

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE  
MESTRADO INTERDISCIPLINAR CULTURA E SOCIEDADE

**RICARTE ALMEIDA SANTOS**

**MÚSICA POPULAR MARANHENSE E A QUESTÃO DA IDENTIDADE  
CULTURAL REGIONAL**

São Luís

2012

**RICARTE ALMEIDA SANTOS**

**MÚSICA POPULAR MARANHENSE E A QUESTÃO DA IDENTIDADE  
CULTURAL REGIONAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cultura e Sociedade, da Universidade Federal do Maranhão, para obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Norton Figueiredo Corrêa

São Luís

2012

Santos, Ricarte Almeida

Música Popular Maranhense e a questão da identidade cultural regional. / Ricarte Almeida Santos. - São Luís, 2012.

155 f.

Impresso por computador (fotocópia)

Orientador: Prof. Dr. Norton Figueiredo Correa

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Maranhão, Pós-Graduação Interdisciplinar em Cultura e Sociedade, 2012.

1. Música Popular Maranhense 2. Poder Simbólico 3. Indústria Cultural I.  
Título r

CDU: 784.4 (812 1)

**RICARTE ALMEIDA SANTOS**

**MÚSICA POPULAR MARANHENSE E A QUESTÃO DA IDENTIDADE  
CULTURAL REGIONAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cultura e Sociedade, da Universidade Federal do Maranhão, para obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade.

Aprovada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA:**

---

**Prof. Dr. Norton Figueiredo Correa (Orientador)**  
Universidade Federal do Maranhão

---

**Prof. Dr. Jarbas Couto e Lima**  
Universidade Federal do Maranhão

---

**Prof. Dr. Josenildo de Jesus Pereira**  
Universidade Federal do Maranhão

Aos meus pais, Raimundo Juruca (*in memorian*) e Teresinha Almeida Santos, pela luta árdua em favor da vida; à minha filha Maria Luíza (*in memorian*), pela luz!

## AGRADECIMENTOS

A Deus pela vida;

Aos meus filhos, Lucas, Maria Teresa, Maria Júlia e João Manoel, pelo amor incondicional, meu alimento diário;

Aos meus irmãos queridos e amados, pela convivência e incentivo;

Ao Profº Norton Figueiredo Correa, pela orientação serena, pela compreensão e paciência;

Aos meus colegas de trabalho da Cáritas Brasileira Regional Maranhão, especialmente Lucineth, Lena Machado, Graça, Cristiane Léa, Joilson, Elizângela, pela solidariedade, compreensão e indispensáveis colaboração e apoio;

À namorada pela paciência nos muitos dias de “clausura” total;

Ao professor Jarbas Couto e Lima, pela lúcida crítica, que permitiu ajustes importantes no trabalho;

A Cesar Teixeira, Josias Sobrinho, Sérgio Habibe pela atenção especial dedicada, pela memória e lúcida colaboração;

A Nosly, Mano Borges, Omar Cutrim, Carlinhos Veloz e Dibel, pela disponibilidade e atenção;

Ao amigo e violonista João Pedro Borges, pela colaboração e apoio fundamentais;

Ao Prof. Dr. Alberto Dantas pela colaboração indispensável;

Ao querido e lúcido Flávio Reis, pelos diálogos, críticas e luzes no debate sobre a música popular maranhense;

A Celso Borges e Gilberto Mineiro, por corajosos depoimentos;

A Zema Ribeiro, pela normalização inicial deste trabalho mas, principalmente, por colaborar incansavelmente, de diversas formas, com a temática da música no Maranhão;

A Chico Maranhão e Bruno Batista, pelo debate inicial nas páginas dos Jornais, inspiração para este trabalho;

À Rádio Universidade FM pela convivência com esse universo musical no Maranhão;

A todos e todas que de formas diferentes contribuíram para realização deste feito.

“Caranguejo que se irmana com os bichos dos lamaçais, na condição desumana de caminhar para trás, de voltar à pré-história – vergonhosa marcha à ré – e afogar sua memória no ir e vir da maré. [...]”

(Trecho do Poema “Maré/memória”, de José Chagas)

## RESUMO

O trabalho busca investigar o surgimento e desenvolvimento de uma música popular moderna produzida no Maranhão a partir da incorporação de símbolos e elementos da cultura popular pela música de compositores maranhenses, em meados da década de 1970, e sua posterior aproximação com as ferramentas da indústria cultural no contexto político do Maranhão. A gravação do LP *Bandeira de Aço*, de Papete, em 1978, reunindo composições de Cesar Teixeira, Josias Sobrinho, Sérgio Habibe (e Ronaldo Mota) garante grande visibilidade à então nascente música popular e passa a provocar maior aceitação da sociedade dessa nova estética musical e das manifestações da cultura popular. As análises contidas no presente trabalho fundamentam-se teoricamente em Thompson e Geertz, principalmente, e procuram analisar também a expansão do fenômeno a partir da rádio Mirante FM, na década de 1980, e a relação dessa produção com a indústria cultural e política.

Palavras-chave: Música Popular Maranhense. Poder Simbólico. Identidade Cultural. Indústria Cultural.

## ABSTRACT

The work seeks to investigate the appearance and the development of a modern popular music produced in the state of Maranhão, starting with the incorporation of symbols and elements from popular culture by the music of composers from this referred state, in the mid of the 1970's, and is later forthcoming with the tools of the cultural industry in the political context of Maranhão. The recording of the LP "Bandeira de Aço", by Papete, in 1978, gathering compositions from Cesar Texeira, Josias Sobrinho, Sérgio Habibe (and Ronaldo Mota) assured that a large visibility was given to the rising popular music and started to generate a better acceptance from society of that new musical aesthetics and the expression of popular culture. The analysis contained in the present work are theoretically based on Thompson and Geertz, mainly, and also aims to analyze the expansion of the phenomena as from the onset of Mirante FM radio station, in the 1980's, and the relation of that production with the cultural and political industry.

**Keywords:** Popular Music from Maranhão. Symbolic Migh. Cultural Identity. Cultural Industry.

## SUMÁRIO

|            |                                                                                                                     | p. |
|------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>1</b>   | <b>INTRODUÇÃO.....</b>                                                                                              | 10 |
| <b>2</b>   | <b>O LABORARTE, A MÚSICA POPULAR MARANHENSE E O DEBATE DA IDENTIDADE REGIONAL.....</b>                              | 22 |
| <b>2.1</b> | <b>Música e símbolos do poder no Maranhão: da grande música à música popular</b>                                    | 22 |
| 2.1.1      | João Mohana e a grande música do Maranhão: “Atenas Brasileira” também na música.....                                | 22 |
| 2.1.2      | Música popular, poder simbólico e identidade nacional.....                                                          | 24 |
| <b>2.2</b> | <b>A Música Popular no Maranhão (antes do Laborarte): rádio, televisão e yêyê.....</b>                              | 28 |
| 2.2.1      | João do Vale e Chico Maranhão no cenário nacional: referências para “turma” do Laborarte.....                       | 34 |
| 2.2.2      | Novos ares, novos sons: o tropicalismo e os festivais.....                                                          | 36 |
| <b>2.3</b> | <b>O Laborarte, a música popular e a discussão da identidade nacional.....</b>                                      | 37 |
| 2.3.1      | O Laborarte: laboratório e semente de uma nova musica ou sinais de um “Modernismo” tardio a <i>la</i> Maranhão..... | 46 |
| 2.3.2      | Laborarte: integrando linguagens artísticas e cultura popular.....                                                  | 48 |
| 2.3.3      | Laborarte: vivência comunitária e engajamento político na arte.....                                                 | 50 |
| 2.3.4      | Cultura Popular e identidade cultural regional.....                                                                 | 53 |
| 2.3.5      | Os Anos 70 e o surgimento da Música Popular Maranhense.....                                                         | 54 |
| 2.3.6      | Laborarte e a Música Popular Maranhense: uma <i>ação cultural</i> .....                                             | 57 |
| 2.3.7      | Cesar Teixeira, Josias Sobrinho e Sérgio Habibe: agentes mediadores principais de um processo.....                  | 59 |
| 2.3.8      | Cesar Teixeira: cultura popular, boemia e resistência.....                                                          | 60 |
| 2.3.9      | Josias Sobrinho: cultura popular com sotaque do interior.....                                                       | 66 |
| 2.3.10     | Sérgio Habibe: cultura popular e linguagem urbana moderna (ou um pé no pop).....                                    | 70 |
| <b>3</b>   | <b>BANDEIRA DE AÇO, A MÚSICA POPULAR MARANHENSE NO DISCO.....</b>                                                   | 75 |
| <b>3.1</b> | <b>A indústria cultural fora do lugar ou o Maranhão fora do mercado simbólico.....</b>                              | 75 |
| <b>3.2</b> | <b>A industria fonográfica nos anos 70: o LP e as grandes estrelas da Música.....</b>                               | 77 |

|     |                                                                                                                |     |
|-----|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.3 | <b>Bandeira de aço, o LP: uma canção popular no disco.....</b>                                                 | 78  |
| 4   | <b>ANOS 80 – MÚSICA POPULAR MARANHENSE E INDÚSTRIA CULTURAL E POLÍTICA: estetização e descontinuidade.....</b> | 84  |
| 4.1 | <b>Música Popular Maranhenses nos anos 80, uma estética em “descontinuidade”.....</b>                          | 87  |
| 4.2 | <b>Música popular, indústria cultural, estrutura oligárquica e patrimonialismo...</b>                          | 89  |
| 4.3 | <b>Mirante FM: confraria, patrimonialismo e “modernização” capitalista.....</b>                                | 91  |
| 4.4 | <b>Indústrias cultural e política e a violência simbólica: a MPM de cara “nova”.....</b>                       | 98  |
| 4.5 | <b>CEMAR e Mirante FM: “Tempo de Guarnicê” para expansão e descontinuidade.</b>                                | 100 |
| 5   | <b>CONCLUSÕES.....</b>                                                                                         | 109 |
|     | <b>REFERÊNCIAS.....</b>                                                                                        | 113 |
|     | <b>ANEXOS.....</b>                                                                                             | 119 |

## 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho visa desenvolver uma compreensão acerca das origens da chamada Música Popular Maranhense e sua contribuição na construção de uma identidade cultural regional, a partir da cultura popular no Maranhão. Tal perspectiva de reflexão e análise se deterá, cronologicamente, sobre o período que compreende o advento do fenômeno cultural, em lume, a assim denominada, Música Popular Maranhense, surgida na década de 70, e a sua inserção nos mecanismos da chamada *indústria cultural*<sup>1</sup>, na década seguinte, os anos 80.

Dar conta de uma proposição de estudo como esta, no âmbito de uma dissertação de mestrado, exige, além de cuidadosa demarcação epistemológica, uma fundamentação teórica adequada, bem como a contextualização sobre os aspectos geográfico regional, elementos históricos, econômicos, sociais e culturais, a bem de situar qualquer leitor acerca do quê e sobre d'onde se fala, o que se fará um pouco mais à frente.

Ademais, em se tratando de um fenômeno cultural, como é o objeto em questão, a Música Popular Maranhense, cabe evidenciar de início, sobretudo, a noção de cultura que fundamentará esta reflexão em vista de deixar claro, as opções conceituais e o recorte epistemológico, aqui, definidos. Parte-se, pois, da compreensão de cultura em Geertz (1989, p. 15) e Thompson (2000, p.181). Para o primeiro, adepto da escola da antropologia simbólica, cultura é um conjunto de teias de significados tecidas pelo próprio homem e na qual ele mesmo se enreda.

Já para Thompson (2000, p. 181), que segue, a meu ver, uma perspectiva complementar, embora de uma linha estruturalista, a noção de cultura implica numa construção de significados que incorpora as dimensões do simbólico e dos contextos e processos sócio-históricos estruturados.

O conceito de cultura que eu defendo [...] é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado. (GEERTZ, 1989, p. 15)

Os fenômenos culturais [...] devem ser entendidos como formas simbólicas em contextos estruturados. [...] Mas estas formas simbólicas estão também inseridas em contextos e processos sócio-históricos específicos, dentro dos quais, são produzidas, transmitidas e recebidas [...] (THOMPSON, 2000, p. 181).

---

<sup>1</sup> Conceito desenvolvido originalmente por Theodor Adorno e Max Horkheimer, em 1947, para a compreensão crítica da lógica capitalista sobre os bens culturais com a finalidade de obtenção e maximização do lucro.

Portanto, tal perspectiva de análise sobre o simbólico marcará este percurso de estudo, sobretudo, por se tratar de um objeto, cuja natureza traz em si uma carga substancial de simbologias e significados e, estes, em permanentes processos de mudanças e transformações. Condição da própria dinâmica dos fenômenos culturais, como tem sido com a chamada Música Popular Maranhense, desde seu aparecimento nos anos 70, enquanto uma, então, emergente *estética musical*, que passava incorporar símbolos e elementos da *cultura popular*<sup>2</sup>, como matéria prima, objeto de vivências e pesquisas que passavam a ocorrer em novas experiências artísticas, em favor de um novo fazer musical naqueles idos.

Este processo de absorção dos símbolos da cultura do povo, por aquela nova *estética musical* que surgia, levada a cabo por uma geração de jovens artistas, fortemente influenciada pelas ebulições culturais e políticas da virada dos anos 60 para os 70 no país e no mundo, contribui decisivamente para que a cultura popular<sup>3</sup> do Maranhão fosse gradativamente sendo incorporada como símbolo de identidade cultural regional. Daí, ter que recorrer a autores que subsidiem esta abordagem e auxiliem na compreensão, também, dos condicionantes, sejam de natureza mítica, simbólica, mas também do contexto sócio histórico, bem como dos aportes conceituais acerca da problemática da identidade cultural nacional e regional, posto que, como já vimos, em Geertz (1989) e Thompson (2000), são dimensões inseridas reciprocamente umas nas outras. Assim, não havendo, todavia, como estudá-las isoladamente.

Com efeito, em vista de demarcar um necessário distanciamento das ideias e noções pré-concebidas, das constatações *a priori*, de cuja tentação também não escapo, procurei, com cuidados epistemológico e conceitual razoáveis, delinear nosso objeto de investigação - o advento da Música Popular Maranhense e a questão da identidade cultural regional (ORTIZ, 2005), a partir de aportes interpretativos sobre esta realidade em questão. E neste esforço, recorreu-se, também, às abordagens de Bourdieu (2003) sobre o poder simbólico, tendo em vista tratar-se de uma realidade de reconhecida desigualdade social, marcada por uma extraordinária concentração do poder político e pela edificação de uma

---

<sup>2</sup> Optou-se por se trabalhar com a noção de cultura popular, em vista de facilitar o entendimento mais aproximado possível de todos, na mesma linha sustentada por Ortiz (2005, p. 69): “[...] situar a problemática da cultura popular em sua assimilação à noção de folclore, estabelecida em particular pelos folcloristas. Tem-se assim, numa certa medida, uma visão mais abrangente do problema [...]”. Dessa forma para os objetivos deste trabalho torna-se mais didática à compreensão do objeto em questão, uma vez que conforme define Ortiz (idem), “a noção de cultura popular enquanto folclore recupera invariavelmente a ideia de ‘tradição’, seja na forma de tradição-sobrevivência, ou na perspectiva de memória coletiva que age dinamicamente no mundo da práxis”.

<sup>3</sup> ORTIZ (2005) procurou “mostrar que a identidade nacional está profundamente ligada a uma interpretação do popular pelos grupos sociais [...]”

estrutura oligárquica secularmente duradoura e em legitimação – também simbólica – permanente.

Quanto aos aspectos apontados no início desta introdução, a geografia física, a economia, a cultura e sociedade maranhenses, de forma alguma se pretende, aqui, escrever um tratado geral sobre esses temas. O que se busca é apenas levantar alguns aspectos necessários para embasar o desenvolvimento do trabalho e melhor situar o leitor, sobre o chão complexo no qual se pisa.

A colonização do Maranhão inicia-se no século XVII. Ainda que na atual divisão política oficial brasileira esteja situado na região Nordeste<sup>4</sup> do país, sua localização precisa está mais a Norte do que propriamente a Nordeste. No passado foi província do antigo Norte, já tendo integrado inclusive, como uma das capitanias da América Portuguesa, entre 1755 e 1757, na então nova ordem política pombalina, o estado do Grão-Pará e Maranhão. Desde então é considerada uma região de transição entre o nordeste e a Amazônia brasileira, zona de localização também denominada de *Meio-norte*, com conseqüências também para a dimensão cultural, condição híbrida que Reis<sup>5</sup> já aponta em recente artigo, quando afirma que, “o Maranhão sempre cultivou uma diferença dentro do nordeste em termos da natureza e da cultura e ao mesmo tempo nunca se identificou com o norte” (REIS, 2011, p.128).

Por outro lado, um território privilegiado pela existência de rios perenes, vasto litoral, terras agricultáveis, paisagens paradisíacas propícias ao turismo, são aspectos da sua biodiversidade que, associados às riquezas culturais e históricas, notadamente sua significativa diversidade cultural e importante acervo arquitetônico, mitos, crenças e lendas, fazem do Maranhão potencialmente um estado de imensa complexidade cultural. No entanto, todo esse importante conjunto de características naturais, históricas e culturais, contrasta com as condições objetivas de vida de seu povo, extremamente comprometidas, o que tem caracterizado um quadro cíclico de produção e reprodução da pobreza.

Para compreender tamanhas contradições, se faz necessário recorrer a alguns aportes e estudos sobre a construção e dinâmica da estrutura política do Maranhão. Estes apontam para a edificação de uma secular estrutura oligárquica, sobre a qual os grupos políticos se legitimam simbolicamente, a partir dos espaços de poder, em vista da manutenção ou da conquista dos postos de mando (REIS, 2007). Essas características, do fazer político e da mentalidade maranhenses, foram amplamente tratadas por diversos estudiosos e pesquisadores da história e da política regional, como Martins (2006), Reis (2007), Gonçalves

---

<sup>4</sup>A clássica divisão regional do Brasil: Sul, Sudeste, Centro-oeste, Norte e Nordeste.

<sup>5</sup> REIS, Flávio, Guerrilhas: Artigos / Flávio Reis. -São Luís: Pitomba/ Vias de Fato, 2012.

(2000) e Costa (2006), dentre outros. Tais reflexões trazem à tona um conjunto de elementos de ordem política, mítica e simbólica que se complementam à compreensão da lógica social e política deste estado.

Martins (2006)<sup>6</sup>, em a “Brasilidade Regional do Maranhão: um ensaio sobre as sobreposições culturais e formação da mentalidade local”, escreve dando conta de certo providencialismo, de herança lusitana, “o sebastianismo”<sup>7</sup>, no sentido de uma espera mítica pelo redentor e a redenção não resume toda a questão [...]. Há provavelmente resíduos de messianismo” (MARTINS, 2006, p. 4).

Traço que encontra sentido com o padrão econômico da colonização, quando prevaleceu uma economia dependente da mão de obra escrava, por pelo menos três séculos. Com a presença de uma grande massa de escravizados afrodescendentes e indígenas no Maranhão, durante mais de 300 anos, submetidos a esse padrão de exploração e dominação política e cultural, possivelmente acabou por condicionar a edificação de um *etos* maranhense orientado a obedecer, esperar, a não se revoltar, de cordialidade, conformismo e gratidão.

É nesse pano de fundo cênico que se urde a configuração de uma província, de um local destinado à produção e reprodução de um padrão pobre de vida, embora em meio a riquezas. Esses ingredientes da história política do Maranhão, a partir desse complexo de elementos hereditários da sua colonização portuguesa, vão com o tempo se intensificando e produzindo novos e renovados padrões e estruturas de dominação. Segundo Reis (2007), esse espólio hereditário vai cada vez mais ganhando maiores vínculos e dependência recíproca com o aparelho do Estado, em torno do qual orbitam tanto as instâncias do sistema de poder, quanto os interesses privados. Dessa forma a estrutura oligárquica ganha peso maior, dando conta, como já referido, de estabelecer padrões de dominação no Maranhão, de tal maneira que as mudanças experimentadas no seu curso, são mais frutos das modificações que se dão no plano nacional, do que necessariamente das motivações e construção de alternativas exteriores, de superação dessa cultura oligárquica (REIS, 2007, p. 15-16).

Para esse autor (2007), é nessa arena que se estruturam os interesses de grupos, criando o que ele chamou de *oligarquização da política*. Ou seja, é estabelecido e aprofundado no Maranhão um padrão de dominação alentado em trocas e práticas herdadas do clientelismo, do empreguismo, do favorecimento, em detrimento da racionalidade econômica ou eficiência dos serviços públicos. Na contramão desses valores, alimenta-se da reprodução

---

<sup>6</sup>No ensaio “O Rei Vive – A brasilidade regional do Maranhão” (2006).

<sup>7</sup>No citado ensaio, Ananias Martins trata das sobreposições culturais e formação da mentalidade local. O autor aponta um traço mítico marcante da herança lusitana na formação da mentalidade maranhense, o sebastianismo, que significa, mesmo na decadência ou no declínio, manter a fé na redenção de um passado glorioso.

da pobreza, do analfabetismo, da violação dos direitos e das ações criminosas (REIS, 2007). A lógica dos grupos políticos é manter o controle dos postos de mando em vista de, via estrutura de estado, garantir os interesses restritos de grupos, em detrimento dos interesses e direitos sociais. E isso os mais recentes indicadores sociais do Maranhão<sup>8</sup>, confirmam cabalmente.

A expressão mais atual e duradoura da continuidade desse padrão de dominação oligárquica no Maranhão, sublinhada por Gonçalves (2000)<sup>9</sup>, a chamada Oligarquia Sarney, agrega nos procedimentos de gestão a reinvenção e/ou atualização de antigos elementos de dominação e controle. Incorpora-se na ação política institucional, além dos vínculos de afinidade, afetividade, os de consangüinidade, “modernizando” algo que era característico das sociedades ditas primitivas, os vínculos políticos pelo sistema de parentesco (GONÇALVES, 2000).

Nesse sentido, ao encontro do objeto deste trabalho, Reis (2007, p. 13) é categórico ao afirmar que, nessa estrutura oligárquica, também “a cultura, por sua vez, vem para o centro do mercado e da manipulação política a invocar novas quebras de fronteiras, envolvendo a antropologia, a comunicação, a estética.”

Para isso, como bem fora tratado por Gonçalves (2000) e Costa (2006)<sup>10</sup>, se lança mão de diversas estratégias e mecanismos de legitimação e dominação política. Durante todo esse período, a (re)invenção, naturalização e sacralização<sup>11</sup> da dominação, via manipulação simbólica e material dos *campos político e intelectual*, tem sido uma das estratégias para o duradouro domínio familiar oligárquico no Maranhão (GONÇALVES, 2000).

Nessa mesma perspectiva, outra importante contribuição e análise sobre a história política recente do Maranhão, que ajuda a compreender essa teia complexa e contraditória que é a cultura política local, parte de Costa (2006). Em “Sob o signo da morte: o poder oligárquico de Vitorino a Sarney”, o autor discorre sobre o universo da construção dos imaginários políticos neste estado e mira seu olhar para o movimento político que por décadas intencionava sobrepor o período denominado de *vitorinismo*<sup>12</sup>. Este pleito só foi alcançado na

---

<sup>8</sup>IBGE e PNUD.

<sup>9</sup>No livro “A Reinvenção do Maranhão Dinástico”.

<sup>10</sup>No livro “Sob o signo da morte: o poder oligárquico de Vitorino a Sarney”.

<sup>11</sup>Essa abordagem de Gonçalves, dando conta da sacralização do poder, vai ao encontro do que escreveu Martins (2000) sobre o *Sebastianismo*, como traço da formação da mentalidade maranhense. Para este, é quando a fé, a espera por dias melhores, pelo que vai ser possível através do redentor, posta em coisas como folclore rico e diverso, o porto do Itaqui, o turismo, etc, “esvazia o sentido de religião como igreja, para tornar a fé um ato civil”. Portanto, essa crença introjetada na mentalidade coletiva, tornando a dimensão da fé também como dimensão político.

<sup>12</sup>“expressão forjada para designar o domínio da cena política estadual pelo senador pessedista Victorino Freire (1945/1965) [...]” (COSTA, 2006, p. 15).

metade da década de 60, através da eleição do jovem governador José Sarney, fruto de uma ampla frente de opositores das mais diferentes e contraditórias matizes partidárias e práticas políticas.

Para construir no imaginário social a ideia de uma nova realidade, em contraposição à velha, José Sarney lançou mão de inúmeras ferramentas e estratégias de manipulação e dominação política. Já na condição de governador do Maranhão, contrata o maior nome do *Cinema Novo*, o festejado Glauber Rocha. Queria o jovem governador, tanto associar sua imagem a um símbolo novo do campo intelectual, de consagrado reconhecimento público, bem como revelar, através da película *glauberiana*, o velho Maranhão, que teria encontrado quando assumiu o governo, situação esta que se dispunha a modificar. Glauber, “por conta disso, em 1965 e 1966, faz dois ‘trabalhos de encomenda’, os documentários *Amazonas*, *Amazonas* e *Maranhão 66*.” (COSTA, 2006).

Custear com recursos públicos suas estratégias de dominação, nos moldes do que ocorre no Maranhão, via aproximação dos signos culturais, do novo, das artes e da intelectualidade com a política, permite perceber, além da aproximação das fronteiras entre os campos e político e intelectual, a diluição dos limites entre a esfera pública e privada. Este, portanto, é o cenário, a estrutura fomentadora de uma cultura política patrimonialista, cuja consequência mais imediata é a produção de um quadro sistêmico de exclusão social. (BOURDIEU, 2003)

De tal estrutura política e social, levanta-se aqui, alguns dados da última grande pesquisa oficial<sup>13</sup>, que atestam um quadro de significativa desigualdade social ou de não acesso aos direitos básicos, entre os maranhenses, como o acesso ao direito humano à educação, dentre outros. O último Censo nacional realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 2010, recentemente divulgado, revela que dos 6.424.340 maranhenses, atual número de habitantes do estado, 1 milhão e 700 mil vivem com renda inferior à linha de pobreza. Ou seja, 25% da população do estado sobrevive com renda de até R\$ 70,00 (IBGE, 2010), uma proporção quase três vezes maior do que a média nacional, que é de 9,16%, segundo o Censo.

Esses percentuais de pobreza podem ser traduzidos, objetivamente, para além dos indicadores de renda, mas também através de outros indicadores de desenvolvimento ou de acesso aos Direitos Humanos. O Maranhão, ainda segundo o Censo de 2010, possui uma das mais altas taxas de analfabetismo do país, com um percentual de 19,1% de pessoas acima de

---

<sup>13</sup> Censo 2010, do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE.

15 anos que não sabem ler, nem escrever; além de um índice de 31,7%, nessa mesma faixa de idade, que são analfabetos funcionais<sup>14</sup>. Estes são dados que indicam um quadro importante de violação do direito humano à educação, tanto do ponto de vista da oferta quantitativa, quanto da qualidade da educação ofertada.

Estes indicadores sobre direitos básicos, somados a outros, colocam o Maranhão como um dos estados do Brasil com os mais baixos Índices de Desenvolvimento Humano (IDH)<sup>15</sup>, de apenas 0,683<sup>16</sup>, o segundo pior do país. Isto significa dizer que, no Maranhão, os indicadores de efetivação dos Direitos Humanos na vida de sua população estão profundamente ameaçados, ou seja, que as condições objetivas de vida de uma ampla parcela da população deste estado estão seriamente comprometidas, se vistas sob a ótica do acesso aos direitos sociais, com ¼ de sua população vivendo abaixo da linha da pobreza.

Este quadro revelador de uma situação estrutural de negação e violação dos Direitos Humanos no Maranhão, ganha maiores contornos quando analisado frente às condições e características naturais, extremamente favoráveis e todo o seu rico acervo histórico e cultural. Tais contradições revelam a importância de se recorrer aos novos paradigmas de análise da realidade social, dos quais a cultura, segundo Gohn (2005), foi a grande novidade rejuvenescedora do pensamento nas Ciências Humanas na contemporaneidade. Em outras palavras, a emergência dos chamados Direitos Culturais, promove segunda essa autora, “o resgate de teorias e autores, pela ressignificação das práticas sociais e políticas e, portanto, criação de novos paradigmas para analisar e interpretar a realidade social” (GOHN, 2005).

É no âmbito de uma realidade como esta que ocorre o fenômeno do surgimento e desenvolvimento da Música Popular Maranhense. Portanto, não dá pensar uma análise, uma interpretação de símbolos de identidade, sobre tal fenômeno, assentado numa realidade de tamanha contradição e complexidade, ignorando seus aspectos estruturais conformadores, legitimados e em legitimação simbólica permanente.

Tal realidade, construída e legitimada simbolicamente por quem fala sobre ela dos espaços de poder, impõe a este estudo a necessidade de romper com o que, nela, parece ser *naturalizado*. (BOURDIEU, 2003)

---

<sup>14</sup>Pessoas com mais de 15 anos não conseguem interpretar textos simples e/ou realizar operações matemáticas básicas.

<sup>15</sup>A adoção pelo Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) do Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) agregou o adjetivo humano à ideia de desenvolvimento.

<sup>16</sup>Ranking do IDH dos estados do Brasil em 2005. Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) (15 de setembro de 2008). Disponível em <[http://www.pnud.org.br/pobreza\\_desigualdade/reportagens/index.php](http://www.pnud.org.br/pobreza_desigualdade/reportagens/index.php)>. Acesso em 20. set. 2011.

O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem *gnoseológica*: o sentido imediato do mundo (e, em particular, do mundo social) supõe aquilo que Durkheim chama de *conformismo lógico*, quer dizer, “uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências”. Durkheim – ou, depois dele, Radcliffe Brow, que faz assentar a “solidariedade social” no facto de participar de um sistema simbólico [...]. Os símbolos são os instrumentos por excelência da “integração social”: enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação (cf. a análise durkheimiana da festa), eles tornam possível os *consensos* acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social: a integração “lógica” é a condição da integração “moral. (BOURDIEU, 2003, p. 9-10)

Desse modo, a análise aqui propõe compreender os significados das mudanças e afirmação dos símbolos de identidade cultural no Maranhão, antes vinculada a epítetos do tipo *Athenas brasileira, única capital brasileira fundada pelos franceses*, dentre outros símbolos associados às altas artes, à grande literatura, quase sempre de vieses eurocêntricos, o que foi por muito tempo motivo de orgulho social, liga da tal *integração lógica* de que fala Bourdieu (2003). Portanto, condição *de integração “moral”* dos maranhenses, até então. Algo que vai sendo mudado gradualmente a partir da incorporação e utilização da cultura popular, cujo marco desencadeador foi o surgimento nos anos 70, no bojo das experiências artísticas do Laborarte<sup>17</sup>, da chamada Música Popular Maranhense. Esta, inserida no contexto da estrutura política regional do Maranhão e em processo de inserção na chamada *indústria cultural*, igualmente, é ressignificada, sofrendo transformações e mudanças, também, dessa ordem moderna, que Adorno e Horkheimer (1985, p. 114) previram, “sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e do sistema social e político.”

Os acontecimentos nos anos 70 em torno do Laborarte, através dessa geração de jovens artistas maranhenses que, dentre outros papéis e resultados, foi mediadora do desenvolvimento de uma nova *estética musical* em São Luís; e tal estética musical passava a incorporar os elementos da cultura popular regional, introduzindo o debate da *identidade cultural regional* na produção artística naquele contexto, como fica claro em discurso de Chico Maranhão, cantor e compositor, em recente artigo de jornal, debatendo com este pesquisador, dando conta das intenções daquela geração de artistas. (ORTIZ, 2005)

Naquele momento, a afirmação da nossa identidade era mais importante, e a música popular um veículo significativo, embora naquela época inconsciente. Tornando-me então mais explícito, quero dizer que MPM é um conjunto de agentes, ou possibilidades com qualidades e características específicas atuando para um mesmo fim: construção e a afirmação de uma canção maranhense moderna. (O Estado do Maranhão, 18/07/2004).

<sup>17</sup> LABORARTE – Laboratório de Experiências Artísticas. Para maior profundidade sobre, ler “O Boneco – do imaginário popular maranhense ao teatro”, de Tácito Borralho (Secretaria de Estado da Cultura – SESC, 2005).

César Teixeira, outro importante *mediador cultural*<sup>18</sup> daquele processo também pontua com clareza alguns resultados nessa perspectiva da definição de uma nova estética musical em contraponto à lógica da indústria cultural e aos padrões eruditos de música e de arte que então se impunham como único modelo a seguir.

Na música, valorizou-se a pulsação étnica e modal existente em nossa região, propondo alternativas melódica e harmônica, tendo como base percussiva instrumentos nativos. Era uma forma de denunciar o extermínio das raízes tradicionais pela indústria cultural e de exorcizar o mito ocidental de que música boa só existe em conservatório. (Cesar Teixeira em entrevista a Ricarte Almeida Santos, em 01/10/2012)

Desta forma, a questão da identidade cultural e regional será abordada aqui, no âmbito deste trabalho, recorrendo-se aos ricos estudos de Ortiz<sup>19</sup>, autor que há muito empreende esforços teóricos no sentido de contribuir com a compreensão da cultura brasileira e a questão da identidade nacional, em todo o processo histórico brasileiro. Para ele, a questão do popular, reinterpretada pelos grupos sociais, está intimamente ligada aos esforços de definição da identidade nacional e à construção do Estado brasileiro (ORTIZ, 2005).

A partir dessa constatação, o próprio Ortiz (2005) admite que assumir essa perspectiva, lhe fez encarar um problema clássico da cultura brasileira, o da sua autenticidade, e acaba por levantar algo que subsidia, também, este trabalho, indo ao encontro dos outros aportes teóricos aqui propostos anteriormente.

[...] creio que é o momento de reconhecermos que toda identidade é uma construção simbólica (a meu ver necessária) [...], o que elimina portanto as dúvidas sobre veracidade ou a falsidade do que é produzido. Dito de outra forma, não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos. (ORTIZ, 2005, p. 8)

Daí, reforçar a importância do intento deste trabalho, interpretar, buscar os significados do processo de mudança dos símbolos de identidade cultural regional impetrado pelo advento da chamada Música Popular Maranhense naquelas circunstâncias. Discussão que no capítulo segundo deste trabalho será, melhor, situada, no âmbito do debate sobre o surgimento da Música Popular Maranhense e a atualização dos símbolos de identidade cultural regional. Em seguida, nos capítulos terceiro e quarto, se abordará a posterior e

<sup>18</sup> Hermano Vianna, em “O Mistério do Samba” (2002) fala da existência de indivíduos que atuam como mediadores culturais, aproximando universos sociais distintos, o que segundo ele, na cultura brasileira esse papel ganha grande importância, por se tratar de “uma cultura heterogênea em que podemos notar ‘a coexistência, harmoniosa ou não, de uma pluralidade de tradições, cujas bases podem ser ocupacionais, étnicas, religiosas etc.’ (Velho, 1981: 16). A Heterogeneidade cultural é uma das principais características das sociedades complexas, que podem ser vistas como ‘produto nunca acabado da interação e negociação da realidade efetivadas por grupos e mesmo indivíduos cujos interesses são, em princípio, potencialmente divergentes’ (Velho, 1980: 17)” (VIANNA, 2002, p. 41).

<sup>19</sup> Renato Ortiz – “Cultura Brasileira e Identidade Nacional” (Ed. Brasiliense, 2005); e a “Moderna Tradição Brasileira” (Ed. Brasiliense, 2001).

gradativa inserção dessa música nos mecanismos da moderna *indústria cultural* (ADORNO; HORKHEIMER, 1985), e suas conseqüências, sem perder de vista a relação íntima existente entre *cultura* e *estado* e, por conseguinte, com as relações de *poder*. (ORTIZ, 2005)

As percepções e, posteriores, motivações da escolha deste tema, deste objeto de estudo, decorre, primeiro, de uma longa vivência, de 21 anos, em um espaço privilegiado de difusão dessa música, como produtor e locutor da rádio Universidade FM. Nesta posição e fazendo parte do corpo de jurados do “Prêmio Universidade” de música, principal premiação, à produção musical maranhense, tive possibilidade de contato com um vasto acervo musical em discos e uma considerável vivência com artistas da chamada Música Popular Maranhense das últimas quatro décadas. Claro, tudo isso acrescido por um olhar mais crítico de alguém que, graduado em Ciências Sociais<sup>20</sup>, portanto, com alguma percepção sociológica e antropológica sobre o que vivencia, sentiu-se motivado a investigar tal fenômeno cultural, a Música Popular Maranhense. Tal escolha de estudo que ficou mais amadurecida no âmbito de uma pós-graduação em Gestão Cultural<sup>21</sup>, quando foi formulado o primeiro esboço de um projeto de pesquisa nessa direção e, este, com alguns ajustes, foi submetido à seleção e aprovado para o acesso ao Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade – PGCULT, na Universidade Federal do Maranhão.

Para dar conta desta tarefa investigava sobre um fenômeno de tamanha complexidade, longe de abarcá-lo na sua inteireza, posto tratar-se de um fenômeno que suscita múltiplos recortes e abordagens, que é fruto de um contexto, cheio de contradições e implicações gigantescas, para a própria realização da pesquisa, foi necessário adotar ferramentas metodológicas qualitativas. Neste sentido, a observação, também participante, as entrevistas e histórias de vida foram os instrumentos fundamentais para dar conta do problema.

O que muitas vezes ocorre é que a própria cultura patrimonialista burocratizada que prevalece nas instituições públicas do Maranhão impuseram grandes dificuldades e impedimentos de acesso a documentos oficiais importantes no âmbito do governo maranhense, sobretudo, os relacionados à pasta da cultura. São relatórios de execução orçamentária de difícil localização, os ditos “planos fonográficos” que não se consegue encontrar, são operações de apoio a grandes eventos culturais, cujo registro não se localiza na documentação oficial do órgão de cultura do estado. Todo esse conjunto de situações e constatações a priori, implica na busca de depoimentos e dados junto a pessoas de alguma

---

<sup>20</sup> Na Universidade Federal do Maranhão – UFMA.

<sup>21</sup> Faculdade de Ciências Humanas de São Luís.

forma envolvidas nestes acontecimentos – funcionários públicos, ex-gestores públicos estaduais, artistas, jornalistas, radialistas, consumidores do estilo de música mencionada – assim como levantamento e exame de matérias jornalísticas dos principais jornais de São Luís, outros periódicos e páginas virtuais na rede mundial de computadores (*blogs, sites* e redes sociais).

A ideia é perceber o dito e não dito nas linhas oficiais, em choque com outros discursos e percepções do processo. Além disso, a revisão bibliográfica executada no âmbito desta pesquisa e das leituras percorridas durante todo o mestrado de Cultura e Sociedade (UFMA), nestes últimos quase três anos, foram suportes importantes para delinear e desenvolver o presente trabalho.

Para tornar inteligível tal exercício de análise, o presente trabalho foi estruturado em três capítulos, cuja organização, mais por questões didáticas e metodológicas, exigiu um esforço significativo, dada a dificuldade de separar algo que é tão complexo e imbricado.

Assim, no segundo capítulo, intitulado “O Laborarte, a Música Popular Maranhense e o debate da Identidade Regional”, é dedicado especial espaço no sentido de configurar historicamente a conformação do que estamos chamando de Música Popular Maranhense, suas influências, contexto, atores e características principais, em vista de suscitar uma interpretação. De uma ação pensada como nova proposta de teatro nos anos 70, o Laborarte, movimento que congregava jovens artistas, sob a influência dos novos acontecimentos culturais no Brasil e no mundo, acabou por contribuir decisivamente para o surgimento de uma nova estética musical, a partir de seus experimentos artísticos e, sobretudo, da pesquisa e vivência com manifestações da cultura popular maranhense. Neste capítulo, a discussão será ancorada em Renato Ortiz, em torno do debate da cultura brasileira e da construção identidade nacional e regional e, claro, contextualizando e fundamentando a discussão no âmbito da realidade local e dos aportes conceituais pertinentes.

No terceiro capítulo, sob o título “Bandeira de Aço, a Música Popular Maranhense no disco”, o debate ganha novos elementos e continuidade, na medida da aproximação inicial da, então nascente, Música popular Maranhense da moderna Indústria Cultural. Neste sentido, a gravação do LP “Bandeira de Aço”, já na segunda metade da década de 70, através do percussionista e cantor Papete, pela gravadora Marcus Pereira, cumpriu um papel decisivo, “abriu janelas na mídia nacional para a nossa música, quando o acesso às gravadoras era restrito e a censura ostensiva.”(Cesar Teixeira em entrevista para Ricarte Almeida Santos, em 01/10/2012). Portanto, Adorno e Horkheimer (1985), trarão aportes fundamentais e complementares para a interpretação do que ocorre no Maranhão, naquele contexto inicial de

contato da chamada Música Popular Maranhense com a *Indústria Cultural*, desencadeando também um processo de substituição dos símbolos de identidade cultural regional.

Este processo verificado até aí, passa a sofrer relativa descontinuidade nos anos 80, na medida da intensificação da relação da tal Música Popular Maranhense, no contexto político local, com os mecanismos da chamada indústria cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). Este será o enfoque dado ao quarto capítulo deste trabalho, com o título “Anos 80 – Música Popular Maranhense e indústria cultural e política: estetização e descontinuidade”. Com a inauguração da rádio Mirante FM, sob a batuta de Fernando Sarney, desencadeia-se um processo de intensificação de tal aproximação e de expansão da Música Popular Maranhense, que passava a se chamar, então, de MPM. Naquele contexto social e político, esta passa a responder às exigências de outra estética, adequando-se à lógica da *indústria cultural*, conforme previram Adorno e Horkheimer (1985), assim como ao processo de legitimação simbólica no *campo político*, como conceitua Bourdieu (2003), caracterizando daí um nexo de descontinuidade do que tal música fora na década anterior. O que passa a ocorrer é um processo de estetização da chamada Música Popular Maranhense que experimenta significativo esvaziamento de sua lógica e características originárias, no âmbito da dinâmica de institucionalização do popular como traço de identidade cultural regional, sob a lógica do Estado (ORTIZ, 2005) e dos detentores dos espaços de poder (BOURDIEU, 2003).

## 2 O LABORARTE, A MÚSICA POPULAR MARANHENSE E O DEBATE DA IDENTIDADE REGIONAL

### 2.1 Música e símbolos de poder no Maranhão: da grande música à música popular

Embora, no cenário musical brasileiro, o Maranhão tenha poucos nomes<sup>22</sup> representantes de grande visibilidade e destaque nos veículos e meios da grande *indústria cultural*, ainda assim, é propagandeado como um estado, uma região de grande tradição e diversidade musicais. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). Esta condição, por aqui, tem despertado nos meios artístico e de comunicação intensos e passionais debates.

#### 2.1.1 João Mohana e a grande música do Maranhão: “Atenas Brasileira” também na música

De certo que não é difícil se chegar a tal constatação. João Mohana, em “A Grande Música do Maranhão” (1974), depois de um demorado trabalho de resgate de partituras de autores maranhenses, que durou mais de 20 anos de busca e coleta destas, pela capital e por cidades do interior, revela um vastíssimo acervo de peças musicais, já do século XIX, que vão do erudito ao popular. São missas, marchas, óperas, operetas, ladainhas, valsas, hinos religiosos, hinos cívicos, dobrados, polkas, rapsódias, antífonas, romanzas, sambas, choros, valsas, baiões, enfim, uma diversidade importante de peças e gêneros musicais produzidos e praticados no Maranhão desde séculos idos. Todo esse rico acervo, recuperado por Mohana, que recebeu seu nome, “Acervo João Mohana”, foi adquirido e tombado pelo Arquivo Público do Estado, em 1987. Este precioso material, publicado dez anos depois, como “Inventário do Acervo João Mohana”, constitui uma espécie de catálogo sistematizado de todo o material recolhido pelo padre Mohana.

---

<sup>22</sup> Pode-se lembrar aqui de Alcione, Zeca Baleiro, Rita Ribeiro, Flávia Bitencourt e Bruno Batista, artistas maranhenses da música que atualmente ganharam destaque nos grandes veículos de comunicação como redes nacionais de rádio, TV, grandes gravadoras, etc; ou ainda nomes como Cláudio Fontana, Nonato Buzar, Chico Maranhão, Ubiratan Souza, artistas da música que em outras épocas alcançaram grande visibilidade nacional através das grandes redes de comunicação e/ou dos grandes festivais nacionais de música.

A publicação da listagem maranhense, por trás da qual vislumbramos todo um universo de compositores, musicistas, intérpretes, orquestras, bandas, cantores, coros, conjuntos instrumentais, obriga-nos a redimensionar, para além do horizonte literário, o conceito de ‘Atenas Brasileira’. (nota introdutória de MOHANA, ao Inventário do Acervo João Mohana, 1997)

Três questões se salientam no âmbito de “A Grande Música do Maranhão” e do, consequente, “Inventário do Acervo João Mohana”. Primeiro, a longa tradição da produção musical maranhense que remonta, por estes registros de Mohana, ao século XIX; a segunda, como já fora mencionado, a grande diversidade gêneros e estilos da música maranhense, coexistindo a produção e prática da música erudita e da popular, desde os primórdios; e terceiro, a perspectiva da prevalência, histórica, de uma cultura de erudição, da grande arte, da grande música, de rebuscamentos eurocêntricos. Algo que alcança o próprio Mohana, como se vê no título do livro, “A Grande Música do Maranhão” e na citação acima, ao evocar o epíteto de “Atenas Brasileira” não apenas pela grande literatura maranhense, mas também pela grande música do Maranhão, por ele catalogada e revelada. Além do quê, como ele revela,

Não raro os compositores maranhenses davam, a suas obras, títulos em francês, inglês, italiano, latim. E não apenas os da Capital, que viajavam com frequência. Também os do interior (Sebastião Pinto, João de Parma, João de Deus, Serra e outros). Longe de me parecer um traço negativo, alienado ou esnobe, reflete o nível cultural da época em que viveram e forjaram. Alguns como Adelman Corrêa, Antônio Rayol, Moraes Filho, João Nunes, falavam três ou quatro idiomas. Sendo que quase todos falavam francês. (MOHANA, 1974, p. 52).

“A Grande Música do Maranhão”, de João Mohana (1974), acabou se constituindo num trabalho pioneiro sobre a música produzida no Maranhão. Tal obra tornou-se referência fundamental e estimuladora a posteriores estudos e reflexões, na medida em que traz registros e a catalogação das primeiras épocas de produção musical, de significativa e representativa quantidade e diversidade, em território Maranhense. De imediato, registro aqui a existência de dois relevantes trabalhos acadêmicos sobre a música maranhense daqueles primórdios, desenvolvidos a partir da citada obra de Mohana. “O Acervo Musical João Mohana e a Vida Musical Litúrgica do Maranhão Imperial: romantismo de província enquanto ornamentalismo hegemônico na Ilha de São Luís - 1836-1892”. Um consistente trabalho de musicologia histórica, de Alberto Pedrosa Dantas Filho (2006), foi sua tese defendida na Universidade Nova de Lisboa; e “A Música Religiosa de Leocadio Rayol (1849-1909) e sua relação com o Maranhão do Século XIX: um estudo musicológico, com transcrição, análise e perspectiva histórica”, do piauiense João Berchmans de Carvalho Sobrinho (2003), estudo de viés, também, musicológico, foi a tese de Berchmans defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

### 2.1.2 Música Popular, poder simbólico e identidade nacional

Assim como esses, outros trabalhos, embora poucos, detiveram-se ao estudo da Música Maranhense de épocas mais recentes, mas, quase sempre, pelo recorte da musicologia ou da musicologia histórica. Não quero com isso minimizar tais enfoques ou escolhas de abordagens, mas tão somente reivindicar a necessidade, também, de outras perspectivas de análises, posto que a música, como fenômeno cultural, carrega consigo uma carga complexa de simbologias e significados, que traduzem épocas, civilizações, sociedades, crenças, mitos, enfim, suscitam uma gama importantes possibilidades de reflexão e análise.

