

Instituições públicas e produção cultural em Teresina (PI) nas décadas de 1970 e 1980

Raimundo Nonato Lima dos Santos*

A cidade de Teresina, capital do Piauí, foi representada pela memória¹ de artistas locais, nas décadas de 1970 e 1980, como uma urbe provinciana que passava por um processo de expansão horizontal e vertical. Uma cidade que misturava um cotidiano simples – com a realização de brincadeiras de rua, por exemplo – com uma efervescente produção cultural que dialogava com o cenário artístico brasileiro (Santos, 2016).

Essa produção cultural teve como base o esforço dos artistas teresineneses, bem como ações estatais que se processaram na década de 1970. Esse esforço conjunto entre artistas e instituições públicas, gentes e espaços foi permeado por relações afetivas e conflitivas. O resultado dessas interações contribuiu para o aprimoramento do fazer artístico na cidade de Teresina e para o desenvolvimento cultural do estado do Piauí.

O conhecimento histórico sobre essa parte do passado recente de Teresina partiu de alguns questionamentos realizados no presente: Que instituições públicas contribuíram para o desenvolvimento cultural do Piauí, especialmente de Teresina, nas décadas de 1970 e 1980? Essas instituições se configuravam como espaços culturais? Como os artistas teresineneses se relacionavam com as instituições públicas/espaços culturais da cidade no

* Doutor em História, professor adjunto do curso de História da Universidade Federal do Piauí (UFPI). E-mail: raimundolima2011@ufpi.edu.br.

1 Essas representações da memória foram analisadas nos depoimentos orais de Francisco Ací Gomes Campelo (2015), Lorena Gomes de Sousa Campelo (2015), Raimundo Aurélio de Melo (2015) e Edvaldo Nascimento (2015), bem como nos textos literários de Borges (2011), Oeiras (2010) e Santos (2012, 2015).

referido período? Quais eram as práticas sociais – cotidiano e sociabilidades – desenvolvidas nesses lugares? Qual a importância das instituições públicas/espços culturais de Teresina – no citado recorte temporal – para os artistas locais?

No intuito de responder a essa problemática histórica, este trabalho privilegia o uso da fonte oral. Entrevistei os músicos Aurélio Melo (2015) e Edvaldo Nascimento (2015), a atriz Lorena Campelo (2015) e o dramaturgo Ací Campelo (2015). No que tange ao modelo das entrevistas, optei pelo tipo temática, isto é, aquelas que se referem a um assunto específico, vivido ou testemunhado pelo informante em um período da sua existência. Elas são realizadas com um grupo de pessoas que participaram – direta ou indiretamente – de um determinado período histórico; as informações que contêm permitem uma comparação entre as entrevistas, apontando divergências, convergências e evidências de uma memória coletiva (Delgado, 2004; Freitas, 2002).

Nesta pesquisa, os depoentes relataram fatos que eles vivenciaram direta e indiretamente sobre sociabilidades e sensibilidades urbanas em instituições e espaços culturais de Teresina, nas décadas de 1970 e 1980. A seleção dos entrevistados seguiu a orientação metodológica de Lucília de Almeida Neves Delgado (2004, p. 286), que afirma que “[...] pessoas chaves são nucleares e servem como referência para a seleção dos demais entrevistados”.

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

Faz-se mister ressaltar que as fontes orais, neste estudo, foram cruzadas com outros tipos de fontes – Resoluções da UFPI, Decretos do Governo do Estado do Piauí, jornais e sites. O diálogo com essas variadas fontes permitiu discutir as *sociabilidades e sensibilidades urbanas em espaços culturais de Teresina nas décadas de 1970 e 1980*, a partir das ações de algumas instituições promotoras de cultura, como o Cepi (Centro de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares) e a UFPI (Universidade Federal do Piauí), bem como fazer uma análise da produção cultural de artistas teresinenses nos diversos espaços culturais da cidade ao longo do referido período.

