em conta apenas a intenção do autor e a intenção do texto, pois às vezes elas podem não coincidir. Também há o fato de que o próprio autor pode desconhecer sentidos que estão presentes em seu texto e/ou ideias que ele inseriu inconscientemente e que, nesse sentido, ele (estando vivo) deve aceitar (ou não) as interpretações de seu leitor mais atento.

O próprio Eco toma sua obra como exemplo, ao lembrar que no romance “O pêndulo de Foucault”, ele tenta livrar-se textualmente e racionalmente de uma alusão ao nome de um de seus personagens (Casaubon). No entanto, um de seus intérpretes (David Robey) insiste e desconstrói os argumentos de Eco, fazendo-o reconhecer a interpretação de seu leitor. No mesmo romance, Eco confessa que pensava ter escolhido por acaso o nome de outro personagem (Amparo). Depois, com a leitura de seus intérpretes descobriu que se referia a uma força magnética e a um monte citado em uma música muito cantada por ele em sua juventude. Ou seja, inconscientemente ele escolheu aquele nome que se referia a uma parte de sua vida sentimental. Neste último exemplo, Eco ressalta que esta descoberta não interfere na interpretação de seu texto (ECO, 2015).

Mas no caso de Chico Buarque, o contexto de sua obra não permite que uma interpretação fique presa apenas à literalidade de palavras e expressões. Um exemplo concreto disso é sua famosa música “Cálice” onde esta palavra não se refere apenas ao substantivo cálice, sinônimo de copo, mas também ao verbo calar (cale-se), fazendo alusão à censura empreendida pelos governos militares. O próprio Chico Buarque teria dito que a música “Cálice” “[...] tem a cara do ano que foi feita, 1973: aquela coisa meio desesperada, pesada, muito daquele tempo” (BUARQUE, 1980, p. 6).

A trajetória artística de Chico Buarque foi marcada por sua luta contra a censura e pelo uso de subterfúgios linguísticos para burlá-la. Isso faz crer que os receptores (engajados politicamente) da canção “Vai passar” tenham realizado uma rápida associação desta música

com o desejo, de parte da sociedade brasileira, de que passasse logo o período da Ditadura Civil-Militar.

Para estes militantes/sonhadores, que muitos deles se reuniam no bar Nós e Elis em Teresina, aquela canção de Chico Buarque soava como uma profecia de que a “Página infeliz da nossa história” (Ditadura Civil-Militar) iria passar e, em seu lugar restaria uma “vida boa”.

Essa “vida boa” começaria a ser empreendida pelo presidente eleito Tancredo Neves. Entretanto, para frustração da maioria dos brasileiros, o presidente eleito adoeceu e não pode ser empossado. No dia 15 de março de 1985 o vice-presidente José Sarney assumiu a administração do Poder Executivo Federal. Havia um temor generalizado, pois Sarney fez parte da Arena e depois PDS (partidos dos militares) até 1984, quando mudou para o PMDB. A incerteza quanto ao retorno da Democracia aumentou com a morte de Tancredo Neves em 21 de abril de 1985. Houve uma comoção nacional, tendo a música *Coração de Estudante*⁸⁷, do cantor mineiro Milton Nascimento, em parceria com Wagner Tiso e lançada em 1983, como um marco daquele episódio da história política brasileira. Isso ocorreu porque esta música foi

[...] logo transformada num dos hinos da campanha das Diretas Já. Milton cantou-a, por exemplo, num show na Praça da Apoteose, no Rio de Janeiro, no início de 1984, acompanhado por sessenta mil pessoas a agitar faixas e bandeiras. Simples e emotiva, a canção conseguiu captar o clima de esperança vivido pelo Brasil naquele momento, mas acabou ganhando também um uso inesperado: em versão instrumental, foi o fundo sonoro das Redes Globo e Bandeirantes durante a cobertura do longo velório de Tancredo Neves em Brasília, São Paulo e Belo Horizonte, assim como do sepultamento em São João Del-Rei. Sem saber, Milton e Wagner Tiso haviam produzido o hino de um dos maiores momentos de mobilização popular da história nacional. A escolha não foi casual, já que o próprio Tancredo adorava a música. Além do mais, a letra guarda diversas analogias com a carta do presidente eleito. É como se os autores tivessem conseguido traduzir em versos as configurações mais importantes do mapa do político mineiro que, internado às pressas na véspera de sua posse e submetido a sete cirurgias, acabou morrendo sem ocupar por um único dia a Presidência da República. (FERNANDES, 2012)⁸⁸.

⁸⁷Coração de Estudante (Wagner Tiso e Milton Nascimento) é a primeira faixa do álbum “Ao vivo” de Milton Nascimento, gravado no Palácio das Convenções do Anhembi em São Paulo nos dias 1, 2 e 3 de novembro de 1983 e lançado em 21 de dezembro deste mesmo ano pela gravadora Barclay. Confira a letra: “Quero falar de uma coisa/Adivinha onde ela anda/Deve estar dentro do peito/Ou caminha pelo ar/Pode estar aqui do lado/Bem mais perto que pensamos/A folha da juventude/É o nome certo desse amor/Já podaram seus momentos/Desviaram seu destino/Seu sorriso de menino/Quantas vezes se escondeu/Mas renova-se a esperança/Nova aurora a cada dia/E há que se cuidar do broto/Pra que a vida nos dê/Flor, flor e fruto/Coração de estudante/Há que se cuidar da vida/Há que se cuidar do mundo/Tomar conta da amizade/Alegria e muito sonho/Espalhados no caminho/Verdes, planta e sentimento/Folhas, coração/Juventude e fé”. Disponível em: <<http://www.miltonnascimento.com.br/site/discos.php?id=59>>. Acesso em: 22 jul. 2015.

⁸⁸FERNANDES, Fernando. Coração de Estudante: a canção e o mapa de Tancredo Neves. In: **Revista Constelar**. Edição 166, abr. 2012. Disponível em: <http://www.constelar.com.br/constelar/166_abril12/coracao-de-estudante.php>. Acesso em: 07 set. 2014.

No bar Nós e Elis, em Teresina, as homenagens ao *presidente que não foi*, ocorreram por meio de músicas, recitação de poemas e o choro contido de muitos frequentadores. Uma das pessoas que esteve presente neste réquiem profano foi Paulo José Cunha, que lembra do “[...] choro contido entre as mesas do Nós & Elis naquela noite em que o Brasil, embalado ao som dos versos de “Coração de Estudante”, homenageou o porta-voz de nossas esperanças. E ali, entre doses e lágrimas, provamos o sabor da orfandade” (CUNHA, In: OEIRAS, 2010. p. 13).

Outra pessoa que esteve presente nesta homenagem póstuma foi Laurenice França, que apontou outra música de Milton Nascimento, *Canção da América*⁸⁹, como hino que embalou aquele triste momento. Ela lembra que no dia do falecimento do presidente

Eu e José Medeiros ficamos grudados na televisão e, depois, fomos para o Nós & Elis. Estavam todos. Uma noite triste... Conversamos, cantamos, nos emocionamos e, no final da noite, todos nós cantamos juntos “Canção da América”: “*amigo é coisa pra se guardar / debaixo de sete chaves / dentro do coração...*” de Milton Nascimento e Fernando Brant, que ficou sendo o hino dessa história triste. (FRANÇA, In: OEIRAS, 2010. p. 86-87, grifo da autora).

Como se pode perceber, os frequentadores do Nós e Elis eram pessoas que estavam acompanhando de perto os acontecimentos que envolviam o país. Isso demonstra que neste bar se concentrava uma parcela pensante da sociedade teresinense reunindo intelectuais, artistas, políticos e estudantes. Esse grupo seletivo utilizava as mesas do bar como ringues onde eram realizadas discussões apaixonadas nos campos filosóficos, econômicos, religiosos, culturais, urbanos e principalmente político.

Segundo a crônica do maestro Aurélio Melo (2009), sobre o bar Nós e Elis, os principais arautos e/ou gladiadores desses debates envolvendo a música, o teatro e a política, eram respectivamente Netinho da Flauta, José da Providência e Elias Prado Júnior. Este maestro

⁸⁹“Canção da América” é a versão em português, realizada por Fernando Brant, da canção “Unencounter” composta por Milton Nascimento em inglês em homenagem ao seu amigo sul africano Ricky Fataar e gravada em 1979 no álbum *Journey To Dawn* de Milton Nascimento pela gravadora A & M Records. “Canção da América” foi regravação diversas vezes e por vários artistas, entre eles estão a Banda 14 Bis (1979), Elis Regina (1980 e 1982), MPB-4 (1989) e pelo próprio Milton Nascimento, gravada em português, no álbum *Sentinela*, lançado em 1980 pela gravadora Ariola e com participação do grupo Boca Livre. Confira a letra: “Amigo é coisa para se guardar/ Debaixo de sete chaves/ Dentro do coração/ Assim falava a canção que na América ouvi/ Mas quem cantava chorou/ Ao ver o seu amigo partir/ Mas quem ficou, no pensamento voou/ Com seu canto que o outro lembrou/ E quem voou, no pensamento ficou/ Com a lembrança que o outro cantou/ Amigo é coisa para se guardar/ No lado esquerdo do peito/ Mesmo que o tempo e a distância digam “não”/ Mesmo esquecendo a canção/ O que importa é ouvir/ A voz que vem do coração/ Pois seja o que vier, venha o que vier/ Qualquer dia, amigo, eu volto/ A te encontrar/ Qualquer dia, amigo, a gente vai se encontrar?”. Disponível em: <<http://www.miltonnascimento.com.br/site/discos.php?id=63>>. Acesso em: 22 jul. 2015.

destaca ainda os debates homéricos – discutindo todos os temas – entre Albert Piauú e Kenard Kruel.

Nas lembranças registradas em uma crônica do então jovem bancário, militante político do PT e literato Wellington Dias⁹⁰ (2009), o bar Nós e Elis constituía-se como a arena preferida por jornalistas, como Luiz Brandão, Gilberto Melo, Kenard Kruel e Paulo de Tarso para discussões políticas em torno de pautas polêmicas, que, mesmo com o fim da Ditadura Civil-Militar, ainda eram consideradas tabus por causa da sombra repressora dos generais. A discussão dessas pautas polêmicas estava embutida no “eterno” embate entre o que podia e não podia ser considerado como “fato jornalístico”. Esse debate aponta a subjetividade das empresas jornalísticas, que podem ser manipuladas, por forças externas (o Estado, por exemplo) ou internas (os próprios proprietários dessas empresas tendenciam as notícias para alcançar seus interesses).

O jornalista Perseu Abramo (2003) escreveu em 1988 um texto, “Significado político da manipulação na grande imprensa”, que analisa a manipulação na grande imprensa brasileira. Para ele a ideia de um jornalismo imparcial é uma utopia, pois as informações são manipuladas pela maioria da grande imprensa e, portanto, não refletem a realidade. No seu estudo ele apontou quatro padrões de manipulação gerais para toda a imprensa e um específico para o telejornalismo. No primeiro modelo analisado, que ele chamou de “Padrão de ocultação”, ele explica que a ausência de alguns fatos na produção da imprensa não se deve a desconhecimento ou mera omissão, mas sim a “um deliberado silêncio militante sobre determinados fatos da realidade”. Essa “ocultação do real” é ainda realizada nas preliminares da busca da informação, na chamada reunião de pauta, e está intimamente ligada àquilo que se convencionou chamar nesse meio de “fato jornalístico”. Para os empresários e funcionários dos órgãos de comunicação existem os “fatos jornalísticos” e os fatos “não-jornalísticos”. Perseu Abramo contesta essa concepção, pois “toda a realidade pode ser jornalística”, e explica que ela, mesmo não explícita, demonstra a arbitrariedade dos órgãos de comunicação, submetidos a múltiplos interesses, como linha editorial e/ou fatores políticos e econômicos do momento, na classificação do que pode e não pode ser veiculado.

⁹⁰O atual governador do Piauí Wellington Dias (2015-2018) é graduado em Letras pela Universidade Federal do Piauí, com especialização em Políticas Públicas e Governo, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Aos 18 anos, assinando “Wellington Barroso”, ele foi premiado por seu primeiro livro de contos “Macambira”, publicado somente em 1995. Em 1984 ele foi premiado pela Secretaria de Cultura do Estado do Piauí pela escrita de outro conto “Maria, Valei-me” e, neste mesmo ano, ele escreveu ainda duas peças teatrais “Reisados da Minha Terra” e “Estamos Todos Inocentes”. Em 2007 ele publica o livro, “Tiradas do Tio Sinhô”, uma coletânea de ‘causos’ vividos/imaginados por seu tio-avô Andreilino José Dias (“Tio Sinhô”). Informações disponíveis em: <<https://coolturalblog.wordpress.com/2014/07/29/tiradas-do-tio-sinho-de-wellington-dias/>>. Acesso em: 22 jul. 2015.

A lembrança de que a vivência no bar Nós e Elis inspirava pautas para os jornais da capital do Piauí e/ou discutia-se o que podia e não podia ser veiculado como *fato jornalístico*, também foi compartilhada pela jornalista Marta Tajra (2009), na escrita de sua crônica sobre esse bar, onde ela comentou que

No Nós e Elis nasceu muita pauta boa para a editoria de cultura do Jornal da Manhã. Na época, eu era a editora desse suplemento. Não que a gente decidisse as pautas no Nós e Elis, mas algumas foram inspiradas, com certeza, naquelas mesas encharcadas de cervejas, caipirinhas, água de coco e muito bom humor. Aliás, **a turma do Salão do Humor do Piauí se revezava entre a pauta do jornal e as cadeiras do Nós e Elis**. O velho Borjalo, os irmãos Paulo e Chico Caruso, e muitos outros... se tornariam velhos conhecidos do local. Albert Piauí, aquele menino dos cabelos prateados e sotaque de maluco beleza, era quem puxava essa turma pra lá. (TAJRA, 2009, grifo nosso).

Wellington Dias (2009) também se lembrou dessa “turma do salão do Humor do Piauí”, que “batia ponto” no Nós e Elis. Ele recorda que a sátira política animava o tom das discussões entre os cartunistas Albert Piauí, Dodó Macedo, Arnaldo Albuquerque e Paulo Moura. Seus traços representavam com leveza o cotidiano social de Teresina, mas seus pinceis ainda riscavam tensamente uma tinta rubra da agonia das sombras de uma repressão militar que ainda teimava em se fazer presente naquela segunda metade dos anos 1980. Nas mesas grandes de madeira do bar Nós e Elis, em meio a tragos e bebericagens, eles se articulavam em torno do que acontecia nas artes gráficas no Piauí e em todo o Brasil.

Esses desenhistas de humor que frequentavam o bar Nós e Elis faziam parte do panteão dos grandes artistas gráficos do Piauí. O artista gráfico Jota A. (2003), em seu estudo sobre a história dos cartunistas piauienses, apontou a qualidade técnica desses desenhistas, a versatilidade e interação com outras artes, a organização e participação em eventos, bem como suas respectivas premiações. Destacou também a participação de desenhistas piauienses em grandes jornais locais e no tabloide carioca *O Pasquim* (1969-1991), considerado a grande revolução do humor nacional, com sua postura politizada e exercendo o papel de oposição ao regime militar.

Albert Piauí, junto com alguns outros jornalistas, foi o criador do Salão de Humor do Piauí; Arnaldo Albuquerque foi, além de um grande desenhista, ator de cinema, junto com Torquato Neto, na década de 60. Léo Fernandes, ou simplesmente Léo, trabalhou nos jornais *O Estado*, *Jornal da Manhã* e *Meio Norte*. Além de chargista, Fernandes era também arte-finalista e desenvolvia esse trabalho paralelo à criação das charges. Paulo Moura, genial cartunista, também escreve músicas e poesias. Dodó Macêdo um cartunista que virou bancário (ou um bancário que virou cartunista?) foi um dos mais premiados

cartunistas do Piauí. Publicava no *O Pasquim* e no *Jornal da Manhã*. Na década de 80, os espaços dos jornais reservados às charges eram ocupados pelos “Los três amigos” do cartum piauiense: Dodó Macêdo, Albert Piauí e Paulo Moura. Os três ainda publicavam no jornal *O Pasquim*, que foi a grande a grande revolução do humor nacional. (JOTA A., 2003, p. 69-70, grifo do autor).

Nas décadas de 1980 e 1990 o cotidiano piauiense/brasileiro também era retratado nos traços cômicos de Netto, que trabalhou no extinto *Jornal da Manhã* e no *Projeto*; de Godofredo Couto, que trabalhou ao mesmo tempo nos jornais, *Diário do Povo* e *O Estado*; de J. Batista, que foi chargista do jornal *O Dia*; de Lasan, que, na década de 1980, foi responsável por levar a charge à primeira página do jornal *O Dia*; e de Moisés dos Martírios⁹¹, que foi um caricaturista que elevou as charges piauienses ao status de obra de arte. Além do requinte dos desenhos de humor de Moisés dos Martírios, ele retratava também os políticos locais em quase todas as suas charges, fato que lhe rendeu espaço para expor suas obras na Assembleia Legislativa do Piauí em 1995 e convites para apresentá-los nas emissoras de TV local, como foi o caso da TV Meio Norte, no programa MN 40 Graus, apresentado pelos populares apresentadores Donizete Adalto e Carlos Morais (JOTA A., 2003).

Mesmo com a citação apenas de homens, com exceção da jornalista Marta Tajra, a roda de conversas no bar Nós e Elis não restringia a participação de mulheres. O tom feminino também apimentava aquelas discussões, pois havia uma democracia de gênero, que rompia a tradicional divisão espacial e social entre “mulheres de um lado e homens de outro”. Contudo, é importante ressaltar que um bar é um espaço de entretenimento, de lazer, de aliviar as tensões do dia-a-dia. Portanto, lá se discutia assuntos sérios e também banais. Os “inteligentes” também discutiam assuntos bobos e faziam fofocas para deleite do grupo reunido naquela mesa de bar. E, quando a ala masculina queria ter uma “conversa de homem”, deixando um pouco de lado a igualdade de gênero, se dirigiam para o balcão ou para as proximidades dos banheiros. As mulheres entendiam aquele código e, para evitar discussões, deixavam o *Clube do Bolinha* se organizar livremente, sendo que, para não perder a oportunidade, vez por outra também constituíam seu *Clube da Luluzinha*, para ter uma “conversa de mulher”.

Marta Tajra, em sua crônica, lembra que a abertura política influenciou na promoção da democracia de gênero no bar Nós e Elis, mas mantendo ainda algumas peculiaridades milenares do machismo.

⁹¹ Maiores informações sobre a trajetória artística de Moisés dos Martírios pode ser conferida numa matéria especial do site Jornalista 292. Disponível em: <http://www.jornalista292.com.br/noticia_imprime.php?id=4436>. Acesso em: 23 jul. 2015.

A *intelligentsia* piauiense marcava ponto ali, todas as noites, caísse chuva ou fizesse sol. A abertura política no Brasil era coisa recente assim como a campanha das Diretas Já. Esta democracia foi incorporada também às mesas do bar e a famosa divisão: homem de um lado e mulher de outro, não existia no Nós e Elis. Foi a primeira “abertura política” que se deu por aqui. Mas quando os homens queriam falar das mulheres, se bandeavam para o balcão ou para as proximidades do banheiro. A gente já sabia. Conversa de homem. Tinha que respeitar. Mesmo sendo da “*Intelligentsia*”. (TAJRA, 2009, grifo da autora).

O tom político embalava as diferentes sociabilidades no Nós e Elis, que, embora tenha se configurado como um espaço livre, acabou tornando-se um reduto político das esquerdas, organizado pelo próprio Elias Prado Júnior, que era filiado ao PDT. Ele fazia questão de conversar de mesa em mesa e, muitas vezes, atiçava os ânimos, ao defender apaixonadamente as propostas políticas de seu partido. Em meio a goles de conhaque ou cerveja, fervilhavam convergências e muitas discordâncias, evidenciando os militantes do PC do B e do nascente PT. Isto posto, o bar tornou-se um espaço para fermentação de partidos políticos e de forças de oposição às *direitas*, levando jovens militantes a se tornarem figuras conhecidas do cenário político piauiense, como os petistas Wellington Dias, Olavo Rebelo, Antônio José Medeiros e Regina Sousa e os comunistas (do PC do B) Osmar Júnior e João Cláudio Moreno⁹² (DIAS, 2009).

Não foi à toa que Marta Tajra utilizou a expressão “*intelligentsia* piauiense” para se referir aos frequentadores do bar Nós e Elis. Lá todas as novidades do campo artístico e político eram dignos de nota, a exemplo do orgulho da aquisição e leitura de “livros proibidos” recém-lançados, como *Feliz Ano Velho*, de Marcelo Rubem Paiva; *Olga*, de Fernando Moraes; *Diretas Já*, do Henfil e *Brasil Nunca Mais*, organizado por Dom Paulo Evaristo Arns. Acompanhando esta festa literária estava o livro *1984* de George Orwell, que foi um dos mais vendidos em Teresina no ano de 1984 (DIAS, 2009).

O bar Nós e Elis, enquanto espaço de discussão política, não foi único no Brasil. Outros bares e cafés também se configuraram dessa forma, a exemplo do Café São Luiz, em Natal-RN. O historiador Augusto Bernardino Medeiros (2013), em sua dissertação de mestrado, estudou esse café natalense, que, desde os anos 1950, se configurou como um dos principais espaços boêmios da cidade, reunindo a elite econômica, bem como intelectuais, políticos e poetas. Esses frequentadores discutiam de tudo naquele espaço, principalmente política.

⁹² João Cláudio Moreno atuou como simpatizante do PCdoB desde 1985, quando o partido ainda agia na clandestinidade (nesse mesmo ano, os partidos autodenominados socialistas e comunistas foram novamente legalizados). Sua filiação oficial só ocorreu no ano 2000.

Ao analisar as representações desse café, com base em crônicas, notícias, fotos e charges, publicados especialmente em jornais impressos das décadas de 1970 e 1980 e também dos anos 2000, Augusto Medeiros percebeu que os discursos escritos e imagéticos produziram uma “tradição”, uma “referência” da cidade, de ontem e de hoje que deveria ser celebrada e perpetuada. Esse aspecto ocorreu também em Teresina, nos textos que foram divulgados no site Portal do Sertão e no livro organizado por Joca Oeiras, que visavam criar uma imagem positiva sobre o bar Nós e Elis, monumentalizando-o e justificando sua importância para a história cultural da cidade.

As representações escritas, imagéticas e orais sobre o Café São Luiz e o bar Nós e Elis podem ser concebidas como documentos/monumentos. O historiador Jacques Le Goff (2003) nos explica que o termo “documento” remete, a priori, à ideia de “ensinar” e, a posteriori, ao significado de “prova”. Já o termo “monumento” remete em sua etimologia à ideia de “fazer recordar”. Nessa acepção, o monumento pode ser entendido como tudo aquilo que pode evocar o passado e perpetuar a recordação. O referido historiador francês também destaca que documento e monumento podem ser concebidos de forma conjugada, sendo que suas construções não se constituem como atos imparciais. A objetividade pode até se fazer presente nessas construções, mas isto não lhes isenta de intencionalidades e subjetividades que podem ser percebidas pelo historiador mais atento.

Com relação aos citados espaços culturais das cidades de Natal e Teresina, ficou evidente em nossa pesquisa o desejo, de uma pequena parcela da sociedade, de criar “provas” de um passado glorioso que possa ser evocado e perpetuado pelas futuras gerações. Essas provas documentais iriam “ensinar” as gentes do presente e do futuro a celebrar a imagem positiva do passado desses espaços boêmios.

Augusto Medeiros percebeu também que a senilidade constituiu a marca do Café São Luiz, que ainda é visitado por alguns dos seus antigos frequentadores. Estes, por sua vez, eram (são) pessoas abastadas economicamente e/ou intelectualmente. Por mais que existisse essa distinção social dos assíduos frequentadores, Augusto Medeiros destaca que o espaço do Café São Luiz era configurado, pelo menos no enquadramento da memória desses registros/discursos produzidos, como um lugar democrático, frequentado por todas as classes sociais e onde não haveria hierarquia no atendimento e/ou nas relações sociais ali desenvolvidas. Esses aspectos caracterizaram também o Nós e Elis em seus onze anos de funcionamento, com destaque às discussões políticas e culturais.

Essas discussões políticas e culturais no bar Nós e Elis eram quase sempre embaladas pelos acordes da MPB de expressão piauiense e/ou de outros estados. “Quase sempre”, porque

de vez em quando se ouvia um Rock, a contragosto de Elias Prado Júnior, que não gostava desse estilo musical⁹³. Um desses roqueiros que conseguia se apresentar no Nós e Elis foi Edvaldo Nascimento. Ele chegou a ter alguns atritos com Elias Prado Júnior, por causa do rock. Era a esposa de Elias, Vera Mascarenhas, que fechava o seu contrato, mas depois teriam virado amigos.

Esses acordes dissonantes, que depois teriam se harmonizado, envolvendo Edvaldo, Elias e o bar Nós e Elis, ocorreram na segunda metade dos anos 1980. O próprio Edvaldo Nascimento, em sua crônica sobre o Nós e Elis, comentou o contexto musical da época, destacando o rock, o repertório desenvolvido para aquele espaço boêmio e as brincadeiras que amenizavam ou ataçavam ainda mais os atritos com o primeiro proprietário desse bar.

Nessa época, o clima era de abertura política; a volta dos exilados, o fim da censura e começando o *Rock'n roll* dos anos oitenta com Barão Vermelho, Legião Urbana, Paralamas do Sucesso, Lulu Santos e por aí vai... Nessa praia foi que eu construí um repertório específico para aquele espaço, no meio dos RPMs da vida. Eu colocava as minhas canções que, às vezes, eram confundidas com as outras bandas nacionais que faziam sucesso nas FMs. E com isso, agradava bastante!!! Para dar o tom de *Rock'n roll* ao barzinho, só de gozação... nós costumávamos chamá-lo de “Nós e Elvis”, uma brincadeira com o Elias. (NASCIMENTO, Edvaldo, In: NASCIMENTO; NASCIMENTO, 2009).

Esse clima de abertura política lembrado por Edvaldo Nascimento fez com que ele próprio e o músico Cruz Neto produzissem uma canção, “Poemas e Carícias” (letra de Cruz Neto e música de Edvaldo Nascimento), sobre o Movimento Estudantil Brasileiro.

Poemas e Carícias

A sua presença me deixa assim legal
 Desde os tempos da Universidade
 Onde a rapaziada discutia
 A conjuntura nacional
 Eu e você trocamos mil beijinhos
 No meio da greve geral
 Meu amor a UNE nos uniu
 E fomos pro motel
 E fomos pro motel
 E eu te fiz poemas e carícias
 E você cheia de malícia
 Cobriu meu corpo do mel. (NASCIMENTO, Edvaldo, 2015a).

⁹³ Ressaltamos que após a saída de Elias Prado Júnior da administração do bar Nós e Elis, outros estilos musicais, além do destaque à MPB, foram ali executados sem constrangimentos, como rock, pagode, samba e axé music.

O humorista João Claudio Moreno (2009), ao recordar sua juventude boemia e militante nos anos 1980 em Teresina, inebriado pela nostalgia desses tempos, aventou a possibilidade de que essa música “Poemas e Carícias” de Cruz Neto e Edvaldo Nascimento tenha sido composta em uma das mesas do bar Nós e Elis, talvez em um guardanapo de papel enquanto degustavam uma moela ao molho e entre um gole e outro de cerveja. Para este humorista, os acordes desse exemplar do rock piauiense “[...] era quase um emblema da nossa geração universitária. [...] Era uma música linda! A gente flutuava quando ele cantava com sua guitarra verde” (MORENO, 2009).

Segundo informações do músico Edvaldo Nascimento⁹⁴, a música “Poemas e Carícias” foi composta em meados de 1984 e apresentada em show especial que ele realizou dentro do FEMP – Festival da Música Piauiense, organizado pelo DCE da UFPI, neste mesmo ano. Depois gravada em shows e em estúdios caseiros com fitas cassete e divulgada bastante entre amigos e conhecidos. A gravação em estúdio profissional – estúdio Escandinávia em Teresina – desta música só foi realizada entre 1989 e 1990, fazendo parte do LP (Long Play) de título “Pedra Base”. Essa música foi regravada, com mesmo arranjo original, no CD (Compact Disc) “Rock 30”, lançado em julho de 2015, onde Edvaldo Nascimento comemorou seus 30 anos de carreira musical.

Sabemos que o bom uso das fontes musicais, na produção do conhecimento histórico, requer uma análise agregada entre letra e música. Não realizaremos esse tipo de análise, pois reconhecemos nosso conhecimento ínfimo sobre o universo da teoria musical – envolvendo notas, escalas, acordes, timbres, harmonia etc. Assim sendo, faremos um breve comentário sobre o fonograma da canção “Poemas e Carícias”, nos atendo então, à sua letra e o contexto de sua produção.

O fonograma da citada música nos remete aos primórdios do Rock nos anos 1940/1950 nos Estados Unidos, onde o “balançar e rolar” (rock and roll) contagiava os músicos e a plateia com este gênero musical dançante. Esta referência se dá porque, além do clássico quarteto do Rock – vocal, guitarra, baixo e bateria –, Edvaldo faz uso também do teclado (inicialmente usava-se saxofone e/ou piano), que promove, junto com os outros instrumentos, o ritmo dançante, além da execução de um solo de guitarra, à lá Chuck Berry, no meio desta canção. Ressaltamos que até hoje o Rock, depois de muitas transformações, continua um estilo musical

⁹⁴ Realizamos uma entrevista com o músico Edvaldo Nascimento em 23 de junho de 2015. Depois dessa data ainda mantivemos contato, sendo que ficou acertado que sempre que eu tivesse alguma dúvida sobre as informações prestadas por esse músico, eu poderia solicitar esclarecimentos. O complemento das informações sobre a música “Poemas e Carícias” nos foi enviado via aplicativo de celular WhatsApp.

contagiante e dançante. Porém, no que se refere à dança, esta se dá geralmente de forma individualizada com pulos, balanços de cabeça, levantadas de mãos ao ar, empurrões, chutes e socos no ar. Sendo que o chamado Rock and Roll dos anos 1940 a 1960, mais ligado às festas de bailes, convidava a uma dança frenética entre casais com abraços, rodopios, saltos e uma grande cumplicidade que envolvia os parceiros (ALMEIDA, s/d).

A pesquisa não apontou dados que informem a realização de danças no estilo Rock and Roll (com casais) nas apresentações de Edvaldo Nascimento pela cidade de Teresina, quando da execução da música “Poemas e Carícias”. Porém, podemos afirmar que o fonograma fazia (faz) o convite a esse tipo de dança e, mesmo que ela não fosse realizada, não tinha como ficar parado, pois a música e a letra representavam os tempos rebeldes da juventude brasileira.

Essa rebeldia juvenil, herdeira dos anos 1960, via no Rock uma ferramenta para manifestar suas dores, paixões, inquietações; para transgredir valores e fazer críticas sociais e políticas. A música “Poemas e Carícias”, que, segundo o transe nostálgico de João Claudio Moreno, teria sido composta nas mesas do bar Nós e Elis, foi gestada por jovens rebeldes – Cruz Neto e Edvaldo Nascimento – que viviam o calor do Movimento Estudantil, na Universidade Federal do Piauí e ecoavam os gritos das Diretas Já.

Na letra dessa canção eles discutem temas universais como o amor, a política e o sexo. Apesar dessa universalidade, podemos situar espacial e historicamente as discussões ali contidas. O então jovem roqueiro piauiense, Edvaldo Nascimento e o letrista Cruz Neto, transcendendo as fronteiras entre o real e o fictício, registraram naquela letra o cotidiano que eles e sua turma vivenciavam na cidade de Teresina, na década de 1980 e que se estendeu até meados dos anos 1990. A começar pela garota a que eles se referem, podendo tratar-se de qualquer uma que eles namoraram (ou quiseram namorar), bem como poderia ser especificamente, como fonte de inspiração, Edna Nascimento, esposa de Edvaldo, que ele conheceu no bar Nós e Elis, quando estava catando outra música, “Minas e minas”⁹⁵. A própria Edna Nascimento, em sua crônica sobre o Nós e Elis, se lembrou desse primeiro encontro com o seu futuro esposo ao relatar que

Foi no Nós e Elis que conheci o Edvaldo Nascimento, cantando *Minas e Minas*. Ele estava recém-chegado do Rio de Janeiro e, um dia, quando eu

⁹⁵A música “Minas e Minas”, composta por Edvaldo Nascimento e Durvalino Couto, faz um trocadilho com o termo “minas”, referindo-se tanto a uma jazida de metais preciosos quanto a uma gíria que se refere a meninas. É uma canção de amor que fala sutilmente da artificialidade da riqueza material e da fugacidade dos prazeres carnavais e, em contraponto, destaca aquilo que seria a maior riqueza duradoura como pedra – o amor de uma “mina” (menina). Confira a letra: “Faz um rock urgente e diz aquela mina/ Que minas e minas me enriquecem/ Tanto faz que seja carne, tanto faz que seja ouro/ Pena que não seja ela/ Adoro minas, adoro pedras/ Faz um rock e diz a ela que eu não gosto de minas de pedras/ Adoro minas, adoro pedras/” (NASCIMENTO, Edvaldo, 2015a).

estava com um grupo por lá, ele me disse para eu ficar atenta que ele ia cantar uma música pra mim, e cantou. A partir daí ficamos ligados. Estamos casados desde 1987. (NASCIMENTO, Edna, In: NASCIMENTO; NASCIMENTO, 2009).

Edna Nascimento, na primeira metade dos anos 1980, era estudante de Filosofia da UFPI e militante do Movimento Estudantil. Ela participou de várias ações políticas e culturais, junto ao DCE, como debates, passeatas, calouradas, quadrilhadas, festivais de música. Portanto, Edna Nascimento representava bem aquele perfil de mulher engajada politicamente (“Eu e você trocamos mil beijinhos/ No meio da greve geral/ Meu amor a UNE nos uniu”), que lutava pela Democracia e pelos direitos do gênero feminino, mas sem perder a ternura e a malícia (“E eu te fiz poemas e carícias/ E você cheia de malícia/ Cobriu meu corpo de mel”) que eram os contrapontos daquela sociedade conservadora, mas que se harmonizavam naquela rebeldia juvenil (NASCIMENTO, Edvaldo, 2015a).

Na música “Poemas e Carícias”, Edvaldo Nascimento e Cruz Neto cantaram aquilo que poderia ser o cotidiano de Edna Nascimento, bem como de outros estudantes universitários da Universidade Federal do Piauí, que depois das aulas iam discutir política (“Desde os tempos da Universidade/ Onde a rapaziada discutia/ A conjuntura nacional”) no bar Nós e Elis, esquematizando as ações (debates, passeatas, apoio a grevistas) do Movimento Estudantil local em conformidade com a UNE (União Nacional dos Estudantes) (“No meio da greve geral/ Meu amor a UNE nos uniu”) (NASCIMENTO, Edvaldo, 2015a).

4.3 O terceiro ato: o *menu artístico* do bar

Como pudemos perceber, uma parcela da suposta “*intelligentsia* piauiense”, formada por artistas, estudantes e militantes políticos se reuniam no bar Nós e Elis, para discutir política, além de outros assuntos, embalados por músicas que retratavam o seu cotidiano e lhes inspiravam a seguir com suas utopias políticas, culturais e emocionais. Essas músicas, que constituíam o principal item do *menu artístico* do bar, poderiam ser tanto de artistas consagrados nacionalmente, como de intérpretes/compositores locais. No que se refere a esses últimos, eles tinham orgulho de ouvir e cantar suas músicas, fato que elevava sua autoestima de teresinense/piauiense. Sobre as significações atribuídas às músicas executadas no bar Nós e Elis, Wellington Dias destacou em sua crônica que,

Ali, músicas piauienses como “Teresina” (do Aurélio e Zé Rodrigues) ou “Morena” (do Naeno) tinham um gosto de hino para nós e dava grande

impulso à nossa autoestima de piauienses. Simultaneamente, canções nacionais também mereciam a atenção de nossos artistas. (DIAS, 2009).

Foram muitos os músicos piauienses que se apresentaram no Nós e Elis, interpretando canções de compositores locais e/ou de outros estados brasileiros. Entre esses intérpretes/instrumentistas/grupos musicais que se apresentavam nesse espaço cultural estavam: o *Grupo Candeia* (Aurélio Melo, Paulo Aquino, Nonato Monte, Zé Rodrigues e Netinho da Flauta) e o *Grupo Varanda* (Naeno, Assis, André Luiz, Netinho da Flauta, Chagas, Vécio, Luizão, Beto) com o regionalismo nordestino de expressão piauiense; a “*família Fonteles*” (Tim, Jabuti, Tânia, Zezé e Ana) com os acordes acústicos da MPB; a banda *Haja Sax* (Emerson Boy, André Luiz, Júlio Medeiros e Adalberto Júnior [“Bebeto”]) com o som instrumental de funk, bossa nova e jazz; as bandas *Bat Blue Band* (conduzida por Fifi Bezerra, Assis Bezerra, Machado Júnior e Alexandre) e *Noigandres* (Machado Júnior, Marquinhos, Flávio de Castro e Naka) com o rock pop brasileiro; a *Banda Luau* (Machado Júnior, Flávio de Castro) e a banda *Samba Mania*, com o ritmo contagiante da axé music e do pagode, nas tardes de domingo (OEIRAS, 2010; MEDEIROS, 2013).

O Nós e Elis foi palco também de outros artistas e seus variados estilos musicais, como as cantoras Ana Miranda, Janete Dias, Rosinha Amorim, Rosinha Lobo, Fátima Lima, Carla Ramos, Patrícia Melo (Mellodi), Laurenice França, Solange Leal, Márcia Martim, Maristela Gruber e Carol Costa. Também se apresentaram por lá Ronaldo Bringel, Liminha, Roraima, Edgar Lipo, Márcio Menezes, Magno Aurélio, Rubens Lima, Ramsés Ramos, Garibaldi Ramos, Cruz Neto, Assis Batista, Márcio Menezes, Edino Neiva, Yeyé Demes, Nilson Coelho, Rubeni Miranda, Viriato Campelo, Teotônio, Carlinhos Menezes, Carlinhos Batera, Vincent, Gondim Neto, Paulo Batista, Rubens Lima, Robert Ferreira, Maurício Mauller, Zé Marques, Gustavo Marcelo, Gilvan Santos e Moisés Chaves (OEIRAS, 2010).

De todos esses artistas da área musical que se apresentaram no bar Nós e Elis, aqueles mais representativos – pela frequência contínua e/ou pelo simbolismo de seus shows – são Edvaldo Nascimento e Durvalino Couto Filho. Não obstante, nossa pesquisa apontou que o músico Geraldo Brito foi o principal representante artístico do referido espaço cultural de Teresina, devido à sua presença contínua (frequentando como cliente, em apresentações individuais ou acompanhando outros artistas) quase ininterrupta, nos onze anos de existência do bar (1984-1995) (OEIRAS, 2010; BRITO, 2015).

O próprio Geraldo Brito comentou em depoimento essa referência ao seu nome, como o principal representante artístico do bar Nós e Elis.

É porque eu era assíduo. Logo quando o bar começou e como tinha música todo dia. E eu tava sempre acompanhando alguém ou tocando minhas coisas mesmo. E eu ia sempre acompanhar alguém, praticamente a semana toda. Aí mesmo quando não tinha eu ia pra lá. Era praticamente como se eu fosse um sócio do bar. Onde tinha discussões culturais. Claro né. E bate papos e era um negócio muito legal. (BRITO, 2015).

Como se pode perceber na citação acima, especialmente no trecho “[...] e como tinha música todo dia”, o Nós e Elis era por excelência um espaço musical. Mas além dos shows musicais, o bar oferecia também em seu *menu artístico* apresentações teatrais e recitativas, bem como exposição de artes plásticas. Nos 11 anos de existência do bar (1984-1995), o primeiro proprietário, Elias Ximenes do Prado Júnior e os demais administradores (Maurício Mauler e as irmãs Zezé e Nazaré Fonteles; Paulo Germano Rodrigues de Carvalho; Lucile Moura, Marcelo Siqueira e Clerton Soares; Edmar Siqueira) procuraram diversificar a programação daquele espaço, mas tendo como sua marca principal os shows de música ao vivo, com destaque à MPB.

A professora, filósofa e literata Edna Nascimento, em depoimento para este trabalho, fez uma descrição sentimental da programação diária do bar Nós e Elis, mesclando os tempos de quando ele abriu as portas em 1984 até seu fechamento em 1995.

O bar funcionava desde segunda a domingo, né, direto. Segunda-feira era mais tranquilo. Geralmente o pessoal saía da universidade [Federal do Piauí] e queria dá uma esticada. Queria tomar uma cerveja, comer um petisco. Aí na terça-feira o público já aumentava. Quarta era a Poética, né. Geralmente quinta tinha uma música ao vivo. Sexta, aí era uma banda, né, completa, com músicos, cobrando couvert e tudo. E aí era casa cheia! Lotada, você só saía de lá de manhã. Sábado do mesmo jeito. Domingo teve uma época que eles faziam umas coisas à tarde lá. Mas eu não tenho muita memória disso não. Foi mais para o final né. (NASCIMENTO, Edna, 2015).

O bar Nós e Elis não teve uma programação fixa em seus onze anos de funcionamento, mas como pudemos perceber na memória de Edna Nascimento, e nas lembranças de outros frequentadores, alguns dias ficaram marcados, como a quarta-feira destinada à poesia; a sexta-feira e o sábado a bandas completas (e não apenas voz e violão) tocando variados estilos como o rock; e o domingo destinado ao axé music e o samba.

Um dos grandes nomes do samba, que se apresentavam naquele espaço cultural, foi Peinha do Cavaco; já no rock havia um astro ali consagrado, Edvaldo Nascimento. O rock autoral de Edvaldo Nascimento, da Bat Blue Band, entre outros, constituía a tônica do bar, assim como os demais estilos, mas com ênfase na MPB.

Um exemplo de grande show, com produção mais elaborada nas sextas-feiras e sábados, com “banda completa”, como fora mencionado por Edna Nascimento, foi a apresentação dos dias 20 e 21 de outubro de 1989 da Bat Blue Band no bar Nós e Elis. Essa banda formada a pouco mais de quatro meses daquele ano imprimia um som no estilo rock, reggae e funk a partir de composições autorais que discutiam temas de cunho social e existencial. Apesar da formação recente, a banda era composta por integrantes Fifi Bezerra no baixo e vocal, Assis Bezerra na guitarra e vocal, Machado Júnior na guitarra e vocal e Alexandre na bateria, que já tinham experiência no universo musical, como era o caso do guitarrista Assis Bezerra⁹⁶, que em 1981 havia participado da fundação da “Kibanda”, com a qual realizou o show *Senzala* em homenagem a Zumbi dos Palmares no Theatro 4 de Setembro. O profissionalismo da Bat Blue Band, oriundo do projeto estético da banda, além de anteriores experiências musicais de seus integrantes, rendeu a esses jovens músicos convites para se apresentarem em eventos por toda a cidade de Teresina, como no Salão de Humor do Piauí, nas comemorações do aniversário da cidade e no Festival Rock Velho Monge. Nessa apresentação do Nós e Elis a banda fez o primeiro grande show com um projeto técnico e estético mais elaborado (BAT..., 1989).

Além de composições autorais de músicos piauienses (ainda sem projeção nacional), como da Bat Blue Band, também se apreciavam as músicas que faziam sucesso em todo o país e tocavam nas FM’s, como foi o caso das canções do Barão Vermelho, Legião Urbana, Paralamas do Sucesso, Lulu Santos, RPM, Lobão, Kid Abelha, Titãs, Engenheiros do Havaí, Capital Inicial, entre outros. Essas músicas de sucesso nacional eram tocadas no Nós e Elis e em outros espaços da cidade de Teresina.

Os artistas teresinenses misturavam o cancioneiro local com o nacional. Essa mistura indica que os intérpretes/músicos piauienses procuravam cantar as músicas que faziam sucesso em rádios de todo o Brasil – para deleite da plateia e deles próprios –, mas também aponta o fato de que esses artistas não queriam apenas reproduzir as canções exitosas que vinham *de fora* (de outros Estados brasileiros, principalmente de Rio de Janeiro e São Paulo). Ou seja, não eram apenas consumidores/reprodutores de sucessos alheios, eles também imprimiam a sua marca com composições autorais, que eram apreciadas e valorizadas pelo público teresinense. Essa mistura do cancioneiro local com o nacional, em apresentações no bar Nós e Elis, foi noticiada pelo Jornal O Dia nos anos de 1989 e 1990.

⁹⁶ Confira mais informações sobre a trajetória musical do cantor, compositor, arranjador e professor de música Assis Bezerra em http://www.fundac.pi.gov.br/destaque_da_semana.php?id=84 Acesso em 28 de julho de 2015.

A cantora [piauiense] Zezé Fonteles se apresentará hoje no bar Nós e Elis [...] O repertório que Zezé vai apresentar à partir das 22h30 é formado por composições dela própria, Geraldo Brito, Jaboti, Tom Jobim, Milton Nascimento, Cazusa, Renato Russo, Marina e Ângela Rô Rô. (ZEZÉ..., 1989). O bar Nós e Elis estreia, hoje, a partir das 23h, o projeto “De Quinta Pra Lua”, retomando apresentação de shows de produção mais elaborada. Coordenado pelo produtor cultural Moisés Chaves, o projeto traz, nesta quinta-feira, a cantora piauiense Fátima Lima apresentando um repertório com os sucessos de Gal Costa e Djavan, além de Eliete Negreiros, Toninho Horta e músicas de autoria de [dos piauienses] Geraldo Brito, Durvalino Filho, Ronaldo Bringel e Abraão Lincoln. (FÁTIMA..., 1990).

Apresentação do cantor [Rubens Lima] no bar Nós e Elis [...] Ele divide o show cantando músicas de Luís Melodia e autores piauienses. (MÚSICA, 1990).

Essa aquarela musical promovida pelos discípulos de Euterpe⁹⁷ deixava a cidade de Teresina mais animada praticamente por toda a semana, sendo que o som inebriante da flauta-dupla desta musa tocou o íntimo de muitos frequentadores daquele bar levando-os a transcenderem a apreciação e passando a investir em seus domínios. Isto é, alguns frequentadores do Nós e Elis, motivados pelas apresentações musicais, teatrais, literárias e de artes plásticas, ali realizadas, passaram a investir em suas carreiras artísticas, sendo presenteados por Elias Prado Júnior (e os demais administradores) com o acender das luzes da ribalta desse espaço cultural, que se constituiu como o primeiro palco de suas apresentações.

Diante dessas considerações, podemos dizer que o Nós e Elis configurava-se como um *Museion*⁹⁸ à brasileira, promovendo a convivência de múltiplas artes e lançamento de artistas, como foi o caso das cantoras Patrícia Melo, Carol Costa, Rosana Siqueira e do humorista João Cláudio Moreno.

O jornal O Dia chegou a noticiar com muito entusiasmo as ações daquele *Museion* brasileiro:

O “Nós e Elis” é o único bar da cidade que oferece música ao vivo toda semana, com exceção da segunda-feira. No último domingo, por exemplo, estreou o “Domingo Malandrinho”. Segundo Moisés Chaves, produtor artístico do bar, o “Domingo Malandrinho” surgiu para deixar os fins de tarde

⁹⁷Segundo a mitologia grega, Euterpe era uma das nove filhas de Zeus e Mnemosine. Nessa acepção mitológica ela era uma musa, assim como suas irmãs, que tinha capacidade de inspirar a criação artística ou científica. Euterpe (“a que dá júbilo” ou “a doadora de prazeres”) era a musa da poesia lírica. Ela é uma jovem, que aparece coroada de flores, tocando o instrumento de sua invenção, a aulo ou tibia (flauta-dupla). Ao seu lado estão papéis de música, oboés e outros instrumentos. Por estes atributos, ficou mundialmente conhecida como a musa da Música.

⁹⁸Na mitologia grega antiga o *Museion* (ou *mouseion*) constituía-se como um templo dedicado às musas, divindades que presidiam a poesia, a música, a oratória, a história, a tragédia, a comédia, a dança e a astronomia. O *Museion* das musas – local privilegiado de cultivo e preservação das artes e ciências –, bem como os templos de outras divindades, recebiam muitas oferendas em objetos preciosos ou exóticos, que podiam ser exibidos ao público mediante o pagamento de uma pequena taxa.

de domingo mais animados, ao som de pagode, comandado pela banda “Samba-Mania”. A programação de música ao vivo continua hoje com apresentação de Assis Batista, a partir das 10:30h. Sexta e sábado, a noite será comandada por Edvaldo Nascimento e sua banda, às 11h. Para os próximos dias haverá o lançamento de uma nova cantora, Patrícia Melo e um show do humorista João Cláudio. (NOVIDADES..., 1989, p. 11).

A carreira profissional da cantora Patrícia Melo (hoje Patrícia Mellodi) e do humorista João Claudio Moreno foi lançada no Nós e Elis, depois da participação em “canjas” desse bar. Isto é, depois que os artistas contratados encerravam sua apresentação, por volta das duas horas da manhã, o palco ficava aberto para que a plateia, geralmente composta por muitos músicos, pudesse fazer performances espontâneas. A maioria dos frequentadores deste bar era formada por conhecidos e amigos. Assim, a festa era realizada no palco, na plateia e no palco-plateia, com as canjas que às vezes chegavam a amanhecer o dia. Como se pode perceber, as canjas eram o momento da confraternização, onde os amigos – sentindo-se à vontade com uma liberdade de expressão proporcionada pelo proprietário Elias Prado Júnior e também pelos demais administradores – celebravam a música (principalmente MPB), a amizade e despertavam talentos. Esses talentos eram incentivados pelos amigos, que se impressionavam com a qualidade das canjas, bem como pelo próprio Elias Prado Júnior, que chegava a propor uma apresentação oficial àquele artista anônimo e/ou desconhecido de si próprio (OEIRAS, 2010).

Essas canjas eram realizadas por músicos experientes de Teresina, como o baterista Durvalino Couto Filho. Esse músico e poeta piauiense chegou a afirmar, em sua crônica sobre o Nós e Elis, que

O Nós e Elis era o bar das canjas. Nós íamos para lá e nos revezávamos a noite toda tocando, enquanto os frequentadores se divertiam, conversavam, paqueravam, namoravam, casavam, separavam – muitos romances começaram e terminaram ali, enquanto embalávamos a noite com nossas canjas. Havia sempre o artista principal ou grupo musical, previamente contratado e com cachê no final da noite pago religiosamente. O resto era na canja mesmo e, em noites especiais, quando o Elias tinha um ataque de loucura e de generosidade, ele mandava distribuir umas cervas [cervejas] extras ou uma garrafa de uísque – e nós vibrávamos e íamos ficando até altas horas, quando não, até de manhã. (COUTO FILHO, 2009).

Outro experiente artista teresinense que participou das canjas do Nós e Elis foi a cantora Laurenice França, que lembrou dos convites para subir ao palco e cantar extraoficialmente; da atmosfera libertária/íntima do espaço, quase doméstico; e do envolvimento ativo da plateia que

proporcionava a motivação suficiente para que os artistas subissem ao palco por conta própria e entoassem cânticos sem medo de ser feliz.

Fiz várias apresentações, sendo a contratada da noite. Mas também dei muita canja, quando estava assistindo ou batendo um papo, e era convidada a cantar algo, ou então, quando dava aquela vontade de cantar e ia direto para o palco. Pois lá não tinha disso. Era um ambiente onde nos sentíamos muito à vontade pra ir ao palco e dar aquela palhinha, como chamamos. Ou chamávamos? Interessante é que, às vezes, o local me lembrava um teatro onde, durante nossas apresentações, o público se envolvia e cantava junto. Era muito gostoso. Tínhamos realmente uma atenção especial. (FRANÇA, In: OEIRAS, 2010, p. 86).

Ressaltamos, no entanto, que nas canjas do Nós e Elis não participavam apenas intérpretes/músicos experientes. Os discípulos de Euterpe, amadores e/ou em início de carreira também tinham espaço naquele bar. Foi o caso do músico Machado Júnior, que dava seus primeiros acordes numa banda de rock de estudantes. Ele circulava pelo Nós e Elis sempre atento à forma de tocar dos instrumentistas e aos arranjos vocais dos/das intérpretes. Ou seja, frequentava aquele bar não apenas para se divertir, mas também para aprender e alimentar seu desejo de fazer parte daquele universo musical. O próprio Machado Júnior, em sua crônica sobre o Nós e Elis, relatou que, apesar de muito tímido, conseguiu dar uma canja naquele bar e, a partir de então, passou a ter certeza de que a música faria parte da sua vida.

