

**ANTONIO MAURÍCIO COSTA
CLEODIR MORAES
EDILSON MATEUS SILVA**
ORGANIZADORES

HISTÓRIA SOCIAL DA MÚSICA POPULAR NA AMAZÔNIA PARAENSE

(Séculos XIX e XX)

HISTÓRIA SOCIAL DA MÚSICA POPULAR NA AMAZÔNIA PARAENSE

(Séculos XIX e XX)



Comissão Científica:

Casimira Grandi (Università di Trento – Itália)

Chantal Cramoussel (Universidad de Guadalajara – México)

João dos Santos Ramalho Cosme (Universidade de Lisboa – Portugal)

Mark Harris (University of Saint Andrews – Escócia)

José Luis Ruiz-Peinado Alonso (Universitat de Barcelona – Espanha)

Oscar de la Torre (University of North Carolina – Estados Unidos)

Maria Luiza Ugarte (Universidade Federal do Amazonas)

Luis Eduardo Aragón Vaca (Universidade Federal do Pará)

Rosa Elizabeth Acevedo Marin (Universidade Federal do Pará)

Érico Silva Alves Muniz (Universidade Federal do Pará)

Clarice Nascimento de Melo (Universidade Federal do Pará)

Lígia Terezinha Lopes Simonian (Universidade Federal do Pará)

ANTONIO MAURÍCIO COSTA
CLEODIR MORAES
EDILSON MATEUS SILVA
Organizadores

**HISTÓRIA SOCIAL DA MÚSICA POPULAR NA
AMAZÔNIA PARAENSE**

(Séculos XIX e XX)



2021

Copyright © 2021 Editora Livraria da Física
1ª Edição

Direção editorial: José Roberto Marinho

Capa: Fabrício Ribeiro

Projeto gráfico e diagramação: Fabrício Ribeiro

Edição revisada segundo o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

História social da música popular na Amazônia Paraense : (Séculos XIX e XX) / organização Antonio Maurício Costa, Cleodir Moraes , Edilson Mateus Silva. – 1. ed. – São Paulo: Livraria da Física, 2021.

Bibliografia.
ISBN 978-65-5563-105-0

1. Amazônia - Aspectos sociais 2. Antropologia social - Amazônia 3. História social 4. Música popular - Brasil I. Costa, Antonio Maurício. II. Moraes, Cleodir. III. Silva, Edilson Mateus.

21-66649

CDD-781.630981

Índices para catálogo sistemático:

1. Música popular brasileira: História 781.630981

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta obra poderá ser reproduzida sejam quais forem os meios empregados sem a permissão da Editora.

Aos infratores aplicam-se as sanções previstas nos artigos 102, 104, 106 e 107 da Lei N° 9.610, de 19 de fevereiro de 1998



Editora Livraria da Física
www.livrariadafisica.com.br

SUMÁRIO

Apresentação 7

I - O tema musical a partir de festas, crenças e círculos intelectuais

A visibilidade dos “typos populares” por meio de intelectuais: música e festa na Belém da “Bela Época” 15

Amanda Brito Paracampo

“Pagodes de Gente Baixa”: festas e músicas de negros, tapuios e caboclos nos escritos de literatos e folcloristas da Amazônia, 1877 a 1905 41

Antonio Maurício Costa

Ladainhas e esmolações: práticas do catolicismo popular como espaço de formação musical no município de Igarapé-Miri (1940 – 1970)..... 69

Renato Pinheiro Sinimbu

2 - Carimbó, brega, indústria fonográfica

De *Lambadas* e *Bregas*: a música paraense como epítome do Novo Mundo 91

Andrey Faro de Lima

“O Rei do Carimbó”: folclore e produção fonográfica na obra de Aurino Quirino Gonçalves, o “Pinduca” (anos 1970) 125

Edilson Mateus Silva

A Produção e a Crítica Musical como bases da formação do mercado fonográfico paraense nos anos de 1970 149

Laisa Epifanio Lopes

Notas sobre o Tecnobrega em Belém do Pará: por uma análise musical em contexto de uma música popular considerada de “mau-gosto” 183

Paulo Murilo Guerreiro do Amaral e Sonia Chada

3 - Rock e Canção Popular (MPB)

Bossa Nova e renovação musical em Belém nos anos 1960209

Cleodir Moraes

Festivalização na Cidade-Fronteira: a Feira Pixinguinha em Belém do Pará
(Janeiro/1980).....235

Nélio Ribeiro Moreira

“As Bandas Passaram?”: circuito, sociabilidade e diversidade estilística no
mundo artístico do *Heavy Metal* paraense (1993-1996).....269

Bernard Arthur Silva da Silva

Os autores por eles mesmos305

APRESENTAÇÃO

A Contemporaneidade na História Social da Música do Pará

Em seu ensaio sobre o grupo de intelectuais ingleses do início do século XX conhecido como *Bloomsbury*, o sociólogo Raymond Williams afirma que a partilha de valores e de hábitos seria um elemento de identificação coletiva para os eruditos que se reuniam com o casal Woolf no bairro londrino de Camden. Os encontros e a convivência daqueles artistas e intelectuais relativamente alinhados em termos de perspectivas estéticas, filosóficas e políticas são interpretados por Williams como marcas de um *ethos* particular, desenvolvido no cotidiano de trocas de ideias e de parcerias em torno de projetos específicos.

Este livro, na mesma toada, tem como meta apresentar uma geração de pesquisadores das dimensões sócio-históricas da música popular na Amazônia Paraense definida por intercâmbios e perspectivas comuns em torno desse tema nas primeiras décadas do século XXI. Não se trata, obviamente, de um grupo com as mesmas feições do círculo londrino mencionado. Mas temos, nos capítulos a seguir, autores mais ou menos experientes que, a partir de firmes bases institucionais (programas de pós-graduação, cursos de ensino médio e de ensino superior), desenvolvem atividades de pesquisa, ensino e extensão em torno do tema música popular vinculadas a perspectivas teóricas e metodológicas de áreas como História, Antropologia, Musicologia e Etnomusicologia.

Mais importante ainda: trata-se de uma geração de professores/pesquisadores que têm desenvolvido atividades científico-acadêmicas inter-relacionadas em torno do tema “música popular” na Amazônia. São, efetivamente, profissionais que tomaram parte em ações vinculadas ao estudo da feição sócio-histórica da música popular nas últimas décadas, a partir de instituições como a Universidade Federal do Pará, a Universidade do Estado do Pará, o Instituto Estadual Carlos Gomes, a Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará e o Centro Universitário FIBRA. Atividades conjuntas como participação

em grupos de pesquisa, organização de eventos acadêmicos, publicações em dupla, atuação em bancas avaliativas de trabalhos de conclusão, dentre outros, pavimentaram o caminho para que trilhas paralelas fossem percorridas pelos autores, que aqui contribuem com textos inéditos.

Os capítulos a seguir, a despeito da variedade temática, relacionam-se entre si a partir do enfoque histórico e antropológico predominantemente aplicado ao estudo das realidades contemporâneas da música popular na Amazônia Paraense. Esse é um fato distintivo dessa geração de pesquisadores em relação à tradição de escritos sobre a música popular no Pará. O sociólogo e folclorista Vicente Salles é o patrono e o grande semeador desse campo de investigação em nosso estado. Obras suas como *A Música e o Tempo no Grão-Pará* (de 1970), *Sociedades de Euterpe* (de 1985), *Repente e Cordel* (de 1985), dentre outras, são referências obrigatórias para uma compreensão panorâmica e fartamente documentada sobre o desenrolar histórico das implicações socio-culturais da produção e difusão musical no Pará. Apesar da ênfase factual e das pretensões analíticas limitadas, a obra de Vicente Salles é o marco e o modelo para muitos pesquisadores contemporâneos que decidem desbravar o prolífico campo de estudo da relação entre música e sociedade.

O livro que aqui se apresenta ao leitor é, ao mesmo tempo, uma continuação da herança do patrono Vicente Salles e uma tentativa de seguir por novos caminhos no mesmo campo, no sentido de apostar no aprofundamento analítico de abordagens teóricas das ciências sociais. Além disso, o interesse pela segunda metade do século XIX e pelo século XX indicam uma inclinação pronunciada por realidades socioculturais contemporâneas da música no Pará. Pode-se afirmar que temos aqui uma escolha tanto de complementar os levantamentos de Salles (que, no máximo, alcançam os meados do século XX) quanto de conectar o estudo dessa temática a novas perspectivas analíticas.

Os capítulos deste livro investem na investigação de diferentes realidades históricas de produção, difusão e consumo musical no Pará, desde meados do oitocentos até as primeiras décadas do século XXI. São evidenciados, especificamente: contextos festivos, de sociabilidade e de lazer; mercado de entretenimento e empreendimentos fonográficos; escritos de intelectuais e produções artísticas em torno da música popular e folclórica; políticas culturais e o mundo da canção popular; formação musical e crenças religiosas. Estes são temas caros às ciências sociais contemporâneas, que tomam o campo da

atividade musical como contexto marcado por redes de interações sociais e pela produção de repertórios simbólicos condensados em expressões culturais. O estudo do binômio música e sociedade voltado para a realidade paraense e amazônica toma, portanto, o universo das festas, da sociabilidade, do mercado fonográfico, dos estudos de folclore, de políticas culturais e dos eventos religiosos, por exemplo, como focos fundamentais de investigação.

A obra está dividida em três seções. A primeira intitula-se “O tema musical a partir de festas, crenças e círculos intelectuais”. Nessa primeira parte, o capítulo de abertura é o de Amanda Brito Paracampo denominado “A visibilidade dos ‘typos populares’ por meio de intelectuais: música e festa na Belém da ‘Bela Época’”, que discute as percepções dos intelectuais acerca das festas populares no contexto da chamada *Belle Époque*, abordando entre outras festividades A Festa do Divino Espírito Santo. A autora trata também dos testemunhos de intelectuais sobre importantes referências populares na mediação e organização desses eventos populares, como Anna das Palhas e Mestre Martinho. Em seguida, o texto de Renato Sinimbú, “Ladainhas e esmolações: práticas do catolicismo popular como espaço de formação musical no município de Igarapé-Miri (1940-1970)”, trata também das festas populares na região do Baixo Tocantins. Aborda o fenômeno das ladainhas, entendidas como uma prática musical do catolicismo popular cantada quase que exclusivamente em latim, que colabora na construção de sociabilidades e identidades artísticas e culturais na região. Nesse estudo, o autor se voltou a observar as profundas trocas culturais entre arte, religiosidade e cultura, assim como entre o erudito e o popular. Por fim, Antonio Maurício Costa, no capítulo “Pagodes de gente baixa: festas e músicas de negros, tapuios e caboclos nos escritos de literatos e folcloristas da Amazônia, 1877 a 1905”, analisa as produções literárias e os ensaios sobre folclore amazônico publicados por intelectuais paraenses na segunda metade do século XIX, no que tange às suas percepções sobre as músicas de negros, caboclos e tapuios.

A segunda seção, intitulada “Carimbó, brega e indústria fonográfica”, é iniciada com o texto de Andrey Faro de Lima, intitulado “De Lambadas e Bregas: a música paraense como epítome do Novo Mundo”, que aborda a produção da lambada e do brega como gêneros musicais paraenses. Conforme o autor, as categorias identidade, território, gênero musical e mercado estão vinculadas à criação, atualização e estabelecimento desses “novos” ritmos, em

cumplicidade ética e estética com certa noção mais ou menos genérica de Caribe e América Latina. No capítulo seguinte (“O Rei do Carimbó: folclore e produção fonográfica na obra de Aurino Quirino Gonçalves, o “Pinduca”, anos 1970), Edilson Mateus percorre temática paralela, em seu estudo sobre a trajetória de Aurino Quirino Gonçalves, “Pinduca”, artista precursor da expansão fonográfica do carimbó. O autor busca discutir os conceitos de música popular e folclórica, assim como a relação com a indústria fonográfica, a partir da discografia do artista e dos posicionamentos de críticos musicais. O pesquisador critica o binômio “tradicional x moderno” nas considerações sobre o carimbó, demonstrando que Pinduca incorporou em sua obra uma profunda dialética tradicional-moderna nas suas letras e canções. Laisa Epifanio Lopes situa seu interesse pelo carimbó e pela música popular em Belém, no capítulo “A produção e a crítica musical como bases da formação do mercado fonográfico paraense nos anos de 1970”. A autora trata da formação e atividade do empreendimento fonográfico no Pará a partir da década de 1970, em conexão com a expansão da indústria do disco no Brasil e com o surgimento de gêneros musicais regionais e populares de sucesso, como o carimbó. Ao final da seção, o texto produzido em parceria por Sônia Chada e Paulo Murilo Guerreiro do Amaral, de título “Notas sobre o Tecnobrega em Belém do Pará: por uma análise musical em contexto de uma música popular considerada de ‘mau-gosto’”, analisa a produção musical do tecnobrega, gênero musical emergente no Pará a partir da década de 2000. O estudo aborda os contextos de criação-divulgação-recepção do tecnobrega, expressão musical identificada com as festas de aparelhagem frequentadas, na maioria, pela população habitante dos bairros periféricos de Belém.

A seção final da coletânea, de título “Rock e Canção Popular (MPB)”, traz à lume o capítulo de Cleodir Moraes, “Bossa Nova e renovação musical em Belém nos anos 1960”, que trata da geração de músicos e compositores paraenses surgida naquela década, entre o nascimento da Bossa Nova e a conformação da MPB como um complexo cultural. O capítulo aborda os eventos ligados ao autorreconhecimento artístico que deram ensejo à constituição daquela geração de novos artistas da música popular em Belém. A seguir, Nélcio Moreira, no texto “Festivalização na Cidade-Fronteira: a Feira Pixinguinha em Belém do Pará (janeiro/1980)”, discute a emergência de uma geração de músicos da canção popular em Belém no limiar da abertura democrática no

início da década de 1980. A pesquisa toma como referência a realização de um evento musical de alcance nacional, a Feira Pixinguinha, ligada a ações derivadas da política de cultura do governo federal. Por último, mas não menos importante, Bernard Arthur Silva fecha o volume com seu texto “As Bandas Passaram?": circuito, sociabilidade e diversidade estilística no mundo artístico do *Heavy Metal* paraense (1993-1996)”. O autor analisa o espraiamento do circuito *heavy metal* pela capital do Pará entre os anos de 1993 e 1996, considerando as mudanças nos usos de espaços públicos e privados associados à sociabilidade de *headbangers*, participantes de núcleos de sociabilidade ligados ao rock pesado.