O Cepi e a formação em teatro e música

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

O economista Felipe Mendes (2003), na terceira parte de sua obra *Economia e desenvolvimento do Piauí*, apontou a concentração de investimentos públicos federais na região do Sudeste brasileiro, desde os anos 1950, destacando os estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Segundo os estudos desse pesquisador, os poucos recursos destinados ao Nordeste, por meio de órgãos públicos como a Sudene (Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste), o Banco do Nordeste, o DNOCS (Departamento Nacional de Obras Contra as Secas) e a Codevasf (Companhia de Desenvolvimento dos Vales do São Francisco e do Parnaíba), também se concentraram em três estados: Bahia, Pernambuco e Ceará. Ou seja, o Piauí, juntamente com os outros estados nordestinos, ficou com pouco ou quase nada dos poucos recursos destinados ao Nordeste brasileiro. O desenvolvimento lento do setor industrial e das obras de infraestrutura, especialmente no setor de energia elétrica, foi um dos indicativos mais explícitos do atraso econômico do Piauí, no período de 1950 a 1980, em relação aos estados nordestinos que recebiam a maior parcela dos investimentos federais. No que se refere à questão social, também havia defasagem no Piauí. Felipe Mendes aponta que o Piauí foi o último estado nordestino a criar uma universidade (pela Lei nº 5.528, de 12 de novembro de 1968, foi criada a Fundação Universidade Federal do Piauí – FUFPI); que o estado mostrava altos índices de analfabetismo, maiores que os da região e o do Brasil como um todo, no período de 1872 a 1999; e que apresentava o menor número de leitos hospitalares, no período de 1940 a 1999.

Nos seus estudos, o economista interpretou a inauguração da Usina de Boa Esperança, em 1970, e a instalação da Universidade Federal do Piauí, em 1971, como marcos delimitadores de uma nova fase do desenvolvimento do estado. A usina teria contribuído com a criação das bases para o desenvolvimento industrial e para a ampliação do consumo energético residencial,

incluindo a aquisição de eletrodomésticos por uma parcela da sociedade que se beneficiava com o “milagre econômico” do governo federal. A universidade teria contribuído com a qualificação de recursos humanos (produção e divulgação de conhecimentos científicos) para atuarem como agentes do processo de mudanças sociais, políticas e econômicas que levariam o Piauí a se equiparar, num futuro próximo, aos estados nordestinos mais desenvolvidos, como Ceará, Pernambuco e Bahia.

No intuito de promover mudanças que alavancassem o desenvolvimento econômico e social do Piauí, o governador Alberto Silva, em seu primeiro mandato (1971-1975), empreendeu esforços na educação básica e superior, com a criação do *Projeto Piauí* e a instalação definitiva da Universidade Federal do Piauí, no período de 1971 a 1973.

Alinhado à política conservadora do regime militar brasileiro, Alberto Silva, procurou implementar, em sua gestão, as ideias progressistas de alguns intelectuais e políticos piauienses, as quais se processavam no imaginário social desde a transferência da capital do Piauí da cidade de Oeiras para Teresina, em 1852. Esse ideal modernista apontava a necessidade de mudanças econômicas e sociais no Piauí, visando a emergência de um estado forte, tendo a capital como uma vitrine dessas transformações. Suas ações administrativas se concentraram em três campos: o *físico* (estradas, hospitais, escolas, linhas energéticas etc.), o *institucional* (visando a uma melhoria da administração pública) e o da *motivação coletiva* (visando a elevar a autoestima do piauiense, enquadrando-o na proposta ufanista do governo federal, para que, assim, ele pudesse melhorar suas ações nos setores econômicos, sociais e culturais) (Santana, 2009).

É importante ressaltar que o êxito das grandes ações desse chefe do executivo estadual piauiense – tendo como destaque o *Projeto Piauí* e o contributo necessário para a instalação da Universidade Federal do Piauí – teve como fatores preponderantes o apoio do ministro do Planejamento (o conterrâneo parnaibano João Paulo dos Reis Velloso) e do Conselho Federal de Cultura (que tinha, entre as suas atribuições, estimular a criação de Conselhos Estaduais de Cultura, reconhecer instituições culturais, conceder auxílios e subvenções), o contexto nacional do “milagre econômico” e o fato de Alberto Silva pertencer à Arena (Aliança Renovadora Nacional), o partido do governo federal (Santos; Kruel, 2009).

O *Projeto Piauí* inspirava-se num modelo participativo de crescimento a partir do sistema educacional. Isto é, o projeto visava à formação de alto

nível para lideranças que atuassem no setor educacional e artístico de forma conjugada, para que, com suas ações, pudessem contribuir para melhorar a imagem da cultura do piauiense.

A historiadora Márcia Castelo Branco Santana (2009) explicou em seus estudos que o *Projeto Piauí* tinha como principal meta a formação de técnicos que atuassem nas áreas de desenvolvimento e crescimento do estado. Para alcançar tal intento, o próprio governador Alberto Silva teria tomado a frente dessas ações, ao participar como presidente do conselho deliberativo desse projeto. A equipe do *Projeto Piauí* mantinha uma estreita relação com a Universidade Federal do Piauí, para que as políticas públicas do governo estadual se fortalecessem e também para que essa instituição de ensino “[...] se constituísse no principal núcleo de formação educacional da sociedade teresinense, permitindo, portanto, que fossem engendradas, a partir dali, oportunidades de investimentos educacionais para os piauienses” (Santana, 2009, p. 123).