Na escassez de novos trabalhos mais aprofundados sobre a música no Maranhão, algo que só mais recentemente começa a ocorrer com a instalação dos cursos de Música na Universidade Estadual do Maranhão – UEMA e na Universidade Federal do Maranhão – UFMA, bem como da implantação na UFMA dos programas de pós-graduação em Cultura e Sociedade, Ciências Sociais e em História, registro também a importância de alguns trabalhos acadêmicos que, ainda na condição de monografias de graduação, devem sim ser considerados. São trabalhos pioneiros, sobretudo sobre a música popular maranhense de épocas mais recentes que demandaram esforço acadêmico e que traçaram perspectivas, caminhos de entendimento sobre esse fenômeno na contemporaneidade.

Registro aqui dois importantes trabalhos de graduação que de alguma forma trazem contribuições significativas ao percurso deste capítulo. “A Música Popular Produzida em São Luís - MA na década de sessenta do Século XX”, monografia de José Alves Costa (2011) para graduação em licenciatura em Música na UEMA. Esse trabalho traça um panorama da produção musical em São Luís, seus estilos, formações musicais em voga na época, veículos de difusão e das influências dos movimentos musicais nacionais na música praticada na capital maranhense. Outro trabalho que merece registro é “Xô do Mato, Boca de Lobo e Rabo de Vaca: a trajetória da música popular maranhense nos anos 70”, trata-se de um trabalho monográfico apresentado por Roger Gustavo Pedrosa Teixeira (2005) ao curso de licenciatura em História da Universidade Federal do Maranhão – UFMA que, embora seja um trabalho mais antigo que o primeiro, desenvolve uma perspectiva histórica sobre período do advento da chamada Música Popular Maranhense numa época mais recente, os anos 70.

Esses dois trabalhos, bem como os citados anteriormente no início deste capítulo, permitirão, associados a outros aportes históricos e interpretativos, leituras de artigos, periódicos, documentos oficiais, entrevistas com atores envolvidos, às observações

participantes do processo, desenvolver uma compreensão acerca dessa trajetória do que aqui denomino de Música Popular Maranhense<sup>23</sup>. Portanto, a partir da noção de cultura em Geertz (1989) e Thompson (2000), e recorrendo aos estudos de Ortiz (2005) sobre cultura brasileira e identidade nacional, focarei aqui o surgimento da Música Popular Maranhense e como nesta ou através desta se opera a substituição dos símbolos de identidade cultural regional no Maranhão, naquela década – os anos 70 - de grande efervescência política e cultural.

Fiz questão de citar no início neste capítulo a importante obra de Mohana (1974), “A Grande Música do Maranhão” porque, além de sua dimensão pioneira no resgate físico daquela produção musical, que corria o risco de ficar em parte ou totalmente perdida, junto com tudo o que ela trás de significados, ela também se situa e expõe as marcas de uma identidade assentada em símbolos de distinção e poder: A “grande literatura”, a “grande música” o título de “Atenas Brasileira”, o mito da “fundação francesa”, portanto, símbolos associados à dominação europeia, cujos poder e força forjaram, por séculos a fio, o imaginário identitário do Maranhense ou, como define Bourdieu (2003, p. 10), “tornando possível o *consensus* acerca do sentido do mundo social que contribui para a reprodução da ordem social”, uma vez que, para este autor, os símbolos são mecanismos por excelência de integração da sociedade, porque servem de instrumentos de produção e propagação do conhecimento e de comunicação. Papel que forja a condição da integração lógica que é, como já aludimos antes, a condição da *integração moral* (BOURDIEU, 2003). Vestido de tal espírito, próprio de sua época e formação, Mohana (1997), escrevendo, nos anos 90 do século XX, é categórico ao reivindicar também para a música maranhense o título de “Atenas Brasileira”, como fora para a Literatura.

O talento, a erudição, a criatividade musical, como fenômeno difuso, contagiante, extenso, mostra-nos a terra dos irmãos Azevedo como ‘Atenas Brasileira’ também na Música. Mais de cem compositores, em gerações vizinhas, forçam-nos a discernir esse fenômeno musical em perspectiva sociológica, não apenas psicológica. É uma revisão que se impõe. (MOHANA in nota introdutória ao Inventário do Acervo João Mohana, 1997)

Antes de trazer Ortiz (2005), para o centro debate e antes de historicizar o surgimento e desenvolvimento do fenômeno em questão, a Música Popular Maranhense, quero antes tratar de algo que, a meu ver, é eixo da discussão sobre símbolos de identidade, a produção simbólica, sobretudo em se tratando de um contexto político como o maranhense.

<sup>23</sup> Compreendendo, dentro da perspectiva de seus criadores, Música Popular Maranhense, como movimento musical desencadeado a partir dos anos 70, por uma nova geração de artistas, no bojo das ebulições políticas e culturais do país, cujo resultado foi o desenvolvimento de uma nova (nova) estética musical moderna, que incorporava deliberadamente as informações e influências das manifestações da cultura popular do Maranhão. Expressão que, na década seguinte, no bojo de sua inserção na *indústria cultural* (ADORNO E HORKHEIM, idem), mais precisamente com o advento da rádio Mirante FM, viraria uma sigla, MPM.

Este, marcado por tradição de dominação política, desde seus primórdios, da colonização europeia à consolidação de uma estrutura política oligárquica na contemporaneidade, cujo padrão de dominação, como observa Bourdieu (2003), depende a aproximação ou a interação da relação de força com a relação de comunicação. Entendendo comunicação aqui como o cultural, ou seja, o simbólico comunicado, difundido, hegemonizando, naturalizando, legitimando o poder e a força.

Bourdieu (2003, p. 11) assevera que essas relações entre a força e o cultural são mesmo inseparáveis, “[...] que dependem, na forma e no conteúdo, do poder material ou simbólico acumulados pelos agentes (ou pelas instituições) envolvidas nessas relações [...]”, símbolos que com o tempo vão se reconfigurando, se atualizando, às vezes, com feições de mudanças.

Para chamar Ortiz (2005) à discussão do advento da Música Popular Maranhense e as mudanças nos símbolos de identidade cultural regional, entendendo que este debate da identidade regional maranhense - mesmo sendo uma espécie de filho temporão -, se situa no seio do debate da cultura brasileira e do esforço de construção da identidade nacional, quero partir de uma assertiva desse autor que, de modo objetivo, encontra amparo ou consonância com a perspectiva de Bourdieu (2003) a que me referi anteriormente. Ortiz (2005), falando do esforço da intelectualidade brasileira na definição de uma identidade nacional, empreendimento que vem desde o século XIX, afirma que,

Na verdade, a luta pela definição do que seria uma identidade autêntica, é uma forma de se delimitar as fronteiras de uma política que procura se impor como legítima. Colocar a problemática dessa forma é, portanto, dizer que existe uma história da identidade e da cultura brasileira que corresponde aos interesses dos diferentes grupos sociais na sua relação com o estado. (ORTIZ, 2005, p. 9).

É no bojo dessa disputa de interesses políticos, levantado por Ortiz (2005), que se dá o processo de atualização e institucionalização, a partir dos anos 70, dos símbolos de identidade cultural regional no Maranhão, para o qual Música Popular Maranhense, como se verá no decorrer deste capítulo e dos seguintes, como define Bourdieu (2003) baseado nos postulados de Durkheim sobre sistemas simbólicos como estruturas estruturadas, acabou se transformando em instrumento de ‘integração social’.

No entanto, num estado do campo em que se vê o poder por toda parte, como em outros tempos não se queria reconhecê-lo nas situações em que ele entrava pelos olhos dentro, não é inútil lembrar que – sem nunca fazer dele, uma outra maneira de o dissolver, uma espécie de ‘circulo cujo centro está em toda parte e em parte alguma’ – é necessário saber descobri-lo onde ele se deixa ver menos, onde ele é mais completamente ignorado, portanto, reconhecido: o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles

que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 2003, p. 7-8).

Portanto, a religião, a língua e as artes, que fazem parte dos *sistemas simbólicos* (BOURDIEU, 2003), são instrumentos, por excelência, do exercício do poder. No caso específico aqui tratado, na Música Popular Maranhense, em um lugar onde o poder se manifesta *olhos vistos*, é necessário se buscar onde ele é menos aparente (a partir de), quando e como este poder simbólico se manifesta.

Guardadas as devidas proporções de abrangência geográfica e de tempo, é este mesmo esforço, falado por Ortiz, acima, de encontrar os elementos, os símbolos definidores de uma identidade cultural para o Maranhão, que ganha eco com o advento da chamada Música Popular Maranhense, nos anos 70 do século XX. Esse processo vem a sofrer desdobramentos nas décadas seguintes na medida de sua expansão, o que não significa sua continuidade. É, pois, também aí, que reside nosso investimento de interpretação dos eventos pertinentes, ao redor e decorrentes do fenômeno em questão, a tal Música Popular Maranhense e seus significados.

Os acontecimentos políticos e culturais daquele contexto no Brasil e no mundo derramaram grande contribuição de informações e influências à reviravolta artística protagonizada por um grupo de jovens artistas maranhenses na virada da década de 60 para a de 70.

[...] Naquele momento, a afirmação de nossa identidade era mais importante, e a música popular um veículo significativo [...], um conjunto de agentes, ou possibilidades atuando para um mesmo fim: a construção e afirmação de uma canção maranhense moderna. Isto continha um enorme peso estimulador criador na época. Demos a cara pra bater e acendemos a fogueira que ainda hoje se vê a brasa arder. Éramos muito jovens e necessitávamos responder às ressonâncias que pairavam nos céus do país. (Chico Maranhão in artigo do jornal O Estado do Maranhão, em 18/07/2004).

Embora o marco histórico aqui delimitado para a conformação do objeto em estudo, seja o surgimento, em 1972, do Laborarte, cabe alertar que os limites do tempo, dos fatos correspondentes, da lógica não são tão precisos assim. Mistura-se passado com presente, tradição com modernidade, atualiza-se o tradicional e tradicionaliza-se o moderno, enfim, de modo que a lógica desse marco, aqui definida é mais em função dos eventos desencadeadores do fenômeno e suas transformações, do que necessariamente com as fronteiras cronológicas das décadas de 70 e 80, podendo ir um pouco antes e um pouco depois.

## 2.2 A Música Popular no Maranhão (antes do Laborarte): rádio, televisão e yêyêyê

A discussão em torno da denominada *Música Popular Maranhense*, enquanto manifestação cultural e artística é sempre cheia de paixão e polêmica. É um debate que envolve acaloradamente os próprios artistas da música, setores do governo, os veículos de comunicação, os apreciadores e, também, o meio acadêmico.

Não se sabe muito bem quem foi o inventor, mas o certo é que, já por volta dos anos 80, a tal *Música Popular Maranhense* passou a responder também, a exemplo da MPB, pela sigla MPM. É em torno dessas três letras que o debate se acentuou, cada vez mais, daí para frente, principalmente nas rodas de músicos, nas editorias de cultura dos jornais e nas emissoras de rádio de São Luís. Uns a favor, outros contra a adoção da sigla.

Outros, a exemplo do compositor Chico Maranhão, em artigo recente no jornal *O Estado do Maranhão*, aludindo o contexto de seu surgimento, significados, suas intenções e conseqüências, tenta, se não defendê-la, mas compreendê-la em seu contexto.

Ora, por outro lado, é preciso compreender o que significava para nós compositores, a sigla MPM. Isto nunca foi discutido (nem sabemos quem criou esta sigla), mas nós percebíamos muito bem: MPM é um conjunto de ações ou de atividades que, inter-relacionadas mutuamente produzem caminhos, rotas, direções, objetivos e tantas outras variações que nossa música precisa para se conformar. Inclua-se aí também, e naturalmente, a parte do receptor, o ouvinte, o consumidor do produto, o grupo social e cultural a que esta música se destinava. Era nosso interesse a condição evolutiva desse grupo em nossa cidade – lembrem-se de nossas propostas laborartianas. Isto, é evidente na MPM. Senão, ouçam nossos textos cantados [...] vide a obra de Sergio Habibe só para dar um exemplo. Naquele momento, a afirmação da nossa identidade era mais importante, e a música popular um veículo significativo [...] MPM é um conjunto de agentes, ou possibilidades com qualidades e características específicas atuando para um mesmo fim: a construção e a afirmação de uma canção maranhense moderna (MARANHÃO, 2004).

De todo modo, fica claro uma intencionalidade de um grupo de uma nova geração de artistas da música, da construção ou da conformação dessa canção popular com características maranhenses, ou seja, que traduzisse a identidade cultural regional, dentro de uma perspectiva de modernidade, assim como ocorreu com a adoção da sigla MPB.

A partir dos anos 70, a definição da tal *Música Popular Maranhense*, denominada posteriormente, com maior ênfase nos anos 80, de MPM, perfaz um caminho parecido com o da MPB, para também se institucionalizar, enquanto representação de uma música popular produzida no Maranhão.

Tais constatações suscitam de imediato, pelo menos, uma questão: se é a partir dos anos 70, com as experiências *laborarteanas*, que surge a tal *Música Popular Maranhense*,

cabe indagar: e antes do Laborarte e da Música Popular Maranhense, que música se praticava e se ouvia no Maranhão, além da “grande música”, da música erudita, também, como vimos, de larga tradição em território maranhense? Este exercício de reflexão se justifica na medida da verificação do nexo da transição entre essa música e a chamada Música Popular Maranhense. Onde reside essa passagem, e quais os nexos, quais os elementos dessa mudança, são questões que se precisa pontuar, sobretudo, se considerarmos, os objetivos deste trabalho, o surgimento da Música Popular Maranhense e atualização dos símbolos de identidade cultural regional.

Obvio que não se vai aqui fazer um apanhado, da produção musical de todo o período que antecedeu o surgimento da Música Popular Maranhense. Pretende-se, tão somente, voltar um pouco na história, em vista de identificar o caráter, tipos, gêneros, que conteúdos trazia a música praticada em São Luís antes ou concomitantemente ao surgimento do fenômeno musical *laborarteano*, posto que os limites de tempo dos fenômenos sociais e culturais não são tão precisos como os que se impõem para recortar cronologicamente um objeto de estudo. Daí a necessidade de se perceber essa convivência de diferentes formas de expressão cultural e musical, na transição e imposição e/ou convivência simbólica (e histórica) de uma sobre a outra.

Cesar Teixeira cita os programas de auditórios das rádios de São Luís, como espaços privilegiados para a prática e fruição musical, na década de 60. Neles, artistas maranhenses da música se apresentavam desfilando suas habilidades musicais. Estes tinham como repertório praticado nesses programas, os sucessos dos grandes nomes nacionais da Música Brasileira, difundidos pelas gravadoras e emissoras, de longo alcance, do centro-sul do país. Predomínio que o rádio perdeu com a chegada da televisão, no início da década, trazendo também conseqüências importantes para a prática musical de então.

Havia programas de auditório das rádios Ribamar, Gurupi, Timbira e Difusora, onde se destacavam Alcione, Célia Maria, Hamilton Rayol, Orlandira Matos, Ubirajara Souza, além de Othon Santos e Jorge Barros, que formavam a Dupla Ponto e Vírgula, depois ampliada para JB Trio, com a participação de Antônio Vieira. Na base do repertório clássicos da música popular brasileira (Noel Rosa, Ataulfo Alves, Lupicínio Rodrigues, Ary Barroso etc), com espaço para os boleros de Armando Manzanero, *Lucho Gatica* e *Bienvenido Gandra*. Mas, as rádios sofreriam um abalo com a inauguração, em 1963, da TV Difusora, que adotou a mesma fórmula dos musicais ao vivo, até o advento dos enlatados distribuídos pela TV Record, TV Rio e Rede Globo (musicais, filmes, esporte e novelas). Foi assim que, em meio aos programas da Jovem Guarda, chegaram aqui as novidades dos festivais nacionais de MPB e internacionais da canção, além das bienais do samba, ilustrados por Edu Lobo, Chico Buarque, Geraldo Vandré, Egberto Gismonti, Paulinho da Viola, Sérgio Ricardo, Caetano, Gilberto Gil, Djavan e outros. Eram novidades rítmicas, harmônicas e poéticas, que traduziam numa linguagem contemporânea os amores telúricos, os dramas dos trabalhadores de mar e terra; [...] (Cesar Teixeira em entrevista a Ricarte Almeida Santos, em 01/10/2012)

Nesse mesmo entendimento, José Alves Costa (2011), músico e professor da Escola de Música do Maranhão – EMEM, compreende que o advento da televisão no Maranhão foi importante para a grande influência que o movimento Jovem Guarda exerceu naquela década sobre a música praticada no Maranhão. Costa (2011), depois de pesquisar sobre a música popular produzida em São Luís na década de 60, afirma categoricamente, que tal influência foi bem mais acentuada do que a influência da bossa nova. Esta última, exercendo certa influência por aqui, mas, em menor intensidade.

A chegada de uma nova tecnologia para a programação televisiva, o “Video-Tape”, deu uma quebra na programação local. Este procedimento acelerou a vinda dos programas “enlatados” das grandes emissoras do sul do país, através de contrato. Aí, vieram as telenovelas e, no campo da música, o maior influenciador da música popular naquela década: o programa dominical *Jovem Guarda*, comandado pelo Roberto Carlos, o rei do *yê,yê,yê*. A partir daí surgiram, conseqüentemente, os conjuntos de baile (COSTA, 2011, p. 31).

Inspirados nos conjuntos da jovem guarda, São Luís, durante toda década de 60 e 70 viu surgir diversos conjuntos de baile, “no formato: guitarra solo, guitarra base, baixo elétrico e bateria, que era a formação básica dos conjuntos de Rock encabeçada pelos grupos ingleses Beatles e Roling Stones”, nos quais, as formações da jovem guarda também se inspiravam. (COSTA, 2011, p. 31)

O “Nonato e Seu Conjunto”, em 62, ainda tinha uma formação mais voltada para a de um “Regional”, do que para a concepção mais atual que era baseado na formação dos “Beatles” (guitarra solo, guitarra base, baixo elétrico e bateria). Essa formação veio anos depois, sob influência obviamente, dos conjuntos como “Renato e Seus Blue Caps”, “Os Incríveis”, dentre outros.

[...]

O grupo musical “Os Fantoques” foi o segundo a ser criado em São Luís, dentre vários que viriam depois, atuando em toda a década de setenta como conjuntos de baile. O “Nonato e Seu Conjunto”, daqueles grupos todos, foi o mais importante. Pois, em 1974 gravou seu primeiro LP, com músicas autorais e de compositores maranhenses como: Antônio Vieira, Cleto Junior e Sérgio Habibe. (COSTA, 2011, p. 32)

Na música brasileira o choro, as marchinhas, o samba, o baião e, depois, a Bossa Nova, já anunciavam um ritmo de desenvolvimento da música brasileira em um processo contínuo de construção e desconstrução, em trocas e mediações permanentes entre o nacional, o regional e o estrangeiro. Isto foi gradativamente sendo acentuado com o processo de intensificação da *indústria cultural*<sup>24</sup>(ADORNO apud COHN, 1978) e das transformações sociais e políticas no Brasil e no Mundo, decisivos na produção musical no Brasil.

<sup>24</sup> “A indústria cultural é a integração deliberada, a partir do alto, de seus consumidores. Ela força a união dos domínios, separados há milênios, da arte superior e da arte inferior. Com prejuízo de ambos. A arte superior se vê frustrada de sua seriedade pela especulação sobre o efeito; a inferior perde, através de sua domesticação civilizadora, o elemento de natureza resistente e rude, que lhe era inerente enquanto o controle social não era total” (ADORNO apud COHN, 1978, p. 287-288).

Tanto a Jovem Guarda quanto a Tropicália, movimentos musicais surgidos nos anos 60, são reações musicais brasileiras diferentes, ao que acontecia em termos de música no mundo e no próprio país, com repercussões decisivas, já numa lógica mais intensa da chamada *indústria cultural*, a partir daquela década, no estilo de vida e na estética da juventude e, também, na produção musical e artística em todo o país.

Registra-se, ainda, na literatura sobre música popular no Maranhão que se dispôs para esta pesquisa e em alguns depoimentos/entrevistas com artistas da época, que se tornaram referências importantes da música atualmente, a existência em São Luís, nos anos 60, desses grupos musicais e de artistas inspirados e/ou *covers* de artistas e grupos da Jovem Guarda, dos Beatles e outros nomes de sucesso da música americana.

É o que relata João Pedro Borges<sup>25</sup>, o Sinhô, violonista maranhense que, a exemplo de Turíbio Santos, se tornou um dos grandes nomes do violão brasileiro.

The Five Gens era uma espécie de grupo cover dos Beatles, que se apresentava na televisão, no programa do Reinaldo Faray, na Difusora. Faziam parte do grupo o Chico Saldanha e o Nena Saldanha, que são irmãos, participavam também o Edson, o Benedito e o Chico Linhares. Eu participava, mas como violonista que não aparecia, acompanhador. Já um pouco mais na frente, com o surgimento d'Os Rebeldes, éramos eu, o Ubiratan Sousa, Chico Saldanha, o Nena e o Chico Linhares, integrávamos o grupo, que, mesmo cantando e tocando músicas dos Beatles, música italiana, que o Saldanha gostava de fazer, dava ênfase maior à música brasileira, inspirado também no grupo vocal Os Cariocas. Depois, até fomos convidados, alguns integrantes do grupo, pelo maestro Henrique Gregório, para entrarmos no Coral do Maranhão, que era o grande Coral da época, o que nos deu maior qualidade, maiores recursos para o canto e renovação do próprio repertório. Tinha também um pessoal ali das imediações da praça da Alegria, Rua do Norte, que também imitava os grupos da Jovem Guarda, Renato e seus Blue Caps, Golden Boys. Lembro do Arlindo Nogueira da Cruz, do Arthurzinho e do próprio Oberdan Oliveira. Chamava-se Os Vocalistas Maranhenses. (João Pedro Borges em entrevista a Ricarte Almeida Santos, em 13.fev.2011).

Uma música de Chico Saldanha<sup>26</sup>, *Babalu*, gravada no seu mais recente cd, *Emaranhado* (2007), revela também um pouco desse panorama, do final dos anos 60, da influência da música internacional difundida pela incipiente indústria cultural no Maranhão.

Babalu é um cara que fazia dublagem em São Luís, no final da década de 60. Era um negro gordo, bem gordo, que dançava muito bem. Quando a gente era criança, que estudava ali por São Pantaleão, era mamãe quem fazia as aulas de arte, escrevia peças. Naquela época tinha aquela música, *Babalu*<sup>27</sup>, e tinha uma peça, botaram uns colares nele, dois negros abanando, aí ele pegou o apelido e cresceu com ele. Num programa de auditório da TV, o pessoal fazia dublagem, e Babalu foi o grande destaque, por que era um cara pesado, mas de feições bonitas e que dançava muito

<sup>25</sup> João Pedro Borges também foi destaque no circuito internacional de concertos e teve participação, ao lado de Radamés Gnatalli, Raphael Rabello e Joel Nascimento, entre outros, na Camerata Carioca, grupo instrumental que revolucionou o choro no início dos anos 80 (SANTOS, 1999, p. 44).

<sup>26</sup> Chico Saldanha, consagrado compositor maranhense daquela geração de 1960 e 70 que, por fora do Laborarte, a exemplo de Chico Maranhão, deu importante contribuição para a conformação da Música Popular Maranhense, ainda hoje em atividade artístico-musical.

<sup>27</sup> Bolero de Margarita Lecuona, gravado por Ângela Maria, Dalva de Oliveira e Ney Matogrosso, entre outros.

bem e dublava Ray Charles (Entrevista de Chico Saldanha a Zema Ribeiro, disponível em <<http://www.zemaribeiro.wordpress.com>>; acesso em 17.dez.2010). Gente, cadê Babalu?/ será que tá no Harlen Burundi Kelru/ rei do congo na TV/ cometa de Bill Halley/ Babaluaiê/ ah yo te digo que nem sempre a vida imita a arte/ aqui na Broadway em qualquer parte/ te quierodecir/ dançando nas nuvens/ com pés emprestados/ não olhe mais a vida/ pelos olhos de Ray Charles/ rayban na cabeça retoma o teu charme/ volta papa oommowmow/ rei da dublagem (Letra de *Babalu*, de Chico Saldanha. CD *Emaranhado*, 2007).

Teixeira (2012) também faz memória desse período e da atuação dos jovens músicos de São Luís, influenciados pelos programas de TV, pelos Beatles e pela jovem guarda, numa época em que se iniciava a expansão do alcance da chamada *indústria cultural* no Brasil (ADORNO; HORKHEIMER, 1985), “coincidindo” também com a implementação da ideologia da ‘integração nacional’ (ORTIZ, 2005) pelos governos militares. Mas ressalta também a coexistência, com todas essas novidades eletrônicas da música, de outras práticas musicais remanescentes de outras épocas, que perduraram, sobrevivendo aos diferentes movimentos e modismos, cada vez mais sucessivos com o advento da indústria cultural.

Na TV Difusora, artistas locais dublavam os cantores da moda (Elvis Presley, Roberto Carlos, Chubby Checker, Wanderléia, Celly Campello) e o hoteleiro Moacyr Neves se apresentava cantando modinhas e valsas, acompanhado por Jorge Barros, no violão, e o seu fiel escudeiro Zé Hemetério, no violino.

Alguns faziam versões dos Beatles e curtiam MPB: meus vizinhos do bairro São Pantaleão, entre eles João Pedro Borges (Sinhô), Ubiratan Souza e os irmãos Nena e Chico Saldanha, que, além de compor e participar de festivais, divulgavam harmonias de autores nacionais e apresentavam arranjos vocais diferenciados no rádio e na TV.

[...] eram comuns as serenatas de fim de semana debaixo dos postes da Ullen na esquina do Beco das Minas, no canto da Igreja de São Pantaleão, na Rua do Norte, nas quebradas da Vila Passos e do Desterro – iluminado pelo violonista Custodinho –, enfim, nos mais variados cantos da cidade.

Na época as músicas mais cantadas eram Carinhoso (Pixinguinha/), Eu e a Brisa (Johnny Alf), Chega de Saudade (Tom Jobim/Vinícius de Moraes), Prece ao Vento (Dorival Caymmi), Viola Enlutarada (Marcos e Paulo Sérgio Vale), Andança (Edmundo Souto/Danilo Caymmi e Paulinho Tapajós) etc. Mas, aqui e ali, também se ouvia Vicente Celestino, Orlando Dias, Anísio Silva e Waldick Soriano.

Além de Antônio Vieira – cujas músicas ficaram conhecidas na voz do cantor Ribamar Fernandes (Escrinho do Samba), que tinha um programa na TV Difusora –, havia compositores bastante populares, como Luís de França, Agostinho Reis, Cristóvão Colombo, Lopes Bogéa e Bibi Silva, que também frequentavam rádios e rodas musicais. Outros, menos conhecidos, eram encontrados nos bares e quitandas da Madre de Deus e imediações: Sapinho, Henrique Reis, Caboclinho, Veríssimo, Patativa...

Muitos deles ligados a blocos carnavalescos e turmas de samba, vez por outra deslocadas pelo então governador José Sarney para animar as quermesses palacianas ou as visitas festivas de autoridades federais, o que também se dava em relação aos grupos de tambor-de-crioula, mina e bumba-meu-boi. (Cesar Teixeira em entrevista a Ricarte Almeida Santos, em 01/10/2012)

Costa (2011) destaca nos anos 60, um certo “Movimento” dos violonistas de São Luís, que consistia em um processo de aprendizagem do instrumento, fora da escola formal, no qual os mais velhos ensinavam aos mais jovens. Disso resulta em encontros de violonistas

mestres e pupilos em verdadeiros saraus nas residências e nas barbearias. Estas viraram ponto também de prática musical e de sua fruição. Daí resultou que o Maranhão revelou uma significativa quantidade de bons violonistas, alguns com destaque nacional e internacional.

Hoje podemos citar alguns como: Aguinaldo Sousa, [...]; Hermelino Sousa; Carlos Raimundo; Turíbio Santos; João Pedro Borges; Ubiratan Sousa; Joaquim Santos; Marcelo Moreira e Domingos Santos (violão de sete cordas). Estes, acima citados, quase todos tiveram os mesmos professores, exceto Marcelo Moreira que chegou a São Luís, vindo do Rio de Janeiro, na década de 70 para ocupar cadeira de professor de violão da Escola de Música do Maranhão (EMEM). Domingos Santos (violão de sete cordas), este veio do interior do Estado (Humberto de Campos), descendente de uma família de músicos, se formando como técnico em violão na EMEM, já como aluno do professor Marcelo Moreira (COSTA, 2011, p. 32-33)

Observa-se que ainda que houvesse o predomínio de certos estilos e formas musicais de maior destaque em cada época, havia também, convivendo, sempre uma diversidade de outras práticas musicais mais restritas a espaços mais domésticos ou a alguns pequenos espaços públicos como barbearias, praças e bares. Estas, embora de menor visibilidade pública e fora dos holofotes, não eram menos consistentes. São formas resistentes que perduram épocas, se renovando, mediando processos culturais e artísticos em desenvolvimento permanente.

Entretanto, era um período do pós-segunda guerra mundial, as revoluções socialistas em Cuba e no Vietnã, as revoluções jovem e feminista e o processo de desenvolvimento tecnológico e comunicacional que se acentuava cada vez mais no país. Estes foram acontecimentos determinantes também nesse meio artístico, com influências marcantes dali em diante para a música. Todavia, nos anos 60 predominava em São Luís uma produção musical baseada no que se ouvia no rádio, no cinema e numa incipiente TV, ou seja, na produção de uma nascente *indústria cultural* nacional, fortemente situada no eixo Rio-São Paulo. Lá estavam instaladas, as principais gravadoras, emissoras de rádio e TV e os principais jornais do país, para onde convergiam artistas e singularidades musicais das mais diferentes regiões brasileiras. Costa (2011, p. 37) afirma que,

[...] o movimento que mais influenciou a produção musical de São Luís naquela década foi a *Jovem o Guarda*. Depois, um pouco a *Bossa Nova*. Já a *Tropicália*, como foi o último, e teve início em 1968, só veio influenciar a partir da década de 70, com os jovens músicos, poetas e teatrólogos ligados ao Laboratório de Expressões Artísticas – LABORARTE.

Percepção que Josias Sobrinho, músico que posteriormente integraria o Laborarte, alinha-se, na medida em que vivenciou aquele momento conturbado e complexo, político e culturalmente. Josias afirma que “me lembro [...] era de uma cena jovem muito influenciada

pela indústria cultural. Ecos distantes da Bossa Nova e muito iê-iê-iê-iê [...]” (Josias Sobrinho em entrevista para Ricarte Almeida Santos, em 8/10/2012).

### 2.2.1 João do Vale e Chico Maranhão no cenário nacional: referências para a “turma” do Laborarte

Nota-se, nas falas dos atores e observadores daquela cena musical dos anos 60 em São Luís, que ainda não havia de maneira clara, assumida, na canção popular produzida no maranhão a incorporação de traços, de elementos das manifestações da cultura popular maranhense. O artista maranhense até ali de maior expressão era João do Vale, que cantava os temas do sertão nordestino, mas através de gêneros e ritmos musicais já difundidos e incorporados nacionalmente, como o baião, o xote, e o samba, dentre outros.

Se João do Vale, compositor popular maranhense que se tornaria uma grande expressão nacional, cantando as coisas do sertão nordestino, fez nos anos 50 o percurso em direção ao Sudeste em busca do sucesso, Chico Maranhão faria o mesmo na década 60. Em São Paulo, Francisco Fuzzeti de Viveiros Filho, o Chico Maranhão, um dos mais importantes compositores maranhenses, desde os anos 60 ganhou significativo destaque, integrando uma geração de artistas brasileiros como Chico Buarque, Renato Teixeira e o grupo MPB-4, entre outros. Ele, que é filho de dona Camélia Viveiros, uma importante professora de música de São Luís, com quem iniciou ainda menino na música, tendo sido, inclusive, o cantador de um boizinho organizado por ela.

Chico Maranhão conquistou considerável espaço nacional para sua música nos festivais e na televisão, com importante contribuição, a partir daí, nas suas idas e vindas ao Maranhão, onde procurou sempre manter contato com a turma do Laborarte, na construção da dita Música Popular Maranhense. Seguramente Chico Maranhão foi o artista que, junto aos *Laborarteanos*, melhor compreendeu, naquele momento, as transformações estéticas, culturais e políticas que se davam no país e no Maranhão, que influenciariam na década seguinte para o surgimento de uma nova estética musical dita maranhense, esta absorvendo contribuições da cultura popular regional.

Entretanto, a questão da incubação dessa música tem pontas igualmente importantes, para fora, que se cruzam com o Laborarte. Uma delas é a figura crucial de Chico Maranhão. Descendente de família tradicional dos tempos do Império, os Viveiros, mas já sem as posses de outrora, estudava arquitetura na USP no final dos anos 60 e

estava completamente enfronhado nas modificações da canção operadas nos festivais, tendo obtido mesmo algum sucesso com o frevo Gabriela no Festival da Record de 1967, defendida pelo MPB4.

[...]

De volta à São Luís, em busca dos ritmos do tambor, dos bois, da Ponta da Areia, entra em relação com o pessoal do Laborarte [...]” (REIS, 2011, p. 132-133)

Chico Maranhão gravaria em 1978, na sacristia da Igreja do Desterro, no bairro homônimo, pela Discos Marcus Pereira<sup>28</sup>, que já apresentava dificuldades financeiras, um de seus mais significativos discos, o LP *Lances de Agora*, que passa a se constituir como uma das principais referências de produção musical, fonográfica no Maranhão, em termos de resultados musicais e estéticos até então, confirmando a importância de seu autor para aquela geração de artistas dos anos 70 e para conformação da nascente Música Popular Maranhense. Como registra Cesar Teixeira, “Não posso esquecer o apoio irrestrito de Chico Maranhão, integrante pontual do movimento, tendo participado de vários shows e peças teatrais” (Cesar Teixeira em entrevista a Ricarte Almeida Santos, em 1/10/2012)

Tanto João do Vale quanto Chico Maranhão tornaram-se grandes referências e influenciadores fundamentais para os jovens músicos da chamada turma do Laborarte. Sérgio Habibe, em entrevista a um jornal local, afirma que “o grande cara, os maiores artistas, eu caminho com eles há 30 anos, são o Josias [*Sobrinho*], Cesar [*Teixeira*], Chico Maranhão. Essas são minhas referências, meu espelho. Tiro também meu chapéu para o João do Vale, essa geração é que foi buscar o elo com João” (Sérgio Habibe em entrevista a Itevaldo Jr., O Estado do Maranhão, Caderno Alternativo). Chico Maranhão nesse período de idas e vindas ao Maranhão, posto que nunca conseguiu se descolar de vez de sua terra, e por aqui mantendo sempre diálogo e trocas com a turma do Laborarte, participou assim de vários espetáculos. Em um deles, já sob influência dos ares tropicalistas protagonizaram uma cena surreal em pleno palco, conforme relatou Cesar Teixeira ao jornalista Itevaldo Júnior, em histórica entrevista-reportagem:

Tem uma história eu, Chico Maranhão e Sérgio. Fizemos um show onde o Chico alugou um porco pelado para compormos o cenário. O cara topou na hora: ‘tudo bem eu alugo o porco, depois venho buscar para vendê-lo’. Aí fiz o cenário, o porco sobre uma esteira, com uma luz vermelha focando o porco. [...] Nessa época o show era demorado, não tinha repertório cantávamos até não agüentar mais. Fui tomar uma cachacinha e vi um cara batendo na porta. Quando cheguei lá era o dono do porco sem camisa com uma peixeira na cintura. ‘Vim buscar o porco, tá na hora

<sup>28</sup> Primeira gravadora do Brasil a adotar uma política de produção alternativa, evitando a música comercial das grandes gravadoras multinacionais. Idealizada por um grupo de artistas e assumida pelo publicitário Marcus Pereira, a Discos Marcus Pereira foi responsável por um grande número de lançamentos de artistas e resgate de grandes nomes da composição brasileira e até de movimentos musicais, como o ressurgimento do Choro em discos nos anos 70. Lançou os primeiros discos de Elomar, Banda de Pífanos de Caruaru, Altamiro Carrilho, Clementina de Jesus, Renato Teixeira, Dona Ivone Lara, Cartola e Chico Maranhão, entre outros, ao todo, 144 discos em menos de uma década de atividades.

marcada e o rapaz aí, ainda nem me pagou'. O Sérgio estava cantando, chamei o Chico e falei. Ele disse: 'fecha a porta e tranca tudo que o dinheiro não deu. Não dá nem mesmo para pagar o porco'. Esse caboclo (o dono do porco) virou bicho. Quando acabou o show a platéia invadiu o palco, pisaram o porco, foi surreal. (César Teixeira em entrevista a Itevaldo Jr. O Estado do Maranhão, Caderno Alternativo)

Por outro lado, no meio cultural e artístico brasileiro prevalecia, até então, uma arte com perfil de forte engajamento político, influenciada, sobretudo, pelos CPCs, Teatro de Arena, o Grupo Oficina, cujo grande objetivo era a tomada do poder, através da conscientização das massas, de modo que o teatro, o cinema e a música produziam uma arte nessa perspectiva, com um discurso de mensagem direta e, quase sempre, panfletária, em contraponto ao conservadorismo e ao autoritarismo militar de direita que grassava no país.

### 2.2.2 Novos ares, novos sons: o tropicalismo e os festivais

É sobre esse cenário brasileiro que a efervescência política e cultural da juventude traz novas cores, expressões e sonoridades outras, frente aos padrões de arte que se praticavam no Brasil. Em 1968, a partir da montagem da peça, da Oswald de Andrade, surge o Tropicalismo. Este movimento estético musical, que tinha em Caetano Veloso, uma de suas principais referências, incorporava as influências da música pop, especialmente do Beatles, com a adoção de uma instrumentação eletrônica, sem abrir mão da cultura popular como fonte de informação e influência, ainda recebia contribuições de diversas linguagens artísticas, como do Cinema Novo de Glauber Rocha, da arte ambiental de Hélio Oiticica e até da antropofagia de Oswald de Andrade, dentre outras contribuições. Como afirma Costa (2011, p. 17), “a ideia era de que o produto-síntese de todas essas influências revolucionaria a música brasileira, renovando-a e tornando-a mais universal.”

Questionando tudo isso, “um novo grupo de jovens artistas começava a expressar sua inquietação” (HOLANDA, 1980, p. 53). Procurando superar o discurso populista, de um futuro melhor, tão fortemente manifestado nas artes de viés engajado, os tropicalistas propunham algo diferente.

É através dos festivais de música popular que os tropicalistas revelam para um público cada vez maior de todo o país sua mensagem e sua estética irreverentes, utilizando-se sem pudor dos veículos de comunicação de massa, aparatos da *indústria cultural*, em franca expansão no Brasil. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). “Suas roupas de plástico, seus colares, os cabelos grandes, o rebolado, mexiam com os valores sociais, notadamente da

classe média, que reage indignada” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 1994, p. 312), ampliando suas influências junto às novas gerações, como afirma Holanda (1980, p. 300): “Esse grupo passa a desempenhar um papel fundamental não só para a música popular, mas também para a toda a produção cultural da época, com consequências que vêm até os nossos dias”.

Resumidamente, esse era o quadro, esses eram os processos políticos, artísticos e culturais que o mundo e o Brasil viviam, mexendo com as cabeças, desconstruindo padrões de comportamentos e alterando práticas artísticas e políticas, com maior influência sobre o que ocorre, também, no Maranhão em termos do surgimento do que se denomina de Música Popular Maranhense.

## **2.3 O Laborarte, a música popular e a discussão da identidade nacional**

O laboratório de Expressões Artísticas – Laborarte surge nos anos 70, em São Luís do Maranhão, influenciado por um conjunto de movimentos e acontecimentos artísticos e culturais no Brasil e no mundo, em meio a uma conjuntura política das mais complexas, mas, a partir também, de um conjunto de pequenas iniciativas e movimentos das mais diferentes áreas artísticas – teatro, cinema, música, poesia, dança, etc - que já ocorriam na capital maranhense.

O país vivia seu último período de rancor e ódio contra a liberdade cultural; o famigerado AI-5 espumava pelos cantos da boca castrando ideias, manietando gestos libertários, coagindo um por um os mais importantes movimentos de arte cênicas do país que na impossibilidade de serem cooptados pelo sistema iam sendo varridos de circulação; desse modo detonaram o grupo Opinião, desmontaram o Arena, censuravam textos, proibiam divulgação de outros [...] (TEIXEIRA apud BORRALHO, 2005, p. 12)

A década de 70 foi um período de transição do fazer teatral no Brasil, conturbado por um regime político de exceção, sob uma censura recrudescida a partir da instalação do AI-5, em 1968. O movimento teatral dessa época é um exemplo digno da resistência na tentativa de não sucumbir ao sufoco da repressão, experienciando sempre novas saídas para a criação artística. (BORRALHO, 2005, p. 19).

O aparecimento do Laborarte, naquela conjuntura, com as influências e inovações estéticas que tal movimento artístico-cultural desencadeou e imprimiu à cena artística de São Luís, foi decisivo para a aproximação e incorporação das manifestações da cultura popular na produção artística da capital e o, conseqüente, surgimento da Música Popular Maranhense. Reside justamente aí, nessa aproximação e adoção da cultura popular na produção artística

maranhense de São Luís, especialmente na, então, nascente Música Popular, o elemento central do debate sobre identidade cultural regional que daí decorre.

A compreensão das influências e do caráter do Laborarte, enquanto movimento artístico, cultural e político, encontra em “Cultura Brasileira & Identidade Nacional”, obra clássica de Ortiz (2005) suas principais matrizes. A preocupação do autor nessa obra era procurar compreender como a questão da cultura se estrutura no interior da sociedade brasileira e como, dessa forma, se dá também o sentido de uma identidade nacional. Para isso Ortiz (2005) traça uma trajetória do percurso feito pelos intelectuais e grupos sociais brasileiros, no sentido dessa definição ou de encontrar esse sentido da cultura e da identidade nacionais.

Ele identifica, com bastante clareza, a existência desses esforços desde o século XIX, período da prevalência das teorias raciais para explicar a problemática da identidade nacional. Autores como Sílvio Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha foram expoentes dessa corrente, de compreensão do país, os quais foram considerados os precursores das ciências sociais no Brasil na passagem do século XIX para o XX, abrindo caminhos, principalmente através de Nina Rodrigues e Arthur Ramos, para o surgimento da escola de antropologia brasileira. Mas um caráter das ideias desses autores, que é decisivo nessa história de identidade, é que elas, carregadas de pessimismo, legitimavam e fortaleciam o predomínio das concepções evolucionistas e, portanto, do domínio europeu - os “evoluídos”, “desenvolvidos” -, sobre o Brasil, “inferior”, “atrasado”.

Por outro lado, segundo esse autor, essas ideias colocam a necessidade de compreensão a partir das peculiaridades do nacional, do *meio*, da *raça*, já em vista de se pensar a formação de um Estado Nacional (ORTIZ, 2005, p. 15). Tais condições e características particulares do país, “[...] o clima e raça explicando a natureza indolente do brasileiro, as manifestações túbias e insegura da elite intelectual, o lirismo quente dos poetas da terra [...] e a sexualidade desenfreado do mulato”(ORTIZ, 2005, p. 16), impuseram às interpretações evolucionistas, lançarem mãos de outros elementos e conceitos para explicar o “atraso” do país. Com as transformações na economia do país, a abolição da escravatura, com o negro deixando de ser mão-de-obra escrava, passando a contar como trabalhador livre e remunerado, a ser considerado pela sociedade, o que traz uma maior complexidade às elaborações, às discussões sobre a questão racial, estas passam a considerar o país como espaço de miscigenação, mas ainda sob o viés racial.

Outro momento também identificado por Ortiz (2005) dentro nessa trajetória histórica, no âmbito das transformações do país, ocorre já na primeira metade do século XX,

com o Estado buscando orientar e consolidar o desenvolvimento social, na transição de uma economia escravagista para uma de feições capitalistas, quando as ideias e “teorias raciológicas tornam-se obsoletas. Era necessário superá-las, pois a realidade social e econômica impunha outro tipo de interpretação do Brasil” (ORTIZ, 2005, p. 40). É quando, também, se substitui a noção de raça pela noção de cultura, portanto, a partir dos anos 30 do século XX, se inaugura uma nova concepção de percepção do país. Nomes como Gilberto Freyre<sup>29</sup>, Caio Prado Júnior e Sérgio Buarque de Holanda tornam-se principais referências dessa, então, nova compreensão da questão da identidade nacional. É quando também entra em voga o mito das três raças. Embora este, em descompasso com o que ocorria no interior da sociedade, ainda sem as condições materiais necessárias para tanto, portanto, ainda não ritualizado socialmente, posto que habitava somente a dimensão do simbólico, era apenas linguagem e não celebração (ORTIZ, 2005, p. 39).

Tal incompletude verificada se articula com o pensamento de Bourdieu (2003), quando ele afirma que os *sistemas simbólicos* só podem exercer poder estruturante por que são estruturados - ou quando estão estruturados – sendo, pois, nas palavras do autor, “o poder simbólico [...] o poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem *gnoseológica*” (BOURDIEU, 2003, p.9). Em outras palavras, uma vez um símbolo, um mito homogeneizado, ritualizado na sociedade, vira condição de integração moral da mesma. Nesse sentido, Ortiz (2005) identifica como o mito das três raças e a teoria da mestiçagem, levantada por Freyre, ritualizaram-se no seio da sociedade brasileira, portanto, virando símbolos de identidade nacional.

A passagem do conceito de raça para o de cultura elimina uma série de dificuldades colocadas anteriormente a respeito da herança atávica do mestiço. Ela permite ainda um maior distanciamento entre o biológico e o social, o que possibilita uma análise mais rica da sociedade [...] Gilberto Freyre transforma a negatividade do mestiço em positividade, o que permite completar definitivamente os contornos de uma identidade que há muito vinha sendo desenhada. Só que as condições sociais eram agora diferentes, a sociedade brasileira já não mais se encontrava num período de transição, os rumos do desenvolvimento eram claros e até um novo Estado procurava orientar essas mudanças. O mito das três raças torna-se então plausível e pode se atualizar como ritual. A ideologia da mestiçagem, que estava aprisionada nas ambiguidades das teorias racistas, ao ser reelaborada pode difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano ou nos grandes eventos como o carnaval e o futebol. O que era mestiço torna-se nacional (ORTIZ, 2005, p. 41).

Tal situação colocada, o mito das três raças, a mestiçagem, ritualizando-se na sociedade, tornando-se símbolo nacional, encontra respaldo dentro do que Bourdieu (2003),

<sup>29</sup> Embora Renato Ortiz considere Gilberto Freyre um continuador da tradição dos autores do século XIX, ainda que este tenha substituído a temática racial pela adoção do culturalismo de Boas, corrente então em voga na antropologia.

evocando o estrutural funcionalismo de Durkheim<sup>30</sup>, definiu, como sendo os símbolos, instrumentos de *integração social*, embora com suas ambiguidades, servindo ao mesmo tempo para encobrir os conflitos sociais, mas possibilitando que todos se reconheçam como nacionais (ORTIZ, 2005, p.44).

Outro momento marcante desse percurso levantado por Ortiz (2005) concerne ao período da década de 50, quando as ideias dos intelectuais do ISEB<sup>31</sup> imprimem uma reformulação da concepção de cultura. O tom da abordagem não é mais antropológico como fora nas etapas anteriores, mas é tão mais sociológico quanto filosófico. Ortiz (2005) afirma que para os isebianos, influenciados pela sociologia e filosofia alemãs, a cultura passa a ser as objetivações do espírito humano. Portanto, o conceito de cultura ganha uma perspectiva do vir a ser, do que poderá ser feito, a ação social ganha maior importância do que os estudos históricos. Termos como “cultura alienada”, “colonialismo” ou “autenticidade cultural” passaram a fazer parte do debate cultural. Sobre essa corrente do pensamento, Ortiz (2005) chama atenção para duas questões fundamentais. A primeira, é que o pensamento do ISEB se descola da possibilidade de virar “fábrica de ideologia” do governo. Enquanto o governo Kubtscheck marchava pela internacionalização da economia brasileira, os isebianos se ocuparam de construir um ideário nacionalista para compreensão dos problemas brasileiros e para desencadear ações de enfrentamento. O golpe militar veio, posteriormente, sepultar qualquer possibilidade de oficialização das teorias do ISEB. A segunda, é que mesmo escapando da possibilidade de oficialidade, as ideias do ISEB ganharam pouco a pouco popularização, sobretudo, nos meios progressistas e de esquerda e acabou por tornar-se senso comum “se transformando em ‘religiosidade popular’ nas discussões sobre cultura brasileira” (ORTIZ, 2005, p. 47). Exemplos dessa popularização da influência isebiana são o Movimento de Cultura Popular do Recife e o CPC da UNE<sup>32</sup>. Justamente as duas das principais matrizes de maior influência sobre o que ocorre no Maranhão na década de 70, com o surgimento do Laborarte, claro somadas a outras informações, movimentos daquele contexto e às próprias reelaborações dessas ideias em um novo contexto.