Este livro apresenta um panorama diversificado e representativo das pesquisas que estão sendo produzidas no Pará sobre música e sociedade. A partir da sua leitura, é possível conhecer os diálogos e as conexões empírico-teóricas que diversos autores têm travado entre si em reflexões contemporâneas sobre a música popular paraense. Pode ser também observado como a historiografia regional tem tratado variadas fontes (muitas delas inéditas) relacionadas a esse campo. As produções aqui apresentadas demonstram a versatilidade e a vitalidade dessa vertente de pesquisa, que tem colaborado para uma melhor compreensão do tema “cultura popular”. Esperamos que esta obra venha incentivar o surgimento de novas pesquisas e contribua para ampliar o debate sobre as relações entre música e sociedade no Brasil.

* * *

Agradecemos ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia da Universidade Federal do Pará pela oportunidade de publicação desta obra.

Antonio Maurício Costa
Cleodir Moraes
Edilson Mateus Silva

I

**O TEMA MUSICAL A PARTIR DE FESTAS,
CRENÇAS E CÍRCULOS INTELECTUAIS**

A VISIBILIDADE DOS “TYPOS POPULARES” POR MEIO DE INTELLECTUAIS: MÚSICA E FESTA NA BELÉM DA “BELA ÉPOCA”

*Amanda Brito Paracampo*¹

Na década final do século XIX, as instituições brasileiras, agora republicanas, e os intelectuais favoráveis ao regime mantinham ideias não estabelecidas sobre o que era um povo e sobre o papel deste na política nacional, tal qual diversas outras recém repúblicas formadas na segunda metade dos oitocentos². Lúcia Lippi Oliveira³ afirma que a ideia da construção de uma nação pelos republicanos perpassava pelo ato de cultuar tradições, de realizar festas em torno de datas nacionais, de tratar o indígena, ainda que se mantendo uma ideia de manso e ingênuo, como parte do caráter nacional, por exemplo. Segundo a autora, o nacionalismo é “uma representação ideológica preocupada em definir os traços específicos de um povo e suas diferenças frente aos demais – a identidade e alteridade”.

Os republicanos passaram então a criar narrativas, propuseram tentar compreender e dar relevância à história da nação favoráveis ao regime,

1 Mestre em História Social (UFPA).

2 HOBBSAWM, Eric. A produção em massa de tradições: Europa, 1870 a 1914. *In*: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). **A invenção das tradições**. Edição especial Saraiva de Bolso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

3 OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **A questão nacional na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 188.

intentaram encontrar no passado à época o povo brasileiro, e criar símbolos. Segundo os trabalhos de Geraldo Coelho, Aldrin Figueiredo e Anna Linhares⁴, por exemplo, diversas narrativas acerca da fundação de Belém foram desenteradas por intelectuais locais, povos indígenas já extintos tiveram destaque na nova mentalidade, e assim, novas tradições acabavam sendo criadas.

Nesse sentido, os intelectuais brasileiros e até mesmo estrangeiros que residiam no Brasil tiveram papel importante na construção de discursos aliados à ideia do nacionalismo e de manutenção de tradições. Por intelectuais entendemos jornalistas, professores, literatos, músicos e outros personagens que circulavam no seio das elites locais e mantinham espaços absolutos nos periódicos. Escreviam desde tratados políticos nos jornais para depois serem publicados em formato de livro por tipografias até poesias, críticas, conselhos e opiniões culturais. Estes também eram os que perpassavam por dentre espaços ocupados não somente pela elite local como também por populares, onde se refestelavam nas noites boêmias citadinas, encontravam-se para tratar de diversos assuntos e era nesses espaços que cruzavam caminhos com populares⁵. Tal fato até influenciava seus pseudônimos, como o Zé Povinho⁶ e, apesar de muitos se utilizarem de pseudônimos, muitos ficaram conhecidos por seus nomes verdadeiros nos jornais, tais como Ettore Bosio, Paulino de Brito, Coelho Netto, José Gama Malcher, entre outros.

A partir da década de 1920, com o movimento modernista, parecia muito claro a Mário de Andrade⁷ onde a verdadeira essência brasileira se encontrava: nos interiores do país, nas manifestações culturais e populares de diversas partes do território brasileiro. No entanto, analisando os periódicos que circulavam em Belém antes do modernismo, principal meio de comunicação da elite paraense, as manifestações de fato populares estavam bem longe do imaginado

4 Como por exemplo: COELHO, Geraldo. Na Belém da belle époque da borracha (1890-1910): dirigindo olhares. **Escritos**, Fundação Casa de Rui Barbosa, ano 5, n. 5, p. 141-168, 2011. FIGUEIREDO, Aldrin. **A Cidade dos Encantados: pajelanças, feitiçarias e religiões afro-brasileiras na Amazônia, 1870-1950**. Belém: EDUFPA, 2008. LINHARES, Anna Maria. **Um grego agora nu: índios marajoara e identidade nacional brasileira**. Curitiba: CRV, 2017.

5 PARACAMPO, Amanda Brito. **As trilhas amazônicas de Ettore Bosio: trajetória, música e presença no meio artístico-musical em Belém (1892-1936)**. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de História, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.

6 [...] Povo. **O Pará**, Belém, 24 jun. 1896, p. 1.

7 ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. Obras Completas de Mário de Andrade – VII. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1939.

protagonismo da nação republicana, sendo notados com maior seriedade e importância primeiramente pelos intelectuais, como veremos neste capítulo, o que levava a críticas às autoridades locais. Nesse sentido, as autoridades, apesar de representarem um novo regime, ainda agiam de acordo com a época imperial, compreendendo desse modo uma continuidade de mentalidade. De fato, na época imperial, os poucos periódicos que existiam na cidade, em comparação com as décadas finais do século XIX, davam pouco ou nenhum destaque para as manifestações populares, exceto aquelas que envolviam a elite em grande parte, como a Festa de Nazaré por exemplo.

Assim, o período conhecido pelo afrancesado nome *belle époque* pode ser resumido pelos termos beleza, opulência e segregação. Festas, batuques, serenatas e procissões religiosas populares que aconteciam na cidade amazônica só não ficavam mais à margem dos holofotes por conta da visibilidade dada àquelas por alguns intelectuais. Por muitas vezes, eram tidas como arruaças, confusões e tinham de pedir permissão à polícia local para acontecerem, como veremos adiante nos periódicos. Esses fatos ainda perduraram nos anos iniciais do regime republicano, possuindo como argumentos principais a política de higienização da cidade, e o embate entre símbolos religiosos e a ideia de um estado laico republicano. Afinal, uma questão ainda pairava nas letras dos intelectuais que compartilhavam dos ideais republicanos: que povo republicano era esse?

As festas religiosas populares eram caracterizadas como tradicionais nos artigos periódicos escritos em sua defesa, o que fazia com que os intelectuais lhes resguardassem uma parte importante da história da cidade que anteriormente às décadas finais do século XIX era somente retratada por um viés político e econômico, tratava-se, afinal, dos costumes do povo local. A partir do entresséculos, diversos intelectuais já expressavam publicamente em seus escritos a relevância dos costumes de um povo para a sua memória. Seria por meio da memória histórica que um povo poderia se tornar uma nação, ou seja, poderia criar um sentimento de identidade e pertencimento à sua terra natal.

A Festa do Divino Espírito Santo

Vicente Salles⁸ escreveu que a natureza peculiar da música e da poesia populares é simétrica à natureza da música e da poesia folclóricas, alinhando-se dessa forma às ideias modernistas de Mário de Andrade. No entanto, a ideia da busca de um povo, de um sentimento de nacionalidade fazendo parte da dicotomia povo-nação já permeava as mentes dos intelectuais europeus no século XIX com o romantismo. O movimento romântico, muito explorado na literatura e na música ocidentais, já voltava seu olhar para os costumes interioranos, enxergando neles uma autenticidade, algo intocado pelos ares cosmopolitas das cidades grandes, algo, portanto, que necessitava ser resgatado, registrado, guardado⁹. Entretanto, no Brasil, só existia um olhar romântico para os indígenas, e de forma muito forçada, colocando-os em um patamar de inocência e passividade, nunca sendo agentes sociais ativos da sociedade brasileira.

No Brasil, com a proximidade do fim do regime imperial, os intelectuais voltaram seus olhos para o povo de forma resignificada, ainda que de forma muito tímida, porém já distinta do período anterior. Tal movimento durante a primeira República foi importante no processo de reconhecimento dos costumes populares como parte da nação. Em Belém, Arthur Vianna escreveu trabalhos com características folcloristas acerca das festas populares no Pará, publicados entre os anos 1904 e 1905. O primeiro sendo sobre a Festa de Nazaré, popularmente conhecida como “Cyrio”. Logo no prefácio da obra, a intenção folclorista é muito clara:

Hoje, em todo o mundo culto, presta-se apurada atenção ao estudo dos costumes, usos, tradições e festas populares, como subsídio importante ao estudo da história.

No Brasil existem já publicadas várias obras de merecimento sobre esse magnânimo assunto, de modo que a publicação ora iniciada fornecerá um novo contingente aos estudos feitos, tanto mais interessante quando se refere ao Pará, em matéria ainda não investigada.

O Sr. Arthur Vianna, cuja competência nos estudos da história paraense é bem conhecida, escreveu a sua obra em capítulos especiais a cada festa,

8 SALLES, Vicente. **A Modinha no Grão-Pará** – estudo sobre a ambientação e (re) criação da Modinha no Grão-Pará. Belém: SECULT/IAP/AATP, 2005, p. 15.

9 ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas**. São Paulo: Olho d'Água, 1992.

o que nos permite desagregá-los para a publicação em fascículos, escolhendo-os conforme a oportunidade.

Nesses livrinhos, dos quais é este o primeiro a ser publicado, encontrará o nosso povo curiosas investigações do passado, cuidadosamente apuradas, mostrando a origem, o modo por que se constituíram, a evolução das festas populares paraenses.

Conhecer a história do seu país é um dever que se impõe a todos, e facultar esse conhecimento um serviço de utilidade.

Por isso, em vez de editarmos a obra em conjunto, resolvemos dividi-la, tornando-a mais acessível ao povo.

Pará – 1905. O Editor.¹⁰

Além do Círio de Nazaré, Vianna ainda escreveu sobre a Festa do Divino, onde faz uma descrição de toda a festa. Porém, sem remontá-la à Idade Média em suas origens europeias, tal como fez com o Círio. Nesse volume ele se ateve mais a destacar a festa em si e os mestres que a comandavam, como o então famoso Martinho João Tavares, o popular Mestre Martinho. Deu, também, atenção em descrever o bairro do Umarizal, então periférico àquela época e bem maior, abrangendo espaços que atualmente pertencem ao bairro da Pedreira. Segundo Vianna:

Martinho João Tavares, o popular mestre Martinho como o chamam, arregimenta anualmente os devotos do Divino e leva a efeito a festa, com esforço constante e tenaz, mostrando já em idade avançada, a resistência do seu senso religioso ao enervamento que atirou por terra a grande e aristocrática festa dos tempos passados.¹¹

Nesse trecho, o autor revela que antes essa festa pertencia à aristocracia, mas permanece até aquele momento, início do século XX, apenas graças ao mestre Martinho. Vianna também complementa: “isto provém de um simples e conhecido axioma social: a evolução progressista enfraquece primeiro, deturpa depois e extingue por fim os costumes nativos do povo”¹². Aqui, Vianna não

10 VIANNA, Arthur. **Festas populares do Pará I**: a Festa de Nazaré. Brasília: Projeto E-Livros, 2013a.

11 VIANNA, Arthur. **Festas populares do Pará II**: a Festa do Divino. Brasília: Projeto E-Livros, 2013b.

12 Idem.

segrega a elite e os populares, colocando-os em equivalência, como um povo só. No entanto, ele destaca a pompa e a grandeza dos tempos passados enquanto festa aristocrática, colocando quase que em oposição a manifestação atual do popular Martinho. Nos periódicos abrangendo os anos iniciais do regime republicano, a festa do Divino Espírito Santo é anunciada anualmente sempre no mês de maio, porém são anunciados dois tipos de celebrações: as missas e ladainhas nas Igrejas que aconteciam ao mesmo tempo que a procissão e festa na casa de mestre Martinho no bairro do Umarizal:

A festa do Umarizal

Efetuuou-se ontem, às 5 horas da tarde, o levantamento do tradicional mastro n'aquele bairro, festa essa do popular mestre Martinho.

Enorme foi a afluência do povo ao local da festa.¹³

Arthur Vianna também descreveu a grande quantidade de populares que caminhavam com Martinho pela rua Dom Romualdo de Seixas até a esquina da rua Bernal do Couto. Segundo ele, o mestre seria “o derradeiro sustentáculo daquele culto popular”, cuja festa originada desde os primórdios do Império fora proibida por Dom Macedo Costa de caminhar pelo centro da cidade. Vianna dá muitos detalhes sobre a festa desde a sua origem, perpassando brevemente pelo ano de início das comemorações de Martinho, em 1848, juntamente com seus primos Antônio de Belém (mestre Belém) e Benedito Manuel dos Santos:

Assim os três rapazinhos faziam anualmente a sua festa do Divino, em família, sem aparatos, que a sua pobreza não os permitia.

Uma pequena coroa de miriti, encimada por um mundo e uma pombinha de cera, era depositada em altar modesto, por eles mesmos feito, onde reluziam, à noite, as luzes de algumas velas.

Reunidos com outros rapazitos, cantavam diante do símbolo da sua devoção, e, no quintal da casa, erguiam uma vara revestida de vistosa folhagem, arremedo do grande mastro levantado no largo da Sé.¹⁴

13 A festa do Umarizal. **República**, Belém, 12 maio 1899, p. 2.

14 VIANNA, Arthur. op. cit.

Arthur Vianna também critica a posição de Dom Macedo Costa quanto à proibição de “semelhantes símbolos” nas igrejas. Após a proibição, segundo o autor, a festa passou a acabar não nas missas, mas então na própria casa de mestre Martinho, residente no Umarizal. Segue a “descrição simples e verdadeira” da festa por Vianna:

No domingo que precede a quinta-feira da Ascensão do Senhor, os devotos reúnem-se na modesta casinha do mestre Martinho, para iniciarem as solenidades costumadas.