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

Esse centro de estudos ficava localizado na Rua Desembargador Pires de Castro, próximo à Avenida Frei Serafim, e promovia cursos em diferentes modalidades artísticas, mas com ênfase em música e teatro. A qualificação intelectual e técnica dos professores era reconhecida pela classe artística nacionalmente; o fato de muitos serem oriundos de outros estados brasileiros favorecia o intercâmbio com o Piauí.

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

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

Na memória individual de Edvaldo Nascimento, percebemos as relações sociais com o grupo ao qual ele pertence – o dos artistas. Essas relações sociais ocorriam em um ambiente comum – a cidade de Teresina – e, especialmente, nos diversos espaços culturais dessa urbe, como foi o caso do Cepi. Nesse relato oral também percebemos que o depoente apontou a sua residência como um ponto de referência espacial para sua recordação: “E esse espaço [o Cepi] ficava atrás da minha casa. Era nos fundos da minha casa”. Esse fato remete às ideias de Ecléa Bosi (2003, p. 71), que destaca a casa materna como o centro geométrico do mundo: “[...] a cidade cresce a partir dela em todas as direções. Dela partem as ruas, as calçadas onde se desenrolou nossa vida, o bairro”. Assim, o espaço privativo/familiar da casa se configura como a base para a interação com os outros espaços da cidade, do mundo, e também como um lugar privilegiado de onde a memória retira suas lembranças.

Nesta pesquisa, a análise das fontes orais e escritas mostrou que as instituições públicas Cepi e UFPI (como veremos adiante) se configuravam como espaços culturais. Concebo “espaço cultural” da forma como sugere o pensamento de Certeau (2008), como o espaço onde ocorre o ensino-aprendizagem de artes, a produção e/ou apresentação-contemplação artística, ou, ainda, o convívio social dos artistas. Nesse espaço, que é um “lugar praticado” – habitado, vivenciado, frequentado por lembranças que se pode evocar ou não –, o sujeito se identifica no outro (conforme este estudo, os artistas locais se identificam nos espaços culturais de Teresina).

As lembranças de Edvaldo Nascimento no Cepi e em outros espaços culturais da cidade nos levaram a refletir sobre as relações entre a memória e os espaços, estabelecendo um diálogo com Maurice Halbwachs (2006). Esse sociólogo francês dedicou parte dos seus últimos estudos à relação entre a memória coletiva e o espaço. Ressalto que, assim como Paul Ricoeur (2007), acredito que não se deve fazer uso das ideias de Halbwachs de forma dogmática. Entretanto, seria um equívoco não reconhecer a importância de sua última obra – *A memória coletiva* – para o estudo sociológico da vida cotidiana, a partir da análise da memória. Nesse sentido, cabe aqui um diálogo que não apenas reproduza o pensamento desse sociólogo francês, mas que interaja com ele, apontando também algumas lacunas ou ideias que não se sustentam mais na contemporaneidade.

Maurice Halbwachs explica que existe o “grupo da cidade”, cujos membros estão ligados pela proximidade espacial. Entretanto, ressalta que não basta utilizar esse grupo para tentar descobrir e recordar a que sociedade

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

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

No caso do Cepi, esse espaço cultural influenciou vários artistas que estavam em início de carreira ou aperfeiçoando seus estudos. Segundo as lembranças de Edvaldo Nascimento, “ali foi onde desenvolveu uma série de pessoas de várias áreas de teatro, como de música”. Entre esses vários artistas, estava o próprio Edvaldo Nascimento, que também fazia uso desse espaço para ensaiar com uma de suas primeiras bandas, formada por ele, no baixo e vocais, e pelos amigos Durvalino Couto Filho, na bateria, e Edino Neiva, na guitarra. No relato oral, esse músico lembra que “[...] o Cepi tinha uns equipamentos lá, bateria, guitarra e baixo. E todo ano que o Durvalino vinha passar as férias [em Teresina, pois estava morando em Brasília], a gente ensaiava lá. Daí começou. Chamamos o Edino” (Edvaldo Nascimento, 2015).