Ortiz (2005) define a experiência do CPC como sendo, do ponto de vista teórico, vinculada às ideias isebianas, embora representasse uma radicalização à esquerda dessa perspectiva. Claro, compreendendo esse movimento dentro do contexto da sua existência, ao momento histórico correspondente. Como definiu Tácito Borralho (2005), um dos fundadores

---

<sup>30</sup> Ver “O Poder Simbólico” de Boudieu (2003, p. 9)

<sup>31</sup> Instituto Superior de Estudos Brasileiros.

<sup>32</sup> Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes.

do Laborarte, que morou e estudou no Recife nos áureos tempos de CPC e MCP, a década de 60:

O CPC mantinha um projeto teórico restrito às suas convicções, com sua própria semântica, sua própria sintaxe, o que tornava o conjunto de sua prática artística e cultural apropriado a uma determinada conjuntura muito específica e que, apesar de suas boas intenções, traduzia-se em produtos culturais bastante discutíveis. O MPC, por sua vez, não chegou a conter todos os ‘vícios e desvios advindos da prática cpecista’, devido, segundo Mostaço, à atuação do pedagogo Paulo Freire, que, como membro da diretoria do movimento, conseguia equilibrar as propostas extremadas, projetando o alcance das ações em ‘níveis mais sólidos. (BORRALHO, 2005, p. 21).

E um dos elementos fortes da contradição do CPC, é sua própria definição, instrumentalizada, de cultura popular.

[...] são os intelectuais que levam cultura às massas. Fala-se sobre o povo, para o povo, mas dentro de uma perspectiva que permanece sempre como exterioridade. Apesar das intenções, o distanciamento público-autor é uma constante; um exemplo patético disto são as produções artísticas realizadas pelo CPC. Devido à ênfase colocada na instrumentalização dos bens artísticos, resulta que o elemento estético seja praticamente banido. Basta analisar-se algumas peças teatrais para se convencer de que elas operam no fundo com estereótipos que banalizam a vida social: o estudante, o sacerdote, o operário, o burguês, etc. Tem-se na realidade uma sociologia de atores que muito se assemelha aos ideal-tipos da análise weberiana; [...] o povo é o personagem principal da trama artística, mas na realidade se encontra ausente. Não há vida interior dos personagens, dilui-se a dimensão do indivíduo diante do argumento político colocado *a priori* como necessidade interna ao texto. A Máxima de Carlos Estevam, ‘fora da arte política não há arte popular’ não somente empobrece a dimensão estética, como distancia o autor dos interesses populares, posto que todo aspecto não imediatamente político é eliminado [...] (ORTIZ, 2005, p. 73).

Na verdade, esse caráter ideologizado, instrumentalizador da cultura e das artes, era também fruto de uma época, do pós-guerra, das polarizações políticas no mundo, da *guerra fria*, as revoluções de Cuba e do Vietnã, enfim, tudo passava por essa perspectiva instrumental, político-ideológica. Claro que isso traria repercussões para o panorama das produções artísticas. No Brasil não foi diferente. No teatro, no cinema, na música e nas artes de modo geral ocorreram profundas transformações, com repercussões decisivas para o discurso e para a própria estética das manifestações artísticas e, claro para vida política do país.

No Brasil, foi na primeira metade da década de 60 que surgiram alguns movimentos artísticos e culturais, de forte viés político, de perspectiva “participante-popular”. Em outras palavras, as ideias isebianas naquele contexto haviam contaminado tanto as correntes esquerdistas marxistas, quanto a prática social da Igreja Católica, isto é, tanto o CPC, de Carlos Estevam Martins, quanto MCP, de Paulo Freire, incorporou as noções de cultura popular e de alienação cultural. Tais movimentos acabaram por desencadear

influências nos palcos, nas telas, nas salas de aula, e também na música. Foi quando se cunhou a sigla MPB, designando Música Popular Brasileira, também dentro dessa perspectiva.

[...] a sigla MPB [...] tem raízes históricas bem demarcadas. Foi no âmbito dos desdobramentos da bossa nova no início dos anos 60 – com a incorporação pelos músicos da temática política e com o engajamento social de alguns deles –, da proliferação de programas musicais na televisão e do grande sucesso dos festivais da canção ao longo dessa década, que a Música Popular Brasileira (MPB) surge como instituição e se firma como marca da música brasileira por excelência. (NAVES, COELHO, BACABAL, 2006, p. 9).

Ali, tudo ganhava uma perspectiva de uma arte engajada, de viés “popular”, contra a “alienação cultural”. Grupos de teatro como o Arena, o Oficina, dois dos mais importantes grupos do país, eram grandes exemplos de uma arte engajada politicamente.

Não é absurdo dizer que tanto o Arena, quanto o CPC e o Oficina compactuavam de algum modo com a Frente Nacionalista articulada e preconizada pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB).

[...]

Com as mesmas preocupações com o popular como componente da linguagem e das expressões artísticas, e, ainda, como sentimento de cultura e produção estética, o Movimento de Cultura Popular (MCP), de Pernambuco, [...] afirmava-se no Nordeste. E essa afirmação se dava como movimento artístico, cultural e pedagógico atuante e abrangente [...] (BORRALHO, 2005, pp. 20-21).

Esse perfil de atuação, de engajamento político, nas produções artísticas permaneceu por quase toda a década de 60. Em 1967, já criticando esse tipo de instrumentalização das artes, o grupo Oficina monta a peça o “Rei da Vela”, baseada em texto de Oswald de Andrade. Segundo Borralho (2005), a montagem de O “Rei da Vela”, que homenageava o cineasta Glauber Rocha, acaba sendo a responsável pelo nascimento do Tropicalismo, movimento estético, que desencadeou grande debate e influencia no meio cultural e artístico, mas que se concentrou mais fortemente na música, causando verdadeiro furor no meio musical, rompendo com muitas “verdades” de então.

Se é verdadeiro dizer que naquela década vivia-se um período de grandes embates políticos e de intensa produção artística, também é oportuno afirmar que foi um período que a economia do país avançou na lógica de um projeto nacional de desenvolvimento capitalista, ainda que marcado de contradições e toda *má sorte* de conseqüências. Foi um período que se orientou a economia para a criação de um mercado interno, marcado pelo crescimento do parque industrial, o país foi experimentando crescentemente seu tardio processo de modernização.

Otávio Ianni, por exemplo, quando estuda planejamento estatal, afirma que a política governamental pós-64 possui uma nova sistemática e organização que a individualiza em relação a todas as outras políticas adotadas desde 1930. Outro economista, procurando por indicadores não convencionais para apreender a

especificidade desta nova realidade brasileira, vai insistir no aspecto da difusão de um *ethos* capitalista, o que significa que o processo de racionalização não se confina aos limites da esfera administrativa, mas se estende, como comportamento, aos próprios indivíduos. (ORTIZ, 2005, p.81).

Se se cria um mercado de bens materiais crescente pela própria expansão capitalista brasileira, cria-se gradativamente um mercado de bens simbólicos, culturais, caracterizando logo a existência de um mercado cultural, que atingia um grande público consumidor de abrangência nacional. Nesse sentido, esses ares modernos, capitalistas acabam também por influenciar a própria relação entre cultura e Estado no Brasil. As políticas governamentais para a cultura começam a experimentar maior racionalidade de planejamento e de orientação ideológica. Para o Estado autoritário era necessário também fazer uso de estratégias de comunicação para consolidar sua hegemonia estatal. Como afirmara Bourdieu (2003), a *força* e a *comunicação* (cultural, simbólico) se completam, em vista da legitimação do poder. É quando surge o discurso ideológico da integração nacional, formulado pela ideologia da Segurança Nacional (ORTIZ, 2005, p. 83): “Isto significa que o Estado deve estimular a cultura como meio de integração, mas sob controle do aparelho estatal. As ações governamentais tendem assim a adquirir um caráter sistêmico, centralizadas em torno do Poder Nacional.”

Um fator que vai ser importante observar também daquele contexto de expansão capitalista, de criação de um mercado cultural, de um governo autoritário, da ideologia da integração nacional, é que a questão do nacionalismo, nos moldes como fora defendido pelos isebianos, perde terreno, ganha força, literalmente, outra configuração. O estado, nessa conjuntura moderna e autoritária, passa a implementar pela primeira vez sua política de cultura, submetendo todos a um controle pela força do Estado.

Surgem, assim, organismos do tipo EMBRAFILME, FUNARTE, Projeto Minerva, TV Globo, que começa a atuar como administradores culturais. Toda manifestação popular tende, portanto a ser inserida num espaço de subordinação que arbitrariamente é imposto a partir do alto. O problema se apresenta pois, como relação de forças, não como alienação. A questão do nacionalismo, tal como era considerado nos anos 60, deixa de ter sentido. Efetivamente, existem hoje instituições que implementam um real desenvolvimento da cultura brasileira; não houve porém, a nosso ver, um movimento de desalienação, mas sim estruturou-se um novo campo da cultura onde as formas de dominação tomaram configurações distintas. (ORTIZ, 2005, p. 78).

O Laborarte nasce sob todos esses ventos nacionais, numa conjuntura muito específica de um estado como é o Maranhão.

[...] tento esboçar a produção do teatro maranhense contextualizada no panorama do teatro brasileiro da década de 70, período de dificuldades de experienciar a livre expressão, em que um teatro político foi a forma de resistência artística mais disseminada no país. (BORRALHO, 2005, p. 17).

Diria que se é verdade que os ares do CPC, MCP de Pernambuco, do Teatro de Arena, do grupo Oficina, do movimento Tropicalista, dos Festivais de Música, da MPB alimentaram a geração *laborartearna* de ideias e influências, também é verdade que o desenvolvimento capitalista, a existência de um mercado cultural, que já ocorriam no centro-sul do país, no Maranhão ainda não era uma realidade na virada dos anos 60 para os 70. Algo que vai se expandir por aqui bem depois, na década de 80, como veremos no terceiro capítulo deste trabalho. Mas, ainda assim, a despeito desse relativo descompasso temporal do Maranhão com o que ocorria no sudeste e sul, em termos econômicos e de mercado, no Maranhão um movimento artístico, animado pelo jovem Tácito Borralho, se desenvolveu naquele contexto provocando mudanças importantes naquela década, com significativos desdobramentos até os dias de hoje.

A proposta veio com o Tácito Borralho. Ele acabara de chegar de Recife, com muitas ideias na cabeça e com vontade de criar um grupo de teatro. A ideia vingou e chegamos ao Laborarte. (Sérgio Habibe em entrevista a Ricarte Almeida Santos, set/2012)

A fundação do Laborarte se inspira mais diretamente no Teatro Laboratório, novidade que se difundiu por todo país, integrando, a partir das diferentes linguagens artísticas, como fotografia, cinema, artes plásticas, poesia, dança e música. E claro por um conjunto de movimentos artísticos, culturais e político daquele momento de intensa ebulição social. O Laborarte pretendia unir tudo isso, articulando diversos grupos artísticos que já atuavam em São Luís, de teatro, de danças e outros artistas de diferentes áreas, a partir da valorização da cultura popular do Maranhão. Cesar Teixeira, um dos fundadores do movimento, relata com clareza o panorama artístico mobilizado naquela circunstância.

Os artistas e grupos já formados questionavam-se diante das exigências de um tempo dominado pela repressão política, mas também dos novos ventos que sopravam dos grandes festivais de MPB, da Pop Arte, do Tropicalismo, do Teatro Oficina, do Arena e outros movimentos de vanguarda. Em 1970, o Movimento Antroponáutica – após uma primeira convocação geral tumultuada no prédio do Liceu – puxou um grande encontro artístico no auditório da Biblioteca Pública Benedito Leite, com exposição de artes plásticas nas escadarias, lançamento de livro e um espetáculo envolvendo teatro, dança e música. Os protestos e manifestações de irreverência previstos foram abortados pela Polícia Federal, que descobriu toda a movimentação e enviou vários agentes para o local. Exatamente ali, pode-se afirmar, foi jogada a semente que iria resultar na criação do Laborarte dois anos depois. Em resumo, o movimento começou antes mesmo da existência do Laborarte. Na verdade, esse nome nem sequer existia. Quando chegamos ao sobrado da Rua Jansen Müller, em meados de 1972, havia muito por fazer. A parte superior do prédio, onde teria funcionado uma pensão, ou coisa parecida, estava cheia de divisórias e precisávamos arrumar as instalações, a cozinha, confeccionar móveis etc. Finalmente juntaram-se os sobreviventes dos grupos Antroponáutica, TEFEMA, e Chamató de Danças Folclóricas, sob o comando de Regina Teles, além de alguns atores convidados do Grupo Armação, de Recife. Somente em 11 de outubro a casa foi

inaugurada como Laborarte, que significa Laboratório de Expressões Artísticas. (Cesar Teixeira em entrevista a Ricarte Almeida Santos, em 1/10/2012).

Estes se dispunham a fazer uma arte de viés popular, engajada, contestando os valores conservadores da sociedade de então e o regime político militar ditatorial, então, no seu apogeu. Por outro lado, ainda que aquele movimento carregasse consigo forte influência de movimentos políticos e/ou artísticos de esquerda, como o CPC, MCP, Teatro de Arena e Oficina, dentre outros, na década de 70, já se vivenciavam novos movimentos estéticos e artísticos que relativizam a arte engajada, que preponderou na década anterior; depois, marcados também por uma metodologia de muito estudo e pesquisa, os integrantes do Laborarte conseguiram estabelecer certo equilíbrio nas dosagens das diferentes influências de que foi alvo. Assim, a própria noção de *cultura popular* para os Laborarteanos, difere da ideia de “alienação” que marcou o pensamento cepecista, prevalecendo para eles uma linha de entendimento próximo à noção defendida por Ortiz, quando afirma que “[...] a noção de cultura popular enquanto folclore, recupera invariavelmente a ideia de tradição, [...] seja de tradição-sobrevivência, ou na perspectiva de memória coletiva, que age dinamicamente no mundo da práxis” (ORTIZ, 2005, p. 70).

Buscava-se integrar conceitualmente vários gêneros artísticos, em forma e conteúdo, obedecendo a uma estética intemporal que respeitasse os valores tradicionais preexistentes em nossa comunidade. Metodologicamente era também necessário dividir o trabalho em departamentos, para depois somar. Não seria fácil, e nem sempre isso iria acontecer. Precisávamos de um ponto de partida, e este se encontrava justamente na experiência acumulada com o teatro. A base era o estudo de Grotowsky, Stanislavsky, Augusto Boal, Ariano Suassuna e Brecht aplicado às pesquisas que fazíamos em torno de linguagens tradicionais (cênicas, poéticas e musicais) presentes no bumba-meu-boi, no tambor-de-mina e outras manifestações populares. Tais pesquisas, analisadas e sistematizadas posteriormente nas reuniões de trabalho e sessões de laboratório, serviriam tanto para o teatro, quanto para a dança, a música, a literatura, a fotografia e as artes plásticas. Somava-se a isso a observação cuidadosa da produção e das técnicas tradicionais utilizadas por Cecílio Sá, Jamil Jorge, Bibi Geraldino e outros teatrólogos que deixaram uma contribuição inestimável ao nosso teatro popular. O resto era só criatividade. (Cesar Teixeira em entrevista a Ricarte Almeida Santos, em 1/10/2012)

De uma ação pensada como nova proposta de teatro nos anos 70, o Laborarte, movimento que congregava jovens artistas, sob a influência dos novos acontecimentos culturais no Brasil e no mundo, acabou por contribuir decisivamente para o surgimento de uma nova estética musical, a partir de seus experimentos artísticos e, sobretudo, da pesquisa e vivência com manifestações da cultura popular maranhense.

### 2.3.1 O Laborarte: laboratório e semente de uma nova música ou sinais de um “Modernismo” tardio *a la* Maranhão?

A Semana de Arte Moderna de 1922 foi um acontecimento balizar para o reconhecimento dos traços de brasilidade, especialmente na literatura e nas artes plásticas e, posteriormente, a partir de 1924, através das mais diversas manifestações artísticas e culturais, “passa adotar como primordial a questão da elaboração de uma cultura nacional” (MORAES apud VIANNA, 1995, p. 95), em contraponto ao padrão eurocêntrico que ainda grassava no Brasil. Ortiz (2005, p. 40) alerta que “se o modernismo é considerado por muitos como um ponto de referência, é porque este movimento cultural trouxe consigo uma consciência histórica que até então se encontrava de maneira esparsa na sociedade”. Consciência que foi fundamental à superação do determinismo raciológico que até então preponderava.

O Laborarte, no Maranhão, a partir da década de 1970, guardadas as devidas proporções, especificidades e contextos, cumpre, no contexto regional, de certo modo, esse papel em relação à valorização e reconhecimento público da então marginalizada cultura popular maranhense.

Segundo Borralho (2005), o Laborarte surge na década de 70, reunindo diferentes grupos artísticos das mais diversas expressões e linguagens, que já atuavam no Maranhão desde a década anterior. Grupos de teatro, poesia, fotografia, artes plásticas, danças populares e música.

Alguns fundadores do Laborarte participaram, ainda pelo TEFEMA, do espetáculo **Uma meia para um par de homens**, uma denúncia contra o incêndio do bairro do Goiabal, em São Luís; uma denúncia sobre todos os aspectos: a corrupção, o crime, a prostituição, as drogas, enfim, era aquela forma de protesto do grupo e isso em plena ditadura.

A discussão quanto à fundação de um grupo artístico foi em casa de Lúcio da Silva, no bairro do Sacavem, mais ou menos em 70, 71. A princípio o grupo seria apenas um ‘grupo de artistas’ que faria um trabalho de vanguarda; de artistas juntos num só local, sem maiores pretensões. No entanto, a coisa começou a tomar outro rumo e começava-se a pensar em fazer do LABORARTE um local de produção artística rentável, e que deu certo. (BORRALHO, 2005, p. 39)

De modo que a movimentação em torno do Laborarte, além dos grupos artísticos, acabou atraindo outras pessoas que, mesmo não sendo artistas, entraram, de forma voluntária, no movimento, ajudando a construir uma nova perspectiva para a cultura e para as artes maranhenses. Eram militantes políticos, apreciadores, jornalistas, escritores, enfim, pessoas que acabaram envolvidas nas mais diferentes funções dentro do grupo e contribuindo com a legalização, organização e estruturação da entidade Laborarte e do próprio movimento

artístico-cultural que então despontava. Borralho chama atenção, também, para o papel da *Igreja progressista* nesse processo, chegando a chamar de célula mãe do Laborarte uma comunidade político-religiosa que se implantava no bairro do Anjo da Guarda. Aliança que setores da Igreja Católica, à esquerda, passaram a construir em todo o Brasil com comunidades, grupos sociais e partidos políticos naquele contexto de grande repressão.

Mas a célula mãe do LABORARTE foi a comunidade político-religiosa, que se tentou implantar no bairro do Anjo da Guarda, São Luís. Tácito Borralho, ex-seminarista, trouxe consigo de Recife ex-alunos, artistas plásticos (ou artesãos?): Anselmo Feitosa Kekéu, Flávio Caldas e Tarcísio Sá (que também era ator). Eles faziam parte do grupo Armação, de Recife, que Tácito dirigia lá. José Antônio Boer era ex-militante de movimento paroquial e da JEC e, naquele momento, já havia trabalhado com CEBs e era empregado da Cáritas Diocesana, onde desenvolvia trabalhos em projetos de ‘restauração da dignidade humana’ etc... Ora, ao se transferirem para o centro, a casa que hoje é o LABORARTE, foi alugada em princípio para eles. Anselmo e Flávio voltaram para Pernambuco, e Tácito, Tarcísio e José Antônio foram morar na Rua Jansen Müller e participar daquele movimento artístico. Como naquela comunidade rezava-se menos e agia-se mais, tinha decidido morar antes na periferia. Mas é claro que o sentimento político sobrepujaram o religioso. (BORRALHO, 2005, p. 39-40).

O Brasil nos anos 70, por um lado, vivia um momento de intensa repressão política. Depois do golpe de 1964, que cassa o governo de João Goulart, instaura-se no país uma pesada ditadura militar, impondo medo e censura, fechando e reprimindo os mínimos espaços de participação e cidadania que se construíam até então. Prevalencia a ideologia da Integração Nacional, garantida pela política de Segurança Nacional (ORTIZ, 2005).

Por outro lado, vivia-se também no meio artístico e intelectual brasileiro, uma arte de profundo engajamento político e busca de superação dos padrões conservadores, “alienados” e “alienantes” de arte que até então prevaleciam. Como se pode perceber, um momento de grande efervescência na vida do país, com consequências decisivas nas artes de modo geral, com rupturas, novidades e reelaborações.

Naqueles momentos de muita censura política e social a organização de uma geração talentosa de jovens na cidade de São Luis daria o que falar e deu no que deu. O Labô conseguiu botar na rua com muita criatividade sua trupe inquieta e promissora matando cachorro a grito. Cabeça dura recheada de obstinação e perseverança. (Josias Sobrinho em entrevista a Ricarte Almeida Santos, em 8/10/2011).

[...]

O LABORARTE nascia construindo um projeto de trabalho que ocupou bastante as discussões do grupo recém-instalado no casarão da Rua Jansen Müller, 42. Prédio alugado pelo grupo ainda sem caixa e que teve as despesas de aluguel mantidas por um longo espaço de tempo com as contribuições advindas das quotas de sócios efetivos e dos sócios especiais, sendo que num período de 6 meses recebeu ajuda financeira de 50% do valor do aluguel, da FUNDAÇÃO CULTURAL DO MARANHÃO, que a retirou ao completar esse tempo” (BORRALHO, 2005, p. 42).

Observa-se ainda no perfil daquele grupo, como se vê na citação acima de Borralho, sua tentativa de manter, solidariamente, sua autonomia financeira em vista de

garantir sua manutenção. Ainda assim, naquela circunstância, de ausência no Maranhão de políticas públicas de fomento à cultura, tendo que recorrer a algum tipo de “ajuda” oficial.

### 2.3.2 Laborarte: integrando linguagens artísticas e a cultura popular

Surgido dentro dessa ambiência de ebulição política e cultural, o movimento Laborarte recebe distintas influências. Entretanto, uma, segundo Borralho, foi decisiva: a criação do Teatro Laboratório, da teatróloga Joana Lopes, experiência que se difundiu por todo o país. Uma síntese do pensamento do teatro de Arena e do Laboratório Grotowski, segundo Tácito Borralho, expressando também de que modo foi sendo pensado o Laborarte, enquanto proposta inovadora para os padrões de então, numa ainda tímida São Luís.

No momento que eu encontrei a Joana eu pude sintetizar na minha cabeça que seria um movimento. Daí eu trouxe a base do grupo Armação de Recife, nós tentamos criar aqui o grupo Armação, no Maranhão, só que existia já o Teatro de Férias, existia o Grupo Chamatô, que nós estávamos iniciando, que era de dança, com Regina Telles. E isso foi ampliando [...] juntando pessoal [...]. A gente teve que inventar um outro tipo de título que não Teatro Laboratório, mas aproveitar da experiência que ela tinha passado [...] que era fazer uma experimentação das linguagens artísticas [...]. Ela deu essa síntese, então o Brasil fervilhava nessas experimentações, mas elas eram muito distantes pra nós aqui. Em Pernambuco a gente tinha uma experiência muito forte, que foi o que eu acho que sedimentou mais a minha ideia de fazer teatro mais popular, que foi o TPN – Teatro Popular Nordeste (BORRALHO apud MENDES, 1999, p. 47).

O que se pode perceber, pelas influências e perfil de seus idealizadores, é que o Laborarte, embora congregando diversas linguagens e expressões artísticas, estruturadas em vários setores ou departamentos – artes cênicas, imprensa e propaganda, som (incluindo a música), fotografia e cinema e artes plásticas – privilegiava majoritariamente em suas produções, as ações para o teatro.

As demais áreas, laboratórios artísticos, durante muito tempo, embora produzissem consideravelmente – tanto na música e cultura popular, quanto nas artes plásticas e fotografia –, gravitavam, quase sempre, em função do teatro, que de fato, na perspectiva do Teatro Laboratório, dependia das outras expressões para suas experimentações, com a integração das mais diferentes linguagens.

Não foi por acaso que o trabalho teatral absorveu grande parte do aproveitamento das experiências dos outros laboratórios e, com espetáculos que integravam de fato todas as formas de expressão artística, sem conseguir talvez a tão cobiçada “linguagem integrada”, tornou-se o grande divulgador do grupo. (BORRALHO, 2005, p. 45).

O teatro acabou cumprindo num primeiro momento, um papel de agregador, integrador de artistas de diferentes áreas, em vista da produção de uma arte independente, crítica da realidade e sustentada nos valores e informações da cultura popular maranhense, mas também sintonizada com os novos tempos e com os novos movimentos artísticos e culturais, como Teatro de Arena, Cinema Novo, Tropicalismo, Teatro Laboratório, entre outras movimentações políticas e artísticas de então.

A primeira novidade foi o trabalho departamental e o laboratório como premissa para o aprofundamento de uma arte coletiva, integrada, conceitualmente engajada, com postura crítica diante da realidade sociocultural do Estado, e possibilitando variações estéticas nas diferentes expressões trabalhadas. Releituras críticas, por exemplo, possibilitaram espetáculos em que se juntava ao *Teatro Pobre* (Grotowsky) a dramaturgia emergente do Nordeste, a irreverência do auto popular do boi, do malabarismo circense, da literatura de cordel e do mamulengo, da mesma forma que o ritualismo da mina, a liturgia do divino e a contrição das ladainhas. Tal linguagem se estenderia aos espetáculos de dança. Com uma diferença: não seria uma caricatura das manifestações folclóricas ou populares – tal como algumas companhias ainda hoje fazem –, mas uma recriação estética dessa linguagem, traduzida em movimento e gesto postos à luz da contemporaneidade. Foi incrementada uma literatura contemporânea que valorizava o surrealismo do cordel e uma dramaturgia que possibilitou o reencontro com poetas renomados, como José Chagas e Nauro Machado. (Cesar Teixeira em entrevista a Ricarte Almeida Santos em 01/10/2012).

Tendo como um dos seus objetivos principais, “integrar conceitualmente vários gêneros artísticos, em forma e conteúdo, obedecendo a uma estética intemporal que respeitasse os valores tradicionais preexistentes em nossa comunidade” (Cesar Teixeira em entrevista a Ricarte Almeida Santos, em 1/10/2012), a chamada *turma* do Laborarte mergulhou com afinco, não só nos estudos sobre as linguagens e movimentos artísticos, nos fundamentos filosóficos e políticos, mas também nas pesquisas e estudos sobre as manifestações da cultura popular do Maranhão: bumba meu boi, tambor de crioula, tambor de mina, festas do divino, entre outras, passaram a fazer parte do interesse do grupo e a serem incorporadas nas produções e espetáculos que fazia.

Registrar o processo da produção artística popular, empreendendo principalmente um mergulho no universo simbólico do conhecimento desse povo, captá-lo, estudá-lo, entendê-lo, elaborar um produto artístico a partir dele e reapresentá-lo ao público, através de todas as técnicas e equipamentos disponíveis pelo movimento (BORRALHO; SOBRINHO, 1993, p. 15).

E isso foi muito bom para o Laborarte, que tinha a perspectiva de trabalhar a cultura popular com pesquisa. Se fez isso com o tambor de crioula, tambor de mina e bumba-meu-boi, que era uma coisa mal vista, o Laborarte resgatou essa dignidade que já existia, mas a classe dominante não aceitava (Cesar Teixeira em entrevista a Itevaldo Jr.).

Como se constata na fala de Cesar Teixeira e de Josias Sobrinho todo esse trabalho *laborarteano* era sustentado em estudos e pesquisas, por diferentes departamentos-laboratórios, junto aos grupos e manifestações da cultura popular, coordenados pelo teatrólogo Tácito Borralho.

O objeto a ser pesquisado era fruto de uma decisão tomada pelo grupo como um todo, e o segundo passo desse trabalho incluía o detalhamento do foco de abordagem por laboratórios. Assim, cada Departamento-Laboratório, por sua área específica, decidia o que aprofundar na pesquisa [...].

O objeto da pesquisa era sempre uma forma de manifestação de cultura popular no onde, como e quando ela se manifesta. Coletadas as informações necessárias em todos os aspectos, estas eram, após separadas por área de interesse, reestruturadas e reelaboradas para ficar prontas como expressão pura ou obra finalizada (uma música, um poema, uma tela a óleo, um texto dramático) ou como material depurado e apropriado para compor posteriormente uma obra de arte integrada. (BORRALHO, 2005, p. 44).

### 2.3.3 Laborarte: vivência comunitária e engajamento político na arte

Outro tipo de vivência, que simboliza as origens, influências e o perfil de engajamento e resistência política da produção artística do Laborarte, naquele contexto, era com os movimentos populares, estudantis, comunidades afetadas pelos *grandes projetos*<sup>33</sup> e organizações sociais de contestação, incorporando temáticas, expressando denúncias de violações dos direitos humanos, através de suas produções, com maior força e envolvimento nas décadas de 70 e 80. Período ainda de vigência dos governos militares e de implantação de grandes empreendimentos como CVRD e Alumar, ligados ao projeto *Grande Carajás*, que causaram fortes impactos junto a comunidades e populações tradicionais do Maranhão. Era o modelo de desenvolvimento capitalista implementado pelos governos militares, baseado nos *grandes projetos*, sobretudo, fornecedores de matéria prima, que começava a se instalar no maranhão, abrindo diversos focos de conflito junto a essas populações e comunidades mais vulneráveis, segundo o Relatório de Pesquisa “Carajás: Desenvolvimento ou Destruição?”, lançado pela Comissão Pastoral da Terra-CPT em 1995, junto com pesquisadores da Universidade Federal do Maranhão.

A destruição de ecossistemas e da biodiversidade, com a utilização de fogo, motosserra, correntão e herbicidas. Expulsão, morte, perambulação de famílias e

<sup>33</sup>Os grandes projetos no Maranhão tiveram na Companhia Vale do Rio Doce (hoje Vale) e Complexo de Alumínio do Maranhão (Alumar) suas maiores expressões em termos de impactos sociais, ambientais e econômicos, em torno das quais se desenvolveu um vigoroso complexo minero-metalúrgico, que tem no sistema portuário de São Luís seu grande escoadouro.

desagregação de comunidades. Sub-emprego, terceirização, mosquito e lama vermelha. Este é o cotidiano da região do Carajás onde as riquezas naturais, grandes investimentos e lucros afloram combinando privilégio e desigualdade (LAZZARIN; PASTOR, In: relatório de pesquisa, “Carajás: Desenvolvimento ou Destruição?”, 1995)

Assim se dava o início do processo de expansão e “modernização” capitalista no Maranhão. Estes grandes empreendimentos, agropastoris, mínero-metalúrgicos, energéticos, cuja natureza era a exploração das riquezas naturais e o método quase sempre a utilização da força e do poder simbólico, correspondendo a uma prática efetiva de violação dos direitos de populações tradicionais. (BOUDIEU, 2003). Tais *negócios*, contando com toda a força e incentivos dos governos nacional e estadual, avançaram extraordinariamente a partir dos anos 70, sobre importantes faixas do território maranhense e de outros estados vizinhos, como Pará e Tocantins, alterando relações sociais, apropriando-se de territórios e impondo limites e mapas territoriais, imprimindo danos irreparáveis às comunidades e povos atingidos.

Sua inspiração é econômica e balizada juridicamente para assegurar a exploração de recursos minerais estratégicos, subordinando às suas diretrizes os demais processos produtivos. Pode-se dizer neste sentido, que é colidente e externa aos segmentos camponeses e aos povos indígenas, cuja existência coletiva configura territórios específicos [...], resultado de práticas de afirmação étnica e política. Há pois uma contradição básica entre a *região* instituída e a constituição destes referidos territórios. (ALMEIDA, 1995, p. 35)

É sobre tal contradição, apontada por Almeida (idem), materializada em conflitos fundiários sangrentos, que se deu o início da expansão e “modernização” do desenvolvimento capitalista em território maranhense em meados da década de 70. Encontrou-se nas leituras de materiais sobre o Laborarte o registro de diversos trabalhos do grupo desenvolvidos em parceria com entidades sociais, como a Pastoral Popular, a Sociedade Maranhense de Defesa dos Direitos Humanos e a Cáritas Brasileira, entre outras, envolvendo comunidades afetadas pelos *grandes projetos*, que redundaram em produções com este perfil de resistência e denúncia, em diferentes momentos da história recente do Maranhão.

Naquela época, o grupo já se tornara conhecido e galgado um certo nível de respeito no comunidade, despertando em grupos e instituições um forte sentimento de credibilidade. [...] As irmãs de NOTRE DAME, dos EUA – com uma casa na Paróquia de São Cristóvão (Tirirical), que era responsável pela Pastoral Popular e coordenava o movimento de articulação das comunidades eclesiais de base, procurou parceria junto ao LABORARTE [...] Era um convite claro para a preparação de um espetáculo que servisse como ilustração de um grande debate sobre a implantação de um monumental projeto, que implicava na construção de uma usina siderúrgica para a produção de alumínio, de uma ferrovia e de outras instalações de grandes proporções, o que resultaria na desapropriação de povoados inteiros. Os sinais dessas transformações já eram vislumbrados através de intenso movimento de firmas abrindo picadas mato adentro no interior da Ilha, o que viria a concretizar-se nas futuras instalações da Cia. Vale do Rio Doce.

O LABORARTE tinha pela frente um desafio novo: podia, a partir daí, experimentar o método de criação coletiva de um espetáculo, diferente dos que vinha montando. Tinha à disposição um campo concreto, que ia além das manifestações lúdicas e folclóricas. Ia entrar em um espaço de luta efetiva e com sua própria munição: a Arte!” (BORRALHO, 2005, p. 61)

Tal desafio possibilitou, por alguns anos, considerável vivência junto às comunidades afetadas, desencadeando processos artísticos e educativos, de reflexão sobre os novos problemas que ameaçavam a vida dessa gente. O que se pretendia com isso “[...] era ajudar os líderes das comunidades de base a estender para todos os moradores dos povoados a discussão que já apavorava todo mundo [...] ora, isso, sem discussão organizada, estava se tornando um terror desordenado [...]” (BORRALHO, 2005, p. 61).

Como já enfatizado, o Laborarte foi, a partir da década de 70, um movimento integrado por jovens artistas de diferentes linguagens, influenciado pelos novos movimentos culturais e artísticos do país e do mundo. Mas, também, fortemente enraizando-se nas expressões culturais populares de sua terra, nos problemas reais de sua gente, que expressaram um viés de forte renovação e resistência cultural e política, implicando decisivamente para a assimilação e/ou aceitação da diversidade das manifestações da cultura popular, através de sua prática artística, especialmente, na música.

Um exemplo de trabalho coletivo e engajado foi Marememória, adaptação da obra poética de José Chagas, com cenário artesanal de palafita no palco, a presença de violeiros numa festa de São Benedito iluminada por lamparinas, o andar de caranguejos feito dança, o ruído gravado de passos na lama, a projeção de slides nos lençóis.

Enfim, uma transversalidade de expressões artísticas para denunciar a miséria social pelo contraste entre a alegria da festa, a dor do parto, a fome e a morte escondida nas gargantas que cantavam uma ladainha. Literatura, teatro, música, dança, fotografia, artes plásticas, estava tudo ali. (Cesar Teixeira em entrevista a Ricarte Almeida Santos, em 01/10/2012)

Josias Sobrinho, importante compositor maranhense e um dos integrantes do Laborarte, naquele período, reforça essa perspectiva quando afirma que aquele movimento artístico promoveu uma “mudança radical do conceito de objeto artístico onde a cultura popular diz eu tô aqui e vim pra ficar. A ditadura do popular por fim instalada. Daí em diante o que se assiste é um embate onde os contrários se com-fundem” (Josias Sobrinho em entrevista a Ricarte Almeida Santos, em 8/10/2012).

Este perfil e caráter do movimento Laborarte vão ser decisivos no rumo e, pela dimensão que a produção musical no Maranhão toma a partir dos anos 70, do ponto de vista estético e temático dessa música, até um determinado momento dos anos 80. Aí é quando novos acontecimentos no campo midiático/tecnológico e político vão alterar substancialmente a continuidade dessa produção musical, em seu caráter e volume. Instaurando, como observa

Bachelard (1983), um processo de *descontinuidade*, justamente, naquilo de mais substantivo que o movimento musical maranhense até então incorporava, seu conteúdo estético e político, de forte apelo identitário, de pesquisa e de resistência ao regime. Quando ocorre uma grande descoberta, um grande fato histórico e/ou tecnológico, “É motivo de instrução fundamental, uma razão de reforma radical do saber, um novo ponto de partida. Daí caracterizada a descontinuidade” (BACHELARD, 1983, p. 173). Mas isso é assunto para os próximos capítulos.

#### 2.3.4 Cultura Popular e identidade cultural regional

É fundamentalmente importante lembrar que as manifestações da cultura popular, o bumba meu boi, o tambor de crioula, o tambor de mina, motivo de vivência, estudo e pesquisa da geração *laborartean*a, ainda não eram bem vistas e aceitas pela sociedade e nem pela intelectualidade maranhenses até ali. Ainda não tinham sido ritualizados socialmente (ORTIZ, 2005); ou, na acepção de Bourdieu (2003) ainda não era condição da *integração moral* da sociedade Maranhense. Esta, de modo geral, ainda muito afeita às ideias da “grande literatura”, da “grande arte”, e até da “grande música”, orgulhosa do título de “Atenas Brasileira”, justificado por todos esses “nobres” atributos, e do mito da tal “fundação francesa” (LACROIX, 2008)<sup>34</sup>, algo que até hoje, em diferentes espaços e meios, como uma quase instituição, se difunde garbosamente, como afirma Reis (2011, p. 128), em recente livro de artigos<sup>35</sup>:

As representações elaboradas pelos intelectuais locais primeiro buscaram num passado idealizado o que nos distinguiria. De forma lenta a partir dos anos 70 até estourar nas duas últimas décadas, essa diferença foi se fixando na exaltação da cultura popular. Continuávamos a nos sentir descendentes dos ‘ateniense’ do século XIX (a cidade dos poetas), a fazer referência à mítica ‘fundação francesa’, ter orgulho dos casarões (a cidade dos azulejos) – a pesar de no dia a dia continuarem despencando – no entanto, cada vez mais o orgulho foi passando para algo antes quase escondido, as manifestações culturais populares como o bumba-meu-boi e o tambor de crioula.

A verdade é que, até bem pouco tempo, essas manifestações da cultura popular sofriam, sobretudo, perseguição policial, eram tidas como “coisa de preto”, sua prática era restrita aos espaços da periferia, proibidas de se apresentar no centro, onde moravam as

<sup>34</sup> Ver “A Fundação Francesa de São Luís e Seus Mitos, de Maria de Lourdes LauandeLacroix – EDUEMA (2008).

<sup>35</sup> “Guerilhas”, livros de artigos de Flávio Reis – Pitomba (2012).

famílias da chamada *sociedade ludovicense*. Ester Marques, em “Mídia e experiência estética na cultura popular” (1999), destaca o tratamento oficial que era dado às *brincadeiras* do bumba-meu-boi, durante boa parte do século XX.

[...]o bumba-meu-boi permanece rejeitado pela sociedade e reprimido pela polícia, não podendo sair dos seus espaços de produção para dançar em lugares não autorizados, sob pena de prisão dos amos e brincantes e outras punições, como derrubar o barracão (a sede da brincadeira); suspender as apresentações ou negar licença de funcionamento. Punições que só são revistas com interferência de um político ou da imprensa, que continua, no entanto, a manter com a brincadeira uma relação de confronto e aproximação. (MARQUES, 1999, p. 175)

No entanto, não foi o preconceito, as posturas racistas da sociedade e da elite intelectual, tão pouco a repressão policial, suficientes para abafar ou sufocar tais manifestações populares. Cesar Teixeira em entrevista a este pesquisador, relata o vigor das *brincadeiras* populares, na virada dos 60 para os 70, ainda que *marginalizadas*.

Em geral, o que se produzia nas ruas no carnaval e arraiais de São João era arte pura, sem ajuda oficial, microfone ou holofote. Tambores ecoavam na noite. Vozes dos melhores amos de boi cruzavam-se nos diferentes sotaques: Marciano, Luís Costa, Dá na Vó, Laurentino, João Chiador, Apolônio, Zeca Mão, Canuto, João Carlos Nazareth, Mané Onça, Coxinho, Humberto do Maracanã, Medonho, João Cância, Leonardo, só para citar alguns. Zé Igarapé, o decano do boi da Madre de Deus, já não cantava” (Cesar Teixeira em entrevista a Ricarte Almeida Santos, em 01/10/2012).

São as experiências, vivências e pesquisas empreendidas pela *turma* do Laborarte, na década de 70, que inicia essa aproximação valorativa, com as manifestações da cultura popular, passando estas, enquanto informação e influência, a fazerem parte da prática artística do grupo, iniciando-se dessa forma, também, um processo de assimilação gradativa dessas tradições culturais populares que, posteriormente, virariam símbolos de identidade cultural regional.

### 2.3.5 Os Anos 70 e o surgimento da Música Popular Maranhense

A conjuntura e ambiência política e cultural da década de 70 oferecem os mais significativos acontecimentos e movimentos na seara cultural e artística do Maranhão, que vão ser decisivos na conformação de uma música de feições maranhenses, a exemplo dos festivais de música popular, os programas de televisão e do aparecimento do Laborarte.

A década de 70 chega com a explosão de movimentos culturais emergentes que buscavam um porão comum para suas incondições, num momento em que os

jovens artistas viviam perigosamente entre o dedo provinciano acusador e a sombra da inquisição militaresca, mesmo que não fossem de esquerda (Cesar Teixeira in artigo “30 anos do Laborarte” - suplemento Guesa Errante - JP, 19/10/2002)

É quando “o Maranhão viu surgir, principalmente na cidade de São Luís, uma geração de compositores e cantores que foram claramente responsáveis pela disseminação da cultura popular que se fazia, em todo o estado” (TEIXEIRA, 2005, p. 12), através de sua música, o que Cesar Teixeira classificou como paradigma musical, qualificando seu conteúdo diferente, novo, quando afirma que “esse paradigma musical incluiu ritmos de bumba-meu-boi, divino, tambor de crioula e de mina, entre outros, caracterizando-se como música percussiva e adotando uma poética enriquecida pelo vocabulário popular [...]” (Cesar Teixeira em entrevista a Ricarte Almeida Santos em 1/10/2012).

A assimilação dessa cultura popular constitui, então, um dos principais elementos conformadores da denominada Música Popular Maranhense, associado a uma estética moderna e um perfil de engajamento político, próprio de uma conjuntura. “Foi quando percebemos que as manifestações populares do Maranhão extrapolavam a música. Ela é fruto de um somatório de gêneros”. (Cesar Teixeira em entrevista a Itevaldo Jr., O Estado do Maranhão, Caderno Alternativo)

Retomando a definição alinhavada por Chico Maranhão (2004), percebe-se que o artista revela a intenção de um movimento, um rumo deliberado de afirmação de tal *identidade*, através da música popular, na direção da construção e afirmação de uma canção popular. A mesma perspectiva também se verifica no discurso de Tácito Borralho e Josias Sobrinho, dois dos principais agentes do Laborarte.

Sergio Habibe relata que naquela época fazia um tipo de música, Cesar Teixeira fazia outro e Josias Sobrinho, um outro. E que foi só começarem a trocar ideias para chegarem, facilmente a um consenso: os ritmos do bumba-boi, do tambor-de-crioula etc. Foi só trabalhar nisso, e começou a aparecer um perfil de música maranhense. Dois anos depois, quando os três tomaram consciência da coisa, já tinham provocado uma reviravolta em São Luís. (BORRALHO, 2005, p. 41).

Ao meu ver o Laborarte é o berço esplendido desse fazer artístico no Maranhão. A partir da proposta de elaborar uma linguagem artística única lança as bases sólidas para o surgimento de uma canção característica nos aspectos rítmicos forjada no potencial de seus primeiros integrantes que de cara reuniam condições mais que suficientes para isto (Josias Sobrinho em entrevista a Ricarte Almeida Santos, em 8/10/2012)

Discurso que é complementado por Cesar Teixeira, outro nome importante, então integrante do Laborarte, e um dos principais personagens da conformação da Música Popular

Maranhense, quando o compositor de *Bandeira de Aço*<sup>36</sup> revela essa intenção daquele grupo na época, de fazer uma canção tanto incorporando os elementos da cultura popular do Maranhão quanto de fazer também uma arte moderna.

Creio que o Laborarte serviu como ponto de referência para a difusão de uma música popular que já vinha sendo gestada antes mesmo da criação dessa entidade cultural. Foram acrescentadas novas células rítmicas à MPB local, deixando transpirar as virtudes artísticas da nossa gente, das nossas raízes culturais.

[...]

Foi dado um tom emocional às produções feitas na rua e no palco. A princípio enfrentando certa rejeição externa na área urbana, mas finalmente conquistando o reconhecimento da comunidade, que ali se reconheceria. Com o tempo essa marca iria influenciar gerações. Afirmando com humildade que foi uma bela contribuição para a MPB produzida no Maranhão.

Não obstante, continuávamos fazendo os nossos baiões, xotes, boleros, sambas, choros, emboladas, guarânias, canções etc, pois o trabalho realizado não era fruto de um ufanismo regionalista, ou coisa assim. Na verdade, nem todos os músicos que por ali passaram continuariam seguindo a mesma trilha. (Cesar Teixeira em entrevista a Ricarte Almeida Santos, em 1/10/12).

Esse discurso de compreender, adotar e revelar elementos da cultura popular, através de diferentes linguagens e técnicas vem, seguramente, das influências *CPCistas* reelaboradas a partir das influências de outros movimentos que pregavam uma arte popular, que traduzisse as coisas do povo, como forma de construir as transformações e o seu próprio reconhecimento.

Reside também aí – na assimilação das manifestações da cultura popular – como se verifica nos discursos de Chico Maranhão, Tácito Borralho, Josias Sobrinho e Cesar Teixeira, agentes desse processo de mediação e interação entre o local, o nacional e o internacional, entre a tradição e a modernidade, os elementos definidores do que eles reivindicam como identidade, em vista do que esse grupo laborarteano pretendia enquanto produção artística: criar uma canção popular moderna a partir do Maranhão, que Cesar Teixeira, falando do esforço de superação dos limites na formulação dessa música, assim definiu:

Nesse departamento os estilos eram diferentes, mas no ponto de convergência estava a estratégia para a superação das dificuldades, habilitando uma essência rítmica – com base harmônica de violão e cavaquinho – alicerçada por instrumentos regionais: matraca, tambor-onça, pandeirão, cabaça, agogô, abatá, terno de crioula, pífaros etc. (Cesar Teixeira em entrevista a Ricarte Almeida Santos)

No entanto, revelando essa intenção de produzir uma arte moderna, quando se falava também de valorização da tradição, contra os modismos alimentados pela *indústria cultural*, Cesar Teixeira acaba por externar, ainda, que essa geração laborarteano já assimilava

<sup>36</sup> Composição de Cesar Teixeira, que se tornou um clássico da Música Popular Maranhense nos anos 70 e título do Histórico LP homônimo, gravado por Papete, pelo selo Marcus Pereira.

também as influências dos tropicalistas, algo que passaria a ser referência, também, para os que vieram depois, como afirma Sergio Habibe:

Acredito que quase todos os artistas, de todos os seguimentos que vieram pós-Laborarte, sofreram uma forte influência das ideias disseminadas pelo grupo. E na mão inversa da importância, o Laborarte se firmava como um grupo forte, sério e respeitado, até mesmo por outros estados, como influenciador das suas ideias para toda aquela nova geração. (Sergio Habibe em entrevista a Ricarte Almeida Santos em setembro de 2012).