Trata-se de escolher na mata próxima, uma árvore nova, alta, e de madeira leve, para servir de mastro, tarefa dantes facilíma pela densidade das florestas virgens, e hoje dificultada pelas devastações dos lenhadores e dos estancieiros.

Parte alegre o grupo, levando consigo a bandeira do Divino, de damasco encarnado com a pombinha branca ao centro, e a caixa, cujo som caracteriza, anuncia e acompanha todas as formalidades.¹⁵

Segundo Vianna, às 9 horas da manhã da quinta-feira festeira, começava a preparação para o almoço, “uma grande mesa, servida sem aparatos mas com abundância, chama os devotos; vai começar o almoço dos festeiros”, assim também “as enfadonhas regras da etiqueta acham-se banidas, cada qual serve-se do que mais lhe apetece”, e já no fim do almoço, “lá fora, na caixa, com o som profundo das baquetadas, num ritmo característico e único, chama os devotos”. Há música de batuque antes da procissão e depois da procissão, os coros ou coretos, os quais são definidos como uma forma socializada de canto popular¹⁶, também parte importante da festa na casa do mestre Martinho:

Voz: Quando eu vinha da cidade.

Coro: Amor chovia

Voz: Na copa do meu chapéu

Coro: Amor chovia, choverá.

Voz: Lavadeira da cidade,

Coro: Amor chovia

Voz: Lava roupa sem sabão

Coro: Amor chovia, choverá.¹⁷

15 VIANNA, Arthur. op. cit.

16 SALLES, Vicente. op. cit., p. 11.

17 VIANNA, Arthur, op. cit.

A festa continuava pela madrugada até “os tons claros do dia que se aproxima” ainda agitada “ao som dos instrumentos musicais”. Como já citado anteriormente, nos periódicos, a festa também era notada anualmente, dando atenção não somente para mestre Martinho como também para o levantamento do mastro da tia Ana do Espalha, que acontecia também no bairro do Umarizal, mas em dias diferenciados:

O Mastro da Tia Anna do Espalha

Não é só o mestre Martinho que levanta seu páo no Umarizal. Lá mesmo a tia Ana do Espalha também vai levantar hoje o seu mastro que nada deixa a invejar o do mestre Martinho.

A festa do levantamento do mastro devia ter sido feita ontem; mas a tia Ana quer que o seu mastro se levante altivo e poderoso e por isso transferiu para hoje a festa.¹⁸

Segundo Vianna, vários mastros eram levantados na mesma ocasião religiosa, mas somente o de Martinho era tido como “tradicional”. Nos periódicos, a festa de Martinho realmente recebia maior espaço:

Todo o bairro do Umarizal acha-se em grande e extraordinário movimento; movimento que mais é notado no centro do mulatorio risonho e cheiroso. O mastro será conduzido ali, da matta vizinha, sobre os hombros possantes de robustos populares.

Depois de coberto de ramos verdes, cachos de bananas, abacates, ananazes e outras frutas e frutos será erguido ao som de hurrahs e fanfarros.

Este revestimento de folhas verdes e petiscos de macaco, verdadeiramente brasileiro, essencialmente paraense, é o que a tradição não nos sabe dizer d'ele a origem.

Quanto à pombinha verde, encarapitada lá na pontinha do páo, a origem d'ela todos quantos leram o Evangelho sabem que ela é o Santo Espírito.

A bandeira, que tremula no tope do mastro, a caixa, os foliões e das folhas, isso tudo também se sabe que foi um engenhoso invento dos frades jesuítas para domesticar o nosso caboclo ingênuo.

Mas, enfim, seja isso ou aquilo, o fato é que as festas populares puramente brasileiras, feitas nos chamados arraiais, em falta de melhor vocábulo, ao

18 O Mastro da Tia Anna do Espalha, **República**, Belém, 14 de mai. 1899, p. 1.

ar livre, ou dentro de barracas campestres, são as que mais nos agradam e maior atrativo oferecem ao povo.

Eis d'onde dimana o fato, que há mais de cinquenta anos se reproduz da concorrência enorme e cada vez mais crescente do povo de Belém ao Umarizal, todos os anos, durante os dez dias que vão de quinta-feira da Ascensão ao Domingo de Pentecoste.

J.¹⁹

A nota do jornal trata da festa do Divino como “puramente brasileira, essencialmente paraense”, também reconhece que são tais festas que “maior atrativo oferecem ao povo”, e finaliza dando destaque para a tradição da festa existente há mais de cinquenta anos em Belém, escrevendo afirmação contrária à de Arthur Vianna que dizia estar a festa quase desaparecendo em 1904. O redator da nota, por outro lado, escreve estar a festa mais concorrente e mais crescente no Umarizal. O fato é que a festa do Divino só teve um maior espaço no principal meio de comunicação da época a partir dos anos iniciais da República, o que não significa ter sido uma festa menor. Porém antes desse período a festa é mencionada poucas vezes, principalmente em torno da proibição da entrada de símbolos pagãos na igreja de Nazaré por Dom Macedo Costa²⁰.

A festa também era visitada por personagens boêmios como os intelectuais eruditos Paulino de Brito e Ettore Bosio. Este último compôs música intitulada *A Taboca do Ceguinho*, cuja letra fora escrita por Brito²¹. Em 1901, Bosio, que se autodescrevia como um “artista observador”²², escrevera no jornal *A Província do Pará* sobre sua motivação para realizar a música: “ouvi as referidas canções acompanhadas pelo Batuque e vi dançar o Samba [...] ouvi os caboclos tocarem nas tabocas melodias de uma tristeza e suavidade de impressionar profundamente.”²³ Paulino de Brito escreveu para a música de Bosio:

19 O Mastro do mestre Martinho, **O Pará**, Belém, 10 de mai. 1899, p. 2; a palavra “mulatorio” se refere a um lugar cheio de mulatos.

20 CRUZ, Ernesto. **História de Belém**. 2º Volume. Coleção Amazônica. Série José Veríssimo. Belém: Editora da Universidade Federal do Pará, 1973, p. 272.

21 PARACAMPO, Amanda, *op. cit.*, p. 160.

22 BOSIO, Ettore. **Humorismo de artista**. Belém: Tipografia da Livraria Gillet, 1934.

23 PARACAMPO, Amanda, *op. cit.*, p. 161.

Alegre rebica o sino,
O povo da igreja sai:
Foi a festa do Divino –
Paz na terra! A Deus louvae!
Já no meio do terreiro,
Ao pé do mastro altaneiro,
O povo juntar-se vem:
Rebenta ruidosa a dança!
Ninguém pára, ninguém cansa!
Oh! Como bailam tão bem!²⁴

Tanto Bosio como Brito, assim como Vianna e os outros intelectuais que destinavam seu espaço nos jornais de Belém para escrever sobre tal festa popular, não se intitulavam folcloristas, mas realizavam o ato de visualizar, e assim, dar relevância a essas festas, com suas observações *in loco* e a defesa de sua continuidade. Ao serem visualizadas de fato, as festas populares saíam apenas da esfera periférica, do “bairro de mulatinhos”, e passavam a fazer parte da esfera centrista, elitista, possuindo alguns de seus elementos retratados por eruditos em seus trabalhos, transportando-as, dessa forma, para uma interseção entre o popular e o erudito. Abria-se assim o caminho para os movimentos vanguardistas, tal como o modernismo brasileiro, que em pouco menos de duas décadas defenderia que o verdadeiro povo brasileiro se encontrava em seu habitat natural, intocado e rico de costumes, e assim, permitindo uma mais pormenorizada visualização da cultura popular.

Pastorinhas no Natal belenense

Não era apenas a Festa do Divino considerada uma grande festa popular em Belém no início da República. Largamente mencionados nos periódicos paraenses eram os cordões de pastorinhas, uma manifestação popular que acontecia desde o período do Natal até 6 de janeiro, o Dia de Reis. Em alguns anos, os cordões de pastorinhas também saíam em época de Carnaval²⁵, porém sem a presença dos Três Reis Magos, para que isso não atentasse contra

24 PARACAMPO, Amanda, *op. cit.*, p. 164.

25 Pastorinhas. **O Democrata**, Belém, 17 de fev. 1892, p. 2.

os símbolos republicanos, ainda que em fins de anos fosse autorizada a saída destes na rua.

Os cordões de pastorinhas apareciam nos periódicos belenenses tanto em destaque por sua festa popular como em notícias policiais. Os populares que faziam parte dos cordões ainda estavam atrelados a uma ideia de arruaça, desordem e perturbação pública. Isso porque, apesar de os cordões saírem nas ruas em épocas festivas do calendário, eles continuavam a existir durante todo o ano, mas em festas realizadas em residências de pastorinhas. Tais festas duravam a noite inteira. Os populares madrugavam, e sob efeito de bebidas, causavam certas vezes confusões²⁶. Pessoas que moravam perto dos ditos locais de ensaios normalmente os associavam à desordem pública: “O informante d’esse local, com certeza não passa de algum desafeto, pois que a casa em que effectuam aqueles ensaios, é de família que sabe prezar a própria dignidade e respeitar os costumes e tranquilidade pública”²⁷, disse Alberto Antonio Couto quando a polícia local recebeu a notícia de um informante sobre uma residência que supostamente realizava ensaios de cordões de pastorinhas.

Mesmo que ainda atrelados a uma ideia de perturbação pública durante os ensaios fora dos dias festivos, os cordões de pastorinhas já faziam parte de uma tradição natalina em Belém, sendo sempre reconhecidos e destacados nos periódicos locais quando de suas apresentações assim como ganhando apoio da Igreja.

As Irmandades de Nossa Senhora do Rosario e São Benedicto obtiveram licença do vigário da parochia, para franquearem a sua Igreja as dignas directoras dos cordões de Pastorinhas, onde irão render graças ao Menino Jesus, entoando cânticos análogos ao acto e à vista de um Presepio que ali se ostenta alegoricamente.

Na véspera de Reis, celebrarão seus cânticos religiosos na dita igreja os seguintes cordões:

Talheiras – Bahianas – Estrella – Enthusiasticas – Incomparaveis.

Na véspera e dia de Reis a Igreja do Rosario estará a disposição do público.²⁸

26 Ao exmo. sr. dr. chefe de segurança. **O Pará**, Belém, 05 de ago. 1898, p. 4.

27 Idem.

28 PASTORINHAS. **O Democrata**, Belém, 04 de jan. 1891, p. 1.

Como pode-se observar, os cordões tinham permissão para adentrar nas Igrejas e entoar seus cânticos, pois já eram muito conhecidos nessa época do ano na cidade. Os cordões também tinham sua esfera cultural alongada até as galerias líricas, e, portanto, um espaço de música erudita, tal como é descrito no jornal sobre o tenor italiano Cioci: “descantou a *Norma* como quem acompanha nosso pae fora d’horas [...] Depois que contractou-se para fazer de rei caboclo n’um cordão de pastorinhas, rescindio o contracto com o Franco”²⁹. Segundo o jornal, o tenor que chegou a se apresentar no Teatro da Paz no elenco da ópera *Norma* sob direção da companhia lírica de Joaquim Franco, famoso diretor de companhias teatrais italianas da época que lotavam as temporadas musicais do grande teatro³⁰, rescindiu o seu contrato para interpretar um rei caboclo em um dos cordões de pastorinhas. Assim como o maestro compositor italiano Ettore Bosio, diretor do Conservatório Carlos Gomes de 1929 a 1936, também relatou em sua autobiografia ocasiões em que visitava os cordões de pastorinhas junto com outros músicos em suas noites de boêmia³¹.

Apesar disso, os cordões ainda necessitavam de permissão policial para saírem às ruas³² e no ano de 1892 essa manifestação popular foi proibida pelas autoridades republicanas de sair às ruas, vindo, com essa decisão, as manifestações dos intelectuais nos periódicos em defesa da saída dos cordões:

Nem as *pastorinhas* escaparam à fúria demolidora dos jacobinos.

Tem sido um terrível *bota-abaixo* a Republica, tudo tem demolido desde as instituições até o caráter nacional.

A polícia proibiu o inocente divertimento a que o povo se entregava nas noites de Natal, do primeiro dia do ano e véspera de Reis.

Era uma festa tradicional. O povo acostumara-se a ver desfilar os ranchos de raparigas, enfloradas de rosas e jasmims, com seus alvos vestidos engomados, cantando e bailando ao som das castanholas e dos pandeiros enfeitados de fitas.

29 Galeria Lyrica. **Folha do Norte**, Belém, 27 de dez. 1896, p. 2.

30 PARACAMPO, Amanda. op. cit., p. 60.

31 BOSIO, Ettore. op. cit., p. 166.

32 PROEZAS da polícia. **Diário de Notícias**, Belém, 24 de jan. 1891, p. 2; Cordão de Pastorinhas. **Diário de Notícias**, Belém, 03 de jan. 1893, p. 2; PASTORINHAS. **Diário de Notícias**, Belém, 05 jan. 1894, p. 2.

Eram os CORDÕES com seus distintivos e seus luxos, que andavam na visitação de presépios, precedidos de uma música desafinada, em que sobressaíam os guinchos dos instrumentos metálicos.

Acompanhava-os uma multidão de apreciadores e entusiastas, em que os sexos se confundiam nos mesmos êxtases de admiração.

É coisa notável! Nunca a polícia teve que intervir nesses folguedos, que são a alegria das classes deserdadas dos gozos da vida.

Qual pois o motivo da absurda proibição?

Podem as philarmonicas percorrer a cidade inteira, a polícia não as estorva, nem lhes toma conta do seu itinerário; mas a *arraia miúda*, a plebe não tem o direito de divertir-se sem prévia licença da autoridade pública!

E estamos em República, no regime da liberdade, igualdade e fraternidade!

[...]

Quisera que me dissessem que mal vinha à sociedade ou à ordem pública com a *saída dos cordões*.

[...]