Outro membro do grupo dos artistas locais de Teresina que interagiu constantemente com os vários espaços dessa urbe foi o maestro Aurélio Melo. Suas vivências e produção artística nessa (para a e com a) cidade apontaram o seu envolvimento, juntamente com outros parceiros musicais, com esse espaço urbano. Ao tratarmos especificamente do Cepi, esse fragmento espacial de Teresina foi retomado pela memória de Aurélio Melo, quando falava,

em depoimento para este trabalho, sobre o início de sua formação musical. Ele destacou a vinda de professores e/ou artistas renomados nacionalmente para ministrar cursos no Cepi em Teresina e o privilégio que ele e outros artistas tiveram em ter acesso a um nível elevado de estudos, até então nunca oportunizado em Teresina, o que contribuiu decisivamente para a criação da Escola de Música de Teresina.

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

Como podemos perceber no depoimento acima, o Cepi foi de suma importância para o desenvolvimento artístico do maestro Aurélio Melo – e de muitos outros artistas piauienses –, que atualmente se firma como um dos maiores ícones da musicalidade de alto nível em Teresina e em todo o Piauí. Contudo, é devido esclarecer que o maestro Reginaldo Vilar de Carvalho não foi o criador do Cepi, como afirmou Aurélio, mas sim o coordenador desse centro. Além da coordenação geral do Cepi, Reginaldo Carvalho, oriundo da cidade de Guarabira (PB), ficou responsável pelo setor de música, regendo o coral e ministrando os conteúdos de teoria e estética musical. Já o ator e diretor de teatro Antônio Murilo Eckhardt, de Brasília (DF), ficou responsável pelo setor de teatro, e logo criou o Grupo de Espetáculos do Cepi.

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

A análise dos depoimentos orais mostra que a maioria dos artistas teresinenses, especialmente aqueles ligados ao teatro, tinha uma postura engajada politicamente e tendia para as esquerdas. Esses artistas faziam uso de sua arte para lutar por um país democrático e livre, fato que indica o medo de que o Cepi fosse mais um instrumento governamental para cercear essa luta. No Brasil como um todo, se observava esse engajamento político por parte dos artistas: nos anos 1960 temos as primeiras organizações nacionais nesse campo, com a criação do CPC (Centro Popular de Cultura), ligado à UNE (União Nacional dos Estudantes).

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

Esta pesquisa não apontou a existência de um CPC no Piauí. No entanto, como comentado anteriormente, alguns artistas mantinham uma postura engajada, fazendo uso de sua arte para conscientizar politicamente as pessoas e protestar contra as arbitrariedades do poder estatal. O Grupo de Espetáculos do Cepi foi alvo de protestos antes mesmo de sua formação.

Mas, apesar das críticas, ele foi criado em dezembro de 1972, com a coordenação e direção artística de Antônio Murilo Eckhardt. Os membros desse grupo participaram de vários cursos no Cepi, tais como os de História do Teatro, Interpretação, Cenografia, Jogos Dramáticos, Figurinos, Elaboração de Textos e Sonorização. Com os conhecimentos adquiridos, o grupo montou vários espetáculos teatrais: *O cavalinho azul*, de Maria Clara Machado; *Circo-cinco: os cinco sentidos do homem*, um *happening* criado e dirigido por Murilo Eckhardt; *Auto do Lampião no além*, de Gomes Campos (esse espetáculo participou da reabertura do Teatro 4 de Setembro em 1975); e *A viagem do barquinho*, de Sílvia Ortoff (essa foi a última peça do grupo, que encerrou suas atividades em 1976) (Campelo, 2001).

Os espetáculos do Cepi eram apresentados em escolas e auditórios de toda a cidade de Teresina, bem como em festas em outros estados brasileiros, tais como o I Festival Nacional de Teatro Amador de Campina Grande (PB), em junho de 1974, e o I Festival Regional de Teatro Amador em São Luís (MA), em outubro de 1975. No elenco dessas peças teatrais estavam, entre outros: Maria Rita, José Mendes, Solfiere Markam, Elzano Sá, Fábio Costa, Mirica, Vera, Dente, Bebel, Prato, José Nazareno, Maria José, Francisco Augusto, Bob Robledes, Amanda Cavalcante, Galdiran Cavalcante, Rita Cavalcante, Isaac Cardoso, Carlinhos Martins, Chiquinho Moraes, Ribamar Rocha, Francisco Ferreira, Afonso Lima, Bete Lima, Beto Lima, Fernando Lima, Assái Campelo e Lorena Campelo (Campelo, 2001).