### 2.3.6 Laborarte e a Música Popular Maranhense: uma *ação cultural*

Eis aí o panorama complexo e contraditório, a partir do qual se desencadeou a ação desse grupo-movimento Laborarte, esse processo artístico, cênico, musical, o qual, com base em conceito de Coelho (2004), classifiquei como uma *ação cultural*. Uma ação pensada para a prática de um novo teatro, que integrasse diferentes linguagens artísticas, no âmbito das experiências e produção musical do Laborarte, rendeu resultados significativos para além da definição de uma nova estética musical, de uma nova canção popular maranhense. Mas, conseqüentemente, contribuiu decisivamente, para assimilação das expressões e manifestações da cultura popular, até então marginalizadas e negligenciadas, como símbolos de identidade cultural regional. Processo coletivo que se caracteriza como uma *ação cultural*, conforme define Coelho (2004, p. 33)

Neste sentido, a ação cultural é, antes, uma aposta: dados certos pontos de partida e certos recursos, as pessoas envolvidas no processo chegarão a um fim não inteiramente especificado embora certamente situado em certas balizares. Ou não... O processo ou os meios, neste caso, importam mais que os fins e o a gente cultural bem como a política cultural por ele representada, deve aceitar correr este risco. O próprio agente cultural, de resto, submete-se ao processo por ele mesmo desencadeado, sofrendo ele mesmo a ação cultural resultante.

Toda essa intenção reconhecida, atualmente, pelo cantor e compositor Chico Maranhão<sup>37</sup>, na medida em que aqueles jovens músicos maranhenses da primeira metade da década de 70 desejavam uma produção com identidade própria, mas não supunham o resultado; se conhecia os recursos disponíveis, as ferramentas, os atores, mas não as etapas, os procedimentos, embora seja um movimento que tenha bebido nas fontes *CPCistas*<sup>38</sup>, situa-se

---

<sup>37</sup> Op. cit.

<sup>38</sup> Teixeira Coelho situa, em *O que é ação cultural*, (1989, p. 13) os Centros Populares de Cultura, dos anos 60, como exemplo no Brasil do que seria *fabricação cultural*, a exemplo do que, segundo ele, ocorre com as casas de cultura em Cuba.

no bojo da *geração de um processo*, de uma *ação cultural*, cujos resultados e consequências ou produtos não se previam, conforme concebe Coelho (2004, p. 14).

Neste caso, o agente apenas daria início a um processo cujo fim ele não prevê e não controla, numa prática cujas etapas não lhes são também muito claras no momento da partida. [...] Um processo de ação cultural resume-se na criação ou organização das condições necessárias para que as pessoas inventem seus próprios fins e se tornem assim sujeitos – sujeitos da cultura, não seus objetos.

O próprio nascimento do Laborarte se dá numa perspectiva de juntar iniciativas diferentes, de integrar linguagens diversas de arte que já se fazia em São Luís fragmentadamente, em vista de uma aproximação, de uma interação maior, também, com as manifestações da cultura popular do estado, ora distanciadas, periféricas, marginalizadas. Artistas e não artistas se juntaram, a partir da necessidade de integrar esforços e experiências e desencadearam um processo ou processos com resultados inimagináveis para a época.

Seguramente o advento e o desenvolvimento da Música Popular Maranhense tenha sido seu mais visível, ou melhor, mais audível resultado. De acessória do teatro, como surgiu, passa a um forte e exuberante movimento, resistente, crítico da realidade, de caráter identitário e de grande visibilidade pública, em um processo contínuo de interações, definindo, a partir daí, toda uma nova expectativa, um reconhecimento da sociedade e dos artistas em relação à sua própria música e à cultura popular no Maranhão.

A *ação cultural de criação*, ou *ação cultural propriamente dita*, propõe-se, diversamente, a fazer ponte entre as pessoas e a obra de cultura ou arte para que, dessa obra, possam as pessoas retirar aquilo que lhes permitirá participar do universo cultural como um todo e aproximarem-se uma das outras por meio da invenção de objetivos comuns. Neste sentido, o termo *criação* é tomado no seu sentido mais amplo: não se refere apenas à construção de uma obra, à sua elaboração física, mas também ao desenvolvimento das relações entre as pessoas e uma obra – e das pessoas entre si por intermédio da obra – que permitirão a apreensão mais larga possível do universo da obra e a ampliação dos universos pessoais. (COELHO, 2004, p. 33).

Assim, partindo desse entendimento de Coelho (2004), tanto o Laborarte, através de um conjunto de agentes artísticos, enquanto um “processo com início claro e armado, mas sem fim especificado e, portanto, sem etapas ou estações intermediárias pelas quais se deva necessariamente passar”, caracterizando uma *ação cultural*, na acepção de Coelho (2004); quanto os festivais de música popular, já inseridos em todo o Brasil enquanto estratégia da *Indústria Cultural* (ADORNO; HORKHEIMER, 1985), esta, também chegando ao Maranhão, naquele quadro de grandes restrições políticas, constituem-se como dois dos principais elementos movimentadores de demandas culturais e musicais reprimidas naquela geração, criando as condições objetivas para o surgimento e reconhecimento público do que se chamou de Música Popular Maranhense.

Se o primeiro – o Laborarte – enquanto *ação cultural*, catalisou um sentimento de assimilação das marcas identitárias, a partir da rítmica da cultura popular, de temáticas, personagens e do universo simbólico maranhenses, na emergente música popular do Maranhão; o segundo – os festivais de música popular –, através dos veículos de comunicação como o rádio e, principalmente, a televisão, deram conta de difundir ampla e publicamente toda essa nova música alimentada pelas manifestações culturais populares, ao ponto de fazê-las passar de marginalizadas a traço assumido, até com certo *ufanismo*, pela sociedade a partir de então. O que faz desencadear a proliferação de um número maior de artistas, para além da movimentação puxada pelo Laborarte, gerando mais expectativa e efervescência musical, em torno de cantar as coisas da terra.

### 2.3.7 Cesar Teixeira, Josias Sobrinho e Sérgio Habibe: agentes mediadores principais de um processo

Compreender a ação *laborarteana*, no âmbito da criação de uma canção popular maranhense, como uma *ação cultural*, implica em admitir o papel do *agente cultural* ou, no caso, dos *agentes culturais*, sem os quais, tais resultados não se alcançaria. (COELHO, 2004)

Para Coelho (2004, p. 82), não existe *ação cultural* sem a atuação do *agente cultural*. Cabe a esse personagem ou a esses personagens um papel de mediação estratégico para desencadear qualquer ação cultural. É ele quem articula as pessoas, que cria as condições para a criação artística, que administra a arte em questão, prepara eventos culturais, participa de processos de pesquisa e formação, enfim, faz a mediação entre a arte, a cultura, as pessoas.

Tais características do *agente cultural*, descritas por Coelho (2004), combinam com o conceito de *mediadores culturais* alinhavado por Vianna, em “O Mistério do Samba”, falando do papel, da ação de alguns personagens do samba carioca, quando este ainda era marginalizado e perseguido, quando o samba, enquanto cultura mestiça, ainda não havia sido ritualizada socialmente.

São indivíduos que num ambiente de heterogeneidade sócio-cultural, de preconceitos, cumprem uma ação de aproximação de grupos sociais, de pessoas de diferentes procedências, no sentido da superação de preconceitos e da compreensão dos diferentes *ethos*, contribuindo dessa forma para que a (possível) condição de “inferioridade” possa ser reconhecida e superada.

Esses três personagens, Cesar Teixeira, Josias Sobrinho e Sérgio Habibe, dentre vários outros daquele processo *laborarteano*, acabaram assumindo um papel de agentes culturais, mediadores de um processo cultural importante.

Estes, junto com outros personagens, além terem criado as condições necessárias, ainda tiveram papel central no desenvolvimento de uma linguagem musical identitária, a partir de matrizes culturais até então marginalizadas. Algo só possível porque, a partir de suas diferentes origens, conseguiram construir aproximações e entendimentos em um cenário conservador, marcado de diferenças e preconceitos.

Sérgio Habibe e Cesar Teixeira, integrantes do Laborarte desde seu surgimento, e Josias Sobrinho que entrou um pouco depois no grupo, ambos ainda muito jovens, participaram ativamente de toda uma ebulição, que tinha naquela experiência artística uma nova perspectiva de arte. Eles, a partir da convivência com as manifestações da cultura popular, com pequenas comunidades rurais, fortaleceram seus conhecimentos e vínculos com a cultura popular e com os temas sociais e políticos da época; desenvolvendo espetáculos e eventos artísticos e participando dos festivais de música popular, foram dando visibilidade e provocando reconhecimento da ação cultural da qual foram *agentes culturais* importantes. Daí classificá-los, como defende Coelho (2004), como os três principais *agentes culturais* do desenvolvimento da Música Popular Maranhense.

### 2.3.8 Cesar Teixeira: cultura popular, boemia e resistência

Cesar Teixeira, filho do conhecido compositor Bibi Silva, desde muito jovem, ainda como estudante do Liceu Maranhense, exercia intensa atividade artística cultural, explorando suas múltiplas habilidades artísticas.

De 1968 a 1973 participou do Teatro de Férias do Maranhão, sob coordenação de Tácito Borralho, quando também integrou o Coral Liceista do Maranhão sob regência de Edenir Guará. Participou, ao lado de Valdelino Cécio, do “pretensioso, mas adorável” Clube dos Intelectuais Leceistas. Com apenas 16 de idade participou em 1969, concorrendo com quatro composições, do I Festival da Música Popular Brasileira do Maranhão. Ainda em 69 foi o grande vencedor do I Salão Intercolegial de Pintura.

A partir dessas capacidades e de seu reconhecido talento, Cesar Teixeira construiu uma trajetória de militância artística e política de absoluta coerência, com intensa participação

e contribuição política e artística, sobretudo, articulando arte, especialmente, a música popular com a luta pelos Direitos Humanos, duas de suas principais bandeiras de vida.

Morando no Beco das Minas, nas imediações da Madre Deus, Cesar Teixeira cresceu ouvindo as batidas dos tambores da mais tradicional casa de culto afro de São Luís e o rufar dos pandeirões do Boi da Madre Deus.

A Casa das Minas foi uma das grandes influências de Cesar. O compositor cresceu embalado pelos batuques dos tambores, som dos atabaques, tambor grande, rodas de crioula e capoeira. [...] Apesar de ser um terreiro tradicionalmente de ritmos africanos, podia-se também encontrar outros ritmos, como o bumba meu boi e o tambor de crioula, através dos grupos que se dirigiam ao terreiro nas festividades juninas (REIS, 2007, p. 18)

Convivendo com os antigos boêmios, poetas e músicos da Madre Deus, como Tabaco, Sapo, Antônio Vieira, Zé Pivó, Chaminé, Pedro Gromwell, Bibi Silva, Cristovão Alô Brasil, Patativa, dentre outros da chamada *velha guarda*, o jovem compositor foi assimilando, incorporando também a linguagem, a poética, o estilo de vida daqueles artistas boêmios. “A nossa música tem uma história muito rica, não posso deixar de citar Chaminé, Bibi Silva (meu pai), Cristóvão Colombo, Pedro Cromwell. Essas pessoas me ensinaram muito, e acho que conseguimos manter a qualidade dessa música” (Cesar Teixeira em entrevista a Itevaldo Jr., O Estado do Maranhão, Caderno Alternativo).

Segundo Teixeira (2005, p. 51), um dos poucos que pesquisaram a geração musical maranhense dos anos 70, “ligação esta que não se estendia ao resto do grupo”, do Laborarte, visto que os demais artistas da sua geração tinham outras origens e vivências sociais, majoritariamente das classes medianas, mais abastadas de São Luís.

A Madre Deus ainda era um bairro fortemente marginalizado pela sociedade de então, de tal modo que esses contatos nos botequins que Cesar Teixeira frequentava, absorvendo essas informações e influências da boemia e poética musical do meio, fizeram de Cesar Teixeira, como já referi anteriormente, um importante *mediador cultural*, no conceito de Vianna (2002). Ou seja, um agente que atuava e transitava, influenciando as diferentes rodas e camadas sociais, contribuindo para assimilação de linguagens e informações culturais distintas (VIANNA, 1995).

Cesar Teixeira atuou ativamente como compositor, artista e agente político nos mais diversos espaços de São Luís, a exemplo da turma do Laborarte, dos botequins da Madre Deus, das festividades da Casa das Minas, das articulações em torno dos festivais de música popular em São Luís, da reativação da Escola de Música do Maranhão. Estudioso e talentoso, possuía grande conhecimento sobre arte e música.

Quando cheguei no Laborarte já levava na mochila a ideia de uma linguagem particular para a nossa MPB. Tinha lido obras de Mário de Andrade sobre a música brasileira dos folgedos e danças tradicionais. Possuía algum conhecimento das obras de Villa-Lobos, Waldemar Henrique e Radamés Gnattali, entre outros.

[...]

Outro fato que considero importante: eu era vizinho da Casa das Minas. Cresci ouvindo o batuque dos runtós. Todos os anos, as brincadeiras de bumba-meu-boi iam até lá fazer sua homenagem aos voduns. Além disso, aprendi a tocar matraca e pandeirão nos ensaios do boi da Madre de Deus, que costumava frequentar.

Atuante também nos movimentos sociais de luta e resistência contra o regime militar que assolava o país, e pelos direitos humanos, vai oferecendo dessa maneira, decisiva influência no estilo, estética e postura da música, no seu conteúdo também poético e político.

A rua São Pantaleão e imediações concentravam um grande número de jovens músicos, dentre eles o próprio Cesar Teixeira. Nessa ambiência, ele pode conviver também com músicos de uma nova geração que surgia. Nomes como os irmãos Ubiratan e Ubirajara Souza, o violonista João Pedro Borges, Nena e Chico Saldanha, dentre outros (TEIXEIRA, 2005). Era uma geração já influenciada pelas novas musicalidades e movimentos musicais, via os meios de comunicação, especialmente o rádio e a TV, como a Bossa Nova e os Beatles. No entanto, era um grupo, também, profundamente interessado no estudo, na criação e no aprimoramento musical. Algo de que se carecia muito na São Luís da virada dos anos 60 para os 70.

Assim, Cesar Teixeira, junto com alguns de seus contemporâneos, como Josias Sobrinho, Sérgio Habibe, Chico Maranhão, Chico Saldanha, João Pedro Borges e Ubiratan Sousa, entre outros, em diferentes momentos e papéis, foram mediando e delineando movimentações estruturadoras do processo musical no Maranhão. A exemplo da reativação, em 1974, da Escola de Música do Maranhão, que deu continuidade a uma ação influenciadora de um processo cultural, mais demarcado histórico e substancialmente a partir do advento do Laborarte.

Esse trabalho deveria ter sido aprofundado junto à Escola de Música do Estado do Maranhão, criada em dezembro de 1973 e inaugurada em 13 de fevereiro de 1974, a partir da iniciativa de José Belo Martins, dirigente da Fundação Cultural do Maranhão, depois de ter sido convidado para uma reunião no Laborarte, que plantou a ideia.

A continuidade do trabalho não ocorreu como esperávamos. Não só devido ao provincianismo da escola na época, como também pela descentralização da proposta musical e a dispersão dos artistas – que mais cedo ou mais tarde revelariam tendências ideológicas opostas. Mas o símbolo sobreviveu como uma forte identidade musical. (Cesar Teixeira em entrevista á Ricarte Almeida Santos, em 1/10/12)

Cesar Teixeira teve como uma das primeiras influências, os programas de auditório, tão comuns a partir do advento das primeiras emissoras de rádio em São Luís.

Levado pelo pai, pode presenciar apresentações de figuras da música como Célia Maria, Alcione, Antônio Vieira, Hamilton Rayol, Orlandira Matos, Ernane Cavalcante, Nhozinho Santos e outros, de modo que, através do rádio, especialmente dos programas de auditório, Cesar Teixeira, assim como outros jovens de sua geração, tem seus primeiros contatos com a música popular de forma mais sistematizada para o espetáculo.

Havia programas de auditório das rádios Ribamar, Gurupi, Timbira e Difusora, onde se destacavam Alcione, Célia Maria, Hamilton Rayol, Orlandira Matos, Ubirajara Souza, além de Othon Santos e Jorge Barros, que formavam a Dupla Ponto e Vírgula, depois ampliada para JB Trio, com a participação de Antônio Vieira. Na base do repertório clássicos da música popular brasileira (Noel Rosa, Ataulfo Alves, Lupicínio Rodrigues, Ary Barroso etc), com espaço para os boleros de Armando Manzanero, *Lucho Gatica* e Bienvenido Gandra. Mas, as rádios sofreriam um abalo com a inauguração, em 1963, da TV Difusora, que adotou a mesma fórmula dos musicais ao vivo, até o advento dos enlatados distribuídos pela TV Record, TV Rio e Rede Globo (musicais, filmes, esporte e novelas) (Cesar Teixeira em entrevista a Ricarte Almeida Santos, 1/10/2012).

Na área da música, um pouco mais adiante, Cesar receberia ainda outra grande influência musical decisiva, que são os festivais de música popular, estes, já da era da televisão, que segundo ele, imprimiu grande repercussão no fazer musical no Maranhão.

[...] chegaram aqui as novidades dos festivais nacionais de MPB e internacionais da canção, além das bienais do samba, ilustrados por Edu Lobo, Chico Buarque, Geraldo Vandré, Egberto Gismonti, Paulinho da Viola, Sérgio Ricardo, Caetano, Gilberto Gil, Djavan e outros. Eram novidades rítmicas, harmônicas e poéticas, que traduziam numa linguagem contemporânea os amores telúricos, os dramas dos trabalhadores de mar e terra; faziam críticas ao industrialismo emergente e ao próprio sistema político, o que determinaria a prisão e o exílio de vários daqueles artistas, levando o governo militar a instituir a censura prévia no País, através do decreto-lei 1.077, de 21 de janeiro de 1970. Isso teria reflexo no meio musical de São Luís[...]. Tanto os festivais nacionais e internacionais quanto o Tropicalismo influenciariam os jovens compositores locais, que passam a reciclar suas canções e valorizar temas regionais, mesmo com a censura impondo limites à expressão poética. (Cesar Teixeira em entrevista a Ricarte Almeida Santos, em 1/10/2012)

Por outro lado, tendo vivido desde muito jovem em um contexto de imensas desigualdades sociais, ainda hoje marcantes na realidade maranhense, e experimentado a partir de meados dos anos 60, toda década de 70 e a primeira metade da de 80, de uma conjuntura de extrema violação aos direitos humanos, protagonizada pelos governos militares, Cesar Teixeira produziu uma obra musical extremamente marcada pela resistência e combate às forças da opressão política e da desigualdade e pela defesa intransigente dos direitos humanos. Sempre participou dos movimentos e mobilizações sociais de resistência e enfrentamento.

A década de 70 chega com a explosão de movimentos culturais emergentes que buscavam um porão comum para suas inconfidências, num momento em que os jovens artistas viviam perigosamente entre o dedo provinciano acusador e a sombra da inquisição militaresca, mesmo que não fossem de esquerda.

Numa reação alquímica, os integrantes do Teatro de Férias do Maranhão (ao qual se junta o grupo Armação com atores de Recife), liderado por Tácito Borralho, entram na dança com Regina Telles através do Chamató e são instigados pelos poetas do Movimento Antroponáutica a realizar um manifesto no prédio da Biblioteca Pública. A Polícia Federal soube e a programação foi alterada. (Cesar Teixeira in artigo “30 anos de Laborarte” – Suplemento Guesa Errante – JP,19/10/2002).

Um episódio, ainda nos anos 70, em pleno período da ditadura militar, retrata muito bem, essa postura do artista.

Eram comuns os chamados baculejos dados pelos policiais aos hippies, negros e desempregados. No ano de 72, Cesar Teixeira conversando com amigos na Praça Gonçalves Dias – todos como ele, cabeludos e de sandálias – foram detidos sem maiores explicações. Ficou preso por 2 dias sem dormir, na cela onde ficou com mais de 12 presos. Chico Saldanha – naquele momento trabalhando no Gabinete do governador Pedro Neiva de Santana – conseguiu uma autorização do mesmo para soltar Cesar. Ao receber o documento, o delegado o liberou imediatamente. Para surpresa geral, Cesar se recusou a ser liberado. ‘Não sou nenhum privilegiado e nem conheço esse governador’. Fechou a porta da prisão dizendo que só sairia se todos de sua cela, que como ele não tinham feito nada para estar ali, também saíssem. O delegado não teve outra opção se não soltar todo mundo. (TEIXEIRA, 2005, p. 50).

Esse tipo de postura de Cesar Teixeira se dava também no âmbito da música, o que para a maioria seria um desvio, um atalho para se alcançar o sucesso, tão almejado pelos artistas, para ele, a proximidade com o poder, o acesso aos favores deste, sempre foram recusados. Foram muitos os convites, as ofertas de governantes e ocupantes de cargos públicos, foram muitas as tentativas de cooptá-lo, de tê-lo ao seu lado. As estratégias foram as mais diversas, mas o artista resistente e arredio manteve-se firme. Certamente por esta postura, tenha experimentado grandes dificuldades na sua carreira.

Não é sem motivo que, depois de mais de 30 anos de carreira, com um grande acervo de consagradas composições, reverenciado por nomes como Alcione, Zeca Baleiro, Rita Ribeiro, Chico Maranhão, Josias Sobrinho, Sérgio Habibe, dentre inúmeros outros, seu primeiro disco, *Shopping Brazil*, só tenha sido gravado em 2003. Ainda assim, depois de examinada minuciosamente a natureza dos patrocinadores. Queria se certificar “se havia entre estes, alguém ou alguma entidade empresarial que fosse contrária à sua posição política, aos seus princípios políticos e sociais” (REIS, 2007, p. 21.). Segundo Chico Maranhão, Cesar Teixeira, em *Shopping Brazil*, seu primeiro disco, “[...] reduz a música [...] ao extremo zero do conceito musical na busca da originalidade, e nessa tentativa tão revoltante como grandiosa constrói um Brasil verdadeiro que ninguém pode contestar.” (Chico Maranhão em O Estado do Maranhão, 18/07/2004).

Buscar o eixo Rio-São Paulo nos anos 70, parecia o caminho natural para os artistas de outras regiões do país, especialmente os nordestinos, como já ocorrera com João do Vale, Chico Maranhão e outros maranhenses em décadas anteriores. Afinal, as capitais

carioca e paulista concentravam as grandes gravadoras e os principais veículos de comunicação, como as maiores redes de rádio e televisão do país.

Na década de 70, o êxodo de artistas maranhenses para o sudeste se intensificou. Cesar Teixeira, em meados da década, na intenção de levar a música maranhense para aquela região, centro irradiador da produção musical brasileira, também teve uma rápida passagem por lá. No entanto, sua estada no Rio foi curta, mas teve a “sorte” de conhecer o compositor Nélson Cavaquinho, conforme ele mesmo narra em artigo publicado na internet.

Retornando de São Paulo, em dezembro de 1973, passei no Rio e fui levado pelo compositor Cláudio Valente a hospedar-me num apartamento frequentado por músicos conhecidos, entre eles a maranhense Ignez Perdigão e Marcelo Bernardes, que ainda hoje toca com Chico Buarque.

Em clima de férias e MPB, o local era também visitado por Roseana Sarney e outros que continuam fazendo parte de seu grupo particular. Mesmo tendo sido bem recebido na casa, vi que estava no lugar errado. Decidi andar sozinho pelas ruas boêmias do Rio, e assim tive a sorte de conhecer Nélson Cavaquinho no modesto camarim do Teatro Opinião. (Cesar Teixeira em artigo “Um secretário de proveta”: <http://zemaribeiro.blogspot.com/2009/05um-secretario-de-proveta.html>)

Nos anos 70, gravar um disco ou ter sua música gravada por algum artista, de preferência por uma gravadora de abrangência nacional, ainda que de pequeno porte, era o sonho de qualquer compositor. Entretanto, para Cesar Teixeira, a proposta de ter suas composições, de sotaque e rítmica maranhenses, gravadas por um artista já conhecido, entre os grandes nomes da MPB no eixo Rio-São Paulo, o percussionista Papete<sup>39</sup>, via gravadora Discos Marcus Pereira<sup>40</sup>, curiosamente não despertou grande entusiasmo.

Em 1977 Papete visita São Luís com a equipe da gravadora Marcus Pereira, no intuito de conhecer Sérgio, Cesar e Josias e gravar as composições, que já tinha conhecimento através de Chico Saldanha. Marcado o encontro na casa do próprio Chico, Cesar, de temperamento difícil, não gostou de ter encontrado a aparelhagem para a gravação montada, sem antes os compositores terem acertado definitivamente a sua efetivação. Aquela pressão para realização da gravação não agradou Cesar, que acabou não concordando com a sua conclusão. A gravadora estranhou o fato, pois nesse momento a oportunidade de ter as músicas gravadas era um privilégio para poucos compositores. Cesar não entendia dessa forma. Como não concordou, a gravação acabou não saindo (TEIXEIRA, 2005, p. 63).

Um ano após, depois de idas e vindas, muitas negociações com os compositores, com Papete recorrendo, inclusive, à interveniência da mãe de Cesar Teixeira, o disco finalmente é gravado. Trata-se do LP *Bandeira de Aço* que, no que pese a polêmica e as contradições em torno de sua feitura e divulgação, acabou se constituindo como um marco de

<sup>39</sup> José Ribamar Viana, o Papete, percussionista maranhense, um dos mais consagrados e requisitados do país, acompanhando e/ou gravando com grandes nomes da MPB, como Gonzaguinha, Geraldo Vandré, Clara Nunes, Toquinho, Martinho da Vila, Almir Sater, Chico Buarque, Miúcha, Francis Hime e Ney Matogrosso, entre outros; foi considerado, pela crítica especializada, ao lado de Naná Vasconcelos e Airto Moreira um dos três melhores percussionistas do mundo.

<sup>40</sup> A mesma gravadora do LP *Lances de Agora*, do compositor Chico Maranhão, gravado em 1978.

chegada e de partida da chamada Música Popular Maranhense, na medida em que esse disco é o primeiro registro fonográfico, com repercussão nacional, da produção criativa dos três<sup>41</sup> jovens compositores, Cesar Teixeira, Josias Sobrinho e Sérgio Habibe.

Algum tempo depois, em 1978, quando eu já não fazia parte do grupo, a Gravadora Marcus Pereira (SP) conseguiu localizar as pessoas que de alguma forma conjugavam com aquela versão estética.

Foi então gravado o LP, e o seu papel foi muito importante para a difusão desse tipo de música regional e brasileira, apesar das contradições surgidas no projeto, como a utilização de contratos de Cessão de Direitos Autorais (quando o editor tem o controle da obra), a insídia do intérprete e a alteração rítmica de algumas músicas (Cesar Teixeira em entrevista a Ricarte Almeida Santos, em 1/10/2012)

O próprio Cesar Teixeira reconhece a importância do polêmico disco, admite que foi através de *Bandeira de Aço* que o público de São Luís passou a conhecer, aceitar e consumir uma canção ligada às suas origens populares, gerando também uma expectativa nos novos artistas que surgiram daí em diante.

Mas, queiramos ou não, o disco abriu uma pequena fresta na mídia nacional para a nossa música, quando o acesso às gravadoras era restrito e a censura ostensiva. A influência do nosso trabalho se multiplicou, tornou-se um novo marco divisório da música maranhense e, em torno dele, as discussões continuaram. (Cesar Teixeira em entrevista a Ricarte Almeida Santos, em 1/10/2012)

### 2.3.9 Josias Sobrinho: cultura popular com sotaque do interior

Outro nome que ganha destaque e maior respeitabilidade a partir de *Bandeira de Aço* foi o de Josias Silva Sobrinho. Aprovado e acolhido no Laborarte, por Cesar Teixeira e Sérgio Habibe, através de um teste musical em 1973, com a saída dos dois do grupo, Josias Sobrinho passa a assumir um papel cada vez mais importante no âmbito da produção musical *laborartea*na. Passando a exercer um importante papel de *agente cultural* no processo de criação da canção popular maranhense. (COELHO, 2004)

Eu e Cesar tomávamos conta do departamento de música, que veio parar em nossas mãos. Por conta disso acabamos por ‘batizar’ o Josias. Para poder entrar no Laborarte ele passou pela prova que foi feita por mim e Cesar Teixeira (Sérgio Habibe em entrevista a Itevaldo Jr., O Estado do Maranhão, Caderno Alternativo).

Realmente o Laborarte concentrou toda uma geração de artistas. Eu já tinha umas coisas criadas. Mas os caras que estavam na minha banca (fala, referindo-se a Habibe e Teixeira) puseram essa produção no cofo, amarraram e jogaram no mar. [...] Na minha prova, eles me sentaram numa esteira, uma meaçaba, e falaram ‘Toca aí! Mostra teu trabalho’ [...]. Era exatamente isso que eu queria quando entrei, me

<sup>41</sup> O LP *Bandeira de Aço* incluía, ainda, uma composição de Ronaldo Mota, também de temática e rítmica boieira, *Boi de Catirina*.

puseram num curso básico. Um mês depois eu era monitor do grupo de trabalho e os dois tinham sumido. [...] O teatro já era uma lenda, a música tinha virado uma lenda, mesmo com pouco tempo. Fazíamos coisas nos bairros, que me serviram como oficina, base para estudar. [...] O Laborarte foi o lugar ideal. Cheguei na hora certa ao lugar certo. (Josias Sobrinho em entrevista a Itevaldo Jr., O Estado do Maranhão, Caderno Alternativo)

Nós só estávamos esperando ele chegar para passarmos o departamento para ele. (Sergio Habibe em entrevista a Itevaldo Jr., O Estado do Maranhão, Caderno Alternativo)

Diferentemente de Cesar Teixeira, este já nascido em São Luís, e de convivência e com músicos, poetas e boêmios do bairro da Madre Deus, cuja obra expressa, também, forte influência da boemia urbana da Ilha, Josias Sobrinho vinha de outro ambiente sociocultural e trazia no seu imaginário criativo, outros tipos de vivências e simbologias.

Originário do povoado Tramaúba, município de Cajari, situado na baixada maranhense, região de forte musicalidade e de intensas manifestações da cultura popular, especialmente o bumba meu boi, Sobrinho desde menino já manifestava desejo e interesse por esse universo cultural, do qual carregou bastante influência.

Ainda adolescente, aos 12 anos, para estudar, Josias muda-se para São Luís, passando a morar numa espécie de república de primos e irmãos estudantes que vinham do interior (de Cajari) para a capital. Nessa casa, em termos de música, ouvia-se de tudo.

Tinha a música sempre presente através da vitrola comunitária. Se ouvia de tudo, o grupo feminino gostava de Jovem Guarda, o masculino, boleros e Beatles. Ao chegar foi avisado pelos irmãos mais velhos: olha, esse negócio de Roberto Carlos é coisa de mulher, homem escuta mesmo é Waldick Soriano (TEIXEIRA, 2005, p. 53).

Em 1969, seguindo os irmãos que estudavam na capital mineira, muda-se para Belo Horizonte, onde pretendia estudar medicina. Lá acaba mesmo dando vazão à sua veia artística, optando por estudar cinema. Estudo que, por problemas financeiros, é interrompido pouco tempo depois. Retorna a São Luís em 1972 e no ano seguinte passa a integrar o grupo de artistas do Laborarte.

Eu entrei na história no início de 1973. O Laborarte foi fundado em outubro de 1972. Eu vinha de Belo Horizonte e tinha começado a fazer música lá, a compor e tal. Já conhecia os dois. Sérgio, dos festivais que participou com *Viola e violeta*, uns cinco anos antes. O Cesar eu já conhecia do Liceu. Também estudei lá, mas não tínhamos nenhuma relação. (Josias Sobrinho em entrevista a Itevaldo Jr., O Estado do Maranhão, Caderno Alternativo)

A partir daí, Josias Sobrinho, mesmo muito jovem, passa a ocupar um espaço cada vez maior dentro do Laborarte. Com as saídas de Cesar Teixeira e Sérgio Habibe, que antes assumiam o departamento de som<sup>42</sup> (música), Sobrinho passa a coordenar essa área dentro da

<sup>42</sup> Departamento de Som: era assim, dentro da estrutura organizativa do Laborarte, que se designava o setor responsável pela música dentro da experiência.

experiência *laborartean*a, deixando fluir toda sua musicalidade, influências e informações da cultura popular que vivenciava desde garoto na sua pequena Tramaúba.

Seguramente essa influência das manifestações populares, do modo de vida, do ambiente da baixada maranhense, tenha sido uma das grandes características e intenções da obra musical de Josias Sobrinho. Personagens populares, flores, frutas, paisagens, o sotaque, a religiosidade, a rítmica das manifestações culturais, as chamadas brincadeiras populares são fortemente presentes na obra do compositor. No LP *Bandeira de Aço*, quatro composições<sup>43</sup> de Josias Sobrinho expressam esse forte apelo interiorano e baixadeiro. Tornaram-se clássicos do cancioneiro popular, ícones de afirmação de uma identidade maranhense; viraram símbolos, referências da música produzida no Maranhão daí em diante.

Ao meu ver o Laborarte é o berço esplendido desse fazer artístico no Maranhão. A partir da proposta de elaborar uma linguagem artística única lança as bases sólidas para o surgimento de uma canção característica nos aspectos rítmicos forjada no potencial de seus primeiros integrantes que de cara reuniam condições mais que suficientes para isto (Josias Sobrinho em entrevista a Ricarte Almeida Santos, em 8/10/2012).

No Laborarte, sob coordenação geral de Tácito Borralho, Josias Sobrinho viu-se envolvido na produção para o teatro de forma intensa. Sua contribuição no teatro ia além da pesquisa e criação musicais, mas passou, inclusive, a escrever textos e roteiros para diversas peças, especialmente retratando figuras e personagens do meio do povo, fruto também da imersão que o grupo fazia nas pequenas comunidades e bairros, já afetados pelos impactos da implantação dos chamados *grandes projetos* no Maranhão, especialmente no interior da Ilha.

Escreveu para teatro as peças: João Paneiro, Cavaleiro do destino e Quem pariu Mateus (1988), todas em parceria com Tácito Borralho e reunidas no livro *Palco do Imaginário Maranhense* (Sioge, São Luís, 1993). Musicou as peças: Pedreira das almas, Aluga-se uma barriga e Ave de arribação, montadas por Aldo Leite; Árvore dos mamulengos, e Folia dos três bois, montagens do Grupo GRITA; Maré-memória, Cuidado criança, Auto da estrela esperança e João Paneiro, montagens do LABORARTE[...] (Biografia de Josias Sobrinho: [http://www.moo.pt/biografia\\_de\\_Josias+Sobrinho/](http://www.moo.pt/biografia_de_Josias+Sobrinho/) )

É desse encontro da música com o teatro, no âmbito do Laborarte, que Josias vai estruturando sua produção artística e ganhando grande projeção, tanto no Maranhão quando nacionalmente.

Recebeu os prêmios: Mambembe, categoria especial, em 1978, por *O Cavaleiro do Destino*; melhor trilha sonora no Festival de Teatro de Erechim (RS), em 1997, com o espetáculo *Folia dos Três Bois*; melhor trilha sonora no Festival de Super-8, em Aracaju, com o filme *Os Pregoeiros de São Luís*, de Murilo Santos, em 1976; melhor compositor de 1996, em pesquisa realizada entre os músicos pelo Sistema

<sup>43</sup>Catirina, Dente de Ouro, De Cajarip'raCapital e Engenho de Flores.

Mirante; e prêmio Universidade FM, melhor compositor, em 1997, com a música *O Biltre*, gravada pela cantora Rita Ribeiro. (da Biografia de Josias Sobrinho<sup>44</sup>)

Suas composições, a partir do LP *Bandeira de Aço*, passam, também, a despertar interesse de diversos outros artistas da música, inclusive de projeção nacional, tornando-se um dos compositores maranhenses mais gravados. Nomes como Alcione, Beto Pereira, Ceumar, Cláudio Pinheiro, Daffé, Diana Pequeno, Flávia Bitencourt, Leci Brandão, Papete, Pena Branca e Xavantinho, Rolando Boldrin, Rita Ribeiro, Rosa Reis, Tião Carvalho e Xuxa, entre outros, já gravaram uma ou mais canções de Josias Sobrinho.

Observa-se que as criações musicais de Josias Sobrinho, mesmo com um forte acento regional, interiorano maranhense, despertam grande interesse e aceitação por parte, também, de artistas e públicos de outras regiões do país. Entretanto, em São Luís, no início de sua carreira, sua música gerava grande estranhamento junto a um público ainda resistente à assimilação de sua própria cultura popular. “Quando comecei a cantar as pessoas riram, eu cantava e elas riam, riam de vergonha, por sentirem exposta a verdade interior. Riam muito” (Josias Sobrinho em entrevista a Itervaldo Jr., *O Estado do Maranhão*, Caderno Alternativo).

Cheguei ao Laborarte, em janeiro de 73, pelas mãos de uma irmã, Darcy, que fazia teatro no grupo. Trazia na bagagem, desde BH, uma quantidade razoável de canções que me serviram como cartão de apresentação para ingresso no grupo. Depois de uma primeira visita fui admitido como um dos alunos de uma turma de inscritos em um curso básico de arte aberto pelo grupo para a comunidade. (Josias Sobrinho em entrevista a Ricarte Almeida Santos, em 8/10/2012)

O encontro de Josias Sobrinho com Cesar Teixeira acabou rendendo contribuições importantes para a construção e assimilação dessa trajetória da Música Popular Maranhense. A afinidade artístico-musical dos dois jovens compositores produziu momentos marcantes naquele período, abrindo caminhos, espaços, dando direção a esse processo, como afirma o próprio Cesar Teixeira em entrevista: “fui fazer um trabalho nos bairros e levei Josias. Para se ter uma idéia, a Rita Ribeiro trabalhava com a gente como vocal, andando pelos bairros, pelas praças” (Cesar Teixeira em entrevista a Itervaldo Jr., *O Estado do Maranhão*, Caderno Alternativo).

Na verdade, o encontro de Josias Sobrinho e Cesar Teixeira significou muito para ambos, e para a própria experiência teatral do Laborarte. Um dos momentos mais fortes e expressivos de arte integrada, como era a proposta daquele grupo artístico, foi a montagem de *Maré Memória*, texto poético de José Chagas, encenado em 1974, quando os dois tiveram papel de destaque.

<sup>44</sup> Disponível em <[http://www.moo.pt/biografia\\_de\\_josias+sobrinho](http://www.moo.pt/biografia_de_josias+sobrinho)>. Acesso em 20.mar.2011.

Um exemplo de trabalho coletivo e engajado foi Marememória, adaptação da obra poética de José Chagas, com cenário artesanal de palafita no palco, a presença de violeiros numa festa de São Benedito iluminada por lamparinas, o andar de caranguejos feito dança, o ruído gravado de passos na lama, a projeção de slides nos lençóis.

Enfim, uma transversalidade de expressões artísticas para denunciar a miséria social pelo contraste entre a alegria da festa, a dor do parto, a fome e a morte escondida nas gargantas que cantavam uma ladainha. Literatura, teatro, música, dança, fotografia, artes plásticas, estava tudo ali. (César Teixeira em entrevista a Ricarte Almeida santos, em 1/10/2012)

E assim, dois jovens compositores de grande personalidade artística, a partir de suas vivências, experiências e origens distintas, passam a influenciar de maneira importante o processo mais decisivo e delineador dos rumos das artes no Maranhão. Na perspectiva de uma arte mais contextualizada em suas raízes culturais, de viés crítico e contestador das estruturas sociais e políticas, com resultados mais visíveis e audíveis para a conformação do que se chamaria de Música Popular Maranhense.

Outro movimento marcante musicalmente naquele período, já na segunda metade da década de 70, desse processo artístico e cultural de São Luís, também com origem no teatro, no qual Josias Sobrinho, assim como na experiência *laborartearna*, desenvolveu papel estratégico, foi o grupo Rabo de Vaca, criado a partir do convite do diretor de teatro Aldo Leite.

Em novembro de 1977, o Centro Comunitário da Cohab, em São Luís, serve de palco para a primeira apresentação do grupo Rabo de Vaca. A idéia de criação do grupo surge com a montagem de Saltimbancos. A primeira formação do grupo está associada diretamente à peça, com Josias Sobrinho, Manuel Pacífico, Mauro Travincas, Beto Pereira,, Vitorio, Baixinho e Tião Carvalho. (Félix Alberto Lima in Almanaque Guarnicê, 2003, p. 84)

Observa-se que a influência do Laborarte começava a se expandir, com Josias Sobrinho exercendo contato e influência junto a outros artistas e grupos. Ele já começava a se destacar, junto aos novos grupos de músicos, como uma referência musical cada vez mais influente, a partir dos mais diferentes papéis que passou a exercer daí em diante no âmbito do teatro, mas, sobretudo, da produção musical, para dentro e para fora do Maranhão.

#### 2.3.10 Sérgio Habibe: cultura popular e linguagem urbana moderna (ou um pé no pop)

De origem diferente, Sérgio Habibe teve papel igualmente relevante nesse processo de *ação cultural*, desencadeado a partir da experiência *laborartearna*, culminando com o surgimento da chamada Música Popular Maranhense. (COELHO, 2004).

Ele fez parte do grupo que, já no início da década de 70, articulava a criação do movimento Laborarte, mas pondera reconhecendo que “a proposta veio com o Tácito Borralho. Ele acabara de chegar de Recife, com muitas idéias na cabeça e com a vontade de criar um grupo de teatro. A ideia vingou e chegamos ao Laborarte” (Sergio Habibe em entrevista a Ricarte Almeida Santos em setembro/2012).

Diferentemente de Cesar Teixeira, que vinha de origem urbana, das camadas mais populares de São Luís, da tradição boêmia e da cultura popular, e de Josias Sobrinho, originário do interior do estado, com informações culturais e identitárias de forte influência das manifestações da cultura popular da baixada maranhense, Sérgio Habibe era um jovem urbano, de classe média, fortemente tocado pelos novos movimentos culturais da juventude no Brasil e do mundo, que marcaram o final da década de 60, no Brasil representados na música pela Jovem Guarda e, sobretudo, pela Tropicália.

Dos três, Sérgio Habibe é o que mais incorporou, no conjunto de sua obra, de forma mais clara, as influências e informações do universo da chamada música pop urbana. Certamente porque, era o que já vinha há mais tempo atuando musicalmente até em espaços nacionais, como o Festival Internacional da Canção, de 1969. Portanto, em contato mais direto com o que se fazia em termos de música no Brasil naquela época.

*Eulália*, música de sua autoria que integra o LP *Bandeira de Aço*, embora sendo uma toada de boi, na sua estrutura e tema, transparece claramente nuances de uma nova estética musical moderna, revelando-se também uma balada de perfil mais universalista, embora *boieira*<sup>45</sup>, mas assimilável aos ouvidos menos maranhenses.

Já integrando o Laborarte, Sérgio Habibe e Cesar Teixeira realizam em 1972, no Teatro Arthur Azevedo, o show *Bizzzz*, depois também apresentado na Universidade Federal do Maranhão, como parte de uma programação do Laborarte no campus da UFMA, denominada de Recreio Universitário. O *Bizzzz* revelava, a partir da indumentária dos artistas no palco, dos recursos cênicos, de luz, e do próprio repertório apresentado, embora maranhense, uma tentativa já de incorporar, naquela produção, os novos ares dos movimentos musicais que se viviam no Brasil e no mundo, sem abrir mão de suas identidades e valores culturais, embora promovendo uma espécie de encontro, uma mediação entre o local e o universal. A partir do local, configurou, deste modo, um papel mediador importante, que o encontro destes artistas, de origens e informações tão distintas, possibilitou na direção da conformação de uma música maranhense e popular.

---

<sup>45</sup> Expressão cunhada por artistas da geração de 1970, para designar as canções influenciadas pelas batidas e ritmos do bumba meu boi.

Com criações originais para o show e outras canções compostas por Sergio Habibe, Cláudio Popó, Cirano Gandra, e Cesar Teixeira, interpretadas pelos mesmos e mais Ademar Papalégua e SacyTeleleu. O espetáculo acontecia em um cenário especial, metálico, com praticáveis suspensos por cabos de aço [...] pintura no corpo dos artistas, que em tons e desenhos abstratos, sugeriam um painel psicodélico de luz, som e movimento dos músicos, cantores e dançarino. Um show muito bem produzido, dirigido e afinado [...] (BORRALHO, 2005, p. 52)

Artista criativo, em busca de novos ares e novas experiências, Habibe, tomado pelas novas influências dos movimentos jovens no mundo e no Brasil, desde muito cedo cultivou uma postura andante e irrequieta em sua carreira de músico. Sendo um jovem de classe média com situação familiar confortável, sua participação no processo de criação do Laborarte, para os padrões de uma São Luís provinciana e conservadora do início dos anos 70, causou grande estranhamento e preocupação na família, especialmente quando decidiu morar, junto com outros jovens artistas, na sede da, então, recém-criada entidade artística.

Apesar da pressão materna em não aceitar sua mudança para o Laborarte, a mãe chegando a ir algumas vezes no velho sobrado para levá-lo para casa – morto de vergonha dos amigos, pedia para ela ir embora – Sérgio preferiu morar com os amigos. A liberdade do grupo era total, passando horas fazendo música e discutindo algum tema para implementar nos próximos trabalhos (TEIXEIRA, 2005, p. 44).

A passagem do compositor pelo Laborarte começou antes mesmo da fundação da entidade, envolvendo-se com todo o processo de discussão e articulação para sua criação, enquanto movimento artístico desde 1969 e, embora marcante e profundamente influenciadora, foi curta.

Eu cheguei no Laborarte em 1969, junto com Cesar. Josias (Sobrinho) chegaria logo depois. Ele morava em Belo Horizonte (MG). Nós começamos um trabalho ali, junto com Tácito Borralho, Regina Telles, Murilo Santos, enfim, artistas que trabalhavam isoladamente com a sua arte em São Luís. O Tácito foi um cara que catalisou, que trouxe essa idéia. Nós começamos a trabalhar em grupo, que era a idéia do Laborarte. [...] Fiquei no Laborarte até 1972 ou 1973 (Sergio Habibe em entrevista a Itevaldo Jr., O Estado do Maranhão, Caderno Alternativo).

Depois de sair do Laborarte, Sérgio Habibe aceita o convite de uma amiga americana e muda-se para o Estados Unidos, onde passa a trabalhar, produzindo trilhas sonoras para os filmes da cineasta argentina Gabriela Samper.

Ela, com uma produção cinematográfica engajada politicamente, que denunciava as arbitrariedades dos governos ditatoriais latino-americanos, já havia sido presa alguns anos em seu país. Foi com quem Habibe percorreu os Estados Unidos, denunciando nas universidades as condições de vida dos trabalhadores da América Latina.

Fazendo trilhas para os filmes da cineasta, Sérgio visitou as universidades de todo o país mostrando esse trabalho. Os filmes mostravam a exploração dos trabalhadores das minas de carvão, os muleiros descendo as montanhas do Peru e todo tipo de

banalização da mão-de-obra efetivada pela elite sul americana em seus respectivos países. (TEIXEIRA, 2005, p. 56)

Esse período vivido nos Estados Unidos, entre 1973 e 74, possibilitou a Sérgio Habibe o contato bem direto com toda efervescência e transformações culturais, ainda em pleno vigor naqueles anos, ares das *revoluções jovens* de 68 em todo o mundo, especialmente na Europa e nos Estados Unidos. Assim, Sérgio Habibe só fortalece sua verve cosmopolita, com todos esses contatos e andanças, ampliando suas influências, com informações musicais e culturais de outros cantos do mundo, para em seguida voltar ao Maranhão.

Em 1974, de volta a São Luís, junto com Cesar Teixeira, João Pedro Borges, Ubiratan Sousa e José Martins, participa do processo de reativação da Escola de Música do Maranhão, contribuindo mais uma vez com o processo de desenvolvimento da música no estado. No ano seguinte muda-se para o Rio de Janeiro e de lá, começa a desenvolver diversos trabalhos, que vão da música ao teatro, ocupando um espaço cada vez maior na capital carioca, passando a fazer parte de uma nova geração de promissores artistas que então surgia. Habibe, empresariado pelo renomado produtor Roberto Lessa<sup>46</sup>, começa a desenvolver uma série de shows pelo Rio de Janeiro e por diversas outras cidades brasileiras.