[...] Eu sempre estava por ali [no bar Nós e Elis], tomando alguma, batendo papo, mas nada de mesa; ficava sempre circulando, de olho no que rolava no palco. De olho nas mãos e nos acordes do GB (Geraldo Brito) na batera do Carlinhos, do Beбето; ouvidos ligados nas vozes de tantos cantores e divas e no contrabaixo (minha grande paixão) sempre bem acompanhado por grandes feras como Tim Fonteles, Robert, Júlio Medeiros, Lima Jr. e outros tantos. Sonhando acordado me via fazendo parte daquilo tudo e me imaginava naquele pequeno palco que mais parecia um mundo inteiro a anos-luz de distância de quem apenas ensaiava alguns acordes com uma banda de rock de estudantes. Não lembro como foi, nem quando eu tomei umas a mais, criei coragem, pedi uma “canja”, subi lá e mandei ver. Nada de extraordinário para quem já estava acostumado a ouvir os melhores tocando o melhor da MBP e da nossa MPB-PI. Mas depois daquela noite, comecei a transformar a minha paixão platônica num dos grandes amores da minha vida: a música. (MACHADO JÚNIOR, 2009).

Semelhantemente a Machado Júnior, outro artista que ensaiava seus primeiros passos no universo musical e que participou das canjas do Nós e Elis, foi a cantora Rosana Siqueira. Ela cantava em rodas de amigos que apreciavam tocar violão, como o estudante de Letras Wellington Dias (atual Governador do Piauí). Esses amigos, por sua vez, não economizavam

elogios à sua voz e à sua performance musical que, mesmo de brincadeira, já demonstrava um requinte típico de cantoras profissionais. Após insistentes incentivos dos amigos para que ela investisse na carreira profissional, ela venceu a timidez e deu seu primeiro passo, subindo ao palco do bar Nós e Elis para dar uma canja. Foi aplaudida por todos os frequentadores e não apenas pelos amigos. Depois desse dia, tomou gosto pela música e investiu em sua carreira profissional.

A cantora Rosana Siqueira produziu uma crônica – “Nós & Elis: um marco no tempo. Uma marca na vida de muitos” – onde narrou, com muita gratidão e saudosismo, o contexto dessa canja no Nós e Elis, que mudou sua vida.

[...] Fui me soltando até que, um dia, diante de tanta insistência, eu resolvi subir no palco [do bar Nós e Elis] e enfrentar aquele público. Casa cheia, minhas pernas tremiam, suava frio, pensei até que ia ter um troço. Mesmo com a voz trêmula no início, comecei a cantar e logo depois surgiram os aplausos... Adorei! Tornou-se um vício! Como era divertido! [...] Desde então, comecei minha carreira como cantora [...] Nós & Elis deixa em mim uma saudade e um sentimento de gratidão por ter me dado a oportunidade de me expressar e colocar pra fora um talento que guardava dentro de mim. (SIQUEIRA, In: OEIRAS, 2010, p. 137-138).

A cantora Rosana Siqueira, em parceria com muitos músicos como Neide Tinoco, Carla Ramos, Colombo, Justino Barbosa e Ivonaldo, fez apresentações por toda a cidade de Teresina – nos clubes Tabajaras, Iate, AABB, Classes Produtoras; nos restaurantes Oriental, Camarão do Elias, Beliscão, Potiguar; no Theatro 4 de Setembro; na boate Matrinchan (a sua maior frequência de shows, onde cantava nas feijoadas e nos fins de tarde) e em festas particulares, como aniversários e casamentos.

Outra cantora em início de carreira, assim como Carol Costa, Rosana Siqueira e Machado Júnior, que participou das canjas do Nós e Elis, foi Patrícia Mellodi (na época apenas Patrícia Mello). Essa intérprete teresinense foi lançada pelo produtor cultural Moisés Chaves, quando o bar era administrado por Maurício Mauler⁹⁹ e pelas irmãs Nazaré e Zezé Fonteles, em 17 de agosto de 1989 com o show “Presença”, realizado no Nós e Elis. Moisés Chaves, em sua crônica sobre o Nós e Elis, relatou que, enquanto produtor cultural daquele bar, fez

[...] o lançamento da cantora Patrícia Mellodi, então uma doce infante pimentinha que tive oportunidade de ver e ouvir em uma canja, que talvez tenha mudado para sempre nossas vidas... Quando a ouvi pela primeira vez, impressionei-me com a ousadia, o talento, o timbre e principalmente a

⁹⁹ Ele era marido de Tânia Fonteles, a caçula da tradicional família de músicos do Piauí, oriunda da cidade de Parnaíba.

segurança e uma certa arrogância típica de adolescente. Imediatamente dirigi-me a ela dizendo-lhe: – Menina, você é uma estrela! Vamos fazer um show aqui na casa?! Ela prontamente atendeu e fizemos o show Presença, momento marcante que guardo, carinhosamente, em minha memória. (CHAVES, 2009).

Patrícia Mellodi tinha apenas dezesseis anos quando transcendeu seu mundo habitual e seguro da Zona Leste de Teresina – que já estava se tornando a zona nobre da cidade –, das famílias “caretas” que frequentavam a Igreja de Fátima comandada pelo Padre Tony Batista, do costume de frequentar os karaokês do bairro Jóquei Clube, das pequenas subversões (como ingerir bebida alcoólica e namorar pessoa maior de idade) e do tempo em que ainda não existia o “politicamente correto”. Ao chegar ao bar Nós e Elis pela primeira vez, para ouvir música e tomar umas cervejas com amigos, parecia ter encontrado outro mundo, ter entrado em outra dimensão. Inebriada pelo exotismo daquele ambiente e pelo coro uníssono de seus amigos que pediam uma canja, enfrentou a timidez que lhe preenchia o espírito promovida pelo desterritorialismo do momento e subiu ao palco. A boa performance musical daquela adolescente, resultante dos estudos de canto e violão na Escola de Música de Teresina e da prática de cantar para amigos e em karaokês, teria provocado o encantamento da plateia, não mais apenas de amigos, e principalmente do ator, cantor e produtor cultural Moisés Chaves, que viu e ouviu ousadia, talento, timbre sonante, segurança e certa arrogância pueril. A própria cantora Patrícia Mellodi, em sua crônica sobre o bar Nós e Elis, chegou a relatar que, nesse dia,

Quando desci do palco, um rapaz cabeludo, jeito exagerado, diria até exótico pros padrões da época, me abordou: – Você é uma estrela! Vamos fazer um show? Era o Moisés Chaves que estava fazendo a programação musical do bar nos tempos da Família Fonteles. “Eu confesso tive medo, quase disse não!” – Que gente mais estranha! Mas, fui tocada, convencida pela vaidade comum aos artistas, diante de tantos elogios, e aceitei fazer meu primeiro show, “Presença”. Pela primeira vez, tive direito a direção, cenário, figurino e até assessoria de imprensa, tudo feito pelo Moisés, o meu descobridor de Talentos. Na banda, Geraldo Brito na guitarra (meu amigo e mentor musical até hoje), Beбето na bateria e um baixista muito figura que o tempo corroeu o nome da minha memória. A Alda Caddah, da AldaTur, ex-diretora do Theatro 4 de Setembro, sensível às artes, acreditou nas palavras do Moisés a meu respeito e nos deu o primeiro patrocínio. (MELLODI, 2009).

Os registros históricos sobre o show “Presença”¹⁰⁰, de Patrícia Mellodi no Nós e Elis, apontam que ele teria sido “cinematográfico”. Isto é, com seu talento e ousadia juvenil, combinado à produção do espetáculo (direção, cenário, figurino e assessoria de imprensa) pelo

¹⁰⁰ As informações sobre o show “Presença” foram encontradas nas crônicas de Moisés Chaves (2009) e da própria Patrícia Mellodi (2009) e também em matéria jornalística publicada no Jornal O Dia: **Novidades no “Nós e Elis”**. Jornal O Dia. Teresina, 10 agos. 1989.

artista multimídia Moisés Chaves, a apresentação teria ido além do *audível*, com interpretações afinadas, passando também pelo *visível*, com sua “presença” de palco performática. Esses registros históricos informam ainda que o repertório composto por canções de Djavan, Rita Lee, Milton Nascimento, Beto Guedes, Caetano Veloso, Marina, entre outros, teria agradado a seleta plateia formada por adoradores da MPB e, entre eles, muitos artistas que ampliaram os seus sentidos e se encantaram com a “presença” de Patrícia.

A canja no Nós e Elis e, logo em seguida, o espetáculo “cinematográfico” transformaram de vez a vida daquela adolescente que morava na zona nobre da cidade e fazia parte das famílias tradicionais e “caretas” de Teresina (MELLODI, 2009). No show “Presença” ela teve uma experiência mística. Transcendeu os mundos da “normalidade” burguesa das famílias católicas da Zona Leste de Teresina para o universo de pessoas “estranhas” e sonhadoras. Daquele dia em diante se tornou artista. Patrícia Mellodi, ao lembrar de seu primeiro show, relatou em um tom bastante nostálgico, deixando nas entrelinhas a possibilidade de se perceber o brilho do seu olhar e um coração apertado cheio de emoções prontas para explodir, na erupção daquelas palavras, que,

[...] Daquele dia em diante, eu me tornaria uma artista e aquelas pessoas estranhas, meus amigos e colegas de profissão. E, como eu falei no início, aquele lugar era mesmo mágico. Nunca contei isso pra ninguém, mas vou escrever agora. Eu tive naquela noite uma experiência mística. No meio de uma música, eu me senti saindo do corpo. Ouvia a minha voz longe, uma sensação de silêncio, como se tivesse entrado num vácuo entre a música e eu mesma. Foi definitivo pra mim, um sinal. Aquilo parecia me dizer que nunca mais eu sairia desse espaço, desse universo paralelo. Foi ali no Nós e Elis e em mais lugar nenhum. (MELLODI, 2009).

A crônica de Patrícia Mellodi constitui uma das escritas – entre os outros textos dos frequentadores do Nós e Elis – que apontam de forma mais evidente a existência das cidades subjetivas, sensíveis e imaginárias pensadas pela historiadora Sandra Jatahy Pesavento (2007). A sua própria trajetória de vida, ali narrada, indica as muitas cidades sentidas e vivenciadas em Teresina. Na infância e adolescência, essa cantora vivia em uma *cidade* “careta”, das famílias católicas que se moviam guiadas pela disciplina, pelos “bons costumes”, pela estabilidade financeira e social (“[...] meu mundo não era o artístico, era o das famílias “caretas” e tradicionais de Teresina, frequentadoras da Igreja de Fátima, do Padre Tony”). Aos 16 anos, Patrícia Mellodi, atuando como o *sujeito ordinário* de Michel de Certeau (2008), começou a subverter a ordem de sua cidade, mas sem fazer alarde, adentrando outros mundos, outras cidades, mesmo sem perceber (“Escolada e conhecida nos karaokês do Jockey [...]. Lembro do

dia em que saí com alguns amigos e fomos até lá [ao bar Nós e Elis] tomar uma cerveja [...]”). Em meio a suas caminhadas pela cidade, ainda como o *sujeito ordinário* de Certeau, ela foi escrevendo e reescrevendo seu texto urbano e, ao mesmo tempo, percebendo esses universos paralelos que não se escondiam no interior de muralhas (o bar Nós e Elis, por exemplo, era todo aberto, tinha apenas a parede do fundo do palco). Pelo contrário, estavam ali, à espera de um olhar mais atento, de uma sensibilidade que transcendesse a materialidade urbana. Ao adentrar as paredes invisíveis do bar Nós e Elis, ela se sentiu desterritorializada, “[Eu estava] Um tanto tímida e me sentindo deslocada [...]”, pois percebeu que ali não era o seu mundo habitual, a sua cidade, “[...] aquele lugar era diferente do resto, transpirava um universo distante que eu mal podia imaginar que seria o meu pra sempre”. Após dar uma “canja” naquele lugar diferente, ela foi percebendo a singularidade daqueles citadinos e tal fato lhe causou estranheza, “Quando descí do palco, um rapaz cabeludo, jeito exagerado, diria até exótico pros padrões da época, me abordou [...] Que gente mais estranha!”. Após o primeiro contato com aquela *outra cidade* ela foi tocada por um sentimento que acompanha todos os seres humanos, mas que parece se mostrar mais presente entre os artistas – a vaidade. “Mas, fui tocada, convencida pela vaidade comum aos artistas, diante de tantos elogios, e aceitei fazer meu primeiro show ‘Presença’”. É no ambiente urbano que esse sentimento encontra seu oásis de felicidade, pois ali há mais gente aglomerada, mais afeita às relações sociais e às diferenças comportamentais, para aplaudir e para jogar pedras nas Genis. Ela não era a *Geni* de Chico Buarque, mas depois de “tantos pedidos, tão sinceros, tão sentidos” ela entregou-se a Euterpe. A jovem Patrícia Mellodi foi possuída pela magia dos desígnios dessa deusa no palco do Nós e Elis, no seu primeiro show. “No meio de uma música, eu me senti saindo do corpo. Ouvia minha voz longe, uma sensação de silêncio, como se estivesse entrando num vácuo entre a música e eu mesma”. Foi ali que ela transcendeu os mundos, os espaços, saiu de si e se encontrou com um universo paralelo, com a *cidade das artes e da boemia*. Depois dessa experiência, ela percebeu que “Daquele dia em diante, eu me tornaria uma artista e aquelas pessoas estranhas, meus amigos e colegas de profissão”. Com o tempo, Patrícia Mellodi passou a transitar, conscientemente, entre a *cidade “careta”* e a *cidade das artes e da boemia*. Estas duas cidades, assim como outras, estavam (estão) presentes em Teresina, pois assim como sugere a ficção literária de Italo Calvino (1990), uma cidade comporta outras cidades, recheadas de surpresas, que carregam em si outras surpresas.

Quatro meses depois do show de Patrícia Mellodi, outro artista fora lançado profissionalmente no Nós e Elis. Tratava-se do humorista João Cláudio Moreno, na época apenas João Cláudio, que depois de muitas canjas de humor, contando piadas, voltou ao bar

como atração principal, com direito a anúncio em cartazes, em programas de rádio e, diariamente, nos informes das atrações artísticas daquele espaço cultural. O show fora realizado em 18 de dezembro de 1989.

Ao lembrar-se desse primeiro show oficial de sua vida, João Cláudio Moreno (2009) confessa que, apesar de ser pobre, morando no bairro Parque Piauí, então periferia de Teresina e artista amador iniciante, era soberbo, pousando de artista profissional e escondendo sua pobreza.

Segundo os estudos da historiadora Laura Lene Lima Brandão (2015), o bairro Parque Piauí, nos anos 1970, ficava na fronteira entre as zonas urbana e rural de Teresina. Possuía uns 16 mil habitantes, constituindo-se como um dos mais populosos da capital. As condições urbanas e sociais eram precárias, especialmente no que se refere ao fornecimento de energia elétrica, água encanada e linhas de ônibus. Além dessas dificuldades de infraestrutura, os moradores do Parque Piauí tinham que lidar com o riso e a chacota de pessoas de outras partes da cidade, como se esses problemas urbanos fossem específicos apenas desse bairro. Na década de 1980 não houve grandes melhorias no bairro Parque Piauí. Diante dessa realidade, podemos inferir que esta imagem negativa tenha contribuído para que João Cláudio se sentisse envergonhado com seu local de moradia.

O iniciante humorista João Cláudio Moreno saía de seu distante e precário bairro e ia de ônibus para o Nós e Elis, mas descia em uma parada que não pudesse ser visto pelas pessoas que frequentavam aquele espaço cultural. Preferia chegar caminhando, pois assim não desconfiariam de que ele fosse um mero estudante de Comunicação Social na UFPI, que quase não tinha dinheiro para pagar a meia passagem nos ônibus coletivos de Teresina. A questão não era ser estudante e pobre, pois muitos frequentadores do Nós e Elis se encaixavam nesse perfil sem nenhum problema, mas é que ele queria construir uma imagem de celebridade, ainda sem ser.

Essa arrogância juvenil de pseudocelebridade de João Claudio Moreno rendeu-lhe uma briga séria com Elias Prado Júnior, uma ano antes de seu primeiro show oficial no bar Nós e Elis. Essa contenda ocorreu durante uma longa canja deste humorista que acabou citando Manoel Domingos Neto, um militante político das esquerdas, mas que era desafeto de Elias Prado Júnior, que o considerava delator das forças de oposição ao regime militar. Depois de indignados e insistentes gritos de Elias Prado Júnior, na plateia, que teria dito “*Esse Manoel Domingos é dedo-duro!*”, João Claudio, cheio de si, rebateu dizendo sarcasticamente “*Dedo-duro não! Tuas pregas é que eram moles!*”. Diante daquele duplo insulto moral, Elias Prado

Júnior expulsou João Claudio do palco. Cabe frisar que depois um período de catarse, desse constrangimento, os dois voltaram a se encontrar e teriam se tornado amigos.

Como fora dito antes, o bar Nós e Elis configurava-se como um *Museion* à brasileira, promovendo o lançamento de artistas da música e do humor, como foram destacados Patrícia Mellodi e João Cláudio Moreno, e a convivência de múltiplas artes como a Pintura, o Teatro e a Poesia, sempre embaladas pela Música Popular Brasileira.

A parede do fundo do palco do bar era o local destinado às exposições de Artes Plásticas. A pequena área física do bar “obrigava” o proprietário e os frequentadores a fazerem múltiplos usos dos espaços ali disponíveis. Esses múltiplos usos, por vezes eram realizados espontaneamente, outras vezes havia certa dose de oportunismo, a exemplo das exposições de artes plásticas que eram realizadas na parede do fundo do palco. Como podemos observar na imagem a seguir (figura 40), em um dia de apresentação do Grupo Candeia. Ao fundo é possível observar quatro figuras: o *desenho de um cavalo*, entre os músicos Netinho da Flauta (de camisa branca segurando uma flauta com a mão esquerda) e Aurélio Melo (de chapéu e tocando violão); uma *ilustração indecifrável* atrás da cabeça de Aurélio; e dois desenhos que parecem de *rostos femininos* no canto superior direito acima de Nonato Monte (na bateria). Por toda história que envolve o bar Nós e Elis, possivelmente esses rostos femininos eram da cantora Elis Regina, que foi a grande homenageada desse espaço cultural.



Figura 40: O Grupo Candeia em apresentação no bar Nós e Elis, c. década de 1980.

Fonte: OEIRAS, 2010, p. 172.

O palco era o centro das atenções dos frequentadores, uma vez que havia uma programação variada que incluía música ao vivo praticamente todos os dias da semana e funcionava como um altar onde todos deveriam fazer reverências e prestar seus cultos dionisiacos. Portanto, nada melhor do que expor ali as imagens a serem adoradas. E quando havia apresentações musicais, aquelas pinturas/desenhos funcionavam como um painel e/ou um cenário que complementava a plasticidade dos shows. Os espectadores se inebriavam com os sons e imagens (estáticas e em movimento) que pululavam no palco e tocavam os corações e as mentes daqueles boêmios profissionais ou temporários.

Um dos artistas plásticos que fez exposição de suas obras na parede do palco do Nós e Elis, foi Rutemberg. Esse cartunista piauiense apresentou trabalhos inéditos e outros já consagrados, submetendo seus desenhos cômicos à apreciação de amigos e da crítica especializada, que se fazia presente naquele espaço cultural. O jornal O Dia veiculou uma matéria (em 19 de maio de 1984) divulgando essa exposição, incluindo uma foto da parede do palco com as referidas obras e apontando a interação entre as artes (desenho e música) ali desenvolvidas.

O cartunista Rutemberg, piauiense, é o responsável pela exposição desta semana no Bar Nós e Elis, de Elias Júnior, na Ininga. Ele está expondo desde ontem, e já recebeu a visita da crítica e dos amigos. Quase todos os trabalhos do artista nessa exposição são inéditos. Juntamente com a exposição, Nós e Elis está apresentando valores da música popular. [...] (NÓS..., 1984, p. 6).



Figura 41: Exposição de cartuns no bar Nós e Elis, em maio de 1984.
Fonte: NÓS..., 1984, p. 6.

A imagem acima, tal como a anterior, aponta os diferentes usos dos espaços do Nós e Elis. Percebemos que na base de madeira (caibros na vertical), que sustentava o telhado do palco, instalada na parede ao fundo, foram pregados pedaços de caibros (ou ripas bem grossas), na horizontal e sem uniformidade. Ao que parece, estas peças de madeira (na horizontal) foram ali instaladas com uma dupla funcionalidade – servir como decoração do fundo do palco e como um expositor improvisado para afixação de desenhos, pinturas e fotografias.

As referidas imagens (figuras 40 e 41) também nos levam a refletir sobre o fato de que as fotografias não se constituem, por si só, como documentos investidos de sentido histórico ou refletem fragmentos do passado, no presente (GALVÃO, 2009). O trabalho do historiador se faz necessário para que esses registros imagéticos “ganhem vida” e se transformem em fontes históricas. No ofício historiográfico, inicialmente o historiador se mune de uma problemática histórica e, em seguida, sai à caça de vestígios do passado que possam responder suas perguntas. Ao vasculhar arquivos pessoais e institucionais, ele questiona aqueles indícios, verifica o dito e o não dito, cruza as informações com outros documentos (RICOEUR, 2007). São essas intervenções do historiador que produzem as fontes históricas, pois “[...] nada, enquanto tal, é documento, mesmo que todo o resíduo do passado seja potencialmente rastro. Para o historiador, o documento não está simplesmente dado, como a ideia de rastro deixado poderia sugerir” (RICOEUR, 2007, p. 189).

Além da exposição temporária de Artes Plásticas na parede do fundo do palco do Nós e Elis, havia a exposição permanente de pinturas em painéis, com o rosto da cantora Elis Regina, que dava nome ao bar. Esses painéis foram pintados por Ricardo Gruber, irmão da cantora lírica Maristela Gruber, sob encomenda de Elias Prado Júnior. Esse trabalho artístico funcionou como uma vitrine para este desenhista recém-chegado de Minas Gerais e que estava fazendo seu primeiro trabalho no Piauí.

Outro artista que deu vida plástica às paredes do bar foi o cartunista Albert Piauí. Diferente de Ricardo Gruber, ele não teria o intuito de executar ali apenas mais um trabalho sob encomenda, mas sim demonstrar por meio de tintas, cores e formas o amor que sentia pelo Nós e Elis.

A percepção deste amor não fora sentida por todos os frequentadores daquele bar. Acreditamos que isto ocorria, entre outros motivos, pelo fato de que uma das pinturas de Albert Piauí, por exemplo, estava exposta numa pequena parede lateral que ficava próximo aos banheiros. Aquele era um momento de dor, a bexiga estava cheia e era necessário esvaziá-la. Isso indica que muitos frequentadores não perdiam o foco, queriam se aliviar e não tinham

tempo para apreciações poéticas. E, mesmo depois de aliviados, quando saíam do banheiro, a localização da pintura na parede parecia não possibilitar a parada e o convite à apreciação.

Todavia, alguns frequentadores mais sensíveis, como João Cláudio Moreno, visualizaram esta pintura passional de Albert Piauí. Com muito lirismo e rigor de detalhes – traços de um arguto observador – esse humorista descreveu, em sua crônica sobre o Nós e Elis, as experiências que teve, sempre que ia ao banheiro e se deparava com uma obra de Albert que parecia lhe convidar ao desfrute transcendental das artes plásticas.

[...] na saída para o banheiro, que dava suas portas para a avenida, pouca gente percebia, num painel do Albert Piauí, o desenho inteligente de uma mesa de bar e copos coloridos, enormes, disformes, a lua e o sol marcando a antítese do dia e da noite no bar aberto. O desenho era quase imperceptível, tanto por causa do trajeto congestionado como pela tinta que se apagava. Nele, dois homens, duas figuras desconstruídas no traço originalíssimo do Albert, pseudofilosofavam. A cada vez que eu ia ao banheiro me detinha muito naquelas gravuras rudes. (MORENO, 2009).

O palco do Nós e Elis privilegiadamente utilizado pelos discípulos de Euterpe, de vez em quando cedia seu espaço para os cultos a Dionísio¹⁰¹ e a Érato¹⁰². A poesia lírica musical dos seguidores de Euterpe despertava os desejos mais íntimos que também eram expressos e sentidos pela declamação de versos e pela interpretação cênica de retratos da vida localizados espacial e temporalmente e/ou transcendendo essas configurações em performances universais.

Vera Mascarenhas, esposa de Elias Prado Júnior, em sua crônica sobre o Nós e Elis, lembrou do variado cardápio cultural que era oferecido aos frequentadores daquele bar,

¹⁰¹Na mitologia grega, Dionísio ou Dionisos (também chamado Baco na representação romana) é considerado o deus do vinho, da alegria, da embriaguez e da contradição. Devido à história que envolve o seu nascimento e a sua vida ele também é considerado como o deus do teatro. O desenvolvimento do Teatro Grego teve origem no culto prestado a Dionísio em Atenas. Ele é filho de Zeus e de uma mortal, Sêmele. Hera, esposa de Zeus, enciumada faz artimanhas que resultam na morte de sua rival e, depois, passa a perseguir aquele semideus. Para proteger o filho da ira de Hera, Zeus envia-o para fora da Grécia com roupas femininas aos cuidados das ninfas que o fazem usar um disfarce de bode. Depois de crescido ele aprende a fazer vinho e passa a beber sem moderação. Viaja errantemente por vários países da África, da Ásia até voltar para Europa, quando na Grécia institui os rituais dionisíacos ou bacanaís, festas em que o povo inteiro, sobretudo mulheres, era tomado por um delírio místico e percorria os campos cantando e dançando. O séquito de Dionísio era formado por bacantes, sátiros, centauros e silenos. Nos rituais e festas em honra a Dionísio os participantes usavam máscaras (as personas) que deram origem à tragédia e à comédia. Para maiores informações sobre “Dionisos” e teatro confira os verbetes do Dicionário de Teatro de Luiz Paulo Vasconcellos (2009).

¹⁰²Na mitologia grega Érato é uma das nove musas ou ninfas filhas de Zeus e Mnemosine. Seu nome vem do grego “Eros” significando “Amável” ou “Adorável”, também conhecida como “a que desperta desejo”. Isto porque tinha a capacidade de fazer com que os indivíduos que fossem instruídos por ela, tornassem-se seres desejados e amados. A arte que dominava era a poesia lírica ou amorosa. Daí porque ser considerada a musa da Poesia. Em sua representação imagética ela aparece como uma jovem ninfa coroada de mirto e rosas. Com a mão direita segura uma lira e com a esquerda um arco. Ao seu lado está geralmente acompanhada de Eros, o filho de Afrodite, e deus do amor, mais conhecido como Cupido. E, às vezes, rolas são representadas beijando-se aos seus pés.

permitindo-lhes o desfrute transcendental promovido pela música, pelas artes plásticas e também pelo teatro e a poesia.

O Nós e Elis era um espaço cultural, pois, além da música, havia uma diversidade de eventos dessa natureza. Nas quartas-feiras era a “Quarta Poética”, muito concorrida e era minha xará Vera Leite quem recitava as poesias. De vez em quando, se faziam exposições de artes plásticas nas paredes do palco. Funcionava lá uma livraria de autores piauienses que ficava aberta para quem quisesse consultar os exemplares nela contidos. Lembro de algumas apresentações teatrais como as peças *Raimunda Pinto*, *Sim Senhor!*, *15 Anos Depois* etc. também alguns humoristas tiveram seu espaço no Nós e Elis. (MASCARENHAS, 2008).

Quando as luzes da ribalta se acendiam no palco do Nós e Elis, os frequentadores faziam um culto a Baco conjuntamente com atores e atrizes que ali apresentavam performances teatrais – leituras dramáticas, interpretação de poesias etc. –, uma vez que o espaço do bar não possibilitava a apresentação de grandes produções cênicas com cenário e iluminação especiais. No palco não havia coxias e ciclorama que facilitassem a entrada e saída de atores de cena, nem uma acústica que ajudasse na projeção da voz. Portanto, a arte cênica se desenvolvia no Nós e Elis por meio de esquetes que estavam mais adequadas ao ambiente. Sobre a ocorrência de performances teatrais no referido bar, o ator e produtor cultural João Vasconcelos (2015), relatou em depoimento para este trabalho que “Lá eu pude ver leituras dramáticas com a Vera Leite, Maristela Gruber, Moisés Chaves”.

No que alude à apresentação performática da cantora lírica Maristela Gruber, possivelmente João Vasconcelos tenha assistido à versão musical de um poema do ator, diretor e dramaturgo piauiense José Afonso de Araújo Lima (Afonso Lima), da peça de sua autoria “Itararé, a República dos Desvalidos”. Sobre esta passagem pelo Nós e Elis, Maristela Gruber, em outro trecho de sua crônica, lembrou que

Nessa noite, no Nós e Elis, eu era também uma participação, uma convidada, e cantei um poema do Afonso Lima, da peça “Itararé, a República dos Desvalidos”, ou seja, “Mulher Prezada e Descabida” que, na realidade, se chama “Canto da Solidão”. Um grande poema do Afonso, com uma música impressionante do Aurélio!!! Uma “receita” maravilhosa! (GRUBER, 2009).

Consideramos importante reiterar o fato de que as restrições técnicas não impediram o desenvolvimento das artes cênicas no bar Nós e Elis. Além das performances, a pesquisa apontou pelo menos duas apresentações de espetáculos teatrais completos, como “15 Anos

Depois” e “Raimunda Pinto, Sim senhor!”¹⁰³. A primeira peça, de Bráulio Tavares e direção de Everaldo Vasconcelos, foi encenada pela Companhia de Dramas e Comédias do Piauí, tendo no elenco Lari Sales e Fábio Costa. A segunda, de Francisco Pereira da Silva (Chico Pereira), foi montada pelo Grupo Harém de Teatro, com direção de Arimatan Martins, tendo no elenco Francisco Pellé, Francisco Castro, Moisés Chaves, Jorge Carlo, Maneco Nascimento, Mariano Abreu, Dirceu Andrade, Marcel Julian e Airton Martins. A sonoplastia da peça era executada ao vivo pelos músicos Edgar Lippo, Donizete Bugyja e Pizeca (MASCARENHAS, 2008; CAMPELO, 2001).

A peça “15 Anos Depois” foi o espetáculo de estreia da Companhia de Dramas e Comédias do Piauí, criada em setembro de 1984 por Lari Sales, Fábio Costa e Everaldo Vasconcelos. Há registros de que ela foi encenada até o ano de 1988, com apresentações por toda a cidade de Teresina, além da participação em festivais de teatro na capital e no interior do Piauí (CAMPELO, 2001). Portanto, a encenação dessa peça teatral no bar Nós e Elis deve ter ocorrido no período que compreende os anos de 1984 e 1988, na administração de Elias Ximenes do Prado Júnior e sua esposa Vera Mascarenhas. Além da lembrança de Vera Mascarenhas, a apresentação desse espetáculo teatral no Nós e Elis ficou marcada na memória de alguns frequentadores desse bar, como o músico e poeta Durvalino Couto Filho, que, na sua crônica sobre este espaço cultural, recordou do fato de que

Numa determinada época, o sucesso do bar era tanto que Prado Júnior resolveu fazer uma programação; todo dia era uma atração diferente [...] havia dias que tinham até espetáculos teatrais, como vi aquela peça famosa estrelada pelo Fábio Costa e a Lari Sales, cujo título e autor me fogem neste instante. (COUTO FILHO, 2009).

Não temos informações sobre a concepção cênica da montagem da peça “15 Anos Depois”, no entanto, sobre “Raimunda Pinto, Sim Senhor!” é mister mencionar o fato de que, apesar de serem nove atores em cena e mais três músicos fazendo sonoplastia ao vivo, o cenário era constituído apenas por tamboretes e não havia efeitos especiais que exigissem uma caixa

¹⁰³A peça teatral “Raimunda Pinto, Sim Senhor” constitui um dos episódios da tetralogia “Raimunda, Raimunda”, escrita em 1972 por Francisco Pereira da Silva (1918-1985). Esse dramaturgo piauiense de Campo Maior e radicado no Rio de Janeiro desde 1942 ofereceu esse texto à atriz Fernanda Montenegro, sendo encenado no mesmo ano no Teatro Gláucio Gil, no Rio de Janeiro, pelo Grupo Teatro Vivo. O texto dramático “Raimunda, Raimunda” é composto dos seguintes episódios: “Raimunda Jovita na Roleta da Vida ou Quis o Destino: De Pucella e Ninon!”, “O Trágico Destino de Duas Raimundas ou Os Dois Amores de Lampião Antes de Maria Bonita e Só Agora Revelados”, “Raimunda Pinto, Sim Senhor” e “Ramanda e Rudá”. Para maiores informações sobre Chico Pereira e seus textos confira: Francisco Pereira da Silva – vida e obra, de Ací Campelo e Francisco Miguel de Moura. Disponível em: <<http://www.portalentretextos.com.br/noticias/francisco-pereira-da-silva-vida-e-obra,53.html>>. Acesso em: 29 jul. 2015.

cênica profissional. Portanto, o espetáculo poderia ser realizado em espaços alternativos aos teatros oficiais, como era o caso do bar Nós e Elis, sem grandes perdas da concepção cênica de Arimatán Martins.

A peça “Raimunda Pinto, Sim Senhor!” do Grupo Harém de Teatro estreou no dia 15 de maio de 1992, no Theatro 4 de Setembro, e ficou em cartaz por mais de dez anos, fazendo dezenas de apresentações em todo o país, além da participação e premiação em festivais nacionais. A peça que popularizou o Grupo Harém e o próprio teatro piauiense em escala local e nacional também marcou presença no bar Nós e Elis, como um coroamento ao seu sucesso naquele que se constituía como um dos principais espaços culturais da capital do Piauí (CAMPELO, 2001).

A prática de apresentações teatrais em bares não era comum em Teresina nas décadas de 1980 e 1990. Entretanto, destacamos alguns bares que, assim como o Nós e Elis, abriram suas portas e “cortinas” para esses cultos dionisíacos, tais como o Divina Comédia, Green Bar, Artes e Trastes, Zeus, Pride, Encena e Elis Regina.

O bar **Divina Comédia**, em 27 de março de 1988, sediou o I Concurso de Monólogos Atriz Ana Maria Rego, organizado por Carmem Lúcia Carvalho e Galdiran Cavalcante, contando com cinco espetáculos: “Luz e sombra”, com a atriz Isa Ferreira; “O monólogo do Joca”, com o ator José Wilson; “A rainha louca”, com o ator Galdiran Cavalcante; “Os filhos da Mundica”, com o ator e diretor Raimundo Dias e; “Dança Deus”, com o ator João Brito (CAMPELO, 2001).

O **Green Bar**, de Edna e Edvaldo Nascimento, foi outro espaço boêmio que no ano de 1990 contou com o teatro como um dos itens do seu cardápio cultural. Por lá se apresentaram a atriz Lari Sales com o monólogo “Apareceu a Margarida”, texto de Roberto Atayde, direção de Fábio Costa e Arimatán Martins, pela Companhia de Dramas e Comédias do Piauí; o teatro de bonecos de Chagas Vale; o show de humor de João Claudio, entre outros (NASCIMENTO, Edna, 2015).

Na década de 1990, os bares **Artes e Trastes**, localizado atrás do Colégio das Irmãs; **Zeus**, do músico Geraldo Brito e da atriz Vera Leite, localizado na Rua Teodoro Pacheco no Centro; **Pride**, do Elias, localizado na Rua Vinte e Quatro de Janeiro, no Centro; e **Encena**, dos atores João Vasconcelos, Wilson Costa e Lorena Campelo, localizado na esquina das avenidas Maranhão com Campos Sales, ofertavam performances teatrais a seus clientes que, saíam da rotina de apenas comer e beber e, em alguns casos, ouvir música ao vivo com voz e violão.

Essa questão de “sair da rotina” foi apontada pelo ator e produtor cultural João Vasconcelos em seu depoimento, ao lembrar que chamou a atenção do proprietário do bar Pride

para que ele diversificasse sua programação. Isto é, além de ofertar bebida, comida e música eletrônica ao seu público GLS¹⁰⁴, também havia a demanda para performances teatrais.

Eu me lembro de um fato que... Eu era amigo do Elias. Eu disse Elias o Pride precisa trazer teatro porque teu público também quer isso. E aí conversei com [o ator] Luciano Brandão e nós levamos umas duas vezes espetáculos lá para o bar. Era um bar na rua praticamente, porque era um bar de calçada e mesmo assim a gente fazia espetáculo lá. As pessoas gostaram muito [...] (VASCONCELOS, 2015).

O público do Pride frequentava também o bar **Elis Regina**, de João Vasconcelos. No período de 1996 a 1998, esse espaço cultural, localizado na esquina das ruas David Caldas com Félix Pacheco, no prédio da UBE – União Brasileira de Escritores, ofertou um cardápio variado de artes aos seus clientes, que deram boas risadas com as performances teatrais de humor da Companhia de Homens, do núcleo de atores da Oficina Procópio Ferreira e também com a apresentação do espetáculo “Raimundo Pinto, Sim Senhor!” O próprio João Vasconcelos lembrou com muito orgulho e saudosismo o tempo em que ele organizava

[...] Festival de Performances, lançamento de livros, música de toda natureza e estilo. Lançamento de livros, espetáculos. Espetáculos mesmo, como exemplo, a “Raimunda Pinto” que tinha uma estrutura. [...] E às vezes tinha tanta gente nesse Elis Regina para ver, por exemplo, a “Raimunda Pinto” que teve uma vez que o equipamento do Pizeca caiu umas três vezes (risos). Era engraçado demais. Então a gente fazia festa, fazia premiação. Era maravilhoso. (VASCONCELOS, 2015).

A arte do teatro em bares era um ingrediente a mais que animava as noites teresinenses nas décadas de 1980 e 1990. E essa animação ia além das apresentações, pois os discípulos de Dionísio, *com* ou *sem* “máscaras”, carregavam consigo a irreverência, o humor satírico que animava todos ao seu redor, principalmente quando estavam inebriados. A atriz Lorena Campelo relatou em depoimento que na década de 1980 o seu grupo de amigos se reunia todos

¹⁰⁴ A sigla GLS (Gays, Lésbicas e Simpatizantes) foi criada em 1994 durante os preparativos do Festival Mix Brasil “[...] para designar esse público, partindo-se do pressuposto de que ele representa não somente uma parcela da população, mas toda uma cultura incorporada por uma classe média predominante e que possui, para a economia de mercado, suas especificidades” (CARVALHO SÁ; GONTIJO, 2006, p. 74). De acordo com a ABGLT (Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais), existem siglas mais atuais que se referem aos movimentos homossexuais (como LGBTTIS – Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Transexuais, Intersexuais, sendo que o “S” de simpatizantes pode ser substituído pela letra “A” de Assexuais ou ainda acrescido a Letra “Q” de Queer), no entanto, usamos o termo GLS por estarmos nos referindo à década de 1990, período de nosso estudo. Para maiores informações confira: <<http://pndh3.com.br/geral/abglt-%E2%80%93-associao-brasileira-de-lesbicas-gays-bissexuais-travestis-e-transexuais/>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

os dias na Galeria do Theatro 4 de Setembro para conversar e, depois, se dirigiam para os bares que “suportavam” sua alegria.

[...] Na [Rua] Treze de Maio, do lado da Treze de Maio. Ali era a Galeria do Theatro 4 de Setembro. E a gente ficava na frente da Galeria, sentado e conversando. A gente todo dia se encontrava ali pra conversar. Depois das conversas, dos bate papos, não sei o quê é que a gente saía pra night. Saía pra noite, para os bares. Aí quando a gente encontrava um bar que suportava né, a gente. (risos) Com as conversas altas e tal e a alegria. A gente se entrava nele e todos se reuniam ali, praticamente todos os dias. (CAMPELO, Lorena, 2015).

Um dos bares teresinenses que “suportava” a exuberante alegria desses artistas cênicos era o Nós e Elis. Por lá passaram vários atores e atrizes, tais como José da Providência, Ací Campelo, Lorena Campelo, João Vasconcelos, Maneco Nascimento, Wilson Costa, Fábio Costa, Lari Sales, Arimatã Martins, Moisés Chaves, Afonso Lima e Vera Leite. Essa última atriz foi contratada por Elias do Prado Júnior para recitar poemas no bar em um dia dedicado especialmente para a poesia, chamado de “Quarta Poética”.

A nossa pesquisa apontou duas narrativas díspares, sobre o nascedouro da “Quarta Poética”. Essas narrativas, representações da memória escrita e oral, do jornalista Kenard Kruel e da atriz Vera Leite, constituem um exemplo do fenômeno mnemônico que o sociólogo Michel Pollak (1989) chamou de “memória em disputa”. Não se trata aqui do conflito entre uma memória oficial e as “memórias subterrâneas” dos excluídos da história. Mas da irrupção de ressentimentos acumulados no tempo, onde “verdades” e “mentiras”, “desejos” e “proibições”, vaidade e moderação, se misturam na evocação de lembranças.

A “Quarta Poética” fora criada, segundo a versão do jornalista e escritor Kenard Kruel (2009), após um episódio pitoresco que o envolveu. Isto é, ele teria subido ao palco do Nós e Elis para recitar poemas numa terça-feira e, alguém na plateia teria chamado-o de *doido* e pedido para que ele descesse. Diante dessa grosseria, ele relatou em sua crônica sobre o referido bar, que desceu do palco calmamente, pegou uma mesa de madeira, jogou na cabeça daquela pessoa inoportuna, que teria sangrado copiosamente, e voltou ao palco para terminar de declamar suas poesias, para o espanto de todos. Após esse trágico episódio, no dia seguinte, quarta-feira, estaria criado o projeto “Quarta Poética”, conduzido pelos atores José Afonso Lima e Vera Leite, que passariam a recitar performaticamente poemas de Fernando Pessoa, Cora Coralina, Mário Faustino, Alice Ruiz, Durvalino Couto Filho, Da Costa e Silva, entre outros, geralmente acompanhados pelos acordes do violão de Geraldo Brito e Zezé Fonteles.

O cantor Roraima foi uma das pessoas que presenciou esse episódio tragicômico no Nós e Elis. Em sua crônica sobre esse bar, ele apontou detalhes esquecidos e/ou silenciados pela memória seletiva de Kenard Krueel, como o termo chulo supostamente proferido pelo cliente inoportuno, a briga física com este indivíduo, a apartação dessa contenda e os muitos risos da plateia de frequentadores que assistia tudo “de camarote”. Outro aspecto da memória escrita de Roraima é que ele lembrou do uso de um pedestal como “arma” pelo jornalista/poeta e não de uma mesa, como este teria afirmado.

Uma outra, engraçada, foi na “Quarta Poética”: certo escritor piauiense [Kenard Krueel] declamava, empolgado, uma poesia quando, numa mesa logo abaixo, próxima ao palco, uma figura dessas que não merecia estar ali, gritou: “cala a boca, veado”. O poeta não contou conversa e jogou o pedestal com microfone e tudo em cima do cara e, em seguida, pulou na mesa descendo a porrada. Apartada a briga, o poeta sobe ao palco, pega o microfone e, como se nada tivesse acontecido, continua sua declamação. Com essa performance, todos no bar começaram a rir e o poeta, a olhar feio, de novo. Todos ficaram sérios. Os que não aguentaram foram rir fora do bar. (RORAIMA, 2009).

As diferenças nos detalhes lembrados pelas crônicas de Kernard Krueel e Roraima indicam que a memória coletiva não se forma a partir da igualdade das memórias individuais, mas sim dos pontos comuns lembrados pelos indivíduos sobre um mesmo episódio presenciado. Ou seja, as pessoas percebem de forma diferente o vivido e, além disso, o ato de lembrar ocorre num momento *a posteriori* submetido às condições histórico-sociais daquele novo tempo.

As crônicas de Kernard Krueel e Roraima, assim como todas as outras crônicas e poesias escritas sobre o Nós e Elis, podem ser consideradas como “arquivos provocados”, segundo a aceção de Jean-Jacques Becker (2006). Esse historiador francês, ao dialogar com Jacques Ozouf, sugere que os arquivos provocados podem, indiferentemente, tomar a forma escrita ou oral. E, independente da forma, esses arquivos estão sujeitos a reflexões e edições antes de serem expressos, bem como fazem parte da categoria das recordações ou memórias. Com base nesse pensamento, Jean-Jacques Becker acredita que

[...] qualquer que seja a forma do arquivo provocado, ele tem sempre o mesmo inconveniente: foi sempre constituído depois do acontecimento e, portanto, é responsável por tudo o que foi dito e escrito *a posteriori*; ele pode resgatar lembranças involuntariamente equivocadas, lembranças transformadas em função dos acontecimentos posteriores, lembranças sobrepostas, lembranças transformadas deliberadamente para “coincidir” com o que é pensado muitos anos mais tarde, lembranças transformadas simplesmente para justificar posições e atitudes posteriores. (BECKER, In: AMADO; FERREIRA, 2006, p. 28).

A despeito de apontar os inconvenientes do relato, dito e escrito *a posteriori*, Jean-Jacques Becker reconhece que o historiador não pode se furtar ao uso de documentos que não sejam, contemporâneos aos fatos estudados, pois, agindo assim, se privaria de muitas fontes possivelmente úteis para sua pesquisa. Esse historiador francês reconhece também que o depoimento, enquanto “arquivo provocado” pela História Oral, ocupa um lugar especial nessas questões, pois se constitui como um canal de comunicação e expressão que “[...] pode dar a palavra aos ‘esquecidos da história’, aos que não têm capacidade, nem tempo, nem vontade de escrever...” (BECKER, In: AMADO; FERREIRA, 2006, p. 29).

Uma dessas pessoas que “não tiveram tempo ou vontade de escrever” e que foi beneficiada com o canal de comunicação/expressão da História Oral, foi Verônica Maria Barbosa Lopes. Essa atriz piauiense/maranhense, mais conhecida no meio artístico com o pseudônimo “Vera Leite” apresentou, em depoimento, outra versão sobre o nascedouro da “Quarta Poética” no bar Nós e Elis.

Segundo Vera Leite (2015), o primeiro administrador do bar Nós e Elis teria o projeto de implementar uma programação artística variada para aquela casa noturna, instituindo um dia específico para teatro, outro para poesia e outro para artes plásticas, além da música, que seria ofertada todos os dias. Com esse intuito, Elias Prado Júnior, teria convidado Vera Leite para ficar responsável pelo dia do teatro. Esta, por sua vez, se achou com mais afinidade, naquele momento, para administrar o dia da poesia. Conversaram. Chegaram a um acordo. Combinaram o contrato. E, juntos, teriam nomeado aquele dia de “Quartas Poéticas”. Nas palavras dessa atriz, ela apresenta sua versão, sobre esse fato.

A quarta poética foi o seguinte, o Elias Ximenes do Prado, proprietário da casa, veio assistir ao espetáculo “Itararé, A República dos Desvalidos”, aqui no Theatro 4 de Setembro. E ao terminar foi apresentado a mim, conversei com ele, se interessou pela minha performance no palco e falou que ele tinha um projeto de instituir dentro do Nós e Elis um dia específico para cada arte. Um dia seria para exposições de artistas plásticos, um dia seria para o teatro, outro dia seria para a poesia. E, no restante, música que era o forte do bar, com música piauiense, tudo bem. Não era uma novidade (risos), ele não criou isso, isso já vinha acontecendo muito nos bares do Rio de Janeiro né, os recitais poéticos nos bares. Ele só quis trazer pra cá. E ele me convidou para ver esse projeto dele e, por sinal ele queria que eu ficasse responsável pelo dia do teatro. Na verdade ele queria que eu ficasse com o teatro. E eu por um motivo muito singular. Eu estava chegando de São Luís, do Maranhão, onde eu tinha residido durante muitos anos, e a minha pequena biblioteca era mais que 90% de obra de poesia né. A “ilha do amor” [São Luís] é considerada a terra dos poetas. Então, eu tinha muitos livros de poesia. Eu lia muita poesia. E eu disse “Não, vamos fazer assim Elias, eu fico com o dia da poesia – ainda não tinha título ainda – e você põe outra pessoa no dia do teatro”. Bem, o dia do teatro não vingou, terminou-se não encontrando nenhuma pessoa que ficasse

responsável e eu fiquei com a da poesia, que a gente, aí sim intitulou “Quartas Poéticas”. Daí começou o Projeto Quartas Poéticas. Uma conversa eu e ele, a ideia era dele, do dono do bar. (LEITE, 2015).

A atriz Vera Leite (2015) explicou em seu depoimento que recebia um cachê fixo pela coordenação das “Quartas Poéticas”, juntamente com um músico que a acompanhava, inicialmente Rubeni Miranda e depois Paulo Aquino. Ela informou que tinha total liberdade na condução desse evento poético, sendo que os textos eram só de poesia, destacando os poetas maranhenses e toda obra do poeta piauiense Hardi Filho. As poesias eram apenas declamadas, para não inibir o público que também era convidado a subir ao palco e recitar seus poemas. Em um dos trechos do seu depoimento, Vera Leite descreveu o cotidiano das “Quartas Poéticas” e alguns momentos ímpares, em que as pessoas se empolgavam a ponto de encenar as poesias e/ou contribuíam decisivamente para que se extrapolassem os limites do horário daquele evento.

[Nas “Quartas poéticas” havia] Muito pouco performance [teatral], por que eu achava o seguinte, se eu fizesse um espetáculo declamativo eu criaria uma barreira divisória entre ele, eu, palco e plateia. Então, as pessoas iam ali para assistir a um espetáculo, não era isso que nós queríamos. Nós queríamos que as pessoas vivenciassem a poesia, então as poesias eram lidas, lidas a maior parte... Quando declamei Zé Afonso, declamei de cor por que já declamava dentro do espetáculo de teatro. Então, eu já tinha aquilo de cor fazia.... Mas, tinha performance, tinha artistas que chegavam lá e queriam declamar as coisas andando no bar, era livre, cada um podia fazer do jeito que quisesse. Agora eu me propositadamente, me restringia a fazer leituras. Eu era como se fosse uma mestra de cerimônia, tá entendendo? Onde eu poderia fazer circular essa coisa.... Tem alguém que quer vir, eu trazia, anunciava. [...] Se a pessoa queria que na hora que tivesse declamando não tivesse nenhum fundo [musical], ficava sem fundo. Declamava, depois aplaudia e o Paulo Aquino intercalava com uma música. Eu gostava de declamar e o Paulo Aquino era quem fazia o fundo musical, né. É tanto que eu sempre dizia para ele quais seriam as poesias que eu iria declamar na quarta seguinte por que ele já procurava músicas que combinavam mais ou menos com o estilo da poesia. Se era poesia moderna, concretista ele já.... se era romântica. [...] [Havia] noites que a gente faltava não acabar, por que nós tínhamos um horário para encerrar, começava geralmente umas dez horas e íamos até meia noite. O Paulo era quem ficava tocando ainda até umas duas horas, mas teve noites que dava quatro horas da manhã e ainda estávamos a declamar. (LEITE, 2015).

A atriz Vera Leite (2015), em seu depoimento, comentou a crônica de Kenard Kruehl, intitulada de “Como nasceu a 4ª poética no Nós e Elis”. Ela disse que talvez por ciúme, frustração, “Me pareceu até que ele ficou um pouco enciumado, parece que ele queria que ele ficasse com as “Quartas Poéticas”, esse jornalista tenha escrito um texto “venenoso” para gerar polêmica, algo que seria comum do seu comportamento. Acreditamos que essa atriz se referiu especialmente ao penúltimo parágrafo dessa crônica, onde Kenard Kruehl apontou a sua suposta

superioridade declamativa em comparação com Vera Leite e com Afonso Lima, que ele afirmava também ter sido contratado para recitar poesias, e sugeriu, ironicamente, que Vera Leite e Afonso Lima seriam ruins arautos ao ponto de receberem “sapatadas” como uma resposta, extrema, do desagrado que estariam promovendo na plateia.

[...] No que pese eu gostar muito de poesia e, principalmente, do José Afonso de Araújo Lima e da Vera Leite passei a não frequentar o Nós e Elis nas quartas-feiras. Ora! Como eles não recitavam como eu, com sangue nas veias dilatadas da América Latrina, uma noite receberam uma sapatada em suas respectivas bundas. Bem feito! Ora! (KRUEL, 2009).

Independentemente dessa crônica de Kenard Krueel fazer uma referência direta e ríspida a Vera Leite, esta atriz comentou, em seu depoimento, que não se sentiu ofendida com tais palavras, “[...] não considere isso uma ofensa a mim não”. Contudo, ela aproveitou a oportunidade para esclarecer alguns supostos equívocos históricos do texto desse jornalista. O primeiro equívoco seria o que motivou o nascimento da “Quarta Poética”, ou seja, um projeto de Elias Prado Júnior e não uma briga envolvendo frequentadores daquele bar. O segundo equívoco é que ela não teria sido alvo de sapatadas e ainda ressaltou que não houve brigas em nenhuma edição daquele evento poético. Por fim, ela afirmou que trabalhou sozinha na coordenação da “Quarta Poética”, diferente da informação daquele jornalista, que incluiu Afonso Lima.