Timon.³³

O autor, utilizando o pseudônimo Timon, sai claramente em defesa da saída dos cordões de pastorinhas e colocando a culpa da proibição nas instituições republicanas, as quais, segundo ele, deveriam agir de forma contrária à proibição por ser um regime de “liberdade, igualdade e fraternidade”. Afirmava ainda que as filarmônicas, no sentido de música erudita, percorriam a cidade inteira, mas os folguedos do povo não, estes precisavam pedir licença para a polícia, fato que lhe causou irritação. De fato, as pastorinhas já tinham um destaque considerável nos periódicos. Elas também faziam parte dos folhetins, um dos espaços dos periódicos mais lidos. Em abril de 1892, a história romântica fictícia *Um amor fatal*, escrita por Maria Simões, tinha como personagem principal uma pastorinha que morava no sertão, que cantava e bailava tendo a música como parte importante da sua vida, escutando a flauta doce e os ruídos vindos da natureza³⁴. Assim como nos folhetins, alguns artigos também eram direcionados para a descrição da festa dos cordões de pastorinhas, o que demonstra, mais uma vez, tal como na Festa do Divino, o interesse de uma parte da elite em defender e manter tais manifestações populares. No dia de

33 GARATUJAS. *O Democrata*, Belém, 06 jan. 1892, p. 1.

34 SIMÕES, Maria. *Um amor fatal*. *O Democrata*, Belém, 26 abr. 1892, p. 2.

Natal de 1891, o folhetim³⁵ destaca com saudosismo “as danças do cordão de pastorinhas ensaiadas pelo finado João Prata”. O escrito dá alguns detalhes dos desfiles dos cordões:

Pelas ruas percorriam bandos de pastoras: as *Talbeiras*, tendo por mestra a mãe Benta Romana, mulatas e pretas guapas e tafulas, saias brancas, cabeções rendados de mangas largas e tufadas, pescoço comprimido por pesados *quebra-cangotes* de custoso ouro de lei, braços enlaçados até os cotovelos por fios de contas de ouro, e na cabeça grossas rodilhas sobre as quais se sustentavam bilhas de barro; as *Camponesas*, grupo da finada tia Rufina, mulatas e pretas quarentonas, saias brancas, camisas de mangas largas, e dois grandes ramos brancos pregados na cabeça, a baterem taboinhas em acompanhamento da orquestra dirigida por João Calejão; as *Entusiastas*, grupo da Anna Martha, raparigas esbeltas, vestidos brancos, faixa de fita azul a tira-colo; as *Estrelas*, cordão cuja mestra era a Maria Antonia, mulatas e pretas garbosas, todas de vestidos brancos enlaçados de fitas trazendo na cabeça em diadema com três estrelas na frente, a baterem pandeiros de folha de Flandres enfeitados de fitas, acompanhando a música que as precedia e que era regida pelo mestre João Paca; as Lavadeiras, em sua maioria pretas maduras, saias brancas, pentes altos de casco de tartaruga chapeados de ouro, e engraçado no pescoço, batendo taboinhas em acompanhamento da canção que entoavam [...]

E todos estes grupos acompanhados pelos três reis branco, caboclo e preto, Gaspar, Balthazar e Belchior, [...].

O autor fala dos cordões que são os mesmos escritos na notícia da autorização destes em algumas igrejas de Belém, que mencionamos anteriormente. Praticamente todos eram compostos por mulatas e negras, jovens e mais velhas, entoando cânticos e tocando seus instrumentos. Usavam muitos apetrechos, sempre roupas brancas, muito enfeitadas e enfeites na cabeça também, sendo que cada cordão tinha uma “mãe” ou “mestra”, que eram geralmente as mais antigas e as que passavam a tradição para as mais novas. O folhetim também comenta os toques dos sinos das igrejas e as festas que aconteciam após as missas em barracas nas ruas. Tal festividade ocorria até o sexto dia do mês de janeiro seguinte, o Dia de Reis.

35 O VELHO Natal. *Diário de Notícias*, Belém, 25 dez. 1891, p. 2.

Igualmente em 1897, este dia de janeiro é retratado em um folhetim da *Folha do Norte*³⁶, o autor, chamado Mello, escreve uma descrição das festas que ocorriam neste dia, defendendo-as enquanto festas “do Norte” cujos “folguedos mais antigos” resplandecem vindos dos “sertões povoados de seres imaginários, de amores que plangem ao som da viola, de cantigas sempre ardentes”. Segundo Mello, as festas vindas do interior das províncias da região Norte, onde ele também inclui a Bahia na região Nordeste, possuem características próprias de cada província, “naturalmente de acordo com o predomínio exercido nesta ou naquela pelos conquistadores europeus, ou pelas tribos selvagens ou africanas que ali se foram assentando em aldeias”.

Outra vez com saudosismo, queixando-se do regime republicano e sua censura “às tradições do povo”, o escritor Leopardo também sai em defesa das pastorinhas e das tradições natalinas em Belém³⁷. Em seu artigo no jornal, ele declara que “a civilização moderna, o ideal contemporâneo, [...] justificam esse desprezo ostensivo votado às cousas antigas que, por antigas mesmo, são-nos belas e gratas ao espírito”, representando “apreciáveis subsídios para a história do espírito nacional”, ainda segundo ele, uma das mais belas diversões, o presépio com “as suas pastorinhas em torno entoando cânticos singelos e harmônicos, com sua profusão de flores e luzes” aparece quase somente “nos centros do proletariado”, ou seja, na periferia da cidade. Pode-se entender, então, que quando o autor escreve “em face desse aniquilamento do edifício das tradições onde pompeiam-se as credices dos nossos antigos”, sua reclamação parte do fato dos cordões não saírem mais no centro da cidade, sendo estes muito poucos, concentrando-se agora nas áreas mais populares de Belém.

Há uma percepção clara na leitura das reclamações escritas nos periódicos da época tanto acerca da Festa do Divino como da saída dos cordões de pastorinhas, ambas tinham permissão para circular no centro da cidade, e até mesmo sua entrada nas igrejas era permitida; no entanto, sua liberdade de se manifestar nas ruas durante as épocas festivas especialmente após a concretização do regime republicano passou a ser tutelada pelo Estado, cabendo a ele dar as devidas autorizações para as manifestações populares daquele tipo. E um argumento recorrente dos intelectuais era justamente o paradoxo de uma

36 A FESTA de Reis no Norte. **Folha do Norte**, Belém, 06 jan. 1897, p. 1.

37 SEM OFENSA... **A República**, Belém, 25 dez. 1890, p. 1.

República, que deveria ser do povo e, assim, defendê-lo, mas surge a partir dela um autoritarismo que servia para banir tais manifestações, retirando-as do “centro” da cidade e relegando-as às áreas “periféricas”.

Esse movimento do Estado fazia parte da sua proposta cada vez mais crescente de higienização da população e da cidade como representação de um povo civilizado³⁸. Mas, apesar da proibição dos bares funcionarem até a madrugada, de não poder ficar sem camisa no centro da cidade e da instalação de uma delegacia de polícia do bairro do Umarizal, à época uma área afastada do centro da cidade e que mantinha muitas festas populares, muitos intelectuais boêmios quebravam as “regras”. Muitos músicos eruditos continuavam transitando pelas festas populares e os artigos nos jornais continuavam defendendo tais festas ao mesmo tempo em que ironizavam o termo “republicano” do regime atual.

Em 1891, um pedido era feito no jornal para o Dr. chefe de segurança: “Pedimos ao dr. chefe de segurança, que conceda licença aos cordões de pastorinhas, pois é a única diversão com que conta o povo para distrair-se nas noites de 5 e 6 de janeiro”, assinado “O povo”³⁹. E de fato as festas de fim de ano eram muito aproveitadas pelos populares e intelectuais boêmios⁴⁰, além dos presépios e cordões de pastorinhas, havia os bailes com música, foguetes, e “até os tradicionais banhos cheirosos ou da fortuna, de arataciú, cipó catinga, pataqueira, pega-não-me-larga, e mucura caá”, segundo um artigo do periódico *Diário de Notícias*, “muitas famílias deixaram a cidade para irem *veranear*, frase da moda, ao Mosqueiro, Pinheiro, Marco da Légua, Ananindeua e ao aprazível Benfica”. O escritor, usando o pseudônimo “O Povoador de Benfica”, diz ter sido convidado por um popular chamado Alarico para tais festas.

A presença dos intelectuais boêmios era vital nas festas, pois era através deles que muitos populares conseguiam espaço no principal meio de comunicação da cidade na época: os jornais. Eles conseguiam chegar indiretamente ao meio elitista da cidade e, eventualmente, até ficar muito conhecidos, tal como aconteceu com Mestre Martinho e João Prata que coordenava o batuque da saída dos cordões de pastorinhas. Muitas vezes o apelo que aparecia escrito

38 Sobre essa política de higienização, há mais detalhes em SARGES, Maria de Nazaré. **Belém:** riquezas produzindo a *Belle Époque* (1870-1912). 3. ed. Belém: Paka-Tatu, 2010.

39 AO DR. chefe de segurança. **O Democrata**, Belém, 30 dez. 1891, p. 2.

40 ALFINETADAS... **Diário de Notícias**, Belém, 08 jan. 1896, p. 2.

nos jornais de que os populares tinham apenas aqueles momentos de diversão vinha dos próprios.

A Festa de São João, ocorrida no mês de junho em Belém, também era marcada pela truculência da polícia com os populares, e apesar de ter sua origem nas festas portuguesas, elas foram ressignificadas com a apropriação de costumes amazônicos. Segundo os escritos de Ernesto Cruz⁴¹, às vésperas da festa, os arredores do Mercado de Ferro enchem-se dos aromas regionais, das ervas, cascas e cipós cheirosos, “o povo se acotovela, enquanto os pregões enchem o ar, sonorizando o ambiente festivo”. De acordo com o autor, o que mais se vendia era o cheiro-cheiroso, nome popular dado para a mistura de ervas aromáticas regionais, consumindo-se bastante a “bergamota, mangerona, malvarosa, pataqueira, vinde-cá e outras”. O autor dá a seguinte descrição da festa:

Os parentescos se faziam à luz das fogueiras. Com ritual bem simples:
São João disse
São Pedro confirmou
Que nós havíamos de ser (primos, noivos, etc.)
Que Jesus Cristo mandou.
No fim da cerimônia havia o cordial aperto de mão, abraços ou a benção, conforme o parentesco!
O banho cheiroso tomado à meia-noite era o epílogo da festa tradicional.
Assim era o costume deixado pelos mais antigos moradores de Belém⁴².

Cruz chama os bairros periféricos da cidade de subúrbios, destacando que nestes evocava-se pelos ares: “Olha o cheiro-cheiroso!”, destacando igualmente a felicidade que emanava dos populares: “Toda a gente compra o que pode. Mas ninguém deixa de abastecer-se de ervas para o banho aromático e da boa sorte. É que a felicidade está ali”. Era também nessa época que saíam às ruas os bois-bumbás, cujos mais conhecidos do período eram dos bairros do Jurunas e Umarizal, respectivamente, o boi Pai do Campo e o boi Canário. Eles desfilavam enfeitados com suas fitas de cores vibrantes que esvoaçavam pelos ares noturnos festivos. Ambos mantinham rivalidade conhecida e, de

41 CRUZ, Ernesto, op. cit., p. 267.

42 Idem, p. 269.

acordo com Cruz, quando se encontravam “as consequências eram quase sempre funestas”⁴³. Isso porque era costumeiro acontecer correrias, ferimentos e até mesmo mortes, o que pode explicar o fato de a polícia intervir quase sempre nos encontros dos bois.

Justamente nesse período inicial do regime republicano, os bois deixaram de sair às ruas “como era tradição”, segundo as palavras de Cruz. Eles passaram a ser festejados nos próprios terreiros, todos localizados na periferia da cidade à época: Guamá, Pedreira, Marco da Légua, Jurunas e Umarizal.

As manifestações religiosas populares mencionadas neste capítulo eram vistas como parte de uma tradição, de uma memória cidadina, eram costumes que, na visão de alguns intelectuais, mereciam ser mantidos pois eram importantes para a história da cidade e de seu povo. Essas ideias conflitavam com certas ideologias republicanas que defendiam o estado laico, causando embates com a Igreja e com símbolos religiosos; porém, se a República era entendida como o regime do povo, esse povo era composto apenas pela elite da cidade na perspectiva das autoridades, e era justamente esse argumento utilizado largamente nos artigos periódicos pelos intelectuais citados neste capítulo. As festas populares eram muitas vezes a única diversão, o único lazer, tido pelas classes trabalhadoras. E não somente, aquelas festas eram muito antigas, carregadas de costumes populares que, na perspectiva dos intelectuais, constituíam parte da identidade do povo brasileiro.

Violonistas – serenateiros e trovadores

As serenatas eram muito comuns na noite de Belém e sua ideia romântica era transposta nas histórias fictícias dos folhetins dos jornais. Na realidade crua dos periódicos, as serenatas e os que as conduziam quase sempre apareciam nas notícias policiais. Cantar à luz da lua na porta da casa de uma moça era tido como perturbação pública e ocorriam ameaças da família ao trovador. No entanto, era muitas vezes nesses momentos que as modinhas e outras canções populares eram escutadas, sempre acompanhadas do dedilhado de violão do trovador. Vicente Salles escreve que as modinhas e lundus são tidas “como

43 CRUZ, Ernesto, op. cit., p. 268.

criações marcantes de nossos compositores populares dos tempos coloniais aos nossos dias”⁴⁴.

Ainda que as modinhas tocassem nos salões da elite, também eram tocadas nas ruas e, segundo Salles, seus compositores podiam ser tanto nomes conhecidos, como Henrique Eulálio Gurjão (1834-1885) e Jaime Ovalle (1894-1955), como também desconhecidos, anônimos que tiveram suas músicas gravadas por nomes conhecidos. A representação lírica da modinha, que era entoada nos salões ao som do piano, nas ruas ganhava o simbolismo do violão, instrumento prático que era usado por “amadores”, músicos que não possuíam instrução musical, isto é, populares. Esse termo é utilizado por Ettore Bosio para classificar aqueles não tinham estudado a teoria musical tal como seus alunos no Conservatório Carlos Gomes, mas o termo não era empregado no sentido de que não tinham talento. Pelo contrário, nas noites boêmias, era o dedilhado de violão que era mais apreciado⁴⁵.