Faz shows por todo o Brasil através das salas FUNARTE, projeto cultural que levava artistas consagrados ou não a várias cidades do país. Acabou tendo seu trabalho interrompido por sua pouca paciência em cumprir uma agenda de shows mais rígida. Muitas vezes viajava ao Maranhão para uma curta temporada e passava dois meses pescando, sem intenção de ir embora (TEIXEIRA, 2005, p. 58).

Observa-se que, ainda com o perfil andante, irrequieto e criativo do artista, havia certa despreensão ou um relativo desapego com a ideia de sucesso perseguida por muitos em toda a história da música. Ao que parece, reconhecer o próprio talento e bagagem musical, ocupar um espaço considerável e cobiçado por muitos no meio artístico-musical de abrangência nacional naquela época, parecia não despertar em Sérgio Habibe a mesma obsessão que se verifica na maioria dos artistas ou candidatos a. O próprio Sérgio Habibe, em entrevista ao jornalista Itevaldo Júnior, em *O Estado do Maranhão*, discorre sobre esse desapego ao sucesso que, seguramente marcou os três mais importantes nomes da Música Popular Maranhense dessa geração *laborartearna*.

Eu morei no Rio de Janeiro e poderia ter pego várias ‘caronas’. Fiz TV, teatro na Sala Funarte, fiz músicas rodando com o Boca Livre, fiz shows. Mas eu não nasci para ser estrela que aparece no palco e brilha. Eu tinha um empresário, o Roberto Lessa, que dizia para mim: “Quando começar a pegar fogo, você vai para o Maranhão pescar”. Não passou nas minhas idéias ganhar dinheiro com a minha arte.

<sup>46</sup> Roberto Lessa, em meados dos anos 1970, um dos mais importantes empresários do meio musical do Rio de Janeiro, empresariava importantes nomes da cena musical brasileira como Alceu Valença, Belchior e Ednardo, passando também a trabalhar com Sérgio Habibe.

Nós fazemos parte de um grupo de artistas desse país que anda na contramão do mercado fonográfico, que não se submete a isso. Essa geração talentosa brasileira não está nos rádios, nas TVs. Somos super-heróis bizarros, que caminhamos em direção contrária ao país das bundas, da felicidade falsa, plástica, do riso mentiroso. Nós somos a “*subway*”, estamos por baixo. Não queremos disputar um mercado desse nível. Não me fiz artista. Eu sou artista. Não saímos da tábua de surf, viramos cantores e sumimos na próxima novela. Faço minha música verdadeira, escrevo meus versos verdadeiros, e sinto que não estou representando (Sérgio Habibe em entrevista a Itevaldo Jr., O Estado do Maranhão, Caderno Alternativo).

Esse desapego ao sucesso fácil, ao disco a qualquer custo, aos apelos e sedução da *indústria cultural*, do mercado fonográfico, não foi o caminho buscado, pelo menos naquela década, por aquela geração de compositores e artistas da música oriundos da experiência *laborartean*.

Nunca nos importamos com o mercado. “Para ser bem sucedido, tem que ir para o eixo Rio-São Paulo”. Não tivemos essa preocupação. Estávamos preocupados em criar uma coisa para o nosso estado. Não nos interessava ser individualmente famosos lá no Rio de Janeiro. Não ia acontecer nada. O mercado, você o adota ou você tem uma posição de cidadania cultural. (Cesar Teixeira em entrevista a Itevaldo Jr., O Estado do Maranhão, Caderno Alternativo)

O que aqueles jovens artistas intentavam naquela época e contexto, com as informações e influências que recebiam dos movimentos políticos e culturais que vivenciavam e construía, passava muito mais pela afirmação de uma nova música, com identidade própria do Maranhão. Através da valorização e incorporação das manifestações da cultura popular maranhense – até então negligenciadas e marginalizadas –, elementos que em âmbito regional serviram para conformar algo que se queria em termos de música, uma canção popular maranhense e moderna, que passaria a se chamar de *Música Popular Maranhense*, cuja materialidade mais palpável e audível, foi o LP *Bandeira de Aço*, de Papete que, de fato, abre novas perspectivas para esta nova estética musical de perfil identitário.

O bandeira surge no momento em que todos precisavam “reunir”. Vejo o disco como uma coletânea e um apanhado de composições bonitas que, falavam e respiravam os elementos da cultura da nossa terra. As músicas começam a tocar nas rádios e a cidade começa a conhecer e discutir, seus artistas. Esse momento alavanca a música universitária maranhense (Sérgio Habibe em entrevista a Ricarte Almeida Santos em setembro de 2012).

### 3 BANDEIRA DE AÇO, A MÚSICA POPULAR MARANHENSE NO DISCO

Aqui vale, de início, recuperar a noção de *indústria cultural* que utilizo neste trabalho, que alguns já desconsideram. A meu ver nunca foi tão atual. Submeter os bens culturais à lógica da racionalização capitalista e de mercado, portanto, de produção em série, de homogeneização dos padrões culturais, de maximização do lucro, reduzindo sua condição de arte de bem simbólico à de mera mercadoria, conforme já afirmaram Adorno e Horkheimer (1985). Tais estratégias e mecanismos nunca foram tão atuais, embora às vezes fora do lugar.

#### 3.1 A indústria cultural fora do lugar ou o Maranhão fora do mercado simbólico

Alerto tão somente, que esta lógica, da indústria cultural, já em franca expansão no centro-sul do país, no Maranhão na década de 70, se já dava algum sinal, era ainda muito incipiente. O etos capitalista, condição para seu florescimento, que já se fazia sentir nas grandes capitais do Sudeste, ao ponto de já se vislumbrar a lógica de uma indústria cultural e, por conseguinte, da formação de um mercado de bens simbólicos, no Maranhão ainda não era uma realidade. (ORTIZ, 2005)

O capitalismo, em terras maranhenses, ainda muito acanhado naquela década, apenas dava sinais, no âmbito do projeto desenvolvimentista dos governos militares, de que o Maranhão viraria alvo de grandes empreendimentos. Em 1969, com um governo estadual obediente às orientações dos militares, o governador José Sarney, com o discurso de modernizar o Maranhão, cria as condições legais, através da Lei nº 2.979, de 17 de julho de 1969, conhecida como Lei Sarney de Terras, para legalizar a distribuição de grandes glebas de terra a grupos empresariais de fora. Começavam a surgir os conflitos no campo com a chegada dos grandes empreendimentos pastoris abrindo caminho para o Projeto Grande Carajás. Era comum nos anos 70, de uma hora para outra, famílias, comunidades inteiras serem surpreendidas por oficiais de justiça, policiais e/ou jagunços, sendo informadas de que suas terras, onde nasceram também seus ancestrais, não eram mais suas. Expropriações, assassinatos, grilagem, fraudes cartoriais eram (e ainda são) as faces da modernização capitalista no Maranhão. Dentro dessa perspectiva de uma modernização conservadora levaria, ainda, pelo menos pouco mais de uma década, com a implantação de grandes

empresas do agronegócio e industriais, sobretudo da área da siderurgia, para a formação de uma lógica mínima de capitalismo e de indústria e mercado culturais.

Em São Luís, algumas poucas emissoras de rádio e TV sob o controle de grupos políticos, poucas salas de cinema, nos reservava o papel, no geral, de meros expectadores da produção cultural nacional e Internacional.

Portanto, a produção fonográfica até os anos 70, se dava fora do Maranhão. Os poucos discos gravados por artistas ou grupos folclóricos maranhenses até a década de 70, foram realizados no eixo Rio-São Paulo. Além dos artistas já devidamente situados no cenário nacional como João do Vale, Cláudio Fontana e Chico Maranhão, dentre outros poucos, destacam-se aí, segundo Américo Azevedo Neto – Coordenador de Turismo da Prefeitura de São Luís, na época -, a gravação do LP com as músicas finalistas do I Festival de Música Popular Brasileira no Maranhão, realizado em 1971 e, na carona, o disco do Boi da Madre Deus.

Na década de 70, para nós de São Luís, um disco era algo misterioso e distante. Um disco de boi, então, era inteiramente impensado, não só pelo disco em si como pelas músicas que iria conter – toadas de boi – que eram consideradas música muito menor e sem nenhuma importância. Na verdade, a ideia primeira não foi a gravação do disco do boi da Madre Deus. O Boi foi como agregado. O produto principal era a gravação do disco com as músicas finalistas do I Festival de Música Popular do Maranhão [...] (AZEVEDO, 2011, p. 95).

E aí, já que íamos gravar o disco do festival, me ocorreu a ideia de levar o Boi da Madre Deus para gravar o dele. [...]

Chamei Tabaco e falei-lhe do projeto. Quase morreu, Resistiu, porém. E cuidamos de fazer a lista dos que iam participar da grande aventura. Não foi fácil. O Boi da Madre Deus, naquele tempo, era imenso. A nós cabia o milagre de reduzir para 50 o que, nos terreiros, era feito por quase 600 pessoas.

Deixei para Tabaco a incumbência do milagre. Foram dias de enorme expectativa e excitação. Ah que éramos risos só. Preparávamo-nos como se estivéssemos indo para o Rádio City Music Hall, de Nova York. E se hoje nós fôssemos para a lua, estaríamos menos excitados (AZEVEDO, 2011, p. 100-101).

As grandes referências para o público maranhense, em termos de discos e música, como se viu no Capítulo I deste trabalho, eram os grandes nomes da música nacional e internacional. A música que se praticava em São Luís, até a década de 60, era, predominantemente, o espelho do que se ouvia no rádio, na televisão e no cinema e restrita ao espaço doméstico, aos bares, às barbearias aos clubes sociais e aos raros programas de auditório das emissoras de rádio e TV locais. O disco no imaginário do artista ou dos brincantes das manifestações da cultura popular Maranhense na época era algo muito distante, longínquo, quase um sonho. (COSTA, 2006)

Portanto as emissoras de rádio e TV, aqui instaladas, ainda que fossem equipamentos parte da grande engrenagem da indústria cultural em expansão e consolidação no país, seu domínio (e lógica), ainda, não se estabelecera com a cultura regional popular.

Para aqueles três artistas originários da experiência *laborartearna*, Cesar, Josias e Habibe, o que hoje pode parecer banal, óbvio, necessário, estratégico, desejável, ter suas composições gravadas em disco por uma gravadora de abrangência nacional, não lhes pareceu tão natural assim a qualquer custo, como tentaram fazer. Até o fato de a gravadora Marcus Pereira já ter gravado com grandes nomes nacionais, como Cartola, Donga, Clementina de Jesus, o próprio Chico Maranhão, de ter uma proposta de valorização da música popular, não foi suficiente já de imediato para garantir a autorização dos três para a gravação imediata de suas composições em disco.

### 3.2 O Indústria fonográfica nos anos 70: o LP e as grandes estrelas da Música

É oportuno ressaltar, nesse sentido, que na lógica de expansão e racionalização da produção musical, no Brasil, já absolutamente inserida nesse espírito de mercado, o aparecimento do LP, no início dos anos 70, em substituição aos compactos simples e duplo, como lembra Marcia Tosta Dias, em “Os donos da voz” (2000), foi uma estratégia da indústria fonográfica de maximização de seus lucros. “A indústria que movimentava o mercado com compactos simples e duplos [...], com a instituição do LP pode restringir gastos e otimizar investimentos, considerando que cada LP continha em termos de custos, seis compactos simples e três duplos” (DIAS, 2000, p. 56). A autora destaca que essa inovação produz no mercado cultural brasileiro transformações importantes, dando ao artista status de grande estrela. O artista se torna mais importante que o disco. É quando as grandes gravadoras investem na formação de seus *casts* a partir de estratégias de promoção de seus autores, intérpretes, com marcas diferenciadas no conjunto do *show business*.

Primeiramente, consolida-se a produção de música popular brasileira e, conseqüentemente, seu mercado. A indústria não prescindiu da grande fertilidade da produção musical dos anos 60, sobretudo a da segunda metade da década, assim como a do início dos 70, e constituiu *casts* estáveis, com nomes hoje clássicos da MPB, tais como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia e tantos outros. Outro segmento altamente lucrativo que se consolida, na época, como grande vendedor de discos. É aquele nascido do movimento Jovem Guarda, uma das primeiras manifestações nacionais do rock. Renovado por tal movimento, o mercado de canções românticas fez de Roberto Carlos [...] um dos maiores vendedores de discos da indústria brasileira. (DIAS, 2000, p. 55)

Era esse o panorama do *show business* brasileiro que alimentava o ideário e o desejo de (quase) todo jovem artista.

Embora naqueles anos, final da década de 70, a gravação de suas obras em disco pudesse representar o caminho mais curto ao chamado mercado fonográfico, isto é, à indústria cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 1985), tão incipientes por aqui, para toda aquela produção pré e pós Laborarte, ainda assim Cesar Teixeira, Josias Sobrinho e Sérgio Habibe não se deslumbraram com essa possibilidade.

O próprio Habibe tinha uma posição claramente de resistência em relação ao mercado e da necessidade da afirmação das identidades regionais. Para ele, “o mercado é cruel. Se você não identificar de onde você vem, o que faz, quem é você, não conseguirá ser ninguém em lugar nenhum” (Sérgio Habibe em entrevista a Itervaldo Jr., O Estado do Maranhão, Caderno Alternativo). Resistência e intenções igualmente partilhadas por Cesar Teixeira na mesma entrevista.

### 3.3 **Bandeira de Aço, o LP:** uma canção popular no disco

No caso dos três maranhenses, até aquele momento, nenhum deles tinha gravado suas criações musicais em disco. De modo que seria, na lógica da gravadora e do intérprete escolhido<sup>47</sup>, uma grande oportunidade para tornar os três compositores e suas músicas conhecidas do grande público. E, de fato, *Bandeira de Aço*<sup>48</sup>, o LP, além de ter significado o primeiro registro fonográfico daquela produção musical maranhense, foi marcado por um conjunto de contradições e desencontros, ainda que tenha sido um marco fundamental para o reconhecimento público do que se chamou de Música Popular Maranhense. Em outras palavras, significou “visibilidade” para àquela música que incorporava, enquanto matéria-prima, as manifestações, sotaques, ritmos e temas da cultura popular maranhense, até então marginalizadas, sem muita aceitação na opinião pública.

No entanto, essa música ainda pouco compreendida e assimilada pelo público no Maranhão, começava a chamar atenção fora do estado, junto a setores que, a priori, seriam estratégicos para viabilizá-la nacionalmente, artistas maranhenses situados no eixo Rio-São Paulo e produtores de gravadoras.

---

<sup>47</sup>Papete.

<sup>48</sup> Um marco da chamada Música Popular Maranhense, gravado por Papete em 1978, pela gravadora Marcus Pereira, reunindo as então desconhecidas composições de Josias Sobrinho, Cesar Teixeira e Sérgio Habibe, além de uma composição de Ronaldo Mota.

*Bandeira de Aço* é resultado disso. O Marcus Pereira fez um trabalho excelente. Quando ele chegou aqui fiquei meio desconfiado. “O que esse cara quer?” Ele veio procurar a nossa música, que era diferente, tinha raiz e autenticidade. E esse período, em 1978, era reflexo do que vínhamos fazendo (Cesar Teixeira em entrevista a Itevaldo Jr., O Estado do Maranhão, Caderno Alternativo).

De todo modo, com todos os impasses, impossibilidades e acertos que foram possíveis naquela situação, as músicas de Cesar, Josias e Habibe foram gravadas pela equipe técnica da Marcus Pereira, durante “um show que Cesar e Josias fizeram na Madre Deus. À distância, a equipe da Marcus Pereira capta o som, apesar dos músicos estarem cantando sem microfones ou qualquer aparelhagem eletrônica” (TEIXEIRA, 2005, p. 64).

A época é ávida do contato com as peculiaridades nacionais. Vasculha-se os cafundós do país em busca do ouro cultural. Como aqui se tinha esse manancial que o Laborarte soube abrigar, fatalmente a mística se deu. Tínhamos enfim nossa música gravada em um LP de circulação nacional e juntando-se a isso a repercussão da notícia de que compositores maranhenses tinham sido enganados por gravadora paulista, pronto, as injustiças merecem reparo incondicional. Fazendo historia com uma bandeira, de aço. (Josias Sobrinho em entrevista a Ricarte Almeida Santos em 8/10/2012).

A gravação do LP *Bandeira de Aço* finalmente saiu ainda em 1978, tendo o percussionista e, então, cantor Papete como intérprete de nove composições<sup>49</sup> de autores maranhenses, todas do universo representativo da cultura popular. São toadas, canções que ressignificam a cultura popular maranhense, a partir da percepção e proposição estética e temática desses novos compositores, com toda a carga de informações que recebiam naquele contexto de ebulição política e cultural que se vivia no Maranhão, e dos sopros desordenadores da contracultura.

De certa maneira, era aquela nova música, aqueles novos compositores, daquele estado considerado periférico no panorama cultural brasileiro, distante dos grandes veículos de comunicação, estes ainda muito centrados no eixo Rio-São Paulo, chegando ao disco e à chamada *indústria cultural*, sem uma estratégia deliberada de seus autores para este fim. Ao contrário, foi a gravadora Marcus Pereira que manifestou interesse de registrar aquela criação musical em plena movimentação no Maranhão, com toda uma carga de especificidades estéticas, étnicas e temáticas, daquela geração de artistas, de uma região ainda desconhecida do grande público. Algo novo, talvez ainda exótico, mas de viés popular, bem ao estilo e à finalidade proposta pela gravadora, que se propunha escapar aos ditames das grandes multinacionais do disco.

---

<sup>49</sup> Faixas: 1 – Boi da lua (Cesar Teixeira); 2 – De Cajarip’ra capital (Josias Sobrinho); 3 – Flor do mal (Cesar Teixeira); 4 – Boi de Catirina (Ronaldo Mota); 5 – Engenho de flores (Josias Sobrinho); 6 – Dente de ouro (Josias Sobrinho); 7 – Eulália (SégioHabibe); 8 – Catirina (Josias Sobrinho); 9 – Bandeira de aço (Cesar Teixeira). Disponível em <<http://musicamaranhense.blogspot.com/2009/11/papete-bandeira-de-aco.html>>. Acesso em 17.abr.2011.

O próprio Sérgio Habibe, em entrevista, afirmava com clareza sobre as intenções da gravadora, como “uma tentativa de comercialização desse trabalho, vislumbrado por um cara que tinha muita sensibilidade, o Marcus Pereira” (Sérgio Habibe em entrevista a Itevaldo Jr., O Estado do Maranhão, Caderno Alternativo). Posicionamento também de Josias Sobrinho, explicando que não partira dos artistas a iniciativa daquele registro fonográfico, e reconhecendo a importância que *Bandeira de Aço* adquiriu dali em diante.

Nós não mandamos a música, não fizemos fitinha. Um certo dia o cara aportou aqui. Além disso, depois que o disco passou a existir, ele prestou um serviço à cultura maranhense: difundiu o nosso trabalho. Um disco dá status. As pessoas passam a ver o artista de outra maneira. Além disso, *Bandeira de Aço* virou um clássico da música (Josias Sobrinho em entrevista a Itevaldo Jr., O Estado do Maranhão, Caderno Alternativo).

O fato é que *Bandeira de Aço*, apesar das controvérsias em torno de sua feitura, mais especificamente da sua gravação pela Marcus Pereira, virou mito no meio artístico. Tal situação fez recair sobre o cantor Papete toda sorte de acusações e cobranças. Ainda assim o disco se transformou em um marco balizar dessa nova música que surgia no Maranhão, embora, entre os próprios compositores de *Bandeira de Aço* – o disco –, haver divergências de percepções da postura e do papel que Papete assumiu diante dos autores e suas criações que integraram o LP, conforme se percebe nas falas de Sérgio Habibe e Josias Sobrinho, em entrevista ao jornalista Itevaldo Jr.

A participação de Papete nesse disco foi acidental. Acredito que o projeto não tinha grana para gravar todos os compositores. Foi então sistematizado na voz dele, na expressão dele cantar. E isso não foi nenhum demérito (Sérgio Habibe em entrevista a Itevaldo Jr., O Estado do Maranhão, Caderno Alternativo). Em relação ao Papete, ele só veio fazer show do disco 10 anos depois. Ele foi banido, ficou com medo de vir para cá (risos) e depois tirou proveito disso por um bom tempo (Josias Sobrinho em entrevista a Itevaldo Jr., O Estado do Maranhão, Caderno Alternativo).

Dava-se dessa forma a materialização em disco daquela nova estética musical, marco de chegada, culminância, diga-se, involuntária daquela produção musical *laborartearna* e suas influências, tornando-se referência daí em diante para as novas gerações que surgiram sucessivamente no cenário musical do Maranhão.

Polêmicas à parte, *Bandeira de Aço*, o LP, torna-se a grande referência estética e política do fazer musical no Maranhão, a partir de então. Não pela postura engajada do cantor Papete, principal materializador, mas por todos os elementos, informações e influências que o disco catalisa, incorpora e materializa, no campo da música, de todo um processo cultural e artístico, desencadeado a partir da movimentação de uma nova geração de artistas e agentes culturais em torno do Laborarte, cujas experiências extrapolaram a proposta inicial. Como

afirma Cesar Teixeira, “esse trabalho evoluiu no sentido de buscar as raízes para uma afirmação de uma arte enquanto representação de uma cidadania inexistente” (Cesar Teixeira em entrevista a Itevaldo Jr., O Estado do Maranhão, Caderno Alternativo).

Foi o que de fato ocorreu com a então nascente música popular maranhense daí em diante, durante toda a década de 70. Uma *ação cultural*, cujo marco de partida foi a criação do Laborarte, com seus fins claros de juntar diferentes linguagens artísticas ao universo da cultura popular maranhense, esta ainda não assimilada, mas que tomou conotação e resultados imprevisíveis, fora do controle dos seus idealizadores. (COELHO, 2004)

O marco culminante e, ao mesmo tempo de uma nova partida do processo, foi o LP *Bandeira de Aço*, na medida em que materializa e registra fonograficamente os resultados estéticos e de conteúdo construídos em toda uma *ação cultural* de múltiplas influências, de diferentes linguagens, em um momento histórico de efervescência política e cultural. (COELHO, 2004).

Bandeira de Aço é uma consequência do que foi sistematizado no Laborarte – uma atividade musical que, com certeza, estimulou a curiosidade de muitos intelectuais e pesquisadores. Algum tempo depois, em 1978, quando eu já não fazia parte do grupo, a Gravadora Marcus Pereira (SP) conseguiu localizar as pessoas que de alguma forma conjugavam com aquela versão estética. Foi então gravado o LP, e o seu papel foi muito importante para a difusão desse tipo de música regional e brasileira, apesar das contradições embutidas no projeto, como a utilização de contratos de Cessão de Direitos Autorais (em que o editor passa a ter o controle da obra) e a alteração rítmica de algumas músicas. Queiramos ou não, o disco abriu janelas na mídia nacional para a nossa música, quando o acesso às gravadoras era restrito e a censura ostensiva. A influência do nosso trabalho se multiplicou, tornou-se um novo marco divisório da música maranhense e, em torno dele, as discussões continuam. (Cesar Teixeira em entrevista a Ricarte Almeida Santos, em 1/10/2012).

Portanto como reconhece Cesar Teixeira, *Bandeira de Aço* dá visibilidade pública a uma nova estética musical, urdida a partir da justaposição, da aproximação de informações, de elementos culturais de mundos, até então, tidos como distintos, antagônicos entre si, as artes “elevadas” e a cultura popular dos baixos (BAKHTIN, 1989)<sup>50</sup>, do universo marginalizado e “periférico”, em um panorama político e cultural contemporâneo, plural, multifacetado e contraditório, em crescente complexidade.

Seus principais mediadores culturais e artífices, os compositores Cesar Teixeira, Josias Sobrinho e Sérgio Habibe, entre outros, como Chico Maranhão, Chico Saldanha, João Pedro Borges, Ubiratan Souza e Mochel, *agentes culturais* determinantes de um processo, de uma *ação cultural* cujas contribuições foram as mais diferentes e complementares, sem uma centralidade única, mas reunindo, sistematizando, juntando e criando musicalmente a partir de toda essa complexidade. É quando a criação extrapola o limite das individualidades e da obra,

<sup>50</sup>“A Cultura popular na idade média e no Renascimento: o contexto de François Rebelais”.

é quando esse processo ocorre numa troca dos diferentes universos pessoais e deles com a obra, alargando perspectiva de ambos.

Neste sentido, o termo *criação* é tomado no seu sentido mais amplo: não se refere apenas à construção de uma obra, à sua elaboração física, mas também ao desenvolvimento das relações entre as pessoas e uma obra – e das pessoas entre si por intermédio da obra – que permitirão a apreensão mais larga possível do universo da obra e a ampliação dos universos pessoais. (COELHO, 2004, p. 33).

Seguramente, para melhor entender esse processo de conformação da música popular, enquanto fenômeno cultural no Maranhão, nessa teia contraditória e complexa da década de 70, vale recuperar aqui as bases conceituais de cultura em Thompson (2000), como processos de construção de significados que incorporam as dimensões do simbólico e dos contextos e processos sócio-históricos. Se por um lado um contexto nacional e estadual de extrema repressão política e cultural, por outro, era uma nova geração em plena ebulição e inquietação criativa, em busca da superação dos valores conservadores daquela sociedade, tendo a arte como canal privilegiado de crítica e resistência cultural e política. Até aí essa geração musical maranhense ainda não havia se submetido aos ditames dos governos e do Estado autoritário, ao contrário, remava contra a correnteza e a violência da expansão capitalista pelos grandes projetos, contra a ideologia da integração nacional, enfim, a postura era de resistência e enfrentamento.

Soma-se a este panorama, uma teia de manifestações culturais populares, rica e diversificada, pulsante, plena de significados e simbologias identitárias de um povo, cheia de rítmica e musicalidade. Conforme reivindica Coelho (1989), carecendo de algo ou alguém que acionasse um processo no outro ou no grupo.

Essa complexidade política, social e cultural, fez emergir uma movimentação artístico-cultural, que teve na música popular sua mais audível e visível mensagem, cujas características e natureza, a classificam como uma *ação cultural* plena de sentido político, na medida em que questionava a ordem vigente, conservadora e repressiva. (COELHO, 1989)

É pacífico que a ação cultural ou é uma operação sócio-cultural ou não existe. Mesmo assim, uma concepção mais radical de ação cultural, e acaso mais digna, é a que aposta na tese segundo a qual o objetivo da ação cultural não é construir um tipo determinado de sociedade, mas provocar as consciências para que se apossam de si mesmas e criem as condições para a totalização, no sentido dialético do termo, de um novo tipo de vida derivado do enfrentamento aberto das tensões e conflitos surgidos na prática social concreta (COELHO, 1989, p. 42).

Portanto, também, uma ação cultural de propósito estético inovador, visto que faz emergir dessa ambiência uma nova canção popular, definidora de uma nova linguagem musical e poética; e de simbologias e significados identitários, uma vez que incorpora as

manifestações míticas e simbólicas de um povo, contribuindo para que este se reconheça e assimile suas marcas culturais, como algo positivo e afirmativo, frente aos valores de fora, quase sempre impostos.

#### **4 ANOS 80 - MÚSICA POPULAR MARANHENSE E INDÚSTRIA CULTURAL E POLÍTICA: estetização e descontinuidade**

A discussão em torno da aqui denominada Música Popular Maranhense tem sido sempre tomada de grande passionalidade. Identificam-se facilmente dois tipos de postura nessa arena de preferências e paixões. O primeiro tipo, são os defensores intransigentes, os chamaria de essencialistas. Como se esta fosse a melhor música do Brasil e até mesmo do mundo. Vociferam que no dia em que o resto do Brasil descobrir as nossas melhores qualidades e talentos musicais, será nossa redenção. Para isso, discursam ou deixam nas entrelinhas, a necessidade de alguém que cumpra esse papel de um defensor, divulgador, de um apoiador, quem sabe um mecenas que, ciente dessas propriedades especiais e únicas da Música Popular Maranhense, tenha também condições de apresentá-la, de propagá-la mundo a fora.

Essa postura casa com o que Martins (2006) identifica como um traço mítico da formação da mentalidade do maranhense, da herança ibérica, já referida na introdução deste trabalho, o sebastianismo, que dentre seus elementos mais distintivos da sua natureza, estão o messianismo e uma boa dosagem de redentorismo. Ou seja, reside no imaginário do maranhense a espera por alguém que, mesmo na “decadência”, ou no declínio, possa vir a fim de resgatar um passado glorioso (MARTINS, 2006)

No caso do Maranhão não são poucos os fatos e/ou momentos históricos que apontam um passado glorioso a ser restaurado no futuro, pois as nossas virtudes, belezas e mistérios, acredita-se, que por alguma providência, em algumas horas se revestirão novamente em glória.

[...]

Mas o sebastianismo, no sentido de uma espera mítica pelo redentor e a redenção, não resume toda a questão [...]. Há provavelmente resíduo de messianismo, no sentido de que, uma vez revelado, se tornará uma espécie de salvação nacional e, conseqüentemente, de um milenarismo, aqui estabelecendo um novo conceito ou parâmetro que irá reinar por muito tempo – expectativa posta em coisas como o folclore rico e diverso, o porto internacional do Itaqui, o turismo recém promovido, etc. Nisso se esvazia o propósito de religião como igreja, para tornar a fé um ato civil [...] (MARTINS, 2000, p. 4).

A outra postura, é dos mais “distanciados”, diria dos universalistas. Por razões diversas, ao contrário dos primeiros, criaram verdadeiras resistências à chamada Música Popular Maranhense. É como se ela representasse o atraso, a visão provinciana, regionalista, apegada ao tradicionalismo, desconectada do novo. Estes defendem a produção de uma música universal, desapegada das tradições, voltada ao planeta, ao grande mercado.

Utilizo-me dessa dualidade – um tanto weberiana, expondo de forma caricata a construção desses tipos ideais, mais para fins didáticos – para levantar, com maior clareza, alguns aspectos comuns às duas posturas, mais recorrentes em torno do tema da música popular no Maranhão, aparentemente antagônicas. (WEBER, 2001)

O primeiro aspecto comum, diz respeito às intenções de ambas. Os dois discursos almejam ou definem como alvo, como objetivo maior, ganhar o Brasil e o mundo ou conquistar os ouvidos e mentes universais ou, pelo menos, o mercado nacional de bens simbólicos, o que não seria pouco, neste país continental, cujo mercado de bens culturais só cresce.

Seguramente o que distinguiria as duas posturas, além do discurso essencialista, de um lado, e do universalista, do outro, fosse mesmo o conteúdo estético das músicas que fazem. Mas essa abordagem, da estética e da técnica musical, da musicologia não é bem o interesse desse trabalho. Outros, melhor preparados nessa seara musicológica, darão conta com maior qualidade acadêmica dessa investigação tão urgente e necessária. O interesse maior aqui deste trabalho reside mais nos aspectos simbólicos e identitários da produção musical maranhense, ou seja, na relação que há entre a Música Popular Maranhense e a atualização dos símbolos de identidade cultural regional, que subjazem à produção musical neste estado nas últimas décadas.

O outro aspecto comum observado às duas posições que alimentam tal “dicotomia” é que, embora sob diferentes perspectivas e percepções as duas tratam ou compreendem o fenômeno Música Popular Maranhense como se este fosse algo linear, homogêneo, estático, acabado em sua própria superfície, epidérmico. Erro que, evidentemente, empobrece e distorce a compreensão deste fenômeno. Serve unicamente para inflar preconceitos de lado a lado, embaçando a natureza de um processo, que é fruto de uma dinâmica cultural intensa e em desenvolvimento permanente, marcada de complexidades e contradições, mediações diversas, idas e vindas, trajetórias e interrupções, sem uma centralidade determinante. Na maioria das vezes tudo caminhando junto e misturado.

Cesar Teixeira, compositor e jornalista, participante ativo nos anos 70 do Laborarte e do processo de desenvolvimento da chamada Música Popular Maranhense, no artigo “Meios de comunicação e escatologia musical”<sup>51</sup>, levanta uma questão central da realidade musical e cultural no Maranhão que está intrinsecamente relacionada com a cultura patrimonialista; esta alimentada historicamente por uma estrutura política oligárquica de larga

---

<sup>51</sup> Artigo publicado no suplemento literário “Guesa Errante”, do Jornal Pequeno, de 16/08/2004.

tradição e, ao mesmo tempo, ligada diretamente ao processo de inserção dos mecanismo da *indústria cultural* (ADORNO; HORKHEIMER, 1985) no Maranhão a partir da década de 80. (REIS, 2007)

Dá pra perceber que a obra musical hoje se confunde com a própria publicidade dos produtos da indústria fonográfica e da tele-rádiodifusão, e, como tal, passa a ser utilizada de forma repetitiva, tornando-se uma espécie da publicidade da publicidade, a cara do dono, num círculo vicioso que busca garantir a ditadura do monopólio.

Uma caricatura,disso tudo ocorre no Maranhão, onde cerca de 80% das empresas de comunicação pertencem ao mesmo grupo político e econômico, capitaneado pela **dinastia Sarney**<sup>52</sup>, proprietária do Sistema Mirante de Comunicação, que inclui rádios, jornal e uma emissora de televisão filiada á rede Globo[...].

Só para lembrar, José Sarney foi o presidente da República que mais distribuiu concessões de rádio e televisão na história do Brasil, para deputados e senadores, como barganha política. Foi assim que garantiu na Constituição de 1988 o mandato de cinco anos. A Folha de São Paulo apurou na época, com base nos dados do Ministério das Comunicações, que foram aprovados sem licitação, 958 concessões de rádio e TV, basicamente comerciais na gestão de Antônio Carlos Magalhães (PFL-BA), também agraciado por Sarney (durante o governo militar, Figueiredo distribuiu 634).

Nesse contexto, qualquer tentativa de estetização da política através da mídia, adquire, nos dias de hoje, uma sonoridade nitidamente fascista. E isso aqui é muito comum, haja a vista a quantidade de festivais e arraiais promovidos em causa própria com verbas públicas no Maranhão (César Teixeira in artigo “Meios de Comunicação e escatologia musical – Suplemento Guesa Errante – Jornal Pequeno, 16/08/2004)

É bem aí que a noção de cultura em Geertz (1989) e Thompson (2000), como construção de significados sobre processos sócio-históricos efetivos, estruturados, se faz necessária, de modo especial, à compreensão deste fenômeno, a Música Popular no Maranhão. Portanto, são aspectos simbólicos e estruturais que esclarecem o debate, complementados por um componente moderno, o advento no Maranhão da chamada indústria cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 1985).

Neste capítulo examino com especial interesse o processo de aproximação, que passa a ocorrer, de forma mais estratégica e institucionalizada, a partir dos anos 80, entre os artistas da chamada Música Popular Maranhense e as estruturas de poder político no estado, a partir do incremento, neste cenário, de novos aparatos da *indústria cultural*. Não se trata de descrever todos os fatos, cada artista, cada grupo, cada show, datas precisas, cada disco gravado nesse período, numa sequência linear historicista. Isso outros farão, certamente trarão grande contribuição ao necessário registro histórico do desenvolvimento da chamada música popular no Maranhão. Não, o que se pretende aqui é interpretar alguns dos principais acontecimentos, no âmbito da estrutura oligárquica e da cultura política local, que indicam a aproximação de tal fenômeno cultural com o grupo político dominante da política estadual e,

---

<sup>52</sup> Grifo da autor.

por conseguinte, detentores da maioria dos veículos de comunicação que operam na lógica da indústria de bens simbólicos.

Nesse sentido, se a década de 70, com toda sua efervescência política e cultural, foi o marco de nascimento de tal movimento musical, é na década de 80 que ele ganha maior corpo, números mais expressivos e novas substâncias.

#### **4.1 Música Popular Maranhense nos anos 80, uma estética em “descontinuidade”**

O desenvolvimento e expansão, inegáveis, que a Música Popular Maranhense passou a experimentar a partir da década de 80, não significou um processo linear de continuidade do que esta fora na década de anterior. Alguns novos acontecimentos dos anos 80 e outros antigos elementos da simbologia e da cultura política do Maranhão chamam a atenção e exigem um esforço maior de entendimento e análise. Estes passam a configurar uma crescente complexidade sobre tal fenômeno cultural, que passa a experimentar, também, intensas transformações. Portanto, são condições, aspectos que implicam para os rumos que tal movimento musical tomaria dali em diante.

De um perfil de resistência cultural e engajamento político, calcado nas pesquisas sobre a cultura popular, nos anos 70, e sob influência dos movimentos jovens pós 68 no Brasil e no mundo, a Música Popular Maranhense, na década seguinte, ao passo em que se expande de tamanho, vai perdendo seus principais elementos e características. Daí, então, mais voltada para atender as regras do mercado em vista do sucesso e, menos atento às pesquisas musicais, como fora, verifica-se uma gradativa mudança de propósitos e estratégias no decorrer daquela década.

Essas novas condições e necessidades de expansão, experimentadas pelos artistas da música nos anos 80, imersas em uma cultura política como a maranhense, própria de uma longa estrutura oligárquica, acrescida pelos novos acontecimentos da política nacional, naquela década, trazem à cena um conjunto significativo de situações ao panorama político e cultural do Maranhão. (REIS, 2007). Essas novidades, para a nascente Música Popular Maranhense, foram decisivas para caracterizar, conforme conceitua Bachelard (1983), um processo de descontinuidade do que tal movimento musical significou na década anterior. Conceito, de certa forma, tomado de empréstimo da discussão epistemológica empreendida por Bachelard (1983), na crítica que faz aos continuístas da cultura, que insistem em “evocar a

continuidade da história”, como se a história fosse uma sequência linear de fatos e acontecimentos, cada fenômeno desde suas origens e cada fato em sequência contínua; como se esta desconsiderasse o esforço do espírito humano, abrindo mão desta capacidade criativa e transformadora, em favor de uma abordagem linear superficial do conhecimento e da cultura. (BACHELARD, 1983)

[...] como não ver que toda linha de continuidade é sempre um traço demasiado rústico, um esquecimento da especificidade dos pormenores?  
[...] nestes momentos inovadores, a descoberta tem tão grande pluralidade de consequências que se tangencia, com toda evidência, uma descontinuidade do saber. (BACHELARD, 1983, p. 173)

Daí ser importante reconhecer, sobretudo, no âmbito dos fenômenos culturais, da música, setores do conhecimento e da produção por excelência humana, que uma grande descoberta, um novo acontecimento, um fato extraordinário podem alterar decisivamente o curso de um processo, instaurando motivos de rupturas e/ou de descontinuidade na trajetória dos processos culturais, como afirma o autor, “É motivo de instrução fundamental, uma razão de reforma radical do saber, um novo ponto de partida [...]” (BACHELARD, 1983, p. 173), caracterizando a descontinuidade do que vinha sendo, configurando novo marco de saída.

Os últimos anos da década de 70 e toda a década de 80 foram marcados como um período de transição política no Brasil. Depois de duas décadas sob uma pesada e violenta ditadura militar, o país passa, lento e gradativamente, por um processo de (re)democratização. As lutas sociais de resistência política cresciam em todo país. A educação popular *paulofreiriana* e a teologia da libertação ganhavam terreno, animavam as lutas junto aos sindicatos, associações e comunidades de base. A luta armada, que nas primeiras décadas da ditadura, deu a tônica da resistência, foi fortemente reprimida pelo militares, com prisões e assassinatos de suas principais lideranças. Assim a estratégia de luta armada cede espaço para essas novas matrizes democratizantes de reflexão e atuação política que se multiplicam em todo o território brasileiro, criando um sentimento crescente de liberdade e democracia. Anistia aos exilados políticos, a luta pelas *Diretas já*, dentre outras bandeiras nacionais e locais mobilizaram milhões de pessoas pelas ruas do país.

Em 1979, durante o governo biônico de João Castelo, os estudantes de São Luís protagonizam um grande movimento de reivindicação pelo direito à meia passagem para estudantes nos transportes coletivos da capital. O movimento, conhecido hoje como Greve de 79 ou Greve da Meia-passagem, ainda que tenha sido violentamente reprimido pelo governo de João Castelo, os estudantes conseguiram lograr êxito na conquista do direito de pagar meia passagem nos ônibus de São Luís.

No campo da arte e da cultura, em todo o Brasil, artistas dos diversos segmentos, atores, escritores, pintores, compositores, cantores e músicos, participavam da resistência artística e política. O Laboratório de Expressões Artísticas – Laborarte, como se viu no capítulo anterior, durante toda a década de 70 e meados da de 80, foi a acolhida e o laboratório da produção artística no Maranhão, dos diferentes campos das artes. Para a música popular significou, como já enfatizamos também no primeiro capítulo, uma ação cultural (COELHO, 2004) fundamental para o surgimento de uma nova estética musical no Maranhão. Tanto o Laborarte, quanto o movimento musical que este ajudou a parir surgem e se desenvolvem nesse ambiente de repressão política, mas também de efervescência cultural e criativa, que a juventude no mundo e no Brasil experimentava naqueles anos.

Portanto, a Música Popular Maranhense, nascida também sob decisiva influência *laborarteana*, naquela ambiência de resistência e sincretismo com as manifestações da cultura popular, trazia consigo, naquele contexto, as marcas desse tempo, de lutas pelas liberdades, de inovações artísticas e resistência cultural. Assim, se na década de 70, o Lp “Bandeira de Aço”, gravado por Papete, foi a materialização em disco, de toda aquela ação cultural, desencadeada em torno da movimentação artística do Laborarte, culminando com a publicização de uma nova estética musical, que passou a se chamar de Música Popular Maranhense, a década seguinte, contraditoriamente, foi de expansão e descontinuidade. (COELHO, 2004)

#### **4.2 Música Popular, Indústria cultural, estrutura oligárquica e patrimonialismo**

Parece complicado conjugar os dois termos finais do parágrafo acima, no entanto, o exame da complexa equação política da década de 80 no Maranhão, pode oferecer caminhos à compreensão deste contraditório problema. Para tal, primeiro se faz necessário ter em mente o chão político do qual está se falando, e no qual o fenômeno em lume acontece e se desenvolve. No Maranhão, segundo Reis (2007), não existe uma única oligarquia, o que existe é uma estrutura oligárquica, em torno da qual os grupos políticos orbitam sazonalmente pelas rotas da conveniência e dos interesses. Há muito que diferentes grupos se sucedem no mando político do Estado e este, a serviço dos interesses e privilégios restritos.

Em seguida, a análise do voltou-se para o problema da formação dos atores políticos no contexto da formação do Estado Nacional. Neste aspecto, ressalta a observação de que a disputa política no Maranhão veio perdendo, ainda na segunda metade do século XIX, a característica de simples lutas entre famílias. Um setor político passou

a controlar as instâncias de decisões, porém cada vez mais dependente do centro político nacional e submetido a suas pressões na regulação das disputas. Apesar de atrelado socialmente aos grandes proprietários rurais, o seu *locus* de atuação, as relações com o aparelho do Estado e com o governo central, favoreceu a configuração de valores de identificação de grupo, sintetizados no interesse em manter o monopólio das funções de mando. Assim é no espaço da mediação entre instâncias do sistema de poder e entre interesses privados e Estado, que os grupos políticos se movimentam, sedimentam interesses próprios e comandam o processo de oligarquização da política. (REIS, 2007, p. 207-208)

Sobre a história mais recente dessa estrutura oligárquica, Costa(2006) registra a eleição do jovem governador José Sarney, em meados da década de 60, mantendo hoje um duradouro domínio de seu grupo político sobre o Maranhão, aproximando-se já das cinco décadas de mandonismo. Nesse período todo, a capacidade de se reinventar e, até, de naturalizar e sacralizar sua dominação via aproximação dos campos político e intelectual (GONÇALVES, 2000), tem se mostrado eficaz. Seus movimentos políticos extrapolam qualquer limite político, ideológico e partidário. A lógica do grupo, dentro do que entende Reis, tem sido a manutenção dos postos de mando do estado e, para isso, vale qualquer “acordo” entre as partes.

A política oligárquica é comumente instável, sujeita a processos variados de acomodações e acordos pessoais, decorrentes seja do acirramento da disputa pelas posições de mando, seja pela ressonância que as modificações no plano do governo central podem causar nas situações estaduais. (REIS, 2007, p. 209)

O capítulo político da República dos anos 80, que marcou o fim da ditadura militar e o início do processo de redemocratização do país, configura um quadro clássico dessa capacidade de se reinventar na política para manter o mando. José Sarney havia sido eleito em 1965, pela UDN, integrando o grupo das “Oposições Coligadas, depositárias, então, das legítimas tradições de liberdade e cultura da terra timbira, consubstanciando um projeto liberal, progressista e ‘salvacionista’ para o Maranhão’ – a Campanha da Libertação” (COSTA, 2006, p. 16). Segundo esse autor, na engenharia política da época, o jovem candidato Sarney, para sua eleição, já contava com o apoio do Marechal Castelo Branco. Naquele ambiente de radicalização do regime militar-autoritário no país, com extinção do pluripartidarismo e, a consequente, implantação de um sistema bipartidário, criou-se a ARENA – Aliança Renovadora Nacional, partido ligado ao governo militar, e o MDB – Movimento Democrático Brasileiro, que reunia os oposicionistas (COSTA, 2006), logo em seguida, José Sarney assume a presidência da ARENA. Sarney torna-se o homem de confiança dos militares na política regional e nacional, durante quase todo o período da ditadura militar. No início dos anos 80, com o avanço das lutas democráticas e o enfraquecimento do regime autoritário, ocorre a volta do pluripartidarismo. Nesse novo

ambiente de lenta abertura, Sarney movimenta-se e funda o PDS – Partido Democrático Social, que congregava as principais forças conservadoras e de sustentação do governo dos militares. Ainda em 1984, quando as mobilizações sociais pelas Diretas Já tomavam as ruas e a pressão popular aumentava, no processo da sucessão presidencial de João Baptista Figueiredo, José Sarney, “surpreendentemente”, rompe com o PDS e entra para o PMDB – Partido do Movimento Democrático Brasileiro.

Ao lado de Tancredo Neves e Ulisses Guimarães, José Sarney cria a Frente Liberal, uma espécie de movimento suprapartidário, que congregava as forças contrárias à ditadura militar, pela redemocratização do país. Moral da história, de homem de confiança e de sustentação do governo dos militares, José Sarney, senador, vira um dos principais “defensores” da democracia e das liberdades. Nessa “nova” condição, numa eleição de Colégio Eleitoral, ou seja, ainda indireta, acaba como candidato a vice presidente da República na chapa encabeçada por Tancredo Neves. Com a eleição e, imediata, morte de Tancredo, Sarney assume a condição de Presidente da República, cabendo-lhe a tarefa de conduzir o processo de redemocratização do país, convocando a Assembleia Nacional Constituinte e, posteriormente, as eleições diretas.

Tais acontecimentos da política central foram decisivos para o processo político e cultural da província na década de 80. Estes, associados à estrutura oligárquica e ao padrão da cultura política local, cujos traços mais determinantes no Maranhão nas últimas quatro décadas, são o patrimonialismo (REIS, 2007), as relações afetivas e os laços de consangüinidade (GONÇALVES, 2000), criam um cenário ainda mais complexo, permeado de contradições. Cenário que, revisitado aqui, pode permitir uma interpretação, um olhar de aproximação e busca de entendimento da capacidade de manipulação simbólica dos campos político e artístico, também, pelos herdeiros do patriarca José Sarney, posto que tal estratégia, como já mencionada neste trabalho, já fora utilizada pelo chefe do clã, desde o episódio, da película Glauberiana, “Maranhão 66”, quando da sua eleição de governador (COSTA, 2006).

#### **4.3 Mirante FM: confraria, patrimonialismo e “modernização” capitalista**

No início dos anos 80, já com quase duas décadas de exercício do controle da política regional e, cada vez mais, segundo Reis (2007), dependente do centro político nacional, dos favores e concessões deste, em busca da atualização dos mecanismos de

manutenção do poder, a família Sarney desencadeia um processo de implantação e ampliação de um complexo comunicacional. Em pouco tempo vai constituindo o maior conglomerado comunicacional do Maranhão, o Sistema Mirante de Comunicação (COUTO, 2009). Segundo este autor, em seu livro “Estado, Mídia e Oligarquia”, a rádio Mirante FM foi o primeiro veículo de comunicação eletrônica do Sistema Mirante de Comunicação, inaugurado em 1981, ainda na vigência dos governos militares. Esta novidade, fruto das posições de mando, exercidas pelo chefe do clã, direta e indiretamente, no âmbito do Estado, nas diferentes esferas, foi decisiva para o que viria a acontecer com a Música Popular Maranhense e com outros segmentos artísticos no Maranhão dali para frente.