Em seu depoimento, Vera Leite fez uma defesa apaixonada da “Quarta Poética” e da sua versão da história, sobre os fatos que envolveram esse evento, que eram um dos destaques do *menu artístico* do bar Nós e Elis.

[...] E aí ele [Kenard Krueel] falou, não contou a história direito como começou [o nascimento da “Quarta Poética”]. E depois disse que teve uma “Quarta Poética” que alguém atirou os sapatos no palco. Isso eu posso lhe garantir que decididamente não aconteceu em nenhuma “Quarta Poética”, se aconteceu... O Nós e Elis era um lugar polêmico né, lá as questões eram políticas, sociais e culturais, eram discutidas a ferro e fogo. Então, lá era a grande mesa de debate cultural de Teresina. E tinha momentos muito acirrados, muito conflitantes, brigas até. Mas nunca nas quartas poéticas. Nas quartas poéticas era noites de po-e-siaaaa, de romantismo, de declarações de amor. Houve muito começo de namoro nessa época. Eu lembro. Muita gente levava poesia para lá, até anônimos, poetas anônimos ainda. E nunca houve esse fato de alguém não gostar, e por não gostar atirar algo no palco, nem copinho, nem tampinha de garrafa nunca foi atirado, foi um período todo... [...] ele [Kenard Krueel] até botou na história dos livros aí de que o Afonso tinha sido chamado pelo Elias pra fazer essas quartas poéticas. O Zé Afonso não tem absolutamente nada a ver, nada a ver, nada a ver. Apenas ele me apresentou ao Elias Ximenes. E o Elias Ximenes me chamou para fazer a noite do teatro (riso) e eu fiquei com

a noite da poesia, entendeu? Não teve nada a ver com o Zé Afonso não. (LEITE, 2015).

No trecho acima, do depoimento de Vera Leite, duas afirmativas nos chamaram a atenção: a suposta ausência de brigas nas edições das “Quartas Poéticas” e a contratação exclusiva dessa atriz para coordenar esse evento. A nossa pesquisa não encontrou fontes, orais ou escritas, que afirmassem ou negassem a existência de brigas em alguma edição desse evento poético. Porém, encontramos registros com informações gerais sobre o bar, em conformidade com Vera Leite, que apontaram muitos debates acirrados e algumas agressões verbais, que culminavam em lesões físicas envolvendo frequentadores que ingeriram bebidas alcoólicas sem moderação.

Sobre a contratação exclusiva dessa atriz para coordenar as “Quartas Poéticas”, todas as nossas fontes, com exceção do texto de Kenard Kruel, fazem referência apenas ao nome de Vera Leite como coordenadora desse evento. O próprio Afonso Lima foi taxativo em seu depoimento, ao afirmar que apenas participou dessa programação do Nós e Elis, como qualquer outro frequentador daquele bar.

[...] E as Quartas Poéticas era pra declamar e a Vera que iniciou isso. Foi Vera Leite. O Elias quem falou com ela, ela falou com Elias, não me lembro bem. E ela começou as Quartas Poéticas, toda Quarta Poética a Vera estava lá, falando poesia, declamando poesia. Inclusive muitas minhas ela falava lá na quarta. E eu estava sempre junto com ela. Mas eu não era da coordenação, não recebia nada por isso. Não tinha nenhuma participação direta na coisa. Eu apenas ensaiava alguma coisa, fazia com ela... mostrava alguns poemas que eu achava que eram interessantes, de pessoas novas que estavam surgindo, mas foi uma coisa exclusivamente dela. [...] Ela falava os textos, declamava os poemas, etc. E qualquer um podia declamar. Eu participei assim. Eu declamei poema de Augusto dos Anjos. Eu declamei algum poema meu, né... Mas como uma pessoa que estava por ali. Uma pessoa envolvida com o ambiente, envolvidíssimo com ela, com o Elias. (LIMA, 2015).

No depoimento acima, de Afonso Lima, ele destacou também um aspecto que caracterizou aquele evento lítero-musical, o espaço livre para que outras pessoas pudessem participar, recitando suas próprias poesias e/ou dos clássicos da literatura nacional e mundial. Entre os amantes da poesia que subiram ao palco do Nós e Elis para saudar a deusa Érato, estavam Ramsés Ramos, Moisés Chaves, Chico Castro e William Melo Soares.

Essa abertura promovida por Vera Leite foi salutar para o bar e seus frequentadores, pois assim, promoveu um maior envolvimento neste sarau poético. Algumas pessoas chegavam a contar os dias para que chegasse logo a quarta-feira e, assim, pudessem se deleitar com o

lirismo dos versos de grandes artistas de sua predileção. Essa festa lítero-musical, coordenada por Vera Leite, perdurou por todo o ano de 1985, quando o evento “Quartas Poéticas” deixou de ser ofertado no *menu artístico* do bar Nós e Elis, com a saída dessa atriz.

Eu encerrei [as “Quartas Poéticas”] por que eu já estava mesmo muito cansada e já estava muito atribulada, por que eu passei a fazer rádio, fui trabalhar em rádio, já não tinha mais tempo [...] As “Quartas Poéticas” foi o ano de 85, foi o ano todo...[...]Foi [só um ano]. Comigo foi só um ano e acabou, quando eu saí acabou. (LEITE, 2015).

Ainda que tenha durado apenas um ano, a “Quarta Poética” do bar Nós e Elis marcou a história cultural da cidade de Teresina, pois até então, e também a posteriori, desconhecemos a existência de outro espaço que tenha ofertado semanalmente, durante um ano e de forma ininterrupta, um evento poético dessa magnitude.

A vigência ininterrupta da “Quarta poética”, naquele ano de 1985, indica um pouco do tom revolucionário que marcou o bar Nós e Elis. Para alguns frequentadores, como Albert Piauí, Chico Castro e Durvalino Couto Filho, o bar Nós e Elis movia-se por ações vanguardistas que alteraram profundamente a produção cultural em Teresina. Como exemplo dessas ações vanguardistas destaca-se o **oferecimento de música ao vivo**, quase todos os dias da semana, algo até então raro nos bares e restaurantes da cidade; o **pagamento de cachê aos músicos locais**, algo até então raramente realizado, com exceção das *bandas de baile*, que faziam cover de um ou vários artistas, tocando músicas conhecidas que passavam nos programas de rádio AM e FM; e a **valorização de músicos com trabalhos autorais e/ou intérpretes de um repertório de alta qualidade musical**. Essa valorização dos artistas teresinenses com trabalhos autorais, realizada por Elias do Prado Júnior e os demais administradores do bar Nós e Elis, deu grande impulso à profissionalização dos músicos.

A cidade de Teresina, durante a década de 1980, realizou vários festivais de música que exigiam uma maior qualidade técnica dos candidatos. Cabe sublinhar que, embora tenham incentivado a profissionalização dos músicos e intérpretes teresinenses/piauienses, esses festivais eram realizados esporadicamente e ficavam à mercê do poder público municipal e estadual. Portanto, a frequência diária de apresentações de música ao vivo no bar Nós e Elis, acabou contribuindo decisivamente para a criação ou fortalecimento de uma *face musical* na/da cidade. Face esta que passou a exigir maior qualidade técnica dos músicos e intérpretes.

Empregamos a expressão “face musical” no sentido de marca identitária. Isto é, um atributo, entre outros, que caracterizaria a cidade de Teresina e, especificamente o bar Nós e Elis. Não se trata de uma identidade fixa, que supostamente “sempre existiu”. Mas de um

qualificativo urbano construído performativamente, pela reiteração de ações. Nesse caso, a oferta quase diária de música ao vivo na referida casa noturna, o aumento da demanda por esse gênero artístico e o aprimoramento técnico e estético dos músicos teresinenses (SILVA, 2000; HALL, 2001; BUTLER, 1999).

O incentivo do Nós e Elis ao refinamento técnico dos músicos teresinenses foi reconhecido pelo baterista, poeta e publicitário Durvalino Couto Filho, em sua crônica sobre este bar, sendo que, na sua concepção,

A maior importância do Nós e Elis, é sem dúvida, ter dado início à profissionalização dos músicos de Teresina, que passaram a ter cachê fixo e negociado para tocar nos bares da noite da cidade. Este é um dos méritos de Prado Júnior, parnaibano de boa cepa, que aqui aportou, começou uma carreira de empresário, homem público e político venturoso, infelizmente interrompida por uma morte traiçoeira e prematura. (COUTO FILHO, 2009).

O músico Geraldo Brito (2015), em depoimento, também reconheceu essa importância do Nós e Elis para o desenvolvimento da música profissional e autoral em Teresina, mas ressaltou que esse bar não foi pioneiro na prática do pagamento de cachê, pois antes, por volta dos anos 1970, já havia uma churrascaria em frente ao Jôquei Club, na Avenida Nossa Senhora de Fátima que promovia tal ação, embora esporadicamente.

O músico e escritor Eneas Barros (2010), em sua “Carta a Joca Oeiras” (um texto que comenta o livro “No Nós & Elis: a gente era feliz – e sabia”), do mesmo modo que Geraldo Brito, chama atenção para o fato de que Elias Prado Júnior e o bar Nós e Elis não foram pioneiros no incentivo à profissionalização dos músicos piauienses e na prática do pagamento de cachê, como sugere Durvalino Couto Filho e outros antigos frequentadores. Como exemplo, Eneas Barros citou o Kina’s Bar, de propriedade de Luís Marreiros (localizava-se no mesmo espaço onde depois passou a funcionar o Nós e Elis), que no início da década de 1980 já estaria desenvolvendo esta prática de valorização do artista piauiense. Este próprio músico/escritor teria sido beneficiado com esta prática incentivadora, como podemos observar em suas palavras abaixo.

Antes de surgir o Nós & Elis, havia outro bar no local, chamado Kina’s. Pertencia ao Marreiros (não lembro o primeiro nome). Era um bar que também se utilizava de música ao vivo. Eu e uma meia dúzia de amigos tínhamos por hábito fazer samba de mesa, comigo na voz e no cavaquinho ritmo (veja só!). Se não me falha a memória, o ano era 1980. Certo dia, tocando em um bar qualquer da zona leste [sic], em um sábado à tarde, o proprietário nos pediu para retornar no sábado seguinte, que ele pagaria as despesas. Com o samba de mesa, surgiram muitos clientes, daí o entusiasmo. Fomos crescendo

musicalmente, até que acabamos montando um som profissional e um grupo chamado Sambaião, e fomos tocar às sextas no Kina's Bar. Casa cheia. Momentos de muita movimentação. Aos sábados tocava o grupo Sambência, do falecido José Carvalho. Percebi que muitos colaboradores do livro “Nós & Elis...” referem-se ao Elias Prado Júnior como o primeiro profissional a valorizar os músicos, pagando bons cachês e em dia! Reconheço que ele lançou e valorizou muita gente, pagando por um trabalho que o músico não tinha hábito de receber. Ajudou a profissionalizar muita gente. No entanto, o [Luís] Marreiros, que o antecedeu, também fazia isso. Pagava em dia um cachê justo e ainda fornecia tira-gostos e doses extras de whisky, aqueles mimos que conquistam. (BARROS, 2010).

No que tange ao valor pago do cachê no Nós e Elis, Geraldo Brito e o Maestro Aurélio Melo (2015), semelhante ao que apontou Eneas Barros sobre o Kina's Bar, compartilham da informação de que ele era pequeno, mas suficiente para aquele momento histórico de suas vidas. Geraldo Brito chegou a afirmar que o cachê “[...] Não era bom não! Mas era, o suficiente. Dava para se comprar alguma besteira”. Diante dessa informação questionamos o que esse músico chamou de *suficiente* naquela época (final dos anos 1980 e começo dos anos 1990), pois o humorista João Claudio Moreno, apesar de ter lotado o Nós e Elis com seu show (em dezembro de 1989) recebeu um cachê que, segundo ele, só dava para pagar duas passagens de ônibus coletivo.

Ressaltamos que entender esse valor “suficiente” do cachê pago não constitui tarefa simples, pois o bar Nós e Elis funcionou durante onze anos, de 1984 a 1995, com a presença constante de Geraldo Brito, se apresentando por todo esse período, com diferentes administrações, variados artistas se apresentando (alguns experientes e outros em início de carreira, como foi o caso de João Claudio) e diferentes contextos políticos e econômicos. Portanto, são diferentes variáveis a serem examinadas, e tal aspecto não constitui o objetivo de nossa pesquisa. Consideramos que independentemente do valor pago, o mais importante naquele momento era o incentivo aos artistas, para que continuassem seu trabalho e a abertura para as produções autorais, o que oportunamente contribuiria para a formação de plateia. E, uma vez formada essa plateia, os artistas teresinenses teriam a certeza de que poderiam investir em suas produções, pois teriam um público cativo que lhe acompanharia no Nós e Elis e em outros espaços.

O bar Nós e Elis não foi pioneiro, mas contribuiu decisivamente para a formação de plateia consumidora de produção artística local, especialmente na área da música em Teresina. A oferta diária de música ao vivo, como comentamos anteriormente, foi o motor da constituição dessa *face musical*. Sendo que a manutenção desse motor foi realizada, principalmente, por

Elias Prado Júnior e depois continuou com os demais administradores do bar, que faziam de tudo para que o show da *face musical* não parasse.

As nossas pesquisas com antigos frequentadores do Nós e Elis, em seus relatos orais e escritos, indicaram que um exemplo dessas atitudes enérgicas de Elias Prado Júnior, para que o *motor da música* não parasse em seu bar, é que ele pagaria cachê dobrado para os músicos contratados de última hora. Isto é, quando faltasse um músico previamente contratado, ele rapidamente procuraria um substituto, ligando para outros artistas ou indo diretamente à residência destes e convidando-os a se apresentarem no bar. E, para que o convite não fosse recusado, devido à forma repentina em que ele fora realizado, antes mesmo de ouvir a resposta ele apontaria alguns benefícios extras, como o cachê dobrado, o traslado de ida e volta (da residência do artista ao bar e vice-versa) e o agendamento de uma outra apresentação para o dia seguinte.

O músico Cruz Neto (2009) relatou com muita gratidão, em sua crônica sobre o Nós e Elis, que ele foi um desses artistas contratados de última hora e, justamente num dia muito tenso de sua vida, pois seu filho estava muito doente e ele não tinha dinheiro para levá-lo ao hospital. O próprio Elias Prado Júnior teria ligado para ele solicitando seus serviços artísticos. E, antes que ele respondesse, já dizia que iria pagar cachê dobrado e também já agendaria outra apresentação para o dia seguinte, com essas mesmas condições. Mesmo diante desta inusitada e rentável oferta de trabalho, o músico Cruz Neto disse que só teria condições psicológicas de aceitar o convite se Elias pagasse o cachê adiantado (queria que seu filho fosse imediatamente levado ao hospital para ser medicado). O proprietário do Nós e Elis não teria titubeado, aceitando assim as condições do músico. Este, por sua vez, em agradecimento, teria tocado com muito prazer, as duas noites, muito além do horário previamente contratado.

Outro artista contratado de última hora por Elias Prado Júnior foi Feliciano Bezerra. O músico Fifi, como é mais conhecido no meio artístico, relatou em sua crônica sobre o Nós e Elis, que esse episódio ocorreu nos anos 1980, uma década considerada perdida, para quem ele chamou de pseudosociólogos e, achada por boêmios. Ele tocou e cantou muitas vezes no Nós e Elis, sendo que em um de seus dias de folga aconteceu o seguinte episódio:

[...] certa noite de sexta-feira eu estava em casa, por volta das dez horas, já encerrando minhas atividades noturnas e preparando-me para dormir quando bateram à porta. Era o Elias e, antes mesmo de eu me desfazer da surpresa, ele deu boa noite e foi direto: “Fifi, estou sem ninguém pra tocar hoje à noite, vai ter que ser você, vim buscá-lo, pagarei cachê dobrado e ao terminar venho lhe deixar em casa”. Era incrível, em minha casa, no Monte Castelo, não era tão perto assim. Bem, diante do imperativo convite, só me restava obedecer;

peguei o violão e fui. Toquei, foi uma ótima noite, recebi o cachê (dobrado) e fui devolvido à minha casa. Este era o Elias, **naquela noite, por alguma razão o músico escalado faltara e como o Nós e Elis não podia ficar sem atração o Elias dava um jeito.** (BEZERRA, 2009, grifo nosso).

O depoimento acima reforça a ideia da construção de uma *face musical* no Nós e Elis e, de como o primeiro proprietário levava muito a sério essa questão, pois nenhum dia poderia ficar sem música ao vivo, para que não quebrasse essa marca identitária que se estava construindo. E, caso ocorresse algum imprevisto, “o Elias dava um jeito”, pois “o Nós e Elis não podia ficar sem atração”.

Essa *face musical* atraiu mais pessoas ao bar Nós e Elis, que ficou ainda menor, diante do público que o frequentava. A música constituía-se como o principal ímã, mas também havia outros, como a possibilidade de obter os *15 minutos de fama* entre os frequentadores do bar. Como fora dito antes, o show não estava apenas no palco, mas também na plateia. Esta por sua vez, sabedora da existência desse espaço midiático democrático, fazia uso de várias ações para chamar para si os holofotes. Os *15 minutos de fama* eram adquiridos principalmente por meio das canjas, das caídas no “bebódromo” e no ato de “desfilar na passarela”.

O ato de “desfilar na passarela” ocorria devido à geografia do bar, que induzia os frequentadores que precisavam ir ao banheiro, a passar por um fino corredor, localizado entre o palco e as mesas. Ao passar por este estreito corredor, com o piso revestido de seixos, querendo ou não, a pessoa atraía para si as atenções. Os mais tímidos, esgueiravam-se entre as mesas para evitar aquele “corredor dos holofotes”. Já os mais extrovertidos faziam questão de passar por ali, falando com as pessoas de todas as mesas e até cumprimentando quem estava se apresentando no palco, o que acabava às vezes *roubando a cena* e atrapalhando os artistas. Ressaltamos que o apelido de “passarela”, referente àquele corredor, fora dado pelo público masculino, enlevado pelas belas mulheres que passavam por ali. O cartunista Albert Piauú relatou, em seu depoimento sobre o Nós e Elis, que estas mulheres, por sua vez, sabiam e gostavam da existência daqueles *olhares desejan-tes* dos homens.

Por isso as mulheres que frequentavam o Nós e Elis faziam questão de embonecarem-se todas, para “desfilar” na passarela que as levaria ao banheiro. Era até visível que, algumas delas vinham, as mais das vezes, ao banheiro, apenas para se mostrar. (PIAUÍ, 2009).

Esses *olhares desejan-tes* destinados às mulheres que se dirigiam ao banheiro do bar Nós e Elis nos faz pensar que esta prática constituía-se como uma *pulsão escópica*. Isto é, havia um prazer (em alguns casos até sexual) em observar aquelas mulheres, levando alguns homens,

inclusive, a desejar ter um relacionamento amoroso com elas, até mesmo de forma furtiva e efêmera.

A expressão “pulsão escópica” foi tomada de empréstimo de Michel de Certeau (2008), no seu livro “A invenção do cotidiano” que, por sua vez, reflete sua vasta bagagem cultural – possuía sólida formação em Filosofia, Teologia, História, Letras Clássicas (Linguística) e Psicanálise (pertencente à Escola Freudiana de Jacques Lacan, desde sua fundação em 1964 até sua dissolução em 1980) –, bem como influências diretas de Freud. A “pulsão escópica”, segundo Freud e Lacan, consiste no prazer (sexual) de olhar. Isto é, diferente da “visão”, que seria instinto, interioridade (necessidade física onde há saciedade. Um exemplo disso é a fome. Ou seja, quando o sujeito come, desaparece transitoriamente a necessidade de comer, ele se acalma), o “olhar” seria algo racional, exterior. Na concepção desses psicólogos, não há necessidade de olhar. “O olho que vê tem prazer de ver”. Essa pulsão é insaciável e tem o outro como objeto de desejo. Certeau, em seus estudos sobre “práticas de espaço”, acreditava que os pintores medievais e renascentistas desenvolviam essa pulsão escópica nas suas representações panorâmicas das cidades e que esta prática continuou com os atuais arquitetos e seus consumidores.

No fenômeno do “desfile na passarela”, realizado no bar Nós e Elis, a *pulsão escópica* ou os *olhares desejanter* dos homens, eram às vezes correspondidos por piscadelas femininas que geralmente levavam a flertes realizados ali mesmo na parte escura do bar, próxima dos banheiros. Quando o flerte ficava mais “quente” e/ou quando se tratava de um relacionamento amoroso extraconjugal, os enamorados se dirigiam furtivamente à Praça Gerardo Vasconcelos Filho, que se constituía como uma extensão do bar, devido à sua proximidade e ao constante uso dos frequentadores do Nós e Elis.

A Praça Gerardo Vasconcelos Filho (até hoje ainda existente) era pequena, em formato triangular, com árvores frondosas, algumas figueiras e com bancos cimentados, sem encosto, por todo o seu entorno. Os frequentadores do Nós e Elis praticavam este espaço, sob o véu da noite, conversando, namorando, fazendo sexo e fumando *baseados* (maconha). Essas práticas cotidianas noturnas, neste logradouro público, eram realizadas tranquilamente, sem medo de assaltos ou qualquer outro ato importuno. Isto ocorria porque, segundo a crônica de Chico Castro,

Era no tempo em que a zona leste [sic] não tinha os espigões [edifícios] de hoje. Nem a violência. Saíamos para acender nossos baseados bem na pracinha que ficava ao lado do bar. Muitas vezes vim a pé para casa, só pelo prazer de andar pelas ruas desertas de Teresina, sem medo algum, ou pelo

simples motivo de desejar acender mais um, antes do merecido sono. Ou por ter gasto todo o dinheiro com as eternas saideiras em companhia do Elias. (CASTRO, 2008).

A tranquilidade da noite teresinense na década de 1980, somada a muitas doses de bebidas e ao fervor da inconsequente liberdade juvenil, levava alguns casais que se formavam no Nós e Elis, e se dirigiam à praça ao lado para ficarem mais à vontade, a irem além da troca de beijos, chegando a carícias mais ousadas ou até mesmo à prática de sexo rápido em um banco mais afastado. Em alguns casos os casais começavam com essas “rapidinhas” e depois seguiam para os motéis da cidade.

Entre os hotéis para encontros amorosos que a cidade de Teresina oferecia nas décadas de 1980 e 1990, estava o *V Motel*, que ficava localizado no Centro da cidade, à Rua 24 de Janeiro – Sul. Na década de 1980, a maior parte da população de Teresina se concentrava nas proximidades da região central. Portanto, com um transporte automotivo, rapidamente seria possível chegar a esse motel. Inclusive na propaganda do *V Motel*, publicada nos Classificados do Jornal O Dia, do dia três de janeiro de 1984 (CLASSIFICADOS, 1984), encontramos as expressões “Para não perder nada. O único perto de você. Economize tempo e gasolina”. O problema dessa hospedaria para amantes é que ela ficava localizada numa área residencial, fato que incomodava os casais mais discretos.

Esses amantes, que presavam por mais privacidade, geralmente se dirigiam para a região tradicional (até hoje) dos motéis de Teresina, que fica localizada na beira do Rio Parnaíba, na Avenida Boa Esperança, a exemplo dos motéis *Maytê* e *Rio Parnaíba*. Esses três motéis citados, no intuito de atrair mais clientes investiam na sofisticação e conforto, ofertando o que havia de mais moderno na época, como apartamentos equipados com aparelhos de ar condicionado, frigobar, TV a cores, vídeo cassete e serviço de cozinha *a lá carte* 24 horas.

Ressaltamos que os frequentadores do Nós e Elis não utilizavam a Praça Gerardo Vasconcelos Filho apenas para encontros furtivos. Eles também se encontravam neste logradouro público, sob a luz das estrelas e da lua e/ou num fim de tarde, para curtir os grandes shows que lotavam aquele espaço cultural, restando aos *frequentadores excedentes* apenas ouvir o som dos artistas naquela praça. A festa ocorria no bar e em seus arredores, mas não agradava a todos os moradores daquela região, fato que será discutido mais adiante.

4.4 O quarto ato: Netinho da Flauta e a transversalidade dos frequentadores do Nós e Elis

Ao longo de nossa pesquisa, nossas fontes – escritas, orais, imagéticas e audiovisuais – indicaram o nome de várias pessoas que frequentaram o bar Nós e Elis. São muitos anônimos e alguns conhecidos do meio artístico e político teresinense/piauiense. Parte dessas pessoas já foi aqui mencionada e, inclusive, nos ajudou a contar a história desse bar, com seus registros memorialísticos, crônicas, poesias e depoimentos orais. Entre esses muitos frequentadores, podemos citar em ordem alfabética:

Açaí Campelo, Ací Campelo, Albert Piauí, Alda Caddah, Álvaro Luiz Carneiro, Aloisio Jr., Ana Fonteles, Ana Miranda, André Luís, Ângela Astral, Antonio José Medeiros, Antônio Neto, Arimatan Martins, Assis Batista, Assis Bezerra, Assizinho, Aurélio Melo, Barretão, Bebeto (Adalberto Jr.), Berna, Beto Pirilampo, Carla Ramos, Carlim Ferreira, Carlinhos Vassoura, Carlinhos Meneses, Carlos Evandro Eulálio, Carlos Rubem, Carol Costa, Chagas, Chico Castro, Cláudia Simone, Colombo, Creuza Martins, Cruz Neto, Denise (Rebordosa), Dodó Macedo, Donizzeti Bugigia, Durvalino Couto, Edgar Lippo, Edna Nascimento, Edneide Magalhães, Edvaldo Nascimento, Eleonora Paiva, Emerson Boy, Fabinho Nóbrega, Fábio Costa, Fátima Lima, Fernanda Micaela, Fernando Costa, Fifi (Feliciano Bezerra Filho), Flávio, Fonseca Neto, Gabi, Garibaldi Ramos, Garrincha, George Mendes, Geraldo Brito, Gilvan Santos, Gondim Neto, Ico Almendra, Ivonaldo, Jaboti Fonteles, Janete Dias, João Cláudio Moreno, José Afonso de Araújo Lima, José Elias Area Leão, José da Providência, José Medeiros, Júlio Medeiros, Justino Barbosa, Kátia Paulo, Kenard Kruel, Kinha, Kleber Eulálio, Lari Sales, Laurenice França, Lázaro do Piauí, Liminha, Lina do Carmo, Lizânia Brito, Lucila, Luizão Paiva, Machado Júnior, Magno Aurélio, Manoel Domingos, Marcelo Evelin, Márcia Martin, Márcio Menezes, Margareth Leite, Maria Alice, Maria do Carmo Veloso, Maristela Gruber, Marta Tereza Tajra, Mauricio Mauler, Miriam Eduardo, Moisés Chaves, Naeno, Naka, Nazaré Fonteles, Netinho da Flauta, Nilson Coelho, Nonato Monte, Noronha Filho, Olavo Rebelo, Osmar Júnior, Osnir Veríssimo, Patrícia Mellodi, Paulo Aquino, Paulo Batista, Paulo de Tarso Libório, Paulo Moura, Paulo Gutemberg, Porkovitch, Prado Júnior, Puskas, Raimundo, Ramsés Ramos, Regina Sousa, Renzo Ramos, Ricardo Gruber, Robert Ferreira, Roberto Sabóia, Ronaldo Bringel, Roraima, Rosana Siqueira, Rosa Silva, Rosilândia Melo, Rosinha Amorim, Rosinha Lobo, Rubeni Miranda, Rubens Lima, Rubervan Du Nascimento, Sirley, Solange Leal, Soraya Guimarães, Tânia Fonteles, Teotônio, Tim Fonteles, Toni Trindade, Vera Leite, Vera Mascarenhas, Vicentim, Viriato Campelo, Yeye Demes, Wellington Dias, Wellington Soares, William Melo Soares, Zé de Braga, Zé Dantas, Zezinho Piau, Zé Rodrigues, Zezé Brito, Zezé Fonteles. (OEIRAS, 2010, p. 167-168).

A lista acima refere-se apenas às pessoas que foram citadas nos textos que compõem o livro organizado por Joca Oeiras (2010), portanto não temos a intenção de indicar todos os frequentadores do Nós e Elis (e nem seria possível!), mas reforçar o registro histórico de

memórias individuais que, juntas, formam a memória coletiva dos *bons vivants* daquele espaço cultural.

Segundo Maurice Halbwachs (2006), a memória coletiva é formada a partir dos pontos comuns, das memórias individuais, dos integrantes de um grupo social. Para esse pesquisador, a evocação individual do passado se fortificaria quando fosse legitimada pelas lembranças dos outros. Isto porque, nunca estaríamos sós (ou pelo menos não na maioria das vezes). Mesmo sozinhos, carregaríamos conosco as experiências vivenciadas com os outros. Esse *outro* poderia ser uma pessoa, um livro, uma música.

O referido sociólogo francês defende a participação em grupo (contínua) para que as lembranças não se dispersem. Com base nesse pensamento, ele aponta a necessidade de que não percam os códigos de comunicação do grupo do qual participávamos, para que nossas lembranças possam ser rememoradas de forma “completa”, se bem que ele ressalta o fato de que o diálogo entre memórias individuais e memória coletiva, não se dá de forma automática, simplista. Existem especificidades que tornam esta relação bastante complexa, haja vista que, em suas reflexões, ele faz vários questionamentos sobre a difícil relação entre indivíduos e grupos.

Contudo, se a memória coletiva tira sua força e sua duração por ter como base um conjunto de pessoas, são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo. Desta massa de lembranças comuns, umas apoiadas nas outras, não são as mesmas que aparecerão com maior intensidade a cada um deles. De bom grado, diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes. Não é de surpreender que nem todos tirem o mesmo partido do instrumento comum. Quando tentamos explicar essa diversidade, sempre voltamos a uma combinação de influências que são todas de natureza social. (HALBWACHS, 2006, p. 69).

Acreditamos que os frequentadores do bar Nós e Elis, assíduos ou eventuais, ***deixaram sua marca e foram marcados*** por esse espaço cultural da Zona Leste de Teresina. Ou seja, em suas vivências nesse espaço cultural, imprimiam certas singularidades e, ao mesmo tempo, reproduziam comportamentos oriundos da interação com o grupo de frequentadores. Portanto, na lembrança (individual) dessas vivências há diferentes pontos de vista sobre a memória coletiva do bar Nós e Elis e também pontos comuns relacionados a fatos, espaços, tempos e/ou pessoas.

Entre essas pessoas, que deixaram sua marca e foram marcados pelo referido bar e que se constituem como um ponto comum nas memórias individuais sobre essa casa noturna,

gostaríamos de destacar uma (Netinho da Flauta), que representa, com base na análise de nossas fontes, a *transversalidade* dos frequentadores do Nós e Elis.

Em nossa pesquisa, tomamos de empréstimo algumas reflexões da área pedagógica sobre o conceito de *transversalidade*¹⁰⁵ e adaptamo-las ao universo do campo historiográfico. Nessa perspectiva, entendemos que muitos frequentadores do bar Nós e Elis agiam de forma transversal, ao se integrarem aos vários espaços culturais de Teresina e também de outras cidades e regiões. Essa integração espaço-temporal funcionava como uma esponja absorvendo urbanidades (materialidades, comportamentos, desejos, utopias presentes em logradouros e demais espaços das cidades) e também deixando seus “resíduos” nesses mesmos *lugares praticados* (CERTEAU, 2008). Nesse sentido, o que se vivenciava (“aprendia”) em um espaço poderia ser compartilhado em outro, levando-o inclusive a empreender transformações estéticas e sociais a partir dessas interações.

Ressaltamos que esse compartilhamento (assimilação, construção e reconstrução) de “aprendizados” / vivências não ocorria por meio de fragmentos sistematizados, mas de forma espontânea, interdisciplinar e inconsciente. Como exemplo dessa transversalidade, com base em crônicas e depoimentos sobre o referido bar, podemos destacar o fato de que alguns frequentadores do Nós e Elis, quando estavam assistindo shows musicais, teatrais e de humor se comportavam como se estivessem no Theatro 4 de Setembro. Ou seja, evitavam conversas paralelas ou outro comportamento que “roubasse a cena” de quem se apresentava no palco, bem como não atrapalhavam quem estivesse atento àquela apresentação artística.

Em face do exposto, ao apontarmos o músico Netinho da Flauta como um representante da transversalidade no Nós e Elis e um ponto comum das memórias individuais sobre a memória coletiva desse bar, estamos resguardados no fato de que esse músico foi uma das pessoas mais presentes nessa casa noturna. Além disso, ele esteve envolvido em alguns fatos pitorescos desse lugar; circulou por outros espaços culturais da cidade de Teresina e de todo o Brasil, articulando-se com suas idas e vindas ao Nós e Elis; participou de duas grandes bandas da cidade (Grupo Varanda e Grupo Candeia). E ainda, coincidentemente, faleceu no mesmo ano do idealizador dessa casa noturna.

¹⁰⁵ O conceito de transversalidade no campo educacional consiste numa forma de organizar o trabalho didático na qual alguns temas são integrados nas áreas convencionais. Nesse sentido, há a possibilidade de se estabelecer, na prática educativa, uma relação entre aprender conhecimentos teoricamente sistematizados (aprender sobre a realidade) e discutir questões da vida real e de sua transformação (aprender na realidade e da realidade). Essa perspectiva de temas transversais visa a integração aos conteúdos formais e não um trabalho paralelo. Para maiores informações confira: MENEZES, Ebenezer Takuno de; SANTOS, Thais Helena dos. Verbete transversalidade. **Dicionário Interativo da Educação Brasileira** - Educabrazil. São Paulo: Midiamix, 2001. Disponível em: <<http://www.educabrazil.com.br/transversalidade/>>. Acesso em: 19 jan. 2016.

Nossas primeiras fontes sobre esse músico piauiense foram dois poemas publicados no site Portal do Sertão em 2009. Mesmo não fazendo referência direta ao Nós e Elis, esses textos poéticos foram incluídos no link que reunia textos sobre esse bar. Segue abaixo os poemas para apreciação e análise.

Tributo a um parceiro

Era impossível a qualquer cristão
resistir ao astral desarmado
alegre e sincero de Netinho da Flauta
ele é o que se seguia ao som estridente
e encantador do instrumento
embalando seus longos cabelos ao vento
naquele seu andar sem destino prévio. (FERREIRA, 2009).

Flautas

Nos pés o chão das estradas
Nos olhos o brilho da vida
Os paparicos em Carminha
Fina flor da melodia

Vem de longe um som de flauta
Dentro da noite vadia
Livre como um passarinho
Um mensageiro do bem
Viajou no som da flauta
Rumo aos confins do além. (SOARES, 2009).

Os poetas Climério Ferreira e William Melo Soares conheceram e conviveram com Netinho da Flauta na cidade de Teresina e, principalmente, nas noites do Nós e Elis. No lirismo dos versos desses poetas o que se percebe é uma exaltação das qualidades desse músico, seu carisma, seu comportamento andarilho e livre de preconceitos, sua simplicidade, sua parceria com a flauta – por ele apelidada de “Carminha” – que se constituía como uma extensão de sua existência. Climério Ferreira, no poema “Tributo a um parceiro”, se reporta a Netinho conjugando-o no tempo pretérito, ao que ele foi e não é mais. Para quem não conheceu a trajetória desse instrumentista fica a dúvida em relação ao que aconteceu com ele depois *do tempo do Nós e Elis*. Mas William Melo Soares, no poema “Flautas”, deixa claro que ele partiu, numa viagem sem volta, pois “Viajou no som da flauta/ Rumo aos confins do além”.

João dos Santos Neto, também conhecido como *Neto do Dequinha*, em sua cidade natal (São João do Piauí), nasceu em 29 de março de 1958. Era filho de Tercina Ferreira Teixeira e teve cinco irmãos, Mirtes Damasceno Ferreira, Noemi Damasceno Barroso, Natércia

Damasceno Rangel, Nivalda Damasceno Ferreira e Toni Santos. No meio artístico ficou conhecido como *Netinho da Flauta* ou *Da Flauta* para os mais íntimos (LIMA, 2009¹⁰⁶).

Netinho da Flauta foi um músico autodidata. Desde criança, na cidade de São João do Piauí, produzia seus próprios instrumentos musicais, especialmente flautas, de talos de mamoeiro e de bambu. Uma de suas brincadeiras preferidas era fazer embolada com o pai. O gosto pela música foi herdado dos genitores. A família paterna era composta por vários músicos que, juntos chegaram a formar uma orquestra em São João do Piauí. O pai e o irmão Toni logo perceberam o talento de Netinho e, à revelia do restante da família, que desejava que ele tivesse um ofício rentável e seguro, como o de Engenheiro Agrônomo, passaram a incentivá-lo a desenvolver a carreira musical. O irmão Toni Santos deu-lhe uma flauta doce, cujo domínio teria aprendido facilmente e, em seguida, seu pai o presenteou com uma flauta transversal. Netinho mudou para Teresina e passou a fazer o curso de Educação Artística – habilitação em Música, na Universidade Federal do Piauí. No entanto, não chegou a concluir os estudos, pois segundo ele próprio, em relato para familiares e amigos, já sabia tudo o que os professores tinham para lhe ensinar e também porque não queria ficar preso a um só lugar (Teresina) e às regras institucionais (UFPI) (LIMA, 2009; MÚSICA PERDE..., 2002).

Seu talento nato e seu espírito aventureiro deram o impulso necessário para que ele viajasse o Brasil inteiro. Morou em São João do Piauí-PI, Teresina-PI, Parnaíba-PI, Luís Correia-PI, Cajueiro da Praia (Barra Grande) -PI, Macapá-AP, Olinda-PE, Salvador-BA, Rio de Janeiro-RJ, entre outras cidades e ainda excursionou pela França, fazendo shows e parcerias com artistas reconhecidos nacionalmente como Xangai, Elomar, Geraldo Azevedo, Armandinho e Vital Farias, entre outros (LIMA, 2009; MÚSICA PERDE..., 2002).

Em Teresina participou do Grupo Candeia e do Grupo Varanda, fazendo apresentações por toda a cidade, tanto em espaços alternativos como em praças, penitenciárias, botecos, na casa de amigos, quanto em espaços oficiais como o Theatro 4 de Setembro e o bar Nós e Elis (BRANDÃO, 2009).

Netinho foi também compositor, com destaque para as músicas “Patativa”, em parceria com Climério Ferreira, e “O rato e a rosa”, em parceria com Fernando Oliveira. Com esta última música ele foi premiado no Festival de Música Popular Brasileira no Piauí, realizado em Teresina em 1995. Esse músico atuou também como diretor da Associação dos Agricultores

¹⁰⁶ Informações obtidas por meio da análise do filme documentário **Netinho da Flauta**, com Direção de Sérgio Lima, Produção de Nivalda Damasceno Ferreira, Produção executiva e narração de Moisés Chaves. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=VhOTDiU5nvM>>. Acesso em: 20 ago. 2015.

Litorâneos e da Associação dos Pescadores de Luís Correia, fato compatível com uma das faces do seu perfil – a paixão pela roça (campo) e pelo mar. Era um ativista ecológico e um artista romântico que tinha a natureza como sua fonte de inspiração (LIMA, 2009; RANGEL, 2009).

João dos Santos Neto (“Netinho da Flauta”, “Da Flauta”, “Neto do Dequinha”) faleceu ainda jovem, com 43 anos, no dia 22 de março de 2002 em Teresina, tendo como causa mortis um AVC (Acidente Vascular Cerebral). Deixou esposa, Roselane de Castro Souza, e três filhos, sendo um deles Ian Castro. Sua morte foi acompanhada de uma trágica coincidência: seu pai havia morrido há menos de 15 dias e, nesse mesmo ano morreria Elias Ximenes do Prado Júnior, primeiro proprietário do bar Nós e Elis, seu principal local de refúgio quando estava em Teresina (BRANDÃO, 2009; LIMA, 2009).

O baixista Paulo Aquino (2009), que fez parte do Grupo Candeia, juntamente com Netinho da Flauta, lembrou-se do amigo e companheiro de banda com bastante saudosismo, em sua crônica sobre o Nós e Elis, destacando sua irreverência, seu jeito alegre de ser na companhia dos amigos e nas apresentações musicais, onde o trabalho se transformava numa grande festa. Para o músico Paulo Aquino,

[...] ele era um show à parte, com sua energia, irrequieto, com sua marcante presença de palco, seus fungados e trejeitos [levantar os ombros num movimento de vai e vem e arrumar os cabelos longos e encaracolados com as duas mãos], suas caras e bocas, uma figura, uma grande figura, que Deus o tenha. (AQUINO, 2009).

A afirmação de que Netinho da Flauta “era um show à parte” no Grupo Candeia deve-se ao fato de que esta banda musical, desde sua primeira formação – Aurélio Melo, Paulo Aquino, Nonato Monte, Daniel e Adalberto –, seguia uma linha de “artistas comportados”, com disciplina de ensaios, pesquisa musical, projeto estético definido (música nordestina de expressão piauiense com influências da música modal europeia) e apresentações impecáveis. Quando Netinho foi incluído no Grupo Candeia, nos últimos anos de existência dessa banda, ele promoveu mudanças comportamentais naqueles músicos que, segundo o próprio Aurélio Melo (2015), líder da banda, foi salutar para a sobrevivência do grupo. Isto é, as pessoas gostavam da qualidade musical e estética do Grupo Candeia, mas suas apresentações bem ensaiadas, “certinhas demais” estavam saturando o público.

Portanto, Netinho da Flauta trouxe ao Grupo Candeia algo novo, a alegria, o humor, o encantamento e a interação com o público. Essas novidades foram vistas por Aurélio Melo, em seu depoimento, como um comportamento verdadeiramente de artista. Isto é, para este maestro, *ser artista* não é apenas produzir arte de qualidade, mas também se comportar de forma

diferente do habitual. Os componentes do Grupo Candeia, antes de Netinho, se comportavam de forma comum. O máximo que faziam era consumir bebidas alcoólicas, mas sem exageros. A entrada de Netinho foi considerada por Aurélio como o “tempero” que faltava ao grupo. Este maestro, em depoimento para este trabalho, relatou que,

Nos últimos anos do Grupo Candeia, digamos assim, nos últimos dez anos nós tivemos a inclusão do Netinho da Flauta. Esse sim, já era bem artista mesmo. E que foi legal. Inclusive a participação do Netinho foi muito boa pro Grupo Candeia. Porque como eu falei o Grupo Candeia era meio comportado. E era um comportamento. Era um comportado que às vezes até prejudicava no palco. Já era comportado demais. Certo?! Assim, não tanto artista. Fazia mais a coisa certinha. Todo mundo que assistia via que ali tinha uma coisa estudada, certinha. Mas o nosso comportamento era. Com a entrada do Netinho, que era bem artista sabe?! Era bem mais, digamos assim, avançado. Ele deu uma movimentada no grupo. Deu uma movimentada. Aquele jeitão largado e tal e tudo. (MELO, 2015).

O “jeitão largado” de Netinho pode ser observado na imagem a seguir (figura 42). Essa fotografia foi levada a nossa oficina histórica, onde a submetemos a múltiplos questionamentos sobre a vida social daquele artista retratado. Outra ação empreendida foi seu cruzamento com outros documentos, como o depoimento de Aurélio Melo e as variadas crônicas sobre o bar Nós e Elis. Após nossa intervenção, aquela cena muda e imóvel – materializada no papel por meio de processos físico-químicos e humanos – transformou-se em uma fonte histórica (GALVÃO, 2009; RICOEUR, 2007; MONTEIRO, 2008).

Enquanto fonte de conhecimento, podemos fazer algumas considerações sobre essa representação imagética de Netinho da Flauta. Em primeiro lugar ele está usando um traje que lhe era típico, segundo os depoimentos colhidos em nossa pesquisa. Um macacão jeans sem camisa, uma pequena bolsa a tiracolo (uma pochete) e os cabelos longos e soltos apontam o estilo livre de Netinho, que se contrapõem à “formalidade” dos dois outros homens que aparecem na imagem ao fundo. O local representado lembra o palco do Theatro 4 de Setembro. Tal constatação se dá pelo longo tecido branco ao fundo, podendo ser um dos cicloramas que tem essa cor e, pelo fato de que foi neste espaço cultural onde o Grupo Candeia fez várias apresentações.



Figura 42: O músico Netinho da Flauta na premiação do Festival de Música Popular Brasileira no Piauí, realizado em Teresina em 1995. Recebeu o troféu de Melhor Música pela composição de “O rato e a rosa” em parceria com Fernando Oliveira.

Fonte: OEIRAS, 2010, p. 32.

A imagem indica também (atrás de Netinho) instrumentos musicais arrumados em bolsas, que parecem ser as partes de uma bateria. O fato de Netinho está segurando um troféu na mão e a maleta de sua flauta na outra, bem como a bateria desmontada e pronta para viagem, indica que houve uma apresentação do Grupo Candeia e, em seguida uma premiação de reconhecimento ao trabalho dos músicos. O sorriso estampado no rosto aponta a felicidade e o orgulho de ter seu trabalho reconhecido. Foi premiado no Festival de Música Popular Brasileira no Piauí, realizado em Teresina em 1995, pela composição da música “O rato e a rosa”, em parceria com Fernando Oliveira.

Percebemos que ele segura firmemente com a mão direita o troféu em forma de nota musical e exibe-o como estandarte do campo artístico que escolheu para sua vida. Na mão

esquerda, que leva ao coração, ele compartilha a sua felicidade com um objeto que se tornou uma extensão de seu corpo, a flauta. Depois de mais um dia de trabalho, esse instrumento descansava em uma maleta acolchoada. Mas não ficava em qualquer canto. Os parceiros andavam sempre juntos, “grudados”. Aquela flauta para Netinho era mais que um instrumento musical, era a sua “Carminha”. Esse relacionamento estranho, diferente entre um homem e um instrumento musical, que ultrapassava as fronteiras do pragmatismo racional e caía no campo das subjetividades humanas, funcionava como um elemento a mais para que Aurélio Melo visse Netinho da Flauta como “bem artista mesmo”.

A ideia de que Netinho da Flauta era “bem artista mesmo” também foi compartilhada pela jornalista Marta Tajra (2009), que, na época fazia a editoria de cultura do Jornal da Manhã e via-o como um “encantador de plateias”, especialmente no Nós e Elis, onde os frequentadores se deixavam levar, hipnotizados, pelo som de sua flauta e, sem perceber amanheciam ali. Em sua crônica sobre esse bar, essa jornalista relatou em um tom bastante poético que,

[...] Com seus dedinhos rápidos e rasteiros, Netinho tocava e encantava a plateia, tal e qual o flautista do conto de Hamelin, deixando a plateia e os ratos do Nós e Elis encantados com tanto talento solto no ar. Ratos no Nós e Elis? Sei que vai ter protesto, mas se até em Paris, a capital mundial da cultura, tem ratos, por que não no nosso pequeno bar?! Não seria completo, se não tivesse. Mas, voltando ao Netinho, o som da sua flauta era como o canto matinal do corrução em plena floresta, dando bom dia para o sol. Muitos amanheciam ali, junto com o sol e a flauta doce do Netinho. (TAJRA, 2009).

A comparação que a jornalista Marta Tajra fez entre Netinho e o flautista do conto de fadas dos Irmãos Grimm, “O flautista de Hamelin”¹⁰⁷, serve para acentuar o carisma que esse instrumentista piauiense exercia sobre o público que lhe assistia e sobre as pessoas que faziam

¹⁰⁷ A pequena cidade alemã de Hamelin (em alemão Hameln) é famosa pelo conto popular d’ “*O Flautista de Hamelin*” (em alemão: Der Rattenfänger von Hameln), uma história medieval que conta a história de uma tragédia que se abateu sobre a cidade no século XIII. Segundo esse conto popular, em 1284, a cidade de Hameln vivia um grave problema de salubridade urbana – a presença de muitos ratos que incomodava demasiadamente toda a população. Os cidadãos tentaram de todas as formas combaterem essa praga, sem êxito. Desolados com essa situação, retomaram as esperanças quando um homem desconhecido apareceu na cidade oferecendo os serviços de “caçador de ratos”. O povo da cidade prometeu uma moeda pela cabeça de cada um dos ratos. Diante do rendoso pagamento, o forasteiro aceitou o acordo, pegou uma flauta e hipnotizou os ratos, afogando-os no Rio Weser, que banhava a cidade. Apesar de ter executado de forma eficiente o seu serviço, o “caçador de ratos” não obteve o seu pagamento. O povo da cidade recusou-se a pagar alegando que ele não havia apresentado as cabeças dos ratos. Portanto, não haveria como provar que o trabalho tinha sido feito. O homem deixou a cidade revoltado e, tempos depois, voltou para se vingar. Enquanto as pessoas adultas estavam na igreja, tocou novamente sua flauta, atraindo desta vez as crianças de Hameln. Depois desse dia nunca mais se encontrou nem um rato, nem uma criança na cidade. Para maiores informações sobre o conto dos irmãos Grimm – “O Flautista de Hamelin” – e sobre a cidade alemã de Hamelin confira o texto “Estrada dos Contos de Fadas: Hamelin e seu flautista!” de Ângela Arten-Meyer (2014), disponível em: <<http://www.alemanhaporquena.com/2014/02/estrada-dos-contos-de-fadas-hameln.html>>. Acesso em: 25 jul. 2015.

parte de seu grupo de amigos. Isto porque “O flautista de Hamelin” tinha poderes mágicos de encantar ratos e pessoas. Quando ele tocava sua flauta, aquilo que seria o objeto de seu encantamento (ratos ou pessoas), lhe seguia cegamente e fazia tudo que ele desejasse. No caso de Netinho, o seu desejo seria que a plateia, “enfeitiçada”, do Nós e Elis permanecesse neste bar, mesmo depois das apresentações oficiais de música, poesia ou teatro, até o dia amanhecer, conversando, namorando, fazendo revezamento de canjas no palco e, claro, ouvindo atentamente o som que emanava de sua flauta.

O encantamento de Netinho, sobre o público e amigos, não ocorria apenas quando ele estava tocando sua flauta, tal qual o “O flautista de Hamelin”. Isto por que, como disse o músico Paulo Aquino (2009), “ele era um show à parte”. Assim, entendemos que esse “show à parte” se realizava tanto no palco, nas apresentações do Grupo Varanda e depois do Grupo Candeia, quanto fora dele. Nos bastidores das apresentações e/ou nos momentos que ele frequentava o Nós e Elis como cliente.

Como exemplo desse “show à parte”, podemos citar três “performances artísticas” que ele desempenhava entre os amigos: a “contação de lorotas”, o “apelidamento de pessoas e coisas” e a “criação de palavras e expressões engraçadas”.

A “contação de lorotas” ocorria em qualquer lugar onde houvesse uma roda de amigos, pois ele geralmente atraía as pessoas para formar uma roda. E um desses lugares era o balcão do bar Nós e Elis. Nesse espaço do bar se reuniam os frequentadores mais assíduos que, de tão “íntimos” do primeiro administrador, passavam a chamar aquela casa noturna de “Bar do Elias”. Entre goles e mastigadas eles revezavam a contação de histórias engraçadas envolvendo o cotidiano de Teresina. Um desses *narradores de Javé* era Netinho da Flauta que, ao lado do músico Emerson Boy, fazia troça de quase tudo que vivenciavam (MORENO, 2009; BOY, 2009).

No que se refere ao “apelidamento de pessoas e coisas”, a sua criação mais marcante, e lembrada por todos que o conheceram, foi a nomeação de sua flauta com o nome “**Carminha**”. Segundo o jornalista Luís Brandão (2009), essa teria sido a única “mulher” fixa em sua vida, antes do casamento com Roselane de Castro Souza, uma vez que ele não permanecia muito tempo com relacionamentos amorosos, para poder desfrutar de seu maior atributo, a liberdade. Em tom jocoso, Luís Brandão (2009), em sua crônica sobre Netinho da Flauta, lembrou que “Tão apegado às mulheres, ‘Da Flauta’ vivia mudando de lagartixa [era como Netinho chamava as mulheres]. Quando pensava na liberdade resolvia ‘a parada’ rapidamente”. Para o jornalista

Francisco Magalhães¹⁰⁸, que foi amigo de Netinho, a flauta Carminha representava uma síntese de todas as mulheres de sua vida. Ele chegava a conversar com a flauta, fazer carícias e tinha ciúmes de qualquer pessoa que se aproximasse dela. Esse relacionamento passionai com seu instrumento de trabalho era respeitado pelos amigos, que sabiam que a música era o combustível de sua vida.

Outro apelido marcante, criado por Netinho da Flauta foi referente à sua amiga Denise, que ele passou a chamar de **“Rê Bordosa”**. Denise era uma figura folclórica do bar Nós e Elis, pois paquerava todos os garçons sem receios morais, ingeria muita bebida alcoólica até se embriagar e emitia expressões debochadas, sem nenhum pudor. Para Netinho, esse comportamento de Denise se assemelhava muito à personagem fictícia Rê Bordosa do cartunista Angeli (BOY, 2009; AQUINO, 2009).