Existia certa dicotomia em volta da modinha. A modinha dos salões era ressignificada nas ruas, com o uso do violão pelos serenateiros boêmios. Ou seja, fora dos salões a modinha interpretada pelo violão se tornava um elemento popular. Entretanto, no espaço público, os populares que a tocavam eram anônimos, pois, nos jornais da época, seus nomes eram vistos em colunas policiais e, muitas vezes, seus nomes nem sequer eram expostos, sendo substituídos por “o trovador”, “os seresteiros” ou “serenateiros”, demonstrando, dessa forma, que eles eram iguallados a criminosos, desrespeitando as leis dos códigos de posturas. Tal como mostra o trecho do periódico a seguir⁴⁶:

Pessoa de nossa consideração pede-nos que chamemos a atenção da polícia para um grupo de desocupados que levam até alta noite a perturbar a tranquilidade pública, com algazarra e tocatas de violão, na rua dos Mundurucus entre Tupinambás e Apinagés, em um cortiço ali existente.

O exemplo é apenas um dos muitos que circulavam nos jornais da época com o mesmo tom reprovador. Na coluna “Casos das ruas”⁴⁷ do periódico *O*

44 SALLES, Vicente. op. cit., p. 13.

45 BOSIO, Ettore. op. cit., p. 93.

46 **O Pará**, Belém, 27 de mar. 1898, p. 2.

47 CASOS das ruas. **O Pará**, Belém, 20 de mar. 1899, p. 1.

Pará, alguns desses crimes de perturbação pública eram expostos, em alguns deles os nomes dos trovadores eram mostrados: “Martiniano de Belém, um rapazola que habita pras bandas do Salvaterra, violão ao peito, caminha vagorosamente pela rua Caripunas [...]”; e também “[...] Miguel Ventura, o homem estava como um porco no calçamento, ao boulevard da República”. Algumas mulheres também eram o motivo da perturbação pública⁴⁸: “Diariamente há para Ursulina, ali moradora [Travessa Primeiro de Março], motivo de festas e, por ocasião dos *toasts* e das chulas de violão, nada é tolerado, nem mesmo melindres de família e o apreciável sossego de todos. Que mulherzinha!”. Ao anoitecer era quando os casos das ruas aconteciam: “[...] Manuel Mendes Amazonas, violão no peito, acorda a sua bela namorada, cantando [...]. Como, porém, o Manuel não ligasse importância aos soldados, rodou para o xadrez”⁴⁹.

Segundo uma coluna do periódico *Folha do Norte*⁵⁰, os serenateiros “infestam as ruas”, “enchendo as esquinas até altas horas da noite”, eles também interrompem a tranquilidade da vizinhança “com vozerias de cantos desafinados, acompanhados a violão e cavaquinho”. Uma das periferias da época, o bairro do Umarizal, era onde eles mais se aglomeravam segundo o mesmo artigo.

Alguns encontros com violonistas nas ruas eram descritos nos jornais, detalhados até mesmo com trechos das músicas populares cantadas. Frivolino⁵¹, por exemplo, revela ter visto “com alguma admiração” um sujeito com seu violão em punho a cantar “na música de *Minha Esperança*”. Percebe-se aqui mais uma vez o anonimato do violonista, cujo nome não é mencionado, sua identidade é relacionada à sua atividade musical, que também não chega a ser importante, é caracterizado apenas como trovador, caboclo, no máximo “um bom sujeito”. O autor relata ter gostado do caboclo, emprestando-lhe dinheiro para ir à taverna comprar algo que preferisse, o que o caboclo fez e depois voltou com “o lencinho amarrado no pescoço, cuspiam nos dedos e afinava o violão”. Logo depois o bonde do autor chegou e ele se afastou do homem que havia encontrado na esquina. Ademais, Frivolino relata ter prestado atenção na

48 O *Pará*, Belém, 16 de dez. 1897, p. 2.

49 CASOS das ruas. O *Pará*, Belém, 08 abr. 1899, p. 1.

50 REVISTA de jornais. *Folha do Norte*, Belém, 04 set. 1896, p. 2.

51 CONVERSA fiada. *Folha do Norte*, Belém, 16 out. 1896, p. 1.

música que o trovador tocava e cantarolava, que segundo ele, era inspirada em uma música popular chamada *Minha Esperança*:

N’esta vida d’incertezas,
N’este mundo enganador,
Não há homem que não seja
Mais ou menos pescador...
Pesca o rico, pesca o pobre,
Pesca aqui, pesca acolá,
Pesca este porque quer
Pesca aquele por pescar...
Sacode a rêde,
Pesca meu bem.
Tem paciência
Que o peixe vem...⁵²

Tal como Frivolino relatou seu encontro casual com um caboclo violonista descrito na primeira página do periódico *Folha do Norte*, o maestro Ettore Bosio também fez o mesmo em sua autobiografia. Bosio revelou⁵³ que muitos músicos faziam concertos nos salões sociais dos clubes privados naquela época, a maioria deles tocavam modinhas nessas festas de lazer, como já mencionado anteriormente: “Eu estava encarregado pela diretoria do Sport Club de efetuar semanalmente um breve concerto nos seus salões, assistidos pelas famílias dos sócios e convidados”. Igualmente, os serenateiros cruzavam caminhos com os conhecidos músicos e instrutores de música da época nas noites boêmias, tal como relatou Ettore Bosio em sua autobiografia de 1934, o que pode levar à conclusão de que os agentes de intercessão entre os salões e as ruas podiam ser muito provavelmente os músicos e outros intelectuais que frequentavam ambos os espaços. Fazendo, dessa forma, que a modinha estivesse largamente presente não somente nos salões da elite paraense, como também nas ruas periféricas da cidade.

No entanto, os serenateiros populares não possuíam artigos de jornal que os defendiam tal como os que defendiam as festas religiosas populares

52 CONVERSA fiada. **Folha do Norte**, Belém, 16 out. 1896, p. 1.

53 BOSIO, Ettore. op. cit., p. 49.

de acontecer. A maioria dos indivíduos realmente ia acabar na cadeia pelo crime de perturbação pública e desvio dos códigos de postura. Apesar disso, as serenatas de violão eram comuns nas noites de Belém. Bosio fez alguns relatos sobre as noites, entre eles, este sobre seu vizinho:

Era noite de luar, de luz branda, melancólica, que convidava a saudade. Um som grave de violão, quebrando o silêncio que reinava em volta de mim e do meu pobre coração de jovem artista, [...]. Era o meu vizinho, homem de meia idade, [...] que afinava o seu violão depois de ter fechado o seu estabelecimento de comestíveis.

A tonalidade escolhida pelo artista improvisado era de profunda tristeza e as notas graves dos acordes pareciam os lamentos de uma alma dorida.⁵⁴

O maestro italiano acrescenta⁵⁵ ainda que começara a tocar a mesma música que o seu vizinho Chico no piano e que tal fato deixou o “artista improvisado” envergonhado, dizendo por isso nunca mais tocar seu violão, o que levou a várias negativas de Bosio, insistindo-lhe que continuasse a tocar seu violão. Relatos como os de Bosio, por exemplo, fazem parte de uma minoria que privadamente reconhecia as trocas com os artistas populares; esses que mantinham uma profissão, tal como Chico, que era dono de uma taverna, e tocavam violão no período boêmio.

Talvez Bosio se mostrasse mais solícito a relatar suas histórias com os populares porque durante grande parte de sua vida ele mesmo fora um músico de orquestra viajante, passando por cidades portuárias e interioranas do norte e nordeste brasileiro, conectando-se, nesse sentido, com diversas figuras populares, conhecendo instrumentos populares como a taboca indígena e confraternizando-se com estes a fim de procurar se inserir da melhor forma na sociedade brasileira da época.

Não à toa, sua ópera de estreia no Brasil, que acontecera no Teatro da Paz, fora cantada em português ao invés do tradicional italiano, comum às companhias líricas italianas, fato esse que causou grande comoção e críticas nos periódicos paraenses, a maioria rechaçando a ideia da ópera em língua

54 BOSIO, Ettore. op. cit., p. 92.

55 Idem, p. 95.

portuguesa⁵⁶. Possuía, igualmente, composições com motivos populares, tais como músicos contemporâneos a ele: Alexandre Levy, Assis Pacheco Netto, Elpídio Pereira e Meneleu Campos, por exemplo, ainda que fossem músicos com uma formação erudita e europeia muito forte.

Os violonistas, portanto, estavam muito mais à margem dos holofotes dos periódicos e, conseqüentemente, da maioria dos intelectuais da cidade, do que os populares que participavam das festas religiosas populares durante o início do regime republicano. Ainda que tais festas sofressem impedimentos de dois lados: o primeiro na figura de Dom Macedo Costa ainda no fim do Império e o segundo na figura do regime republicano. As festas religiosas populares se mostravam com elementos muitos profanos para serem aceitos pelo Bispo, proibindo sua entrada na igreja de Nazaré, como mencionado anteriormente, enquanto que já no regime republicano era considerado pelas autoridades que as festas mantinham muitos elementos religiosos e que não condiziam com a estrutura laica do regime, o que era criticado veementemente em artigos de periódicos.

Considerações finais

A visão perpetrada por diversos intelectuais da época, mencionados neste capítulo, acerca das festas populares voltava-se para elementos genuinamente nacionais e merecedores da atenção da história. As composições dos músicos boêmios, as memórias acerca da origem das festas transformadas em livros, os relatos públicos dos intelectuais demonstram a relevância cultural dada às manifestações populares.

Segundo Mário de Andrade⁵⁷, a música religiosa e as manifestações religiosas populares, apesar de seu elemento europeu, tornaram-se representativas de uma “comunidade sem classes”, ou seja, era também nacional pela valorização dos elementos populares típicos de cada região. Nesse sentido, as festas religiosas populares citadas neste capítulo contêm tanto elementos católicos europeus quanto elementos populares, que muitos agentes da Igreja chamavam de profanos.

56 Para se aprofundar neste assunto, ver PARACAMPO, Amanda. op. cit.

57 ANDRADE, Mário de. op. cit., p. 22.

As canções populares, a pombinha branca, as frutas regionais, as danças sensuais que faziam parte da Festa do Divino Espírito Santo eram classificadas como profanas, toda a influência de mestre Martinho na festa, que na época imperial era amplamente aceita pela Igreja, tornou-se periférica e alvo de piadas preconceituosas nos jornais do início da República. O mesmo vale para os cordões de pastorinhas, que saíam às ruas durante as festas de fim de ano, Dia de Reis e carnaval, representados por mulheres negras e indígenas que tocavam e batucavam seus instrumentos enquanto desfilavam muito enfeitadas entoando cânticos religiosos e populares, regidas por mestres do batuque. Até mesmo para ensaiar nas residências de cada uma tinha-se que pedir permissão para as autoridades. Serve, igualmente, ao mesmo argumento a Festa de São João ocorrida no mês de junho, que mantinha o elemento português europeu, mas que também destacava os bois-bumbás, advindos de bairros afastados do centro da cidade, das cores vivas, do cheiro-cheiroso, e até mesmo da rinha popularíssima entre os dois principais bois do Jurunas e do Umarizal.

Mário de Andrade disserta que é a partir da República que os intelectuais começaram a valorizar as manifestações populares, realçando seus elementos populares e culturais para torná-los parte da história do povo brasileiro. E, de fato, os intelectuais republicanos demonstraram interesse nessas manifestações, contrastando com aqueles que em grande parte da época imperial davam pouca ou nenhuma atenção às manifestações religiosas populares, com poucas exceções – como a Festa de Nazaré por exemplo –, em relação à sua descrição, compreendendo-as como parte da história regional e como costumes genuínos de um povo. A busca pela própria história se tornou um movimento no contexto republicano a fim de atestar uma identidade nacional mais homogênea para deixar para trás uma história portuguesa/colonial do Brasil. Arthur Vianna, Ettore Bosio, Paulino de Brito, os muitos pseudônimos que tinham espaços regulares nos periódicos, dedicaram seus estudos, suas composições e escritos para dar visibilidade aos tipos populares por eles retratados e defendidos enquanto parte do povo brasileiro.

Tais figuras públicas possuíam um olhar folclorista para enxergar essas festas, mesmo antes do movimento modernista da década de 1920. Eles viajavam para o interior, praticavam estudos *in loco*, procuravam conversar pessoalmente com muitos populares tal como uma pesquisa de campo. Pois ali compreendiam melhor as intenções do povo, os cantos populares e as representações

dadas aos símbolos pelo povo utilizados. Arthur Vianna fez suas pesquisas históricas para falar sobre o Círio e sobre a Festa do Divino Espírito Santo, indo conversar pessoalmente com o próprio mestre Martinho. Ettore Bosio e Paulino de Brito frequentaram terreiros para observar as danças populares e cânticos a fim de resgatá-los em suas próprias criações.

Todavia, no início do século XX, violonistas e serenateiros boêmios, apesar de frequentarem a margem dos locais de lazer elitistas, não eram vistos da mesma forma como aqueles que participavam das festas religiosas populares. Isso se dá principalmente pelo preconceito que persistia ao violão diante da *pianolatria*, assim definida por Mário de Andrade ao explicar a expansão do piano dentro da burguesia na segunda metade do século XIX⁵⁸. Segundo o autor, ainda que tenha sido necessária para produzir grandes nomes brasileiros do que ele chama de “virtuosismo musical”, essa idolatria não teve uma contribuição destacada para o nacional nem para o regional, reproduzindo apenas uma preferência internacional europeia.

Ainda assim, a procura pelos elementos nacionais advindos de uma cultura popular por meio da música se dá na maior parte do país, pois Mário de Andrade relata ser nesse período inicial a busca de músicos brasileiros por uma música nacionalista, ainda que se pautando, de certa forma, numa matriz lírica europeia. Tal argumento nos faz pensar o início do período republicano, a partir da década final do século XIX, como a primeira vez em que os intelectuais passaram a olhar para o povo brasileiro negro, indígena e mulato relacionando-o com a história do país de forma relevante. O maestro Bosio, por exemplo, comparava a flauta indígena com as liras gregas, sem conseguir fugir da dicotomia Brasil – Europa, mas reservava a esse instrumento um ineditismo proposital para destacar sua importância. Afirmava que “a escala musical [...] é a mais caprichosa que conheço e suponho que ela não seja parecida com nenhuma outra”⁵⁹. Essa intenção está diretamente relacionada ao argumento de Lúcia Lippi, destacado no início deste capítulo, de que a ideia de nacionalismo inicia quando se tenta diferenciar os costumes e elementos de um povo em relação aos demais, criando-se, dessa forma, uma identidade.