A Rádio Mirante FM, aliás, é outra novidade no início da década de 1980, em São Luís. O Grupo Difusora, da família Bacelar, é o primeiro nas transmissões em frequência modulada. Desde o início, a Difusora FM opta por uma programação musical essencialmente popular [...]. Se de um lado do Brasil emerge a Rádio Fluminense (no início de 1982), que tira do limbo bandas como Kid Abelha e Barão Vermelho, do outro nasce, no dia 8 de setembro de 1981, a Mirante FM com uma proposta mais ou menos parecida: tocar música de artistas pouco conhecidos da grande massa. ‘Pela qualidade de nossa geração’ é um dos primeiros slogans da Rádio. O período é uma usina para experimentalismos. Reluzem sob o mesmo céu de brigadeiro o incipiente rock BR, a MPB e o pop com sotaque de new wave. Do pequeno estúdio improvisado numa sala ao lado da redação do Jornal O Estado do Maranhão pipocaram os primeiros acordes pela frequência 96,7 MHz (anos depois a rádio mudaria o endereço no dial para 96,1 MHz)” (Felix Alberto Lima in Almanaque Guarnicê, 2003, p. 66)

Pela ordem de criação, o primeiro veículo de comunicação eletrônica do Sistema Mirante a ir ao ar foi a rádio Mirante FM, que estreou no dia 8 de setembro de 1981 [...] Ao contrário do que afirma a apresentação da própria rede – que seria composta pelas rádios FM e AM, além do jornal e da TV -, na prática, cada uma das incursões na comunicação eletrônica do grupo aponta para a formação de uma rede própria, com outros veículos (de propriedade do grupo ou de terceiros) como demonstram os dados ligados à rádio Mirante FM.

Cobrindo quase todas as regiões do estado, a rede ligada à rádio Mirante FM comporta 18 emissoras em municípios diferentes, com uma população de mais de 1 milhão e 270 mil pessoas.

Mas a área de alcance da rádio a partir de seus próprios transmissores aumenta bastante esse número de ouvintes potenciais. São 36 municípios cobertos, com uma população de mais de 1 milhão de pessoas, nas proximidades da capital e com preponderância nas cidades da Baixada Oriental maranhense. Some-se a isso a população da cidade de São Luís [...] que se aproxima de 1 milhão de habitantes. (COUTO, 2009, p. 157-158).

Depois da Mirante FM de São Luís, vieram as emissoras de TV, as rádios AM e novas concessões de FM, formando em pouco tempo uma ampla rede de comunicação, cobrindo quase todas as regiões do estado (COUTO, 2009). Mas foi em torno da rádio Mirante FM que se deu uma aproximação maior de artistas da Música Popular Maranhense, já na década de 80, com as fatias de poder político e familiar dos Sarney. Esse processo de aproximação, entre os agentes produtores musicais e os agentes oficiais do poder político no Maranhão, se acentua, de forma “umbilical”, a partir daquela década, especialmente, com o

advento da rádio Mirante FM, uma vez que, no caso estudado, são os mesmos os operadores das esferas privada e pública. Este acontecimento, decisivo para um lado e para o outro, vai ser profundamente marcado por traços culturais próprios do padrão político das estruturas oligárquicas, típicos do que tem ocorrido nos últimos dois séculos na política maranhense, onde as relações com o aparato do Estado são mais marcadas pelos laços familiares e afetivos, com especial volume na era de mando inaugurada por José Sarney, conforme Gonçalves (2000). Algo que Holanda (1980, p. 181) já definira como traço marcante de uma herança ibérica na cultura política brasileira.

José Sarney retorna às modalidades do *estado dinástico* ao recompor no exercício do poder os laços de consangüinidade, parentesco e pessoalidade. A pretensa ruptura com o que denominou de '*nepotismo e carrancismo*' (SARNEY, 1970, p. 45) referidos a um estado dinástico, é dispositivo que se converte na reabilitação desse mesmo Estado.

[...] é possível acompanhar, ao longo da nossa história, o predomínio constante das vontades particulares que encontram seu ambiente próprio em círculos fechados e pouco acessíveis a uma ordenação impessoal. Dentre esses círculos, foi sem dúvidas o da família aquele que exprimiu com mais força e desenvoltura em nossa sociedade. E um dos defeitos decisivos da supremacia incontestável, absorvente, do núcleo familiar – a esfera, por excelência dos chamados “contatos primários”, dos laços de sangue e de coração – está em que as relações que se criam na vida doméstica sempre fornecem o modelo obrigatório a qualquer composição social entre nós. Isso ocorre mesmo onde as instituições democráticas, fundadas em princípios neutros e abstratos, pretendam assentar a sociedade em normas antiparticularistas. (HOLANDA, 1980, p. 106)

Portanto, esse nível de determinação, do particular sobre o geral, do doméstico sobre social, do privado sobre o público, é o que também vai demarcar todo esse processo de aproximação, em questão. No centro definidor desse nexo de junção, o que se torna determinante, mesmo, são esses dois aspectos simbióticos da cultura política brasileira e, com especial relevo, da política maranhense: de um lado, as relações familiares e consanguíneas, de amizade, absurdamente afetivas, no âmbito do fenômeno estudado; e do outro, não dissociada do primeiro, o perfil patrimonialista, estruturante de toda essa lógica garantidora de tal aproximação.

A rádio Mirante FM sempre foi a menina dos meus olhos. Foi um sonho que surgiu logo que voltei a morar em São Luís. Do grupo só havia naquela época o jornal O Estado e a Gráfica Escolar. Eu era músico, tinha uma coleção de dois mil discos e me relacionava bem com os artistas. Os discos da rádio eram nossos. Eu e Ronaldo ajudamos a montar as torres de transmissão e as mesas de estúdio. No começo a rádio era uma espécie de confraria de amigos, onde nós nos reuníamos para falar de música, de shows e outras produções culturais. (Fernando Sarney in Almanaque Guarnicê, 2003, p. 66).

Analisando-se apenas as concessões que a família Sarney divulga como as que lideram seu sistema de comunicação, temos que a rádio Mirante FM (pioneira do grupo), que entrou no ar em 1981, foi uma concessão da época do regime militar, que a TV Mirante, que começou a funcionar em 1987, foi uma concessão do

presidente João Figueiredo (também militar) ao senador José Sarney e que a Rádio Mirante AM (ou rádio Litoral Maranhense LTDA) foi concedida pelo próprio José Sarney na presidência da República (1988) (COUTO, 2009, p. 165).

Como se pode perceber, o grande articulador de tal aproximação foi Fernando Sarney, irmão de Roseana, que posteriormente se tornaria Deputada Federal e Governadora do estado, e Zequinha Sarney, este seguidas vezes deputado federal e, mais tarde, Ministro da República, ambos filhos do ex-governador, senador e presidente da República, José Sarney. Este patriarca é o chefe maior de seu grupo político, cuja longevidade do domínio sobre o Maranhão já extrapola as quatro décadas. Todos, com exceção do primeiro, foram e são ocupantes de cargos eletivos, em diferentes momentos e instâncias dos poderes públicos. Fernando, embora não tenha sido eleito, via voto, a nenhum cargo público, foi ocupante de alguns postos importantes no serviço público do Maranhão e da federação.

Fernando, na maioria das vezes, foi uma espécie de operador empresarial da família, condição que, em alguma das vezes, conciliava com a função de dirigente de estatais, como fizera quando foi, por anos, na década de 80, o principal dirigente das Centrais Elétricas do Maranhão – CEMAR, hoje já privatizada. Na condição de gerente empresarial da família, portanto, do campo privado e, ao mesmo tempo, de dirigente de umas das principais empresas públicas do estado, Fernando Sarney, através da rádio Mirante FM e CEMAR, respectivamente, construiu com astúcia, habilidade, carisma e amizade, essa estreita relação, via ampla divulgação e promoção da música popular maranhense na sua emissora, através de shows, festivais, encontros domésticos e financiamentos com recursos estatais dos artistas. Gilberto Mineiro, radialista e produtor cultural, por 12 (doze) anos funcionário da Mirante FM, deixa claro como era a ‘dinâmica’, conduzida por Fernando Sarney, em favor da Música Popular Maranhense, através de sua rádio FM.

O Fernando, vindo de São Paulo, ganha a Mirante do pai [...]. Na verdade, o sistema de comunicação funciona desse jeito: o jornal é o queridinho do pai, porque Sarney sempre foi erudito, sempre foi um cara culto, ligado às letras, etc, e o grosso da relação política dos veículos de comunicação aqui no Maranhão tava muito mais ligado a papel do que propriamente a rádio [...]. A imprensa escrita era, realmente, um dos elementos mais fortes num grupo dominante como estratégia política de controle da informação, etc. A Rádio FM veio com o gosto pessoal do filho que, junto com uma galera, começa a montar aquilo ali pra dar oportunidade, na cabeça dele, não só de tocar as músicas que ele gostava, a MPB, os grandes nomes, [...] e também um sonho de criança. Tanto é que ele botou foi uma confraria, botou só os amigos pra tomar conta da rádio. A rádio, [...] pelo menos durante 12 anos que eu trabalhei lá nunca deu lucro, era sempre no vermelho, porque era uma rádio ainda da galera [...] não tinha nenhum viés profissional [...]. (Gilberto Mineiro, entrevista a Ricarte Almeida Santos, em 26.01.12)

É claramente perceptível, na fala de Mineiro, a natureza familiar, afetiva, doméstica e de pouco racionalidade econômica, que permeavam as relações em torno da

implantação do empreendimento Mirante FM e de sua relação com a chamada Música Popular Maranhense. Esta ausência de racionalidade econômica, que prevalecia nos anos 80 na condução da então nascente rádio FM opera dentro do padrão da cultura *patrimonialista* apontado por Reis, uma vez que “configura-se uma forma de domínio fundada sobre um tipo de troca oriundas de práticas como o clientelismo, o empreguismo, o favoritismo para o qual pouco importa a produtividade das atividades econômicas e a eficiências dos serviços públicos (REIS, 2007). Neste mesmo sentido, Celso Borges, jornalista e poeta, que também trabalhou naquele veículo nos seus primeiros anos de atividade, revela, de forma contundente, como essa lógica foi implantada e como aos poucos foi também sendo reconfigurada, a partir da sobreposição do *campo político* sobre o cultural, (e/ou estético-artístico).

Eu estava na primeira equipe que formou a rádio. Meu ex-cunhado conhecia Fernando Sarney e quando eu soube que iria inaugurar uma nova emissora, pedi a ele que tentasse conseguir um estágio pra mim. Deu certo. Depois de um ano assumi a direção de programação e jornalismo. Foi um marco, sinto orgulho de ter participado daquele momento. Fernando era muito ligado à música e, num primeiro momento, queria uma coisa nova, jovem, alternativa, que tocasse música de qualidade, nacional e internacional: Beto Guedes, Pink Floyd e Boi de Pindaré. Ele fazia saraus na casa dele, chamava os músicos, sabia de cor várias músicas de Chico Maranhão, Boi de Axixá. Ao mesmo tempo a rádio apoiava os shows de todos os maranhenses. [...] A programação da rádio colocou no ar mais de 80% de música que nunca tinha se ouvido em rádio na cidade, além de uma programação de especiais que incluía choro, música latina, rock progressivo, jazz, músicas ao vivo de artistas que gravavam precariamente no estúdio da rádio, além do ‘Em tempo de Guarnicê’, só com músicas da terra. A Mirante promoveu junto com a TV Ribamar o Primeiro Festival de Verão da Música maranhense, que teve Makarra (Boi de Lágrimas), Godão, Cláudio Pinheiro. A final, no Nhozinho Santos, foi transmitida ao vivo pelo rádio e pela TV. Nos aniversários da rádio fazíamos shows ao vivo, geralmente no Nhozinho Santos, em que as atrações eram artistas da nossa programação, gente menos conhecida como Vicente Barreto, Therezinha de Jesus, Paulinho Pedra Azul etc. (Celso Borges em entrevista a Ricarte Almeida Santos, em 28.01.12).

É de se notar, além dos fortes vínculos de afetividade que marcaram o surgimento da Mirante FM, como o primeiro veículo de comunicação eletrônico da família Sarney, que a estratégia de divulgar e financiar a produção da chamada Música Popular Maranhense foi facilitada por dois aspectos bem objetivos. O primeiro é que, depois da década de 70, a partir de toda aquela ação cultural desencadeada pelo Laborarte, que culminou com o desenvolvimento de uma nova estética musical, dos LPs “Bandeira de Aço”, de Papete, e “Lances de Agora”, de Chico Maranhão, ambos desenvolvidos com o empenho de Marcus Pereira e sua gravadora, já havia em São Luís um volume crescente de artistas da música, que desperta e passa a se movimentar também em torno de tudo que pudesse favorecer a prática de tal música por aqui. Depois, o Maranhão na década de 80, especialmente São Luís, começava a experimentar um novo momento econômico, com a implantação das grandes

empresas do complexo Grande Carajás, além de outras empresas oportunistas, dentro da lógica de expansão e modernização capitalista estimulada também pela ideologia da “integração nacional”. Nesse contexto, a cidade de São Luís começa a sentir um acentuado processo de expansão urbana e crescimento populacional, estimulado também por um proporcional êxodo rural, decorrentes da implantação dos grandes empreendimentos agropastoris e do próprio processo de especulação imobiliária que se aprofundava no interior do estado, quando também o número de conflitos no campo se acelerou extraordinariamente, com ameaças, prisões e assassinatos de trabalhadores rurais, lideranças sindicais, religiosas, etc.

Os novos horizontes econômicos apontava para os grandes projetos de interesse do governo federal, como a exportação do minério vindo de Carajás, o estabelecimento da Alcoa, o estímulo à formação do agronegócio no sul do estado e o início da preocupação com o turismo, enquanto mercadoria e enquanto renovação dos laços de identidade, através da exaltação da natureza e do patrimônio arquitetônico. Num quadro de alterações lentas, mas de rápida expansão demográfica e êxodo rural intenso, a preservação de aspectos essenciais da dominação oligárquica veio acompanhado de modificações nos símbolos legitimadores da identidade[...]. (REIS, 2011, p. 142).

Observe que já havia, portanto, além de mão-de-obra, matéria-prima, agora um público potencial consumidor de tal música, começa-se a se configurar a existência de um mercado local de bens simbólicos. Havia, sobretudo, intenções deliberadas operando a partir dos interesses do Estado nacional, articulado com setores da política regional e grandes empresas. Chama atenção na formação desse novo cenários, com esse complexo de elementos interagindo mutuamente, Estado, empreendimentos capitalistas, setores dominantes da política local, a indústria do turismo, a implantação de aparatos comunicacionais, o surgimento de uma nova configuração identitária, para o qual, o processo desencadeado na década anterior pela geração *laborartean*a, através da música popular, vai ser estrategicamente apropriado. Embora passando este a ser ressignificado para uma “nova lógica conservadora”, de institucionalização, que passa a forjar a atualização dos símbolos de identidade cultural regional.

[...] um embate em que o predomínio do culto dos expoentes da Atenas Brasileira e a própria instituição responsável por ele, a Academia Maranhense de Letras, entram num refluxo, cedendo lugar a novos atores. Numa palavra, trata-se do processo ainda em curso da aproximação entre cultura ateniense e a cultura popular, com o predomínio agora dos símbolos desta última enquanto eixo ordenador do debate sobre identidade, um processo longo em que as agências estatais criadas a partir da década de 70, as secretarias e seus tentáculos nas fundações e conselhos foram paulatinamente definindo uma institucionalização da cultura [...]. (REIS, 2011, p. 142-143).

É nesse cenário, e para tais interesses, que a chamada Música Popular Maranhense vai cumprir papel relevante e experimentar significativa expansão, processo para o qual a rádio Mirante FM foi fundamental. Estava surgindo, no início dos anos 80, uma nova geração de músicos, influenciada pela geração da década de 70. Um dos grupos mais marcantes da transição de 70 para 80, foi grupo “Rabo de Vaca”, que reunia, em diferentes formações e momentos, artista da música, como Josias Sobrinho, Mauro Travincas, Manoel Pacífico, Beto Pereira, Vitório, Baixinho e Tião Carvalho, depois Erivaldo Gomes, Omar Cutrim, Zezé Alves, Jeca e Ronald Pinheiro. No pouco tempo de sua existência, possibilitou que sua música percorresse, circulasse também pelos bairros de São Luís, ampliando os horizontes e o alcance de tal movimentação.

O Rabo de Vaca representa um marco porque conseguiu mirar outra direção para a música popular produzida no Maranhão. Tínhamos uma geração de músicos conformada com uma única apresentação do Teatro Artur Azevedo. A partir do Rabo de Vaca, essa geração mudou radicalmente de conceito, porque começou a ocupar os espaços da cidade, com shows nos bairros. A comunidade participava de toda a produção de um show do Rabo de Vaca (Josias Sobrinho in Almanaque Guarnicê, 2003, p. 85).

No mesmo ano em que se desarticula o Rabo de Vaca, 1982, surge outro agrupamento de jovens artistas da música, igualmente influenciado pela geração dos anos 70, o Aza do Maranhão que, a exemplo do seu antecessor, também se apresentava pelos bairros da capital.

Em 1983 mais ou menos com os meninos do Grupo AZA DO MARANHÃO, éramos alguns jovens que se propunham a cantar os grandes nomes da nossa música como Josias Sobrinho, Sérgio Habibe, César Teixeira, Chico Maranhão, dentre outros. (Mano Borges em entrevista a Ricarte Almeida Santos, em 30.01.2012).

Depois de shows pelas escolas de São Luís, o Aza tem seu apogeu através da sua participação no Projeto Pixinguinha, no palco do Teatro Arthur Azevedo.

Em maio de 1982, Giovanni Borges Bezerra (Mano Borges), Celso Rodrigo Gonçalves Reis (Celso Reis), Sérgio Luís Brenha, Luiz Cláudio Monteiro Farias e Ubiraci Silva Nascimento, jovens entre 17 e 20 anos, criaram o Aza Maranhão. A formação do grupo é o resultado de algumas experiências musicais em colégios de São Luís e de uma participação no projeto asa Branca. Depois de alguns shows em escolas e bairros da cidade – Vinhais, Filipinho, Cohafuma e Santo Antônio -o Aza Maranhão chega ao auge com a participação no projeto Pixinguinha [...] em 1983[...] (Félix Alberto Lima in Guarnicê na Memória – Almanaque Guarnicê, 2003, p. 85)

Outro grupo que também surgiu naquele período de ebulição musical na Ilha, mostrando a pulsação daquele momento, foi o “Terra Chão”. Este, mais envolvido com o meio universitário, tinha a participação de nomes como Wellington Reis, Raimundo Makarra, Eliésio, Arlindo Carvalho, Joaquim, Celso, Erivaldo Gomes.

Desses três grupamentos de jovens músicos emerge, em grande parte, àquela nova geração da Música Popular Maranhense, ávida por praticar a grande novidade estético-musical que havia ganhado visibilidade com o Lp Bandeira de Aço, no princípio do processo de atualização dos símbolos e das representações da identidade maranhense (REIS, 2012, p. 138), uma canção popular moderna, com “pulsção boieira”, pra usar uma expressão-símbolo da fala de Chico Maranhão, em seu artigo “MPM em discussão”.

O segundo aspecto motivador de tal “aliança” – pra usar um termo da política eleitoral -, é um elemento central, próprio da cultura *patrimonialista*, a tênue ou inexistente fronteira entre o que é público e o que é privado. Fernando Sarney, além de dirigente de uma empresa familiar, a rádio Mirante FM, também comandava -por 9 (nove) anos - uma das mais importantes empresas estatais do estado, a Companhia Energética do Maranhão (CEMAR), como afirma Celso Borges, quando constata que, em torno da relação de Fernando Sarney com os artistas, cantores e compositores, “criou-se um vínculo afetivo com todos eles. Por outro lado, ele também dirigia a Cemar, que apoiava logisticamente os shows. Mais tarde ele cobraria o apoio desses músicos nas eleições” (Celso Borges em entrevista a Ricarte Almeida santos em 29.01.2012).

#### **4.4 Indústrias cultural e política e a violência simbólica: a MPM de cara “nova”**

Como se vê, Fernando Sarney também teve um papel animador, estimulador e financiador, junto aos artistas, imaginava saber do alcance que esta música poderia ter no âmbito do mercado nacional da música. Sabia, com objetividade, estabelecer sua “moeda” de troca. Manipulando com paixão sua emissora - esta um presente de seu pai, senador da república, concessão pública dos governos militares - e trabalhando com seus amigos artistas, mas também operando com recursos públicos de uma estatal importante no estado, tinha absoluta clareza do seu papel como “mecenaz”, conforme fica evidenciado em sua fala:

Além de ser o diretor-presidente do maior grupo de comunicação do Estado, fui durante nove anos presidente da CEMAR, de onde efetivamente eu pude apoiar – e continuo apoiando – inúmeras atividades tanto na área do esporte como da cultura. Sempre fiz isso por prazer, por me identificar com as pessoas que transitam nessas duas áreas. (Fernando Sarney in Almanaque Guarnicê, 2003, p. 71).

Não se identifica no discurso do agente público e misto de empresário, nenhum argumento ou justificativa de natureza republicana, seja de atender demandas coletivas ou de

assegurar, de efetivar direitos dos agentes dos produtores da tal música. Tudo passava pela própria satisfação e pelo grau de afetividades que mantinha com as pessoas ligadas à cultura, mais especificamente, no caso estudado, à música popular. Essas motivações afetivas e a estrutura material-patrimonialista que operava, garantia-lhe a construção da imagem, uma representação de um homem amigo, poderoso e onipresente. Representação que, com a chegada do pai à presidência da República, depois do episódio da morte do presidente eleito, Tancredo Neves, em 1985, ficou ainda mais acentuada. Isso fica claro no discurso de outro agente público e membro da confraria Miranteana, Joaquim Haickel, poeta, deputado estadual e federal por diversos mandatos e sócio de algumas das empresas do grupo de comunicação em referência, também um misto de agente público e privado em um só tempo e corpo. “De 1980 pra cá nada foi feito no Maranhão nos setores da cultura e do esporte sem que tivesse o apoio, o incentivo e a participação, direta ou indiretamente de Fernando Sarney” (Joaquim Haickel in Almanque Guarnicê, 2003, p. 71). Bourdieu (2003) esclarece que esse quadro ocorre quando, em situação de diferentes classes, a imposição da dominação, insiste em escamotear a relação de força pela relação de comunicação. Como se as duas não fossem faces diferentes e complementares de uma mesma moeda, posto que imprescindem do poder material e simbólico acumulado pelos agentes e instituições. Algo que se caracteriza, sobretudo, como um quadro de violência simbólica (BOURDIEU, 2003).

As diferentes classes e frações de classes estão envolvidas numa luta propriamente simbólica para imporem a definição do mundo social mais conforme seus interesses, e imporem o campo das tomadas de posições ideológicas reproduzindo de forma transfigurada o campo das posições sociais. Elas podem conduzir esta luta quer diretamente, nos conflitos simbólicos da vida quotidiana, que por procuração por meio da luta travada pelos especialistas da produção simbólica (produtores a tempo inteiro) e na qual está em jogo o monopólio da violência simbólica legítima (cf Weber), quer dizer, do poder de impor – e mesmo de inculcar – embora ignorados como tais – da realidade social. O campo da produção simbólica é um microcosmos da luta simbólica entre as classes: é ao servirem os seus interesses na luta interna do campo de produção (e só nesta medida) que os produtores servem os interesses dos grupos exteriores ao campo de produção.

A classe dominante é o lugar de uma luta pela hierarquia dos princípios da hierarquização: fracções dominantes, cujo poder assenta no capital económico, têm em vista impor a legitimidade da sua dominação quer por meio da própria produção simbólica, quer por intermédio dos ideólogos conservadores os quais só verdadeiramente servem os interesses dos dominantes *por acréscimo*, ameaçando sempre desviar em seu proveito o poder de definição do mundo social que detêm por delegação; a fração dominada (letrados ou ‘intelectuais’ e ‘artistas’, segundo a época) tende sempre a colocar o capital específico a que ela deve a sua posição, no topo da hierarquia dos princípios da hierarquização (BOURDIEU, 2002, p. 11-12)

Em tal posição permitia a Fernando imaginar, argumentar e reforçar sua imagem, junto aos artistas, cantores e compositores, produtores culturais, radialistas e jornalistas, seus “amigos”, de que poderia mudar, quando quisesse os rumos da Música Popular Maranhense,

fazendo esta alcançar notoriedade nacional, afinal, além de tudo, era filho do presidente da República e a nossa música era uma das melhores. Em depoimento recente a esta pesquisa, Gilberto Mineiro, radialista e produtor musical, testemunha ocular desses encontros de trabalho e confraria nos anos 80 e 90, revela com absoluta clareza o sentido do discurso que animava o espírito dos artistas da música maranhense naquele meio, no qual a *violência simbólica* era acionada estrategicamente. (BOURDIEU, 2003)

Mas o Fernando sempre foi muito mais ligado à FM. É tanto que ele se intrometia na programação e tal [...], junto com isso ele começou a botar na cabeça dos músicos que a rádio ia ser o grande desenvolvimento da música local, os músicos passaram a acreditar nisso, então ele disse, através da minha pessoa [...] ‘eu vou fazer a musica do Maranhão despontar no cenário nacional, eu sou um cara bem relacionado, [...] meu pai é presidente, eu conheço musica’. É tanto é que existia um patrulhamento pra musica maranhense tocar na programação. Cada vez mais, os músicos, os artistas, cantores se sentiam donos da rádio e patrulhavam mesmo. [...] mas isso já começava a ter uma conotação muito bem engendrada de controle, passou a ter de que os artistas se sentiam o tempo todo beneficiados pelo mecenas[...] e gratos o tempo todo [...]. Tanto é que ninguém podia criticar a família Sarney no meio artístico, pessoal achava um absurdo, nesse momento a gente passou a perder resistência dentro da música [...]. (Gilberto Mineiro - entrevista a Ricarte Almeida Santos em 26.01.2012).

#### 4.5 CEMAR e Mirante FM: “Tempo de Guarnicê” para expansão e descontinuidade

Nesse ambiente e contexto, através da CEMAR e da própria Mirante FM, Fernando Sarney, começava a construir, via recursos públicos, uma espécie de “mecenato” da música popular maranhense. Era justamente o que aquela emergente safra de artistas da música desejava, unir o útil ao agradável: dinheiro para gravação de seus sonhados discos e uma emissora para sua divulgação. A partir dessa equação público-privada, percebe-se que, naquela década, que coincide com o período da Nova República, houve um número crescente de produções de discos no estado, especialmente em São Luís. Se na década de 70, o volume de gravações de discos de música popular por artistas maranhenses, por exemplo, foi extremamente acanhado, quase inexistente, do ponto de vista quantitativo, na década de 80 foi, significativamente, de maior quantidade.

Américo Azevedo Neto lembra, em recente obra que, “na década de 70, para nós de São Luís, um disco era algo misterioso e distante” (AZEVEDO, 2011, p. 95). Falando de sua participação, como dirigente do setor de turismo da Prefeitura Municipal de São Luís, na gravação de discos na década de 70, Azevedo (2011) acaba revelando o nível de dificuldade que era a realização de um disco naquela década.

Um disco de boi, então, era inteiramente impensado, não só pelo disco em si como pelas músicas que iria conter – toadas de boi – que eram consideradas música muito menor e sem nenhuma importância. Na verdade, a ideia primeira não era a gravação do disco do Boi da Madre Deus. O Boi foi agregado. O produto principal era a gravação do disco com as músicas finalistas do I Festival de Música Popular do Maranhão, essa música que quase quarenta anos depois, enfim, é chamada de MPM. (AZEVEDO, 2011, p. 95)

Até os primeiros anos da década de 80, foram poucos os registros fonográficos da Música Popular Maranhense, efetivamente. A própria inexistência de estúdios de gravação em São Luís, limitava muito essa possibilidade. A gravação em outros centros urbanos era a única saída, literalmente, que encarecia em muito o disco. Assim, as gravações por artistas maranhenses dependiam, quase que exclusivamente, de apoios oficiais para realizá-las, ou de iniciativas de gravadoras do centro-sul como a da gravadora Marcus Pereira que fazia um trabalho de registro de toda a diversidade musical brasileira, onde, ainda na década de 70, couberam as gravações de Bandeira de Aço e Lances de Agora, por exemplo.

Da parte dos apoios oficiais, os festivais de música popular, acabaram sendo, em tese, uma saída mais democrática de registro em disco do trabalho musical dos artistas maranhenses. Para o artista, participar de um festival competitivo até aquela década, era a chance de ter uma música classificada entre as finalistas e, como premiação, ser incluída no LP do festival.

Foi assim: em 1971, quando eu dirigia o órgão de turismo da prefeitura, na administração de Haroldo, promovi o que chamei de 1º Festival de Música Popular do Maranhão.

Considerando-se as limitações de São Luís, foi um evento de enormes proporções da qual toda a cidade participou ou, no mínimo teve conhecimento [...]

O festival foi um sucesso imenso [...]. Desse festival participou a nata daqueles que faziam música em São Luís e que, como referência de qualidade, permanece até hoje.

Haroldo Tavares [...] além de apoiar a ideia, num arroubo de entusiasmo e estimulado pelas proporções que o festival vinha ganhando, prometeu, numa entrevista para um jornal de cidade, que as canções classificadas para a final seriam reunidas em um disco. Isso em 1971, quando o disco era, para nós de São Luís, quase um mistério.

[...] A cidade pegou fogo. Os compositores e cantores se excitaram. Todos se puseram a trabalhar. Pelas ruas, jovens com violões; pelas casas, ensaios; pela cidade discussões, dúvidas, questões, perguntas. Só a seleção para escolher os que participaram dos três dias que compunham a etapa das eliminatórias já gerou toda sorte de comentários.

Mais de duzentas músicas gravadas em fitinha k-7, foram entregues para a seleção prévia. A Cidade ansiava pelo resultado [...] Não faltou quem dissesse que já estava tudo acertado e que iriam para a apresentação no ginásio Costa Rodrigues apenas os politicamente apadrinhados.

[...] Das três apresentações acontecerem nas noites de quinta, sexta e sábado – as chamadas eliminatórias – saíam, de cada uma delas, quatro músicas para final que aconteceria domingo., ocasião em que se conheceria, enfim, os vencedores . Os integrantes do disco, por sinal, seriam esses doze do domingo. (AZEVEDO, 2011, p. 95-97)

Outro festival importante, de iniciativa oficial, este promovido pela Secretaria de Estado de Desportos e Lazer - SEDEL, sob a coordenação de Nan Souza, então, secretário de estado, foi o Festival Viva, já em 1985. Esse festival previa, como premiação, também a gravação de um disco com as composições finalistas.

[...] evento que reúne alguns dos nomes mais expressivos da música produzida no Maranhão na década de 1980. Oração Latina, música de Cesar Teixeira interpretada por Gabriel Melônio e Cláudio Pinheiro, é a vencedora do Festival. [...]

Entre as concorrentes que participaram da final e que também integram o LP Festival Viva estão Fauzi Beydun e Rosa Reis (Neguinha), César Nascimento (Forrockiando), Jorge Tadeu e Gerude (O Paraíba), Luís Bulcão (Estrela do mar), Rogério do Maranhão (que interpreta Alcântara, de Neto Araújo) e Fátima Almeida (com Canto de passarinho, de Jeremias Pereira e Domingos Santos). O disco é gravado e mixado no estúdio Transamérica, no Rio, sob a produção e direção musical de Zé Américo. (Félix Alberto Lima, Almanaque Guarnicê, 2003, p.91).

Deste modo, ainda que houvesse algum tipo de suspeita, os festivais eram abertos ao público, como um concurso musical, com ampla participação da comunidade; os artistas competidores, submetidos a comissões julgadoras, com critérios e requisitos comuns a todos os participantes; com premiação em dinheiro para os primeiros colocados e participação dos finalistas em um disco, o que, para os artistas na época, era bastante estimulador e instigador, em termos de visibilidade para os jovens músicos, de oportunidades de gravação de disco e reconhecimento público.

Fora dos festivais em 1980, uma iniciativa coletiva dos artistas, mas também com apoio oficial - da Fundação Cultural do Maranhão e da Funarte -, registra-se a gravação, em Belém do Pará, de um disco-coletânea importante, o “Pedra de Cantaria”, que reunia uma verdadeira seleção de músicos maranhenses, como Chico Maranhão, Sérgio Habibe, Godão, Josias Sobrinho, Giordano Mochel, dentre outros. Neste disco, produzido por Valdelino Célio e com direção musical de Chico Maranhão, alguns clássicos da Música Popular Maranhense foram revelados. Composições como “Cavalo Cansado”, de Sérgio Habibe, “Terra de Noel” e “Porco Espinho”, de Josias Sobrinho, “Bandeira de Divino”, de Ubiratan Sousa e “Verônica”, de Chico Maranhão tornam-se conhecidas e referências importantes, para o público, a partir desse disco.

Era esse panorama, ainda, muito restrito, que a chamada Música Popular Maranhense vivia naquele início de década. A partir do surgimento da Rádio Mirante FM e, com esta, da figura carismática de Fernando Sarney, como seu dirigente-proprietário e como diretor-presidente da CEMAR, a produção musical, nos anos 80 e 90, no Maranhão, experimentaria uma verdadeira explosão. O surgimento de novos músicos, compositores, cantores, shows, festivais, programas de rádio, encontros informais, gravações de discos,

encontros dos artistas maranhenses com cantores e compositores renomados nacionalmente, enfim, viveu-se em São Luís uma maior efervescência musical. Ainda no início dos anos 80, percebendo o alcance massivo que os festivais poderiam ter, a Mirante FM, em parceria com a TV Ribamar, realiza o I Festival de Verão de Música Popular Maranhense.

Foi um festival importantíssimo, por que serviu como primeira reunião de artistas que mais tarde estariam gravando músicas no Maranhão. Fui um dos produtores, escutei todas as músicas inscritas. Velhas fitas cassetes em péssimo estado. Mesmo com as limitações técnicas da época, conseguimos transmitir a final ao vivo (Celso Borges in Almanaque Guarnicê, 2003, p. 72).

Daí em diante, com largo alcance, via as ondas do rádio FM, vai-se criando toda uma nova expectativa junto ao público e estimulando o surgimento de novos artistas, orientando também um novo padrão na produção musical em vista de tocar no rádio. A perspectiva do sucesso, antes ainda não tão clara na geração de 70, passa a fazer todo o sentido para essa emergente geração de músicos dos anos 80. Daí que a gravação de um disco passou a ser perseguida por quase todos os artistas daquela nova geração de músicos. Até um programa especializado em Música Popular Maranhense é criado na rádio Mirante FM, o “Em tempo de guarnicê”, com a ideia de divulgar a produção musical maranhense, o que era dificultado pela restrita quantidade de discos de Música Popular Maranhense, até então, gravados.

O programa Em Tempo de Guarnicê irrompe no meio de tempestades de invenções dos primeiros sinais de vida da Mirante FM. Com a anuência do dono da rádio, Ronaldo Braga, Joaquim Haickel e Celso Borges esboçam a ideia de um programa voltado exclusivamente para experimentações artísticas do Maranhão. Amplificar a cultura maranhense. Eis a bandeira de entusiasmo e paixão dos radio amadores, ou dos amadores do rádio.

[...] Um sarau eletrônico. O formato do programa é desenhado de acordo com a evolução dos convidados. Por lá passaram Chico Maranhão, João do Vale Alcione, Ronald Pinheiro, Sergio Habibe, Adler São Luís, Cláudio Popó (hoje Cláudio Valente), Lourival Tavares, Rogério do Maranhão (hoje Rogeryo do Maranhão), Antônio Vieira, Cristóvão Alô Brasil, Josias Sobrinho [...] e tantos outros nomes ligados às artes do Maranhão. Pouco mais de meia dúzia de discos de cantores maranhenses – entre eles, Lances de Agora, Bandeira de Aço, Fonte Nova e Pedra de Cantaria. [...]” (Félix Alberto Lima in Almanaque Guarnicê, 2003)

O programa tornou-se um grande sucesso, mexendo ainda mais com as expectativas dos artistas e do público mais letrado da Ilha, ampliando ainda mais a valorização da cultura popular na opinião pública local. A Mirante FM, junto aos simbolismos da figura de Fernando Sarney, vai dessa forma crescentemente, através de suas promoções culturais, estabelecendo um nível de dependência da produção musical no Maranhão, associando a Música Popular Maranhense e seus artistas, aos vínculos afetivos, de apoios financeiros e midiáticos ao grupo político dominante, mas especificamente, aos membros da família Sarney. Outro fator preponderante desse aspecto simbólico que a figura

de Fernando Sarney representava, é que este agente do *campo político* (público), além de manipular recursos do campo empresarial (em tese privado) se dizia também músico, operando pois assim legitimamente com integrante do *campo da produção simbólica* (BOURDIEU, 2003).

Era, dessa forma, a indústria cultural imprimindo, gradativamente, sua lógica, às aversas, à daquela anterior geração de artistas maranhenses. Nova situação que Adorno e Horkheimer (1985) nos ajudam a compreender.

De fato, o que explica é o círculo de manipulação e da necessidade retroativa, no qual a unidade do sistema se torna cada vez mais coesa. O que se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada em si mesma.

[...]

a técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e do sistema social” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 114).

A lógica da racionalização técnica que submete a produção cultural às adequações do mercado, além de diluir a diferença do espírito da obra com o do sistema social (ADORNO; HORKHEIMER, 1985), no Maranhão acabou por criar distorções à prejuízo da própria Música Popular, que em vez de seu desenvolvimento no mercado emergente de bens simbólico, como era previsto por essa nova geração, então, ávida pelo sucesso e estrelato, viu-se estagnada comercialmente. Ocorreu que próprio rádio FM, que estimulou sua expansão acabou por também restringir sua perspectiva de mercado, associando sua veiculação somente aos períodos das festividades juninas, reduzindo, igualmente, a dinâmica de sua perspectiva original. Ou seja, acabou por restringir a tal MPM em termos estéticos e da diversidade de influências que esta poderia receber.

[...] Qual é os dois espaços que dava mais visibilidade política sob o ponto de vista cultural pro poder dominante, pra família dominante, Carnaval e São João. [...] Depois do carnaval o pessoal que gravava Lp, dizia, fiz um Lp aí só de São João. [...] O Vi várias pessoas fazendo isso, até hoje ainda tem, nego lançando disco de São João aí, pro período de São João [...] (Gilberto Mineiro em entrevista a Ricarte Almeida Santos, em 26/10/2012)

Como se observa, no caso do Maranhão, com o misto de ação privada, através da Mirante FM, e ação estatal, via CEMAR, a dinâmica do estado se impõe claramente, ao processo de financiamento e difusão da música popular maranhense nos anos 80. Ou seja, uma a serviço da outra. A considerar a estrutura oligárquica e a cultura política patrimonialista que, por aqui, prevalecem, logo se verifica a implantação de uma indústria tanto cultural

quanto política, ou seja, acionando um mecanismo de atualização de algo que o patriarca já cuidara bem antes, como sua estratégia de legitimar simbolicamente seu mando. Aproximar o campo cultural e político, conforme fora bem tratado por Gonçalves (2000)<sup>53</sup> Agora, em época de expansão e modernização capitalista, transformando a moderna *indústria cultural* também em *indústria política*, que traz implicações decisivas para o movimento musical dali em diante. É o que passa a ocorrer quando a lógica política se impõe frente ao alcance, em larga escala, das ferramentas da indústria cultural, em franca instalação e expansão no Maranhão. E esta, sob o controle do grupo familiar dominante da política regional, impõe todo um novo sentido da, até então, resistente Música Popular Maranhense, estabelecendo, a partir daí, um nexo de descontinuidade do que tal movimento musical fora antes, nos anos 70. Este perdia todo o sentido de autonomia e resistência que marcou a década anterior, e se submetia à lógica de manutenção da ordem política então vigente, virando “o *consensus* a cerca do sentido do mundo social que contribui daí em diante para a reprodução da ordem social, assevera Bourdieu (2003). Moral da história, institucionalizando-se à condição de integração moral da sociedade (BOUDIEU, 1983).

Portanto, sua veiculação via rádio Mirante FM e seu financiamento através de recursos da CEMAR, e posteriormente de outras agências públicas e privadas com a chancela de Fernando Sarney, era a entrada, subordinada, pela via do favorecimento público, de tal música na chamada Indústria Cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). Foi quando, também, se cunhou o termo-sigla MPM, numa estratégia de estabelecer uma similaridade regional à MPB. Tornava-se, ainda, mais midiática a expressão, adequada à linguagem de FM e, portanto, de mercado, forjando-se também determinado padrão estético e de conteúdo político para aquela música, como bem já dissera Adorno e Horkheimer (1985), perdendo aquilo que fazia a tensão, a diferença entre a lógica da obra, da arte e do sistema social, já que esta precisava, igualmente, se ajustar, estética e politicamente, ao padrão de “qualidade” para tocar na Mirante FM.

[...] por que o Fernando deu uma característica pop para formação da música; então, sempre dizendo o seguinte, que música de raiz é música de raiz e música pra tocar no rádio é música pra tocar no rádio [...] e as pessoas acreditaram nisso, No disco até podia ter um boi, [...] mas isso não cabia, não era legal na programação [...] quando Roseana vem, então assim, vamos usar essa música que já tá fazendo sucesso, tem um apelo cultural de relação com as pessoas, vamos usar isso como manobra política [...]. - Me lembro que os primeiros palanques faltavam cair, que o pessoal se matava, os artistas. E aí assim, [...] quando a Mirante acontece o Fernando já era da CEMAR [...] muitos artistas tinham emprego público na CEMAR, tão se aposentando agora pela CEMAR. [...] muitos artistas nem chiavam, [...] - O quê tu tá reclamando, tu não tem emprego? -[...] na hora de produzir o disco, o cara chegava lá, pedia o

<sup>53</sup> Ver A Reinvenção do Maranhão Dinástico, de Maria de Fátima Costa Gonçalves (2000) – UFMA.

dinheiro pra gravar, depois pedia o dinheiro pra prensar o LP e depois pedia pra ele comprar o LP de volta. [...] a lógica de mercado, na cabeça deles, só dava certo se passasse pelo viés de Fernando [...] foi com Fernando [...] ele dizia que MPM era [...] um jeito de fortalecer, dar uma cara pro movimento saindo do Maranhão (...) e a galera mesmo achando ruim, embarcou legal [...] criaram um programa. Agora, a galera se serviu disso também [...] (Gilberto Mineiro em entrevista a Ricarte Almeida Santos em 26.01.2012)

Esse processo todo, de expansão e inserção da Música Popular Maranhense na indústria cultural (idem), vai ocorrendo no bojo da atualização dos símbolos de identidades do Maranhão, antes associados à grande literatura. Na década de 80, pós Laborarte e o surgimento da Música Popular Maranhense dos anos 70, mediando com os elementos da cultura popular, sobre a qual, também, se atualizam as ferramentas simbólicas de dominação política (REIS, 2012).

A indústria cultural é a integração deliberada, a partir do alto, de seus consumidores. Ela forma a união dos domínios, separados há milênios da arte superior e da arte inferior. Com prejuízo de ambos. A arte superior se vê frustrada de sua seriedade pela especulação sobre o efeito; a inferior perde, através de sua domesticação civilizadora, o elemento de natureza resistente e rude, que lhe era inerente [...] (ADORNO, apud COHN, p. 287-288)

Durante essa década, o que se percebe, com base em Bourdieu (2003), e Adorno e Horkheimer (1985), é um gradativo processo de aproximação dos campos político e cultural (artístico-musical). É criado um nexo de junção e, às vezes, de sobreposição entre tais campos, o que passa a ocorrer, então, de forma mais acentuada, através da rádio Mirante FM. Esta, como uma ferramenta da indústria cultural, estratégica, de importância crescente e adaptada à lógica do grupo Sarney de atualização e ampliação de sua dominação política tradicional, o que se pode definir também como um processo de tradicionalização do moderno, do novo, na medida em que o moderno precisa se ajustar ante a continuidade da estrutura tradicional de poder, ou seja, da necessidade de se reinventar permanentemente a velha estrutura política. Assim,

[...] o porta-voz apropria-se não só da palavra do grupo dos profanos, quer dizer, na maioria dos casos, do seu silêncio, mas também da força desse mesmo grupo, para cuja produção ele contribui ao prestar-lhe uma palavra reconhecida no campo político. [...] (BOURDIEU, 2003, p. 185)

Esse nível de aproximação recíproca, deliberada a partir do alto, por quem detêm o poder, portanto, por quem dita as “regras” do jogo, na maioria das situações traz, por si, as marcas do grotesco, quase sempre do não ético e até do ilegal; noutras, de tão caricatas, beira o anedótico, como nesse episódio ocorrido na França que, embora tenha acontecido já mais recentemente, traduz com clareza o nível de gratidão que marcou essas relações de favorecimento e patrimonialismo, no meio musical, iniciadas bem atrás. Durante as atividades alusivas ao “Ano do Brasil na França”, o lançamento de um Cd, de um artista maranhense em Paris, como tudo que marcou aquela extensa programação cultural mereceu matérias em revista francesas, as mais diversas. Na entrevista concedida a uma revista francesa, o artista

maranhense, Antenor Bogéa - que também fora adido cultural do Brasil na França, cargo diplomático, cuja indicação política foi objeto de articulação do patriarca José Sarney -, respondendo, em francês fluente à pergunta da jornalista sobre a participação de outros artistas brasileiros em seu disco, afirma claramente que “participaram desse disco alguns dos maiores nomes da música brasileira, como Miúcha Buarque de Holanda (irmã de Chico), Alcione, Simone Guimarães, Mariana de Moraes (filha de Vinícius), Fernando Sarney [...], Rita Ribeiro, Mano Borges [...]” (Antenor Bogéia in gravação em fita k7 à Marília de La Roche - 2005).

Dentro dessa lógica, o estético-artístico, no caso, a música popular em si, se reorienta em vista também de obter o apoio e a legitimação do campo político. Portanto, é quanto o político se sobrepõe ao musical, impondo a este, perdas consideráveis de seu conteúdo artístico e de discurso. E assim, os fundamentos capitalistas da indústria cultural, emergente no Maranhão na década de 80, se ajustam à lógica da cultura política patrimonialista. Em lugar da racionalidade econômica e da maximização do lucro (da primeira), toma assento as relações afetivas, de compadrio (da segunda) e, através desta, a legitimação, o reconhecimento político e artístico-musical, em reciprocidade. No popular, uma mão lava a outra.

[...] entra a rádio FM, com som estéreo, e aparecem as primeiras gravações. A geração da Madre Deus começa a se mostrar mais claramente, nasce o Barrica em 1985, a cultura popular aos poucos passa a ser mais valorizada. No carnaval, estimula-se mais a rivalidade entre Flor e Quinto, com grandes sambas de César Teixeira e Tampinha. As gravações em estúdio começam a melhorar. Temos mais shows de fora na cidade. O som de Pinga traz Gil, Jorge Ben Jor, Caetano, Milton [...]. Surge a nova geração com Godão, Cláudio Pinheiro, Gabriel Melônio, Tutuca, Gerude, Jorge Thadeu, Ronald Pinheiro, Célia Leite, na primeira metade da década; na outra, César Nascimento, Nosly, Zeca Baleiro, Fauzy Beydoun.