A tira cômica Rê Bordosa foi produzida no período de 1984 a 1987, publicada inicialmente no jornal Folha de São Paulo, na revista Chiclete Com Banana e depois em livros próprios. As histórias dessa tira cômica giravam em torno das manias e desejos de uma mulher de meia idade, desbocada e desprovida de bom senso, alcoólatra e ninfomaníaca. Essa anti-heroína brasileira, sem levantar bandeiras partidárias e/ou de outros grupos sociais organizados, dava o seu contributo para o debate das relações de gênero que ocorria na década de 1980. Isto é, com um humor hoje visto como politicamente incorreto ela promovia a discussão de temas tabus como sexo livre, aborto, consumo de drogas lícitas e ilícitas e fazia referências diretas às transformações políticas e econômicas em que o país vivia¹⁰⁹.

Portanto, quando Netinho da Flauta apelidou sua amiga Denise de Rê Bordosa, não estava apenas caçoando dela, mas também a homenageando. O músico Paulo Aquino (2009), que também foi amigo de Denise, lembrou em sua crônica que ela chegava no começo da noite no bar Nós e Elis e passava a beber ininterruptamente, desafiando todos os “bebedores de plantão”, mas sempre sorrindo e sendo cordial com todos, o que lhe rendia um grande apreço do proprietário e dos frequentadores daquele espaço boêmio.

Eu chegava ao Nós e Elis por volta das seis da tarde pra passagem de som, toda vez que lá ia tocar com o Candeia [...] mas sempre que estava passando o som, chegava a Denise, que o Netinho batizou carinhosamente de “Rebordosa” em homenagem a uma personagem de uma tirinha do Angeli que tomava todas! A Denise não só tomava todas, tomava todas e alguma perdida

¹⁰⁸ Em depoimento disponível no filme documentário **Netinho da Flauta**, com Direção de Sérgio Lima.

¹⁰⁹ Para maiores informações leia a crítica do jornalista Paulo Floro sobre o livro “Toda Rê Bordosa” do cartunista Angeli, intitulada “Vida e obra da Porraloca”, publicada na revista eletrônica *O Grito!* Disponível em: <<http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2012/07/12/critica-toda-re-bordosa-de-angeli/>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

que ainda restava! Eita moleca pra beber! Saía da Ufpi e ia direto pro bar e, quando chegava, já ia gritando: “Paulinho, meu lindo, fofo!” e já pedia uma para lavar o peri; era uma alma boa, alegre, um sorriso largo e lindo, uma *persona grata* do bar, e muito querida por todos [...] (AQUINO, 2009).

O ato de renomear coisas e seres, num arremedo de Adão¹¹⁰, também se deu com um lago artificial e com um amigo que teve um problema de saúde. O referido lago existia nos primeiros anos do bar Nós e Elis e foi chamado de “**Bebódromo**”, por Netinho da Flauta, porque muitos bêbados tropeçavam e caíam nesse lugar. E houve o caso também de um amigo que ele passou a chamar de “**Diambético**”, porque passou mal numa festa e lhe perguntaram se ele era diabético, quando Netinho teria respondido que não, pois o mais adequado seria dizer que ele era diambético, porque fumava muita *diamba*, uma gíria da época para maconha, daí o trocadilho com as palavras diabético e diamba, que gerou o “diambético”.

Esse apelido “diambético” também fez parte do rol das “palavras e expressões engraçadas” criadas por Netinho da Flauta. Entre essas expressões ou, como falavam os amigos mais íntimos, “as tiradas do Netinho” destacamos “sair por riba do lajeiro”, quando não se sentia à vontade num lugar ou que precisava ir embora deste; “tá tudo por riba do lajeiro”; “tá tudo comendo mariola”. Essas duas últimas frases eram proferidas para expressar seu estado emocional positivo, para afirmar que estava tudo bem; “aqui tá cheio de lagartixa”, se referia a um local cheio de mulheres; “solapino”, se referiu a uma mulher muito loira que encontrou e que, para ele, tinha cabelos extremamente claros, como o sol do meio dia; “minha casa é o meu chapéu”, com seu comportamento andarilho, ele viajou por todo o Brasil, fazendo shows e parcerias com vários músicos e até viveu um período numa tribo indígena no Pará; “vou vazar”; “meu irmão, vou decepar os testículos do miau”; “vou capar o gato”, essas três últimas expressões eram usadas quando ele avisava que ia embora, diante de uma situação complicada, que fugia ao seu controle; “comigo não tem dois tempos”, procurava fazer tudo rápido e descomplicado em “um só tempo”; “eu como as dificuldades com coentro e acebolado”, não ficava tenso diante dos problemas, pelo contrário, procurava resolvê-los calmo e com bom humor; “resolver a parada”, a “parada” era um gíria para qualquer coisa a ser resolvida; “chegados” (amigos); “a gente se encontra pra uma outra folia”, utilizada para se despedir dos amigos, geralmente depois de uma farra; “ninguém morre, pega o eterno”, “pegar o eterno” era uma expressão eufemística para se referir à morte de alguém, que não deixaria de existir, apenas

¹¹⁰ Confira o livro de Gênesis na Bíblia cristã, capítulo 2 e versículos 19-20 onde se lê “Iahweh Deus modelou então, do solo, todas as feras selvagens e todas as aves do céu e as conduziu ao homem para ver como ele as chamaria: cada qual devia levar o nome que o homem lhe desse. O homem deu nomes a todos os animais, às aves do céu e a todas as feras selvagens [...]”

pegaria um transporte que lhe conduziria para uma viagem sem fim e sem volta (BRANDÃO, 2009; RANGEL, 2009).

O que Netinho da Flauta não esperava – nem seus familiares e amigos – é que ele pegaria muito cedo esse “bonde para o eterno”. Seu pai morreu no começo de março de 2002, com 86 anos. Netinho ficou febril diante da partida daquele que fora o seu grande amigo e que lhe incentivou na carreira musical desde criança. A dor da ausência paterna fez com que ele se enclausurasse em sua cidade natal, São João do Piauí. Poucos dias depois foi levado às pressas para o hospital em Teresina, direto para a UTI. Foi socorrido por sua irmã médica Natércia Rangel. Ela empreendeu todos os esforços junto aos seus colegas de profissão, para trazer de volta à vida aquele corpo lânguido em uma cama de UTI. Não logrou êxito. O AVC venceu “a parada”.

Tempos depois, Natércia Rangel escreveu um texto permeado por uma retórica mística e espírita, relatando suas lembranças daquele momento fatídico, em que deu o último adeus ao seu irmão, num leito de hospital.

Naquele dia, me lembro bem, ele estava na UTI. Havia cortado seu cabelo, e quem sabe, sua força... como Sansão. [...] E ele chorou... [...] Chorou muito porque amava demais... [...] Aí lembrou-se do seu Pai, [...] e chamou-o em pensamento. [...] Então o Pai compareceu, à beira da cama. Em espírito, é claro, pois ele se lembrava que o Pai havia sido chamado para o além há menos de 15 dias. [...] o Pai lhe explicou o que estava acontecendo. [...] e houve uma missa, lá mesmo, ao redor do leito da UTI. [...] Depois da missa, em festa, eles vieram, [...] E os índios dançaram, lindo demais, ao redor da cama, [...] Os índios se foram. À cabeceira, poucos encarnados e milhões de amigos desencarnados, que vieram recebê-lo. Netinho, anestesiado naquele momento, subiu! (RANGEL, 2009).

O surrealismo dos instantes finais da existência de Netinho não esteve presente apenas no texto póstumo de sua irmã. No seu velório, a transcendência da “normalidade” também se fez presente, uma vez que lá estiveram reunidas pessoas com posições sociais bem distintas. Naquele réquiem passaram médicos, jornalistas, músicos, prostitutas, deputados federais, pipoqueiros, vereadores, humoristas, delegados federais, pobres e loucos (LIMA, 2009).

Netinho da Flauta foi embora, mas deixou sua marca nos corações e mentes de muitos teresinenses, principalmente os frequentadores do bar Nós e Elis, que tiveram a oportunidade de conviver por mais tempo com o lirismo de sua flauta e de sua vida alegre e andarilha.

4.5 O quinto ato: os fatos pitorescos

Até o momento, muitas histórias foram contadas sobre o bar Nós e Elis, incluindo algumas excentricidades. Essas histórias reunidas compõem as muitas faces deste espaço boêmio. Uma dessas faces era a *comicidade* proporcionada aos (e/ou pelos) frequentadores. Importante ressaltar que não estamos nos referindo aos shows de humor de João Cláudio Moreno ou outro humorista que tenha passado por lá, mas sim a fatos inusitados, pitorescos.

Faz-se mister ressaltar que os fatos pitorescos aqui reunidos, por meio de crônicas, depoimentos orais e fóruns de comunidades de redes sociais, não visam ao intuito anedótico, apesar de sabermos que o riso acompanhará a leitura dessas histórias, mas apontam as múltiplas possibilidades de se abordar um objeto de estudo histórico. Não faremos uma discussão sobre *história e riso*, mas sabemos da importância e seriedade da dimensão cômica da história. Limitar-nos-emos a discutir alguns fatos que, aparentemente isolados e efêmeros, nos levaram a uma análise ampla da história cultural brasileira e a seus entrecruzamentos com o mundo globalizado.

Na contemporaneidade, em meio às reviravoltas paradigmáticas e linguísticas, alguns historiadores passaram a olhar na direção de uma história cultural do humor ou dimensão cômica da história¹¹¹. Nessas novas pesquisas, os historiadores fizeram uso de uma gama de fontes – charges, tirinhas, caricaturas, manuais de trotes e de civilidade, escritos apócrifos, livros de piadas, registros e diários parlamentares, pinturas e coleções de anedotas, biografias de humoristas obscuros – para mostrar que é possível fazer análises políticas, econômicas e sociais, a partir da dimensão cômica, bem como conceber o humor como motor de sociabilidades, agressões, ressentimentos, simulacros e resistências.

São muitas as histórias ou causos sobre a *face cômica* do bar Nós e Elis. Algumas dessas narrativas contribuíram para a produção de imagens pregnantes que nos ajudaram a entender a realidade desse espaço. Entre essas imagens estava a constante presença de ébrios. Isto é, a *forma* (embriaguez) ficou mais evidente na percepção do que o *conteúdo*, que envolvia diferentes pessoas que abusavam de bebida alcoólica (ALBERTI, 2004).

O dramaturgo Ací Campelo (2015a), em seu relato oral, apontou algumas histórias de bêbados no Nós e Elis, como a do ator e cantor Moisés Chaves, que, momentaneamente perdeu

¹¹¹ Entre os historiadores que desenvolveram estudos que se configuram nessa nova perspectiva historiográfica, podemos destacar: 1) Elias Thomé Saliba (1998); 2) Isabel Lustosa (1989); 3) Joana Neves (1997); 4) Marcos Silva (2007); 5) Geni Rosa Duarte (2007); 6) Rodrigo Patto Sá Motta (2007); 7) Zélia Lopes da Silva (2007); 8) Raimundo Nonato Lima dos Santos e Aline Kelly Brito Barbosa (2009); 9) Flávia de Sousa Lima e Laécio Barros Dias (2011).

sua cordialidade e saiu aos tapas com interlocutores que discordavam de suas posições políticas e culturais. Esse dramaturgo também lembrou de Carlos Pinto, um compositor parceiro de Torquato Neto, que dormia embriagado embaixo dos carros (ver figura 39), estacionados em frente àquele bar.

Eu me lembro Carlos Pinto que foi um dos compositores junto com Torquato Neto de várias músicas. Parceiro dele. O Carlos Pinto tocava violão. Ele chegou aqui em Teresina já num momento de fragilidade. Ele ia para o Nós e Elis. Ele dormia debaixo dos carros, o Carlos Pinto. Eu dizia assim, *“Meu Deus do céu o cara parceiro do cara, do Torquato Neto tá dormindo debaixo dos carro bêbado”*. Tinha essas coisas. Então, tinha o Moisés Chaves brigando... dando uns tapas (risos). Mas isso era no auge da bebedeira. Não era assim... eram discussões políticas e tal. (CAMPELO, Ací, 2015a).

Carlos Pinto foi um compositor baiano que fez parceria em duas músicas de Torquato Neto, “Três da madrugada”, interpretada por Gal Costa, e “Todo Dia é Dia D”, interpretada por Gilberto Gil. Essas músicas foram lançadas em compacto simples que acompanhava o livro “Os últimos dias de Paupéria”, uma coletânea de suas poesias, letras e textos editados na coluna do jornal “Última Hora”, lançado após a morte de Torquato Neto, ocorrida em 10 de novembro de 1972 (TORQUATO, s.d.).

A cena de Carlos Pinto deitado embaixo de um carro causou riso a muitas pessoas que o viram naquela condição. Cenas engraçadas envolvendo pessoas ébrias são comuns em bares em diferentes tempos e espaços no Brasil. Essas situações efêmeras e corriqueiras acabam por se configurar como uma espécie de tempero para animar as noites dos notívagos. Essa animação às vezes envolve tanto os observadores, quanto os causadores do riso, que acabam rindo de si mesmos para aliviar as tensões do dia-a-dia e daquele momento desagradável. Mas também há os casos em que o riso assume a função de constranger uma pessoa/grupo envolvida (sem querer) numa situação cômica. Isto ocorre porque em algumas situações

[...] o riso é acompanhado de insensibilidade, pois rimos da desgraça dos outros. Não é puro o prazer de rir. Mistura-se a ele uma segunda intensão de humilhar, e com ela, certamente, de corrigir, pelo menos exteriormente. O riso é sobretudo um castigo, uma forma de castigar. Feito para humilhar, deve causar à vítima dele uma impressão penosa. A sociedade vingava-se através do riso das liberdades que se tomaram com ela. O riso não atingiria seu objetivo se carregasse a marca da solidariedade e da bondade. (BERGSON, apud FONSECA, 1999, p. 22).

Convém salientar que nem todos gracejaram ao ver um dos parceiros de Torquato Neto naquela situação desconfortável. Para aqueles que conheciam Carlos Pinto, como Ací Campelo,

não havia motivo para riso, mas sim para condolências diante daquele infortúnio. Parecia até que ele estava vivenciando a letra de sua música “Três da madrugada”¹¹² e/ou que ouvia soturnamente Gal Costa cantar em seu ouvido, em seus sonhos inebriantes, “Triste madrugada, tudo e nada/ A mão fria, a mão gelada/ Toca bem de leve em mim/ Saiba: meu coração não vale nada/ Pelas três da madrugada”.

Outra história envolvendo bêbados no Nós e Elis foi contada pelo jornalista Kenard Kruel (2009), em uma crônica intitulada “Paulo Moura e meu fusca conversível”. Os detalhes dessa história, narrados por meio de uma retórica burlesca e sarcástica, exigem certo esforço para se perceber seus aspectos reais e fictícios.

Todavia, se a fidedignidade dos fatos, ou apenas dos detalhes, é questionável¹¹³, há pelo menos uma certeza, a narrativa do jornalista Kenard Kruel se aproxima d’ “O grande mentiroso” de Janaína Amado (1995). Não queremos dizer que sua narrativa se inspirou no Dom Quixote de Cervantes, apesar de termos conhecimento de sua rica trajetória literária, assim como ocorreu com o entrevistado de Janaína Amado, mas que seu relato memorialístico possui dimensões simbólicas onde se pode identificar o contexto histórico de uma época (década de 1980), as políticas públicas culturais e seus gestores, os tradicionais espaços de serviços automotivos e de entretenimento cultural e o rol de artistas locais em situações cotidianas que apontam uma das faces do comportamento jovem de uma época.

Segue a narrativa para apreciação e análise:

Governo Hugo Napoleão (1983-1986), Jesualdo Cavalcanti era o secretário da Cultura. Deputado estadual, líder do sul do Estado, com base em Corrente, tinha poder e prestígio. Eu era assessor de comunicação. Os Folguedos eram realizados, em junho, salvo engano, na Prainha, na Avenida Maranhão, ali por perto do Centro Administrativo, mais ou menos. A equipe de organização era formada pela Lena Monteiro (subsecretária), Irene Barros (Diretora de Pessoal), José Elias Martins Arêa Leão, Luiza Vitória Figueiredo (Sulika), professor Valter, Maninha, Maria Teresa, Vânia Napoleão, dentre outros funcionários.

Tinha trabalhado muito. Além da comunicação, eu fazia um monte de coisa, ainda, como todo mundo ali. A verdade é que tinha bebido muito também. Às seis da manhã, resolvi ir para casa. Na rótula da Cepisa, passei com tudo, sem

¹¹² A música “Três da madrugada” foi composta por Torquato Neto e Carlos Pinto e interpretada por Gal Costa. Segue a letra: “Três da madrugada, quase nada/ A cidade abandonada/ E essa rua que não tem mais fim/ Três da madrugada, quase nada/ A cidade abandonada/ E essa rua não tem mais nada de mim/ Nada, noite, alta madrugada/ Nessa cidade que me guarda/ Que me mata de saudade/ É sempre assim/ Triste madrugada, tudo e nada/ A mão fria, a mão gelada/ Toca bem de leve em mim/ Saiba: meu coração não vale nada/ Pelas três da madrugada/ Toda palavra calada nessa rua da cidade/ Que não tem mais fim”. Disponível em: <<http://www.cifras.com.br/cifra/torquato-neto/tres-da-madrugada>>. Acesso em: 07 jul. 2015.

¹¹³ Ressaltamos que este jornalista publicou uma crônica burlesca e não um texto historiográfico. Portanto, não se pode fazer exigências metodológicas e/ou de indicação de fontes de sua produção escrita. Seu compromisso foi estético e cômico e não com uma racionalidade espaço temporal.

fazer o devido desvio. O Fusca deu cinco tombos, mas caiu em ponto de seguir em frente. Dei na chave, ele não negou fogo. Cheguei em casa lá pelas oito horas. Não que o trajeto fosse longo, mas é que o fusca ia em passo lento, golfando, parando, golfando, seguindo em frente. Maria Rita, quando chegou do trabalho (INAMPS) à uma da tarde, entrou gritando e chorando, desesperada. Pensou que eu tivesse morrido. Acordei pelos gritos e pelo choro sem fim. Quando ela me viu, se benzeu trezentas vezes. Ainda atordado, com o corpo doendo, cada parte da pele e cada osso (nesse tempo eu era supermagro, acreditem), ao saber da razão daquele estado da Maria Rita, fui lá fora e conferi. O fusca parecia maracujá velho ou mesmo cara de sertanejo cearense castigada pelo sol.

Levei o fusca para a “Mecânica na Hora”, do Antônio Carlos, da mesma forma, passo lento, golfando, parando, golfando, seguindo em frente. O Antônio Carlos, ao vê-lo, nem pensou duas vezes, cortou o fusca pela metade. Nas portas, botou ferrolho. Conversível, sem capota, quando chovia, uma capa preta, com quatro tijolos amarrados era acionada e segurada por alguém em pé, debaixo da capa preta, claro, para que a água escorresse para fora do carro. Uma hora da madrugada, no Nós e Elis, o Ramsés Ramos resolveu poetar todo o fusca, com ilustrações do Paulo Moura, Albert Piauí, Arnaldo Albuquerque, Amaral, creio que Fenando Costa, Kátia Paulo, dentre outros “pintores de paredes” e carros alheios. Lembro do *hai-kai* que ele dedicou ao próprio fusca: *O meu coração é centelha/ Sem telha/ Conhece os caminhos do céu.*

Aberto o tempo todo, todo cretino metia a mão nele. De tanto meterem tudo no buraco da chave da partida, a danadinha pegava no simples toque de um dedo mais sacana. Assim, eu não usava mais a chave. Bastava meter o dedo e pronto. Por essa facilidade, eu chegava num lugar, estacionava o carro e, quando ia sair, era o lugar mais limpo. Um doido qualquer o pegava e ia embora com ele, deixando-o, depois, no dia seguinte, no Nós e Elis, ponto nosso de todas as noites. (KRUEL, 2009).

Essa história do jornalista Kenard Krueel faz referência direta ao bar Nós e Elis, mas, como pudemos perceber, ele fez questão de contar seus antecedentes. Primeiro apresentou o contexto histórico daquele evento cômico, que se passou no período em que trabalhava como assessor de comunicação no governo estadual de Hugo Napoleão (1983-1986). Aproveitou a oportunidade para destacar o cargo que ocupava e sua associação como o “poder e prestígio” de seu chefe imediato, o Secretário de Estado da Cultura e Deputado Estadual Jesualdo Cavalcanti. Para não gerar dúvidas apontou os colegas de trabalho e testemunhas de sua labuta naquela noite e também da comemoração etílica que o deixou entorpecido.

Em seguida, Kenard Krueel, explicou o que contribuiu decisivamente para o seu acidente de trânsito – muito trabalho e muita bebida. Reconheceu sua infração de trânsito, ao passar por cima do canteiro da rótula que liga a Avenida Maranhão à Avenida Joaquim Ribeiro, “Na rótula da Cepisa, passei com tudo, sem fazer o devido desvio”. Descreveu o capotamento do carro de forma fantástica, “O Fusca deu cinco tombos, mas caiu em ponto de seguir em frente”, talvez

acreditando que seu fusca fosse o Herbie, no filme “A Última Cruzada do Fusca”¹¹⁴, de 1980, quando se salvou de um naufrágio na viagem do México ao Rio de Janeiro. Ou seja, se o fusca se salvou de um naufrágio em alto mar, porque não se salvaria de um capotamento? Na ficção cinematográfica de *Walt Disney Productions*, tudo é possível, mas nessa história ambientada na cidade de Teresina dos anos 1980, questionamos a quantidade de tombos, pois poderia levá-lo a óbito ou mesmo ter sequelas físicas graves, o que não ocorreu, ou foi omitido em sua narrativa. O certo é que o carro ficou todo amassado e ele ainda aproveitou essa situação para fazer piada com cearense, “O fusca parecia maracujá velho ou mesmo cara de sertanejo cearense castigada pelo sol”.

Depois de acordar atordoado, com muita dor e ressaca, ele percebeu que não estava em um filme de *Walt Disney Productions* e tratou logo de levar seu carro para uma das tradicionais oficinas mecânicas que ainda hoje resistem no Centro da cidade de Teresina, a “Mecânica na Hora”. Sua relação nesta oficina nos fez lembrar a música “O calhambeque”¹¹⁵, composição de John D. Loudermilk e Gwen Loudermilk e versão brasileira de Erasmo Carlos e de Roberto Carlos, onde ele troca seu charmoso Cadillac por um conversível Calhambeque. Não sabemos se Kenard Kruel fez sucesso com as garotas, tal como o personagem da música de Roberto Carlos, depois das gambiarras realizadas em seu carro, “[O mecânico] cortou o fusca pela metade. Nas portas, botou ferrolho. Conversível, sem capota, quando chovia, uma capa preta, com quatro tijolos amarrados [...]”. No entanto, pelo seu próprio relato, é certo que fez muito sucesso com os amigos.

Quando o citado jornalista visitou o Nós e Elis com seu “fusca conversível”, este automóvel passou a ser mais uma atração extraoficial daquele bar. Seus amigos músicos, poetas e cartunistas ilustraram o carro com desenhos e poemas e ainda usaram e abusaram deste automóvel, a contragosto de seu proprietário. Chegaram ao ponto de pegá-lo “emprestado” sem avisar, em diversas regiões da cidade, pois era facilmente identificável e conduzível, e o devolviam no reduto dos boêmios e “mentes pensantes” de Teresina, o bar Nós e Elis, onde tinham certeza de que encontrariam seu proprietário.

O “Herbie brasileiro” de Kenard Kruel ainda fez muito sucesso em Teresina, por vários anos e se envolveu em muitas outras aventuras com passageiros inebriados. Uma delas ocorreu

¹¹⁴ Para maiores informações sobre o filme “A Última Cruzada do Fusca” (Herbie Goes Bananas – título original em inglês), confira “A Última Cruzada do Fusca” (1980). Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0080861/>>. Acesso em: 08 out. 2015.

¹¹⁵ Confira a letra da música “O calhambeque” de Roberto Carlos em CARLOS, Roberto. O Calhambeque. [Compositor: John D. Loudermilk / Gwen Loudermilk; Versão brasileira: Erasmo Carlos]. **É Proibido Fumar** – 1964. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/roberto-carlos/o-calhambeque.html>>. Acesso em: 10 out. 2015.

em 1988, quando o jornalista Kenard, o cartunista Albert Piauí e o poeta William Melo Soares estavam varando a noite no Nós e Elis e foram conduzidos pelo cartunista Paulo Moura, que supostamente não sabia dirigir, por ruas e avenidas da cidade até suas residências. O ato infracional foi deveras perigoso, pois colocou em risco não apenas a vida daqueles boêmios, mas os transeuntes daquela madrugada. Não houve nenhum acidente fatal. Depois do ocorrido, o fato virou troça para deleite dos envolvidos, em seus encontros sociais.

Esses encontros sociais, onde se lembravam as aventuras ébrias vividas no Nós e Elis, ocorreram até de forma virtual. Em 30 de setembro de 2005, Leonardo Sales (2005) criou a Comunidade “Bar Nós & Elis”, na rede social Orkut. Esse recurso do Orkut funcionou de janeiro de 2004 a setembro de 2014, reunindo milhões de pessoas, de todas as partes do mundo, para discutir interesses comuns. No caso de Leonardo Sales, ele criou uma comunidade para que os membros pudessem relatar suas histórias marcantes vividas naquele bar e/ou em seus arredores. No formulário eletrônico que organizava o Orkut, ele incluiu a comunidade na *categoria* “Culturas e Comunidade”, no *tipo e privacidade* “público” e, fez a seguinte *descrição*: “O bar mais cultural e que realmente marcou a noite de Teresina... (... e pra aqueles que provarem que estou mentindo eu tiro o meu chapéu!)”. Nesta comunidade, ainda foram criados três tópicos no *Fórum* de discussões, intitulados de “A Praça”, por Leonardo Sales, em 30 de setembro de 2005; “Pai”, por Morgânia, em 08 de outubro de 2005; e “Banda Luau no Nós & Elis”, por Franklin Almeida, em 11 de julho de 2007¹¹⁶.

O próprio Leonardo Sales (2005) fez o primeiro relato – intitulado de “A Praça”, para que servisse de exemplo para os demais frequentadores daquele bar. “Uma vez eu morto de bêbado... no auge da minha adolescência desviada... fiquei altamente bêbado, jogado às traças, no meio daquela praça do bar... lembro como se fosse hoje, meu primeiro porre. E o povo se divertindo e eu deitado no banco da praça...”.

Comentamos anteriormente que a Praça Gerardo Vasconcelos Filho funcionava como um anexo do bar Nós e Elis, devido à sua proximidade, e também que, nos anos 1980, ainda não era politicamente incorreto o consumo de bebidas alcoólicas por adolescentes, fato lembrado pela cantora Patrícia Mellodi. A lei brasileira que proíbe a venda de bebidas alcoólicas para menores de 18 anos só foi criada em 1996 (Lei nº 9.294 – 15/07/1996), portanto, nos anos 1980, era comum se ver jovens e adolescentes embriagados em espaços públicos, para deleite de seus amigos.

¹¹⁶ Informações obtidas por meio da Comunidade “Bar Nós e Elis” do site Orkut. Disponível em: <<http://orkut.google.com/c5410450.html>>. Acesso em: 10 out. 2015.

O cartunista Paulo Moura também participou dessa comunidade do Orkut e deu seu contributo. Lembrou que em um de seus momentos inebriantes chegou até a compor uma música em parceria com o cantor Ronaldo Bringel, mas que teria esquecido desse ato criativo, depois de passado o efeito do consumo das bebidas alcoólicas. A retórica cômica deste relato começou com um trocadilho envolvendo o nome do bar, *Nós* e Elis, e uma gíria, “É *nóis* na fita”, que geralmente pode significar “Estar em todas; estar no lugar certo na hora certa; aceitar para ir a algum lugar”, no título da postagem, “Era nóis na fita”. A narrativa deste “cartunista compositor” segue com muita graça, como podemos observar abaixo.

Tenho lembranças etílicas do Nós e Elis (se é que bêbado se lembra de alguma coisa). Teve uma vez que eu, já chapado, fiz uma música com o Ronaldo Bringel, era uma quarta-feira. Sábado ele estava conversando comigo e cantarolou a música. Eu falei: Que música legal, Ronaldo, de quem é? Ele respondeu: É nossa, cara, nós fizemos na quarta-feira, lembra?! Claro que eu não lembrava. (MOURA, apud SALES, 2005).

Outra frequentadora do Nós e Elis que fez seus registros na rede mundial de computadores foi Kátia Abreu. Na Comunidade “Bar Nós & Elis” da rede social Orkut, ela lembrou de sua participação no movimento estudantil da Universidade Federal do Piauí (UFPI), ao lado do famoso repórter da TV Cidade Verde Elivaldo Barbosa, na época apenas estudante de Comunicação Social e, das *táticas ordinárias* (CERTEAU, 2008), que seu grupo de amigos utilizava para ocupar uma mesa e consumir bebidas alcoólicas, mesmo quando o referido bar estava lotado e não possibilitava a entrada de mais nenhum cliente.

Saudade

A turma do CCHL [Centro de Ciências Humanas e Letras da UFPI] que tinha aula à noite sempre esticava para o Nós e Elis depois das aulas de 20 às 22. Quando tinha eleição do DCE as comemorações eram sempre lá. Lembro de uma dessas em que o bar estava lotado e o pessoal que sobrou ficou na praça. Aí toda vez que desocupava uma mesa os que estavam na praça iam ocupando até poder ficar todo mundo no bar. Enquanto não dava, uma “comissão” foi designada pra ir levando cerveja para os que estavam na praça. Foi em 85. O Elivaldo Barbosa, hoje repórter, foi eleito presidente, eu estava na chapa. Bons tempos de VIRACÃO. Hoje é UJS e a meninada não chega sequer nos calcanhares da turma daquela época. (ABREU, apud SALES, 2005).

O bar Nós e Elis era pequeno e as mesas não eram suficientes para atender a demanda de frequentadores, especialmente quando havia grandes shows nas sextas e sábados. De acordo com nossos entrevistados, o fato de haver poucas mesas gerava uma disputa entre os frequentadores, que usavam de táticas para ocupar um lugar dentro do bar. Entre essas táticas

estava: chegar bem cedo e logo ocupar uma mesa, “guardando-a” para os amigos que chegariam depois; e, ficar esperando, atentamente, encostado nos carros estacionados nos arredores do bar e/ou na Praça Gerardo Vasconcelos Filho, até desocuparem uma mesa, procedimento também comentado por Kátia Abreu no relato acima. Ressaltamos que essas táticas nem sempre funcionavam, pois, segundo a cantora lírica Maristela Gruber (2009), alguns frequentadores não abandonavam suas mesas por nada, antes de irem definitivamente embora, já pela madrugada. Nem mesmo quando chovia. “CHOVESSE O QUE CHOVESSE, [...] o Nós e Elis sempre estava cheio e ninguém abandonava uma mesa, molhasse o que molhasse!!! Hahahahahahaha...”. (GRUBER, 2009, grifo da autora).

O menu com histórias envolvendo pessoas alcoolizadas no Nós e Elis é bastante variado, sendo mais comuns aquelas relacionadas às quedas no lago artificial apelidado de “bebódromo” pelo músico (e também ébrio) Netinho da Flauta. Mas essas histórias do “bebódromo” já foram contadas anteriormente. Então, passemos para outro fato pitoresco que mais parece uma das lorotas de Netinho da Flauta, pois envolve gatos e castores (e também bebidas alcoólicas) naquele bar.

A história foi contada pelos músicos Paulo Aquino (2009) e Geraldo Brito (2009). Esses artistas lembraram que, no final do ano de 1985, o carioca Paulo Andrade, filho de Castor de Andrade, considerado um dos maiores bicheiros do Brasil, esteve em Teresina (não se sabe o motivo da visita ou se estava apenas de passagem) e frequentou o bar Nós e Elis com uma turma de amigos. Depois do consumo de algumas bebidas alcoólicas, resolveram atirar pedras em um gato que passeava entre as mesas e que depois tentava dormir em uma cerca de madeira que circundava o bar. A cerca construída com troncos de árvores de variados tamanhos e, que foi o local da disputa do “tiro ao alvo”, pode ser observada na imagem a seguir (figura 43).



Figura 43: O músico Geraldo Brito (segurando a guitarra) e um grupo de amigos encostados na cerca de troncos de árvores que circundava o bar Nós e Elis, c. 1990.

Fonte: BRITO, 2015.

A imagem acima indica ao fundo a Praça Gerardo Vasconcelos Filho, que ficava bem próximo do bar e onde transitavam alguns animais domésticos, como gatos e cachorros. No lado esquerdo, atrás do músico com violão, podemos observar uma pessoa que passeia com seu cachorro no final da tarde. Portanto, era comum esses tipos de animais transitarem nas proximidades do Nós e Elis. Mas não foram demonstrações de amor aos bichos que irritaram os outros clientes e o proprietário do bar, mas sim aquela algazarra que Paulo Andrade e seus amigos estavam fazendo, enquanto apostavam quem acertaria o gato que estava na cerca.

Diante daquela situação nonsense, o proprietário do bar, Elias Ximenes do Prado Júnior, também tomou uma atitude incomum ao chamar a Polícia para prender aqueles malfeitores de animais. Segundo Geraldo Brito, alguns clientes apoiaram a atitude de Elias, pois pareciam querer evitar aquele iminente “grande massacre de gatos” às avessas, ou simplesmente estavam debochando daquela situação cômica ao atiçarem o temperamento explosivo de Elias Prado Júnior. Nas palavras de Geraldo Brito, é possível perceber essa ironia cômica:

Quatro rapazes chegaram ao bar por volta das 21:00h, sentaram e após umas e outras começaram a aprontar, fazendo aposta para ver quem conseguiria acertar num pobre gatinho indefeso que estava passeando numa cerca de madeira que circundava o ambiente. Um deles atirou e errou o alvo, o que foi o necessário para o Elias ficar uma fera e imediatamente chamar uma viatura da polícia. Com a presença dos “ôme”, os vândalos fugiram, sendo

perseguidos pela viatura e acompanhado por vários clientes do bar, que clamavam por justiça. Mas a polícia prendeu os rapazes que, após um tempo de interrogatório, diziam-se policiais federais. O delegado Torres requisitou o superintendente da Polícia Federal que, ao chegar à Delegacia, desmascarou os mentirosos e ainda descobriu que o líder do bando era Paulo Andrade, filho de Castor de Andrade. (BRITO, 2009).

No final desse fato pitoresco, segundo Paulo Aquino (2009), “[...] já era fim de noite [no bar Nós e Elis], não tinha mais tanta gente e, entre mortos e feridos, todos saíram ilesos, inclusive o bichano”. Apesar dessa retórica cômica de Paulo Aquino, a situação ficou bastante tensa, depois da descoberta de que o líder daqueles baderneiros era o filho de Castor de Andrade.

O bicheiro Castor de Andrade foi um dos mais antigos e poderosos banqueiros do jogo de bicho da cidade do Rio de Janeiro, acusado de assassinatos, contrabando, formação de quadrilha e tráfico de drogas. O seu filho mais velho, Paulo Andrade, acompanhava-o na administração do jogo do bicho e das máquinas de caça-níquel. Em 1993, Paulinho¹¹⁷, seu pai e outros 12 bicheiros, foram condenados por formação de quadrilha. Portanto, em 1985, Paulo Andrade já atuava no mundo do crime e, com seu poder e riqueza, intimidava todos que de alguma forma atrapalhavam aquela família de mafiosos (EX-MULHER..., 1997; ENTENDA..., 2006).

De acordo com as pesquisas realizadas, acreditamos que Elias Prado Júnior não sabia quem eram aqueles baderneiros nem o perigo que passou com uma possível retaliação violenta, caso contrário, teria resolvido aquele episódio burlesco de uma forma mais amigável, sem a expulsão daqueles jovens.

A pesquisa indicou também o fato de que a expulsão de clientes desafetos, no Nós e Elis, já se constituía uma prática comum do primeiro administrador daquele bar – Elias Ximenes do Prado Júnior. Entre os clientes indesejados ou que fizeram algo que muito irritava Elias a ponto de ele expulsá-los de seu bar, estava o humorista João Claudio Moreno e o músico Edvaldo Nascimento.

A expulsão de João Claudio já foi comentada anteriormente por nós, quando explicamos que esse humorista foi dar uma canja no palco e citou Manoel Domingos, um desafeto de Elias. Houve troca de insultos e João Claudio foi “convidado” a se retirar do bar.

No caso de Edvaldo Nascimento, a desafeição de Elias já ocorria por alguns anos, mas não se referia à pessoa em si deste músico, mas ao seu gênero musical de preferência, o Rock’n

¹¹⁷ “Paulinho” era a forma como Paulo Andrade, era conhecido no universo do jogo do bicho e na Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel, onde seu pai, Castor de Andrade, atuava como mecenas há vários anos.

roll. Elias não gostava de rock. E, mesmo assim, Edvaldo e seus amigos roqueiros faziam troça daquela situação chamando o bar de “Nós e Elvis”. Ou seja, fizeram um trocadilho cômico substituindo o nome de *Elis* Regina, uma das principais intérpretes da MPB, a preferida de Elias, por *Elvis* Presley, considerado o rei do rock mundial, o preferido de Edvaldo (NASCIMENTO, Edvaldo, In: NASCIMENTO; NASCIMENTO, 2009).

Essa acentuada divergência musical não impediu o roqueiro Edvaldo Nascimento de fazer vários shows no Nós e Elis, a contragosto de seu proprietário, que pedia a sua esposa Vera Mascarenhas para estabelecer as relações contratuais com este músico. Ou seja, Elias não queria tomar parte em um tipo de show que lhe desagradava, fato lembrado pelo próprio Edvaldo Nascimento em seu relato oral.

[...] Porque eu tocava rock e ele [Elias Ximenes do Prado Júnior] não gostava de rock. E normalmente quem fechava o meu contrato era a mulher dele a [...] Vera. Porque ele dizia, “*Ó, se você vier tocar aqui, tocar rock não dá certo porque*”. Ele não gostava muito do rock que eu tocava na época. [...] (NASCIMENTO, Edvaldo, 2015b).

Elias Ximenes do Prado Júnior suportou o rock de Edvaldo Nascimento até o dia em que ele, sem pedir prévia autorização, colocou uma fita cassete da gravação de um de seus shows para rodar no aparelho de som do bar. Esse gesto irritou bastante o proprietário do Nós e Elis, que mais uma vez trocou insultos com clientes, dessa vez com Edna Magalhães, que defendeu seu namorado e futuro marido Edvaldo Nascimento. Aquela contenda resultou na expulsão do jovem casal de roqueiros, do referido bar.

Esse “drama mexicano” com atuações exageradas, acentuando o liame entre o burlesco e o trágico, foi presenciado por Geraldo Brito. Esse músico lembrou em sua crônica sobre o Nós e Elis, que o episódio ocorreu por volta do ano de 1986, no período em que Edvaldo Nascimento,

[...] estava a todo vapor com shows na coroa do Parnaíba, Theatro 4 de Setembro, Feira de Arte Popular, sei lá em quantos lugares ele passou. O negão (apelido carinhoso do Ed), era um bom frequentador do bar, porém como compositor, não era muito benquisto pelo Elias, até então. Mas eis que uma noite o Ed, após realizar um daqueles shows contagiantes (no tempo em que tinha dois ótimos performáticos *back vocals*: a Edneide Magalhães e o Vicentim), segue para o Nós e Elis, com objetivo de relaxar um pouco e também ouvir a gravação do show, feita pelo Zé Dantas, ainda em fita cassete. No palco do Nós, tinha um *rack* de som para shows incluindo um *tape-deck* para som ambiente onde tocava principalmente músicas gravadas pela Elis. Edvaldo ou mesmo a Edna, não lembro, subiu ao palco e colocou pra rodar a fita do show. E ficamos a curtir detalhes da gravação, quando chega o saudoso

Elias Jr., esbravejando em bom tom: “quem colocou essa fita aqui? Isso é contra os princípios do ambiente! Aqui não toca *rock and roll*!” Edvaldo, ficou na dele (ainda era caladão e só emitia uma ou outra frase monossilábica), mas a Edna, como é do seu temperamento, não ficou calada e começou a argumentar com Elias, que estava outra vez enfurecido. Após acusações de ambas as partes, Elias perdeu as estribeiras e mandou essa: “fora daqui você e seu roqueiro!” Só não lembro se, após esse compulsório convite, os dois ainda continuaram no bar, talvez sim. (BRITO, 2009).

O comportamento temperamental de Elias Prado Júnior, segundo nossos entrevistados, por si só já constituía uma das faces do bar Nós e Elis. Portanto, aqueles frequentadores mais assíduos sabiam que após alguns ímpetos intempestivos, o proprietário daquele espaço cultural retomava sua também habitual cordialidade. Partindo desse pressuposto, João Claudio e Edvaldo Nascimento, depois de acalmados os ânimos se reconciliaram com Elias Prado Júnior e ainda tornaram-se grandes amigos.

Mas esta bonança depois de uma tempestade nem sempre aconteceu no Nós e Elis, na administração de Elias Prado Júnior. O escritor piauiense Airton Sampaio¹¹⁸, mesmo depois de 21 anos, ainda guardou os ressentimentos de uma noite constrangedora que ele viveu naquele bar. O fato ocorreu em 1987, quando ele estava lançando o livro “Vencidos”, uma coletânea de contos em parceria com J. L. Rocha do Nascimento, José Pereira Bezerra e M. de Moura Filho. Depois de ter realizado a apresentação do livro, o referido escritor teria sido vítima de um discurso injurioso de Elias Prado Júnior. Tal infâmia fê-lo ficar ressentido não apenas com o autor daquele ato grosseiro, mas também com o bar como um todo.

Em 11 de dezembro de 2008, depois de saber da existência de um link no site Portal do Sertão, que reunia textos sobre o bar Nós e Elis, o escritor Airton Sampaio escreveu uma crônica em seu blog (Airton Sampaio Blog – Sob um céu-azul tigrino), apontando aquilo que os outros frequentadores não estariam lembrando, ou silenciaram propositadamente: o suposto erotismo do ambiente; a presença de profissionais irresponsáveis, referindo-se ao fotógrafo Paulo Gutemberg; a apresentação de músicas de má qualidade; e aquilo que seria pior, a grosseria alcoólica do primeiro administrador do bar.

¹¹⁸Airton Sampaio de Araújo (nasceu em Teresina em 1957) atua como professor no Departamento de Letras da Universidade Federal do Piauí. Sendo formado em Letras (1982) e Direito (1984) por esta Universidade. Atua na área literária desde os anos 1970 como contista, novelista, cronista e articulista. Estudioso da Literatura de Expressão Local e integrante da chamada “Geração Pós-69”. Publicou as obras “Painel de sombras” (contos, 1980), “Novos contos piauienses” (contos, 1984), “Outros contos piauienses” (contos, 1986), “Contos da Terra do Sol” (contos, 1996), tendo participado de diversas coletâneas, entre as quais se destaca “Vencidos” (contos, 1987, ao lado de J. L. Rocha do Nascimento, José Pereira Bezerra e M. de Moura Filho), “Sob um CéuAzultigrino” (novela, na qual participou do Concurso Literário do Piauí em 2005) e, “Geração de 1970 no Piauí: contos antológicos” (contos, 2007, foi organizador).

Agora deu, parece que por exigência de um senhor lá de Oeiras [Joca Oeiras], [surge] um inexplicável surto de saudosismo sobre o Bar Nós e Elis. Ninguém olvida que o Nós e Elis foi um ponto erótico-cultural de Teresina dos maravilhosos anos de 1980 (se é pra ser nostálgico, também vou ser: era jovem, saudável e podia beber todas!). Mas devagar com o andor do oba-oba: nem tudo no lugar era magia. O dono, por exemplo. Jamais me esquecerei de que, por insistência do José Pereira Bezerra, hoje Bezerra JP, a coletânea de contos Vencidos foi lançada ali, em 1987. Duas grandes merdas, então, ocorreram: a atitude pouco profissional do Paulo Gutemberg de perder as fotos do evento, as quais passou a noite tirando, e a grossura alcoólica do sr. Elias Prado Júnior. Embriagado a não mais poder, o DONO do bar se APODEROU (não fora convidado a falar) do microfone e fez um discurso contra o meu discurso porque, segundo as palavras etílicas dele, eu não sabia vender livro. Ainda hoje não sei, mas o engraçado é que a meta era vendermos, naquele lançamento, 50 exemplares e, surpresa!, vendemos 70. No Nós e Elis depois daquilo só pus os pés quando, felizmente, mudou de dono. Então namorei, bebi, ouvi boas e MÁS músicas, joguei conversa fora... Afinal, não havia mais o perigo de um grosseirão empanturrado de uísque e Leonel Brizola vir encher o saco, valendo-se do nobre princípio da propriedade privada que, somente em discurso, mas somente em discurso mesmo, combatia. O Nós e Elis, para mim, não tem, pois, essa aura tão decantada. E se no lugar dele há agora uma padaria, ou farmácia, ou açougue, c'est la vie. Saudade, repito, até tenho da época, daquele tempo de cabelos ainda não grisalhos e saúde de ferro em que médicos me eram figuras distantes, quase mitológicas, mas do bar... Sinceramente, o Nós e Elis, para mim, já se foi tarde! (SAMPAIO, 2008).

De acordo com nossos entrevistados, esse comportamento agressivo de Elias Prado Júnior contra artistas não era comum em seu bar. Pelo contrário, ele os defendia. Segundo o músico Paulo Aquino (2009), houve o caso em que, num dia de sua apresentação naquele bar, um frequentador lhe enviou um bilhete escrito pedindo a música “Princesa”, do cantor Amado Batista, que não constava em seu repertório. E como ele não tocou, esta pessoa se aborreceu a ponto de subir no palco e xingá-lo, argumentando que ele não tinha capacidade de tocar ali. O próprio Elias teria subido ao palco e, com ajuda de três garçons, expulsou aquele frustrado e violento cliente. Esse gesto de Elias conquistou (e/ou corroborou) a simpatia de Paulo Aquino (2009), fato perceptível em sua crônica, quando afirmou que “A ira do Elias era pra quem se insurgisse contra algum artista do bar; nós, artistas, éramos intocáveis perante sua ótica; ele era nosso fiel e principal escudeiro, indo às vias de fato, caso necessário”.

O bilhete solicitando a música “Princesa”, do cantor Amado Batista, uma canção considerada brega por parte dos frequentadores do Nós e Elis, que apreciavam MPB, fazia parte do rol de pedidos inusitados ao músico Paulo Aquino. Ele chegou a guardar esses bilhetinhos, durante alguns anos, que nem sempre pediam músicas. Entre as excêntricas solicitações, estavam propostas de namoro, pedidos que ele ligasse (informavam o número do telefone) e/ou passasse na mesa após a apresentação.

Foram muitos os fatos pitorescos que apontam a face cômica do bar Nós e Elis. E, como vimos, a maior parte dessas histórias envolvia inebriantes boêmios que, entre um gole e outro, faziam a alegria dos demais frequentadores. Havia até aqueles que não chegavam a beber, mas provocavam situações engraçadas, como o músico Geraldo Brito, que, algumas vezes cochilava durante suas apresentações (MELO, 2009; FONTELES, 2009).

4.6 O sexto ato: turismo e articulação de espaços

Ao longo de onze anos (1984-1995) de efervescência cultural, o bar Nós e Elis foi configurando-se como ponto turístico e ponto de articulação dos espaços culturais de Teresina. A ideia de ponto turístico se justifica pelo fato de que muitas pessoas que visitavam a cidade (geralmente artistas) a passeio ou a trabalho, eram levadas para conhecer aquele espaço e desfrutar dos prazeres que o bar oferecia.

O então Secretário de Indústria e Comércio de Teresina, George Mendes, lembrou em sua crônica, “Sobrevivente do Nós & Elis”, que tinha orgulho de ser teresinense por poder sugerir aos visitantes da cidade um espaço considerado por ele charmoso, frequentado por pessoas admiradoras e produtoras de artes. Na manifestação de seu patriotismo local, ele advogou em nome da Cidade Verde, destacando aquele espaço boêmio.

Bacana também era ver os que vinham de fora por qualquer motivo beber daquela fonte de encontros e prazeres. E o Nós e Elis despertava na gente um certo orgulho pelo charme que dali emanava. Nós achávamos legal sugerir uma ida ao local como ponto de reunião de gente da arte e cultura que também bebia, comia, fumava e curtia. Certamente não foram poucos os encontros e desencontros ali havidos. As mesas, como não eram muitas, eram disputadas. (MENDES, 2009).

Outra pessoa que percebeu o uso do bar Nós e Elis como um ponto turístico de Teresina foi a jornalista Marta Tajra. E, igualmente a George Mendes, também sentia orgulho de frequentar e indicar aquela casa noturna aos visitantes da capital do Piauí. Em suas lembranças sobre esse bar, ela chegou a ser taxativa ao afirmar que era quase automática a passagem de um artista de fora pelo Theatro 4 de Setembro e que, depois de sua apresentação, seguia para o Nós e Elis.

Quando chegava alguém de fora para se apresentar no Theatro 4 de Setembro – que, na época, reinava exclusivo em Teresina –, artistas, poetas, escritores, cantores... era tiro e queda: Nós e Elis, na cabeça. Por um tempo, o bar passou a ser o reduto da classe [artística], mas era aberto ao grande público, desde

que esse público gostasse de música de boa qualidade que tocasse numa altura razoável para que as pessoas pudessem conversar entre si. (TAJRA, 2009).

A atriz Lari Sales (2015), em seu depoimento, não recordou da presença de nenhum artista famoso nacionalmente que tenha visitado o Nós e Elis. Mas ressaltou que era comum naquele bar a presença de pessoas de outras cidades e estados, como o músico Chico Terra e a escritora Isis Baião. Ela mesma foi “guia turística” e ciceroneou vários amigos que visitavam Teresina e desejavam curtir os prazeres etílicos em um espaço agradável da cidade.

A professora e literata Edna Nascimento (2015), diferente de Lari Sales, lembrou em seu depoimento que muitos artistas famosos estiveram no Nós e Elis. Entre esses artistas estavam a atriz Regina Duarte e os músicos Jorge Bem Jor, Emílio Santiago, Maurício Tapajós e Luís Melodia. Esses artistas geralmente estavam a trabalho em Teresina, fazendo shows no Theatro 4 de Setembro, que era o principal espaço cultural de Teresina nas décadas de 1980 e 1990 (e continua sendo até hoje), onde se apresentavam artistas locais, regionais e nacionais, como os cantores Alceu Valença, Gilberto Gil, Gal Costa e os atores Tarcísio Meira, Glória Meneses, entre outros. Esses artistas depois que se apresentavam no Theatro 4 de Setembro, eram convidados a se confraternizarem no bar Nós e Elis – a exemplo da equipe técnica de Gal Costa, do Emílio Santiago, dos cartunistas Ziraldo e Millôr Fernandes, do músico e compositor Maurício Tapajós e da atriz Regina Duarte – e também a interagir com os artistas locais trocando informações e firmando parcerias em projetos futuros.

Em 1985, a equipe técnica de Gal Costa, após o show *Bem Bom* no Theatro 4 de Setembro, foi muito bem recebida no Nós e Elis, principalmente por causa do técnico de som Rogério Costa, que era irmão de Elis Regina, a cantora que dava nome ao bar. Em meio à tietagem a Rogério Costa, empreendida pelos frequentadores e pelo próprio Elias Prado Júnior, houve um constrangimento geral, quando este ilustre técnico de som ficou irritado ao perceber que todos os copos do bar eram padronizados com fotos de Elis Regina. Isto é, ele não gostou do fato da imagem de sua irmã está associada ao consumo de bebidas alcoólicas. Ao que parece, ele estava tentando preservar a boa imagem de sua irmã, uma vez que ela estava desgastada pela mídia, pelo fato de ter morrido em 1982, por complicações decorrentes de uma overdose de cocaína e bebida alcoólica. Após uma longa conversa, com o proprietário do bar, houve uma conciliação e os frequentadores puderam voltar a brindar tranquilamente aquele momento histórico para aquele bar de Teresina, que, naquele dia, teria mudado de nome, imaginariamente, para *Nós e o irmão de Elis* (BRITO, 2009).

Segundo o músico Paulo Aquino (2009), em 1986 o cantor carioca Emílio Santiago, juntamente com sua banda, após show realizado no Theatro 4 de Setembro, foi levado ao bar Nós e Elis, para comemorar a apresentação realizada e se confraternizar particularmente com o público e artistas locais.