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

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

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

A atriz Lorena Campelo, compartilhando dessa *memória comum*, lembrou-se de sua passagem pelo Grupo de Espetáculos do Cepi, que começou a frequentar com apenas 16 anos de idade. Lembrou também de como sua participação nesse centro de estudos foi importante para sua carreira artística, porque foi lá que ela viveu a transição de uma atuação amadorística, em âmbito restrito apenas à sua escola, para uma atuação profissional em grande escala, justamente na maior casa de espetáculos do Piauí, que estava sendo reinaugurada.

Porque eu comecei a frequentar um espaço cultural que tinha aqui, que foi criado, que foi o Cepi, Centro de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares. Que foram professores chamados pelo governo pra dar artes para os professores, para formação de professores mesmo. E também para a comunidade em geral. Então comecei a fazer um curso fora de escola, foi lá e foi educação artística. E foi junto com os professores. Só que eu ainda era de menor. Ainda era novinha. E daí comecei a fazer o coral lá, que ainda era o coral juvenil. E fui chamada pra... Fui assistir um dia um ensaio, eu queria fazer teatro. Assim, de verdade, porque eu fazia só na escola. E fiz. Comecei a fazer teatro no Cepi. Aí passamos, deixa eu ver, acho que dois anos, ou um ano e meio, por aí, pra gente estrear o primeiro espetáculo. Estrear, no caso, fora de escola, no Theatro 4 de Setembro, que foi na reinauguração, em 1975. Estreei lá para a comunidade em geral. [...] [o espetáculo] *Auto do Lâmpião no além*, de Gomes Campos. Aí, pronto! A gente começou a frequentar esses espaços culturais. (Lorena Campelo, 2015).

O Grupo de Espetáculos do Cepi, contrariando as críticas iniciais, contribuiu muito para o desenvolvimento das artes cênicas no Piauí, pois não apenas os membros desse grupo, mas toda a comunidade artística teatral teresinense pôde participar dos vários cursos ofertados e, assim, elevar o nível das produções teatrais. Outro fato que aponta a relevância do Grupo de Espetáculos do Cepi é que, quando ele encerrou suas atividades, em 1976, seus membros fundaram dois grupos de teatro: o Grupo de Teatro Pesquisa

(Grutepe) e o Grupo Raízes de Teatro, que deram um grande impulso ao fazer teatral no Piauí nas décadas de 1980 e 1990.

No setor musical, como lembrou o maestro Aurélio Melo no seu depoimento, o Cepi contribuiu para o surgimento da Escola de Música de Teresina e do curso de Educação Artística – habilitações em Artes Cênicas, Artes Visuais, Desenho e Música – na Universidade Federal do Piauí, que formou profissionais que atuaram sobremaneira nos anos 1980 e 1990 em Teresina.²

A UFPI: promovendo cultura

Como foi discutido no tópico anterior, o governo Alberto Silva (1971-1975) fez vários investimentos públicos no setor cultural. Na primeira metade da década de 1970, foram criados o *Projeto Piauí* (em 1971), o Plano Editorial do Estado³ (em 1972), a Secretaria de Cultura do Estado do Piauí (em 1974) e a Fundação Cultural do Estado (em maio de 1975). Foi realizada a reestruturação do Conselho Estadual de Cultura e a reforma do Theatro 4 de Setembro (reaberto em 1975). Esse governador também contribuiu para a efetiva implantação da Universidade Federal do Piauí (a partir de 1971), intervindo na administração dessa instituição por meio da indicação de uma equipe técnica e solicitando a liberação de recursos federais para a construção do campus da Ininga (Campelo, 2001; Moraes, 2003; Santos Neto, 2001).

A Universidade Federal do Piauí foi instalada em Teresina na primeira metade dos anos 1970⁴ e, no final dessa década, já dispunha do curso de Educação Artística, que contribuiu de veras para o desenvolvimento cultural de Teresina e do próprio Piauí, uma vez que até hoje ele é o único no estado. O Departamento de Educação Artística, juntamente com a Coordenadoria de Assuntos Culturais (CAC), criada em 1976, promoveu diversos cursos para os estudantes dessa universidade e, em parceria com o DCE (Diretório Central de

2 O Departamento de Educação Artística, ao qual pertence o curso de Licenciatura em Educação Artística, foi criado em 1977, através da Resolução nº 01/77 CCE/UFPI, CONSUN.

3 Para mais informações sobre os projetos de incentivo editorial do estado do Piauí, ver Moraes (2003).

4 A Fundação Universidade Federal do Piauí foi instituída pela Lei nº 5.528, de 12/11/1968, e, devido a questões burocráticas, bem como a disputas de poder e de memória, a FUFPI foi “inaugurada” duas vezes entre 1969 e 1971; sua instalação efetiva deu-se em 1973, com a nomeação do Conselho Diretor (Santos Neto, 2001).