[...] A Mirante promoveu junto com a TV Ribamar o Primeiro Festival de Verão da Música maranhense, que teve Makarra (Boi de Lágrimas), Godão, Cláudio Pinheiro. A final, no Nhozinho Santos, foi transmitida ao vivo pelo rádio e pela TV. Nos aniversários da rádio fazíamos shows ao vivo, geralmente no Nhozinho Santos, em que as atrações eram artistas da nossa programação, gente menos conhecida como Vicente Barreto, Therezinha de Jesus, Paulinho Pedra Azul etc. Nesse bolo todo teve o disco Arrebentação da Ilha, com a nova e a velha geração da MPM (Chico, Sérgio, Ronald Pinheiro, Gerude, Jorge Thadeu, Célia Leite, Tutuca, Josias Sobrinho etc) e o disco do Festival Viva, aparecendo Fauzy, Gabriel cantando Cesar Teixeira etc etc. (CELSO BORGES em entrevista a Ricarte Almeida Santos).

Dessa maneira transcorreu toda a década de 80, com intensas atividades musicais e artísticas. Festivais de música, revistas de poesia, muitos shows, intercâmbios com artistas de outros centros, gravações e lançamentos de novos discos, tiveram a Rádio Mirante FM e a CEMAR, ambas comandadas por Fernando Sarney, como as principais articuladoras, divulgadoras e financiadoras, respectivamente.

Portanto, dessa nova movimentação musical nos anos 80, fez nascer toda uma nova expectativa, de que era possível se chegar ao sucesso com a música. Retoma-se aqui o que antes lembrou Gonçalves (2000), baseada em Bourdieu (2003), escrevendo sobre as estratégias da chamada “oligarquia Sarney” de se reproduzir e se legitimar no controle da política. Percebeu-se também que, no bojo da atualização dos símbolos de identidade cultural do maranhense, havia igualmente, com o advento das novas ferramentas da indústria cultural no Maranhão, nas mãos do principal grupo oligárquico regional, a possibilidade de ampliar e perpetuar a perspectiva de mando no estado.

Estratégia que é, a partir dos anos 80, no âmbito da atualização dos símbolos de identidade cultural regional, promovida pelos os irmãos Fernando e, posteriormente, Roseana Sarney, ao acionarem os mecanismos de aproximação da política com o campo artístico-musical (cultural), através das modernas ferramentas da indústria cultural e do acesso e controle dos recursos públicos. Tais ferramentas no Maranhão, também ficaram sob o controle da mesma família, condição, nexos decisivos para a descontinuidade do movimento musical, aqui denominado de Música Popular Maranhense. Tal movimento nos anos 80, no processo de inserção na indústria cultural e, como estratégia de atualização e consolidação do poder político familiar do grupo Sarney é, igualmente, (re)significado, passando a atender pela midiática sigla, MPM.

## 5 CONCLUSÕES

Considero relevante destacar aqui, de início, que nesse percurso investigativo que empreendi acerca do surgimento e desenvolvimento da chamada Música Popular Maranhense e sua contribuição no processo de atualização dos símbolos de identidade cultural regional, dos anos 70 aos 80, utilizei-me do guarda chuva conceitual da noção de *fenômeno cultural* em Thompson (2000) e Geertz (1989). Poderia ter feito a partir da compreensão de um, de perspectiva mais estruturalista; ou de outro, mais adepto da antropologia simbólica. Mas considerei mais adequado, frente aos desafios de me ater sobre um fenômeno tão carregado de simbologias e significados e este assentado sobre uma realidade tão marcada por estruturas de poder, partir dessa combinação de entendimento, a meu ver complementares, posto que sobre estes fenômeno e realidade, não se observar nenhuma centralidade única determinante.

Assim, nesse caminho de investigação e busca, pude recorrer tanto a fontes descritivas dos fatos que conformaram o fenômeno, a Música Popular Maranhense, quanto a aportes interpretativos sobre o mesmo em seu contexto histórico estruturado e em estruturação também simbólica.

Portanto, a compreensão do advento de tal fenômeno e seu desenvolvimento, nos moldes em que ocorreu, ou seja, no âmbito dos ventos das ebulições culturais e políticas da virada dos anos 60 para os 70, suscitou-me, ao esforço de compreender tal processo, entendê-lo no bojo do debate sobre a questão da *cultura brasileira* e da *identidade nacional*, sobre o qual Ortiz (2005) oferece suporte importante, ao analisar todo o percurso da intelectualidade brasileira e dos grupos sociais, desde o século XIX, no sentido da afirmação de uma identidade Nacional. E aí, desse debate, esse autor traz duas questões que, no âmbito do esforço interpretativo sobre o surgimento e desenvolvimento da Música Popular Maranhense e atualização dos símbolos identitários do Maranhão, se mostraram extremamente relevantes, na medida em que segundo ele, o esforço de definição da identidade nacional e, portanto, infiro, também regional, está profundamente relacionado com a interpretação do popular que os grupos sociais dão e à construção do Estado nacional e, daí, a clareza que toda identidade é uma construção simbólica (ORTIZ, 2005).

Nesse sentido, em função do objeto aqui definido, se ater sobre uma realidade como a maranhense, da qual leituras interpretativas sobre sua formação histórica mais recente indicam a presença ostensiva e subliminar de poder, portanto, poder a olhos visto e nas entrelinhas, me pareceu adequado e necessário ancorar este esforço de entendimento à teoria

do *poder simbólico*, desenvolvida por Bourdieu (2003). Sendo, pois as artes (e a música, neste caso) parte integrante dos *sistemas simbólicos* é, por excelência, segundo esse teórico, espaço do exercício do poder, justamente onde ele é menos percebido, onde ele se faz mais disfarçadamente.

Esse tripé teórico conceitual foi a base sobre a qual busquei, situar uma interpretação possível sobre o advento, nos anos 70, da Música Popular Maranhense e seus desdobramentos nos anos 80, tendo como problema, a atualização dos símbolos de identidade cultural regional em um estado com a tradição política do Maranhão. Depois dessa incursão fundamental, a qual também se baseou em pesquisas junto a fontes diretas e indiretas, junto a atores, agentes do processo, documentos e publicações acerca dos fatos e contextos, pode-se aferir alguns elementos conclusivos.

Primeiro, o movimento artístico cultural, Laborarte, que desencadeou em São Luís, no início da década de 70, o processo de vivência e assimilação das manifestações da cultura popular na sua produção artística, especialmente, na produção musical maranhense, era fruto das influências de um grupo de intelectuais brasileiros, o ISEB, que pensava o Brasil pela lógica da ação política, do vir a ser, da história a ser construída. Tais influências tiveram, na década de 60, o CPC da UNE, o MCP de Recife, o Teatro de Arena, o Grupo Oficina, alguns de seus principais representantes. Entretanto, no bojo das radicalizações ideológicas, das transformações e ebulições culturais das décadas de 60 e 70, sobretudo, dos novos ares da contracultura, das revoluções jovens no mundo, dos tropicalistas, passaram a ser reelaboradas e ressignificadas. Tais acontecimentos permitiram, por exemplo, uma compreensão valorativa da *cultura popular*, superando a ideia de cultura alienada própria do movimento isebiano e seus seguidores.

O Laborarte nasce já conjugando esses novos ares, de aproximação da ação artística a ser empreendida, mas não no sentido de impor a sua “verdade”, mas de vivenciar a realidade do povo, em vista de apreendê-la e incorporá-la ao seu próprio fazer artístico.

Portanto, de uma ação pensada como nova proposta de teatro nos anos 70, o Laborarte, movimento que congregava jovens artistas de São Luís, sob a influência dos novos acontecimentos culturais no Brasil e no mundo, acabou por contribuir decisivamente para o surgimento de uma nova estética musical, a partir de seus diferentes experimentos artísticos e, sobretudo, da pesquisa e vivência com manifestações da cultura popular maranhense, como o bumba-meu-boi, o tambor de crioula e o tambor de mina. Tal movimento, tanto incorporava os novos ares da contemporaneidade que sopravam sobre o Brasil, já também sob influência

da *indústria cultural* quanto, as informações rítmicas e instrumentais da tradição cultural popular maranhense. (ADORNO, HORKHEIMER, 1985)

Esse processo que juntava o moderno e o dito tradicional regional fazia nascer uma canção popular maranhense moderna, que numa analogia com o termo Música Popular Brasileira, então em alta, passou a ser chamada de Música Popular Maranhense.

A nascente Música Popular Maranhense chegaria ao disco, 1978, a partir dos esforços de um ator externo, o publicitário e empresário Marcus Pereira, que dono de uma gravadora homônima, empreendeu a gravação do LP “Bandeira de Aço”, com composições dos três principais compositores, *agentes culturais* (COELHO, 2004), mediadores que desenvolveram através do Laborarte essa nova estética musical que começava ganhar evidência, Cesar Teixeira, Josias Sobrinho e Sérgio Habibe. “Bandeira de Aço”, o disco, acabou contribuindo para dar visibilidade àquela nova estética musical, na medida em que ganhou grande aceitação do público, revelando composições que virariam clássicos da chamada Música Popular Maranhense, que incorporavam elementos rítmicos e instrumentais da cultura popular do Maranhão até, então, marginalizada e periférica.

O disco, gravado por Papete, contribuiu para a divulgação não só dessa canção popular regional moderna, como passou a suscitar uma relação valorativa da sociedade com as manifestações da cultura popular. Estas, com o tempo, passando gradativamente a ser acionadas como símbolos de identidade cultural regional do Maranhão.

Tal processo coletivo, nos moldes em que se deu, inicialmente nos anos 70, classificado aqui como uma *ação cultural* originalmente pensada para o teatro como uma arte integrada, acabou por desenvolver uma estética musical, uma canção popular moderna identitária de uma região, contribuindo para que, o que era marginalizado pudesse virar traço, símbolo de identidade cultura de um povo, o que não era objeto inicial da *ação*. (COELHO, 2004),

Tal *ação cultural* passa a sofrer acentuado processo de descontinuidade nos anos 80, na medida da intensificação da relação da tal Música Popular Maranhense, no contexto político regional, com os mecanismos da chamada indústria cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). Com a inauguração da rádio Mirante FM, sob a batuta de Fernando Sarney, misto de agente público e empresário, desencadeia-se um processo de intensificação de tal aproximação e de expansão da Música Popular Maranhense, que passava, então, a se chamar de MPM. Naquele contexto social e político, esta passa a responder às exigências de outra estética, adequando-se à lógica da *indústria cultural*, conforme previram Adorno e Horkheimer (1985), assim como ao processo de legitimação simbólica no *campo político*,

como conceitua Bourdieu (2003), caracterizando daí um nexo de descontinuidade do que tal música fora na década anterior. O que passa a ocorrer é um processo de estetização da chamada Música Popular Maranhense que experimenta significativo esvaziamento de sua lógica e características originárias, na medida em que se expande, somente em quantidade, no âmbito da dinâmica de institucionalização do popular como traço de identidade cultural regional, sob a lógica do Estado (ORTIZ, 2005) e dos detentores dos espaços de poder (BOURDIEU, 2003).

Fica, pois, neste sentido um desafio proposto por um dos principais agentes mediadores daquele processo de nascimento de uma canção maranhense moderna, o compositor Cesar Teixeira, em termos de instigar a necessidade de estudos e compreensão desse processo cultural, artístico e político, quando ele afirma que tudo isso “significa que as políticas públicas apresentadas há quase 50 anos são cartas marcadas pelo autoritarismo, completamente alheias [...] a princípios da administração pública. Restaria então verificar até que ponto tudo isso poderia interferir na produção do artista, do compositor, do letrista, sem arvorarmo-nos de juízes, mas reconhecendo ou não o talento de cada um” (Cesar Teixeira em entrevista para Ricarte Almeida Santos em 1/10/2012).

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. HORKHEIMER, Max. A Indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. **Carajás**: a guerra dos mapas. 2. ed. Belém: Seminário Consulta, 1995.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO MARANHÃO. **Acervo João Mohana**: partituras. São Luís: Edições SECMA, 1997

BACHELARD, Gaston. **Epistemologia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BAUDRILLARD, Jean. **A Sociedade de consumo**. Lisboa: Edições 70, 2000.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sergio Paulo Ruanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**: a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Lisboa: Relógio D'água Ed., 1992.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder simbólico**. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BRANT, Leonardo (org.). **Políticas culturais** – vol. I. Barueri: Manole, 2003.

BORRALHO, Tácito Freire. **Do imaginário popular maranhense ao teatro**: uma análise de O Cavaleiro do Destino. São Luís: Secretaria de Estado da Cultura – SESC, 2005.

BULCÃO, Luís. A cultura deu um salto. Entrevista ao **O Estado do Maranhão**. Caderno Alternativo, p. 1-2. São Luís: 9.jan.2011.

CANCLINI, Nestor. G. **Diferentes, desiguais e desconectados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

CARVALHO SOBRINHO, João Berchmans. **A Música Religiosa de Leocadio Rayol (1849-1909) e sua relação com o Maranhão do Século XIX**: um estudo Musicológico, com transcrição, análise e perspectiva histórica. Tese(Doutorado em Música). Porto Alegre: Instituto de Artes/Programa de Pós-Graduação em Música. 2003.

CARDOSO, Leticia Conceição Martins. A Indústria da cultura popular no Maranhão: uma “indústria política”? In: **Jornalismo Cultural**: da memória ao conhecimento. São Luís: Chamamaré/NEEC, 2005.

COELHO, Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2004.

\_\_\_\_\_. **O que é ação cultural?** São Paulo: Brasiliense, 1989.

COHN, Gabriel (org.). **Comunicação e Indústria Cultural**. 4.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

CORRÊA, Alexandre Fernandes. Teatro das Memórias Sociais e do Patrimônio Cultural: a educação patrimonial em perspectiva. In: **Os caminhos do patrimônio no Brasil**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) PPGCS/PUC/SP: São Paulo, 2001

COSTA, Wagner Cabral da. **Sob o signo da morte**: o poder oligárquico de Victorino a Sarney. São Luís: Edufma, 2006.

COSTA, José Alves. **A música popular produzida em São Luís-MA na década de sessenta do século XX**. 2011. Monografia (Graduação em Licenciatura em Música) – Universidade Estadual do Maranhão, São Luís, 2011.

COUTO, Carlos Agostinho Almeida de Macedo. **Estado, mídia e oligarquia**: poder público e meios de comunicação como suporte de um projeto político para o Maranhão. São Luís: Edufma, 2009.

\_\_\_\_\_. **Indústria cultural e hegemonia**: o poder público e a produção e disseminação de bens culturais em São Luís do Maranhão. Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas), Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas. São Luís: Universidade Federal do Maranhão, 2003.

\_\_\_\_\_. Patrimônios, Museus e Subjetividades. **Ciências Humanas em Revista**. São Luís, 2004.

CUNHA, Patrícia. Com um pé no samba. São Luís, **O Imparcial**, 2.out.2011. Caderno Ímpar, p. 1.

DANTAS FILHO, Alberto P. **O acervo musical João Mohana e a vida musical litúrgica no Maranhão Imperial**: o Romantismo de Província enquanto ornamentalismo hegemônico na Ilha de São Luís (1836-1892). Tese (Doutorado em Música). Lisboa: Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa. 2006.

DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: FAPESP, 2000.

FARIA, Hamilton José Barreto de. A cultura como desafio. In: **Caderno Le Monde Diplomatique**. São Paulo: Instituto Pólis, 2001.

\_\_\_\_\_. **A democratização da cultura pede passagem**. São Paulo: Instituto Pólis, 2007.

\_\_\_\_\_. **Agenda cultural para o Brasil**. São Paulo: Instituto Pólis, 2003.

FIGUEIREDO, Ivanilda. O imperativo dos direitos humanos. In: **Democracia viva**, nº. 46. Rio de Janeiro: Ibase, abr.2011.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 9. ed. São Paulo: Graal, 2004.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala**. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.

\_\_\_\_\_. **Sobrados e Mucambos**. 24. ed. São Paulo: Editora Global, 2003.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989.

GOHN, Maria da Glória. Cidadania e direitos culturais. In: **Katálisis**, v. 8, nº. 1, jan-jun. Florianópolis/SC: 2005.

GONÇALVES, Maria de Fátima da Costa. **A reinvenção do Maranhão dinástico**. São Luís: Edufma, 2000.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olimpio, 1980.

IBGE. Censo 2010. Disponível em:<<http://www.censo2010.ibge.gov.br/>>. Acesso em: 14.jul.2010

ITEVALDO JR. Entrevista Cesar Teixeira, Josias Sobrinho e Sérgio Habibe. Disponível em:<<http://itevaldo.junior.blog.uol.com.br/>>. Acesso em: 23mar.2011.

LAZZARI; PASTOR. **Carajás**: desenvolvimento ou destruição? Relatório de Pesquisa. São Luís: Comissão Pastoral da Terra, 1995.

MARANHÃO, Chico. Cantos de Esperança. In: O Maranhão mais bonito (cd). São Luís: 1994.

\_\_\_\_\_. MPM em discussão.**O Estado do Maranhão**. São Luís, 18.jul.2004. Opinião, p. 5.

MARANHÃO. Secretaria de Cultura. **Edital Universal de Apoio à Cultura Maranhense – 2010/2011**.São Luís, maio.2010.

\_\_\_\_\_. Relatórios de atividades: 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002.

MARQUES, Francisca Ester de Sá. **Mídia e experiência na cultura popular**: o caso do bumba-meu-boi. São Luís: Imprensa Universitária, 1999.

MARTINS, Ananias Alves. **O Rei Vive – a Brasilidade Regional do Maranhão**:um ensaio das sobreposições culturais e a formação da mentalidade local. São Luís: Mimeo, 2006.

MENDES, Ana Carolina Magalhães. **Laborarte**: integração e diversidade. Monografia (Ciências Sociais). São Luís: UFMA, 1999.

MOOPT. Biografia de Josias Sobrinho. Disponível em <[http://www.moo.pt/biografia\\_de\\_Josias+Sobrinho/](http://www.moo.pt/biografia_de_Josias+Sobrinho/)>. Acesso em: 23.mar.2011.

NOGUEIRA, Gisélia Castro Silva. Estetização política da cultura popular e marketing no Governo Roseana Sarney.In: **Jornalismo Cultural**: da memória ao conhecimento. São Luís: Chamamaré/NEEC, 2005.

O ESTADO DO MARANHÃO. Cultura, festa e investimento. São Luís, 25.maio.2011, Editorial/Opinião, p.4.

\_\_\_\_\_. Governo investe R\$ 20 milhões na festa junina de São Luís e do interior. São Luís: 25.maio.2010, Geral, p. 5.

\_\_\_\_\_. Secma divulga lista de projetos culturais aprovados em edital. São Luís: 3.maio.2011, Alternativo, p. 1.

OLIVEIRA, Andréa. **Nome aos bois:** tragédia e comédia no bumba-meu-boi do Maranhão. São Luís: Edição da Autora, 2003.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional.** 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2005.

PNUD BRASIL. Ranking do IDH dos Estados em 2005. Disponível em:<[http://www.pnud.org.br/pobreza\\_desigualdade/reportagens/index.php?id01=3039&lay=pde](http://www.pnud.org.br/pobreza_desigualdade/reportagens/index.php?id01=3039&lay=pde)> Acesso em: 20.set.2011.

POCHMANN, Marcio; et al. (org.). A disforme geografia da inclusão social no Brasil do limiar do século XXI. In: **Atlas da Exclusão Social** – vol. 5: Agenda não liberal da inclusão social no Brasil. São Paulo: Cortez, 2005.

RAYMUNDO, Letícia de Oliveira. O Estado do Grão-Pará e Maranhão na nova ordem política pombalina: a Companhia Geral do Grão-Pará e Maranhão e o Diretório dos Índios. In: Almanack Braziliense, nº. 3, maio.2006. Disponível em:<[http://www.almanack.usp.br/PDFS/3/03\\_informes\\_1.pdf](http://www.almanack.usp.br/PDFS/3/03_informes_1.pdf)>. Acesso em 24.mar.2011.

REIS, Ana Carla Fonseca. **Marketing Cultural e Financiamento da Cultura.** São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2003.

REIS, Flávio. Antes da MPM. **Vias de Fato**, ano II, nº. 24. São Luís: set.2011.

\_\_\_\_\_. **Grupos Políticos e Estrutura Oligárquica no Maranhão.** São Luís: Ed. do Autor, 2007.

REIS, Milena das Graças Oliveira. **A impressão de um poeta:** como Cesar constrói suas letras sobre o contexto político-cultural. Monografia (Comunicação Social). São Luís: UFMA, 2007.

RIBEIRO, Joãozinho. Um tiro no pé e no peito. **Jornal Pequeno**. São Luís: 25. maio. 2009. Disponível em:< <http://www.jornalpequeno.com.br/2009/5/25/Pagina109411.htm>>. Acesso em:13.mar.2010.

RIBEIRO, Zema. A arte no Maranhão está ameaçada. Entrevista com Gildomar Marinho. **Vias de Fato**, ano II, nº. 16. São Luís: jan/2011.

SÁ, Décio. Com festa, Beija-Flor apresenta enredo sobre 400 anos de São Luís. **O Estado do Maranhão**, São Luís, 3.jun.2011, O País, p. 6.

SANTOS, Boaventura Sousa (Org.). **Democratizar a democracia**. Rio de Janeiro:Civilização Brasileira, 2003.

SANTOS, Ricarte Almeida. Da MPM ao Som do Mará: enquanto não cai o véu. O sebastianismo na música popular do Maranhão.**Jornal Pequeno**, São Luís, 30.jan.2007. Suplemento Cultural e Literário JP Guesa Errante, p. 4.

\_\_\_\_\_. De Zeca Baleiro a Bruno Batista...ainda bem que ‘eu não ouvi todos os discos’. **Diário da Manhã**, São Luís, 23 maio. 2004. Opinião, p. 4.

SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da.**Da Terra das primaveras à Ilha do Amor: reggae, lazer e identidade cultural**. São Luís: EDUFMA, 1995.

TEIXEIRA, Cesar. Um secretário de proveta. Disponível em:<<http://zemaribeiro.blogspot.com/2009/05/um-secretario-de-proveta.html>>. Acesso em:13.mar.2010.

TEIXEIRA, Roger Gustavo Pedrosa. **Xô do Mato, Boca de Lobo e Rabo de Vaca: a trajetória da música popular maranhense nos anos 70**. Monografia (História). São Luís: UFMA, 2005.

THOMPSON, John B. O conceito de cultura.In: **Ideologia e cultura moderna**. Petrópolis: Vozes, 2000.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Ed. UFRJ, 1995.

WEBER, Max. **Ciência e Política: duas vocações**. São Paulo: Cultrix, 1967-1968.

## **ANEXOS**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO  
 PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO “SOCIEDADE E CULTURA” – PGCULT  
 MESTRANDO: RICARTE ALMEIDA SANTOS  
 ORIENTADOR: PROF. DR. NORTON F CORREA

### Questionário de pesquisa de campo/LABORARTE

01 – Antes do surgimento do LABORARTE, quais outros movimentos artísticos você participava e vivenciava?

Josias Sobrinho - *Antes do Laborarte morei em Belo Horizonte por dois anos. Foi onde praticamente dei início a minha carreira musical. Ali tive algumas experiências na escola onde estudava, com os colegas de classe principalmente e com outros do círculo externo de amizades. Cheguei a participar de um festival de música na cidade de Sabará, isto em 1972. Tive duas músicas classificadas, mas no dia da abertura a coisa pegou. A Polícia Federal cancelou tudo.*

02 - É possível saber (lembrar) que tipo de conteúdo se difundia ou se praticava até então pelos artistas de São Luís?

Josias Sobrinho - *Pra mim é difícil determinar, pois como disse estive fora por dois anos e quando retornei era um iniciante apenas e vindo de outra realidade cultural. Do que me lembro, antes da ida, era de uma cena jovem muito influenciada pela indústria cultural. Ecos distantes da Bossa Nova e muito iê-iê-iê-iê, além é claro das influências do berço paterno.*

03 – a partir de que acontecimento, ou o que te motivou a participar da articulação, fundação ou a ser integrante do LABORARTE?

Josias Sobrinho - *Cheguei ao Laborarte, em janeiro de 73, pelas mãos de uma irmã, Darcy, que fazia teatro no grupo. Trazia na bagagem, desde BH, uma quantidade razoável de canções que me serviram como cartão de apresentação para ingresso no grupo. Depois de uma primeira visita fui admitido como um dos alunos de uma turma de inscritos em um curso básico de arte aberto pelo grupo para a comunidade.*

04 - Na tua percepção, quais eram as grandes inspirações metodológicas do LABORARTE?

Josias Sobrinho - *Naqueles momentos de muita censura política e social a organização de uma geração talentosa de jovens na cidade de São Luís daria o que falar e deu no que deu. O Labôconsegui botar na rua com muita criatividade sua trupe inquieta e promissora matando cachorro a grito. Cabeça dura recheada de obstinação e perseverança.*

05 – Quais as principais novidades trazidas pelo LABORARTE para o fazer artístico naquela primeira década de sua existência (anos 70)?

Josias Sobrinho - *Mudança radical do conceito de objeto artístico onde a cultura popular diz eu to aqui e vim pra ficar. A ditadura do popular por fim instalada. Daí em diante o que se assiste é um embate onde os contrários se com-fundem.*

06 –Qual a importância do LABORARTE paraa Música Popular no Maranhão e qual a importância daquela Música, naquele contexto inicial, para o LABORARTE? É possível demarcar esse caminho duplo?

Josias Sobrinho - *Ao meu ver o Laborarte é o berço esplendido desse fazer artístico no Maranhão. A partir da proposta de elaborar uma linguagem artística única lança as bases solidas para o surgimento de uma canção característica nos aspectos rítmicos forjada no potencial de seus primeiros integrantes que de cara reuniam condições mais que suficientes para isto.*

07 – O LP “Bandeira de Aço” surge em que contexto e qual é mesmo seu papel nessa discussão de música popular no Maranhão?

Josias Sobrinho - *A época é ávida do contato com as peculiaridades nacionais. Vasculha-se os cafunós do país em busca do ouro cultural. Como aqui se tinha esse manancial que o Laborarte soube abrigar, fatalmente a mística se deu. Tínhamos enfim nossa música gravada em um LP de circulação nacional e juntando-se a isso a repercussão da noticia de que compositores maranhenses tinham sido enganados por gravadora paulista, pronto, as injustiças merecem reparo incondicional. Fazendo historia com uma bandeira, de aço.*

08 – Como você definiria, estética e simbolicamente, a Música surgida a partir da ação de vocês junto ao LABORARTE naquela conjuntura cultural e política?

Josias Sobrinho - *Nossa estética musical sob as hostes do grupo flertava abertamente com a dita MPB de então, modelo cultural difundido pela comunicação de massa irradiada pelo Sul Maravilha, destino sonhado por quantos se lançavam a esta sorte, mas também se plantava como uma bananeira solitária nos terreiros por onde o Laborarte nos navegava. Contudo sobreviveu à tutela do mesmo, haja visto que, apesar de nossa saída do grupo, cada um a seu tempo, esta mesma estética continuou presente em nossos violões. O que não se pode dizer do movimento, órfão de seus pupilos, que a partir de então segue seu curso de alguma forma desmembrado.*

09 – É possível perceber algum tipo de mudança no perfil da produção musical em São Luís nas décadas seguinte (anos 80) com o advento do Rádio FM (MIRANTE FM, UNIVERSIDADE FM) de forma mais massiva? Quais?

Josias Sobrinho - *Para o bem e para o mal o que se quer com musica popular é falar cada vez mais com mais e mais gente. Essa também é a lógica da radio FM, que mascarada pelo disfarce de que sua fala é com os jovens se entrega feliz e sorrateira aos braços do mercado cultural e dita moda e deita na cama. Por algum tempo e embalados pelo abraço polvoroso do sistema acreditamos que estávamos chegando ao porto seguro da MPB. Morremos na praia bem antes disso.*

10 – A música (e os músicos, os artistas) e a política: como era nos anos 70 e como ficou nas décadas seguintes, dá pra fazer um paralelo?

Josias Sobrinho - *Nos anos 70 tínhamos bem claramente lados distintos pra nos mirar. Como um Narciso à beira de um lago bidimensional, a bela e a fera pastavam juntas distraídas, eram felizes e não sabiam. Já agora, como em uma ilustração em um dos livros da antiga escola, dois grupos de muare esticam uma mesma corda para lados distintos.*

## ENTREVISTA COM SERGIO HABIBE

**SERGIO HABIBE:** O movimento cultural, antes do Laborarte, se resumia apenas a encontros entre amigos do mesmo seguimento. No meu caso, a música, para trocar idéias , comentar o que estava acontecendo no cenário do país e mostrar as músicas novas .

**SERGIO HABIBE:** A música composta pela maioria dos compositores, naquele momento tinha uma influência da música que se fazia no eixo Rio- São Paulo, mas, confesso que já existia uma preocupação e inserção dos elementos da nossa cultura nos trabalhos de alguns artistas.

**SERGIO HABIBE:** A proposta veio com o Tácito Borralho. Ele acabara de chegar de Recife, com muitas idéias na cabeça e com a vontade de criar um grupo de teatro. A ideia vingou e chegamos ao Laborarte.

**SERGIO HABIBE:** Foi o trabalho em grupo. As artes plásticas, músicos, compositores, fotografia, cinema, etc, são criadores que não precisam de grupo para trabalhar. Diferentemente do teatro. Juntar todos esses artistas em função de uma concepção única, foi um feito.

**SERGIO HABIBE:** O Laborarte era dividido em departamentos: música, dança, teatro, fotografia, cinema, artes plásticas, etc.. Quando, algum desses departamentos apresentava alguma ideia de trabalho, (e os temas eram levados pra discussão pelos deps.), todos os outros deps. contribuíam com as suas características.

**SERGIO HABIBE:** Acredito que quase todos os artistas, de todos os seguimentos que vieram pós Laborarte, sofreram uma forte influência das idéias disseminadas pelo grupo. E na mão inversa da importância, o Laborarte se firmava como um grupo forte, sério e respeitado, até mesmo por outros estados, como influenciador das suas ideias para toda aquela nova geração.

**SERGIO HABIBE:** O bandeira surge no momento em que todos precisavam "reunir". Vejo o disco como uma coletânea e um apanhado de composições bonitas que, falavam e respiravam os elementos da cultura da nossa terra. As músicas começam a tocar nas rádios e a cidade começa a conhecer e discutir, seus artistas. Esse momento alavanca a musica universitária maranhense.

**SERGIO HABIBE:** O conceito do Laborarte era trabalhar com a cultura popular e devolve-la para o público com a visão da estética do grupo mas, que ao ser apresentado o trabalho, o espectador reconhecesse ali, os elementos da sua cultura. Assim, todos os elementos como, sátiras, crítica e etc, àquele momento político que vivíamos, era facilmente compreendido pela platéia.

**SERGIO HABIBE:** A proposta das rádios Fm, no princípio foi interessante. Tocaram e ajudaram a divulgar a musica maranhense. Os compositores fizeram mais shows, compuseram também mais e ficaram mais expostos a mídia. Nessa época uma leva de compositores novos começa a aparecer.

**SERGIO HABIBE:** Bom, nos anos setenta e alhures vivíamos sob a égide do regime unilateral. Os espetáculos eram todos censurados, tínhamos de comparecer a policia federal

constantemente para explicações, etc. Mas, para mim também, foi uma época de grande criatividade por parte dos artistas. Acho que a geração que se seguiu teve que lidar com um barco meio a deriva. Na música, o texto sofreu uma queda, virou segundo plano. Recentemente tenho ouvido e visto muita coisa interessante. Acho que estamos novamente, pegando vento.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO  
 PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO “SOCIEDADE E CULTURA” – PGCULT  
 MESTRANDO: RICARTE ALMEIDA SANTOS  
 ORIENTADOR: PROF. DR. NORTON F CORREA

### Questionário de pesquisa de campo/LABORARTE

#### **01 – Antes do surgimento do LABORARTE, quais outros movimentos artísticos você participava e vivenciava?**

Entre 1968 e 1971, integrei o Teatro de Férias do Maranhão-TEFEMA, liderado por Tácito Borralho. Nesse mesmo período fiz parte do Coral Liceista do Maranhão, regido por Edenir Guará. A convite do poeta Valdelino Cécio, também fiz parte de um pretensioso, mas adorável, Clube dos Intelectuais Liceistas, que vivia às turras com o Clube Científico e Cultural Liceista-CCCL, espécie de grêmio da situação.

Em 1969, com 16 anos, participei do I Festival de Música Popular Brasileira do Maranhão, e não fui bem sucedido, embora tendo quatro músicas minhas concorrendo.

Para desagravo pessoal, porém, naquele mesmo ano fui o vencedor do I Salão Intercolegial de Pintura, instalado nas dependências da Academia Maranhense de Letras. No ano seguinte ganhei a segunda versão do mesmo prêmio, e por alguns anos me dediquei ao estudo das artes plásticas.

Integrei ainda o Movimento Antroponáutica (1969/1972) como artista plástico e compositor, simbolicamente, já que o grupo se decidiria apenas pela poesia, depois de iniciar um movimento de arte coletiva.

#### **02 - É possível saber (lembrar) que tipo de conteúdo se difundia ou se praticava até então pelos artistas de São Luís?**

Em fins de 60, tive conhecimento do Teatro Experimental do Maranhão, dirigido por Reynaldo Faray, que incluía no repertório desde Brecht até João Mohana, passando por Guarnieri, Plínio Marcos, Henri Ghéon etc, além de vasta produção infantil, quase sempre no palco do Arthur Azevedo. Eram montagens bem acabadas, sem novidades, contextualizadas graças à estirpe dos dramaturgos escolhidos, com exceções.

Naquele palco também o jornalista e teatrólogo Américo Azevedo Neto produzia musicais. Participei de um integrando o Coral Liceista, solicitado para fazer o vocal em um espetáculo de João do Vale, que resgatou algumas músicas do Show Opinião, onde o artista se apresentou ao lado de Zé Kéti, entre outros sucessos.

Havia programas de auditório das rádios Ribamar, Gurupi, Timbira e Difusora, onde se destacavam Alcione, Célia Maria, Hamilton Rayol, Orlandira Matos, Ubirajara Souza, além de Othon Santos e Jorge Barros, que formavam a Dupla Ponto e Vírgula, depois ampliada para JB Trio, com a participação de Antônio Vieira.

Na base do repertório clássicos da música popular brasileira (Noel Rosa, Ataulfo Alves, Lupicínio Rodrigues, Ary Barroso etc), com espaço para os boleros de Armando Manzanero, Lucho Gatica e Bienvenido Gandra. Mas, as rádios sofreriam um abalo com a inauguração, em 1963, da TV Difusora, que adotou a mesma fórmula dos musicais ao vivo, até o advento dos enlatados distribuídos pela TV Record, TV Rio e Rede Globo (musicais, filmes, esporte e novelas).

Foi assim que, em meio aos programas da Jovem Guarda, chegaram aqui as novidades dos festivais nacionais de MPB e internacionais da canção, além das bienais do

samba, ilustrados por Edu Lobo, Chico Buarque, Geraldo Vandré, Egberto Gismonti, Paulinho da Viola, Sérgio Ricardo, Caetano, Gilberto Gil, Djavan e outros.

Eram novidades rítmicas, harmônicas e poéticas, que traduziam numa linguagem contemporânea os amores telúricos, os dramas dos trabalhadores de mar e terra; faziam críticas ao industrialismo emergente e ao próprio sistema político, o que determinaria a prisão e o exílio de vários daqueles artistas, levando o governo militar a instituir a censura prévia no País, através do decreto-lei 1.077, de 21 de janeiro de 1970.

Isso teria reflexo no meio musical de São Luís, onde a bossa nova ainda era a música de ponta. Tanto os festivais nacionais e internacionais quanto o Tropicalismo influenciariam os jovens compositores locais, que passam a reciclar suas canções e valorizar temas regionais, mesmo com a censura impondo limites à expressão poética.

Na TV Difusora, artistas locais dublavamos cantores da moda (Elvis Presley, Roberto Carlos, Chubby Checker, Wanderléia, Celly Campello) e o hoteleiro Moacyr Neves se apresentava cantando modinhas e valsas, acompanhado por Jorge Barros, no violão, e o seu fiel escudeiro Zé Hemetério, no violino.

Alguns faziam versões dos Beatles e curtiam MPB: meus vizinhos do bairro São Pantaleão, entre eles João Pedro Borges (Sinhô), Ubiratan Souza e os irmãos Nena e Chico Saldanha, que, além de compor e participar de festivais, divulgavam harmonias de autores nacionais e apresentavam arranjos vocais diferenciados no rádio e na TV.

Outros nomes também seriam revelados nos festivais de MPB organizados pelo CCCL, com apoio da Assessoria de Imprensa do Estado do Maranhão, a partir de 1969, como Sérgio Habibe, Viriato Gaspar, Ronaldo Mota, Piska, Giordano Mochel, Oberdan Oliveira, Zé Américo, Cirano Gandra, Ana Luiza e Luís Alfredo.

Fora dos festivais, eram comuns as serenatas de fim de semana debaixo dos postes da Ullen na esquina do Beco das Minas, no canto da Igreja de São Pantaleão, na Rua do Norte, nas quebradas da Vila Passos e do Desterro – iluminado pelo violonista Custodinho –, enfim, nos mais variados cantos da cidade.

Na época as músicas mais cantadas eram Carinhoso (Pixinguinha/), Eu e a Brisa (Johnny Alf), Chega de Saudade (Tom Jobim/Vinícius de Moraes), Prece ao Vento (Dorival Caymmi), Viola Enluarada (Marcos e Paulo Sérgio Vale), Andança (Edmundo Souto/Danilo Caymmi e Paulinho Tapajós) etc. Mas, aqui e ali, também se ouvia Vicente Celestino, Orlando Dias, Anísio Silva e Waldick Soriano.

Além de Antônio Vieira – cujas músicas ficaram conhecidas na voz do cantor Ribamar Fernandes (Esurinho do Samba), que tinha um programa na TV Difusora –, havia compositores bastante populares, como Luís de França, Agostinho Reis, Cristóvão Colombo, Lopes Bogéa e Bibi Silva, que também freqüentavam rádios e rodas musicais. Outros, menos conhecidos, eram encontrados nos bares e quitandas da Madre de Deus e imediações: Sapinho, Henrique Reis, Caboclinho, Veríssimo, Patativa...

Muitos deles ligados a blocos carnavalescos e turmas de samba, vez por outra deslocadas pelo então governador José Sarney para animar as quermesses palacianas ou as visitas festivas de autoridades federais, o que também se dava em relação aos grupos de tambor-de-crioula, mina e bumba-meu-boi.

Em geral, o que se produzia nas ruas no carnaval e arraiais de São João era arte pura, sem ajuda oficial, microfone ou holofote. Tambores ecoavam na noite. Vozes dos melhores amos de boi cruzavam-se nos diferentes sotaques: Marciano, Luís Costa, Dá na Vó, Laurentino, João Chiador, Apolônio, Zeca Mão, Canuto, João Carlos Nazareth, Mané Onça, Coxinho, Humberto do Maracanã, Medonho, João Cândia, Leonardo, só para citar alguns. Zé Igarapé, o decano do boi da Madre de Deus, já não cantava.

Com o declínio dos programas locais de rádio e TV – a partir das transmissões ao vivo da Rede Globo –, e o fechamento de clubes recreativos e bailes carnavalescos, os

cantores e músicos ficaram sem muita opção. Alguns saíram do Maranhão. Encontrei instrumentistas tarimbados nos velhos e inesquecíveis cabarés da Zona, como Mascote (violão), Zé Banana (bateria), Paquinha (violão tenor), Airton Marinho (violino) e Jorge Cego (pistom).

O mercado local era igualmente limitado para os artistas plásticos, muitos deles trabalhando precariamente em seus ateliês. Mas também havia pintores e escultores atrelados ao poder conservador, aproveitando as benesses das primeiras-damas, que cultivavam uma arte elitizada.

Na década de 60, ainda sobressaía-se a arte acadêmica e comercial das naturezas mortas, casarões antigos, marinhas e paisagens bucólicas, como as pinturas de Newton Pavão, Espírito Santo, R.S. Carvalho e Torres Filho (Zebra-ne), que se notabilizou ilustrando paredes de bares. Mas a arte de teor neomodernista já havia invadido os raros salões de exposição, com trabalhos de Maia Ramos, Antônio Almeida, Garcez, Jesus Santos, Luís Carlos, Norberto Pedrosa, Ambrósio Amorim, Péricles etc, além do pintor húngaro Nagy Lajos, que aqui fixou residência.

### **03 -A partir de que acontecimento, ou o que te motivou a participar da articulação, fundação ou a ser integrante do LABORARTE?**

Os artistas e grupos de São Luís questionavam-se diante das exigências de um tempo dominado pela repressão política, mas também dos novos ventos que sopravam dos grandes festivais de MPB, da Pop Arte, do Tropicalismo, do Teatro Oficina, do Arena e outros movimentos de vanguarda.

Em 1972, o Movimento Antroponáutica – após uma primeira convocação geral tumultuada no prédio do Liceu – puxou um grande encontro artístico no auditório da Biblioteca Pública Benedito Leite, com exposição de artes plásticas nas escadarias, lançamento de livro e um espetáculo envolvendo teatro, dança e música.

Os protestos e manifestações de irreverência previstos foram abortados pela Polícia Federal, que descobriu toda a movimentação e enviou vários agentes para o local. Exatamente ali, pode-se afirmar, foi jogada a semente que iria resultar na criação do Laborarte dois anos depois.

Em resumo, o movimento começou antes mesmo da existência do Laborarte. Na verdade, esse nome sequer existia.

Quando chegamos ao sobrado da Rua Jansen Müller, em meados de 1972, havia muito por fazer. A parte superior do prédio, onde teria funcionado uma pensão, ou coisa parecida, estava cheia de divisórias e precisávamos arrumar as instalações, a cozinha, improvisar móveis etc.

Finalmente juntaram-se os sobreviventes dos grupos Antroponáutica, TEFEMA, e Chamató de Danças Populares, dirigido por Regina Telles, além de alguns atores convidados do Grupo Armação, de Recife. Somente em 11 de outubro a casa foi inaugurada como Laborarte, que significa Laboratório de Expressões Artísticas.

### **04 - Na tua percepção, quais eram as grandes inspirações metodológicas do LABORARTE?**

Buscava-se integrar vários gêneros artísticos, em forma e conteúdo, obedecendo a uma estética intemporal que respeitasse os valores tradicionais preexistentes em nossa comunidade. Metodologicamente era necessário dividir o trabalho em departamentos, para depois somar as atividades.

Não seria fácil, e nem sempre isso iria acontecer.

Precisávamos de um ponto de partida, e este se encontrava justamente na experiência acumulada com o teatro. A base era o estudo de Grotowsky, Suassuna, Boal, Artaud, Stanislavsky e Brecht aplicado às pesquisas que fazíamos em torno de linguagens tradicionais (cênicas, poéticas e musicais) presentes no bumba-meu-boi, no tambor-de-mina e outras manifestações populares.

Tais pesquisas, analisadas e sistematizadas posteriormente nas reuniões de trabalho e sessões de laboratório, serviriam tanto para o teatro, quanto para a dança, a música, a literatura, a fotografia e as artes plásticas.

Somava-se a isso a observação cuidadosa da produção e das técnicas tradicionais utilizadas por Eduardo Garrido, Cecílio Sá, Bibi Geraldino e Jamil Jorge, teatrólogos que deixaram uma contribuição inestimável ao nosso teatro popular. O resto era só criatividade.

Com essa forma de trabalho, o Laborarte recebeu o prêmio de Melhor Plasticidade no Festival Nacional de Teatro Jovem (Niterói, 1972), com “Espectrofúria”, e o Troféu MEC/ Mambembe (Rio de Janeiro, 1978), com “O Cavaleiro do Destino”.

## **05 – Quais as principais novidades trazidas pelo LABORARTE para o fazer artístico naquela primeira década de sua existência (anos 70)?**

A primeira novidade foi o trabalho departamental e o laboratório como premissa para o aprofundamento de uma arte coletiva, integrada, conceitualmente engajada, com postura crítica diante da realidade sociocultural do Estado, e possibilitando variações estéticas nas diferentes expressões trabalhadas.

Releituras críticas, por exemplo, possibilitaram espetáculos em que se juntava ao *Teatro Pobre* (Grotowsky) a dramaturgia emergente do Nordeste, a irreverência do auto popular do boi, do malabarismo circense, da literatura de cordel e do mamulengo, da mesma forma que o ritualismo da mina, a liturgia do divino e a contrição das ladainhas.

Tal linguagem se estenderia aos espetáculos de dança. Com uma diferença: não seria uma caricatura das manifestações folclóricas ou populares – tal como algumas companhias ainda hoje fazem –, mas uma recriação estética dessa linguagem, traduzida em movimento e gesto postos à luz da atualidade.

Foi incrementada uma literatura contemporânea que valorizava o surrealismo do cordel e uma dramaturgia que possibilitou o reencontro com poetas renomados, como José Chagas e Nauro Machado. Isso também ajudou o trabalho de formação de plateia, em que se buscava atingir diferentes faixas sociais ou intelectuais.

Na música, valorizou-se a pulsação étnica e modal existente em nossa região, propondo alternativas melódica e harmônica, tendo como base percussiva instrumentos nativos. Era uma forma de denunciar o extermínio das raízes tradicionais pela indústria cultural e de exorcizar o mito ocidental de que música boa só existe em conservatório.

A reciclagem e a desfiguração das formas nas artes plásticas questionavam a tridimensionalidade e o universo cromático, em busca de novos significados para a pintura, a escultura e o artesanato, a partir de modelos diferenciados: utensílios de cozinha, fogareiros, cabaças, vísceras, lixo etc.

Deu-se ênfase ao contraste da luz com a escuridão na fotografia, realçando o expressionismo das formas, quer fosse durante o enterro de um trabalhador iluminado por velas ou um seio de mulher em detalhe, através de uma vidraça. Além disso, era feito um continuado registro das atividades e dos espetáculos realizadas pelo Laborarte.

Um exemplo de trabalho coletivo foi Marememória, adaptação da obra poética de José Chagas, com cenário artesanal de palafita no palco, a presença de violeiros na festa de São Benedito iluminada por lamparinas, a punça, o andar de caranguejos feito dança, o ruído gravado de passos na lama, a projeção de um filme nos lençóis.

Enfim, uma transversalidade de expressões artísticas para denunciara miséria social pelo contraste entre a alegria da festa, a dor do parto, a fome e a morte escondida nas gargantas que cantavam uma ladainha. Literatura, teatro, música, dança, fotografia, artes plásticas, estava tudo ali.

Deve-se acrescentar que o filme, da autoria de Murilo Santos, grava dona lama do mangue, pode ser considerado a primeira obra em São Luís do ciclo Super-8, que mais tarde daria origem ao Festival Guarnicê de Cinema, inicialmente intitulado Jornada Maranhense de Super-8.

O Laborarte não era só um movimento de artistas que conquistou aos poucos sua própria linguagem, mas também estava voltado para o trabalho essencialmente didático, tendo recebido vários artistas oriundos de grupos existentes em bairros de São Luís, professores do ensino público, gente interessada em fazer arte e leigos, assumindo assim um papel de escola.

Com isso, as experimentações estéticas, que a partir de 1972 concentraram-se no Laborarte, emigrariam naturalmente para outros lugares por meio das pessoas que ali trabalharam, estudaram ou estavam de passagem, tornando-se multiplicadores, enquanto novas experiências estavam se processando na entidade.

Ou seja, da mesma forma com que foi idealizado anteriormente e sistematizado lá dentro, o movimento de transformação das expressões artísticas também haveria de projetar-se para fora, para além das paredes daquele prédio, completando o ciclo de difusão da arte ali concebida. Foi bom para todos. A metamorfose teria que continuar.

## **06 – Qual a importância do LABORARTE para a Música Popular no Maranhão e qual a importância daquela Música, naquele contexto inicial, para o LABORARTE? É possível demarcar esse caminho duplo?**

Creio que o Laborarte serviu como ponto de referência para a difusão de uma música popular que já vinha sendo gestada antes mesmo da criação dessa entidade cultural. Foram acrescentadas novas células rítmicas à MPB local, deixando transpirar virtudes artísticas da nossa gente, das nossas raízes culturais.

Esse paradigma musical incluiu ritmos de bumba-meu-boi, divino, tambor de crioula e de mina, entre outros, caracterizando-se como música percussiva e adotando uma poética enriquecida pelo vocabulário popular. Foram realizados vários espetáculos musicais incluindo esse estilo, como “Bzzz”, dirigido por Tácito Borralho e “Venha a Nós o Vosso Reino”, encabeçado por Chico Maranhão – ambos em 1972.