O cantor Emílio Santiago se apresentou nos dias 1 e 2 de maio de 1986 no Theatro 4 de Setembro, pelo Projeto Pixinguinha. Nesse mesmo evento se apresentaram a dupla sertaneja, mas que também eram exímias intérpretes de MPB, formada pelas irmãs gêmeas mineiras Célia e Celma e o cantor goiano Gustavo Veiga, além da abertura local realizada pelos músicos piauienses Zezé Fonteles e Rubeni Miranda (PIXINGUINHA..., 1986; EMÍLIO..., 1986).

Na imagem a seguir (figura 44) é possível observar uma das fotos de divulgação da turnê Norte e Nordeste do Projeto Pixinguinha, que trazia em sua programação o cantor Emílio Santiago¹¹⁹ e as irmãs Célia e Celma, que já haviam feito shows por todo o Brasil e em alguns países como o Japão.

Essa imagem constitui-se como um discurso, uma ideologia. Ela pode ser concebida como parte atuante na reprodução do sistema capitalista e de sua indústria cultural. Ao conceber essa imagem como discurso, torna-se forçoso o aceite de uma suposta literalidade natural de seus elementos constituintes. Esses elementos não visam apenas à informação, mas também a sedução (LIMA; CARVALHO, 2013).

Em nossa análise, esse registro imagético, além de publicizar o Projeto Pixinguinha, também reforçava a popularidade desses artistas, por meio da camiseta personalizada das irmãs cantoras (EMÍLIO..., 1986; CÉLIA, s/d). Isto é, o nome das cantoras estava grafado com base na logomarca da maior empresa de refrigerantes do mundo – a Coca Cola. Portanto, a imagem associava o sucesso daquela marca de refrigerante com o sucesso dos referidos artistas.

O Projeto Pixinguinha ofertava uma programação musical cujo gênero geralmente era consumido por uma pequena parcela da sociedade brasileira, formada por intelectuais e artistas. Esse projeto visava justamente a ampliar o público da MPB, levando caravana de artistas, consagrados e em início de carreira, para todo o país e cobrando preços populares pelas apresentações. Podemos considerar então, que as camisetas das referidas cantoras, naquela imagem, não estampavam apenas os seus nomes, mas também difundiam a ideia de um sucesso popular, acessível a todas as categorias sociais, que se atribuía àqueles artistas, à MPB e àquele empreendimento do Ministério da Cultura.

¹¹⁹ O cantor Emílio Santiago foi a atração principal dessa edição do Projeto Pixinguinha em Teresina devido ao seu sucesso consagrado, com onze discos gravados e, pelo título de melhor intérprete de 1985, concedido pelo Festival de Música da Rede Globo de Televisão.



Figura 44: O cantor Emílio Santiago e a dupla sertaneja Célia e Celma, em maio de 1986.
Fonte: EMÍLIO..., 1986, p. 1.

A prática de visitação do bar Nós e Elis, por artistas de outras cidades e estados, que se apresentavam no Theatro 4 de Setembro, já era comum, segundo Paulo Aquino. A passagem de Emílio Santiago pelo Nós e Elis teria sido bastante divertida, uma vez que ele e sua banda teriam ficado muito à vontade, principalmente após o contato ótimo com os prazeres etílicos do bar, chegando até a fazer um show particular naquele espaço boêmio e depois na praça ao lado, cantando várias músicas e principalmente a can o que estava fazendo muito sucesso naquele momento – *Pr t a Porter de Tafet * de João Bosco e Aldir Blanc. Paulo Aquino esteve presente neste momento festivo e, num tom malicioso e debochado, relatou em sua crônica que,

Após o show no Theatro [4 de Setembro], como era praxe, os artistas que l  se apresentavam iam até o Nós e Elis pra conhecer, dar canja, se divertir e até dar um showzinho particular, como foi o caso, nessa noite, do Emílio [Santiago]. L  pras tantas, depois de muitas caipirinhas na cabeça, formou-se uma roda com alguns músicos de sua banda e uma boa plateia ao lado do bar, em frente   pracinha, e o desbunde começou... Os músicos fazendo coro e batendo palmas e o Emílio cantando *Pr t a Porter de Tafet *, dançando, requebrando legal, desbundando total, e soltando a franga geral! Assim rolou essa festa por umas boas horas; foi muito divertido vê-lo completamente solto com o incentivo da plateia, com seus requebros, maneiras e trejeitos, sacudindo as plumas, arremessando os paet s e brilhando quais lantejoulas reluzentes... Tava divina (a noite). (AQUINO, 2009, grifo nosso).

Em 1988 foi a vez de quatro gerações de cartunistas de renome nacional conhecerem as dependências do bar Nós e Elis. Eles estavam participando de uma edição do Salão de Humor do Piauí, que era realizado na Praça Pedro II e na Galeria de Arte do Theatro 4 de Setembro. Depois da exposição de seus cartuns, das palestras proferidas e das oficinas ministradas, eles foram conhecer a noite teresinense. Foram necessários quatro ônibus pequenos para fazer o traslado daqueles artistas plásticos do centro da cidade ao referido bar. Entre esses ilustres cartunistas, estavam os irmãos Paulo e Chico Caruso, Angeli, Márcia Braga (Z), Jayme Leão, Lapi, Lailson, Cleriston, Glauco, Mariano, Laerte, Sinfrônio, Lor, Jorge de Salles, Fred Ozanam, Ziraldo, Millôr Fernandes, Reinaldo, Biratan Porto, entre outros (KRUEL, 2009). Segundo o jornalista Kenard Kruel (2009), na crônica “Paulo Moura e meu fusca conversível”, que presenciou essa overdose de artistas do humor plástico nacional em Teresina, “Depois de aprontar todas [no bar Nós e Elis], lá pelas três da manhã, todo mundo foi para o Hotel (alguns pros motéis, outros pras (sic!) residências mesmo das meninas pranchetas)”.

Outro artista a visitar o bar Nós e Elis foi o músico e compositor carioca Maurício Tapajós, reconhecido nacionalmente no cenário musical, por fazer parceria com grandes nomes da MPB, como Aldir Blanc. Ele demonstrara ser uma pessoa humilde e carismática, ao se reunir numa mesa com os músicos locais, ao ouvir as músicas piauienses e, ao aplaudir de pé o cantor piauiense Roraima¹²⁰, que executava uma de suas mais famosas composições, “*Tô voltando*”, numa das canjas do bar (RORAIMA, 2009).

Completando essa lista de visitantes ilustres, lembrados pelos frequentadores do bar Nós e Elis, está a atriz de renome nacional Regina Duarte, que fazia muito sucesso, desde os anos 1970, interpretando personagens de novelas e seriados da Rede Globo de Televisão. Desses muitos personagens, destaca-se a viúva *Porcina*, na novela Roque Santeiro, exibida no período de 24 de junho de 1985 a 22 de fevereiro de 1986, que lhe rendeu um sucesso estrondoso em todo o Brasil e até hoje constitui um dos principais trabalhos de sua carreira artística.

Essa atriz paulista estava a trabalho em Teresina e, acompanhada de seu cicerone e amigo Arimatan Martins¹²¹, diretor do Grupo Harém de Teatro, que conheceu em Teresina em

¹²⁰O cantor e compositor José Coelho Maranhão, nasceu no estado de Roraima (daí porque o uso do pseudônimo “Roraima”), mas vive desde o início dos anos 1980 em Teresina, no Piauí. Na capital piauiense ele constituiu família e desenvolveu sua carreira artística, tornando-se um dos músicos consagrados da região. Em três de julho de 2009 ele recebeu o título de cidadão teresinense. O decreto legislativo, proposto pela vereadora Rosário Bezerra (PT), foi aprovado pelo plenário da Câmara Municipal de Teresina. Para maiores informações sobre o músico Roraima e a concessão do referido título, confira “Cantor Roraima recebe Título de Cidadão Teresinense”. Disponível em: <<http://www.portalodia.com/noticias/cultura/cantor-roraima-recebe-titulo-de-cidadao-teresinense-46298.html>>. Acesso em: 16 jan. 2016.

¹²¹ O ator e diretor de teatro Arimatan Martins, natural da cidade piauiense de Floriano, conheceu a atriz Regina Duarte em Teresina quando ela estava apresentando a peça “O santo inquérito” de Dias Gomes nos dias 15 e 16 de julho de 1978 no Theatro 4 de Setembro. A partir de então ficaram amigos e sempre que essa atriz paulista

1978, dirigiu-se ao bar Nós e Elis, causando um grande alvoroço naquele espaço cultural. Naquele dia, estava se apresentando no palco o cantor Edvaldo Nascimento com sua banda que, aproveitando o momento, dedicou várias músicas à referida atriz e convidou outros músicos presentes na plateia para darem canjas em homenagem àquela diva das artes cênicas. O sucesso da atriz atraiu vários fãs ao bar, lotando seu pequeno espaço, tendo as demais pessoas, outros fãs e muitos curiosos, que ocupar as ruas laterais e a praça ao fundo, que acabaram tornando-se um só espaço de homenagens e tietagens (NASCIMENTO, Edvaldo, In: NASCIMENTO; NASCIMENTO, 2009).

Uma dessas fãs de Regina Duarte que esteve presente no bar Nós e Elis, no dia da visita dessa atriz, foi a professora e literata Edna Nascimento (2015), que em seu relato oral apontou o motivo principal da vinda dessa artista para o Piauí e sua amizade com Arimatan Martins.

Lá no Nós e Elis [...] sabe quem foi muito lá também [...] A Regina Duarte, no dia que o Edvaldo se apresentou, ela estava lá no palco. Que ela sempre veio aqui, que ela é amiga do Arimatan Martins. [...] ela estava aqui conhecendo o teatro piauiense a convite do Arimatan Martins. E daqui ela ia pra Sete Cidades, conhecer Sete Cidades. Mas andavam muitos famosos lá. (NASCIMENTO, Edna, 2015).

Ressaltamos que a notoriedade do bar Nós e Elis não foi conquistada por meio da presença de artistas famosos que o frequentavam. Mas sim pela presença de artistas locais que faziam show no palco (como contratados da noite) e na plateia (como clientes), com sua irreverência e compartilhamento do gosto refinado pelas artes. Foi essa efervescência cultural já existente que atraiu os artistas famosos e muitos anônimos, artistas ou não, de outras cidades e estados, que se apresentavam no Theatro 4 de Setembro e queriam ficar em um ambiente agradável e que proporcionasse o clima do universo das artes. O dramaturgo Ací Campelo (2015a) corrobora nosso pensamento, ao apontar em seu relato oral que “Como o Nós e Elis era uma alternativa também dos artistas, então eles [os artistas famosos] iam. Claro que iam, mas não nesse espírito [aventureiro] que eu tô colocando aqui. É tanto que o Nós e Elis não ficou famoso por causa deles”.

Diante do exposto defendemos a ideia de que o bar Nós e Elis também foi utilizado, conscientemente ou não, como um ponto turístico da cidade de Teresina, sendo que parte desses turistas notívagos era formada por artistas que se apresentavam no Theatro 4 de Setembro. Isso

visitava o Piauí era ciceroneada por seu amigo piauiense. Ela chegou inclusive a escrever uma carta para a mãe de Arimatan solicitando que ela permitisse que o filho seguisse a carreira de ator e não de médico, como era previamente desejado pela família (CAMPELO, 2015; INSIDE TV, 2011).

faz crer que havia uma articulação dos espaços entre essa casa de espetáculos, localizada no centro da cidade, e aquele bar que se situava na Zona Leste da capital.

O ator e cantor Moisés Chaves (2012), em seu depoimento, apontou essa articulação de espaços, sugerindo inclusive a ideia de que o bar Nós e Elis funcionava simbolicamente como uma espécie de anexo do Theatro 4 de Setembro. Ou seja, semelhantemente à jornalista Marta Tajra, Moisés Chaves percebia certo comportamento “automático” do público que frequentava o referido teatro e, depois das apresentações, se deslocava até o Nós e Elis, para completar a noite.

[...] então as pessoas frequentavam o teatro, não só os artistas, mas a cidade como um todo [...] por isso também a partir do Theatro 4 de Setembro, o Nós e Elis passava a ser um anexo do Theatro 4 de Setembro na Zona Leste. A Zona Leste ainda hoje não tem um espaço de cultura apropriado ou digno pra isso, então o Nós e Elis na década de 80 funcionava como uma espécie de filial do Theatro 4 de Setembro. Onde as pessoas, as cabeças pensantes de Teresina quando terminava o teatro, automaticamente iam tomar a saideira lá no Nós e Elis, então assim, virou um espaço de convívio social, o Theatro 4 de Setembro e o Nós e Elis na década de 80. (CHAVES, 2012).

Defendemos essa ideia de *articulação de espaços* com base nos estudos do geógrafo Roberto Lobato Corrêa (2000), que desenvolveu uma teoria quadrangular¹²², ao considerar a cidade como espaço urbano. No processo de construção de seu aporte teórico, ele formulou “quatro momentos de apreensão do espaço”: 1) o da **fragmentação** (os diferentes usos do território de uma cidade definem áreas distintas como residenciais, industriais e comerciais.); 2) o da **articulação** (a cidade é um fenômeno que representa a coletividade humana. Portanto, mesmo um indivíduo morando sozinho em um apartamento, ele se articula, direta ou indiretamente, a outros indivíduos e grupos, nas ruas, no trabalho, na escola, entre outros lugares. Isso também ocorre com as várias partes de uma cidade. Elas mantêm relações constantes, variando apenas a intensidade, sendo que, o centro da urbe é tradicionalmente o núcleo de articulação das várias partes da cidade.); 3) o do **reflexo da sociedade** (aqui o espaço urbano é pensado como um corpo mutável. Essa mutabilidade está ligada à dinâmica social que, na cidade capitalista, é bastante desigual. Essa desigualdade é perceptível nas áreas residenciais

¹²² A urbanista paulistana Raquel Rolnik (1995) – que desde 1988 tornou-se referência básica nos estudos sobre cidade, em suas diversas abordagens, sejam elas arquitetônicas, geográficas, sociológicas ou históricas – também pensou a cidade em quatro dimensões, sendo elas: a **atrativa** (sintetiza seu pensamento e aponta aquilo que seria uma característica essencial da cidade que perpassaria todos os tempos, lugares e sociedades – a ideia de imã), a **registrativa** (a cidade é concebida como um grande alfabeto no qual é possível escrever e reescrever palavras e frases), a **política** (a aglomeração humana das cidades diferencia-se em camadas sociais hierarquizadas, sendo que uma centraliza o poder – geralmente por meio da força e/ou da persuasão discursiva – e administra o trabalho coletivo) e a **econômica** (concebe a cidade como um mercado).

segregadas que refletem a complexa estrutura social em classes.); 4) o do **condicionamento social** (o espaço urbano viabiliza a continuidade da produção, ou seja, a reprodução das condições de produção. Um exemplo disso são os bairros, que são os locais de reprodução dos diversos grupos sociais.).

Essa articulação de espaços, segundo Roberto Lobato Corrêa (2000), ocorre

[...] através de fluxos de veículos e de pessoas associadas às operações de carga e descarga de mercadorias, aos deslocamentos quotidianos entre as áreas residenciais e os diversos locais de trabalho, aos deslocamentos menos frequentes para compras no centro da cidade ou nas lojas do bairro, às visitas aos parentes e amigos, e às idas ao cinema, culto religioso, praia e parques. (CORRÊA, 2000, p. 7).

A articulação dos espaços culturais da cidade começava a partir do Theatro 4 de Setembro (localizado no centro de Teresina), assim como apontou Moisés Chaves e Roberto Lobato Corrêa. Também é possível considerar o bar Nós e Elis como um ponto de atração (e articulação) cultural de Teresina, uma vez que os frequentadores vinham de diversas regiões da cidade.

A primeira articulação com o referido espaço boêmio se dava pela UFPI (Universidade Federal do Piauí) que ficava do lado do bar, separados apenas pela Avenida Petrônio Portela, interligando os bairros Fátima e Ininga, na Zona Leste. Isto é, os universitários, depois das aulas na UFPI (espaço educacional), se dirigiam ao Nós e Elis (espaço do entretenimento notívago) para conversar, discutir a conjuntura nacional, namorar, entre outras coisas. Havia também aqueles que vinham diretamente de suas casas (espaço residencial), em diferentes regiões, próximas ou bem distantes, como o bairro Dirceu na Zona Sudeste, especialmente para começar a noite festiva no Nós e Elis, como era o caso de João Cláudio Moreno, que morava no bairro Parque Piauí, Zona Sul da cidade, no extremo oposto à localização do bar. Os frequentadores vinham também de outros espaços (do centro da cidade), como do antigo Clube dos Economiários (atual APCEF¹²³) (espaço de lazer de funcionários públicos), da CUT¹²⁴ (espaço de reuniões de militantes políticos), do Sindicato dos Bancários do Piauí¹²⁵ (espaço de reuniões de sindicalistas) e, principalmente do Theatro 4 de Setembro (espaço de apresentação de múltiplas artes), para encerrar as noites.

¹²³ ASSOCIAÇÃO DO PESSOAL DA CAIXA ECONÔMICA FEDERAL, cuja sede administrativa fica localizada na Rua Barroso, 632/N, Praça do Liceu – Centro/Norte, Teresina-PI.

¹²⁴ Central Única dos Trabalhadores, seção PIAUÍ, cuja sede administrativa fica localizada na Rua Riachuelo, 929 – Centro/Norte, Teresina-PI.

¹²⁵ Sua sede administrativa fica localizada na Rua Gabriel Ferreira, 740, Centro/Norte, Teresina-PI.

4.7 O último ato: o bar fecha as portas

Depois de transitarmos pelos meandros da memória, conhecendo as muitas histórias que envolveram o bar Nós e Elis, é chegada a hora do epílogo. As ninfas já fizeram seu aquecimento vocal e estão prontas para soprar as trombetas de Clio, anunciando o fim de mais uma História a ser registrada no Pergaminho Celestial. Antes, os notívagos que frequentaram essa casa noturna, bem como os registros hemerográficos ainda apontaram as últimas cenas que compõem este espetáculo lítero-cênico embalados pela Música Popular Brasileira de expressão piauiense.

Ressaltamos que, diferente do *princípio* do bar Nós e Elis, que teve como marco fundante o dia da votação das “Diretas já” (25 de abril de 1984), o seu *fim* foi disperso, fragmentado. Não houve uma festa de despedidas, assim como no (filme) “Bar Esperança”, reunindo seus tradicionais frequentadores. Pelo contrário, nem festa, nem registro fotográfico. Parafraseando Renato Russo¹²⁶, diríamos que *depois do começo* do Nós e Elis, o que veio começou a ser o fim.

O filme “Bar Esperança – o último que fecha”, dirigido por Hugo Carvana, foi lançado em 1983¹²⁷. Este longa metragem é uma comédia com roteiro de Hugo Carvana, Denise Bandeira, Marta Alencar, Armando Costa e Euclydes Marinho. O filme conta a história de um grupo de pessoas que se reúne em um bar (nomeado como o mesmo título do filme) do bairro de Ipanema, na cidade do Rio de Janeiro, que está prestes a fechar, a fim de dar lugar à construção de um edifício. O bar era frequentado por intelectuais, artistas e muitos outros notívagos, entre eles, o casal protagonista formado pela atriz Anna Moreno (Marília Pêra) e seu marido Zeca (Hugo Carvana). No último dia de funcionamento do bar, os frequentadores organizaram uma festa de despedidas e tiraram fotos de todos os presentes, no intuito de eternizar aquele momento. O filme conta com a participação da dançarina/coreógrafa teresinense Lina do Carmo. O músico Machado Júnior e o humorista João Cláudio Moreno, em suas crônicas sobre o bar Nós e Elis, compararam este espaço cultural teresinense com aquele bar ficcional carioca. A nostalgia celebrativa e uniformizadora de todas as arestas do tempo marcou o tom dessas narrativas memorialísticas.

¹²⁶ A paráfrase refere-se à música “Depois do começo”, composta por Renato Russo e gravada no disco “Que país é este”, da banda Legião Urbana, lançado em dezembro de 1987. Confira a letra desta música no site **Letras**. Disponível em: <<http://letras.mus.br/legiao-urbana/46936/>>. Acesso em: 14 out. 2015.

¹²⁷ Confira na íntegra o filme “Bar Esperança – o último que fecha”, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=B28hi-HKfZI>>. Acesso em: 15 out. 2015.

[O bar Nós e Elis] Era o nosso “bar esperança”, nunca fechado para nós e para o nosso mundo musical particular. Um bar sem paredes nem portas, só janelas sem tamanho, sempre abertas para todas as cores, para a melodia daquelas noites sem final e a harmonia que rolava entre todos que por ali habitavam. Sim, pois ninguém em sua plena consciência conseguia apenas visitar, de vez em quando, aquele bar e não se apaixonar por ele. (MACHADO JÚNIOR, 2009).

O humorista João Cláudio Moreno, assim como Machado Júnior, percebeu que o ficcional “Bar Esperança” representava o templo dos boêmios e, mais do que um espaço físico, ele era uma ideia (ou uma alma como já referido pelo jornalista e poeta Paulo José Cunha), que não se fixou em um lugar. Pelo contrário, circulou (circula) por todo o Brasil e o mundo se materializando em alguns espaços físicos, transformando-os em “lugares de memória”. Com base nessas considerações, inferimos que todas as cidades do Brasil e do mundo já tiveram (ou ainda vão ter) o seu “Bar Esperança”, onde os frequentadores se identificaram com as cenas exibidas naquele filme.

Eu me emocionei muito quando assisti ao filme de Hugo Carvana “Bar Esperança o Último que Fecha”. Vi esse filmes várias vezes. No final, o bar – palco diário, embora noturno, de todas as descargas emocionais de uma turma enorme de gente boa frustrada ou não – acaba sendo fechado para demolição e, no último dia, entre drinques, fumaça de cigarro, choro, brigas, discussões inúteis, guerra de egos, cantadas e muita filosofia barata as portas são fechadas e num silêncio comovido as pessoas se abraçam e cantam ‘Travessia’, do Milton Nascimento. Sem instrumentos, tudo a capela. Era o último dia do Bar Esperança o último que fecha! Eu vi essa cena, repetidas vezes, no “Nós e Elis”, Antes de ver o filme. No “Nós e Elis” pintavam coisas assim. E era tão próximo o contato físico de um com o outro porque o espaço era pequeno e o público, enorme. E como não havia mesmo outra opção as pessoas não se importavam de ficar em pé, no pé do balcão ou amontoadas no colo umas das outras. Ali rolava política, muito jazz, muita conversa, drogas evidentemente, e flertes que acabavam numa noite de amor na maioria das vezes. (MORENO, 2009).

Ressaltamos que a música cantada em coro pelo frequentadores do Bar Esperança não foi “Travessia”, do Milton Nascimento, como fora citado acima por João Cláudio Moreno, e sim “Está chegando a hora” de Wilson Simonal.

O ficcional “Bar Esperança” fechou suas portas, “eternizando” as muitas histórias ali vividas, por meio de um *marco findante*, a festa de despedidas e o registro fotográfico de todas as pessoas presentes naquele evento. A comparação simbólica e sentimental de Machado Júnior e João Cláudio Moreno entre o bar teresinense e o ficcional bar carioca nos leva a questionar se de fato, do ponto de vista simbólico, houve o fim das atividades do bar Nós e Elis. Se no bar teresinense não houve um *marco findante*, então ele continuaria sendo “o último que fecha”?

Isto é, esse espaço cultural teria encerrado suas atividades materiais, visíveis e, nesse caso, estaria esperando algo até ser o último a fechar suas atividades simbólicas, invisíveis? Ou seja, continuaria vivo (funcionando) na memória de seus antigos frequentadores à espera de um evento que marcasse o seu fim?

O jornalista Paulo José Cunha (2010) ousou responder esses questionamentos afirmando poeticamente que não houve fim para aquele bar. Daí porque ele não poderia renascer como sonha a cantora lírica Maristela Gruber (2009), talvez querendo “Cuspir um dia qualquer no futuro/ De quem já desapareceu”¹²⁸. Mas, se o bar Nós e Elis não desapareceu, não morreu, não teve fim, onde então, estaria escondido? O próprio Paulo José Cunha sugere uma resposta para esse questionamento, apontando simbolicamente, em sua crônica prefacial¹²⁹ as *almas* dos bares. Em sua retórica sentimental, esse bar teria se *encantado* e sua alma repousado na memória de seus frequentadores. Almas estas “[...] feitas de todos os amores, de todos os olhares, de todas as canções, de todas as carícias, de cada gole de conhaque e cada trago de cigarro, de todas as promessas e de todas as ternuras de seus frequentadores” (CUNHA, In: OEIRAS, 2010, p. 11).

Outra resposta, que podemos considerar, ao referido questionamento, dialogando intrinsecamente com aquela sugerida por Paulo José Cunha, é a de que o Nós e Elis foi transformado numa *produção fantasmal*, na memória dos teresinenses que frequentaram este bar e/ou que ouviram/leram histórias sobre ele. Nosso raciocínio se fundamenta nas reflexões do pesquisador Armando Silva (2011), sobre sua concepção de “fantasma urbano”. Para este filósofo colombiano,

Chamo *fantasma urbano* àquela presença indecifrável de uma marca simbólica na cidade, vivida como experiência coletiva, por todos os seus habitantes ou uma parte significativa deles, através da qual nasce ou se vive uma referência de caráter mais imaginário do que de comprovação empírica. Ou seja, na vida cidadã existem fatos, ideias ou projetos que dão maior margem para a produção imaginária que outros. Os fantasmas estariam igualmente ligados, na terminologia proposta, aos eixos semânticos (ou isotopias) como projeção fantasiosa, ainda que se deem fora dos eixos enumerados e, assim, deem lugar ao nascimento de uma nova isotopia urbana. (SILVA, 2011, p. 55).

As ideias de Armando Silva nos levaram a supor que o Nós e Elis, após o seu período de funcionamento, mas também durante a sua existência física, teria se transformado numa

¹²⁸ Trecho da música “Depois do começo”. Confira a nota anterior.

¹²⁹ O jornalista e poeta Paulo José Cunha escreveu o Prefácio – intitulado de “Eu, tu, Nós & Elis ou As almas dos bares são imortais” – do livro “**No Nós & Elis**: a gente era feliz – e sabia”, um coletivo de autores, organizado por Joca Oeiras (2010).

marca simbólica da cidade, vivida como experiência coletiva por uma parcela significativa dos boêmios teresinenses. Esta referência, na atualidade, se faz de modo mais imaginário do que por comprovação empírica, uma vez que existem poucos vestígios físicos da existência desse bar.

O Nós e Elis, enquanto fantasma urbano histórico, seguindo a acepção de Armando Silva (2011), estaria ligado às isotopias urbanas. Essas isotopias, ou *os múltiplos sentidos de perceber o viver urbano*, podem ser entendidas como os elementos que formariam as almas dos bares, proposto na crônica de Paulo José Cunha.

Portanto, o Nós e Elis manter-se-ia vivo em forma de fantasma urbano histórico, no ato de lembrar de seus frequentadores eventuais e assíduos, nutrindo assim, a *alma* deste bar. Alma esta germinada a partir da administração de Elias Ximenes do Prado Júnior, que ocorreu no período de 1984 a 1988 e que perdurou nas outras administrações deste espaço cultural até o ano de 1995.



Figura 45: Elias Ximenes do Prado Júnior, c. década de 1980.
Fonte: OEIRAS, 2010, p. 28.

O político e agitador cultural Elias Ximenes do Prado Júnior administrou efetivamente o bar Nós e Elis até o final do ano de 1987, quando resolveu fechar as portas daquele espaço cultural. Entre os motivos que o levaram a tomar essa decisão, segundo sua esposa Vera Mascarenhas (2008), estão duas atrações do bar: um *quadro de giz* e o *microfone aberto*. O *quadro de giz* ficava pendurado próximo aos banheiros. Era um espaço de comunicação, onde não havia censura para os escritos. Entre estes registros efêmeros, que geralmente duravam uma noite, ou menos do que isso quando um cliente “desonesto” apagava desmedidamente um recado para escrever o seu, constavam poesias, declarações de amor, cantadas e reclamações sobre tudo, inclusive sobre o bar.

Paralelo a este *quadro de giz*, havia o *microfone aberto* que era outro canal de comunicação que atingia todos os frequentadores do bar. Esse *microfone aberto* ficava localizado no palco e, nos intervalos das apresentações musicais as pessoas poderiam se expressar livremente.

Essas duas atrações tinham um valor simbólico para o proprietário e para a maioria dos frequentadores, que sofreram com a censura do período do regime militar brasileiro e que, nesta época, sonhavam com um país democrático. Portanto, durante o período de elaboração de uma Constituição Democrática para o Brasil, pela Assembleia Nacional Constituinte de 1987-1988, alguns frequentadores do Nós e Elis também aproveitavam aquele *quadro de giz* e o *microfone aberto* para expressar seus sonhos políticos e suas insatisfações. A plateia era pequena, mas bastante representativa, pois lá se reuniam artistas, militantes políticos, sindicalistas, ou seja, a “intelligentsia piauiense”.

Todavia, o conceito de liberdade, para alguns daqueles frequentadores que faziam uso do *microfone aberto*, parece ter sido implementado seguindo apenas duas, de suas três concepções fundamentais¹³⁰. Isto é, expressaram sua *necessidade* de liberdade, sem *condições* ou *limites*, que alterassem a ordem cósmica ou divina, como ocorria antes, durante o regime militar.

Segundo Vera Mascarenhas (2008), teria sido essa liberdade sem limites no uso do *microfone aberto* que levou seu marido Elias Ximenes do Prado Júnior a fechar o bar Nós e Elis, uma vez que ele não conseguiu conviver, no seu bar, com as diferenças ideológicas e com

¹³⁰ De acordo com o Dicionário de Filosofia de Nicola Abbagnano (2007), o verbete “Liberdade” possui três significados fundamentais, correspondentes a três concepções que se sobrepuseram ao longo de sua história. Em síntese, a primeira concepção entende a liberdade como autodeterminação ou autocausalidade, onde não há condições ou limites; a segunda entende liberdade como necessidade, que se baseia no mesmo conceito da precedente, a autodeterminação, mas atribuindo-a à totalidade a que o homem pertence, à uma ordem cósmica ou divina; já a terceira concepção, entende a liberdade como possibilidade ou escolha, isto é, reconhece seu condicionamento, sua finitude.

os “insultos” endereçados aos políticos de seu partido, o PDT. Os detalhes desse momento tenso, naquela casa noturna, foram relatados na crônica de Vera Mascarenhas.

Existia um microfone aberto onde nos intervalos musicais as pessoas podiam falar o que quisessem; as pessoas aproveitavam para fazer reclamações e os políticos, para se promover ou provocar o Elias. Foi por causa desse microfone que o bar fechou, pois um frequentador insultou o Elias, falando mal de políticos de seu partido, PDT. Partido do Brizola, que ele tinha uma verdadeira adoração. O Elias mandou o cidadão se retirar, mas como ele alegou que o bar era um local público e o Elias não poderia impedir sua permanência lá, ele, simplesmente, fechou as portas de ferro que isolavam a parte de dentro do bar e disse que, a partir daquele dia, estaria fechado. Lembro que muita gente tentou convencer Elias a reabrir o bar. Saiu nos principais jornais de Teresina a notícia, mas ele não voltou atrás. Algumas pessoas disseram que ele não podia fazer aquilo pois o bar já era um patrimônio do povo piauiense. Há muitas histórias de vida que aconteceram no Nós... Muitas pessoas começaram ou terminaram seus relacionamentos lá. Havia pessoas que iam todos os dias para lá, como se fossem bater o ponto. Outras, tinham no bar uma extensão de suas casas. (MASCARENHAS, 2008).

A paixão pela política partidária era uma das principais características de Elias Ximenes do Prado Júnior. E foi justamente essa paixão que fê-lo discutir com frequentadores de seu bar, procurando inclusive, impor seu posicionamento em alguns casos. O músico Geraldo Brito (2015), em seu depoimento, apontou o fato de que Elias Prado Júnior teria montado certa estrutura política em seu bar, com tendências esquerdistas, e não permitia a manifestação de outros direcionamentos políticos. Em um desses embates políticos acirrados, ele teria brigado com seu próprio primo Linhares (talvez tenha sido a mesma pessoa comentada por Vera Mascarenhas na citação acima). Contenda essa que funcionou como estopim para que ele fechasse o bar.

No relato oral de Geraldo Brito, Elias Ximenes do Prado Júnior saiu da administração do bar Nós e Elis porque

[...] Ele era muito político. E o bar dele tinha uma certa estrutura política que ele não permitia que outras... Aí começava a discutir se alguém era de outra. Aí ele queria que a opinião dele prevalecesse. E brigou lá uma vez com uma pessoa. Foi até o Linhares que era primo dele que hoje é Procurador. Aí brigou. Aí fechou o bar. Aí depois abriu. E depois resolveu fechar mesmo. Isso foi por 88. Aí ele alugou pro pessoal das meninas, Zezé Fonteles, Tânia Fonteles, a Nazaré Fonteles que é uma família de Parnaíba muito musical. Tem várias cantoras, músicos, Jabuti Fonteles. E aí, elas ficaram com esse negócio. E levaram o bar até... [...] Até 91. Aí 91 mudou. (BRITO, 2015).

O abre e fecha do bar Nós e Elis, apontado no relato oral de Geraldo Brito, “Aí brigou. Aí fechou o bar. Aí depois abriu. E depois resolveu fechar mesmo”, teria ocorrido no final de 1987 e primeiras semanas de 1988. Isto porque o bar ficou fechado por um período em janeiro de 1988 e depois foi reaberto no dia 28 desse mês, já com a nova administração, comandada pelas irmãs Nazaré e Zezé Fonteles e por Maurício Mauller, que era marido de Tânia Fonteles (ROTEIRO..., 1988; NOVIDADES..., 1989).

A família Fonteles¹³¹ era conhecida e amiga de Elias Prado Júnior, desde o período em que eles moravam em Parnaíba. Essa aproximação afetiva e também pelo fato desta família ser composta por cantores e cantoras, levou Elias a convidar as irmãs Rita, Nazaré e Zezé Fonteles a administrarem o bar em forma de arrendamento. A própria Zezé Fonteles reconheceu essa amizade e o contentamento que teve em ser convidada para administrar aquele bar, quando afirmou em sua crônica que

Meu querido amigo e conterrâneo parnaibano Elias Ximenes do Prado Jr., como apreciador de boa música e conhecedor de cachaça, tinha acertado no alvo ao criar o Nós e Elis [...] quando mais tarde Elias nos propôs, às minhas irmãs (Rita e Nazaré) e a mim, que assumíssemos a administração, não foi nada difícil aceitar e me sentir em casa. (FONTELES, 2009).

A administração do Nós e Elis pela família Fonteles (pelas irmãs Nazaré e Zezé Fonteles e por Maurício Mauller que era marido de Tânia Fonteles) durou cerca de quatro anos (de janeiro de 1988 a 1991) e manteve o perfil do bar de ofertar música ao vivo, quase todos os dias, com destaque à Música Popular Brasileira de expressão piauiense. A reinauguração do bar ocorreu numa quinta-feira (28/01/1988) e teve como atração principal o Grupo Candeia (ROTEIRO..., 1988).

¹³¹ A família Fonteles é oriunda da cidade piauiense de Parnaíba. O patriarca Manuel Aldemar Ferreira Fonteles, cearense da cidade de Acaraú, fez carreira no comércio, depois que mudou para Fortaleza e aposentou-se como gerente da loja de departamentos Rose Marie, uma das maiores da capital do Ceará. A matriarca Maria do Espírito Santo Miranda, era dona de casa, costureira e também administrou um Salão de Beleza. Juntos tiveram dez filhos, que ainda adolescentes (por volta dos 17 a 18 anos) mudaram para Fortaleza para fazer Vestibular e estudar nas universidades daquela cidade. Estes, por sua vez, se dedicaram à música em paralelo aos estudos superiores. **Gilberto** (“Jabuti”) fez Química Industrial na UFC, sendo que em 1989 mudou para Teresina atuando por cinco anos como guitarrista e diretor da Banda Ônix, depois mudou para Alemanha e por lá fixou residência, mas continuou seu trabalho como músico; **Manuel Júnior** (“Tim”), fez Engenharia de Pesca, mas não chegou a concluir, faltando apenas um semestre; **Zeze** fez Geologia; **Ana**, apelidada pela família como “Marion”, fez Economia, mas se dedicou inteiramente à música tornando-se um dos grandes destaques do cenário musical cearense, faleceu em 2004 de câncer; **Alcione** fez Engenharia; **Nazaré** cursou Medicina; **Rita** se formou em Agronomia; **Rômulo**, **Tânia** e **Marcos** não tiveram acesso às suas formações educacionais. Desses irmãos apenas Rômulo e Rita ficaram de fora da arte musical. Arte essa herdada do lado materno da família. Portanto, apesar de todos os irmãos cantores/cantoras assinarem como Fonteles, foi da parte dos “Miranda” (as tias cantavam e a avó cantava e tocava) que eles desenvolveram o gosto pela música. Para maiores informações sobre a família Fonteles confira MOURA, 2007; LOPES, 2015; e AJA, 2015.



Figura 46: Os administradores da segunda fase do bar Nós e Elis – Maurício Mauller, Nazaré e Zezé Fonteles, acompanhados de seu produtor artístico Moisés Chaves, em 10 de agosto de 1989.

Fonte: NOVIDADES..., 1989, p. 11.

No segundo semestre de 1989, essa nova administração, contando com a produção artística de Moisés Chaves, trouxe novidades aos frequentadores do Nós e Elis. O palco foi reformado e implantaram novos equipamentos de som e luz; e a programação de música ao vivo passou a ser de terça a domingo, com variados artistas e estilos musicais, como MPB, rock, reggae, pagode e axé. No final de semana criaram o “Domingo Malandrinho”, que começava no final da tarde e era dedicado especialmente ao pagode, comandado pela banda Samba Mania. Todas essas novidades foram implementadas no intuito de transformar o bar Nós e Elis em um dos melhores espaços culturais do Nordeste (NOVIDADES..., 1989).

Apesar dessa ousada pretensão da nova diretoria do Nós e Elis, e da empolgação inicial, a administração deste bar não foi fácil. Discutimos anteriormente as dificuldades apontadas por Zezé Fonteles, na condução desse bar. Foram esses entraves empresariais que levaram a família Fonteles a fechar essa casa noturna no final de 1991.

O bar ficou fechado por alguns meses até Elias Ximenes do Prado Júnior fazer um novo arrendamento, desta vez ao Funcionário Público Paulo Carvalho, que também teve amores e muitos dissabores na condução do bar Nós e Elis.



Figura 47: O administrador da terceira fase do bar Nós e Elis – Paulo Germano Rodrigues de Carvalho, em 22 de outubro de 2015.

Fonte: SANTOS, 2015.

Paulo Carvalho¹³² era um boêmio. Frequentava o espaço do futuro Nós e Elis desde os tempos de funcionamento do Kina's Bar, de propriedade de Luís Marreiros. Conheceu Elias Ximenes do Prado Júnior na casa do cantor Lázaro, que ainda não usava o nome artístico “Lázaro do Piauí”, juntamente com os também cantores Naeno e Cruz Neto. Essa amizade contribuiu para o fortalecimento de seus vínculos com o bar Nós e Elis, pois, a partir de então, passara a ser amigo do proprietário daquela casa noturna.

No período da administração das irmãs Fonteles, Paulo Carvalho continuou frequentando o Nós e Elis. E quando este bar foi fechado, por aproximadamente seis meses no ano de 1991, tornou-se um dos tradicionais frequentadores a lamentar este fato. Diante desses lamentos coletivos e do próprio Elias Prado Júnior, que não queria deixar morrer a ideia de um bar cultural na Zona Leste da cidade, Paulo Carvalho decidiu arrendar aquele espaço. Elias Prado Júnior teria ficado feliz com a ideia, pois naquele momento, sua vida estava voltada exclusivamente para a política partidária. Portanto, não tinha tempo para administrar um bar e

¹³² Paulo Germano Rodrigues de Carvalho, 62 anos, Funcionário Público (Técnico Administrativo de Recursos Humanos da SEINFRA – Secretaria de Estado da Infraestrutura / Centro Administrativo do Piauí), estudante do curso de Música na UFPI, foi um dos arrendatários do bar Nós e Elis, logo após a administração das irmãs Fonteles (1988-1991).

também estava cansado dos infortúnios (desavenças com clientes) que o levaram a sair da administração em 1988.

Paulo Germano Rodrigues de Carvalho administrou o bar Nós e Elis no período de 1991 a 1992, em paralelo ao seu trabalho na Secretaria de Obras do Estado do Piauí. Ele procurou manter a mesma estrutura do bar do tempo de Elias Prado Júnior. Ou seja, oferecendo música ao vivo quase todos os dias, com destaque à MPB e com valorização dos músicos piauienses. Para realização desse intento, ele contava com o auxílio constante dos tradicionais frequentadores, que estavam sempre de prontidão para lhe dar sugestões. Um desses tradicionais frequentadores foi o músico Paulo Aquino, que chegou a fazer gratuitamente a assessoria artística do bar.

Com relação aos bastidores da administração do bar Nós e Elis, Paulo Carvalho tem lembranças bastante ressentidas. Esses ressentimentos se ampliaram depois da publicação do livro¹³³ do artista plástico Joca de Oeiras (2010), sobre o referido bar, onde nenhum dos textos ali contidos faz referência à sua administração. Paulo Carvalho também ressaltou que foi procurado por Joca Oeiras e chegaram a combinar uma entrevista, mas este artista plástico teria faltado, sem dar explicações. Esses acontecimentos lhe traumatizaram a ponto de não querer mais falar desse período de sua vida e nem ter seu nome associado àquele bar.

No entanto, com nossa insistência, argumentando que seria importante contar a sua versão da história, mesmo que ela desagradasse alguma pessoa, Paulo Carvalho resolveu falar sobre o período de sua administração do bar Nós e Elis, mas com a condição de que o depoimento não fosse gravado. Acatamos o pedido.

Paulo Carvalho (2015) relatou que recebeu o bar Nós e Elis em condições físicas precárias. Depois de um longo período fechado (cerca de seis meses), a cerca de dormentes (confira a figura 43) e as demais estruturas de madeira estavam repletas de cupins, o fogão cheio de gordura, muitos pratos e copos estavam quebrados, as instalações elétricas com problemas e os banheiros com vazamentos. Ele teve que fazer uma reforma geral e ainda comprou um fogão novo, além de pratos, copos e talheres. Fez um acordo com a cervejaria Brahma em Teresina, que, em sistema de comodato, lhe forneceu mesas, cadeiras e freezers. Independentemente dessa parceria, ele destacou que não havia exclusividade na venda da cerveja Brahma. Ressaltou ainda que a cerveja Antarctica, detentora da maior fatia do mercado de bebidas da região na época, esta sim, exigia exclusividade dos bares e restaurantes em que firmava o comodato.

¹³³ Já fizemos referência a esse livro anteriormente. Ele reúne textos dos antigos frequentadores do bar Nós e Elis.

Os inconvenientes da administração noselisiana de Paulo Carvalho não pararam depois de sua reforma e inauguração. Ele ainda teve que lidar com alguns músicos que faltavam, sem dar explicações, às apresentações previamente contratadas; com jornalistas de colunas sociais que queriam consumir de graça, alegando que iriam fazer a publicidade do bar; com garçons que desviavam comandas (ficavam com o pagamento do consumo dos clientes); com frequentadores que pagavam com cheque sem fundo e ainda recebiam troco¹³⁴; com a baixíssima frequência no mês de julho, pois muitos teresinenses viajavam para o litoral, nas férias; com clientes embriagados que se comportavam inoportunamente, como alguns que queriam urinar no palco e outros que insistiam em querer ouvir suas músicas prediletas no aparelho de som do bar.

Esses frequentadores que insistiam em intervir na programação musical do bar, levavam suas fitas K-7, geralmente com as chamadas músicas bregas, como as do cantor Amado Batista, que destoavam da proposta do Nós e Elis, que era oferecer MPB aos clientes. Diante dessa situação corriqueira e sem obter êxito nos diálogos, Paulo Carvalho criou uma estratégia para afastar esses pedidos inconvenientes: ele inseriu um ímã no seu aparelho de toca fitas de tal forma que todas as vezes que uma fita K-7 fosse inserida, ela seria desgravada.

Mesmo com todos esses infortúnios, Paulo Carvalho relatou que teve prazer em administrar o Nós e Elis. Ele reconheceu a responsabilidade de comandar aquela casa noturna, que segundo ele, já tinha um nome consolidado e respeitado na cidade. O público, em parte, continuava sendo os estudantes da UFPI, que depois das aulas esticavam até aquele espaço cultural, sendo que, ironicamente, a maior frequência ocorria a partir da meia noite, quando muitas pessoas estavam voltando para casa, de suas festas em bares e restaurantes.

Os assíduos frequentadores do Nós e Elis eram os mesmos do tempo da administração de Elias Ximenes do Prado Júnior. Eram “clientes fiéis”, na concepção de Paulo Carvalho. Uma fidelidade espontânea, independente de quem estivesse comandando aquela casa (desde que não alterasse a sua proposta inicial). Era como se o bar tivesse uma vida própria (ou uma *alma*, como comentamos anteriormente as reflexões poéticas de Paulo José Cunha), que encantava os frequentadores e lhes deixava fiéis àquele espaço.

¹³⁴Paulo Carvalho denunciou o suposto “Caixa 2” e desvio de comandas que envolvia garçons e clientes no bar Nós e Elis. O esquema funcionaria da seguinte forma: se o consumo fosse, por exemplo, Cr\$ 130,00, o cliente expediria um cheque sem fundo no valor de Cr\$ 150,00, assim, o garçom lhe devolveria de troco Cr\$ 10,00 e ainda ficaria com a propina de Cr\$ 10,00. Para piorar a situação, Paulo Carvalho ainda teve que lidar com uma longa greve dos bancos o que lhe impedia de descontar os cheques (ficando sem capital de giro para administrar o bar) e de descobrir que muitos deles estavam sem fundo. Este administrador do Nós e Elis relatou que chegou a ir pessoalmente na casa de alguns clientes gatunos na tentativa de receber os valores devidos. E, quando estes não dispunham de dinheiro, ele levava algum bem material da casa como pagamento. As dívidas do bar teriam se avolumado de tal forma que ele teve que vender o seu carro para pagá-las.

Não obstante, o prazer de Paulo Carvalho em administrar o Nós e Elis não foi maior que os infortúnios das tensas relações que travou com alguns funcionários e clientes e que as dívidas que se avolumavam. Esses inconvenientes o levaram a desistir daquele arrendamento e a se dedicar apenas à sua vida de funcionário público.

O bar Nós e Elis ficou fechado por algumas semanas¹³⁵, no início do ano de 1992, até que Elias Ximenes do Prado Júnior recebeu em sua casa a visita de três jovens que lhe proporião um novo arrendamento. Eram os recém formados em Administração de Empresas pela UFPI, Lucile de Souza Moura e Clerton Soares e o ainda estudante deste curso Marcelo Nogueira de Siqueira.

Estes jovens frequentavam o Nós e Elis desde o período da administração da família Fonteles e, com seu fechamento (em 1991 e depois em 1992), sentiam falta de um bar naquele estilo, onde pudessem frequentar. Sabiam também que esta lacuna era sentida por muitos outros amigos e conhecidos que frequentavam aquela casa noturna. Assim, juntaram o útil ao agradável. Isto é, Lucile Moura e Clerton Soares teriam seu primeiro negócio (Marcelo Siqueira, mesmo estudante, já atuava em outros empreendimentos), enquanto administradores de empresas e este trabalho seria realizado em um espaço de lazer para seus clientes e também para eles.



Figura 48: A administradora do Txai Bar (ou a quarta fase do bar Nós e Elis – juntamente com os sócios Clerton Soares e Marcelo Siqueira) Lucile de Souza Moura, em 2012.
Fonte: ROCHA, 2012.

¹³⁵ As nossas fontes orais e hemerográficas não apontam uma certeza quanto aos períodos de fechamento do bar Nós e Elis. No entanto, com base no cruzamento dessas fontes, sugerimos algumas datas que se aproximam daquela realidade.

A administradora de empresas Lucile de Souza Moura¹³⁶ (2015), em depoimento, lembrou os motivos que a levaram, juntamente com seus amigos, a reabrir o bar Nós e Elis.

Então, a gente se formou e um dia eu disse, “*Ó vamos fazer alguma coisa e tal*”, “*Então, vamos lá*”. Porque a gente sente falta. A gente mesmo sentia falta de um local pra ir. E aí, então, eu digo, “*Vamos reabrir o Nós e Elis. Olha mas não dá pra ser com o mesmo nome e tal, porque também a gente quer botar outra cara*”. Tanto é que a gente fez uma reforma grande lá, mudou, tirou. [...] Mas a negociação que a gente fez ainda foi com o Elias. Ele morava numa casa ali na [Avenida] Jóquei [Clube], eu nunca me esqueço assim, a gente foi na casa dele, sentou na beira da piscina que tinha na casa dele e ele ficou alegre e tal. Só que ele não tinha mais... [interesse em administrar o bar] [A iniciativa] Foi, foi nossa. Aí a gente foi lá, procurou por ele, perguntou como estava o bar e tal. Tinha algumas dívidas assim de energia, de água e tal. E a gente acertou com ele o arrendamento. [...] (MOURA, 2015).

Estes três sócios, por sua vez, como citado no depoimento acima, fizeram uma grande reforma (depois perceberam que havia ultrapassado o orçamento inicial) e modernização no prédio que abrigava o bar. Fizeram todo o retelhamento da parte coberta, arrumaram a cozinha, reconstruíram o balcão do bar, retiraram o cercado de madeira (feita de dormentes de trilhos, que muitos já estavam com cupins desde o período da administração de Paulo Carvalho – confira a figura 43) que circundava o bar e, em seu lugar, construíram um muro baixo de pedras de lajeiro, trazidas da cidade de Barras. E, como *la grande finale* desta reforma, para dar o tom moderno e a “nova cara” do bar, fixaram uma placa em neon (no muro, na parte voltada para a Avenida Petrônio Portela) com uma nova nomenclatura para aquele espaço cultural (MOURA, 2015).

Após essa reforma do prédio do Nós e Elis, em fevereiro de 1992, os três sócios e amigos Lucile de Souza Moura, Clerton Soares e Marcelo Nogueira de Siqueira inauguraram, uma nova casa noturna em Teresina chamada **Txai Bar**. A inspiração para o nome veio de uma música de Milton Nascimento, com título homônimo¹³⁷, que foi tema da Conferência das Nações

¹³⁶ Lucile de Souza Moura possui graduação em Bacharelado em Administração pela Universidade Estadual do Piauí (1991) e Mestrado em Administração pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS (2003). Atualmente é professora adjunta da Universidade Estadual do Piauí, professora adjunta da Faculdade de Saúde, Ciências Humanas e Tecnológicas do Piauí - NOVAFAPI, professora da Associação de Ensino Superior do Piauí e Superintendente de Acompanhamento de Projetos da Secretaria de Governo do Estado do Piauí. Foi uma das arrendatárias do bar Nós e Elis, juntamente com os sócios Clerton Soares e Marcelo Siqueira.

¹³⁷ A música “Txai”, composta por Milton Nascimento e Márcio Borges, é a segunda faixa do disco de título homônimo que foi gravado em 1990. “Txai” é uma palavra indígena que significa amizade e/ou a metade de mim em você e a metade de você em mim. Isto é, essa música e todo o referido disco faziam uma verdadeira celebração à alteridade, fruto de pesquisas empíricas realizadas pelo próprio Milton Nascimento com tribos indígenas do norte do Brasil. Para maiores informações confira o Portal do cantor Milton Nascimento, disponível em: <<http://www.miltonnascimento.com.br/site/discos.php?id=51>>. Acesso em: 15 out. 2015.

Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento (também conhecida como Cúpula da Terra ou Eco-92), realizada de 3 a 14 de junho de 1992 na cidade do Rio de Janeiro e que reuniu 108 chefes de Estado para buscar mecanismos que rompessem o abismo norte-sul preservando os recursos naturais da Terra (MOURA, 2015; SAIBA...,2002).

Na festa de inauguração do Txai Bar, houve a apresentação de Feliciano Bezerra (Fifi) e banda. Vale ressaltar que, mesmo tendo mudado de nome, o bar continuou com o mesmo estilo do Nós e Elis. Inclusive, se manteve o comportamento de alguns frequentadores, que, mesmo sabendo da disponibilidade de mesas vazias, preferiam ficar em pé, nas ruas laterais ou sentados em bancos da Praça Gerardo Vasconcelos Filho, localizados próximos ao bar.