Estudantes), realizou vários eventos abertos à comunidade em geral, como mostras de cinema e os festivais de música que revelaram muitos talentos no Piauí.

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

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

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

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

O Departamento de Educação Artística da UFPI, ele acabava de nascer naquele período [em 1978], e ele chegou ao auge nos anos 1980, 1981, 1982. Então saíram todos esses músicos formados, o Geraldo Brito, todos esses que eu estou colocando aqui. Eles saíram de lá. E eles faziam uma

movimentação incrível de... artística mesmo, que depois morreu. Mas o Departamento de Educação Artística fazia uma movimentação artística de poesia, dança, música, espetáculo, show lítero-musical. O teatro com música, com dança. Tinha saído o primeiro espetáculo para fora do Piauí, lá do departamento, chamado *Nós de Teresina*, que ganhou muitas apresentações no Brasil, que era esse pessoal de música. Viriato Campelo, Geraldo Brito, Durvalino Couto e todo esse pessoal... Laurenice França... que faziam textos de poetas e inseriam com música e dança. E aí era ali pertinho do Nós e Elis, então você acabava a aula e vinha para o Nós e Elis. Era ali pertinho da universidade, você vinha a pé mesmo. (Ací Campelo, 2015).

A análise do relato oral acima me fez perceber, mais uma vez, a importância da relação entre os espaços e as recordações. O historiador Peter Burke (1992) também destaca a relevância da relação espaço-memorial, inclusive dialogando com Halbwachs, concebendo-a como um dos meios da transmissão da memória social. Segundo esse historiador inglês, as recordações são produzidas pela organização social da *transmissão* e pelos diferentes meios utilizados. Entre esses meios estão as tradições orais, a escrita da memória, as imagens, as ações e os espaços. Os espaços são concebidos como locais onde se pode guardar a memória, organizando-a. Daí por que bastaria ao recordador fazer referência a um espaço específico que, a partir de então, ele teria acesso a múltiplas lembranças ali guardadas.

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

O Departamento de Educação Artística da UFPI foi implantado em 1978, com a chefia do professor Emmanuel Coelho Maciel. Esse maestro mineiro chegou a Teresina em 1976, convidado pelo então reitor da universidade, Camilo Filho, para ficar responsável por implantar a Habilitação em Música do curso de Educação Artística. No ano seguinte à sua chegada a Teresina, o professor compôs uma peça camerística para quatro instrumentos:

violino, viola, violoncelo e piano, dedicada ao campus universitário da UFPI, intitulada *Ininga* (Oeiras, 2009; Oliveira, 2015).

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

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

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

[...] uma coisa também que eu acho que tem que ser falado nessa história da música piauiense foi o fato de ter na década de 1970, no governo Alberto Silva... ele ter aberto aqui na universidade [Federal do Piauí] a Escola de Música. Aí veio nesse projeto o maestro Reginaldo [Carvalho], o maestro Emmanuel [Coelho Maciel], veio uma gama de professores e... não só na área de música, mas de teatro, veio o Murilo [Eckhardt], veio uma série de professores pra universidade pra formar esse curso de música aqui na universidade. E tinha um braço dessa escola, de começo, que era o Cepi. [...] Ali foi onde desenvolveu uma série de pessoas de várias áreas de teatro, como de música. Tinha cursos de tudo lá, de leitura. Foi aí que começou a aparecer partituras. As pessoas começaram a tocar com partitura. E o Cepi tinha uns equipamentos lá, bateria, guitarra e baixo. E todo ano que o Durvalino [Couto] vinha passar as férias, a gente ensaiava lá. Daí começou. (Edvaldo Nascimento, 2015).

O depoimento de Edvaldo Nascimento também ajuda a compreender, juntamente com as reflexões de Sônia Maria de Freitas (2002), que o uso da metodologia da história oral

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

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

Na versão da história de Edvaldo Nascimento estão presentes continuidades, descontinuidades e múltiplas temporalidades que fogem à cronologia e se apegam a um tempo entrecortado pelas emoções de ontem. Esse foi o caso na afirmação de que a Escola de Música teria sido criada no governo de Alberto Silva, um equívoco cronológico, pois o referido governador administrou o estado do Piauí no período de 1971 a 1975 e a Escola de Música de Teresina só passou a funcionar efetivamente a partir de 1980. Porém, é crível que esse equívoco cronológico tenha ocorrido porque, de fato, a gestação da Escola de Música ocorreu no período do governo de Alberto Silva e tal fato ficou marcado em sua memória e lhe serviu como referência, independentemente de datas.