Nesse último espetáculo, como parte do cenário, um porco abatido foi colocado sobre o palco, com uma luz vermelha incidindo sobre o mesmo.

Foi dado um tom emocional às produções feitas na rua e no palco. A princípio enfrentando certa rejeição na zona urbana da cidade, mas finalmente conquistando o reconhecimento da comunidade em geral, que passa a valorizar nossa música. Com o tempo essa marca iria influenciar gerações. Afirmo com humildade que foi uma bela contribuição para a MPB produzida no Maranhão.

Não obstante, continuávamos fazendo os nossos baiões, xotes, boleros, sambas, choros, emboladas, guarânias, canções etc, pois o trabalho realizado não era fruto de um ufanismo regionalista, ou coisa assim. Evidentemente, nem todos os músicos que por ali passaram continuariam seguindo essa mesma trilha.

## **07 – O LP “Bandeira de Aço” surge em que contexto e qual é mesmo seu papel nessa discussão de música popular no Maranhão?**

Bandeira de Aço é uma consequência do que foi sistematizado no Laborarte – uma atividade musical que, com certeza, estimulou a curiosidade de muitos intelectuais e pesquisadores. Algum tempo depois, em 1978, quando eu já não fazia parte do grupo, a Gravadora Marcus Pereira (SP) conseguiu localizar as pessoas que de alguma forma conjugavam com aquela versão estética.

Foi então gravado o LP, e o seu papel foi muito importante para a difusão desse tipo de música regional e brasileira, apesar das contradições surgidas no projeto, como a utilização de contratos de Cessão de Direitos Autorais (quando o editor tem o controle da obra), a insídia do intérprete e a alteração rítmica de algumas músicas.

Mas, queiramos ou não, o disco abriu uma pequena fresta na mídia nacional para a nossa música, quando o acesso às gravadoras era restrito e a censura ostensiva. A influência do nosso trabalho se multiplicou, tornou-se um novo marco divisório da música maranhense e, em torno dele, as discussões continuaram.

## **08 – Como você definiria, estética e simbolicamente, a Música surgida a partir da ação de vocês junto ao LABORARTE naquela conjuntura cultural e política?**

Quando cheguei no Laborarte já levava na mochila a ideia de uma linguagem particular para a nossa MPB. Tinha lido obras de Mário de Andrade sobre a música brasileira dos folgedos e danças tradicionais. Possuía algum conhecimento das obras de Villa-Lobos, Waldemar Henrique e Radamés Gnattali, entre outros.

Nessa época surgiram o Quinteto Armorial e o Quinteto Violado, com a proposta de interação entre o popular e o erudito, além da original Banda de Pau e Corda. Todos de Recife. Foi uma grande influência.

Outro fato que considero importante: eu era vizinho da Casa das Minas. Cresci ouvindo o batuque dos runtós. Todos os anos, as brincadeiras de bumba-meu-boi iam até lá fazer sua homenagem aos voduns. Além disso, aprendi a tocar matraca e pandeirão nos ensaios do boi da Madre de Deus, que costumava frequentar.

A intenção era essa: fazer música brasileira inspirada nas raízes populares locais.

Eu já tinha várias composições prontas e alguma intuição conceitual quando criamos o Laborarte, o que facilitaria tudo. Esse trabalho seguiu igual metodologia: registrar e estudar os ritmos e as linguagens poéticas de manifestações tradicionais.

Faltava-nos apurar a técnica instrumental e a teoria musical. No início, somente três compositores: eu, Sérgio Habibe e Cirano Gandra (Josias Sobrinho chegaria depois), e os cantores Papa-Léguas e Mundinha Araújo, além do percussionista Walfran Santos. Não posso esquecer o apoio irrestrito de Chico Maranhão, integrante pontual do movimento, tendo participado de vários shows e peças teatrais.

Nesse departamento os estilos eram diferentes, mas no ponto de convergência estava a estratégia para a superação das dificuldades, habilitando uma essência rítmica – com base harmônica de violão e cavaquinho – alicerçada por instrumentos regionais: matraca, tambor-onça, pandeirão, cabaça, agogô, abatá, terno de crioula, pífaro etc.

Esse trabalho deveria ter sido aprofundado junto à Escola de Música do Estado do Maranhão, criada em dezembro de 1973 e inaugurada em 13 de fevereiro de 1974, a partir da iniciativa de José Belo Martins, dirigente da Fundação Cultural do Maranhão, depois de ter sido convidado para uma reunião no Laborarte, que plantou a ideia.

A continuidade do trabalho não ocorreu como esperávamos. Não só devido ao provincianismo da escola na época, como também pela descentralização da proposta musical

e a dispersão dos artistas – que mais cedo ou mais tarde revelariam tendências ideológicas opostas. Mas o símbolo sobreviveu como uma forte identidade musical.

No início de 1975 eu fui expulso do Laborarte. Por isso, não posso aprofundar-me sobre as atividades e as transformações que ocorreriam na entidade dali em diante. Mas colaborei indiretamente durante 15 anos, de 1990 a 2005, produzindo o Testamento de Judas para infernizar os festejos da Aleluia.

**09 – É possível perceber algum tipo de mudança no perfil da produção musical em São Luís nas décadas seguinte (anos 80) com o advento do Rádio FM (MIRANTE FM, UNIVERSIDADE FM) de forma mais massiva? Quais?**

Para o bem ou para o mal, o advento do rádio FM mudaria o sinal de transmissão da onda sonora, mas não o surf ideológico imposto pela indústria cultural que tanto pode transformar o MPB-4 em Chiclete com Banana, quanto Humberto do Maracanã em Michel Teló. Quem dava o tom era o jabá do oportunismo.

Isso pode ser aplicado ao caso da Rádio Mirante FM, a voz do dono, um político de fardão que sintonizou a Terra das Palmeiras com a repressão militar e o caos social a partir da década de 60, e ainda hoje detém o monopólio da mídia em nosso Estado.

É evidente que a barganha política circula na mesma frequência modulada dos projetos pessoais. No final do mandato como presidente da República, José Sarney já havia distribuído 1.028 concessões de rádio e TV, a maioria para deputados e senadores. Assim conseguiu governar cinco anos.

Porém, tal como o jornal impresso, o rádio não poderia levar furos. Depois de garantir o pé de serra das gravadoras e o seu próprio pé de meia, a Mirante FM nos anos 80 também divulgou boa música nacional, MPB local e massificou o reggae. Enquanto grupo econômico, o Sistema Mirante de Comunicação só estimulou a produção de quem lhes era favorável politicamente.

Do outro lado do Bacanga, sem muito ruído, a Rádio Universidade FM, criada em 1986, desempenhava o seu papel didático, pois era fruto de uma antiga reivindicação dos estudantes de Comunicação Social. A FM 106,9 abriu indistintamente as portas para artistas: regueiros, cantadores de boi, roqueiros, rappers, poetas, sambistas, chorões etc.

Sim, as rádios FM nos anos 80 ajudaram na difusão da nossa música, mas não mudariam o perfil da realidade: os artistas continuam enfileirados nas escadarias dos órgãos de cultura do Estado e da Prefeitura, que até hoje não deram sinal de que vão implantar uma política cultural democrática, e modular a frequência.

**10 – A música (e os músicos, os artistas) e a política: como era nos anos 70 e como ficou nas décadas seguintes, dá pra fazer um paralelo?**

Informalmente, seria possível fazer recortes da produção musical em São Luís para interpretar o seu conteúdo político em cada década, ao mesmo tempo observando o papel ideológico do Estado. Neste aspecto não há demarcadores, já que desde os anos 60 o Maranhão foi submetido ao desmando de uma oligarquia que rasgou os calendários e embalsamou as políticas públicas.

Ou seja: há quase meio século (embora com tentativas contrárias reticentes), essas políticas estagnaram. Não passam de cartas marcadas pelo autoritarismo, alheias à legalidade, à impessoalidade e à moralidade – princípios basilares da administração pública. Isso vale para a gestão cultural. Restaria verificar até que ponto iria interferir na produção musical ou no comportamento político do artista.

Tarefa que exige conhecer e analisar, não só as obras musicais, mas também os juízos e motivações dos autores, intérpretes e músicos diante do contexto político e cultural estudado. No momento, é possível apenas lembrar alguns fatos significativos que talvez possam ajudar nessa avaliação.

Nos festivais locais, realizados entre 1969 e 1972, São Luís recebeu visitas de alguns craques da MPB, convidados para participar do júri: Régis Duprat, Jards Macalé, Capinam e Waly Salomão, João do Vale, Nonato Buzar e Chico Maranhão. A presença desses artistas também contribuiu para estimular a criatividade musical em São Luís e aguçar o senso crítico dos poetas letristas.

Esses festivais eram ambientes favoráveis para a divulgação do trabalho dos compositores locais, porém, efêmeros e sem horizonte, já que o poder público não tinha qualquer interesse em abrir caminhos para os artistas, incentivando a produção e criando espaços de registro, estúdios, gravadoras.

Monopolizado por uma oligarquia atrelada ao regime militar, onde a censura era regra, o Estado não se dispunha a apoiar a causa dos artistas, especialmente aqueles “sob suspeita”, preferindo ocultar sua indiferença promovendo festejos e gincanas. José Sarney já na época almejava perpetuar sua política de favores e beija-mão, dificultando qualquer progresso de criticar o seu governo e os de seus prepostos.

Na verdade, contava-se nos dedos os artistas que se opunham ao poder local declaradamente, ou que manifestassem isso em sua produção musical. É claro que havia certo cuidado coma repressão, porém muitos não se importavam com problemas sociais ou políticos, o que não interferiria na sua criatividade. Todavia, esse descompromisso com a realidade iria levar, anos mais tarde, grande número de jovens autores, músicos e intérpretes a tornarem-se menestréis ou vassalos da Corte.

Já entre os compositores da velha guarda ocasionalmente as questões sociais eram associadas à valorização das tradições populares, como nas músicas de Antônio Vieira, Lopes Bogéa e Agostinho Reis.

Em meados dos anos 70, aproveitando o carnaval, a ação do Estado extrapola seus limites quando representantes do governo, políticos oportunistas e familiares se aproximam das escolas de samba visando lucros eleitoreiros, em um clima de festa e demagogia. Isso teria influência na escolha dos temas de enredo e, externamente, ajudou a criar uma hostilidade entre as escolas e seus compositores.

A partir daí as antigas “turmas de samba”, já descaracterizadas por influência dos desfiles das escolas do Rio transmitidos pela TV Globo, perdem a espontaneidade e irão viver – controladas oficial e extraoficialmente pelo Estado e pela Prefeitura – um período de brilho artificial que duraria até o final da década seguinte.

Politicamente, foi uma década de lutas e perdas. Agravava-se o êxodo rural e a barbárie contra povos indígenas e comunidades negras. Manoel da Conceição e Maria Aragão foram presos e torturados; os líderes camponeses João Palmeiras e Firmino Guerreiro foram assassinados; o ex-estudante do Liceu Ruy Frazão Soares foi preso e desapareceu nos labirintos da ditadura.

Em 1979, acirrou-se a luta pela Anistia e os estudantes ludovicenses foram às ruas na Greve da Meia-Passagem. O governador João Castelo, para livrar-se da crise, mandou espancar e prender os revoltosos, já que estava muito ocupado em negociar a implantação da Alcoa, do Programa Grande Carajás e a da Base Aérea de Alcântara.

Naquele mesmo ano, um grupo de artistas fez um piquete na porta do Arthur Azevedo (onde Chico Buarque se apresentava) exigindo a cabeça do diretor Pergentino Holanda, que havia proibido o uso de camisetas e alpercatas naquele teatro. Já em pleno desgaste político, o governador não teve outra saída: demitiu o diretor.

O AI-5 e a censura prévia expiravam, mas o regime militar não havia acabado, e os poucos artistas “subversivos” continuaram sendo vigiados. Para estes, como novas formas de censura, as portas dos teatros eram fechadas; e se exerciam outras profissões em instituições públicas ou empresas privadas, sofriam perseguições e eram demitidos.

Foi nesse contexto que surgiu o Partido dos Trabalhadores e a Sociedade Maranhense de Direitos Humanos-SMDH, formada por artistas, profissionais liberais, intelectuais e militantes de partidos políticos que saíam da clandestinidade.

Junto com a Igreja Católica, essa entidade teve papel importante na luta contra os grandes projetos no bairro do Anjo da Guarda, na década de 80, atendendo famílias desapropriadas pela AMZA, subsidiária da então Companhia Vale do Rio Doce. Nessa região Itaqui-Bacanga, onde somente a Alcoa expulsou cerca de 20 mil famílias, a SMDH atuou na educação popular utilizando o teatro de bonecos.

Surge ainda, em setembro de 1979, o Centro de Cultura Negra do Maranhão, propondo-se a lutar contra o racismo, assessorar na conquista dos direitos e da cidadania da população negra rural e urbana, bem como no resgate da sua história político-social, buscando a valorização da cultura afro brasileira.

Liberta das algemas da censura, a música terá papel importante como ferramenta de denúncia nas criações individuais e coletivas, a exemplo do bloco afro Akomabu, do CCN-MA, popularizando em suas músicas as lutas dos negros contra a opressão. Em 1982, sambas-enredos de diferentes escolas criticavam a implantação compulsória de grandes projetos industriais na ilha de São Luís, com incentivos oferecidos pelo governo e sem discutir impactos ambientais.

Naquele ano também ocorre a eleição direta para governador, tendo sido eleito no Maranhão Luiz Rocha pelo PDS, partido do governo militar e de José Sarney. Ruim politicamente para todos. De saída, o governo Luiz Rocha acabou o regime de CLT dos funcionários públicos, atingindo também artistas e produtores culturais que atuavam na Secretaria da Cultura do Estado.

Um grande comício pelas Diretas para Presidente da República foi realizado na Praça Deodoro, em fevereiro de 1984, com a presença de Lula e Ulisses Guimarães, mas a emenda seria derrotada no Congresso Nacional no mês seguinte. No Maranhão, Luiz Rocha queria mostrar uma cara nova, para disfarçar o seu descompromisso com os problemas sociais e inibir qualquer mudança no *status quo* político do Estado.

Em agosto daquele ano, institui o Projeto Viva, com programação de shows musicais, peças de teatro, espetáculos de dança e mímica em bairros de São Luís. No ano seguinte o correria o Festival Viva, de MPB, somente reeditado 27 anos depois, sob o controle da São Luís Convention & Visitors Bureau, com o patrocínio da Vale.

Sarney ocupou o cargo de presidente da República em 1985, com a morte de Tancredo Neves, e o Maranhão viveu o seu pior carma político, sobretudo no final do seu governo. Lembro que tive uma música desclassificada num festival em Teresina, só pelo fato de ser da terra do presidente. O júri era um pessoal da Rede Globo, e a música se chamava Beco das Minas, considerada forte candidata a vencer a competição.

No carnaval de 1985, fiz um samba sobre o tema Poema Sujo, proposto pela escola de samba Turma do Quinto, que teve a nota de sua letra rebaixada por um jurado em explícita conivência política. Quem venceu o carnaval daquele ano foi a escola Flor do Samba, ligada ao grupo Sarney.

Em 1986, descontentes com o carnaval de passarela e as micaretas da Avenida Litorânea (Marafolia) que empurravam as brincadeiras tradicionais para o limbo, alguns artistas e intelectuais chamaram a atenção do governo estadual e da Prefeitura para o carnaval de rua, que corria risco de extinção. A partir de então, o carnaval tradicional passa a ser mais

valorizado, com a criação de novos circuitos alternativos – e velhos assédios políticos são ressuscitados.

No ano seguinte, assume o governo Eptácio Cafeteira, ex-adversário de Sarney, depois de um acordo político bastante lucrativo para ambos, haja vista a derrama de recursos do governo federal para projetos de terraplenagem, infraestrutura e restauração de patrimônio. O grupo Sarney, não é mais novidade, sempre esteve ligado a fraudes licitatórias envolvendo construtoras. A festa continuaria, atravessando a década.

Os anos 90 são marcados pela presença de Roseana Sarney na vida política do Maranhão, revisitando as estratégias utilizadas pela oligarquia para se manter no poder. Eleita governadora em 1994, ela passa a interferir diretamente no meio cultural de São Luís, evitando implantar uma política que possibilitasse a autonomia dos artistas e das manifestações populares aqui existentes.

Seguindo o exemplo do pai, Roseana precisava difundir o seu “carisma”, refletir sua imagem no espelho da cultura popular, no couro do boi. Por sua vez, os artistas, intelectuais e brincantes, que não percebiam a própria identidade ameaçada, já não viam mais a si próprios, porém a face maquiada da oligarquia – que rouba e corrompe, mas “ajuda” e “vive a nossa arte”, por isso sempre será perdoada. Esse estrelado da governadora é estrategicamente autenticado pelas empresas midiáticas de propriedade da sua família.

Enfeitados, muitos artistas foram se deixando levar, a ponto de apoiarem as campanhas e os projetos político-culturais da filha de Sarney, como a construção dos Vivas, espaços públicos para a sacralização de sua própria personagem: a madrinha, dançando e cantando entre músicos e grupos de bumba-meu-boi. Sem falar nos projetos Vale Festejar e Caixa de Surpresas, idealizados por ela e financiados por verbas federais e de uma mineradora, numa época em que o IDH do Maranhão era um dos mais baixos do País, ao lado dos estados do Piauí e Alagoas.

Dessa forma, Roseana reeleita em 1998, mesmo após a fraude da estrada Paulo Ramos-Arame, o calote do Polo de Confecções de Rosário e demais casos de corrupção envolvendo construtoras e verbas públicas. Todavia, em algumas rodas musicais passou a ser temerário alguém criticar a oligarquia Sarney.

Naquele ano, a companhia de dança a Companhia Boi Barrica/Bicho Terra, do bairro da Madre de Deus, foi incorporada à programação da Marafolia. Só para lembrar, a Marafolia Promoções e Eventos Ltda., que promove shows e micaretas na Litorânea e na Lagoa da Jansen, é uma das células da organização criminosa liderada por Fernando Sarney e família. Em 1999, Roseana se envolve na fraude da Sudam/Usimar, junto com seu marido Jorge Murad, que também é considerado padrinho da cultura.

Alguns artistas, porém, ainda permaneciam atentos aos fatos históricos, além de entidades civis, religiosas e movimentos populares.

Em agosto de 1999, em comemoração aos 20 anos de Anistia em São Luís, após solenidade com a presença de D. Evaristo Arns, foram apresentados espetáculos de teatro e música na Companhia Circense e no Laborarte, incluindo um recital com poemas de minha autoria e de Bandeira Tribuzi, tendo a participação especial dos atores Leda Nascimento e Domingos Tourinho.

Aqui cabe lembrar a atuação do movimento de Hip-Hop organizado Quilombo Urbano, de matiz socialista, que durante a década de 90 teve importante atuação em defesa das comunidades da periferia de São Luís.

Em 2002, candidata à Presidência da República pelo PFL, Roseana Sarney desaba nas pesquisas, após o escândalo da Lunus Participações, dirigida pelo seu sócio e marido Jorge Murad. Por incrível que pareça, rodou pela Praia Grande um manifesto de apoio à Roseana assinado por intelectuais, músicos, atores, poetas e derivados.

Roseana virou senadora, e em 2006 candidatou-se pela terceira vez ao governo do Estado, perdendo a eleição para o médico Jackson Lago. Na ocasião, foi significativa a participação de alguns artistas junto ao Movimento Vale Protestar, que contribuiu para debate público contra a candidatura de Roseana, tendo como instrumento um espetáculo de teatro de rua, literatura de cordel e música, além da distribuição de panfletos e venda de camisetas com as palavras de ordem “Xô Rosengana”.

Mas ela retorna ilegalmente em 2009, após o TSE ter aplicado um golpe bolado por Sarney contra o governador, que iniciara transformações radicais no setor cultural, sob o comando do poeta e compositor Joãozinho Ribeiro. Representantes do MST e de alguns movimentos sociais foram para a porta e para dentro do Palácio dos Leões defender o mandato de Jackson e a Constituição Brasileira.

Ou seja: a democracia no Maranhão foi guilhotinada e a maioria dos artistas fingiu não ver, mais uma vez confirmando-se a sua ligação com o poder reacionário, em favor de uma ideologia cultural em que os interesses da oligarquia, antropomorfizados, passam a tomar o lugar dos verdadeiros atores nos espaços públicos culturais.

Não é a toa que José Sarney hoje pretenda se transformar numa espécie de D. Sebastião – o desastrado rei português –, com mausoléu, estátua e chafariz no Convento das Mercês, roubado do patrimônio público para se transformar em palácio encantado, de onde pretende ressurgir dos mortos como o novo Messias e reinar outra vez em meio a objetos suspeitos, cadernos escolares e outras muambas de estimação.

Com quase 60 anos de vida política, José Sarney quase nada realizou em favor do Maranhão ou da nossa cultura, apenas ajudou a ruir o mito de um sebastianismo herdado pelos artistas locais – supostamente à espera da glória improvável – e fez São Luís submergir na descrença em dias de prosperidade.

Sarney continua senador pelo Amapá pela terceira vez (a primeira em 1990) e Roseana Sarney, tendo que suportar a campanha do Movimento “Fora Roseana” na internet e passeatas de milhares de estudantes na capital e em vários municípios contra a sua candidatura, tornou-se governadora pela quarta vez em 2011, com a colaboração de bom número de artistas maranhenses ou aqui residentes. Muitos deles convidados a ocupar cargos administrativos, visando à preservação do *modus operandi* da máfia.

O comprometimento de alguns grupos beneficiados era tão grande que a Polícia Federal batizou de *Operação Boi Barricaa* investigação sobre as atividades financeiras de Fernando Sarney, em fevereiro de 1997.

Para todos os efeitos, observa-seno decorrer do tempo que a música dos anos 70, devido à maior repressão política, carece de liberdade de expressão, mas ganha em qualidade, embora com uma restrita produção engajada, ou de protesto. Com o fim da censura, a década de 80 mantém certa qualidade e consciência política, reforçada pela participação musical do movimento negro de São Luís, por meio de grupos como o Akomabu e o Quilombo Urbano, além de alguns compositores de reggae.

É imprescindível reconhecer que o reggae, apesar de ser música negra de grande penetração via radiolas nas camadas populares e mesmo na classe média, não escapou aos tentáculos de padroeiros ligados a canais midiáticos que sustentaram a ideia de uma fictícia “Jamaica Brasileira”.

Nas décadas de 90 e 2000a produção de discos aumenta, com o incremento dos estúdios de gravação em São Luís, contudo a politização de modo geral é conflitante. Enquanto alguns artistas vão para o *front* das lutas sociais, outros se locupletam fazendo samba-enredo em homenagem ao oligarca, caso da escola da Madre de Deus, em 2004: *Quinto é minha lei, meu enredo: José Sarney!* Como todos sabem, o autor dessa obra é membro do Boi Barrica/Bicho Terra e ex-secretário de Cultura dos governos Roseana.

Apesar da heterogeneidade e do grande número de compositores, músicos e intérpretes surgidos nessas quatro décadas, a postura crítica dos artistas que almejam o sucesso a qualquer preço é inversamente proporcional à intervenção dos atores que mantêm o controle político do Estado e o monopólio das empresas de comunicação. Ou seja, quanto mais a oligarquia Sarney se faz presente no meio cultural, menor é o nível de consciência política desse tipo de artista.

Em 2012, os planos de Roseana e de muitos produtores culturais que aplaudiram a escola de samba Beija-Flor, do Rio de Janeiro, acabaram na quarta-feira de cinzas. A escola ficou em 4º lugar e os 10 milhões de reais retirados dos cofres públicos para promover o turismo do Maranhão e homenagear São Luís pelos seus 400 anos viraram lixo não reciclável.

Mesmo assim, a farra de shows e espetáculos encenados pelos mesmos parceiros (oligarquia, gestores públicos, artistas e produtores culturais) prosseguiu na Lagoa da Jansen, que, a exemplo das Ilhas Virgens, é um bom lugar para lavar dinheiro.

**BANDEIRA DE AÇO**  
**PAPETE**  
**Compositores do Maranhão**  
**Discos Marcus Pereira**  
**1978**

**1 BOI DA LUA**  
**Carlos Cesar Teixeira**

Meu São João...  
São João, meu São João  
Eu vim pagar a promessa  
De trazer esse boizinho  
Para alegrar sua festa  
Olhos de papel de seda  
Com uma estrela na testa.

Chora, chora  
Chora boi da lua vem pedir uma esmola  
Pr'aquela boneca de anil  
Mamãe eu vi boi da lua  
Dançar no planeta do Brasil.

Meu São João.  
São João, meu São João  
Eu vim pagar a promessa  
De trazer esse boizinho  
Para alegrar sua festa  
Olhos de papel de seda  
Com uma estrela na testa.

Chora, chora  
Chora boi da lua vem pedir uma esmola  
Pr'aquela boneca de anil  
Mamãe eu vi boi da lua  
Dançar no planeta do Brasil.

**2 DE CAJARI PRA CAPITAL**  
**Josias Silva Sobrinho**

(Mas) Olha, moço, eu vim  
(De) pra lá da Ponta d'Areia  
(Eu) Trago no bolso um colar  
E uma bola de meia  
Quando saí de casa, minha mãe  
Me levou lá na porta da rua  
Me disse: eu te levo, te trago  
Te ponho de novo na rua  
E a coruja piava no galho  
Com a fome espetada no olho

### 3 FLOR DO MAL

**Carlos Cesar Teixeira**

A flor do mal me quer  
Para me desfolhar  
O amor que tenho em mim  
Do coração roubar  
E receber do mundo  
Moeda de cego  
Que sempre me deram  
Que eu sempre nego  
E pego procurando  
Pela flor do mal  
Eu te amo bananeira  
Lá no fundo do quintal

Eu quero a flor do mal  
Para te perfumar  
Porque só tenho em mim  
Espinhos para dar  
Depois morrer na sombra  
Da caranguejeira  
Deixando de herança  
O mal da vida inteira  
Bananeira não tem flor  
Mas tem no chão  
Bananas para os macacos  
Que mataram lampião

A flor do mal me quer  
E eu a quero também  
Só pra saber o gosto  
Que a morte tem  
E quando os espíritos  
Voltarem da guerra  
Encherei os olhos  
Com a mais suja terra  
E ferrarei a mula  
Rumo à Portugal  
Eu e a minha bananeira  
Duas bandeiras do mal

**4 BOI DE CATIRINA**  
**Ronaldo Mota**

Sinto frio e vergonha  
Que não cabe no meu peito  
Pois eu tenho que enganar  
Meu boi com uns pensamentos  
Mas lá perto da fogueira  
Minha nega me espera  
Com criança na barriga  
Arredia e preguiçosa  
Cheia de desejo  
Ah! Essa dor de ver  
Meu boi lindo me olhar  
E sem nada saber  
Sem se defender  
Urrou meu boi!  
Ah! Bumba boi  
Bumba bumbá  
Me perdoa por querer  
Tua língua só pra dar  
Pr'essa nega Catirina

**5 ENGENHO DE FLORES****Josias Silva Sobrinho**

Ê alumiô, toda terra e mar  
Ê alumiô, toda terra e mar  
Eu vi fortaleza abalar  
Eu vi fortaleza abalar  
Agora qu'eu quero ver  
se couro de gente é pra queimar  
Agora qu'eu quero ver  
se couro de gente é pra queimar  
Vou Pedir pra São João  
Cosme e Damião  
Pra nos ajudar  
Vou Pedir pra São João  
Cosme e Damião  
Pra nos ajudar  
Era o apito do engenho de flores  
Chamando pra trabalhar  
Era o apito do engenho de flores

**6 DENTE DE OURO**  
**Josias Silva Sobrinho**

Se eu tivesse um dente de ouro  
Eu mandava tirar pra viver  
Eu mandava encruzar e benzer  
Eu mandava entregar pra gegê  
Se eu quisesse uma vida comprida  
Eu seria no fundo um besouro  
Teria no escuro da ilha  
Enterrado um bonito tesouro

Se eu tivesse no peito um novelo  
Eu tecia com ele um caminho  
Com o rumo voltado pra dento  
E aberto pro mundo todinho

Se eu tivesse um rosário de pena  
Eu andava com ele no dente  
só guardava no fundo do poço  
do outro lado da gente

**7 EULÁLIA****Sérgio Roberto Uchoa Habibe**

Amor o canto  
Noite já vai dentro afora  
Co'a Eulália  
Esse boi me leva  
Eu não fico pra dormir  
Voltei com a madrugada  
Me espalhar em qualquer dia, Eulália  
Hoje mesmo eu não fico  
Pra dormir nesse país  
Que não amanhece  
Nem acorda com meu boi  
Ê, meu boi  
Mas toca pra diante  
Quem ficou não vai chegar  
Esse boi me leva  
Eulália, eu não posso esperar  
Amor o canto...

## 8 CATIRINA

**Josias Silva Sobrinho**

Catirina que só quer  
comer da língua do boi  
carne seca na janela  
quando alguém olha pra ela  
pensa que lhe dão valor

Ai Catirina poupa esse boi,  
Ai Catirina poupa esse boi.  
Que quer crescer

E la vai meu boi prenda da cidade  
Moça de idade não pode me acompanhar  
Que a saudade a traça estraçalha o coração  
E mulher bonita chave de prisão

Catirina que só quer  
Comer da língua do boi  
Carne seca na janela  
Quando alguém olha pra ela  
Pensa que lhe dão valor

Ai Catirina poupa esse boi,  
Mãe Catirina poupa esse boi.  
Que quer crescer

E la vai meu boi no romper da aurora  
Moça linda chora, com saudade vai ficar  
Quando eu for me embora  
No aeroplano mais no fim do ano  
Eu volto pra te encontrar.

Catirina que só quer  
Comer da língua do boi  
Carne seca na janela  
Quando alguém olha pra ela  
Pensa que lhe dão valor

Ai Catirina poupa esse boi,  
Mãe Catirina poupa esse boi.  
Que quer crescer

E la vai meu boi dando adeus pra ela  
Que fecha a janela trancando meu coração  
Que é um boi de pasto carregando sela  
Fazendo vergonha pra ela e pra São João

Catirina que só quer

Comer da língua do boi  
Carne seca na janela  
Quando alguém olha pra ela  
Pensa que lhe dão valor

Ai Catirina poupa esse boi,  
Mãe Catirina poupa esse boi.  
Que quer crescer

E lá vai meu boi arrastando a barra  
A mare esbarra no meio do boqueirão  
Levando um recado pro meu senhor São João  
Lá na capital São Luís do Maranhão.

**9 BANDEIRA DE AÇO**  
**Carlos Cesar Teixeira**

Se ela soubesse  
Da areia que eu como  
Ela nem perguntava  
Se ela soubesse do pó da sereia  
Ela nem se zangava  
Vento na cumeeira  
Nem dizia palavra, palavra, palavra

Mamãe eu tou com uma vontade louca  
De ver o dia sair pela boca  
De ver Maria cair da janela  
De ver maresia, ai, maresia  
De ver besouro, ai, ai, besouro  
De ver lobisomem, ai, lobisomem

E ela nem se parece  
Com nhozinho Chico Soldado  
Que na subida da bandeira  
Pensou que tava no mundo  
E era fundo de quintal

Bandeira de aço  
Bandeira de aço  
Bandeira de aço  
Bandeira de aço

## Documentos importantes



CGC Nº 00.140.658/0001-07  
Rua Vinte e Oito de Julho (Rua do Giz), 205/221  
Praia Grande – 65075-680 – São Luís – Maranhão

### ANEXO LL – Relatório Comissão Maranhense de Folclore

Comissão Maranhense de Folclore - CMF

#### RELATÓRIO DE CUMPRIMENTO DO OBJETO DO CONVÊNIO Nº003/99.

A Comissão Maranhense de Folclore, como parte conveniente, recebeu a quantia de R\$250.000,00 (duzentos e cinquenta mil reais) do Tesouro do Estado do Maranhão, através da Gerência de Desenvolvimento Humano, como parte concedente, para executar o objeto do convênio nº 003/99, "Carnaval de Rua de São Luís do Maranhão - 1999".

Podemos considerar os resultados alcançados pela Comissão Maranhense do Folclore como satisfatórios, apesar de algumas dificuldades operacionais, sempre comuns quando se trata de administrar quantia tão vultosa e onde estavam envolvidos dezenas de grupos folclóricos (escolas de samba, charangas, tambor de crioula, blocos tradicionais, bandas, etc.). As metas foram, a rigor, cumpridas. Durante os festejos carnavalescos, no período de 13/02 a 16/02 do corrente ano, vários grupos da capital foram contemplados com recursos financeiros, na medida que se apresentavam nos locais determinados no grande circuito de carnaval, atingindo, principalmente, os bairros com forte tradição momesca e que recentemente passaram a contar com espaços culturais apropriados a esta finalidade, como Liberdade, João Paulo, Maracanã, Madre Deus/São Pantaleão/CEPRAMA, Bairro de Fátima, Maioba, Monte Castelo, Vinhais e Anjo da Guarda. Com efeito, foi uma grande festa popular.

Considera-se imprescindível esclarecer que concernente à meta 1.1, apesar de no relatório físico estar anotado como quantitativo executado o número 113, foram realizadas mais de 340 apresentações de grupos brincantes e de artistas nos vários pontos onde ocorreu a intervenção da CMF.

Indubitavelmente, a parceria entre uma organização pública não estatal, de acordo com a nomenclatura mais moderna, e o Governo do Estado do Maranhão foi vital para o sucesso do empreendimento. O carnaval de rua de São Luís, nos últimos anos, readquiriu fôlego e, neste ano, o governo do estado apostou, mais uma vez, na



CGC Nº 00.140.658/0001-07  
Rua Vinte e Oito de Julho (Rua do Giz), 205/221  
Praia Grande – 65075-680 – São Luís – Maranhão  
Fone: (098) 231 1557 – Fax (098) 231-9361

**Comissão Maranhense de Folclore - CMF**

idéia de reforçar esta importante manifestação da cultura popular, colocando a CMF como executora do referido projeto aqui relatado.

Neste instante, prestamos conta dos recursos públicos que foram disponibilizados por força de instrumento avençal e que, decerto, foram utilizados na promoção do bem comum, atendendo aos requisitos éticos que devem nortear a boa administração de recursos desta natureza.

Assim, damos por cumprido o objeto pactuado, informando, ainda, que os documentos fiscais originais se encontram arquivados, estando à disposição para quaisquer averiguação e vistoria *in loco*.

  
SERGIO FIGUEIRÊDO FERRETTI  
Presidente da Comissão Maranhense do Folclore.

São Luís, 30 de abril de 1999.

## CRIAÇÃO

A Secretaria de Comunicação Social - SECOM, foi criada pela Lei 4052, de 22.06.79, sendo um órgão de Assessoramento integrante da Governadoria, com a seguinte missão: Assessorar o Governador no desenvolvimento das atividades relativas ao planejamento, organização, execução e controle da comunicação social do Poder Executivo.

Esta Secretaria inicialmente contava com uma estrutura organizacional em três níveis são eles:

- I - Nível de Administração: representado pelo Secretario de Comunicação Social;
- II - Nível de Assessoramento: Assessoria de Imprensa, Assessoria de Relações Públicas, Gabinete
- III - Nível de Atuação Instrumental: Unidade Administrativa e Financeira

Contando esta inicialmente com 23 ( vinte e três ) cargos em comissão, incluído o cargo de Secretário de Comunicação Social.

## ALTERAÇÕES

Teve sua estrutura alterada pela Lei 4111, de 28.11.79, com relação ao Nível de Atuação Instrumental, que passou a ser composto de: Unidade Administrativa e Financeira e Unidade de Apoio Técnico.

Foi criada através da Lei 4259, de 11.12.80, a Coordenação geral da Secretaria de Comunicação Social, que passou a integrar a estrutura básica da Secretaria de Comunicação Social.

Através da Lei Delegada 152, de 28.07.84, foi criada a Assessoria, composta de 54 ( cinquenta e quatro ) cargos comissionados:

Novamente teve sua estrutura reorganizada pela Lei 172, de 16.07.84, passando no tocante ao seus níveis e seus regimento tendo sua missão alterada para: Assessorar o Governador do Estado no desenvolvimento das atividades relativas ao planejamento, à organização, à execução e ao controle da comunicação social do Poder Executivo coordenar os serviços de radiodifusão. passando a ser composta sua estrutura organizacional de três níveis são eles:

- I - Nível de Administração Superior
- II - Nível de Assessoramento
- III - Nível de Gerência
- III - Nível de Atuação Instrumental

## TRANSFORMAÇÃO

Teve sua denominação alterada de Secretaria de Comunicação Social para Secretaria Extraordinária de Comunicação Social, por força da Lei 5090, de 14 de março de 1991.

**Decreto 11.957/91, de 23.07.91,** Dispõe a Secretaria Extraordinária de Comunicação o controle sobre a publicidade institucional e legal do Estado.

## EXTINÇÃO

Com base na Lei nº 7356, de 29.12.98, que dispõe sobre a reforma e reorganização administrativa do estado, a Secretaria Extraordinária de Comunicação Social, foi extinta, sendo criado pela mesma Lei a Assessoria de Comunicação Social, com status de Gerência de Comunicação Social, cuja atribuição maior é o Assessoramento direto do Governador do Estado, no planejamento, organização, execução e controle da política de comunicação social do Poder Executivo.

## SITUAÇÃO ATUAL

Permanece até a presente data com mesma denominação, ou seja Assessoria de Comunicação Social, considerado órgão integrante da Governadoria do Estado.



Estado do Maranhão  
Tribunal de Contas

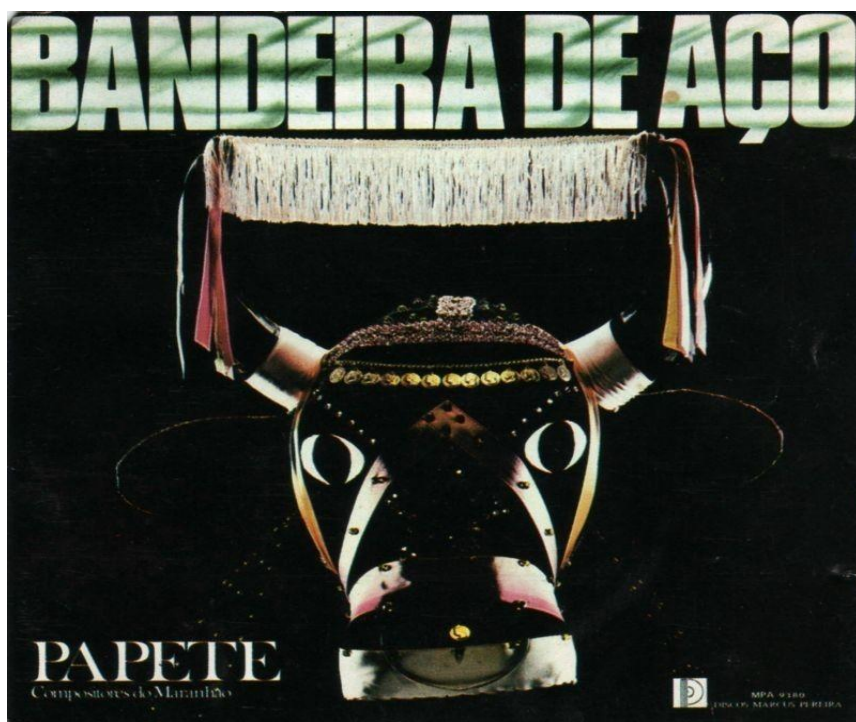
Demonstrativo dos Recursos Orçamentários do Estado nas áreas de Comunicação e Cultura, abrangendo os exercícios de 1995 a 2001, atendendo Ofício nº 067/02- SAA- Faculdade São Luis.

Investimento Estadual em Comunicação e Cultura ( Orçamento Aprovado)

|                               |                          |
|-------------------------------|--------------------------|
| Ano: 1995                     |                          |
| Comunicação (Órgão: SECOM )   | Cultura (Órgão: SECMA )  |
| RS 3.444.330                  | RS (12.564.368)          |
| Ano: 1996                     |                          |
| Comunicação (Órgão: SECOM )   | Cultura (Órgão: SECMA )  |
| RS 7.461.868                  | RS (8.834.328)           |
| Ano: 1997                     |                          |
| Comunicação (Órgão: SECOM )   | Cultura (Órgão: SECMA )  |
| RS 4.925.723                  | RS 8.708.282             |
| Ano: 1998                     |                          |
| Comunicação (Órgão: SECOM )   | Cultura (Órgão: SECMA )  |
| RS 8.735.393                  | RS 8.725.049             |
| Ano: 1999                     |                          |
| Comunicação (Órgão: SECOM )   | Cultura (Órgão: SECMA )  |
| RS 8.686.914                  | RS 8.049.208             |
| Ano: 2000                     |                          |
| Comunicação (Órgão: ASSECOM ) | Cultura (Órgão: FUNCMA ) |
| RS 7.937.880                  | RS 8.322.937             |
| Ano: 2001                     |                          |
| Comunicação (Órgão: SECOM )   | Cultura (Órgão: FUNCMA ) |
| RS 7.937.880                  | RS 8.869.095             |

*Rita Tomazella da Costa Maciel*  
Dir. do Depto de Cont. Est. Estadual

## Anexos - Fotografias





**FICHA TÉCNICA**

**Lado I**

**1 – VERÔNICA**

Letra e música: Chico Maranhão  
 Voz: Maria da Glória  
 Violão/voz: Chico Maranhão  
 Piano elétrico: Marcelo  
 Violão elétrico: Hilton Filho  
 Vocal: Chico/Hilton/Marcelo/Valdelino/  
 Arranjos: Marcelo

**2 – TERRA DE NOEL**

Música e Letra: Josias Sobrinho  
 Voz/violão: Josias  
 Violão 7 cordas: Ubiratan  
 Flauta: Zezé  
 Acordeão: Marcelo  
 Cavaquinho: Beto  
 Percussão: Arlindo/Manoel  
 Arranjo: Josias Sobrinho

**3 – BALTAZAR**

Música e Letra: Giordano Mochel Filho  
 Violão base e voz: Mochel  
 Viola: Ubiratan  
 Flauta: Sérgio Habibe  
 Bandolim: Ubiratan  
 Arranjo: Ubiratan Sousa

**4 – SÃO FRANCISCO**

Música e Letra: Zé Pereira

Voz: Zé Pereira  
 Violão/Baixo: Ubiratan  
 Viola: Omar

Flauta: Zezé  
 Acordeão: Marcelo  
 Cavaquinho: Beto  
 Percussão: Arlindo/Manoel

**5 – OLHO D'ÁGUA**

Música e Letra: Sérgio Habibe e Hilton  
 Violão: Hilton  
 Flauta: Sérgio e Zezé  
 Arranjos: Sérgio e Hilton

**PROGRAMAÇÃO CULTURAL DE HOJE**

**19/OUT (Sexta) - 18h**  
**Local: Centro de Criatividade Odylo Costa Filho**

**Cortejo no Centro Histórico**

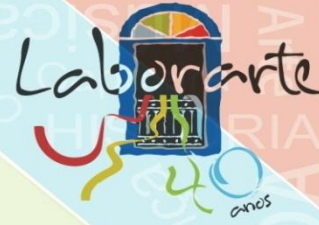
**Roda de Capoeira com a Escola de Capoeira Angola do Laborarte**

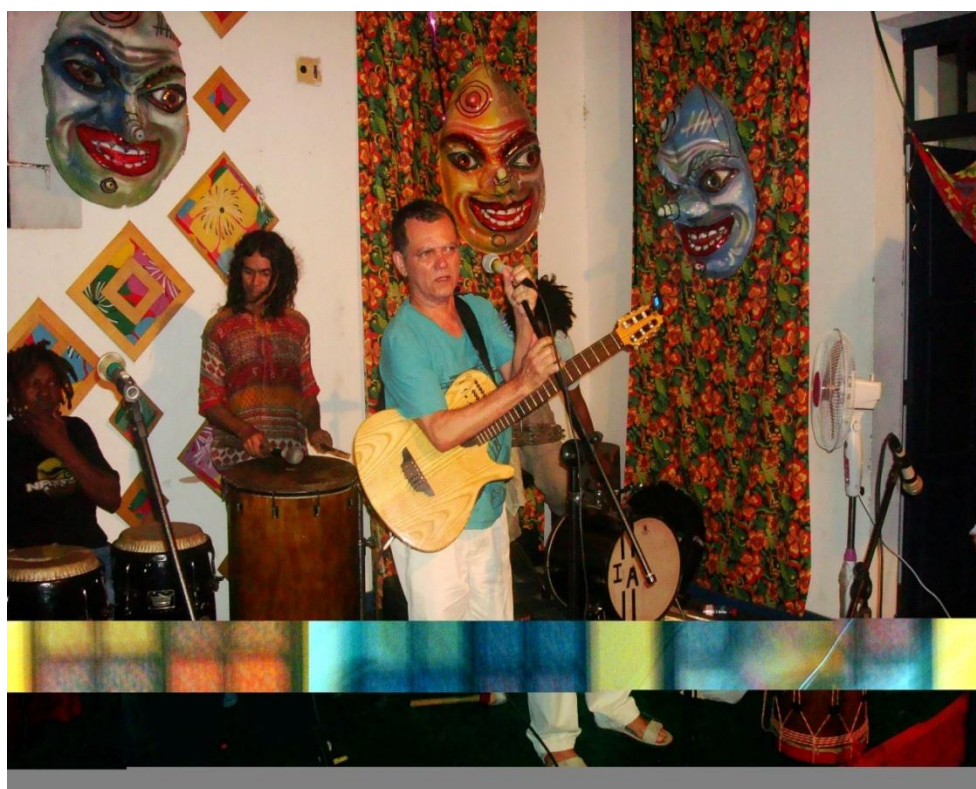
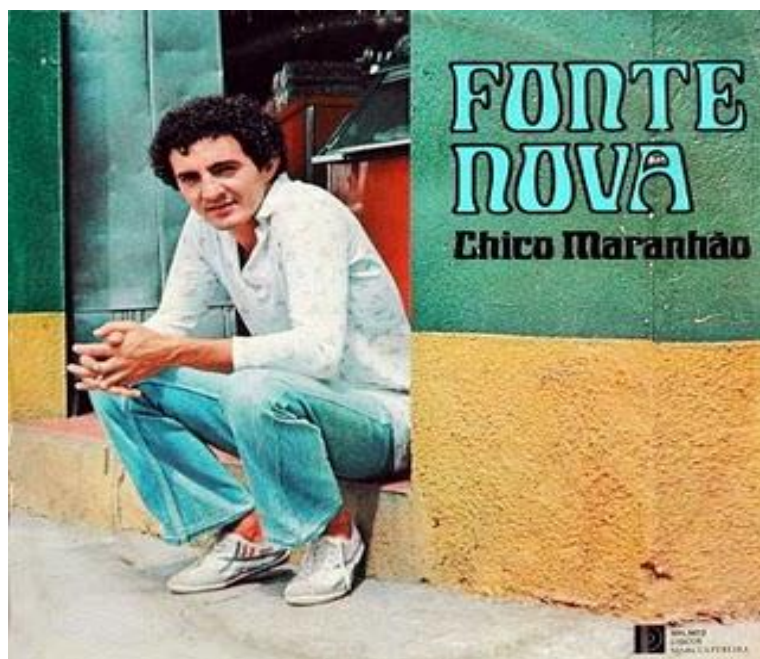
**Exposição "40 anos"**

**Lançamento do vídeo Documentário 40 anos do Laborarte**  
**Show "Laborarte - Vida e Arte" Teatro Alcione**  
 Nazaré às 21h  
 com Josias Sobrinho, César Teixeira, Chico Maranhão, Sérgio Habibe, Rosa Reis, Chico Nô, Soraya Alhadef, Saci Teleleu, Joãozinho Ribeiro, Camila Reis, Cecé Ferreira e Jorge do Rosário / Direção Artística: João Ewerton

**Tambor de Crioula do Laborarte**

**Informações:**  
 (98)3222 7570 / 88262057  
 laborarte@elo.com.br  
 Rua Jansen Muller 42, Centro







ma rememória

- 1.ª Parte — José Chagas  
2.ª Parte — Criação Coletiva

laborarte  
1974