[...] Era característica também o pessoal chegar e não sentar muito nas mesas. O Nós e Elis tinha essa característica que **o Txai, praticamente só mudou de nome**. Como a gente manteve as mesmas apresentações culturais, com exceção do domingo que a gente abriu mais pra pop rock, axé e tal. [...] A sexta e o sábado era MPB, inclusive com música ao vivo desde a quarta. E aí o povo chegava e ficava em pé ali na rua, mesmo tendo mesa vazia, tinha a história do encontro ali no. Tinha um banquinho que ficava em frente a uma parte do bar que o povo sentava por ali e ficava bebendo por ali e tal. [...] (MOURA, 2015, grifo nosso).

Ressaltamos que a programação de domingo não foi uma novidade do Txai Bar, como supõe o depoimento acima de Lucile Moura. O mais coerente seria dizer que houve uma retomada na realização de eventos nesse dia, que já ocorria na época das irmãs Fonteles, com o chamado “Domingo Malandrinho”. Salientamos também que a variada programação cultural do Txai Bar era divulgada em jornais impressos e na TV local, pela jornalista Ana Cristina Batista, que, por amizade a Lucile Moura, fazia a assessoria de imprensa do bar.

O jornal O Dia, foi um dos periódicos locais que publicavam essa programação cultural do Txai e de outros bares e restaurantes da cidade, como podemos observar abaixo, no trecho da matéria que divulga o show da cantora Carol Costa.

O talento da cantora Carol vai poder ser prestigiado mais uma vez hoje à noite, a partir das 22h30 no bar “Nunca Fomos Tão Felizes”. [...] E seguindo sua trajetória, no sábado Carol vai estar no TXAI, acompanhada de Machado Júnior (baixo), Geraldo Brito (guitarra) e Jeová (bateria), essa é a primeira apresentação de uma nova banda que promete muitas novidades na música piauiense. (CAROL..., 1992, p. 11).

Os jovens empresários Lucile de Souza Moura, Clerton Soares e Marcelo Nogueira de Siqueira estavam bastante empolgados com a administração do Txai Bar. Mas esse entusiasmo

não impediu que eles rapidamente fechassem suas portas em 1992, após ter funcionado por apenas (aproximadamente) oito meses naquele ano.

Foram dois principais motivos que levaram ao fim prematuro do Txai Bar. O primeiro foi a baixa frequência nesse espaço, no mês de julho. Os três sócios, do mesmo modo que Paulo Carvalho, tiveram muito prejuízo nesse mês. A cidade de Teresina ficou praticamente vazia com os incentivos do governo do Estado, que promoviam uma variada programação de férias no litoral piauiense. A própria Lucile Moura lembra, em depoimento, que o Txai Bar já acumulava alguns prejuízos e que teria piorado essa situação com a chegada das férias do mês de julho.

[...] E então, a gente pagava o cachê das bandas e começou a fazer o domingo nessa linha que era pop rock e axé que dava uma meninada muito grande. E dava uma meninada muito doida né. **Vendia muita cerveja, mas também tinha muito prejuízo.** Quebravam muito casco. Quando a gente botou, resolveu botar lata de cerveja aí a cerveja não fica boa, fica quente. E aí foi quando a coisa começou a degradingar também. **E piorou muito,** assim, quando a gente abriu abril, maio, **quando veio as férias de julho** estava tendo. Naquele ano teve o “Piauí, amor de verão”, patrocinado pelo Governo do Estado, que era o governo Freitas Neto né? E naquela época Teresina inteira se mudava para o litoral. Eu lembro que a gente até brincava, olha a gente podia sair pelado no meio da rua que ninguém lhe via. Que hoje você sente que a cidade esvazia, mas existe outros públicos. Naquela época não. A cidade esvaziava mesmo. Quem tinha dinheiro ia, quem não tinha, não estava mesmo na rua. Então, quem saía, quem tinha, quem estava na noite se mandava e passava um mês mesmo. Então, o mês de julho pra gente foi muito, foi fatal, por conta da queda do rendimento. (MOURA, 2015, grifo nosso).

O segundo motivo que levou ao fim do Txai Bar foi o fato de que os três sócios passaram a desenvolver trabalhos paralelos, ficando sem tempo para administrar aquela casa noturna. Marcelo Siqueira gerenciava a Força e Forma Academia, que foi contratada pelo governo do Estado do Piauí para desenvolver atividades físicas no litoral piauiense, no período das férias. Ele ficou praticamente todo mês de julho na cidade de Luís Correia. Clerton Soares foi convidado para trabalhar como Gerente Geral da Alfa Bebidas, que distribuía a cerveja Brahma e, em seguida, ele chamou sua amiga Lucile Moura para trabalharem juntos nessa empresa. Outro inconveniente gerado por esse trabalho paralelo de Clerton e Lucile é que o Txai Bar era patrocinado pela cervejaria Antartica, que estava no começo de uma acirrada briga por mercado consumidor com a cerveja Brahma (MOURA, 2015).

Diante desse novo quadro de oportunidades profissionais que envolvia a vida desses jovens empresários, eles decidiram fechar o Txai Bar e investir em suas carreiras individuais. Mas, ao que parece, em respeito à história daquela casa noturna (como a própria Lucile

reconheceu que na sua administração houve apenas uma mudança de nomenclatura, ou seja, o Nós e Elis continuou vivo) e a seus frequentadores, os três sócios teriam chegado a procurar uma pessoa para repassar o arrendamento e, assim, não deixarem órfãos mais uma vez os notívagos do Nós e Elis.

Por também trabalharem numa distribuidora de bebidas, Clerton e Lucile tinham contato direto com donos de bares e restaurantes. Foi desta forma que eles passaram a conversar, sobre o repasse desse arrendamento, com Edmar Siqueira, que era um dos proprietários do Barbárie, juntamente com Nilson Santos, outro bar que fazia muito sucesso na cidade e que também era um espaço cultural que ofertava música ao vivo de quinta a sábado.

O empresário Edmar Siqueira aceitou o repasse do arrendamento. Depois de acertadas as questões burocráticas de contrato, ele fechou o então Txai Bar por duas semanas, fez uma pequena reforma e reabriu o espaço novamente como Nós e Elis, ainda no ano de 1992. A proposta básica de Elias Prado Júnior foi mantida, de ofertar música ao vivo, com ênfase na MPB e na valorização dos artistas piauienses (MOURA, 2015).

Entretanto, Edmar Siqueira, além de continuar ofertando os shows intimistas, também passou a investir em grandes espetáculos musicais para atrair um público variado. Com esse incremento, bandas covers como Brilho Musical, que era uma das “bandas de baile” que tocavam variados gêneros musicais, também passaram a se apresentar frequentemente naquele espaço. Outro investimento do novo administrador do Nós e Elis foi a realização das prévias carnavalescas e a publicidade nos jornais locais para divulgar a programação daquela casa noturna. A publicidade paga no jornal O Dia, com patrocínio da cervejaria Brahma Chopp pode ser observada na imagem a seguir.

NÓS E ELIS APRESENTA

Quarta	- 20/01 Banda Brilho Musical - 22 horas
Quinta	- 21/01 Banda Lual em ritmo de quinta
Sexta	- 22/01 Banda Cobra Criada com Edna Lago
Sábado	- 23/01 Bibiu e Banda às 23 horas
Domingo	- 24/01 mais uma prévia carnavalesca às 19 horas

BRAHMA
Chopp

NÓS E ELIS. A OPÇÃO NECESSÁRIA.
AVENIDA PETRÔNIO PORTELA
PRÓXIMO À UNIVERSIDADE

Figura 49: Publicidade paga do bar Nós e Elis no jornal O Dia, em 21 jan. 1993.

Fonte: AGITE, 1993, p. 3.

Além da publicidade paga nos jornais, a cervejaria Brahma Chopp (Distribuidora Alfa Bebidas) patrocinou o bar Nós e Elis com mesas, cadeiras, freezer, banners, trios elétricos e

ainda uma ajuda de custo mensal para pagamento do cachê das bandas. Em contrapartida, Edmar Siqueira, deveria vender com exclusividade a cerveja Brahma (MOURA, 2015).

Esse alto investimento da Distribuidora Alfa Bebidas no bar Nós e Elis se deve ao fato comentado anteriormente de que havia uma acirrada briga por mercado consumidor em Teresina, envolvendo as cervejarias Antarctica e Brahma. Portanto, essas empresas faziam de “tudo” para conquistar novos consumidores e/ou para manter os já existentes.

Na administração de Edmar Siqueira, o bar Nós e Elis manteve e ampliou a programação de domingo, aderindo acentuadamente à onda da Axé Music, que, naquele momento (início dos anos 1990) contagiava todo o povo brasileiro com este ritmo dançante que vinha da Bahia. Em Teresina não foi diferente. Lucile Moura (2015), atuando depois como Gerente Comercial da Alfa Bebidas, lembrou em depoimento, das multidões de jovens que se formavam no Nós e Elis e seu entorno, para curtir os ritmos baianos em trios elétricos que eram patrocinados pela cervejaria Brahma Chopp. Eram momentos de muita folia e barulho, que começavam nas tardes de domingo.

[Edmar Siqueira] voltou fazendo MPB, mas reforçando muito o domingo. Porque começou a ficar mesmo muito a marca da cidade você ter aquele evento no domingo. A Brahma patrocinando com trio elétrico. Aí eu já acompanhei pelo lado da cervejaria né. Botava trios elétricos e tal, fazia uma movimentação muito grande. E tinha os shows de MPB durante a semana também. [...] A gente botava o trio elétrico atravessado na rua assim. Isso aqui [o bar, as ruas laterais e a praça ao lado] lotava de gente. [...] Todo domingo. Todo domingo. Quando não tinha o trio a gente mandava o caminhão da Brahma e as bandas tocavam em cima do caminhão. O caminhão ia e atravessava aqui. Era uma loucura. Aquilo ali tudo ficava tomado de gente e tudo mais. Então, o Edmar espalhava barracas em vários locais e tal. Que aí eu já acompanhei pela cervejaria. Que eu era gerente da área comercial da Alfa e o Nós e Elis era da minha área de gerência. Então, eu que acompanhava a equipe que ia, que montava a estrutura. Que todo domingo três horas da tarde ia uma equipe lá, montar a estrutura do palco e tal. (MOURA, 2015).

A banda Luau era uma das atrações dos domingos no Nós e Elis. Esta tocava nos trios elétricos e/ou em cima de caminhões. Essa banda teresinense cantava covers das músicas baianas e agradava um público variado, com destaque aos jovens. Contudo, diferente da MPB que geralmente era tocada apenas com voz e violão, num volume sonoro em que era possível conversar sentado à mesa ou próximo ao balcão do bar, a Axé music fazia uso de muita percussão e de guitarras elétricas e era executada em alto volume sonoro, convidando os presentes a dançarem freneticamente.

O som alto da música baiana, ampliado pelos trios elétricos, além de outros ritmos dançantes, que estavam sendo executados no Nós e Elis, faziam a alegria dos frequentadores, mas desagradavam alguns moradores do entorno deste bar.

Em 1993, os moradores das redondezas do Nós e Elis, liderados por Adala Carnib, reclamaram dos usos e abusos no bar e na pracinha ao lado. Eles se organizaram e chegaram a fazer um abaixo-assinado à Secretaria de Indústria e Comércio de Teresina, para que fiscalizasse e contivesse a perturbação provocada pela poluição sonora no bar e os demais abusos na Praça Gerardo Vasconcelos Filho, como atentado ao pudor, com a prática de sexo explícito, mesmo sendo realizada na madrugada, e o consumo de entorpecentes. Um fato curioso é que o então Secretário de Indústria e Comércio de Teresina, George Mendes, era um assíduo frequentador do Nós e Elis e não considerava os atos ali realizados como perturbação à ordem, até porque ele também praticava tais ações com muito regalo. Mesmo assim, por força do ofício, teve que fiscalizar o bar e acabou sendo execrado por seus próprios amigos.

Nas lembranças de George Mendes (2009) sobre esse episódio, ele reconheceu os abusos do bar, mas considera que foi injustiçado por seus próprios amigos que o tacharam de querer fechar os espaços de lazer da cidade e de ser responsável pela demissão de muitas pessoas. No dilema que envolvia suas faces boemia e de agente público, George Mendes relatou em sua crônica que

Claro que havia abusos. Claro que havia perturbação pela poluição sonora. Mas, poxa, o que se chamava de abuso, poluição sonora etc., era causada justamente pela minha trupe. E eu tinha que fiscalizar. Aí a turma, motivada pelo Elias, deu-me com a luva macia na cara: reuniu todos os interessados e tachou-me de querer fechar espaços onde muitos se divertiam e ganhavam suas vidas também, trabalhando. Fizeram manifesto público. **Vivi esse conflito e o local não foi fechado por minha ação.** Mediei o quanto pude. Mas a charge publicada num jornal foi especialmente dura: mostrava um sujeito como que disfarçado, assobiando, no primeiro plano, enquanto a galera gritava atrás: o rapa está chegando! Descer do palco e ser tachado de responsável pelo rapa foi dose caubói de *Old Eight*. (MENDES, 2009, grifo nosso).

Segundo o músico Geraldo Brito (2015), que era um assíduo frequentador desses espaços boêmios de Teresina desde a década de 1970, apresentando-se ou como cliente, a intolerância ao barulho promovido pelos bares já ocorria desde o final dos anos 1980. E, no caso específico do Nós e Elis, ele atribuiu à música baiana, o descontentamento dos moradores da região. Em seu depoimento oral, Geraldo Brito relatou como foi aquele momento de

sobressalto provocado pelas fiscalizações de bares e restaurantes, pelo então Secretário de Indústria e Comércio de Teresina, George Mendes.

É. Isso já vinha de muito tempo [pessoas incomodadas com o barulho dos bares]. Desde o final de 89, 90. Aí a Secretaria da Prefeitura, aí começou a multar, aí bar não podia ficar aberto... [próximo] de residência. Aí era uma loucura e tal. Na época o George Mendes era diretor... ele era o Secretário. Aí foi uma confusão. Muita confusão. Com som ao vivo alto, decibéis estipulados, né. E esse negócio da música alta é porque antes era uma coisa mais MPB né. Uma coisa mais baixa, baixinha. Aí essas músicas assim de música baiana, música de “frejo” (sic!) mesmo, aí era mais alto. (BRITO, 2015).

Como relatou Geraldo Brito, de fato houve muita confusão em Teresina no período de agosto a novembro de 1993. Isto porque nesse período muitas casas noturnas foram notificadas, fechadas e algumas reabertas, depois de muitos protestos e de apelações junto a Câmara Municipal de Teresina. De um lado desse conflito estava George Mendes, à frente das fiscalizações da Secretaria de Indústria e Comércio e do Departamento de Meio Ambiente da Fundação CEPRO, que procurava fazer cumprir as determinações do Código de Postura do Município e, do outro lado, estavam os proprietários das casas noturnas, acompanhados de seus funcionários, de músicos e de alguns frequentadores que se incomodaram com o fechamento de seus espaços de lazer preferidos (BARES FECHAM..., 1993).

Com base no Código de Posturas de Teresina¹³⁸, que prevê penalidades contra casas de divertimentos que se instalem em área residencial e/ou que perturbem o sossego público, cinco bares foram fechados na cidade nos meses de agosto a setembro de 1993. Sendo eles “Beef and berr”, fechado por poluição sonora, perturbação do sossego público e falta de segurança; “Aplausos”, interditado por perturbação ao sossego público e falta de equipamentos exigidos pelo Código de Posturas, tais como entrada e saída distintas, extintor de incêndio, banheiros adequados; “Bandas e beijos”, fechado por sua localização em área residencial; “Forró do Careca”, totalmente irregular e clandestino; e “Chaplin”, perturbação ao sossego público, embora não se localize em área residencial com muitos moradores (BARES FECHAM..., 1993).

¹³⁸CÓDIGO MUNICIPAL DE POSTURAS DE TERESINA. Lei nº 1.940, de 16 de agosto de 1988. Nos títulos III (Capítulo I, Artigos 45 a 51; Capítulo II, Artigo 65) e V (Capítulo I, Artigo 163 e de 167 a 169) deste código de posturas, há vários artigos que defendem o sossego público, a higiene e a segurança nas chamadas “casas de divertimento”. Ou seja, caso esses estabelecimentos desrespeitassem essas normas poderiam sofrer sanções como multas e até interdições.

O jornal *Diário do Povo* publicou uma matéria, no dia 2 de outubro de 1993, discutindo o fechamento do bar *Forró do Careca*, que já havia sido intimado pelo IBAMA. E devido à reincidência dos transtornos causados a seus vizinhos, especialmente pelo barulho, o referido bar foi alvo de denúncias. Estas denúncias, uma vez comprovadas por laudo técnico da Fundação CEPRO, levaram ao fechamento dessa casa noturna e, inclusive, com indicativo de prisão ao proprietário, caso ele desrespeitasse essa interdição. Ao que parece, essas informações levaram a editoria do referido jornal a se posicionar claramente contra as atitudes do proprietário daquela casa noturna. Esse posicionamento indignado fica perceptível no título da matéria, “Durma-se com um barulho desse!”, e na legenda da foto que a acompanha “O ‘Forró do Careca’ foi interditado por infernizar a vida de moradores da Zona Leste”.

O “Bar do Careca”, localizado na avenida Homero Castelo Branco, na Zona Leste de Teresina, foi interditado pelo Instituto Brasileiro de Meio Ambiente – IBAMA. A interdição ocorreu no último dia 30 [de setembro de 1993] e foi resultado de denúncias dos moradores da região acerca do barulho provocado por tocadores contratados pelo proprietário do bar, Expedito Barbosa de Lima, durante a noite e parte da madrugada. [...] o morador Antônio Cabral da Silva, incomodado e afirmando estar o bar “tirando o sossego da população e denegrindo os princípios morais dos moradores da localidade”, enviou um ofício, no último dia 23 [de setembro de 1993], ao órgão competente pedindo providências. O IBAMA, por sua vez, encaminhou o ofício ao Departamento de Meio Ambiente da Fundação Cepro solicitando laudo técnico para verificar se o barulho estava, como o denunciante afirmava, além do permitido. [...] E não deu outra. De acordo com a medição feita em algumas residências de moradores, o nível de ruído registrado estava bem acima do permitido. [...] foram registrados ruídos de 70 decibéis, quando o permitido varia entre 35 e 45 decibéis. [...] Diante do óbvio, só restou ao IBAMA interditar o local [...] Segundo Horlando Araújo [funcionário do setor de fiscalização do IBAMA], caso haja flagrante de transgressão do termo de interdição, o proprietário Expedito Barbosa de Lima será preso. (DURMA-SE..., 1993, p. 9).

Além do fechamento dos referidos bares, outros foram notificados e estavam sob ameaça de interdição, caso não se adequassem às normas do Código de Posturas do município, sendo eles a “Academia da Cachaça”, a “Alcoologia”, o “Espaço Aberto”, o “Jardins Bar”, o “Barbary” e o “Nós e Elis” (BARES FECHAM..., 1993).

O jornal *O Dia de Teresina* publicou uma longa matéria, em 23 de outubro de 1993, discutindo essa questão do fechamento dos bares. Logo no início do texto é possível perceber que o jornal lamentou esse fato – “A noite teresinense está mais pobre. Somente nos últimos dois meses foram fechados cinco bares e casas de shows” (BARES FECHAM..., 1993, p. 2). No entanto, para reafirmar sua “imparcialidade”, esse periódico apresentou os argumentos dos dois lados envolvidos nesse conflito das casas de divertimento de Teresina.

[...] Segundo o proprietário do Chaplin, Elso Correia, o fechamento desses estabelecimentos, independente de prejudicar os empresários, provoca um sério problema social. “Pelos nossos cálculos, essas casas geram mais de 300 empregos diretos, sem incluir os proprietários. O fechamento de todas essas casas significa o desemprego para 110 garçons, 11 churrasqueiros, 11 cozinheiras, 90 músicos, 11 bandas (cerca de 86 componentes), 16 serventes e 5 iluminadores”, afirmou Elso, acrescentando que todo esse pessoal deverá participar da manifestação amanhã na Câmara [Municipal de Teresina]. Os donos de casas [de divertimentos] vão pedir apoio dos vereadores para resolver a questão, alegando que muitos estabelecimentos foram fechados de forma arbitrária. [...] O Secretário Municipal de Indústria e Comércio, Jorge [George] Mendes, negou que a secretaria esteja agindo de forma arbitrária ou autoritária, destacando que a única intensão da Semic é fazer cumprir o Código de Postura do Município. [...] “Caso os bares e/ou casas de shows se regularizem, elas podem voltar a funcionar, não temos nada contra esse tipo de comércio, desde que esteja dentro da lei”, afirmou Jorge [George] Mendes, acrescentando que antes de montar um negócio, os interessados devem procurar conhecer a lei para evitar problemas futuros. (BARES FECHAM..., 1993, p. 2).

Em menos de um mês, o mesmo jornal O Dia publicou duas matérias, na mesma edição do dia 18 de novembro de 1993, ocupando uma página inteira deste periódico, voltando a discutir essa questão do fechamento dos bares de Teresina, mas dessa vez se posicionando (implicitamente) em favor do cumprimento da lei que defende o sossego público do teresinense. Isto porque fez uma breve apresentação de argumentos contrários ao fechamento desses bares – apontando a fala de alguns proprietários que alegavam prejuízo econômico, desemprego de funcionários e menos opção de lazer para o teresinense; e também a opinião de alguns músicos que alegavam redução do campo de trabalho – e dedicou todo o restante das duas matérias para justificar o cumprimento da lei do Código de Posturas do Município (BARES..., 1993; OS TERESINENSES..., 1993).

Em defesa dessa lei, o principal argumento apresentado pelos vários teresinenses (vizinhos dessas casas noturnas) citados nas matérias foi a questão da falta de sossego público. E para reforçar esses prejuízos sociais, o jornal citou até a fala de alguns supostos frequentadores de bares e de proprietários desses estabelecimentos que se posicionavam a favor da lei.

[...] Em menos de um mês, mais de cinco bares e casas de shows foram fechados [...] Tristeza para alguns, alívio para outros. Ao que parece, a decisão foi bem aceita. Inclusive pelos jovens, maiores frequentadores da noite. Laércio Ibiapina, 27 anos, estudante de engenharia, acredita que essa é uma decisão que deve ser levada a sério. Segundo ele, o barulho provocado pelo bar incomoda muito. [...] (OS TERESINENSES..., 1993, p. 9).

[...] Enquanto uns [proprietários de bares fechados] se preocupam em voltar às atividades, outros, como por exemplo, o próprio Abdoral [Melo] [proprietário do bar “Academia da Cachaça”], diz que sua intensão não é incomodar ninguém e, para tanto, promete até fazer uma reforma de maneira a abafar o máximo o som. (BARES..., 1993, p. 2).

Para reforçar a ideia do desassossego público, provocado por muitos bares da capital, a matéria intitulada “Os teresinenses em defesa do cumprimento da lei” (OS TERESINENSES..., 1993) ainda apresentou uma charge (ver figura 50) do cartunista Jota A., destacando este incômodo social urbano. Esse desenho de humor nos levou a refletir novamente sobre a importância das imagens para os estudos históricos. De acordo com Afonso de Escragnoille Taunay, que teria sido o primeiro historiador brasileiro a fazer uso intenso de fontes visuais, o desenho, na ausência da fotografia, seria um suporte visual capaz de conduzir o pesquisador a uma ideia plausível da realidade, a um recorte casual que teria escapado aos textos (LIMA; CARVALHO, 2013). A referência a Taunay não significa que compartilhamos de todas as suas ideias. Apesar do uso de imagens, sua obra historiográfica se enquadra na abordagem positivista. Aqui nos interessa compartilhar da sua percepção pioneira do potencial pedagógico da imagem.

Nesse sentido, consideramos que a referida charge explicava imagetivamente ao leitor aquilo que o texto jornalístico teria omitido, consciente ou inconscientemente, ou secundarizado; bem como reforçava as ideias ali expressas de forma escrita.

No primeiro plano desta charge há o desenho de um homem segurando um microfone (que pelo contexto, fica claro que se trata de um cantor em um bar), cantando em voz alta (pela grande abertura da boca e pelos traços que dela saem indicando ruídos, se percebe que ele está gritando) e apontando para uma casa. No segundo plano da imagem, em tamanho reduzido, há o desenho de uma casa e, do lado de fora, o seu morador ouvindo atordoado (tapando os ouvidos, como se estivesse estourando os tímpanos) aquele som estridente. Em síntese, a imagem passa a ideia de que os bares propositalmente estariam incomodando os moradores do entorno.

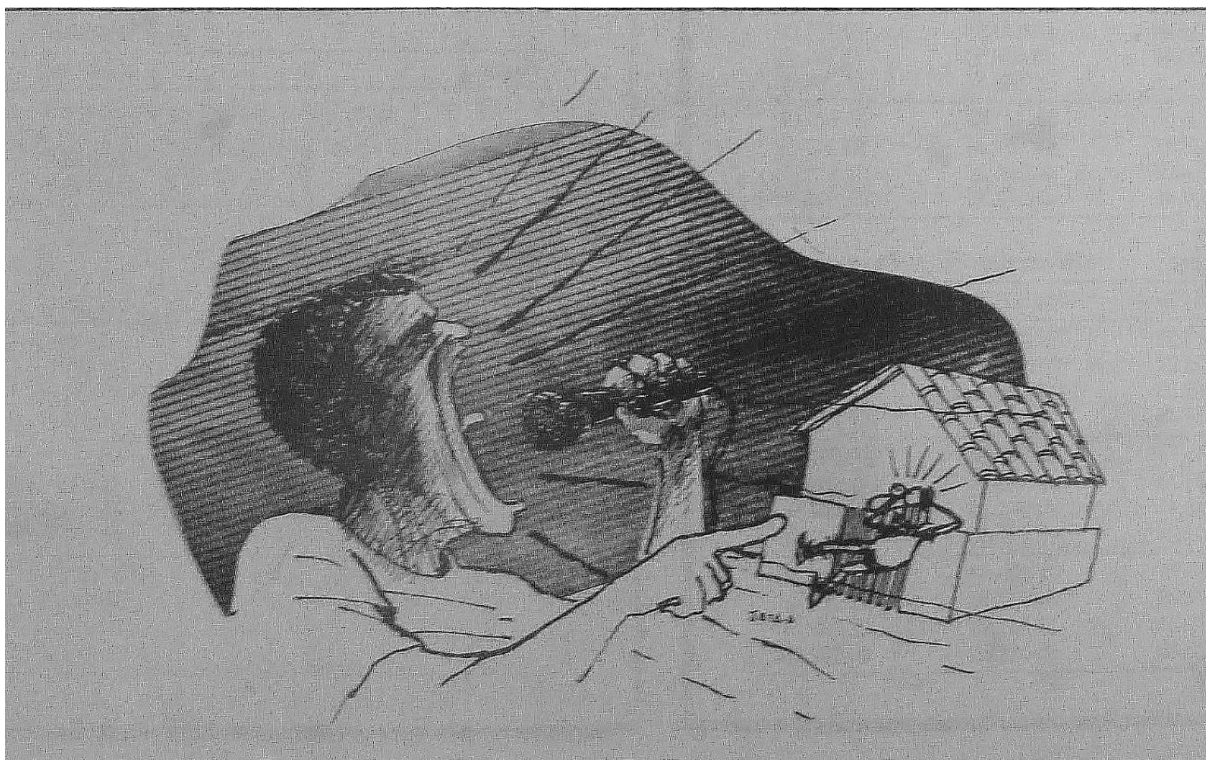


Figura 50: Charge sobre o desassossego público provocado por bares em Teresina. Desenho do cartunista Jota A., em 1993.

Fonte: OS TERESINENSES..., 1993, p. 9.

Ao que parece, o cartunista Jota A. teria se inspirado principalmente nas informações de um dos entrevistados que encerram a citada matéria. Este entrevistado destacou a suposta birra de um proprietário de bar que aumentaria o som propositalmente sempre que os vizinhos reclamavam.

[...] Para José Wilson Martins Pinheiro, 24 anos, não existem palavras para especificar a atitude dos donos de bares quando estes resolvem enfrentar os vizinhos. Foi isso o que aconteceu no bairro Dirceu Arcoverde, na rua em que morava a tia de Pinheiro. Segundo ele, o som era aumentado à medida que os vizinhos reclamavam do volume do som. “Passou a ser uma espécie de birra mesmo. Todo final de semana, minha tia era obrigada a mudar para a minha casa. Do contrário, seus filhos ficavam impedidos de estudar, enquanto ela e o marido morriam de dor de cabeça. Aliás, até as crianças já estavam começando a sofrer desse mal”, falou. (OS TERESINENSES..., 1993, p. 9).

Não podemos garantir que todos os bares notificados e fechados em Teresina ultrapassavam os decibéis permitidos (o volume sonoro permitido variava de 35 a 45 decibéis) propositalmente para incomodar os vizinhos. Como comentamos anteriormente, alguns proprietários de bares, depois de notificados, procuraram se adequar às normas do Código de Postura Municipal. Mas é possível afirmar que alguns desses bares, como o Nós e Elis, chegaram a promover grandes eventos que incomodavam muito os moradores próximos. Ou

seja, nos eventos de domingo do Nós e Elis, havia o principal interesse de se lucrar com um grande público que lotava o bar e as ruas paralelas, em prejuízo do planejamento dos habitantes da região, para aquelas tardes/noites dominicais.

A própria Lucile Moura, que era Gerente comercial da Alfa Bebidas, que patrocinava e ajudava a organizar a programação dominical no Nós e Elis, foi uma das “vítimas” dos transtornos causados por esses eventos. Ela era uma das vizinhas desse bar e, para chegar em sua casa, tinha que fazer vários desvios, uma vez que as ruas estavam tomadas por gentes e carros. Em depoimento, Lucile Moura reconheceu esses incômodos que mostravam o outro lado daquelas festas.

[...] Na época do Edmar [Siqueira] por conta desses eventos no domingo chegou a ter sim [confusões]. Não lembro como foi assim, mas foi com ele, porque eu já era frequentadora mesmo, de ir e tal. [...] Mas não fluiu muito não viu. Acho que o menino [referindo-se a George Mendes que citou um abaixo-assinado contra o barulho provocado pelo Nós e Elis] citou mais pra dizer que tinha polêmica e tal. E teve polêmicas assim, obviamente você bota. Aquele espaço todinho ali, do lado de lá, no sentido de trás onde hoje é a padaria, na ruazinha ali, na rua descendo, na avenida, aquilo tudo ficava lotado de gente. Lotado, lotado. Ali não tinha onde...[...] **Era muita gente. Então, assim, tinha briga. Tinha muito rolo mesmo. As pessoas que queriam chegar naquelas casas ali, tinham que dar a volta. Eu mesmo pra chegar na minha casa, se não fosse pra lá. Que eu ia pra lá. Na casa da minha mãe, que hoje é casa da minha mãe. Eu tinha que ir pela [Avenida] Ininga, ir lá por baixo, pra poder chegar, porque não dava pra passar não.** A gente fechava com caminhão. A gente fechava com trio elétrico. No domingo. Então, era, perturbava muito. Não tinha lei do silêncio. Não tinha essas coisas hoje todas. Não ia polícia fechar rua. A gente fechava (risos), não tinha nenhum alvará de licença, de fechamento de rua. Não tinha nenhuma burocracia dessa não. Chegava, botava o caminhão, a banda subia e tocava a até a hora que desse. (MOURA, 2015, grifo nosso).

Quando Lucile Moura disse, no depoimento acima, “Mas não fluiu muito não viu”, estava se referindo a um abaixo-assinado contra o Nós e Elis. De fato, este abaixo-assinado não obteve êxito, talvez pela negligência da Secretária de Indústria e Comércio, reconhecida pelo próprio Secretário George Mendes, e o bar continuou funcionando normalmente com toda a sua programação.

Em nossa pesquisa no jornal O Dia, um dos periódicos de maior circulação no Estado do Piauí e que veiculava diariamente a programação cultural de Teresina, nos anos 1980 e 1990, encontramos referências ao bar Nós e Elis até setembro de 1995. Portanto, isso nos leva a crer que este espaço cultural funcionou até esta data, uma vez que a divulgação da programação deste bar ocorria neste periódico desde sua inauguração em 1984. Com base nessas

informações, entendemos que nesses três anos (1992-1995) de administração de Edmar Siqueira, o bar Nós e Elis manteve a ideia inicial de ser um espaço cultural que fosse ponto de encontro de artistas e de amantes das artes, com destaque à MBP, mas que “inovou” ao não seguir rigidamente o estilo de bar de Elias Ximenes do Prado Júnior, permitindo, assim, que outros públicos, e não mais apenas aquela suposta “intelligentsia piauiense”, também frequentassem aquela casa noturna. Entre esses “outros públicos” estavam aqueles que gostavam de pagode, axé music, brega e forró. O bar foi se tornando mais popular, mas continuou se destacando como uma das melhores opções de lazer dos notívagos teresinenses.

Como se pode perceber, o Nós e Elis não era apenas mais um bar da cidade. Ele chamava atenção. Os atos ali realizados e em seu entorno (na praça ao lado) não agradavam uma parcela dos moradores da região, que chegara a fazer um protesto contra as ações do bar. Porém, o que predominou na cidade foi uma imagem positiva deste espaço cultural que agradava muito aos seus consumidores. Imagem esta difundida por seus frequentadores que eram em sua maioria artistas da música, da literatura, do teatro e das artes plásticas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS – OS ACORDES LÍTERO-CÊNICOS DE UMA CIDADE VERDE

O fim. Fecharam-se as cortinas e acenderam-se as luzes da plateia. Aquele espetáculo de acordes lítero-cênicos encerrou mais uma apresentação. O público, após saudar os artistas, voltou para suas casas absorto com o que viu. Os artistas, ainda com o peito inflado daqueles sonantes aplausos, mas já despossuídos de suas máscaras, não voltaram para suas casas. Foram comemorar no tradicional bar da cidade.

O prólogo deste epílogo é um mote. O espetáculo a que nos referimos são as histórias, memórias e sociabilidades vividas e sonhadas em espaços culturais de Teresina nas décadas de 1980 e 1990. O uso da linguagem figurada, no entanto, não visou apenas a atender a um apelo estético, retórico. Ao discutirmos a cidade enquanto campo de estudo historiográfico, entendemos que o *ser cidadão* vive em um grande *teatro urbano*. Do nascimento à morte, o cidadão perpassa múltiplos rituais, encenações, regidas em uma orquestra sem maestro onde as “deixas” são proferidas por acordos tácitos que vinculam os indivíduos à cidade de forma permanente e performativa (SILVA, 2011).

Nesse sentido, como vimos neste trabalho, o público até saudou os artistas e ficou absorto com tudo que viu, mas não voltou passivamente para suas casas, lembrando que parte considerável desse público, aqui estudada, era formada por artistas da música, do teatro e da literatura. Portanto, os artistas, do palco e da plateia, “daquele espetáculo”, não ficaram despossuídos de máscaras após a apresentação, pois, assim como todos os cidadãos, apenas mudam de máscara, conforme o palco praticado. Nos itinerários de ida e volta aos *espaços culturais* de Teresina, em diferentes logradouros, esse público não apenas viu, mas também sentiu, em seus múltiplos sentidos, o *ethos urbano* dessa cidade visível, sensível e imaginária (PESAVENTO, 2007).

A ideia de “espaço cultural”, concebida em nosso trabalho, foi a de um “lugar praticado” segundo o pensamento de Certeau (2008), onde as relações sociais ali desenvolvidas transformam esse *lugar* (racionalizado pelo pensamento utópico urbanista e que não promove vínculo identitário a nenhum grupo social) em um *espaço* (sentimentalizado por práticas cotidianas espontâneas que não se deixam prender por regras institucionalizadas). Nessa acepção também defendemos a possibilidade de se perceber, nesse “espaço cultural”, o ensino-aprendizagem de artes, a produção e/ou apresentação-contemplação artística ou ainda o espaço preferido para o convívio social dos artistas.

Os sujeitos que formavam o público do referido espetáculo de acordes lítero-cênicos se identificavam no outro. Em nosso estudo, a interação com esse *outro* se materializava tanto nas relações sociais desenvolvidas nos espaços culturais de Teresina, quanto na relação entre gentes e espaços. Ou seja, o “espaço cultural” era *palco* e também *ator* com quem se podia contracenar. Era palco para que um artista/cidadino se encontrasse com outro indivíduo e ali compartilhassem suas afinidades e construíssem sua história comum. Como palco também configurava-se como cenário e testemunha das ações humanas ali realizadas. Era ator, porque o artista/cidadino interagia com a materialidade dos espaços, chegando a estabelecer relações afetuosas. O Teatro 4 de Setembro, por exemplo, atuava oferecendo seus bancos da Galeria. A contracenação ocorria de imediato e continuamente. A atriz Lorena Campelo e seus amigos artistas, entre outros teresinenses, estavam quase todos os dias ali. Nesse diálogo cênico cotidiano alguns artistas/cidadinos chegaram até a nomear a calçada daquela casa de espetáculos. Ela foi chamada carinhosamente e debochadamente de “quebra bunda”.

A Praça Pedro II também agia como ator oferecendo seus bancos e sua fonte luminosa (esta última até metade dos anos 1980). Alguns interlocutores não eram tão amigáveis, pois interagiam quebrando os bancos, jogando lixo nos canteiros e/ou pisando na grama. Outros interlocutores eram mais cordiais. Sentavam nos bancos próximos da fonte luminosa para tomar uma fresca e expor silenciosamente o apreço que tinham por sua beleza estética. No caso específico dos lavadores de carros estacionados na Rua 13 de Maio, lateral à esta praça, eles aproveitavam aquele diálogo com esse logradouro público para solicitar o fornecimento da água que constituía o principal insumo de seu ofício. A resposta era sempre positiva até o dia em que a fonte foi desativada pelo poder público municipal. A interação desses trabalhadores com a Praça Pedro II não tinha apenas o intuito econômico. Um deles, em entrevista para um jornal da cidade (jornal O Dia) chegou a declarar que “[...] a praça Pedro II é um dos locais mais agradáveis e salubres da cidade e não há porque se encontre sem uma de suas grandes belezas, que é justamente a fonte luminosa” (FONTE..., 1984, p. 6).

Essa contracenação entre gentes e espaços continuava nas *caminhadas pela cidade*. A análise dessas caminhadas nos fez perceber que os sujeitos da nossa pesquisa (artistas teresinenses) viviam *praticando espaços, entre acordes, letras e máscaras*. Essa locomoção a pé era uma prática comum, no recorte temporal de nossa pesquisa, que ocorria devido à precariedade do transporte público que não atendia a demanda populacional, mas também porque naquele contexto histórico essa prática constituía-se como uma atividade prazerosa. O ato de andar sozinho ou preferencialmente em grupo, além da já citada necessidade, funcionava como um momento de socialização. A cada passo, transcorrendo ruas, avenidas e praças os

artistas/cidadinos escreviam a sua cartografia sentimental. Esses caminhantes transcendiam, ao nosso ver, a ideia do flâneur de Benjamin (1994), pois observavam atentamente a cidade não apenas sozinhos, mas também em grupo. Assim, como fruto dessas flâneries, produziram representações sobre o passado da cidade de Teresina.

Essas representações, apresentando algo ausente ou mesmo presente, foram construídas em meio aos “agoras” do tempo, por meio do *a posteriori* da memória escrita e oral (CHARTIER, 2002; BENJAMIN, 1994; BECKER, 2006). Uma dessas imagens urbanas apontadas foi a de uma suposta cidade provinciana com uma dinâmica urbana simples, principalmente no que se refere à produção e consumo de produtos e eventos culturais, comparada a outras capitais brasileiras como Fortaleza e Recife. Faz-se oportuno frisar que essa simplicidade não rimava com conformismo. Uma parcela desses habitantes, os artistas por nós estudados, fazia a sua parte, como ressaltou o músico Geraldo Brito.

Outras imagens urbanas presentes nessas representações da memória de artistas locais foram as múltiplas formas de lazer e sociabilidades, as transformações urbanas e os festivais de rock que ocorriam na cidade. As práticas de lazer eram realizadas em ruas, calçadas, praças, clubes recreativos, cinemas, sorveterias, bares, casa dos amigos e nas coroas do rio Parnaíba. As transformações urbanas apontadas destacaram a expansão da urbe de forma horizontal, com a inauguração de novos conjuntos habitacionais e surgimento de favelas e, vertical, com o crescimento do setor imobiliário de condomínios. Também foi destacado a ampliação do comércio informal no centro da capital piauiense e a descentralização desse comércio no final dos anos 1990 com a inauguração dos dois primeiros shoppings, além de novos núcleos de comércio e serviços em diferentes regiões de Teresina. Os festivais de rock ocorriam em diferentes pontos da cidade, mas foi na Central de Artesanato que eles tiveram uma maior importância, pelo menos para alguns músicos, como Ico Almendra.

Os artistas da música, do teatro e da literatura, entre outros cidadãos, em suas atuações urbanas, construíam e reconstruíam continuamente aquela cidade. Nesse árduo e prazeroso trabalho, eles contaram com dois difusores culturais, entre outros, o CEPI (Centro de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares) e a UFPI (Universidade Federal do Piauí). Vários artistas que atuavam em Teresina nos anos 1980 e 1990 são oriundos dessas duas instituições, tais como os músicos Aurélio Melo e Geraldo Brito, os atores/dramaturgos Ací Campelo e Afonso Lima e os literatos Rubervan Du Nascimento e Airton Sampaio. Nesses espaços de formação e difusão cultural, esses artistas desenvolveram variados estudos que contribuíram para seus aprimoramentos técnicos e estéticos, elevando assim o nível das produções artísticas realizadas em Teresina.

Os estudos no CEPI e na UFPI eram realizados em paralelo, e também se entrecruzavam, com as vivências urbanas cotidianas. Nossas fontes nos indicaram que essas práticas cotidianas eram realizadas em diferentes espaços e, pelo uso e significação a eles atribuídos, acabavam tornando-se *lugares praticados* repletos de afetividade, sensibilidade que iam além de sua materialidade física (CERTEAU, 2008; PESAVENTO, 2007).

Alguns desses lugares, praticados por brincadeiras, jogos, banhos, passeios, paqueras, namoros, diálogos, leituras, danças, contemplações cinematográficas, cênicas e gráficas, caminhadas, degustações gastronômicas e étlicas, ensaios e apresentações artísticas acabaram tornando-se *lugares de memória*, no anseio de se preservar essas vivências urbanas (NORA, 1993).

Esse intuito, consciente ou inconsciente, de preservação da memória foi realizado de múltiplas formas, entre elas as *representações* da cidade na música e no teatro (CHARTIER, 2002). Discutimos quatro canções e um texto teatral que tinha a cidade de Teresina como principal tema. Nossa análise procurou fugir da abordagem tradicional que isola letra, música, texto e performance, propondo o estudo em conjunto da obra, do autor, do contexto, da sociedade, da estética e da ideologia.

Nessas representações urbanas musical-cênicas, vários personagens desafiavam seus ouvintes/leitores/espectadores no que tange à sua existência real ou imaginária. “Nego Valti” e “Piedade”, por exemplo, cantados pelo rock de Edvaldo Nascimento, na música “Voleybar”, de fato existiram oferecendo comida, bebida, música e alegria nas coroas do rio Parnaíba. Já “Joana Maria” e seu filho “Pedro Henrique”, presentes na peça “Itararé, a República dos desvalidos” são apenas fruto da imaginação do dramaturgo Afonso Lima. Entretanto, eles sintetizavam em seus perfis e ações algo que de fato existia na vida de muitos teresinenses: a *angústia* de possuir uma moradia precária numa região sem condições de habitabilidade e a *militância política comunitária* que visava mobilizar o povo, para que juntos conquistassem melhorias urbanas e sociais.

Entre letras, acordes e performances, percebemos que os autores/habitantes daquela urbe, no afã de preservar suas memórias, ultrapassavam as fronteiras do tempo e do espaço afinando os liames entre ficção e realidade. Nas suas representações, a cidade era personificada em um corpo de mulher, era habitada por seres sobrenaturais e por tipos comuns que se expressavam sem eufemismos exibindo as belezas e as rudezas da vida.

Ao voltarmos ao prólogo deste epílogo, lembramos que “aqueles artistas”, antes de voltarem para suas casas, foram comemorar no tradicional bar da cidade. Em nosso estudo esse bar tradicional foi o Nós e Elis. Ali percebemos aspectos comuns a todos os bares brasileiros

em diferentes tempos e espaços e algumas singularidades que funcionavam como *ímã* para atrair os adoradores das artes e de uma boa conversa (ROLNIK, 1995).

A nomenclatura do bar, homenageando uma das divas da MPB (Elis Regina), constituía o primeiro polo atrativo. E quando os boêmios já estavam ali instalados, o que lhes fazia permanecer no local (e depois voltar) era a aura que envolvia aquele ambiente e a materialidade cerosa que lhes convidava a inscrever seus sonhos, seus amores, suas decepções.

Entre goles e mastigadas, embalados por acordes lítero-cênicos, discutiam de tudo naquele bar, inclusive sobre suas produções artísticas e as idas e vindas aos outros espaços culturais da cidade. No que se refere à produção de espetáculos musicais e cênicos, um dos principais temas de debates era a questão da qualidade técnica e estética desses produtos artísticos. Os festivais de música e de teatro movimentavam a vida dos artistas e acentuavam suas rivalidades. As nossas fontes pesquisadas apontaram a determinação dos grupos artísticos em ampliar suas produções culturais para preencher as lacunas do suposto provincianismo teresinense e também o anseio de se produzir melhores espetáculos. Entre os grupos que discutiam por melhorias técnicas e estéticas, nas mesas do bar Nós e Elis, estavam o Grupo Candeia, na música, e o GRUTEPE (Grupo de Teatro Pesquisa), no teatro.

Em se tratando das discussões sobre as idas e vindas aos outros espaços culturais da cidade, um deles era citado por todos os convivas como um destaque naquela paisagem urbana cultural, solidificado pela sua (quase) centenária existência, o Theatro 4 de Setembro. Esse teatro, desde sua fundação, constituía-se como o principal espaço cultural de Teresina e de todo o estado do Piauí. Nesse ambiente concentravam-se múltiplas modalidades artísticas, tais como teatro, música, dança, literatura, artes plásticas, cinema e mágica. O público podia conferir artistas e companhias de abrangência local, regional, nacional e até internacional. As sociabilidades entre apreciadores e produtores de arte, nessa casa de espetáculos, se dava nas conversas, antes e depois das apresentações, no hall de entrada, na plateia, no palco, nos camarins, na Galeria e também nas reuniões, cursos e palestras que eram ofertados a um determinado segmento da sociedade e/ou ao público geral. Mas se faz oportuno frisar que outros espaços também renderam pautas para aquelas discussões étlicas, como a Praça Pedro II, o Cine Rex, a Central de Artesanato, o Clube dos Diários e a Livraria Punaré.

Uma parcela dos frequentadores do bar Nós e Elis transitava por todos esses espaços. Todavia, em alguns momentos a discussão sobre um determinado espaço cultural ficava mais evidente em um grupo de pessoas que tinham mais afinidades relacionadas a esse lugar. Os artistas plásticos, por exemplo, discutiam a realização do Salão de Humor na Praça Pedro II. Os músicos Edvaldo Nascimento e Durvalino Couto Filho discutiam os rumos do rock piauiense e

as edições do Festival Setembro Rock realizado na Central de Artesanato. O dramaturgo Ací Campelo em meio a um grupo de escritores lembrava das atividades da extinta Livraria Punaré que se estendia aos auditórios da UFPI e do Theatro 4 de Setembro.

Esses espaços culturais, segundo nossas fontes, constituíam-se como os principais locais de produção, apresentação e contemplação artística da cidade. E também configuravam-se como espaços de sociabilidades, onde as interações ocorriam entre as pessoas (especialmente artistas), bem como entre pessoas e os espaços. Isto é, os cidadãos (ou pelo menos os sujeitos da nossa pesquisa – atores, literatos e músicos) transcendiam a materialidade e se envolviam na sensibilidade urbana que emanava daquelas interações.

Essa sensibilidade produzia relações afetivas entre gentes e espaços, levando algumas pessoas a praticarem-nos continuamente, pelo simples prazer de estar ali. Percebemos esse fenômeno relacional em todos os espaços culturais por nós pesquisados. Mas em dois deles essa relação se mostrou mais intensa – no Theatro 4 de Setembro e no bar Nós e Elis. A frequência a esses espaços ficou tão intensa a ponto de algumas pessoas chegarem a “bater ponto”. Ou seja, dirigiam-se automaticamente para esses lugares, como se fosse um local de trabalho que exigia a presença obrigatória. Além de existir uma semelhante interação entre gentes e espaços, nos referidos teatro e bar, também se estabeleceu, inconscientemente, uma conexão simbólica entre eles.

Essa conexão foi sentida por algumas pessoas, como o ator/músico Moisés Chaves e a jornalista Marta Tajra, que chegaram a sugerir a concepção do bar Nós e Elis como um anexo extraoficial do Theatro 4 de Setembro. Eles teriam chegado a essa conclusão, ao perceberem um comportamento quase automático daquela época (1984-1995) – após as apresentações no teatro, parte do público (e também os artistas que estavam se apresentando) se dirigia para o Nós e Elis.

Em nossa pesquisa percebemos essa *articulação de espaços* culturais por toda a cidade de Teresina (CORRÊA, 2000), sendo que o Nós e Elis, em seu período de funcionamento, configurou-se como um polo dessa articulação. Chegamos a esse entendimento ao notarmos a quase ininterruptividade da programação diária desse bar, diferente dos outros espaços. Ou seja, muitos notívagos teresinenses passaram a ver esse bar como uma referência para encontros, conversas, degustações gastronômicas e étlicas, apresentação/apreciação artística, pois sabiam que ele “sempre” estava aberto. Imbuídos desse pensamento, ao saírem dos outros espaços, eles se dirigiam para o Nós e Elis, para “completar a noite”. Nesse bar, eles compartilhavam transversalmente as experiências vividas nos outros lugares praticados da cidade.

Ao término dessa jornada acadêmica consideramos ter produzido outro olhar narrativo sobre a história contemporânea brasileira, a partir de um fragmento do passado teresinense/piauiense. Estudamos especificamente a cidade de Teresina, mas numa perspectiva da Nova História Cultural. Isto é, nesse *olhar historiográfico* pudemos perceber que uma cidade comporta outras cidades e outras temporalidades, bem como o visível e o imaginário. Cabe ao historiador analisar essa vivência múltipla, paralela, entrecruzada. Os fatos aqui narrados sobre a história de Teresina não se restringiam a essa espacialidade, ao recorte temporal da pesquisa e nem à sua concretude. Comentamos essas conexões espaciais, temporais, subjetivas e suas rupturas e continuidades.

Dialogamos com diferentes autores e fizemos uso de variadas fontes no intuito de captar as sensibilidades urbanas da cidade de Teresina. A princípio os depoimentos orais se apresentaram como o principal reduto dessas sensibilidades. Mas o aporte teórico-metodológico da Nova História Cultural expressado em nosso trabalho principalmente no pensamento e obra de Michel de Certeau (2008) e Sandra Jatahy Pesavento (2004; 2007; 2008) nos levou a perceber essas emoções também em outras fontes, tais como jornais, crônicas, poesias, textos dramáticos, imagens, vídeos e músicas.

Ao longo do texto procuramos aplicar as reflexões teóricas de Certeau e Pesavento, questionando as fontes, extraindo o máximo possível de informações e trabalhando com o paradigma das práticas cotidianas. Nesse paradigma, a descrição minuciosa e sua respectiva análise crítica constituem seu principal atributo. Nesse sentido, ao focarmos nas práticas cotidianas estamos pensando a cultura como um conjunto de significações construídas e compartilhadas pela humanidade para explicar o mundo. Foi nessas práticas cotidianas que encontramos as sociabilidades e as sensibilidades urbanas da cidade de Teresina.

A pesquisa findou. O texto ficou pronto. Nossos pares acadêmicos avaliaram e aprovaram o trabalho. O subtítulo desta produção historiográfica – “História, memória e sociabilidades em espaços culturais de Teresina nas décadas de 1980 e 1990” – procurou sintetizar seu conteúdo de forma clara e precisa. Mas se mesmo assim, restar alguma dúvida sobre o que consiste o trabalho (seu objeto de estudo e os sujeitos da pesquisa) e a quem ele se destina, apresentaremos nossos últimos argumentos na tentativa de preencher as lacunas interrogativas de nossos leitores.

O trabalho consistiu em um estudo das sociabilidades e sensibilidades urbanas em espaços culturais da cidade de Teresina nas décadas de 1980 e 1990. Ou seja, estudamos como ocorriam as relações sociais nesta urbe, principalmente em ambientes onde havia uma

frequência de *ações culturais* – concebidas como práticas cotidianas e fazer artístico – e onde os cidadãos desenvolviam relações afetivas entre si e também com os espaços.