58 ANDRADE, Mário de. *op. cit.*, p. 17.

59 PARACAMPO, Amanda. *op. cit.*, p. 161.

Ainda que de modo incipiente, anterior às ideias modernistas da década de 1920, as manifestações culturais populares passaram a ser rotuladas como tradicionais, nesse sentido positivo, relacionado à memória, à história da cidade de Belém. Ao defender as danças e os cânticos populares das festas religiosas, os intelectuais boêmios pretendiam dar a estes seu próprio significado, isto é, torná-los visíveis para aquela sociedade segregada e em busca do ideal civilizatório europeu.

.....

“PAGODES DE GENTE BAIXA”: FESTAS E MÚSICAS DE NEGROS, TAPUIOS E CABOCLOS NOS ESCRITOS DE LITERATOS E FOLCLORISTAS DA AMAZÔNIA, 1877 A 1905¹

Antonio Maurício Costa²

O casal de naturalistas Louis e Elizabeth Agassiz esteve no Amazonas em 1865 com a expedição que resultou em seu famoso relato *Viagem ao Brasil*, publicado em primeira mão em 1869, em Paris. Dentre as diversas excursões que fizeram pela região, destaco a visita à lagoa Januari, na margem ocidental do rio Negro. Em companhia do Presidente da Província do Amazonas, Antônio Epaminondas de Melo e de outras autoridades locais, o casal norte-americano viajou na “chalupa ordinária dos oficiais da alfândega”, “uma grande embarcação de oito remos”, que os levou até uma povoação indígena à margem do lago, um vilarejo composto de alguns sítios. Autoridades e viajantes foram recebidos com pompa e entusiasmo pelos nativos. Após o almoço, alguns integrantes da comitiva “se estiraram nas redes”, outros foram caçar ou pescar, enquanto Louis Agassiz dedicou-se ao exame científico de peixes regionais. Elizabeth, por sua vez, encontrou um “pequeno recanto ao pé da lagoa”, onde se pôs a descansar naquele “escaldante” início de tarde. Aos

1 Agradeço à dra. Anna Carolina de Abreu Coelho por sua inestimável colaboração com este texto.

2 Doutor em Antropologia Social (USP). Professor da Faculdade de História da UFPA.

seus ouvidos, chegava um “canto monótono” de violão, vindo de um bosque onde os remeiros (que trouxeram os viajantes) se abrigaram³.

É sobre a percepção de intelectuais (como o casal Agassiz) em torno da música de negros, caboclos e tapuios da Amazônia que discorro neste texto. Embora inicie falando da experiência de viagem de naturalistas norte-americanos, o foco está aqui voltado para intelectuais paraenses, escritores, jornalistas e folcloristas que escreveram sobre os costumes do “povo” da região, apresentados em suas obras principalmente a partir de critérios raciais, como negros, caboclos e tapuios. Trata-se de um estudo das percepções desses representantes das elites regionais sobre os “costumes” (como se dizia na segunda metade do século XIX) das populações locais referentes à música, à dança e às festas. Em seus escritos abundam visões preconceituosas sobre as práticas musicais e festivas da gente mestiça, indígena e negra da região, marcadas pelo mesmo distanciamento que explica a avaliação de Elizabeth Agassiz do “canto de violão” de remeiros como monótono. Por outro lado, tais escritos apontam também para a emergência do popular-musical como um tema importante para ser comentado e avaliado em contos, crônicas e ensaios de teor folclórico. Será aqui abordada essa variedade textual publicada por autores como José Veríssimo (1857-1916), Santa-Anna Nery (1848-1901), Chermont de Miranda (1849-1907) e Juvenal Tavares (1850-1907) no Pará na segunda metade do século XIX.

No ano de 1866, um decreto imperial abriu as águas brasileiras do rio Amazonas para a livre navegação de frotas mercantes internacionais. A execução do decreto iniciou-se em 7 de setembro de 1867 e assinalou uma nova etapa de integração da Amazônia a circuitos comerciais internacionais. Ao mesmo tempo, crescia o interesse dos intelectuais locais pelo estudo dos costumes dos habitantes da região, tendo como referência teorias europeias relativas à influência das condições raciais e geográficas na formação do caráter nacional dos povos⁴. A disseminação das ideias do racismo científico no Brasil foi contemporânea da mobilização de políticos e intelectuais contra a escravidão,

3 AGASSIZ, Louis; AGASSIZ, Elizabeth Cary. **Viagem ao Brasil, 1865-1866**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000, p. 246, 251, 252.

4 Em grande medida inspiradas em proposições de filósofos românticos como Johann Gottfried von Herder, que expôs sua tese sobre a formação das nações a partir da linguagem e dos costumes populares, principalmente, em sua obra *Ideias para uma filosofia da história da humanidade*, publicada no final do século XVIII.

que prosperou nas décadas de 1870 e 1880⁵ ao lado da luta dos escravizados contra o cativo. Veríssimo, Nery, Miranda e Tavares representam a geração de escritores paraenses que se projetou na segunda metade do século XIX em publicações sobre a relação entre costumes e características raciais e sociais de populações amazônicas. Personagens atuantes na produção literária, em estudos de folclore e na atividade jornalística, esses homens de letras produziram visões de grande repercussão intelectual sobre os “costumes populares”. Estes eram identificados em manifestações festivas e religiosas de trabalhadores do mundo rural amazônico, retratados pela maioria desses autores em função de suas características raciais.

O tema da música, por sua vez, é um fio do novelo que será puxado neste texto com o fim de revelar os sentidos atribuídos por esses autores ao que concebiam como “costumes populares”. A música e seus correlatos, dança e festa, são os temas a partir dos quais serão analisadas duas visões contraditórias sobre o popular na Amazônia: uma majoritária, relacionada às camadas populares (supostamente “degradadas” em termos raciais e morais) e que apontava a decadência de seus costumes por conta da mestiçagem; outra, minoritária, que via o popular como as formas de trabalho e de lazer dos moradores do campo, sem adotar a perspectiva raciológica. Nos dois casos, o “popular” se encontraria isolado da civilização urbana por estar supostamente marcado por primitividade, rusticidade e ingenuidade⁶. Pensadores românticos e folcloristas europeus do século XIX lançaram as bases da tese da correspondência entre o “popular ingênuo”, o “primitivo” e a construção da “alma nacional”⁷. Assim, tornava-se tarefa imperiosa de intelectuais nacionalistas compilar e ordenar dados acerca do popular: maneiras, costumes, práticas, superstições, canções, provérbios etc.⁸.

O paradoxo dessa busca residia no interesse por qualidades e expressões que estariam necessariamente ausentes do mundo dos “civilizados”, isto é, aquele

5 FIGUEIREDO, Aldrin; ALVES, Moema. Arte, Poesia e Abolição no Grão-Pará. Política Democrática. **Revista de Política e Cultura**, ano VIII, n. 24, p. 171; p. 175, 2009.

6 RIBEIRO, Cristina Betioli. Folclore e Nacionalidade na Literatura Brasileira do século XIX. **Tempo**, vol.10, n. 20, p. 143-158, 2006. p. 147.

7 ORTIZ, Renato. **Românticos e Folcloristas**: cultura popular. São Paulo: Olho d'Água, 1992. p. 6.

8 Idem, p. 14.

modelado segundo os parâmetros culturais europeus⁹. Ao mesmo tempo, essa orientação amplamente aceita nos círculos de intelectuais brasileiros da época interessados no estudo do “popular” fazia-se acompanhar da influência de teorias raciológicas desenvolvidas por cientistas europeus e norte-americanos. Ideias neodarwinianas de Retzius, Borca, Quatrefages e, principalmente, de Gobineau e Agassiz tiveram influência direta sobre pesquisadores brasileiros interessados em refletir sobre as consequências da mestiçagem no país¹⁰. A partir da década de 1870, a questão do cruzamento de raças tornou-se central para os homens de ciência como campo de investigação sobre os destinos da nação. Aquele era o mesmo período em que se vivia a “desmontagem legislativa da escravidão”, o ingresso do “ideário positivo-evolucionista” no país¹¹ e o fortalecimento de centros de ensino e pesquisa brasileiros¹². Os anos 1870 marcavam então o surgimento de uma geração de intelectuais que concebiam o “fluxo cultural europeu como verdadeira, única e definitiva tábua de salvação” para o Brasil¹³.

Nessa conjuntura de disseminação de teorias científicas, análises exclusivamente sociológicas sobre o popular e o nacional tendiam a ser minoritárias. É o caso de Manoel Bomfim, intelectual que no limiar do século XX propôs o estudo do atraso brasileiro a partir das relações do país com nações hegemônicas, líderes do imperialismo internacional¹⁴. Outro caso é o de Mello Moraes Filho, que em obra de 1888¹⁵ defendia que a festa popular e católica era o local de criação do popular nacional, por atuar em favor da mestiçagem cultural¹⁶. Esses autores divergiam dos cânones raciológicos europeizantes, que no Brasil

9 TRAVASSOS, Elizabeth. **Os Mandarins Milagrosos**: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro: Funarte; Zahar, 1997, p. 7.

10 ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

11 SCHWARCZ, Lília Moritz. **O Espetáculo das Raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930. São Paulo: Cia. das Letras, 1993. p. 13, p. 14.

12 Como museus etnográficos, institutos históricos e geográficos, faculdades de direito e de medicina.

13 SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1999. p. 78.

14 ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. Op. Cit, p. 22-25.

15 “Festas e Tradições Populares do Brasil”, que em sua primeira edição, em 1888, teve como título: “Festas Populares do Brasil – tradicionalismo”.

16 ABREU, Martha. Festas e Cultura Popular na Formação do “Povo Brasileiro”. **Projeto História**, São Paulo, n. 16, p. 143-166, fev. 1998, p. 148.

encontraram uma versão original. Tratava-se da defesa do branqueamento e do mestiçamento da população com imigrantes europeus, que deveriam ser atraídos ao país a todo custo pelas agências governamentais.

A análise comparativa das duas visões (majoritária e minoritária) sobre o popular na Amazônia nos escritos de homens de letras paraenses nas últimas três décadas do século XIX percorrerá os pontos de aproximação e de distanciamento entre esses dois campos. Intelectuais como José Veríssimo, Santa-Anna Nery e Chermont de Miranda pertencem à primeira vertente. Vejamos o porquê: Veríssimo, nascido em Óbidos-PA, em 1857, era filho de médico do exército. Viveu a infância nas cidades de Manaus e Belém e, aos 12 anos, mudou-se para estudar na Capital Federal. Retornou a Belém em 1876, aos 19 anos de idade, quando passou a se dedicar ao magistério e ao jornalismo. Fundou a *Revista Amazônica* (1883-1884) e o Colégio Americano (1884-1890). Em 1889, participou do X Congresso de Antropologia e Arqueologia Pré-Histórica ocorrido em Paris, onde apresentou a comunicação “O Homem de Marajó e a Antiga História da Civilização Amazônica”. No campo jornalístico, colaborou com diferentes folhas paraenses e criou o jornal trimestral *Gazeta do Norte*. Tornou-se diretor da Instrução Pública do Pará em 1891 e, nesse mesmo ano, retornou ao Rio de Janeiro, onde veio a ser nome destacado nos campos da educação pública e de estudos literários, inclusive com contribuição para a fundação da Academia Brasileira de Letras (1897)¹⁷.

Veríssimo recebeu grande influência do positivismo comteano e das teorias raciológicas vigentes na época. Por isso, ao seu ver, a combinação entre mestiçagem e educação seria o caminho ideal para a superação do “estado de degradação” em que se encontraria a população amazônica¹⁸. Para ele, a maior parte dos habitantes da região possuía “sangue tupi” e trazia consigo traços degenerescentes da raça originária, que poderiam ser superados com a miscigenação (com o europeu) e com o acesso à educação¹⁹. O contingente de pessoas negras, por sua vez, teria presença numericamente irrisória na região e apenas

17 ARAÚJO, Sônia *et al.* (org.). **José Veríssimo**: raça, cultura e educação. Belém: EDUFPA, 2007, p. 22, 24, 25.

18 *Idem*, p. 137.

19 VERÍSSIMO, José. As populações indígenas e mestiças da Amazônia. In: VERÍSSIMO, J. *Cenas da Vida Amazônica*. Belém: **Estudos Amazônicos**, 2013 [1886], p. 111.

receberia influências da mestiçagem tupi-portuguesa²⁰. Outra perspectiva era representada por Frederico José de Santa-Anna Nery, que concebia a presença da “matriz racial negra” como participante no processo de tríplice mestiçagem que se operou na Amazônia. Suas ideias sobre o popular na região derivavam também de sua formação intelectual: filho de um major, Nery nasceu em Belém em 1848, passando também parte de sua infância em Manaus. Foi indicado para cursar um seminário católico em Paris pelo bispo dom Antônio de Macedo Costa. Bacharelou-se em Letras na capital francesa em 1867. Poucos anos depois, doutorou-se em Direito pela Universidade de Roma, profissão que lhe rendeu o título de Barão, concedido pelo Papa, em reconhecimento aos serviços advocatícios prestados à Santa Sé²¹.

Sediado em Paris, Santa-Anna Nery construiu uma carreira literária como propagandista do Brasil na Europa. Assumiu contrato com a presidência da Província do Amazonas para a produção de uma obra de propaganda que resultou na publicação do livro *Le Pays des Amazones* em 1885. Sua obra sobre o “folclore brasileiro” de 1889²² reuniu materiais de pesquisa coletados no país em 1882, 1885 e 1887, além de dados enviados por seu colaborador no Pará, o jornalista Antônio de Pádua Carvalho. Um ano antes dessa publicação, Nery ajudara a fundar a “Sociedade de Tradições Populares” em Paris²³, evento que o celebrizara, tanto quanto sua atuação como pianista em salões burgueses e aristocráticos da Cidade Luz.

Da mesma forma, Chermont de Miranda ostentava vínculos com o Velho Mundo. No seu caso, ligações familiares: seria descendente de famílias aristocráticas da França e da Espanha. Nascido em Belém em 1849 e pouco depois tornado órfão, foi enviado por seu tio e tutor para Lisboa, onde passaria a infância. Formou-se em Engenharia Industrial na Bélgica, onde conheceu a futura esposa, oriunda também de família nobre. Na idade adulta, recebeu um

20 VERÍSSIMO, José. As populações indígenas e mestiças da Amazônia. In: VERÍSSIMO, J. Cenas da Vida Amazônica. Belém: **Estudos Amazônicos**, 2013 [1886], p. 111.