A historiadora Lucília de Almeida Neves Delgado (2006) acredita que a relação entre as múltiplas temporalidades contidas nos depoimentos constituem um dos muitos desafios da história oral: durante uma entrevista, “[...] fala o jovem do passado, pela voz do adulto, ou do ancião do tempo presente” (Delgado, 2006, p. 18). Esse adulto ou ancião carrega consigo memórias de suas experiências vividas e também lembranças que lhe foram repassadas, mas

que foram por ele editadas no momento de sua evocação. O depoente fala sobre um tempo em outro tempo. Sua narrativa oral desconsidera a cronologia e passa a registrar sentimentos, visões, interpretações atravessadas por emoções do tempo passado que são renovadas ou ressignificadas pelas emoções do tempo presente.

O depoimento de Edvaldo Nascimento também faz entender que da interação entre as instituições públicas Cepi, UFPI e Escola de Música de Teresina, começou o aprimoramento técnico e estético de músicos e atores teresinenses que movimentaram a cena cultural de Teresina nos anos 1970 e 1980 com suas produções artísticas.

Esta pesquisa apontou o fato de que essas instituições públicas contribuíram significativamente para o desenvolvimento cultural da capital e de todo o estado do Piauí, dado que as produções artísticas dos teresinenses, influenciadas direta e indiretamente por essas instituições, foram pensadas, construídas e apresentadas em múltiplos espaços culturais de Teresina – além de terem sido exibidas em outras cidades e estados brasileiros –, nas décadas de 1970, 1980 e 1990. Nessas apresentações, dentro e fora da capital do Piauí, havia interações (troca de conhecimentos) entre os artistas e o público, geralmente formado também por outros artistas profissionais e amadores.

Outro aspecto importante da pesquisa é que, ao privilegiar o uso da fonte oral, a análise permitiu apontar um *olhar intimista* sobre instituições públicas, geralmente representadas por meio de registros escritos jurídicos objetivos, burocráticos, “sem vida”. Nos depoimentos, os artistas entrevistados relataram vivências sobre sociabilidades e sensibilidades urbanas em instituições e espaços culturais de Teresina, nas décadas de 1970 e 1980, permeadas por relações afetivas e conflitivas.

Referências

BORGES, Geraldo Almeida. *Província submersa: crônicas teresinenses (século XX) – personagens, mitos e monumentos*. Rio de Janeiro: Caetés, 2011.

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. *Movimentos culturais de juventude*. 2. ed. São Paulo: Moderna, 2004.

BURKE, Peter. A história como memória social. In: _____. *O mundo como teatro: estudos de antropologia histórica*. São Paulo: Difel, 1992. p. 235-251.

CAMPELO, Francisco Ací Gomes. *História do teatro piauiense: 1858-2000*. Teresina: COMEPI, 2001.

CAMPELO, Francisco Ací Gomes (Org.). *Theatro 4 de Setembro 120 anos: história e imagens de um símbolo cultural*. Teresina: Halley, 2015.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2008. (v. 1: Artes de fazer).

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *História oral: memória, tempo, identidades*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. (Coleção Leitura, Escrita e Oralidade).

_____. Os desafios da história oral: ensaio metodológico. In: PINHEIRO, Áurea da Paz; NASCIMENTO, Francisco Alcides do (Org.). *Cidade, história e memória*. Teresina: EDUFPI, 2004. p. 273-294.

FREITAS, Sônia Maria de. *História oral: possibilidades e procedimentos*. São Paulo: Humanitas; FFLCH/USP; Imprensa Oficial do Estado, 2002.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

MENDES, Felipe. *Economia e desenvolvimento do Piauí*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2003.

MORAES, Herculano. Mecenato: governo, empresa e cultura do Piauí. In: SANTANA, Raimundo Nonato Monteiro de (Org.). *Apontamentos para a história cultural do Piauí*. Teresina: FUNDAPI, 2003. p. 275-284.

MOSTRA de cinema. *O Dia*, Teresina, ano XXXIII, n. 6.718, p. 10, 5 maio 1984.

OEIRAS, Joca. Entrevista com o Maestro Emmanuel Coêlho Maciel. *Overmundo*, 17 mar. 2009. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/entrevista-com-o-maestro-emmanuel-coelho-maciel>>. Acesso em: 16 maio 2018.

OEIRAS, Joca (Org.). *No Nós & Elis: a gente era feliz – e sabia*. Teresina: Halley, 2010.