Nosso estudo também configura-se como uma história da música, do teatro e da boemia teresinense, no recorte temporal proposto. O fundamento dessa afirmativa consiste no fato de que construímos uma narrativa analítica sobre as produções artísticas desenvolvidas em Teresina no âmbito musical, cênico e literário. Na análise dessas produções artísticas não restringimos nosso olhar ao “palco” dos ensaios e apresentações. Observamos também o que os sujeitos da nossa pesquisa (músicos, atores e literatos), realizavam em outros “palcos” da vida, como casa de amigos, escolas, ruas, praças e rios.

Se faz oportuno ressaltar que a investigação sobre esses sujeitos não se restringiu aos nossos depoentes e seus relatos orais. Portanto, o desequilíbrio na quantidade de depoentes que representam cada modalidade artística escolhida (oito artistas ligados ao teatro; três artistas ligados à música e uma artista ligada à literatura) não prejudicou o trabalho, pois as informações sobre as vivências de músicos e literatos também foram encontradas e analisadas em outras fontes, tais como romances, crônicas, poesias, vídeos, músicas, jornais, imagens, sites e blogs. Cabe salientar também que nossos sujeitos transitavam por diversas expressões artísticas, levando-nos a perceber que suas falas ecoavam de diferentes *lugares sociais* (CERTEAU, 2013).

Percebemos no estudo das vivências de artistas teresinenses, entre outras coisas, um certo hedonismo, para uma parcela desses sujeitos. Não podemos afirmar que a busca pelo prazer constituía o único propósito da vida, naquele contexto dos anos 1980 e 1990. Mas ficou evidente nas práticas cotidianas analisadas que independente de crises econômicas e políticas daquela época, vivia-se de forma prazerosa. Sendo os prazeres noturnos uma das práticas mais comuns, realizada em espaços culturais e bares da cidade. Discutimos a vida notívaga de alguns teresinenses (artistas e intelectuais, a maioria de baixa renda), que gostavam de andar a pé pela cidade, frequentando bares, fazendo serenatas, subindo morros, apreciando a natureza (árvores, rios e estrelas), consumindo drogas lícitas e ilícitas despreocupadamente, daí porque consideramos também ter produzido uma história da boemia na capital do Piauí.

Acreditamos que as histórias narradas e analisadas nesse estudo interessam aos historiadores do cotidiano e do fazer artístico por apresentarem uma abordagem culturalista da história urbana teresinense. E também pelo fato desse estudo ser um dos poucos da historiografia brasileira/piauiense a se debruçar sobre as décadas de 1980 e 1990. Esse tipo de abordagem, que inclui um diálogo interdisciplinar com diferentes áreas do conhecimento que pensam a *cidade*, nos leva a indicar sua leitura também a geógrafos, antropólogos, sociólogos,

arquitetos, urbanistas, gestores públicos, fotógrafos, produtores culturais, artistas plásticos, atores, músicos, literatos e boêmios.

A obra também é indica ao público geral, uma vez que a escrita procurou privilegiar a linguagem narrativa, onde as discussões teóricas se espalharam ao longo do texto para não cansar o leitor com análises técnicas isoladas que quebrassem o ritmo da leitura. Nosso intuito também foi de seguir as reflexões teóricas de Marc Bloch sobre a legitimidade da história, onde ele sugere que o historiador, no exercício coerente e sensato de seu ofício deve se preocupar em produzir uma obra que seja inteligível “no mesmo tom, aos doutos e aos escolares” (BLOCH, 2001, p. 41). Não arrogamos o direito de constar na lista de raros eleitos que conseguiram unir simplicidade e apuro em suas produções escritas. Mas estamos certos de que o trabalho em prol de materializar esse desejo foi realizado em nossa oficina histórica. Caberá aos nossos leitores o julgamento de nossa escrita.

A linguagem narrativa desta obra procurou se distanciar da narrativa histórica tradicional que privilegiava os acontecimentos políticos e construía a ideia da existência de heróis, geralmente oriundos de elites políticas, econômicas, religiosas e militares. Narramos o cotidiano de pessoas comuns, sem verticalizá-las e sem individualizar suas ações. Consideramos que seus feitos não estavam relacionados necessariamente a datas ou fatos isolados, mas ao contexto histórico de nosso recorte temporal (BURKE, 1992; 2005).

Cabe salientar que o retorno da narrativa na Nova História Cultural procura ir além do debate oposicionista entre estruturas (análise da realidade) e acontecimentos (narração de fatos), buscando novas formas de narrativa para dar conta da complexidade das questões contemporâneas sobre o passado. Essas questões acentuam a preocupação com as pessoas comuns (sem distinção de gênero, cor, idade, ofício, renda, escolaridade, ideologia política e/ou religiosa) e o modo como elas significam suas experiências coletivas em diferentes tempos e espaços (BURKE, 1992; 2005).

A nossa forma de narrativa focou na atuação humana, unindo análise crítica das fontes e contação de histórias, sem a pretensão de construir um retrato fiel e total da realidade estudada. Apresentamos uma realidade possível, um fragmento do real. Construimos uma narrativa contextualizada historicamente, tomando alguns personagens para discutir o contexto. Como exemplo, podemos citar o músico Peinha do Cavaco e a discussão sobre censura e torturas no período final da Ditadura Civil-Militar e, o ator Chico Filho, para discutir a questão dos lazeres pagos que se restringia a uma pequena parcela da sociedade brasileira, devido à crise econômica dos anos 1980. O ritmo da narrativa pontua uma história movimentada para frente e para trás, ou seja, em um constante diálogo entre presente e passado. O recorte temporal objetivou a

investigação, mas nossas fontes nos levaram a flexibilizá-lo no intuito de se entender a complexidade das ações humanas que não se prendiam a espaços e tempos. Assim, a partir de um referencial de tempo, narramos as cidades *em* Teresina representadas pelo olhar de nossos sujeitos históricos em um entrecruzamento temporal (BURKE, 1992; 2005; CALVINO, 1990).

Iniciamos essas *considerações finais* com a frase “o fim”. Mas convém ressaltar que não existe fim para os estudos históricos, apenas o término de um processo investigativo que a posteriori pode ser retomado com novas fontes e/ou reflexões teóricas, bem como pelas sugestões de nossos pares acadêmicos.

Em nossa caminhada investigativa, nos labirintos do universo histórico, não encontramos a suposta *pedra filosofal* que revelaria todos os segredos do passado, nem tínhamos o interesse em fazer tal descoberta, pois compartilhamos do pensamento de que os estudos históricos desenvolvem-se num constante devir. Com base nesse pressuposto, apresentamos a nossa versão da história, a ser inscrita no pergaminho celestial de Clio.

REFERÊNCIAS

- A e C Promoções Culturais. Blog do Ací Campelo. Disponível em: <<http://acicampelo.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 21 ago. 2015.
- A ÚLTIMA Cruzada do Fusca (1980). **IMDb**, [1990-2016]. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0080861/>>. Acesso em: 08 out. 2015.
- ABBAGNANO, Nicola. Ativismo. In: ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 103.
- ABBAGNANO, Nicola. Espírito. In: ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 413-414.
- ABBAGNANO, Nicola. Estética. In: ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 426-437.
- ABRAMO, Perseu. **Padrões de manipulação na grande imprensa**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.
- ABREU, Irlane Gonçalves de. Cidade: conceitos e interpretações. **Scientia et Spes**. Teresina, ano 1, n. 1, p. 77-83, 2002.
- ABREU, Irlane Gonçalves de; LIMA, Iracilde Maria de Moura Fé. Igreja do Amparo: o marco zero de Teresina. In: **Cadernos de Teresina**, ano 12, n. 32, p. 20-25, out. 2000.
- ADRIÃO NETO. Ponte metálica. In: **Poesia teresinense hoje**. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1988. p. 12.
- ADRIÃO NETO. Chico Castro, poeta e jornalista. **Entretextos** – Dílson Lages Monteiro. Disponível em: <<http://www.portalentretextos.com.br/colunas/academias-regionais-jose-forte-filho/chico-castro-poeta-e-jornalista,216,3376.html>>. Acesso em: 14 jul. 2015.
- ADRIÃO NETO. **Dicionário biográfico escritores piauienses de todos os tempos**. Teresina, PI: Halley S.A., 1995.
- ADRIÃO NETO. **Literatura piauiense para estudantes**. – 10ª ed. rev. amp. – Teresina, PI: Edições Geração 70, 2003.
- AGITE. [Publicidade paga do bar Nós e Elis no jornal O Dia, em 21 jan. 1993]. **O Dia**, Ano XLI, nº 10.115, Teresina (PI), quinta-feira, 21 jan. 1993. (Caderno Agite) p. 3. 1 fotografia, p&b.
- AJA [Abrão Dutra; Jabuti Fonteles]. Jabuti: guitarrista, cantor e compositor. **Aja Brasil**. Disponível em: <<http://www.jabutiband.de/jabutipt.html>>. Acesso em: 15 out. 2015.
- ALBERTI, Verena. **Além das versões: possibilidades da narrativa em entrevistas de história oral**. Rio de Janeiro: CPDOC, 2004. 10f. In: Repositório Digital FGV. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/6793?show=full>>. Acesso em: 07 set. 2016.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Preconceito contra a origem geográfica e de lugar: as fronteiras da discórdia**. São Paulo: Cortez, 2007.

ALMEIDA, Marco Antonio Bettine de; GUTIERREZ, Gustavo Luís. **O lazer no Brasil:** de Getúlio Vargas à globalização. São Paulo: Phorte, 2011.

ALMEIDA, Sônia Maria Flach de. História e dança: perspectiva de produção historiográfica com base na manifestação estética do rock 'n' roll, nos anos 50. **Gestão Escolar**. Disponível em: <http://www.gestaoescolar.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/producoes_pde/artigo_sonia_maria_flach_almeida.pdf>. Acesso em: 24 jul. 2015.

ALMEIDA, Wanderly J.M. de; CHAURTARD, José Luiz. Coleção Relatórios de Pesquisa IPEA, vol. 30. Rio de Janeiro, IPEA/INPES, 1976. In: **A criação do BNH**. Observatório do FGTS. Disponível em: <http://guiadofgts.com.br/?category_name=a-criacao-do-bnh>. Acesso em: 10 nov. 2015.

ALMENDRA, Ico. Do tempo do Nós e Elis. (2008). In: **Portal do Sertão**. Disponível em: <<http://www.fnt.org.br/noseelis.html>>. Acesso em: 25 jul. 2015.

ALMENDRA, Ico. Do tempo do Nós e Elis. In: OEIRAS, Joca (org.). **No Nós & Elis:** a gente era feliz – e sabia. Teresina: Gráfica Halley, 2010. p. 57-59.

ALZER, Luiz André B. F.; CLAUDINO, Mariana Costa. **Almanaque anos 80**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

AMADO, Janaína. O grande mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em história oral. Revista **História**, nº 14, São Paulo, 1995. p. 125-136. Disponível em: <http://www2.fct.unesp.br/docentes/geo/necio_turra/PPGG%20%20PESQUISA%20QUALI%20PARA%20GEOGRAFIA/AMADO%20-%20O%20grande%20mentiroso.pdf>. Acesso em: 10 out. 2015.

ANDRADE, José Maria Vieira de. Rádio Pioneira de Teresina: “A emissora que não pára”. In: NASCIMENTO, Francisco Alcides do; SANTIAGO JUNIOR, F.C. Fernandes (orgs.). **Rádio:** encruzilhada da história: rádio e memória. Recife: Bagaço, 2006, p. 91-130.

ANDRADE, Samária; ALVES, Siljanne. [Salão de Jogos do Clube dos Diários, em 1992]. Diários deve Cr\$ 22 milhões de IPTU. **O Dia**, Ano XLI, nº 9.873, Teresina (PI), quarta-feira, 01 abr. 1992. Caderno 2. Cidade. p. 9. 1 fotografia, p&b.

ANDRADE, Samária; ALVES, Siljanne. Diários deve Cr\$ 22 milhões de IPTU. **O Dia**, Ano XLI, nº 9.873, Teresina (PI), quarta-feira, 01 abr. 1992. Caderno 2. Cidade. p. 9.

ANIMAIS são resgatados no Projeto Lagoas do Norte. (2011). **180graus**. Notícias, [Teresina] 08 out. 2011. Disponível em: <<http://180graus.com/noticias/animais-sao-resgatados-no-projeto-lagoas-do-norte-463386.html>>. Acesso em: 29 set. 2015.

AQUINO, Paulo. Entre Castores e Gatos. (2009). In: **Portal do Sertão**. Disponível em: <<http://www.fnt.org.br/noseelis.html>>. Acesso em: 25 jul. 2015.

AQUINO, Paulo. Entre castores e gatos. In: OEIRAS, Joca (org.). **No Nós & Elis:** a gente era feliz – e sabia. Teresina: Gráfica Halley, 2010. p. 133-136.

AQUINO, Paulo. Histórias NoseElisianas. (2009). In: **Portal do Sertão**. Disponível em: <<http://www.fnt.org.br/noseelis.html>>. Acesso em: 25 jul. 2015.

AQUINO, Paulo. Histórias noselisianas In: OEIRAS, Joca (org.). **No Nós & Elis:** a gente era feliz – e sabia. Teresina: Gráfica Halley, 2010. p. 129-132.

AQUINO, Paulo. O Irreverente “Nós e Elis”. (2009). In: **Portal do Sertão**. Disponível em: <<http://www.fnt.org.br/noseelis.html>>. Acesso em: 25 jul. 2015.

AQUINO, Paulo. O irreverente Nós & Elis. In: OEIRAS, Joca (org.). **No Nós & Elis: a gente era feliz – e sabia**. Teresina: Gráfica Halley, 2010. p. 123-128.

ARAGÃO, Eliane. [A loja comercial Casa Dôta, localizada na Rua Simplício Mendes no Centro de Teresina, c. década de 1980]. Rua Simplício Mendes, em Teresina. **Teresina meu amor**. Disponível em: <<https://www.facebook.com/272388342841711/photos/a.370696089677602.89010.272388342841711/886777541402785/>>. Acesso em: 25 set. 2015. 1 fotografia, p&b.

ARASHIRO, Osny (org.). **Elis Regina Por Ela Mesma**. – 2.ed. rev. – São Paulo: Martin Claret, 2004.

ARAÚJO, José Luís Lopes (Coord.). **Atlas escolar do Piauí: geo-histórico e cultural**. João Pessoa, PB: Grafiset, 2006.

ARAÚJO, Karlene Sayanne Ferreira. **Teresina (in) desejada e pulsante: pobreza, modernização e memórias da capital na década de 1970**. Teresina: UFPI, 2015. (Dissertação – Mestrado em História do Brasil – Universidade Federal do Piauí)

ARAÚJO, Maria Mafalda Balduino de. **Cotidiano e pobreza: a magia da sobrevivência em Teresina**. Teresina, PI: EDUFPI, 2010.

ARAÚJO, V. de. Menino de rua. In: **Poesia teresinense hoje**. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1988. p. 76.

ARRAES FILHO, Manoel Ricardo. O poder local: as oligarquias e a composição parlamentar na Assembleia e na Câmara Federal (1982-1995). In: EUGÊNIO, João Kennedy (org.). **Histórias de vários feitio e circunstância**. Teresina: Instituto Dom Barreto, 2001. p. 181-209.

ARRASTÃO venceu fácil festival, mas outra música de Vinicius não convenceu. **Folha de São Paulo**. Banco de Dados Folha. Acervo online. São Paulo, quinta-feira, 08 de abril de 1965. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_08abr1965.htm>. Acesso em: 18 jul. 2015.

ARTEN-MEYER, Ângela (2014). Estrada dos Contos de Fadas: Hamelin e seu flautista! **Por que não?** Travels. Disponível em: <<http://www.alemanhaporquenao.com/2014/02/estrada-dos-contos-de-fadas-hamelin.html>>. Acesso em: 18 ago. 2015.

ASSOCIAÇÃO brasileira de lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais. Disponível em: <<http://pndh3.com.br/geral/abglt-%E2%80%93-associacao-brasileira-de-lesbicas-gays-bissexuais-travestis-e-transexuais/>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

AUGÉ, Marc. **Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. – 9 ed. – Campinas, SP: Papirus, 2012.

BAR ESPERANÇA – o último que fecha. Direção de Hugo Carvana. Rio de Janeiro/Brasil: Vídeo Cassete do Brasil/ CPC – Centro de Produção e Comunicação/ Marca Cinematográfica/ Embrafilme, 1983. (119 min.) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=B28hi-HKfZI>>. Acesso em: 25 nov. 2015.

BARES da cidade estão voltando a funcionar. **O Dia**, Ano XLII, nº 10.361, Teresina (PI), quinta-feira, 18 nov. 1993. p. 9.

BARES FECHAM em Teresina. **O Dia**, Ano XLII, nº 10.345, Teresina (PI), quinta-feira, 28 out. 1993. p. 2.

BARROS, Eneas. Carta a Joca Oeiras. (2010). In: **Piauí** – Cultura, Turismo e Gastronomia. Disponível em: <http://www.piaui.com.br/turismo_txt.asp?ID=727>. Acesso em: 25 nov. 2015.

BARROS, Jesualdo Cavalcanti. **Tempo de contar**: o que vi e sofri nos idos de 1964. Teresina: Gráfica do Povo, 2006.

BARROS, José D' Assunção. **Cidade e história**. – 2 ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

BAT Blue Band toca rock, reggae e funk no “Nós e Elis”. **O Dia**. Teresina, 20 out. 1989.

BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

BECKER, Jean-Jacques. O handicap do a posteriori. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). **Usos e abusos da história oral**. – 8 ed. – Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 27-31.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do Capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas: v. III)

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. – 7 ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221. (Obras escolhidas; v. 1)

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232. (Obras escolhidas: v. I)

BEZERRA, Feliciano (Fifi). Nós e o Elias. (2009). In: **Portal do Sertão**. Disponível em <http://www.fnt.org.br/noseelis.html> Acesso em 25 jul. 2015.

BEZERRA, Feliciano (Fifi). Nós e o Elias. In: OEIRAS, Joca (org.). **No Nós & Elis**: a gente era feliz – e sabia. Teresina: Gráfica Halley, 2010. p. 45-47.

BLOCH, Marc. **Apologia da história ou O ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BORGES, Geraldo Almeida. **Província submersa**: crônicas teresinenses (século XX), personagens, mitos e monumentos. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2011.

BOSCO, Francisco. Ser provinciano é...Ou: qual a semelhança entre Danuza Leão e a vereadora Lucinha? (2010). In: **Cult**. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/ser-provinciano-e/>>. Acesso em: 16 jul. 2016.

BOSI. Ecléa. **Memória e sociedade**: lembrança de velhos. – 3 ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOSI. Ecléa. Sugestões para um jovem pesquisador. In: **O tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 59-67.

BOY, Emerson. Bebódromo. In: OEIRAS, Joca (org.). **No Nós & Elis**: a gente era feliz – e sabia. Teresina: Gráfica Halley, 2010. p. 41-43.

BOY, Emerson. Uma História com muitas estórias. (2008). In: **Portal do Sertão**. Disponível em: <<http://www.fnt.org.br/noseelis.html>>. Acesso em: 25 jul. 2015.

BRANCO, Edwar de Alencar Castelo. Práticas caminhanças: cinema marginal e flâncias juvenis pela cidade. In: LIMA, Antônia Jesuíta de (org.). **Cidades brasileiras: atores, processos e gestão pública**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 95-110.

BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos Culturais de juventude**. – 2 ed. Reform. – São Paulo: Moderna, 2004.

BRANDÃO, Cláudia. Elis...& Nós. (2011). In: **Portal do Sertão**. Disponível em: <<http://www.fnt.org.br/noseelis.html>>. Acesso em: 25 nov. 2015.

BRANDÃO, Laura Lene Lima. **Juventudes em trânsito: práticas juvenis, espacialidades e corporalidades em Teresina na década de 1970**. Teresina: UFPI, 2015. (Dissertação – Mestrado em História do Brasil – Universidade Federal do Piauí)

BRANDÃO, Luís. O Silêncio da “Carminha”. (2009). In: **Portal do Sertão**. Disponível em: <<http://www.fnt.org.br/noseelis.html>>. Acesso em: 25 jul. 2015.

BRANDÃO, Luís. O silêncio da “Carminha”. In: OEIRAS, Joca (org.). **No Nós & Elis: a gente era feliz – e sabia**. Teresina: Gráfica Halley, 2010. p. 89-91.

BRANDÃO, Wilson Nunes. **Mitos e lendas da política piauiense**. Teresina, 2006.

BRANDIM, Ana Cristina Meneses de Sousa. Entre as peças do jogo de xadrez, em Teresina: algumas reflexões sobre o urbano e a dificuldade de pensar o outro. In: NASCIMENTO, Francisco Alcides do; MONTE, Regianny Lima (orgs.). **Cidade e memória**. Teresina, PI: EDUFPI / Imperatriz, MA: Ética, 2009. p. 17-38.

BRASIL, Assis. **A poesia piauiense no século XX**. Teresina, PI: FCMC / Imago, 1995.

BRITO, Geraldo Carvalho de (Geraldo Brito). **Depoimento concedido a Raimundo Nonato Lima dos Santos**. Teresina-PI, 22 jun. 2015.

BRITO, Geraldo. [O músico Geraldo Brito (segurando a guitarra) e um grupo de amigos encostados na cerca de troncos de árvores que circundava o bar Nós e Elis, c. 1990]. Teresina: Facebook, 2015. Disponível em: <<https://www.facebook.com/geraldo.carvalhodebrito/photos>>. Acesso em: 04 jun. 2015. 1 fotografia, p&b.

BRITO, Geraldo. Nós & Elis & Geraldo Brito. (2009). In: **Portal do Sertão**. Disponível em: <<http://www.fnt.org.br/noseelis.html>>. Acesso em: 25 jul. 2015.

BRITO, Geraldo. Nós & Elis & Geraldo Brito. In: OEIRAS, Joca (org.). **No Nós & Elis: a gente era feliz – e sabia**. Teresina: Gráfica Halley, 2010. p. 53-55.

BUARQUE, Chico. **Apesar de você**. Rio de Janeiro: Marola Edições Musicais, 1970. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/discos/mestre.asp?pg=chico_78.htm>. Acesso em: 20 jul. 2015.

BUARQUE, Chico. **Chico Buarque de Hollanda**. – seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico, exercícios por Adélia Bezerra de Meneses Bolle – São Paulo: Abril Educação, 1980.

BUARQUE, Chico. **Perfil**. Rio de Janeiro: Som Livre / Globo /Universal Music, p2003. 1 CD.

BUARQUE, Chico; HIME, Francis. **Vai passar**. Rio de Janeiro: Marola Edições Musicais, 1986. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=vaipassa_84.htm>. Acesso em: 21 jul. 2015.

BURKE, Peter. A história como memória social. In: **O mundo como teatro**: estudos de antropologia histórica. São Paulo: Difel, 1992. p. 235-251.

BURKE, Peter. A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. In: BURKE, Peter (org.). **A escrita da história**: novas perspectivas. São Paulo: Editora UNESP, 1992. p. 327-348.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOPES LOURO, Guacira (Org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 151-172.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMELÔS desafiam o CDL e vão continuar no comércio. [Camelôs na Rua Coelho Rodrigues em frente à Praça Rio Branco no centro comercial de Teresina, em 13 de janeiro de 1989]. **O Dia**, Ano XXXVIII, nº 8923, Teresina (PI), sexta-feira, 13 jan. 1989. p. 2. 1 fotografia, p&b.

CAMELÔS desafiam o CDL e vão continuar no comércio. **O Dia**, Ano XXXVIII, nº 8923, Teresina (PI), sexta-feira, 13 jan. 1989. p. 2.

CAMPELO, Ací (org.). [Grupo TEU (Chico Filho, Edlúcia Ribeiro, Chiquinho Pereira, Fernando Freitas e Lúcia Ribeiro) com a peça “O médico à força” de Molière, em apresentação no Theatro 4 de Setembro em 1986]. **Theatro 4 de Setembro 120 anos** – história e imagens de um símbolo cultural. Teresina: Halley, 2015. p. 109. 1 fotografia, p&b.

CAMPELO, Ací (org.). [O Grupo de Espetáculos do CEPI com a peça “Auto do Lampião no Além” de Gomes Campos e direção de Antônio Murilo Eckhardt, em apresentação no Theatro 4 de Setembro em 14 de março de 1975]. **Theatro 4 de Setembro 120 anos** – história e imagens de um símbolo cultural. Teresina: Halley, 2015. p. 56. 1 fotografia, p&b.

CAMPELO, Ací (org.). [Obras de reforma do Theatro 4 de Setembro, em 1975]. **Theatro 4 de Setembro 120 anos** – história e imagens de um símbolo cultural. Teresina: Halley, 2015. p. 15. 1 fotografia, p&b.

CAMPELO, Francisco Ací Gomes (Ací Campelo). **Depoimento concedido a Raimundo Nonato Lima dos Santos**. Teresina-PI, 11 maio 2015a.

CAMPELO, Francisco Ací Gomes (org.). **Theatro 4 de Setembro 120 anos** – história e imagens de um símbolo cultural. Teresina: Halley, 2015b.

CAMPELO, Francisco Ací Gomes. As artes cênicas do Piauí, uma reflexão. In: SANTANA, Raimundo Nonato Monteiro de (org.). **Apontamentos para a história cultural do Piauí**. Teresina: Fundação de Apoio Cultural do Piauí – FUNDAPI, 2003. p. 29-34.

CAMPELO, Francisco Ací Gomes. **História do teatro piauiense** – 1858-2000. Teresina: COMEPI – Companhia Editora do Piauí, 2001.

CAMPELO, Francisco Ací Gomes; MOURA, Francisco Miguel de. Francisco Pereira da Silva – vida e obra. **Entre textos**. Disponível em: <<http://www.portalentretextos.com.br/noticias/francisco-pereira-da-silva-vida-e-obra,53.html>>. Acesso em: 29 jul. 2015.

CAMPELO, Lorena Gomes de Sousa (Lorena Campelo). **Depoimento concedido a Raimundo Nonato Lima dos Santos**. Teresina-PI, 11 maio 2015.

CANTOR Roraima recebe título de Cidadão Teresinense (2009). **Portal O dia.com**, [Teresina] 3 jul. 2009. Disponível em: <<http://www.portalodia.com/noticias/cultura/cantor-roraima-recebe-titulo-de-cidadao-teresinense-46298.html>>. Acesso em: 16 jan. 2016.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. **O lugar no/do mundo**. São Paulo: FFLCH, 2007.

CARLOS, Maycon. (2012). Clube dos Diários: leia a história do grande centro cultural. **Portal 180 Graus**. Cultura. Disponível em: <<http://180graus.com/cultura/clube-dos-diarios-leia-a-historia-do-grande-centro-cultural-552689.html>>. Acesso em: 10 set. 2015.

CARLOS, Roberto. O Calhambeque. [Compositor: John D. Loudermilk / Gwen Loudermilk; Versão brasileira: Erasmo Carlos]. **É Proibido Fumar** – 1964. Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/roberto-carlos/o-calhambeque.html>>. Acesso em: 10 out. 2015.

CAROL canta hoje para público do “Nunca Fomos Tão Felizes”. **O Dia**, Ano XLI, nº 9.874, Teresina (PI), quinta-feira, 2 abr. 1992. p. 11.

CARVALHO SÁ, Geysa Elane Rodrigues de; GONTIJO, Fabiano de Souza. O mercado rosa de Teresina: identidades homossexuais, políticas públicas e economia. In: GUIMARÃES, Simone de Jesus, et all. (org.). **Políticas públicas em tempos de diversidades**. Teresina: EDUFPI, 2006. p. 71-88.

CARVALHO, Maria do Carmo Brant de; NETTO, José Paulo. **Cotidiano: conhecimento e crítica**. – 9 ed. – São Paulo: Cortez, 2011.

CARVALHO, O. G. Rego de. **Ulisses entre o amor e a morte**. – 15 ed. Atualizada – Teresina: Renoir Editora, 2013.

CARVALHO, Paulo Germano Rodrigues de. **Depoimento concedido a Raimundo Nonato Lima dos Santos**. Teresina-PI, 22 out. 2015.

CARVALHO, Ruth; MATIAS, Fernando. Vai passar: a transfiguração do poder no carnaval de Chico Buarque. In: **Expertus Perennis**, 17 mar. 2011. Disponível em: <<https://expertusperennis.wordpress.com/2011/03/17/vai-passar-a-transfiguracao-do-poder-no-carnaval-de-chico-buarque/>>. Acesso em: 21 jul. 2015.

CASAMENTO dos trapalhões é sucesso. [O filme “O casamento dos Trapalhões” atrai multidões de pessoas ao Cine Rex, em janeiro de 1989]. **O Dia**, Ano XXXVIII, nº 8915, Teresina (PI), quarta-feira, 4 jan. 1989. p. 1, 7. 2 fotografias, p&b.

CASAMENTO dos trapalhões é sucesso. **O Dia**, Ano XXXVIII, nº 8915, Teresina (PI), quarta-feira, 4 jan. 1989. p. 1, 7.

CASTELO BRANCO, Pedro Vilarinho. **História e masculinidades: a prática escriturística dos literatos e as vivências masculinas no início do século XX**. Teresina: EDUFPI, 2008.

CASTELO BRANCO, Pedro Vilarinho. **Mulheres plurais**: a condição feminina na Primeira República. Teresina: Edições Bagaço, 2005.

CASTRO, Chico. Meu “Nós e Elis”. (2008). In: **Portal do Sertão**. Disponível em: <<http://www.fnt.org.br/noseelis.html>>. Acesso em: 25 jul. 2015.

CASTRO, Chico. Meu Nós & Elis. In: OEIRAS, Joca (org.). **No Nós & Elis**: a gente era feliz – e sabia. Teresina: Gráfica Halley, 2010. p. 25-26.

CAZUZA. **Quando eu estiver cantando**. (Composição de Cazuza e João Rebouças) Disponível em <<http://letras.mus.br/cazuza/85109/>> Acesso em 4 set. 2015.

CÉLIA e Celma. História. In: **Célia e Celma** – Site oficial. Disponível em: <<http://www.celiaecelma.com.br/historia/index.html>>. Acesso em: 06 out. 2015.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: **A escrita da história**. – 3 ed. – Rio de Janeiro: Forense, 2013. p. 45-111.

CERTEAU, Michel de; MAYOL, Pierre; GIARD, Luce. **A invenção do cotidiano**: 2. Morar, cozinhar. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre incertezas e inquietude. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: DIFEL, 1990.

CHAVES, Moisés Nunes (Moisés Chaves). **Depoimento concedido a Raimundo Nonato Lima dos Santos**. Teresina-PI, 11 jun. 2012.

CHAVES, Moisés. Para quem bem viveu e bebeu no Nós & Elis. In: OEIRAS, Joca (org.). **No Nós & Elis**: a gente era feliz – e sabia. Teresina: Gráfica Halley, 2010. p. 105-109.

CHAVES, Moisés. Para quem bem viveu e bebeu no Nós e Elis. (2009). In: **Portal do Sertão**. Disponível em: <<http://www.fnt.org.br/noseelis.html>>. Acesso em: 25 jul. 2015.

CHAVES, Monsenhor (Joaquim Raimundo Ferreira Chaves). **Obra completa**. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1998.

CHICO BUARQUE. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br/index.html>>. Acesso em: 20 jul. 2015.

CHICO FILHO (Francisco Alves Filho). **Depoimento concedido a Raimundo Nonato Lima dos Santos**. Teresina-PI, 12 jun. 2012.

CHICO vai passando para o clima da Nova República. **O Globo**. Rio de Janeiro, 4 fev. 1985. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_ipanema.htm>. Acesso em: 21 jul. 2015.

CICLISTA, o eterno problema no trânsito. [Ciclistas no Centro da cidade de Teresina, em 9 de março de 1984]. **O Dia**, Ano XXXIII, nº 6673, Teresina (PI), sexta-feira, 09 mar. 1984. p. 5. 1 fotografia, p&b.

CICLISTA, o eterno problema no trânsito. **O Dia**, Ano XXXIII, nº 6673, Teresina (PI), sexta-feira, 09 mar. 1984. p. 5.

CIRCO VOADOR fará shows em Teresina. **O Dia**, Ano XXXIV, nº 8.015, Teresina (PI), sexta-feira, 10 jan. 1986. p. 7.

CIRCO Voador faz shows hoje na praça e no 4 de setembro. **O Dia**, Ano XXXIV, nº 8.018, Teresina (PI), terça-feira, 14 jan. 1986. p. 2.

CIRCO VOADOR LOTA Theatro na passagem por Teresina. **O Dia**, Ano XXXIV, nº 8.019, Teresina (PI), quinta-feira, 15 jan. 1986. p. 7.

CLASSIFICADOS. **O Dia**. Ano XXXII, nº 5619, Teresina, terça-feira, 03 jan. 1984. p. 11.

CLIMÉRIO FERREIRA Weblog. Disponível em: <<https://climerioferreira.wordpress.com/>>. Acesso em: 18 ago. 2015.

CLUBE dos Diários pode ser tombado. [Fachada do Clube dos Diários, em 22 de janeiro de 1984]. **O Dia**, Ano XXXII, nº 5634, Teresina (PI), dom./seg., 22/23 jan. 1984. p. 4. 1 fotografia, p&b.

CLUBE dos Diários pode ser tombado. **O Dia**, Ano XXXII, nº 5634, Teresina (PI), dom./seg., 22/23 jan. 1984. p. 4.

CLUBE dos Diários. **Bens Tombados e Registrados do Piauí**. Fundação Cultural do Piauí – Coordenação de Registro e Conservação. Teresina: FUNDAC, 2012. p. 63. Disponível em: <http://www.fundac.pi.gov.br/download/201206/FUNDAC19_481c2d8eaa.pdf>. Acesso em: 10 set. 2015.

CÓDIGO MUNICIPAL DE POSTURAS DE TERESINA. Lei nº 1.940, de 16 de agosto de 1988. In: SOARES, Nildomar da Silveira (org.). **Leis Básicas do Município de Teresina**. – 3. ed., rev. ampl. e atual. – Teresina: O Autor, 2001. p. 112-160.

COMETA de Halley já é visível em Teresina. **O Dia**, Ano XXXV, nº 8.083, Teresina (PI), terça-feira, 8 abr. 1986. p. 7.

COMPLEXO Cultural Clube dos Diários. **Portal da Fundac**. “Nossas Casas”. Disponível em: <http://www.fundac.pi.gov.br/nossas_casas.php>. Acesso em: 10 set. 2015.

COMUNIDADE “Bar Nós e Elis” do site **Orkut**. Disponível em: <<http://orkut.google.com/c5410450.html>>. Acesso em: 10 out. 2015.

CONCESSÃO do benefício Previdenciário de Pensão a Vera Lucia Mascarenhas Leite em vista do falecimento de seu companheiro Elias Ximenes do Prado Júnior. PORTARIA GDG Nº534/2012. **Diário Oficial do Piauí**. Teresina (PI), segunda-feira, 17 de dezembro de 2012, nº 235, p. 14. Disponível em: <http://www.diariooficial.pi.gov.br/diario/201212/DIARIO18_0ebd72ed61.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2015.

CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL DE 1967. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Brasília, 24 de janeiro de 1967; 146º da Independência e 79º da República. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao67.htm>. Acesso em: 15 nov. 2015.

CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL DE 1988. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Brasília, 5 de outubro de 1988. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm>. Acesso em: 15 nov. 2015.

CORÇÃO, Mariana. O folclórico Bar Palácio e os tempos da memória gustativa. In: **SÆculum** – Revista de História [23]; João Pessoa, jul./ dez. 2010. p. 61-74. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/srh/article/download/11520/6617>>. Acesso em: 25 nov. 2015.

CORRÊA, Roberto Lobato. **O espaço urbano**. 4 ed. São Paulo; Ática, 2000. p. 7-35.

COUTO FILHO, Durvalino. Nós e o “Nós e Elis”. (2009). In: **Portal do Sertão**. Disponível em: <<http://www.fnt.org.br/noseelis.html>>. Acesso em: 25 jul. 2015.

COUTO FILHO, Durvalino. Nós e o Nós & Elis. In: OEIRAS, Joca (org.). **No Nós & Elis: a gente era feliz – e sabia**. Teresina: Gráfica Halley, 2010. p. 33-36.

CRUZ NETO. Um anjo no bar. (2009). In: **Portal do Sertão**. Disponível em: <<http://www.fnt.org.br/noseelis.html>>. Acesso em: 25 jul. 2015.

CRUZ NETO. Um anjo no bar. In: OEIRAS, Joca (org.). **No Nós & Elis: a gente era feliz – e sabia**. Teresina: Gráfica Halley, 2010. p. 29-31.

CUNHA, Paulo José. Eu, tu, Nós & Elis ou As almas dos bares são imortais. In: OEIRAS, Joca (org.). **No Nós & Elis: a gente era feliz – e sabia**. Teresina: Gráfica Halley, 2010. p. 11-14.

DECCA, Edgar Salvadori de. História, acontecimento e narrativa. In: PINHEIRO, Áurea da Paz; NASCIMENTO, Francisco Alcides do (orgs.). **Cidade, história e memória**. Teresina: EDUFPI, 2004, p. 15-28.

DECRETO nº 9.310 de 23 de março de 1995. Dispõe sobre o tombamento do prédio do Cine Rex. **Patrimônio Cultural do Piauí** – Coordenação de Registro e Conservação-CRC/FUNDAC. Disponível em: <<https://crcfundacpiaui.wordpress.com/2012/07/10/decreto-de-tombamento-do-predio-do-cine-rex/>>. Acesso em: 09 set. 2015.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **História oral: memória, tempo, identidades**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. (Coleção Leitura, escrita e oralidade)

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. Os desafios da história oral: ensaio metodológico. In: PINHEIRO, Áurea da Paz; NASCIMENTO, Francisco Alcides do (orgs.). **Cidade, história e memória**. Teresina: EDUFPI, 2004. p. 273-294.

DEMÓSTENES Avelino está virando favela. [Ruínas do casarão onde funcionou o colégio Demóstenes Avelino, localizado na Praça do Fripisa, esquina das ruas Coelho Rodrigues e Arlindo Nogueira, no Centro de Teresina, em 8 de janeiro de 1988]. **Jornal da Manhã**, Ano VII, nº 2246, Teresina (PI), sexta-feira, 8 jan. 1988. p. 3. 1 fotografia, p&b.

DEMÓSTENES Avelino está virando favela. **Jornal da Manhã**, Ano VII, nº 2246, Teresina (PI), sexta-feira, 8 jan. 1988. p. 3.

DEOLINDO, Zenon (2013). Metal Piauí – O melhor do metal Piauiense – Fragmentos de memória da música pesada em Teresina. **Riff and destroy**. Disponível em: <<http://riffanddestroy.blogspot.com.br/2013/07/metal-piaui.html>>. Acesso em: 15 set. 2015.

DEOLINDO, Zenon. [Banda Avalon (Primeira formação: Ico Almendra, Thirso, Maurício Barros e Fausto Torres), c. década de 1980]. Metal Piauí – O melhor do metal Piauiense – Fragmentos de memória da música pesada em Teresina. **Riff and destroy**. [Teresina: s. n., 2013]. Disponível em: <<http://riffanddestroy.blogspot.com.br/2013/07/metal-piaui.html>>. Acesso em: 15 set. 2015. 1 fotografia, color.

DEOLINDO, Zenon. [Banda Dorsal Atlântica, no Festival Setembro Rock, na Central de Artesanato “Mestre Dezinho” em 1987]. Metal Piauí – O melhor do metal Piauiense – Fragmentos de memória da música pesada em Teresina. **Riff and destroy**. [Teresina: s. n., 2013]. Disponível em: <<http://riffanddestroy.blogspot.com.br/2013/07/metal-piaui.html>>. Acesso em: 15 set. 2015. 1 fotografia, color.

DEOLINDO, Zenon. [Headbangers (fãs de Heavy metal) na escadaria da Igreja São Benedito em Teresina, em abril de 1991]. Metal Piauí – O melhor do metal Piauiense – Fragmentos de memória da música pesada em Teresina. **Riff and destroy**. [Teresina: s. n., 2013]. Disponível em: <<http://riffanddestroy.blogspot.com.br/2013/07/metal-piaui.html>>. Acesso em: 15 set. 2015. 1 fotografia, color.

DEOLINDO, Zenon. [Montagem do palco do Festival Setembro Rock, pela manhã, na Central de Artesanato “Mestre Dezinho” em 1987]. Metal Piauí – O melhor do metal Piauiense – Fragmentos de memória da música pesada em Teresina. **Riff and destroy**. [Teresina: s. n., 2013]. Disponível em: <<http://riffanddestroy.blogspot.com.br/2013/07/metal-piaui.html>>. Acesso em: 15 set. 2015. 1 fotografia, color.

DIAS, Wellington. Nós que sonhávamos com a volta do irmão do Henfil. In: OEIRAS, Joca (org.). **No Nós & Elis: a gente era feliz – e sabia**. Teresina: Gráfica Halley, 2010. p. 157-161.

DIAS, Wellington. Nós que sonhávamos com a volta do irmão do Henfil. (2009). In: **Portal do Sertão**. Disponível em: <<http://www.fnt.org.br/noseelis.html>>. Acesso em: 25 jul. 2015.

DOBAL, H. **H. Dobal: Obra completa II – Prosa**. – 2 ed. – Teresina: Plug, 2007.

DOBAL, H. Os tipos populares. In: ADRIÃO NETO (org.). **Crônicas de sempre**. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1994. p. 73-74.

DU NASCIMENTO, Rubervan. Pra não dizer que não falei sobre o Nós e Elis. (2009). In: **Portal do Sertão**. Disponível em: <<http://www.fnt.org.br/noseelis.html>>. Acesso em: 25 jul. 2015.

DU NASCIMENTO, Rubervan. Pra não dizer que não falei sobre o Nós & Elis. In: OEIRAS, Joca (org.). **No Nós & Elis: a gente era feliz – e sabia**. Teresina: Gráfica Halley, 2010. p. 145-148.

DUARTE, Geni Rosa. Risos de muitos sotaques: o humorismo no rádio paulistano (1930-1950). In: **Artcultura**: Revista de história, cultura e arte. v. 9, n. 15, jul.-dez. 2007, p. 181-193. – Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História.

DUARTE, Gracy Astolpho; MINE, Tânia Zahar. Ao Vivo Post Mortem: Música, Entretenimento, Tecnologia e Negócios. In: **Intercom** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Foz do Iguaçu, PR – 2 a 5/9/2014. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-1879-1.pdf>>. Acesso em: 17 jul. 2015.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papirus, 1993. (Série Ofício de Arte e Forma)

DURMA-SE com um barulho desse! **Diário do Povo**, Ano V, nº 1.767, Teresina (PI), sábado, 2 out. 1993. Cidade. p. 9.

ECHEVERRIA, Regina. **Furacão Elis**. – 2. ed. rev. ampl. – Rio de Janeiro: Nórdica / Círculo do Livro, 1994.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 2015. (Estudos 135/ dirigida por J. Guinsburg)

EMÍLIO Santiago no Theatro. [O cantor Emílio Santiago e a dupla sertaneja Célia e Celma, em maio de 1986]. **O Dia**, Ano XXXV, nº 8.100, Teresina (PI), quarta-feira, 30 abr. 1986. p. 1. 1 fotografia, p&b.

EMÍLIO Santiago no Theatro. **O Dia**, Ano XXXV, nº 8.100, Teresina (PI), quarta-feira, 30 abr. 1986. p. 1.

ENTENDA a guerra da família Castor de Andrade. (2006). **O Globo online**. Rio de Janeiro, 12 abr. 2012. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/entenda-guerra-da-familia-castor-de-andrade-4556575>>. Acesso em: 09 out. 2015.

ESTATUTO DA CRIANÇA E DO ADOLESCENTE. LEI Nº 8.069, DE 13 DE JULHO DE 1990. Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Brasília, 13 de julho de 1990; 169º da Independência e 102º da República. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8069Compilado.htm>. Acesso em: 15 nov. 2015.

EX-MULHER de Castor rouba apartamento. **Folha online**. Rio de Janeiro, 12 abr. 1997. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fol/geral/ge12041.htm>>. Acesso em: 09 out. 2015.

FAÇANHA, Antônio Cardoso. A evolução urbana de Teresina: passado, presente e... In: **Carta CEPRO**, Teresina, v.22, n. 1, p. 59-69, jan./jun. 2003.

FAÇANHA, Antônio Cardoso. **Desmistificando a geografia**: espaço, tempo e imagens. Teresina; EDUFPI, 2004.

FALANDO NISSO – entrevista com Arimatan Martins. (2015). Rede Meio Norte de Televisão. 10 abr. 2015. Disponível em: <<http://falandonisso.meionorte.com/entrevista-com-arimatan-martins-exibida-em/>>. Acesso em: 07 out. 2015.

FÁTIMA Lima está de volta hoje em “Quinta Prá Lua”. **O Dia**. Teresina, 17 maio 1990.

FÉRIAS em casa. [Locadora de vídeo localizada no Centro da cidade de Teresina, em 1989]. **O Dia**, Ano XXXVIII, nº 8932, Teresina (PI), quarta-feira, 25 jan. 1989. p. 11. 2 fotografias, p&b.

FÉRIAS em casa. **O Dia**, Ano XXXVIII, nº 8932, Teresina (PI), quarta-feira, 25 jan. 1989. p. 11.

FERNANDES, Fernando. Coração de Estudante: a canção e o mapa de Tancredo Neves. In: **Revista Constelar**. Edição 166, abr. 2012. Disponível em: <http://www.constelar.com.br/constelar/166_abril12/coracao-de-estudante.php>. Acesso em: 07 set. 2014.

FERNANDES, Gabriela; AFONSO, Alcília (Kaki). [Entrada principal da Universidade Federal do Piauí, Campus Ministro Petrônio Portela em Teresina, c. de década de 1980]. Ininga, de fazenda a bairro residencial e universitário. **Extensão e Pesquisa** – Universidade Federal do Piauí – Arquitetura e Urbanismo. (Bolsista: Gabriela Fernandes; Orientadora: Prof.^a Dra. Alcília Afonso). [Teresina: s.n., 2012]. Disponível em: <http://extensaoepesquisa.blogspot.com.br/2012_12_01_archive.html>. Acesso em: 15 set. 2015. 1 fotografia, p&b.

FERREIRA, Climério. Tributo a um parceiro. (2009). In: **Portal do Sertão**. Disponível em: <<http://www.fnt.org.br/noseelis.html>>. Acesso em: 25 jul. 2015.

FERREIRA, Climério. Tributo a um parceiro. In: OEIRAS, Joca (org.). **No Nós & Elis**: a gente era feliz – e sabia. Teresina: Gráfica Halley, 2010. p. 27.

FESTIVAIS de Música Popular. In: **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/festivais-de-musica-popular/dados-artisticos>>. Acesso em: 18 jul. 2015.

FESTIVAL da Uva fará homenagem póstuma a Netinho da Flauta (2009). **Pé de Figueira**. Disponível em: <<http://www.pedefigueira.com.br/cidade,523,festival-da-uva-fara-homenagem-postuma-a-netinho-da-flauta>>. Acesso em: 20 ago. 2015.

FIGUEIREDO, Diva. **Praça Pedro II, dos anos 30 à década de 90**. Teresina: FUNDAC. 1999.

FLORO, Paulo (2012). Vida e obra da Porraloca. [Crítica sobre o livro “Toda Rê Bordosa” do cartunista Angeli] **Revista O Grito!** Disponível em: <<http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2012/07/12/critica-toda-re-bordosa-de-angeli/>>. Acesso em: 19 ago. 2015.

FMCMC celebra aniversário de 29 anos (2015). **Lázaro do Piauí** – o site da nossa terra. Disponível em: <<http://lazarodopiaui.com.br/noticias/fmcmc-celebra-aniversario-de-29-anos-210.html>>. Acesso em: 25 ago. 2015.

FONSECA, Joaquim da. **Caricatura**: a imagem gráfica do humor. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

FONTE desemprega lavador de carro. **O Dia**, Ano XXXIII, nº 6731, Teresina (PI), dom./seg., 20/21 maio 1984. p. 6.

FONTELES, Gilberto Jabuti. Da Alemanha também se tem saudades do “Nós e Elis”. (2009). In: **Portal do Sertão**. Disponível em: <<http://www.fnt.org.br/noseelis.html>>. Acesso em: 25 jul. 2015.

FONTELES, Gilberto Jabuti. Da Alemanha também se tem saudades do Nós & Elis. In: OEIRAS, Joca (org.). **No Nós & Elis: a gente era feliz – e sabia**. Teresina: Gráfica Halley, 2010. p. 61-62.

FONTELES, Zezé. Nós & Lendas & Mitos & Elis. (2009). In: **Portal do Sertão**. Disponível em: <<http://www.fnt.org.br/noseelis.html>>. Acesso em: 25 jul. 2015.

FONTELES, Zezé. Nós & Lendas & Mitos & Elis. In: OEIRAS, Joca (org.). **No Nós & Elis: a gente era feliz – e sabia**. Teresina: Gráfica Halley, 2010. p. 165-166.

FONTINELES e Sol Fotografias. [O prédio do Ministério da Fazenda em Teresina, localizado na Praça Rio Branco, ao lado da Igreja de Nossa Senhora do Amparo, c. anos 2000]. Disponível em: <<http://www.panoramio.com/photo/1449370>>. Acesso em: 7 nov. 2015. 1 fotografia, color.

FORTES, José. A contribuição cultural do acadêmico e dramaturgo Ací Campelo. (2012) **Blog José Fortes** (09 de Agosto de 2012 às 13:52). Disponível em: <<http://www.meionorte.com/blogs/josefortes/a-contribuicao-cultural-do-academico-e-dramaturgo-aci-campelo-219628>>. Acesso em: 21 ago. 2015.

FORTES, José. A contribuição do poeta piauiense William Melo Soares. Blog José Fortes. **Meionorte.com** [Teresina]: [s.n.], 2012. Disponível em: <<http://www.meionorte.com/blogs/josefortes/a-contribuicao-do-poeta-piauiense-william-melo-soares-229865>>. Acesso em: 18 ago. 2015.

FRANÇA, Laurenice. Foi lá, no Nós & Elis e em nenhum outro lugar. In: OEIRAS, Joca (org.). **No Nós & Elis: a gente era feliz – e sabia**. Teresina: Gráfica Halley, 2010. p. 85-87.

FREITAS NETO (2012). Pronunciamento do Senador Freitas Neto. **Portal Atividade Legislativa** – Pronunciamentos – Senado Federal. Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/atividade/pronunciamento/detTexto.asp?t=324785>>. Acesso em: 02 ago. 2015.

FREITAS, Sônia Maria de. **História oral: possibilidades e procedimentos**. São Paulo: Humanitas; FFLCH; USP: imprensa Oficial do Estado, 2002.

FURTADO, Milton Braga. **Síntese da economia brasileira**. – 7ª ed. – Rio de Janeiro: LTC, 2000.

GALANTE, Sandra. [2013] Érato... **Recanto das Letras**. Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/poesias/4472078>>. Acesso em: 29 jul. 2015.

GALVÃO, Demétrios Gomes. Os historiadores e a fotografia: encontros transversais. In: VASCONCELOS, José Gerardo; SILVA, Samara Mendes Araújo; SANTOS, Raimundo Nonato Lima dos (orgs.). **Labirintos de Clio: práticas de pesquisa em história**. Fortaleza: Edições UFC, 2009. p. 36-49. (Coleção Diálogos Intempestivos, n. 75)

GARCIA, José Ribamar. Perna pra que te quero. In: ADRIÃO NETO (org.). **Crônicas de sempre**. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1994. p. 98-99.

GÊNESIS. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2002.

GOMES, José Airton Gonçalves. **Teresina ontem e hoje**. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1992.

GOMES, Mércio Pereira. **Antropologia**: ciência do homem: filosofia da cultura. – 2 ed., 1ª reimp. – São Paulo: Contexto, 2011.

GOOGLE Maps. [Localização do bar Nós e Elis. No local atualmente funciona a Panificadora Modelo com uma nova arquitetura, 2015]. Adufpi. **Google Maps**. Teresina: Google, 2015. Disponível em: <<https://www.google.com.br/maps/place/Adufpi/@-5.0630532,-42.8005795,198m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0x78e3998e6583647:0x5a72d9b1d81f5139!8m2!3d-5.0623198!4d-42.7997158>>. Acesso em: 14 jul. 2015. 1 mapa digital adaptado, color.

GRUBER, Maristela. Que Bonito! Que Bonito! Que Bonito! (2009). In: **Portal do Sertão**. Disponível em: <<http://www.fnt.org.br/noseelis.html>>. Acesso em: 25 jul. 2015.

GRUBER, Maristela. Que bonito! Que bonito! Que bonito! In: OEIRAS, Joca (org.). **No Nós & Elis**: a gente era feliz – e sabia. Teresina: Gráfica Halley, 2010. p. 97-100.