21 SALLES, Vicente. Santa-Anna Nery – Apresentação. In: SANTA-ANNA NERY, F. J. de. **Folclore Brasileiro**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Editora Massangana, 1992 [1889], p. 12, 13, 21, 32.

22 *Folk-Lore Brésilien. Poésie Populaire, Contes et Légendes, Fables et Mythes, Poésie, Musique, Danses et Croyances des Indiens*.

23 Cristina Ribeiro menciona também a iniciativa de Santa-Anna Nery de fundar na capital francesa a “Sociedade Internacional de Estudos Brasileiros”. Ver RIBEIRO, Cristina Betioli. **Folclore e Nacionalidade na Literatura Brasileira do século XIX**. op. cit., p. 156.

engenho de açúcar deixado pelos pais, localizado às margens do rio Capim. Adquiriu posteriormente fazendas no arquipélago do Marajó²⁴.

À parte de sua atividade como proprietário de fazendas, Miranda dividiu-se entre as vocações de naturalista e de político. Como empreendimento científico, realizou expedições ao longo dos cursos dos rios Trombetas, Eerepecuru, Cuminã, Tapajós e Alto Capim, que resultaram na elaboração de registros corográficos. No campo da política, atuou como deputado provincial e assumiu o cargo de Intendente Municipal de Belém em 1882, em substituição a José da Gama Malcher, falecido durante o mandato. Com a implantação da república, tornou-se liderança do Partido Republicano Democrático²⁵ no Pará. Seu “Glossário Paraense” foi apresentado em 1905 como parte de uma obra maior sobre “A Criação de Gado no Marajó”, trabalho não realizado em função de sua morte em 1907. Embora o autor apresente esse projeto como ocupação das “horas de lazer em minhas fazendas”, seu estudo almejava demonstrar que, a despeito da “considerável proporção de sangue africano no Pará”, teria sido pequena a influência negra na língua local²⁶. Apesar de amigo de José Veríssimo e conhecedor de sua obra, Chermont de Miranda acreditava na presença racial paritária entre as populações de “sangue tupi” e “sangue africano” no Pará do início do século XX²⁷. A apresentação de seu filho ao “Glossário Paraense” em edição de 1942 descreve o pai como um “bondoso” dono de escravos, “que dele não se afastaram ao serem libertos pela Lei Áurea” e que teriam permanecido a serviço de seus filhos mesmo após a morte do patriarca.

Aguerrido abolicionista e republicano, Luiz Demétrio Juvenal Tavares nasceu em uma família abastada da cidade de Cameté-PA, em 1850. Foi enviado, ainda moço, para o Seminário de Santo Antônio, em Belém, para se preparar para o sacerdócio católico. No entanto, na capital paraense, enveredou para a atividade jornalística e literária²⁸. Atuou na imprensa em jornais como

24 MIRANDA, Pedro Chermont de. “Notícia Biobibliográfica sobre o Dr. Vicente Chermont de Miranda” In: MIRANDA, V. C. **Glossário Paraense**. Coleção de Vocábulos Peculiares à Amazônia e especialmente à Ilha do Marajó. Belém: UFPA, 1968, p. iii.

25 Idem, p. iv, v.

26 Idem, p. x, xiii.

27 Sem apontar fontes, Miranda indica 37% para descendentes dos “tupi”; 37% para herdeiros do “sangue africano” e 26% de pessoas com “sangue ariano”. Idem, p. xiii.

28 FIGUEIREDO, Aldrin; ALVES, Moema. **Arte, Poesia e Abolição no Grão-Pará**, op. cit., p. 171.

A Província do Pará, Diário de Notícias, A Tribuna, Diário Popular e Correio Paraense em defesa do fim da escravidão e em favor da implantação da república. Com a proclamação do novo regime, Juvenal Tavares recebeu nomeação para o cargo interino de Secretário de Instrução Pública do Pará²⁹. A experiência no serviço público não o desviou de sua militância no círculo de jornalistas de tendências socialistas, que tinha como líder Bento Tenreiro Aranha. Ao lado de Juvenal Tavares, Aranha trabalhou nos jornais *A Tribuna, Diário de Notícias* e *Correio Paraense*, os dois últimos veículos empastelados pela polícia a serviço do governador Lauro Sodré³⁰. As críticas e polêmicas estampadas por Aranha, Tavares (pseudônimo *Mephistópheles*) e outros jornalistas de ideias progressistas incomodavam os chefes da elite política emergente com a república.

Por outro lado, aquelas brigas políticas poderiam ser favoráveis também a jornalistas como Juvenal Tavares. Redator e proprietário do diário *A Província do Pará*, Antônio Lemos contratou Tavares em 1890 para a escrever crônicas sobre “os costumes dos habitantes do interior deste estado”³¹. Lemos era político de carreira iniciada ainda no Império, mas que, após 1889, se vinculou ao Partido Republicano Democrático. O posicionamento crítico do jornal de Lemos aos chefes do Partido Republicano do Pará pode explicar o interesse pelos escritos de um notório polemista e opositor dos rumos tomados pela república. Em 1893, Tavares reuniu suas crônicas na *Província* em um volume intitulado “A Vida na Roça”, com a autoria indicada pelo pseudônimo “Canuto, o Matuto”. O narrador-poeta se identificava como nascido “nas margens do Tocantins”, criado nas florestas, “onde tudo é liberdade, onde é real a igualdade”³². No livro dedicado a Antônio Lemos, Tavares faz uma apresentação da série de crônicas como “variedades roceiras”, “lançadas em linguagem simplicíssima”, que teriam interessado sobremaneira ao “público do interior”. A publicação de iniciativa própria pretendia então devolver o conteúdo ao “seu

29 PEREIRA-PEREIRA, Potyara. **Juvenal Tavares revisitado**: traços da história político-literária do Pará no século XIX (da utopia socialista à desilusão republicana). Brasília: Paralelo 15, 2015, p. 57.

30 SALLES, Vicente. **Marxismo, Socialismo e os Militantes Excluídos**: Capítulos da História do Pará. Belém: Paka-Tatu, 2001, p. 114, 118, 137, 140.

31 JUVENAL TAVARES, Luiz Demétrio. **A Vida na Roça** (por Canuto, o Matuto). Belém, 1893, p. 8.

32 Idem, p. 4.

verdadeiro dono”, isto é, às “populações do interior do Pará”, donas de costumes variados, “misto de civilização e selvagismo”³³.

Juvenal Tavares não toma a raça como referencial para identificar os personagens de seus contos. A alusão à “roça” aponta o trabalho do camponês como a marca maior da vida interiorana. Apesar de mencionar o “selvagismo” de costumes e mesmo “ressaios de barbarismo indígena” nas crenças dos “matutos”, os contos apontam os modos pelo quais o trabalhador do campo constrói suas expressões culturais em meio às condições naturais a que está submetido³⁴. Essa é a perspectiva minoritária sobre o popular na Amazônia a que me referia em linhas atrás. Temos um autor cuja obra se dedicava a abordar as “sensibilidades e formas de ver a realidade”³⁵ de populações rurais amazônicas, inclusive em suas festas, danças e músicas. Para Tavares, tal projeto literário se combinava com seus anseios políticos de mudança³⁶ em tempos de república e de trabalho livre. Vejamos como essa perspectiva coexistiu com a interpretação dominante sobre os costumes do populário amazônico em fins do século XIX.

Festas populares e religiosas de negros, tapuios e caboclos

Na carta intitulada “Nas Malocas”, publicada em 1882, José Veríssimo relata a excursão que fez à Província do Amazonas, ao lado do seu presidente, quando visitaram malocas de índios aldeados à margem dos rios Andirá, Maués e Canumã³⁷. Segundo o escritor, os mundurucus que encontraram se autointitulavam “ladinos”, isto é, aqueles que falavam um pouco de português³⁸. Ao aportar em uma das aldeias, o presidente da província foi homenageado com um “poracé”, um baile, ocorrido segundo Veríssimo “em uma sala pessimamente iluminada” e onde foram apresentadas danças como gambá e “outras cousas que se pareciam polcas e valsas e lundus”. Chamava a atenção

33 JUVENAL TAVARES, Luiz Demétrio. **A Vida na Roça** (por Canuto, o Matuto). op. cit., p. 9.

34 Idem, p. 7, 8, 9.

35 PESAVENTO, Sandra Jatahy. “História e Literatura: uma *velha-nova* história”. In: COSTA, C.; MACHADO, M. C. (org.), **História e Literatura: identidades e fronteiras**. Uberlândia-MG: EDUFU, 2006, p. 22.

36 SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão**, op. cit., p. 20.

37 VERÍSSIMO, José. “Nas Malocas, carta” (1882) In: VERÍSSIMO, J. **Estudos Amazônicos**. Belém: UFPA, 1970, p. 116-123.

38 Idem, 122.

do viajante que tudo se fazia “ao som da mesma música, o que para nós civilizados fora talvez impossível”³⁹. Ao discorrer com mais detalhe sobre o gambá, Veríssimo afirma que a dança derivava seu nome do instrumento homônimo. Curioso que a descrição que este faz do gambá-instrumento se assemelha muito àquela apresentada por Chermont de Miranda em 1905 para outro tambor, o carimbó⁴⁰: os dois seriam cilindros de madeira oca de cerca de 1 metro de comprimento com couro esticado em uma das extremidades, sobre o qual se assenta o tocador para bater o bumbo com as mãos. Miranda identifica, particularmente, o carimbó como instrumento e dança “importada da África pelos negros cativos”⁴¹. Veríssimo se limita a dizer que o gambá dos indígenas “fazia um grande barulho pouco melódico que parecia ser muito apreciado por eles”⁴².

A dança do gambá é interpretada por Veríssimo como “uma espécie de lundu em que o cavalheiro estalando castanholas com os dedos e sapateando com os pés gira em retorcidas posições em torno da dama que pelo seu lado roda também, como a fugir-lhe a um amplexo”⁴³. Enquanto isso, “os músicos tocam e cantam, repetindo-se enfadonhamente”. A repetição é destacada por Veríssimo como atestado da inferioridade intelectual e artística dos nativos. Para ele, aqueles versos de música, enquanto “manifestação estética do sentimento popular”, eram mera retumbância sobre cujo significado cantores e participantes do poracé não teriam consciência. Aliás, para o visitante, o acompanhamento musical e a dança não teriam qualquer relação, testemunhas da suposta degradação intelectual daqueles indígenas assimilados que, em sua avaliação, “jamais darão cidadãos aproveitáveis”. Veríssimo conclui a carta indagando aos “arautos do romantismo” onde estariam as Iracemas e os Ubirajaras entre aquelas “mulheres feias e desgraciosas” e aqueles homens “rudes e grosseiros”⁴⁴.

39 VERÍSSIMO, José. “Nas Malocas, carta” (1882) *In*: VERÍSSIMO, J. **Estudos Amazônicos**. Belém: UFPA, 1970, p. 119.

40 MIRANDA, Vicente Chermont. **Glossário Paraense**. Coleção de Vocábulos Peculiares à Amazônia e especialmente à Ilha do Marajó. op. cit., p. 20.

41 *Ibidem*.

42 VERÍSSIMO, José. “Nas Malocas, carta” (1882). op. cit., p. 119.

43 *Ibidem*.

44 *Idem*, 123.

A viagem de Veríssimo ao Amazonas no início da década de 1880 viria apenas confirmar sua adesão à tese, em ampla difusão no país, de que negros e índios constituíam entraves ao processo civilizatório nacional⁴⁵. Os mundurucus “ladinos”, com suas supostas imitações de polcas e valsas, não escondiam a herança biológica racial exposta na incapacidade de criar variações verdadeiramente musicais e de coordenar versos com música, de modo consciente. O ensaio lançado por Veríssimo quatro anos antes (em 1878) na coletânea “Primeiras Páginas”⁴⁶ já confirmava essa tese. O texto foi reeditado pelo autor com novo título (“As populações indígenas e mestiças da Amazônia”) e publicado como capítulo de abertura do livro *Cenas da Vida Amazônica*, de 1886. Um trecho do ensaio relata a presença do autor na festa em homenagem a Nossa Senhora de Nazaré, realizada na vila de Juçarateua, pertencente ao município de Monte Alegre. O relato descreve a ocorrência de uma cerimônia religiosa-profana chamada “sairé”, que combinaria festa e dança, acompanhadas por um canto que seria “uma melopeia triste e monótona”⁴⁷.

Nesse mesmo trecho, o autor acrescenta um comentário sobre as festas em homenagem ao Divino Espírito Santo, ocorridas em comunidades rurais como Juçarateua. Ao seu ver, aquelas seriam manifestações religiosas que combinavam traços católicos e “tupis”, mas que careciam de “espírito religioso”, apesar dos mastros votivos e de devotos esmoladores. Festividades com ladainhas rezadas em “latim estropiado, horrível”, tinham como o mais importante momento os bailes dançantes com “pequenas e mal afinadas orquestras”, compostas por “uma viola, um cavaquinho, uma rabeca ou uma flauta”. Nessas ocasiões, segundo Veríssimo, os devotos desfrutavam de banquetes, da bebedeira e da devassidão, continuando seguidamente a romaria para outras localidades⁴⁸. Na visão do literato, aqueles homens e mulheres perdiam “noites e dias na dança”, “inconstantes e despreocupados dos sérios cuidados da vida”, deslocando-se comunidades inteiras, em festa, de acordo com o trabalho nômade demarcado por periódicas migrações extrativistas⁴⁹. Por isso, ao seu ver, a falta de ambição dos devotos se combinava com a sua inexistente educação,

45 ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. Op. Cit, p. 20.

46 Título: “As raças cruzadas do Pará”.

47 VERÍSSIMO, José. *Cenas da Vida Amazônica*. op. cit., p. 86.

48 Idem, p. 89.

49 Idem. P. 104.

herança racial manifestada em “bebedice, dança, devassidão e vida fácil”⁵⁰. Assim, Veríssimo chegava ao diagnóstico de que as “raças cruzadas do Pará” se encontravam “profundamente degradadas”, especialmente porque o sangue tupi predominaria na região diante do português e influenciava o restante da população da província⁵¹ (negros? mestiços?).