OLIVEIRA, Caroline. Maestro Emmanuel Coelho morre de parada cardiorrespiratória aos 79 anos. *Cidade Verde.com*, 29 maio 2015. Disponível em: <<http://cidadeverde.com/noticias/193835/maestro-emmanuel-coelho-morre-de-parada-cardiorrespiratoria-aos-79-anos>>. Acesso em: 16 maio 2018.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SANTANA, Márcia Castelo Branco. Por entre as trilhas do crescimento: modernização e educação no governo de Alberto Tavares Silva (1971-1975). In: LIMA, Solimar Oliveira;

ASSUNÇÃO, Rosângela (Org.). *Governos e políticas públicas: a experiência do Piauí*. Rio de Janeiro: Booklink, 2009. p. 112-133.

SANTOS, Cineas. *Cacos de mim*. Teresina: Halley, 2012.

_____. *Teresina para amadores*. Teresina: Cidade Verde, 2015.

SANTOS, Gervásio; KRUEL, Kenard. *História do Piauí*. Teresina: Halley; Zodíaco, 2009.

SANTOS, Raimundo Nonato Lima dos. *Praticando espaços, entre acordes, letras e máscaras: história, memória e sociabilidades em espaços culturais de Teresina nas décadas de 1980 e 1990*. Tese (Doutorado em História) – UFPE, Recife, PE, 2016.

SANTOS NETO, Antônio Fonseca dos. A invenção da UFPI: elementos estruturantes e interfaces de poder. In: EUGÊNIO, João Kennedy (Org.). *Histórias de vários feitio e circunstância*. Teresina: Instituto Dom Barreto, 2001. p. 9-52.

UM ATOR para a arte da UFPI. *O Dia*, Teresina, ano XXXVIII, n. 8.919, p. 11, 8/9 jan. 1989.

Fontes orais

CAMPELO, Francisco Ací Gomes (Ací Campelo) [59 anos]. [maio 2015]. Entrevistador: Raimundo Nonato Lima dos Santos. Teresina, PI, 11 maio 2015.

CAMPELO, Lorena Gomes de Sousa (Lorena Campelo) [57 anos]. [maio 2015]. Entrevistador: Raimundo Nonato Lima dos Santos. Teresina, PI, 11 maio 2015.

MELO, Raimundo Aurélio de (Aurélio Melo) [60 anos]. [jun. 2015]. Entrevistador: Raimundo Nonato Lima dos Santos. Teresina, PI, 12/19 jun. 2015.

NASCIMENTO, Edvaldo [55 anos]. [jun. 2015]. Entrevistador: Raimundo Nonato Lima dos Santos. Teresina, PI, 23 jun. 2015.

Resumo: O texto discute a relação entre instituições públicas e produção cultural em Teresina (PI) nas décadas de 1970 e 1980. Também analisa as ações de algumas instituições promotoras de cultura, como o Cepi (Centro de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares) e a UFPI (Universidade Federal do Piauí), bem como a produção cultural de artistas teresinenses nos diversos espaços culturais da cidade, no referido período. Faz uso de fontes orais, cruzando-as com fontes escritas – resoluções da UFPI, decretos do governo do estado do Piauí, matérias de jornais e sites. A análise das fontes contou com o suporte teórico de Lucília Delgado, Maurice Halbwachs, Sônia Freitas e Michel de Certeau. A pesquisa apontou as contribuições das interações entre artistas e instituições públicas para o aprimoramento do fazer artístico na cidade de Teresina e para o desenvolvimento cultural do Piauí.

Palavras-chave: Instituições públicas. Produção cultural. História e memória.

Public institutions and cultural production in Teresina, Piauí, in the 1970s and 1980s

Abstract: The article discusses the relationship between public institutions and cultural production in Teresina in the 1970s and 1980s. It analyzes the actions by some institutions promoting culture, such as the CEPI (Center for Interdisciplinary Studies and Research) and the UFPI (Federal University of Piauí), as well as cultural production by artists from Teresina, in the several cultural spaces of the city in that period. It uses oral sources, crossing them with written sources – UFPI Resolutions, Decrees issued by the Piauí State Government, newspapers and websites. Analysis of sources was theoretically supported by Lucília Delgado, Maurice Halbwachs, Sônia Freitas and Michel de Certeau. The study points out contributions from interactions between artists and public institutions to improve artistic work in Teresina and the cultural development of Piauí.

Keywords: Public institutions. Cultural production. History and memory.

Recebido em 19/02/2018

Aprovado em 12/05/2018