GRUPO CANDEIA. **Suíte de terreiro**. Rio de Janeiro: VOX – POP, 1986. 1 LP.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**. Cartografias del deseo. Madri: Traficantes de Sueños, 2006.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 6. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HISTÓRICO – A TV por Assinatura no mundo. **ABTA** – Associação Brasileira de TV por Assinatura. [São Paulo; Brasília, 2012]. Disponível em: <<http://www.abta.org.br/historico.asp>>. Acesso em: 08 set. 2016.

HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. – 2 ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2001.

IBGE. **Lago da Pedra**. Disponível em: <<http://cidades.ibge.gov.br/painel/historico.php?lang=&codmun=210570&search=maranhao|lago-da-pedra|infograficos:-historico>>. Acesso em: 25 ago. 2015.

INSIDE TV – Arimatan Martins. (2011). Rede Meio Norte de Televisão. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tmGZr8Rz_2c>. Acesso em: 07 out. 2015.

JOCA OEIRAS, a entrevista. **Joca Oeiras, o anjo andarilho**. Oeiras-PI, 20/11/2006. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/joca-oeiras-a-entrevista>>. Acesso em: 16 jul. 2015.

JOTA A. Cartunistas piauienses. In: SANTANA, Raimundo Nonato Monteiro de (org.). **Apontamentos para a história cultural do Piauí**. Teresina: FUNDAPI, 2003. p. 69-71.

KIECHALOSKI, Zeca. **Elis Regina**. Col. Esses Gaúchos. Porto Alegre: Tchê!, 1984.

KRUEL, Kenard. [Comício da campanha Diretas Já na Praça do Marquês em Teresina, em 13 fev. 1984. Na imagem é possível identificar Ulisses Guimarães discursando, Elias Prado Júnior (de barba no centro) e Lula (de barba, no alto à esquerda)]. Comício das Diretas Já, na Praça do

Marquês, em Teresina (1984), por Kenard Kruel. **Meionorte.com** Blog José Fortes. Teresina, 07 maio 2014. Disponível em: <<http://www.meionorte.com/blogs/josefortes/comicio-das-diretas-ja-na-praca-do-marques-em-teresina-1984-por-kenard-kruel-295235>>. Acesso em: 15 set. 2015. 1 fotografia, p&b.

KRUEL, Kenard. Como nasceu a 4ª poética no Nós & Elis. In: OEIRAS, Joca (org.). **No Nós & Elis: a gente era feliz – e sabia**. Teresina: Gráfica Halley, 2010. p. 81-83.

KRUEL, Kenard. Como nasceu a 4ª poética no Nós e Elis. (2009). In: **Portal do Sertão**. Disponível em: <<http://www.fnt.org.br/noseelis.html>>. Acesso em: 25 jul. 2015.

KRUEL, Kenard. Paulo Moura e meu fusca conversível. (2009). In: **Portal do Sertão**. Disponível em: <<http://www.fnt.org.br/noseelis.html>>. Acesso em: 25 jul. 2015.

KRUEL, Kenard. Paulo Moura e meu fusca conversível. In: OEIRAS, Joca (org.). **No Nós & Elis: a gente era feliz – e sabia**. Teresina: Gráfica Halley, 2010. p. 77-80.

LARI Sales conta a história de Adelaide Fontana em peça. (2009). **Portal AZ**, 24 jan. 2009. Disponível em: <http://www.portalaz.com.br/noticia/arte_e_cultura/129085_lari_sales_conta_a_historia_de_a_delaide_fontana_em_peca.html>. Acesso em: 24 set. 2015.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. – 5ª ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

LEITE, Vera (Verônica Maria Barbosa Lopes). **Depoimento concedido a Raimundo Nonato Lima dos Santos**. Teresina-PI, 28 ago. 2015.

LIMA, Antônia Jesuíta de. **As multifaces da pobreza: formas de vida e representações simbólicas dos pobres urbanos**. Teresina: Halley, 2003.

LIMA, Antônia Jesuíta de. **Favela COHEBE: uma história de luta por habitação popular**. Teresina: EDUFPI, 1996.

LIMA, Flávia de Sousa; DIAS, Laécio Barros. As charges contam história: a construção da imagem pública do governo de Chagas Rodrigues (1959-1962). In: NASCIMENTO, Francisco Alcides do. **Diluir fronteiras: interfaces entre história e imprensa**. – organizado por Francisco Alcides do Nascimento, Maria Lindalva Silva Santos, Regianny Lima Monte – Teresina: EDUFPI, 2011. p. 35-52.

LIMA, Francisca Lidiane de Sousa. Espaços de sociabilidades e de consumo do bairro Mafuá. In: BRANCO, Julinete Vieira Castelo; SOLON, Daniel Vasconcelos (orgs.). **Histórias em poliedros: cidade, cultura e memória**. Teresina: EDUFPI, 2008. p. 171-192.

LIMA, Francisca Lidiane de Sousa. O bairro Mafuá de 1970 a 1990: uma construção histórica a partir das fontes orais. In: NASCIMENTO, Francisco Alcides do; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **História e historiografia**. Recife: Bagaço, 2006. p. 181-208.

LIMA, José Afonso de Araújo (Afonso Lima). **Itararé, a República dos desvalidos**. – com músicas de Aurélio Melo e Afonso Lima – Teresina, outubro de 2005 (Remontagem).

LIMA, José Afonso de Araújo. (Afonso Lima). **Depoimento concedido a Raimundo Nonato Lima dos Santos**. Teresina-PI, 02 set. 2015.

LIMA, Luiz Romero. **Literatura brasileira de expressão piauiense**. – 13ª ed. rev. amp. – Teresina: Fundação Quixote, 2013.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. Fotografias – Usos sociais e historiográficos. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (orgs.). **O historiador e suas fontes**. – 1ª ed., 3ª reimp. – São Paulo: Contexto, 2013. p. 29-60.

LOPES, Andrea M. V. A. A trajetória musical de Elis Regina. **Jornal Alcar**, Ano 3, nº 12 – Segunda fase – Fevereiro de 2014. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/jornal-alcar-12/a-trajetoria-musical-de-elis-regina>>. Acesso em: 18 jul. 2015.

LOPES, Marcelo. Teófilo Piauízando exibe entrevista com músico Jaboti Fonteles. **Cidadeverde.com** Destaques da TV, 30 maio 2015. Disponível em: <<http://cidadeverde.com/noticias/193922/teofilo-piauizando-exibe-entrevista-com-musico-jaboti-fonteles>>. Acesso em: 15 out. 2015.

LUNARDI, Rafaela. **Em busca do “Falso Brilhante”**: performance e projeto autoral na trajetória de Elis Regina (Brasil, 1965-1976). São Paulo: USP, 2011. (Dissertação – Mestrado em História – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo)

LUSTOSA FILHO, Carlos. [A “Prainha” de Teresina, c. década de 1980]. Vôlei Bar e festival na coroa eram pontos do rock de Teresina. **Cidadeverde.com** Entretenimento, 16 ago. 2015. Disponível em: <<http://cidadeverde.com/noticias/200123/volei-bar-e-festival-na-coroa-eram-pontos-do-rock-de-teresina>>. Acesso em: 30 de set. 2015. 1 fotografia, p&b.

LUSTOSA FILHO, Carlos. [Carro atolado na coroa do rio Parnaíba em frente ao prédio da Cepisa (atual Eletrobrás), c. década de 1980]. Vôlei Bar e festival na coroa eram pontos do rock de Teresina. **Cidadeverde.com** Entretenimento, 16 de agosto de 2015. Disponível em: <<http://cidadeverde.com/noticias/200123/volei-bar-e-festival-na-coroa-eram-pontos-do-rock-de-teresina>>. Acesso em: 30 set. 2015. 1 fotografia, p&b.

LUSTOSA FILHO, Carlos. [Festival “Rock no Velho Monge” nas coroas do rio Parnaíba em Teresina, c. década de 1980]. Vôlei Bar e festival na coroa eram pontos do rock de Teresina. **Cidadeverde.com** Entretenimento, 16 de agosto de 2015. Disponível em: <<http://cidadeverde.com/noticias/200123/volei-bar-e-festival-na-coroa-eram-pontos-do-rock-de-teresina>>. Acesso em: 30 set. 2015. 1 fotografia, p&b.

LUSTOSA FILHO, Carlos. [O músico Edvaldo Nascimento (com camiseta regata e calça preta) em apresentação de rock no Vôlei Bar, c. década de 1980]. Vôlei Bar e festival na coroa eram pontos do rock de Teresina. **Cidadeverde.com** Entretenimento, 16 de agosto de 2015. Disponível em: <<http://cidadeverde.com/noticias/200123/volei-bar-e-festival-na-coroa-eram-pontos-do-rock-de-teresina>>. Acesso em: 30 set. 2015. 1 fotografia, color.

LUSTOSA FILHO, Carlos. [Parte interna do Vôlei Bar, instalado na coroa do rio Parnaíba, c. década de 1980]. Vôlei Bar e festival na coroa eram pontos do rock de Teresina. **Cidadeverde.com** Entretenimento, 16 de agosto de 2015. Disponível em: <<http://cidadeverde.com/noticias/200123/volei-bar-e-festival-na-coroa-eram-pontos-do-rock-de-teresina>>. Acesso em: 30 set. 2015. 1 fotografia, p&b.

LUSTOSA FILHO, Carlos. Vôlei Bar e festival na coroa eram pontos do rock de Teresina. **Cidadeverde.com** Entretenimento, 16 de agosto de 2015. Disponível em: <<http://cidadeverde.com/noticias/200123/volei-bar-e-festival-na-coroa-eram-pontos-do-rock-de-teresina>>. Acesso em: 30 set. 2015.

LUSTOSA, Isabel. **Histórias de presidentes**: República no Catete. Petrópolis: Vozes, 1989.

MACHADO JÚNIOR. “Nós estamos por aí sem medo” – Por falar em Nós e Elis. (2009). In: **Portal do Sertão**. Disponível em: <<http://www.fnt.org.br/noseelis.html>>. Acesso em: 25 jul. 2015.

MACHADO JÚNIOR. “Nós estamos por aí sem medo” – Por falar em Nós & Elis... In: OEIRAS, Joca (org.). **No Nós & Elis: a gente era feliz – e sabia**. Teresina: Gráfica Halley, 2010. p. 93-95.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Ática, 1986. (Série Fundamentos)

MAIA, Luciano; SARAIVA, Marta Saraiva. Especial Cine Rex: O Ocaso de Uma Estrela. (2005). **Portal Imprensa**. Disponível em: <<http://www.portalimprensa.com.br/noticias/carreira/981/especial+cine+rex+o+ocaso+de+um+a+estrela+por+luciano+maia+e+marta+saraiva+++uespi>>. Acesso em: 09 set. 2015.

MAILSON, José. Tiradas do Tio Sinhô, de Wellington Dias. In: **Cooltural: literatura, cinema e afins**. Terça-feira, 29 jul. 2014. Disponível em: <<https://coolturalblog.wordpress.com/2014/07/29/tiradas-do-tio-sinho-de-wellington-dias/>>. Acesso em: 22 jul. 2015.

MARIA, Júlio. **Elis Regina - Nada Será Como Antes**. São Paulo: Editora Master Books, 2015.

MASCARENHAS, Vera. Sobre Elias Ximenes do Prado Junior e o Bar Nós e Elis. (2008). In: **Portal do Sertão**. Disponível em: <<http://www.fnt.org.br/noseelis.html>>. Acesso em: 25 jul. 2015.

MASCARENHAS, Vera. Sobre Elias Ximenes do Prado Júnior e o bar Nós & Elis. In: OEIRAS, Joca (org.). **No Nós & Elis: a gente era feliz – e sabia**. Teresina: Gráfica Halley, 2010. p. 149-156.

MATOS, Matias Augusto de Oliveira. **Avenida Frei Serafim: lembranças de um tempo que não acaba**. Teresina: W LAGE – Alínea Publicações Editora, 2011.

MAYORGA, Cláudia. Pesquisar a juventude e sua relação com a política – Notas metodológicas. **Estudos de Psicologia**, 18(2), abril-junho/2013, p. 343-350. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/epsic/v18n2/v18n2a21.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2015.

MEDEIROS, Antônio José. [Etiqueta de controle de venda de livros da Livraria Punaré, c. 198?]. **1968: uma geração contra a ditadura**. Teresina: Quimera Editora; Instituto Presente, 2014. p. 175. 1 fotografia, p&b.

MEDEIROS, Antônio José. **1968: uma geração contra a ditadura**. Teresina: Quimera Editora; Instituto Presente, 2014.

MEDEIROS, Augusto Bernardino. **Além das xícaras: a construção do Café São Luiz como lugar de memória em Natal (1950-1980)**. Natal, RN: UFRN, 2013. (Dissertação – Mestrado em História – Universidade Federal do Rio Grande do Norte).

MEDEIROS, Hermano Carvalho. A cidade e a música popular: Teresina e os espaços de prática musical nos anos 1980. In: SANTOS, Raimundo Nonato Lima dos (org.). **As cidades de Clio: abordagens históricas sobre o urbano**. Teresina: EDUFPI, 2014.

MEDEIROS, Hermano Carvalho. **Acordes na cidade: Música Popular em Teresina nos anos 1980**. Teresina: UFPI, 2013. (Dissertação – Mestrado em História do Brasil – Universidade Federal do Piauí).

MEDEIROS, Hermano Carvalho; NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa. Mapeando os fazeres musicais: pluralidade sonora no cenário musical teresinense nos anos 1980. In: NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa; MEDEIROS, Hermano Carvalho (orgs.). **História & Música Popular**. Teresina: EDUFPI, 2013. p. 145-166.

MELLODI, Patrícia. Mágico “Nós e Elis”. (2009). In: **Portal do Sertão**. Disponível em: <<http://www.fnt.org.br/noseelis.html>>. Acesso em: 25 jul. 2015.

MELLODI, Patrícia. Mágico Nós & Elis. In: OEIRAS, Joca (org.). **No Nós & Elis: a gente era feliz – e sabia**. Teresina: Gráfica Halley, 2010. p. 121-122.

MELLODI, Patrícia. Release da artista. **Patrícia Mellodi**. Disponível em: <<http://www.patriciamellodi.com/>>. Acesso em: 28 jul. 2015.

MELO, Aurélio. Meu Bar doce Bar. (2009). In: **Portal do Sertão**. Disponível em: <<http://www.fnt.org.br/noseelis.html>>. Acesso em: 25 jul. 2015.

MELO, Aurélio. Meu Bar doce Bar. In: OEIRAS, Joca (org.). **No Nós & Elis: a gente era feliz – e sabia**. Teresina: Gráfica Halley, 2010. p. 23-24.

MELO, Raimundo Aurélio de (Aurélio Melo). **Depoimento concedido a Raimundo Nonato Lima dos Santos**. Teresina-PI, 12 e 19 jun. 2015.

MENDES, Felipe. **Economia e desenvolvimento do Piauí**. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2003.

MENDES, George. Sobrevivente do Nós & Elis. In: OEIRAS, Joca (org.). **No Nós & Elis: a gente era feliz – e sabia**. Teresina: Gráfica Halley, 2010. p. 49-51.

MENDES, George. Sobrevivente do Nós e Elis. (2009). In: **Portal do Sertão**. Disponível em: <<http://www.fnt.org.br/noseelis.html>>. Acesso em: 25 jul. 2015.

MENDES, Sérgio Luiz da Silva. Praça da Graça: entre memórias e representações. In: LIMA, Frederico Osanan Amorim; SOUSA, Cleto Sandys Nascimento de (orgs.). **Parnaíba: a cidade que nos habita**. Parnaíba: Sieart, 2013. p. 89-107.

MENEZES, Ebenezer Takuno de; SANTOS, Thais Helena dos. Transversalidade. In: MENEZES, Ebenezer Takuno de; SANTOS, Thais Helena dos. **Dicionário Interativo da Educação Brasileira** - Educabrazil. São Paulo: Midiamix, 2001. Disponível em: <<http://www.educabrazil.com.br/transversalidade/>>. Acesso em: 19 jan. 2016.

MILTON NASCIMENTO. Disponível em: <<http://www.miltonnascimento.com.br/site/discos.php?id=59>>. Acesso em: 22 jul. 2015.

MIRANDA, Tiago. Direitas Já: rejeição da Emenda Dante de Oliveira marca a história do País - Bloco 1. **Rádio Câmara**. Brasília, 22 abr. 2014. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/radio/materias/REPORTAGEMESPECIAL/466301-DIREITAS-JA-REJEICAO-DA-EMENDA-DANTE-DE-OLIVEIRAMARCA-A-HISTORIA-DO-PAIS-BLOCO-1.html>>. Acesso em: 14 jul. 2015.

MONTE, Regianny Lima. **A cidade esquecida:** (res) sentimentos e representações dos pobres em Teresina na década de 1970. Teresina: UFPI, 2010. (Dissertação – Mestrado em História do Brasil – Universidade Federal do Piauí).

MONTE, Regianny Lima. Entre táticas e estratégias: a relação do estado autoritário com a imprensa escrita em Teresina durante os anos de 1970. In: NASCIMENTO, Francisco Alcides do. **Diluir Fronteiras:** interfaces entre história e imprensa. – organizado por Francisco Alcides do Nascimento, Maria Lindalva Silva Santos, Regianny Lima Monte – Teresina: EDUFPI, 2011. p. 193-219.

MONTEIRO, Charles. Construindo a história da cidade através de imagens. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy; SANTOS, Nádia Maria Weber; ROSSINI, Miriam de Souza (orgs.). **Narrativas, imagens e práticas sociais:** percursos em história cultural. Porto Alegre, RS: Asterisco, 2008. p. 148-171.

MORAES, Genu. [Meninas da sociedade teresinense fazem pose para fotos ao lado do busto do segundo imperador brasileiro na Praça Pedro II, em 1938]. Arquivo pessoal de Dona Genu Moraes, cedido para a Coordenação de Patrimônio Cultural do Piauí. Foto postada em 4 de dezembro de 2012 no portal Patrimônio Cultural do Piauí / Coordenação de Registro e Conservação – **CRC/FUNDAC**. [Teresina: FUNDAC, 2012] Disponível em: <<https://crfundacpiaui.wordpress.com/2012/12/04/fotos-praca-pedro-ii-primeira-metade-do-sec-xx-2/>>. Acesso em: 13 nov. 2015. 1 fotografia, p&b.

MORAES, Herculano. Mecenato: governo, empresa e cultura do Piauí. In: SANTANA, Raimundo Nonato Monteiro de (org.). **Apontamentos para a história cultural do Piauí**. Teresina: FUNDAPI, 2003. p. 275-284.

MORENO, João Cláudio. Declaradas Intenções. (2009). In: **Portal do Sertão**. Disponível em: <<http://www.fnt.org.br/noseelis.html>>. Acesso em: 25 jul. 2015.

MORENO, João Cláudio. Declaradas intensões. In: OEIRAS, Joca (org.). **No Nós & Elis:** a gente era feliz – e sabia. Teresina: Gráfica Halley, 2010. p. 73-75.

MORENO, João Cláudio. Sei que fui de ônibus. (2009). In: **Portal do Sertão**. Disponível em: <<http://www.fnt.org.br/noseelis.html>>. Acesso em: 25 jul. 2015.

MORENO, João Cláudio. Sei que fui de ônibus. In: OEIRAS, Joca (org.). **No Nós & Elis:** a gente era feliz – e sabia. Teresina: Gráfica Halley, 2010. p. 63-72.

MOSTRA de cinema. **O Dia**, Ano XXXIII, nº 6718, Teresina (PI), sábado, 05 maio 1984. p. 10.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A figura caricatural do gorila nos discursos da esquerda. In: **Artcultura:** Revista de história, cultura e arte. v. 9, n. 15, jul.-dez. 2007, p. 195-211. – Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História.

MOURA, Dalwton. Ana, a voz dos Fonteles. **Diário do Nordeste**. Caderno 3, 17 jul. 2007. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/ana-a-voz-dos-fonteles-1.76953>>. Acesso em: 15 out. 2015.

MOURA, Lucile de Souza. **Depoimento concedido a Raimundo Nonato Lima dos Santos**. Teresina-PI, 22 out. 2015.

MOURA, Paulo. Nós e a Teresina de “Nós e Elis”. (2008). In: **Portal do Sertão**. Disponível em: <<http://www.fnt.org.br/noseelis.html>>. Acesso em: 25 jul. 2015.

MOURA, Paulo. Nós e a Teresina de Nós & Elis. In: OEIRAS, Joca (org.). **No Nós & Elis: a gente era feliz – e sabia**. Teresina: Gráfica Halley, 2010. p. 17-18.

MÚSICA PERDE o talento de Netinho. **Meio Norte**. Teresina, terça-feira, 26 mar. 2002.

MÚSICA. Rubens Lima. **O Dia**. Teresina, 31 maio 1990.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. – 3 ed., 2 reimp. – São Paulo: Contexto, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música** – história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. (Coleção História &... Reflexões, 2)

NASCIMENTO, Bárbara Bruma Rocha do. **História, cidade e literatura em A. Tito Filho (1970-1975)**. Teresina: UFPI, 2015. (Dissertação – Mestrado em História do Brasil – Universidade Federal do Piauí).

NASCIMENTO, Edna Maria Magalhães do (Edna Nascimento). **Depoimento concedido a Raimundo Nonato Lima dos Santos**. Teresina-PI, 18 jun. 2015.

NASCIMENTO, Edvaldo. **Depoimento concedido a Raimundo Nonato Lima dos Santos**. Teresina-PI, 23 jun. 2015b.

NASCIMENTO, Edvaldo. **Rock30**. Teresina: Orange Studio, p2015a. 1 CD.

NASCIMENTO, Edvaldo; NASCIMENTO, Edna. Meu bem a UNE nos uniu... no Nós & Elis. In: OEIRAS, Joca (org.). **No Nós & Elis: a gente era feliz – e sabia**. Teresina: Gráfica Halley, 2010. p. 37-39.

NASCIMENTO, Edvaldo; NASCIMENTO, Edna. Meu bem a UNE nos uniu...no “Nós e Elis”. (2009). In: **Portal do Sertão**. Disponível em: <<http://www.fnt.org.br/noseelis.html>>. Acesso em: 25 jul. 2015.

NASCIMENTO, Francisco Alcides do. A censura e o rádio no Piauí. In: NASCIMENTO, Francisco Alcides do; SANTIAGO JR., F. C. F. (orgs.). **Rádio: encruzilhada da história: rádio e memória**. Recife: Bagaço, 2006, p. 23-56.

NASCIMENTO, Francisco Alcides do. **A cidade sob o fogo: modernização e violência policial em Teresina (1937-1945)**. – 2 ed. – Teresina: EDUFPI, 2015.

NASCIMENTO, Francisco Alcides do. **Cajuína e cristalina: as transformações espaciais vistas pelos cronistas que atuaram nos jornais de Teresina entre 1950 e 1970**. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 27, nº 53, p. 195-214 – 2007.

NASCIMENTO, Francisco Alcides do. Em busca de uma cidade perdida. In: PINHEIRO, Áurea da Paz; NASCIMENTO, Francisco Alcides do (orgs.). **Cidade, história e memória**. Teresina: EDUFPI, 2004, p. 317-328.

NASCIMENTO, Francisco Alcides do. Cajuína e cristalina: as transformações espaciais vistas pelos cronistas que atuaram nos jornais de Teresina entre 1950 e 1970. **Rev. Bras. Hist.** [online]. 2007, vol.27, n.53, pp. 195-214. ISSN 1806-9347. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v27n53/a09v5327.pdf>>. Acesso em: 23 jun. 2012.

NASCIMENTO, Maneco. Eli(a)s & Nós. (2012). **Leia-se**, sábado, 7 de julho de 2012. Disponível em: <<http://manekonascimento.blogspot.com.br/2012/07/elias-nos.html>>. Acesso em: 23 set. 2015.

NETINHO da Flauta. Direção de Sérgio Lima. Produção de Nivalda Damasceno Ferreira. Produção executiva e narração de Moisés Chaves. Teresina: ArtVÍdeo, 2009. (37 min.), som, color. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=VhOTDiU5nvM>>. Acesso em: 20 ago. 2015.

NEVES, Joana. **Onde está a graça que eu não vi?** O riso e a representação na História. – Joana Neves, Elio Chaves Flores, Regina Behar – João Pessoa: Almeida, 1997.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: **Projeto história:** Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, São Paulo, n. 10, dez. 1993. p. 7-28.

NÓS e Elis abre exposição de cartum. [Exposição de cartuns no bar Nós e Elis, em maio de 1984]. **O Dia**, Ano XXXIII, nº 6730, Teresina (PI), sábado, 19 maio 1984. p. 6. 1 fotografia, p&b.

NÓS e Elis abre exposição de cartum. **O Dia**, Ano XXXIII, nº 6730, Teresina (PI), sábado, 19 maio 1984. p. 6.

NOSSA história. [A antiga casa dos governadores Pedro Freitas e Eurípedes de Aguiar localizada na Avenida Frei Serafim, onde depois funcionou o Colégio Pró-Campus, na década de 1980]. **Colégio Pró-Campus**. [Teresina: s.n., 2010]. Disponível em: <http://www.procampus.com.br/conteudo_junior.asp?id=3268>. Acesso em: 25 set. 2015. 1 fotografia, color.

NOSSA história. **Colégio Pró-Campus**. (2010). Disponível em: <http://www.procampus.com.br/conteudo_junior.asp?id=3268>. Acesso em: 25 set. 2015.

NOVIDADES no “Nós e Elis”. [Os administradores da segunda fase do bar Nós e Elis – Maurício Mauller, Nazaré e Zezé Fonteles, acompanhados de seu produtor artístico Moisés Chaves, em 10 de agosto de 1989]. **O Dia**, Ano XXXVIII, nº 9.093, Teresina (PI), quinta-feira, 10 ago. 1989. Caderno 2, p. 11. 1 fotografia, p&b.

NOVIDADES no “Nós e Elis”. **O Dia**, Ano XXXVIII, nº 9.093, Teresina (PI), quinta-feira, 10 ago. 1989. Caderno 2, p. 11.

O CHARGISTA Moisés em estado de graça. REPORTAGEM ESPECIAL. **Revista Mais Foco**. 09 dez. 2010. Jornalista 292. Disponível em: <http://www.jornalista292.com.br/noticia_imprime.php?id=4436>. Acesso em: 23 jul. 2015.

O CONGRESSO aprova a eleição direta em 82. **Folha de São Paulo**. Banco de Dados Folha. Acervo online. São Paulo, sexta-feira, 14 de novembro de 1980. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/brasil_14nov1980.htm>. Acesso em: 15 jul. 2015.

O SOM apurado de Assis Bezerra no Boca da noite. **FUNDAC**. Disponível em: <http://www.fundac.pi.gov.br/destaque_da_semana.php?id=84>. Acesso em: 28 jul. 2015.

OEIRAS, Joca (2009). Entrevista com o Maestro Emmanuel Coêlho Maciel. **Portal Overmundo**. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/entrevista-com-o-maestro-emmanuel-coelho-maciel>>. Acesso em: 03 set. 2015.

OEIRAS, Joca (org.). [Elias Ximenes do Prado Júnior, c. década de 1980]. **No Nós & Elis: a gente era feliz – e sabia**. Teresina: Gráfica Halley, 2010. p. 28. 1 fotografia, p&b.

OEIRAS, Joca (org.). [O Grupo Candeia em apresentação no bar Nós e Elis, c. década de 1980]. **No Nós & Elis: a gente era feliz – e sabia**. Teresina: Gráfica Halley, 2010. p. 172. 1 fotografia, p&b.

OEIRAS, Joca (org.). [O músico Netinho da Flauta na premiação do Festival de Música Popular Brasileira no Piauí, realizado em Teresina em 1995. Recebeu o troféu de Melhor Música pela composição de “O rato e a rosa” em parceria com Fernando Oliveira]. **No Nós & Elis: a gente era feliz – e sabia**. Teresina: Gráfica Halley, 2010. p. 32. 1 fotografia, p&b.

OEIRAS, Joca (org.). **No Nós & Elis: a gente era feliz – e sabia**. Teresina: Halley, 2010.

OFÍCIO de secretário faz vereadores se irritarem. **O Dia**, Ano XLII, nº 10.346, Teresina (PI), sexta-feira, 29 out. 1993. p. 3.

OLIVEIRA, Bernardo Aurélio de Andrade. [Lago da Praça Pedro II, c. década de 1950]. Por uma nova velha Praça Pedro II: a que custo? **Bernardohq**. [Teresina: s.n., 2012]. Disponível em: <<http://bernardohq.blogspot.com.br/2012/10/por-uma-nova-velha-praca-pedro-ii-que.html>>. Acesso em: 13 nov. 2015. 1 fotografia, p&b.

OLIVEIRA, Bernardo Aurélio de Andrade. Por uma nova velha Praça Pedro II: a que custo? **Bernardohq**. [Teresina: s.n., 2012]. Disponível em: <<http://bernardohq.blogspot.com.br/2012/10/por-uma-nova-velha-praca-pedro-ii-que.html>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

OLIVEIRA, Caroline (2015). Maestro Emmanuel Coelho morre de parada cardiorrespiratória aos 79 anos. **Portal Cidade Verde.com**. Disponível em: <<http://cidadeverde.com/noticias/193835/maestro-emmanuel-coelho-morre-de-parada-cardiorrespiratoria-aos-79-anos>>. Acesso em: 03 set. 2015.

OLIVEIRA, Rosa Gabriela Uchoa Lima et all. O centro de Teresina: avaliação dos programas de requalificação no Plano Teresina Agenda 2015. In: **III Seminário Internacional Urbicentros**. Salvador-BA, 22 a 24 de out. 2012. Disponível em: <<http://www.ppgau.ufba.br/urbicentros/2012/ST245.pdf>>. Acesso em: 19 set. 2015.

ÔNIBUS após 22 horas é problema no subúrbio. [Passageiros reclamam da falta de ônibus e horário noturno em Teresina, em 21 de janeiro de 1984]. **O Dia**, Ano XXXII, nº 5635, Teresina (PI), sábado, 21 jan. 1984. p. 1. 1 fotografia, p&b.

ÔNIBUS após 22 horas é problema no subúrbio. **O Dia**, Ano XXXII, nº 5635, Teresina (PI), sábado, 21 jan. 1984. p. 1.

OS TERESINENSES em defesa do cumprimento da lei. [Charge sobre o desassossego público provocado por bares em Teresina. Desenho do cartunista Jota A., em 1993]. **O Dia**, Ano XLII, nº 10.361, Teresina (PI), quinta-feira, 18 nov. 1993. p. 9. 1 desenho, p&b.

OS TERESINENSES em defesa do cumprimento da lei. **O Dia**, Ano XLII, nº 10.361, Teresina (PI), quinta-feira, 18 nov. 1993. p. 9.

OSMAR JÚNIOR (2012). Osmar Jr. discursa lembrando os 10 anos da morte de Prado Júnior. **Portal ProParnaíba.com**. Disponível em:

<<http://www.proparnaiba.com/cidadepolitica/2012/05/09/osmar-jr-discursa-lebrando-os-10-anos-da-morte-de-prado-j-nior.html>>. Acesso em: 02 ago. 2015.

OSÓRIO JR. [Banda Fator RH (Gleyson na guitarra, Maurício na bateria, Márcio no baixo e Gomery na guitarra e vocal), em março de 1989]. Fator RH positivo. **O Dia**, Ano XXXVIII, nº 8975, Teresina (PI), sábado, 18 mar. 1989. (Caderno 2) p. 11. 2 fotografias, p&b.

OSÓRIO JR. Fator RH positivo. **O Dia**, Ano XXXVIII, nº 8975, Teresina (PI), sábado, 18 mar. 1989. (Caderno 2) p. 11.

PARQUE vai ter feira de arte. **O Dia**, Ano XXXII, nº 5619, Teresina (PI), terça-feira, 03 jan. 1984. p. 5.

PASSAGEIRO fala de ônibus. **O Dia**, Ano XXXII, nº 5635, Teresina (PI), sábado, 21 jan. 1984. p. 4.

PATRÍCIA Mellodi. In: **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/patricia-mellodi/dados-artisticos>>. Acesso em: 28 jul. 2015.

PATRIMÔNIO histórico é ameaçado. [Parte do prédio do Clube dos Diários utilizada como restaurante, em 1989]. **O Dia**, Ano XXXVIII, nº 8987, Teresina (PI), quarta-feira, 5 abr. 1989. p. 1. 1 fotografia, p&b.

PATRIMÔNIO histórico é ameaçado. **O Dia**, Ano XXXVIII, nº 8987, Teresina (PI), quarta-feira, 5 abr. 1989. p. 1.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidades visíveis, Cidades sensíveis, Cidades imaginárias. **Rev. Bras. Hist.**, São Paulo, v. 27, n. 53 de Junho de 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882007000100002>. Acesso em: 24 abr. 2010.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. – 2 ed. – Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2004.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História cultural: caminhos de um desafio contemporâneo. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy; SANTOS, Nádia Maria Weber; ROSSINI, Miriam de Souza (orgs.). **Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em história cultural**. Porto Alegre, RS: Asterisco, 2008. p. 11-18.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. O mundo da imagem: território da história cultural. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy; SANTOS, Nádia Maria Weber; ROSSINI, Miriam de Souza (orgs.). **Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em história cultural**. Porto Alegre, RS: Asterisco, 2008. p. 99-122.

PIAUÍ, Albert. “O Nós e Elis não era redondo!”. (2009). In: **Portal do Sertão**. Disponível em: <<http://www.fnt.org.br/noseelis.html>>. Acesso em: 25 jul. 2015.

PIAUÍ, Albert. O Nós & Elis não era redondo! In: OEIRAS, Joca (org.). **No Nós & Elis: a gente era feliz – e sabia**. Teresina: Gráfica Halley, 2010. p. 19-22.

PIOCERÁ e Piocerão. In: **Dicionário Cearense (Cearensês)**. Portal Sou do Nordeste – O alpendre virtual dos nordestinos. Disponível em: <<http://soudonordeste.com.br/dicionario-cearense-cearenses/>>. Acesso em: 26 ago. 2015.

PIXINGUINHA traz Zizi e Vitor Ramil. **O Dia**, Ano XXXV, nº 8.095, Teresina (PI), quinta-feira, 24 abr. 1986. p. 7.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. Estudos históricos. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. Estudos históricos. Rio de Janeiro, v. 2, n. 03, 1989, p. 3-15.

PORTELA, Leonardo Evandro de Carvalho Dias; LAGO, Thaís Miranda. Cine Rex: de um passado de brilho e glamour a um presente de esquecimento e decadência (1939-2002). In: **História da arte e da arquitetura no Piauí**. Instituto Camilo Filho. Teresina: ICF, 2005. p. 145-160.

PORTELA, Leonardo Evandro de Carvalho Dias; LAGO, Thaís Miranda. [Praça Pedro II, década de 1950. Arquivo pessoal cedido por Aglaé Chagas Barreto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)]. Cine Rex: de um passado de brilho e glamour a um presente de esquecimento e decadência (1939-2002). In: **História da arte e da arquitetura no Piauí**. Instituto Camilo Filho. Teresina: ICF, 2005. p. 150. 1 fotografia, p&b.

PORTELA, Leonardo Evandro de Carvalho Dias; LAGO, Thaís Miranda. [Construção do Cine Rex (canto direito acima da imagem) em 1938. Arquivo pessoal cedido por D. Genu Moraes ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)]. Cine Rex: de um passado de brilho e glamour a um presente de esquecimento e decadência (1939-2002). In: **História da arte e da arquitetura no Piauí**. Instituto Camilo Filho. Teresina: ICF, 2005. p. 153. 1 fotografia, p&b.

PORTELA, Leonardo Evandro de Carvalho Dias; LAGO, Thaís Miranda. [Vista da fachada do Cine Rex, década de 1970. Arquivo pessoal cedido por Antônio Luís ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)]. Cine Rex: de um passado de brilho e glamour a um presente de esquecimento e decadência (1939-2002). In: **História da arte e da arquitetura no Piauí**. Instituto Camilo Filho. Teresina: ICF, 2005. p. 153. 1 fotografia, p&b.

PROGRAMA MOSAICO – Nós e Elis. (2009). TV Antares. 25 set. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O_vRqr66qH4>. Acesso em: 25 jul. 2015.

QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. **As diversões civilizadas em Teresina: 1880-1930**. Teresina: FUNDAPI, 2008.

QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. O teatro novecentista e a educação dos costumes. In: **Do singular ao plural**. Recife: Edições Bagaço, 2006. p. 65-80.

QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. **Os literatos e a República**: Clodoaldo Freitas, Higinio Cunha e as tiranias do tempo. – 3. ed. – Teresina: EDUFPI, 2011.

RANGEL, Natércia. A viagem de Netinho. In: OEIRAS, Joca (org.). **No Nós & Elis**: a gente era feliz – e sabia. Teresina: Gráfica Halley, 2010. p. 111-120.

RANGEL, Natércia. Netinho no Céu. (2009). In: **Portal do Sertão**. Disponível em: <<http://www.fnt.org.br/noseelis.html>>. Acesso em: 25 jul. 2015.

REGINA, Elis. **Perfil**. Rio de Janeiro: Som Livre / Globo /Universal Music, p2003. 1 CD.

REVISTA pornô faz sucesso entre jovens. **O Dia**, Ano XXXVIII, nº 8924, Teresina (PI), sábado, 14 jan. 1989. p. 2.

RIBEIRO, Priscila Moura. **Juventude e lugares de sociabilidades na cidade de Picos (década de 1980)**. Picos, PI: UFPI, 2014. (Trabalho de Conclusão de Curso – TCC/ Curso História – Universidade Federal do Piauí/ Campus Senador Helvídio Nunes de Barros).

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROCHA, Rômulo. [A administradora do Txai Bar (ou a quarta fase do bar Nós e Elis – juntamente com os sócios Clerton Soares e Marcelo Siqueira) Lucile de Souza Moura, em 2012]. TCE comprova tese de que gestão de Lucile Moura foi corrupta e fraudulenta. **Portal AZ** – Informação de verdade. Teresina, 14 nov. 2012. Disponível em: <<https://www.portalaz.com.br/noticia/brasil/255414/tce-comprova-tese-de-que-gestao-de-lucile-moura-foi-corrupta-e-fraudulenta>>. Acesso em: 24 nov. 2015. 1 fotografia, color.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Coleção Primeiros Passos; 203).

RORAIMA. Inesquecível “Nós e Elis”. (2009). In: **Portal do Sertão**. Disponível em: <<http://www.fnt.org.br/noseelis.html>>. Acesso em: 25 jul. 2015.

RORAIMA. Inesquecível Nós & Elis. In: OEIRAS, Joca (org.). **No Nós & Elis: a gente era feliz – e sabia**. Teresina: Gráfica Halley, 2010. p. 141-144.

ROTEIRO, Bares. **Jornal da Manhã**, Ano VII, nº 2260, Teresina (PI), domingo, 24 jan. 1988. Caderno 2, Roteiro. p. 3.

RUSSO, Renato. Quando eu estiver cantando. **Renato Russo Presente**. Rio de Janeiro: EMI Music Brasil, p2003. 1 CD.

S.N.I. Joga pesado no rock piauiense. **O Dia**, Ano XXXVIII, nº 8973, Teresina (PI), quinta-feira, 16 mar. 1989 (Caderno 2) p. 9.

SÁ FILHO, Bernardo Pereira de. A cidade do anoitecer ao romper da aurora. In: LIMA, Antônia Jesuíta de (org.). **Cidades brasileiras: atores, processos e gestão pública**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 27-47.

SÁ FILHO, Bernardo Pereira de. Retratos dos corpos pérfidos. In: CASTELO BRANCO, Julinete Vieira; SOLON, Daniel Vasconcelos (orgs.). **História em poliedros: cultura, cidade e memória**. Teresina: EDUFPI, 2008. p. 193-214.

SAIBA o que foi a Eco-92. [2002] Folha de São Paulo. **Folha online**. Ciência online. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2002/riomais10/o_que_e-2.shtml>. Acesso em: 15 out. 2015.

SALES, Leonardo. (2005). A Praça. Comunidade “Bar Nós & Elis”. **Orkut**. Disponível em: <<http://orkut.google.com/c5410450-tebdb9af19cee440f.html>>. Acesso em: 10 out. 2015.

SALES, Maria do Rosário (Lari Sales). **Depoimento concedido a Raimundo Nonato Lima dos Santos**. Teresina-PI, 15 maio 2015.

SALIBA, Elias Thomé. A dimensão cômica da vida privada na República. In: NOVAIS, Fernando A. (coord.); SCHWARCZ, Lílían Moritz (org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. (v. 3, p. 289-365).

SAMBA no Coreto homenageia Peinha do Cavaco. **Diário do Povo do Piauí**. Edição eletrônica. Galeria. Teresina, terça-feira, 6 de maio de 2014. Disponível em: <<http://www.diariodopovo-pi.com.br/VerNoticia.aspx?id=19686>>. Acesso em: 15 jul. 2015.

SAMPAIO, Airton. Para mim o Nós e Elis já foi tarde! (2008). In: **Airton Sampaio Blog** – Sob um céu-azul tigrino. Disponível em: <<http://airtonsampaio.blogspot.com.br/2008/12/para-mim-j-foi-tarde.html>>. Acesso em: 25 jul. 2015.

SAMPAIO, Wellington da Silva. Bar do Cuspe. In: ADRIÃO NETO (org.). **Crônicas de sempre**. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1994. p. 135-136.

SANTANA, Márcia Castelo Branco. Por entre as trilhas do crescimento: modernização e educação no governo de Alberto Tavares Silva (1971-1975). In: LIMA, Solimar Oliveira; ASSUNÇÃO, Rosângela (orgs.). **Governos e políticas públicas: a experiência do Piauí**. Rio de Janeiro: Booklink, 2009. p. 112-133.

SANTOS NETO, Antônio Fonseca dos. A invenção da UFPI: elementos estruturantes e interfaces de poder. In: EUGÊNIO, João Kennedy (org.). **Histórias de vários feitio e circunstância**. Teresina: Instituto Dom Barreto, 2001. p. 9-52.

SANTOS, Cineas (Ed.). **P 2**. Teresina: Corisco; Ática & Scipione, 2001.

SANTOS, Cineas. **Cacos de mim**. Teresina: Halley, 2012.

SANTOS, Cineas. **Teresina para amadores**. Teresina: Cidade Verde, 2015.

SANTOS, Gervásio; KRUEL, Kenard. **História do Piauí**. Teresina: Halley / Zodíaco, 2009.

SANTOS, Raimundo Nonato Lima dos. [O administrador da terceira fase do bar Nós e Elis – Paulo Germano Rodrigues de Carvalho, em 22 de outubro de 2015]. Arquivo pessoal, 2015. 1 fotografia, color.

SANTOS, Raimundo Nonato Lima dos. [Representação gráfica do bar Nós e Elis a partir dos relatos (crônicas e depoimentos) dos seus frequentadores. (Desenho produzido por Raimundo Nonato Lima dos Santos em 2015)]. Arquivo pessoal, 2015. 1 desenho (planta baixa), p&b. Original em papel A4 210mm x 297mm, 75g/m².

SANTOS, Raimundo Nonato Lima dos; BARBOSA, Aline Kelly Brito. O governo de Hugo Napoleão (1983-1986): discursos e suas contradições nas charges. In: LIMA, Solimar Oliveira; ASSUNÇÃO, Rosângela (orgs.). **Governos e políticas públicas: a experiência do Piauí**. Rio de Janeiro: Booklink, 2009. p. 134-160.

SILVA, Armando. **Imaginários urbanos**. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Coleção Estudos; 173 / dirigida por J. Guinsburg)

SILVA, Francisco Jairon Veras. **Degradação e orgulho: do Itararé ao grande Dirceu (1977-1982)**. Teresina: UESPI, 2009. (Trabalho de Conclusão de Curso – TCC/ Curso História – Universidade Estadual do Piauí/ Campus Clóvis Moura).

SILVA, Joene Saibrosa da Silva. O modernismo arquitetônico em Teresina (PI): a contribuição do arquiteto Antônio Luiz Dutra. **Docomomo Brasil**. Disponível em: <<http://www.docomomo.org.br/.../Joene%20Saibrosa%20da%20Silva.pdf>>. Acesso em: 05 out. 2015.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de conceitos históricos**. – 2 ed. – São Paulo: Contexto, 2006.

SILVA, Marcos. Rir do corpo: paródia e riso num poema de Rimbaud e Verlaine. In: **Artcultura**: Revista de história, cultura e arte. v. 9, n. 15, jul.-dez. 2007, p. 145-161. – Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História.

SILVA, Paulo Ricardo Muniz. As cidades da/na memória: práticas e espaços de sociabilidades juvenis em Teresina. In: SANTOS, Raimundo Nonato Lima dos (org.). **As cidades de Clio**: abordagens históricas sobre o urbano. Teresina: EDUFPI, 2014.

SILVA, Paulo Ricardo Muniz. **Cajuína e Coca-Cola**: identidades e estéticas juvenis em Teresina nas décadas de 1970 e 1980. Teresina: UFPI, 2013. (Dissertação – Mestrado em História do Brasil – Universidade Federal do Piauí).

SILVA, Tania Brandão da. O diabo louro, o corpo iletrado – a historiografia em uma alquimia arbitrária: o teatro e as damas do Alcazar Lyrique. (2008). In: **Anais do V Congresso da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas)** – Criação e Reflexão Crítica. Belo Horizonte, UFMG, Campus Pampulha, 28 a 31 out. 2008. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/vcongresso/textosteatrobrasil.html>>. Acesso em: 5 nov. 2015.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000, p. 73-102.

SILVA, Zélia Lopes da. O traço de Belmonte desvelando São Paulo e o Brasil (1922-1924). In: **Artcultura**: Revista de história, cultura e arte. v. 9, n. 15, jul.-dez. 2007, p. 163-179. – Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História.

SIQUEIRA, Rosana. Nós e Elis: um marco no tempo – Uma marca na vida de muitos. In: OEIRAS, Joca (org.). **No Nós & Elis**: a gente era feliz – e sabia. Teresina: Gráfica Halley, 2010. p. 137-138.

SKIDMORE, Thomas E. **Uma história do Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

SOARES, William Melo. Flautas. (2009). In: **Portal do Sertão**. Disponível em: <<http://www.fnt.org.br/noseelis.html>>. Acesso em: 25 jul. 2015.

SOARES, William Melo. Flautas. In: OEIRAS, Joca (org.). **No Nós & Elis**: a gente era feliz – e sabia. Teresina: Gráfica Halley, 2010. p. 163.

SOBRINHO, Barbosa Lima. **O devassamento do Piauí**. – Vol. 255 – Cia. Editora Nacional, 1946.

SOUZA, Ítalo Cristiano Silva e; ARRAES FILHO, Manoel Ricardo. Sobre as dobras do saber: a AIDS a partir do rastreamentos foucaultianos nas décadas de 1980 e 1990 no Brasil. In: OLIVEIRA, Karla Íngrid Pinheiro de; SOUZA, Ítalo Cristiano Silva e. **Olhares de Clio**: cenários, sujeitos e experiências históricas. Teresina: EDUFPI, 2013. p. 99-110.

TAJRA, Marta. Nas trincheiras do “Nós e Elis”. (2009). In: **Portal do Sertão**. Disponível em: <<http://www.fnt.org.br/noseelis.html>>. Acesso em: 25 jul. 2015.

TAJRA, Marta. Nas trincheiras do Nós & Elis. In: OEIRAS, Joca (org.). **No Nós & Elis: a gente era feliz – e sabia**. Teresina: Gráfica Halley, 2010. p. 101-104.

TAVARES, Zózimo. **O Piauí no século 20**: 100 fatos que marcaram o Estado de 1900 a 2000. Teresina: Alínea Publicações Editora, 2003.

TÁXI não circula com tabela para passageiros. **O Dia**, Ano XXXIV, nº 8.015, Teresina (PI), sexta-feira, 10 jan. 1986. p. 7.

TERESINA perde sua história. **O Dia**, Ano XXXVIII, nº 8987, Teresina (PI), quarta-feira, 5 abr. 1989. p. 7.

THEATRO fará reunião com os artistas. **O Dia**, Ano XXXIV, nº 8.020, Teresina (PI), quinta-feira, 16 jan. 1986. p. 7.

TITO FILHO, Arimathéa. O velho clube. **O Dia**, 05 abr. 1992. In: Acervo A. Tito Filho (12) – Jordan Bruno. Disponível em: <<http://acervoatitofilho12.blogspot.com.br/2012/03/o-velho-clube.html>>. Acesso em: 15 jul. 2016.

TITO FILHO, Arimathéa. Pombais. **O Dia**, 11 fev. 1992. In: Acervo A. Tito Filho (12) – Jordan Bruno. Disponível em: <http://acervoatitofilho12.blogspot.com.br/2012_03_01_archive.html>. Acesso em: 15 jul. 2016.

TORQUATO NETO. In: **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/torquato-neto/biografia>>. Acesso em: 07 jul. 2015.

TORQUATO NETO; PINTO, Carlos. Três da madrugada. **Cifras**. Disponível em: <<http://www.cifras.com.br/cifra/torquato-neto/tres-da-madrugada>>. Acesso em: 07 jul. 2015.

TÔRRES, Gislane Cristiane Machado. Escritas marginais: cidade e cotidiano teresinense em obras da geração mimeógrafo. In: CASTELO BRANCO, Pedro Vilarinho (org.). **História e ficção**. Imperatriz, MA: Ética, 2009. p. 81-100.

TÔRRES, Gislane Cristiane Machado. **Pelas margens**: Geração Mimeógrafo no Piauí na década de 1970. Teresina: UFPI, 2007. (Trabalho de Conclusão de Curso – TCC/ Curso História – Universidade Federal do Piauí).

TRUNK, Matheus. (2014). As revistas proibidas. In: **República do mundo**. Disponível em: <<http://republicadomundo.blogspot.com.br/2014/06/as-revistas-proibidas.html>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

UM ATOR para a arte da UFPI. **O Dia**, Ano XXXVIII, nº 8919, Teresina (PI), dom./seg., 8/9 jan. 1989. p. 11.

USUÁRIOS pedem mais transportes. **O Dia**, Ano XXXII, nº 5635, Teresina (PI), sábado, 21 jan. 1984. p. 5.

VAI PASSAR – Chico Buarque. (1983). TV MultiShow [clipe oficial da música “Vai passar” de Chico Buarque]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9A_JrsJF6mM>. Acesso em: 25 jul. 2015.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. Farsa. In: VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. – 6 ed. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2009. p. 116-117.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. Personagem. In: VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. – 6 ed. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2009. p. 185.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. Personagem-tipo. In: VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. – 6 ed. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2009. p. 185.

VASCONCELOS, João Batista Sousa (João Vasconcelos). **Depoimento concedido a Raimundo Nonato Lima dos Santos**. Teresina-PI, 08 maio 2015.

VENDEDORES ambulantes não querem camelódromo. [Bancas de camelôs no centro comercial da cidade de Teresina em 5 de março de 1989]. **O Dia**, Ano XXXVIII, nº 8964, Teresina (PI), dom./seg., 5/6 mar. 1989. p. 2. 1 fotografia, p&b.

VENDEDORES ambulantes não querem camelódromo. **O Dia**, Ano XXXVIII, nº 8964, Teresina (PI), dom./seg., 5/6 mar. 1989. p. 2.

VIANA, Bartira Araújo da Silva. [Vista panorâmica dos primeiros núcleos de concentração de edifícios residenciais na cidade de Teresina, na margem esquerda do rio Poti, bairros Frei Serafim (parte inferior) e Cabral (parte superior), na segunda metade da década de 1980]. **A geografia da verticalização na cidade de Teresina**. Teresina: UFPI, 2000. (TCC – Monografia de Graduação em Geografia) p. 67. 1 fotografia, color.

VIANA, Bartira Araújo da Silva. **A geografia da verticalização na cidade de Teresina**. Teresina: UFPI, 2000. (Trabalho de Conclusão de Curso – TCC/ Curso Geografia – Universidade Federal do Piauí).

VILHENA, Gustavo Henrique Ramos de. **A cidade dos dizeres possíveis: natureza, civilização e progresso na invenção de Teresina**. Teresina: UFPI, 2013. (Dissertação – Mestrado em História do Brasil – Universidade Federal do Piauí)

WAGNER, Marcos; FEIJÓ, Leo. **Rio cultura da noite: uma história da noite carioca**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

WERNECK, Humberto. Notas sobre Vai passar. In: **Chico Buarque Letra e Música**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/letras/notas/n_vaipassa.htm>. Acesso em: 21 jul. 2015.

ZEZÉ Fonteles e sua banda hoje no bar Nós e Elis. **O Dia**. Teresina, 28 set. 1989.