José Veríssimo não escondia, em textos como o mencionado anteriormente, o seu espanto com o que avaliava como os modos rudes e bárbaros da população rural da Amazônia, particularmente no que se referia à sua devoção religiosa e aos seus modos de festejar. Por isso, seu ensaio teria o papel de alertar para a degradação moral das raças “cruzadas”, sem romantização sobre a suposta pureza dos costumes campesinos. Diferentemente de Silvio Romero, Veríssimo identificava a corrupção dos costumes na Amazônia não apenas entre as populações marginalizadas dos centros urbanos⁵². Os mestiços de predominância racial indígena, em suas festas e músicas, atestavam a suposta herança biológica de seus “defeitos” e “taras”⁵³. Caminho semelhante trilhou Santa-Anna Nery em suas descrições sobre a música de tapuios, isto é, de mestiços com predominância de fenótipos indígenas. Em seu *Folclore Brasileiro*, há uma passagem sobre a visita que fez em maio de 1887 a uma “casa de campo nas cercanias de Manaus”. A viagem feita em uma canoa ao lado de um amigo advogado complicou-se quando perceberam que estavam perdidos em meio a um labirinto de igarapés. Mas um som de tambores teria alcançado os seus ouvidos e assim eles puderam aportar em um “casebre rústico”, onde “um grupo de mestiços e de tapuios festejavam o Pentecostes, cantando em tom gritado”⁵⁴.

Nery escrevia para seus interlocutores intelectuais na França. Dois anos antes da viagem a Manaus, em 1885, o barão havia feito uma conferência no Instituto Rudy de Paris sobre a “Poesia Popular do Brasil”. O sucesso da palestra

50 VERÍSSIMO, José. *Cenas da Vida Amazônica*. op. cit., p. 86.

51 Idem, p. 111.

52 RIBEIRO, Cristina Ribeiro. Alexandre José de Mello Moraes Filho (1844-1919): a prioridade da contribuição africana na formação da literatura e da cultura brasileiras. **Remate de Males**. Campinas-SP, v. 39, n. 1, pp. 423-439, jan./jun. 2019, p. 434.

53 ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. op. cit., p. 21.

54 SANTA-ANNA NERY, F.J. de. **Folk-Lore Brésilien. Poésie Populaire, Contes et Légendes, Fables et Mythes, Poésie, Musique, Danses et Croyances des Indiens**. Paris: Perrin et Cie, 1889, p. 64. Tradução Minha.

resultou em seu ingresso na Sociedade de Tradições Populares (presidida por Victor Hugo)⁵⁵ e o estimulou a escrever o livro *O Folclore Brasileiro*, com o qual faria propaganda de um Brasil exótico, com a poesia, a música, a dança e as crenças dos índios. A viagem de 1887 ao país natal foi uma expedição de pesquisa que o levou a lugares como o casebre nas cercanias de Manaus, onde ribeirinhos celebravam o Pentecostes. A música dos “tapuios” que Nery ouviu “em tom gritado” e o ritual religioso praticado indicavam para o autor que os “índios cristianizados” ainda conservariam em suas festas “vestígios manifestos do fetichismo primitivo”⁵⁶. O fato é que as teorias raciais difundidas por Silvio Romero eram paradigmáticas para Santa-Anna Nery, particularmente a ideia de que repousaria no mestiço embranquecido a formação racial peculiar à nação brasileira⁵⁷. Esta era uma questão sensível para os homens de letras da época, porque a defesa da “união das três raças” significava incorporar negros libertos e tapuios (no caso amazônico) no amálgama racial da identidade nacional⁵⁸. No entanto, aos olhos de autores como Veríssimo e Nery, atavismos, degradação moral e heranças fetichistas seriam fatores impeditivos para o desenvolvimento da civilização mestiça.

No mesmo ano da conferência no Instituto Rudy, 1885, Santa-Anna Nery esteve no mês de fevereiro em visita a uma comunidade no lago Januari, próximo a Manaus. Na ocasião, o pesquisador acompanhou um “grupo festivo” que seguia em procissão para a festa de São Tomé. Seu registro aponta que homens e mulheres vestiam suas melhores roupas e tocavam instrumentos, tamborins pelas mulheres, caracaxás pelos homens. O canto da procissão seria um hino com “palavras ingênuas” em homenagem ao santo⁵⁹. A visita àquela localidade não era por acaso. Vinte anos antes (em 1865), Louis e Elizabeth Agassiz, o casal de naturalistas norte-americanos, estiveram na mesma localidade e acompanharam a ocorrência de um baile dançante realizado pelos

55 COELHO, Anna Carolina. **Santa-Anna Nery: um propagandista “voluntário” da Amazônia (1883-1901)**. Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2007, p. 80.

56 SANTA-ANNA NERY, F.J. de. **Folk-Lore Brésilien**. op. cit., p. 64.

57 RIBEIRO, Cristina Betioli. **Folclore e Nacionalidade na Literatura Brasileira do século XIX**, op. cit., p. 156.

58 ABREU, Martha. **Festas e Cultura Popular na Formação do “Povo Brasileiro”**, op. cit., p. 159.

59 SANTA-ANNA NERY, F.J. de. **Folk-Lore Brésilien**. op. cit., p. 65.

moradores indígenas das margens do Januari⁶⁰. Falarei na próxima seção sobre o baile, mas adianto que a música e a dança foram o ponto alto da expedição que, na visão dos estrangeiros, demonstrava o vigor da vida indígena nas cercanias da capital do Amazonas.

Portanto, a empreitada de pesquisa de Santa-Anna Nery seguia as pegadas de pesquisadores estrangeiros interessados em conhecer os costumes e o modo de vida das populações nativas da Amazônia. Ademais, em conformidade com as ideias de intelectuais da Escola de Recife, como Tobias Barreto e Silvio Romero, Nery apostava, em seu trabalho folclórico-literário-propagandístico, na tese de ser mais intensa e genuína a brasilidade no Norte do país. Folcloristas da época tomavam o Norte (atuais Amazônia e Região Nordeste) como a porção do país menos afetada pelo progresso e pelo influxo estrangeiro, o que teria supostamente mantido os costumes populares intocados⁶¹. Tal idealização nacionalista atendia aos interesses propagandísticos de Santa-Anna Nery direcionados ao público europeu.

Na mesma década de 1880, o jornalista Juvenal Tavares realizava intenso trabalho de análise política e de produção de crônicas vinculadas aos debates públicos em torno da abolição da escravidão e da instauração do regime republicano. Em seus escritos publicados no “Diário de Notícias”, onde se assinava como *Mephistópheles*, Juvenal Tavares, ao lado do colega Antônio de Pádua Carvalho⁶², desenvolveu grande interesse por tudo o que fosse “popular”⁶³. Seu público-alvo eram os leitores de “A Província do Pará”, particularmente aqueles interessados em conhecer aspectos da vida, dos costumes e das tradições das gentes do campo. Tal orientação temática distanciava-se da questão racial em favor de preocupações sociais pertinentes ao mundo dos “trabalhadores da roça”. É o caso de seu entendimento do que denominava “religião do povo”, manifestada em romarias, procissões e festas dançantes. Diferentemente

60 AGASSIZ, Louis; AGASSIZ, Elizabeth Cary. **Viagem ao Brasil, 1865-1866**. op. cit., p. 253-264.

61 RIBEIRO, Cristina Betioli. **Folclore e Nacionalidade na Literatura Brasileira do século XIX**, op. cit., p. 150, 158.

62 Como já mencionado, este jornalista era colaborador de Santa-Anna Nery, atuando como pesquisador de fatos folclóricos da Amazônia. Sobre seus textos dedicados ao folclore, ver FIGUEIREDO, Aldrin. **A Cidade dos Encantados: pajelanças, feitiçarias e religiões afro-brasileiras na Amazônia (1870-1950)**. Belém: EDUFPA, 2008.

63 FIGUEIREDO, Aldrin; ALVES, Moema. **Arte, Poesia e Abolição no Grão-Pará**, op. cit., p. 172-173.

de José Veríssimo e de Santa-Anna Nery, o cronista não via, nas “festividades divertidas”, ausência de “espírito religioso” ou “vestígios de fetichismo”. Antes, Tavares nelas encontrava a combinação entre o respeito religioso e a tentativa de criar um “paraíso de delícias”. Vejamos a abertura do capítulo 6, intitulado “Ladainha”, de seu livro *A Vida na Roça* (de 1893):

Um bom observador encontrará neste Estado sob a denominação de “religião católica”, duas religiões bem distintas: uma, a religião dos padres, um reflexo dos ominosos tempos da Idade Média, em que o clero dominava as nações e o Papa governava o mundo; religião que tem por princípio a impostura e por fim o fanatismo; religião da politiquice, que à custa da ambição de alguns e da ignorância de muitos, serve para colocar o padre em preponderâncias perniciosas ou para enricá-lo à sombra e na placidez da mais santa das ociosidades; religião da perversidade, pois que, diametralmente oposta às doces e humanitárias doutrinas do Divino Mestre, ela planta a discórdia e desgosto no seio da família e conturba a sociedade;... a outra, é a religião do povo, que tem por efeito adoçar as agruras da vida, derramando a alegria e o prazer após as fecundas fadigas do trabalho; religião que não conhece, por inúteis e insensatos, o martírio, as mortificações corporais, o jejum e... o confessionário, essa estupenda invenção loyoliana para explorar ricos toleirões e depravar donzelas incautas; a religião do povo que procura conviver com Deus no próprio ambiente que respiramos e criar um paraíso de delícias neste “Vale de Lágrimas”: religião consoladora e divertida.⁶⁴

Nada mais polêmico e desafiador para se publicar em um jornal (e depois em um livro) no início de uma década em que a constituição republicana estipulava a separação entre Igreja e o Estado. A polêmica, no entanto, era apenas a abertura de uma crônica sobre uma ladainha, seguida de um baile, descritos com detalhe pelo narrador. O “roceiro” é o protagonista da história. O autor não fala em tapuios, negros ou mestiços, mas apenas no trabalhador da roça que sempre após uma temporada de trabalho dedicava-se a cantar ladainha. E o evento, como não se poderia fazer “em seco”, seria acompanhado de três

64 JUVENAL TAVARES, Luiz Demétrio. *A Vida na Roça* (por Canuto, o Matuto). op. cit., p. 43.

componentes essenciais: a reza, a dança e a ceia⁶⁵. A devoção compreenderia, portanto, estes elementos, mobilizados em função da celebração ao santo.

A ladainha descrita por Juvenal Tavares seria em homenagem a São Sebastião, dirigida por quatro cantores: o “tiple”, o “tenor”, o “barítono” e o “basso”, este último também chamado de “capitulante”. Os músicos dispunham-se diante do oratório e recitavam um latim macarrônico, em cantos-orações descritos pelo autor de forma humorística, ressaltando as expressões faciais, a presença das mulheres e, por fim, as despedidas cordiais dos participantes mais velhos⁶⁶. Começava-se então a preparação para o baile, onde a execução musical teria outra função. Não se trataria mais da reza cantada por vozes ordenadas, mas sim da música de três tocadores, com três instrumentos: uma rabeca, uma viola e um cavaquinho, afinados para dar início ao “pagode”⁶⁷. O baile dos roceiros seria o complemento essencial do evento devocional, o que Juvenal Tavares chamava de “religião do povo”.

Pagodes de “Gente Baixa”

Em sua coluna teatral de “O Liberal do Pará”, de 31 de março de 1878, José Veríssimo censurou o encerramento da peça “Torre em Concurso” com “um samba ou batuque, mais próprio de circo de cavalinhos, ou cousa que o valha, do que de um teatro sério”. Batuque como espetáculo circense, com animais e dançarinos (o circo de cavalinhos), aponta a possibilidade de que Veríssimo tenha assistido a uma performance imitativa de boi bumbá. A avaliação final do crítico fora incisiva: “para a vergonha do nosso público, foi essa a parte mais aplaudida da comédia”.

A indignação de Veríssimo com um “samba” ou “batuque” num palco de teatro não era à toa. Vinte sete anos depois, Chermont de Miranda registraria em seu “Glossário Paraense” a palavra “samba” como “dança chula, baile de gente baixa”⁶⁸. Aliás, denúncias da imprensa belenense de sambas ocorridos na cidade nas últimas décadas do século XIX, em geral, se referiam a festas

65 JUVENAL TAVARES, Luiz Demétrio. **A Vida na Roça** (por Canuto, o Matuto). op. cit., p. 44.

66 Idem, p. 46.

67 Idem, p. 47.

68 MIRANDA, Vicente Chermont. **Glossário Paraense**. Coleção de Vocábulos Peculiares à Amazônia e especialmente à Ilha do Marajó. op. cit., p. 78.

dançantes, “batusques”⁶⁹, geralmente encontros festivos de negros libertos e livres, que se divertiam com danças, cantos, músicas e performances.⁷⁰ “Pagode” era também sinônimo para “baile de gente baixa”⁷¹. O termo demarcava uma clara linha de classe social.

Em sua coletânea de contos intitulada *Esboçetos* e lançada originalmente em 1877⁷², José Veríssimo constrói um enredo sobre um baile com “viola e flauta” realizado no contexto da festa do Divino Espírito Santo em uma “casa de sítio”. “Lundum” é o título do conto que apresenta o festejo em homenagem ao santo como uma espécie de “pagode” em que “o Senhor Divino Espírito Santo é substituído por Baco”⁷³. As três primeiras partes do conto se dedicam a descrever o ambiente da festa: a casa com paredes de barro atrás do mastro coberto de folhas e frutos com a bandeira do Espírito Santo, os esmoladores do santo, o “velho tapuío” dono da casa em uma rede, moças, moços, velhos e crianças presentes, a Coroa do Divino Espírito Santo em uma mesa, maços de velas e a irônica menção à “orquestra”, isto é, dois instrumentistas com flauta e viola. Veríssimo deixa bem claro ao leitor que os músicos eram desarmônicos e não originais, porque se dedicavam a cantar músicas e letras velhas⁷⁴.

O baile começou com polcas, quadrilhas, valsas e lanceiros, todas qualificadas pelo autor como “danças civilizadas”. Até que alguém pediu o “lundum”⁷⁵, que seria, no entendimento do escritor, a dança brasileira por excelência, mas não especificamente amazônica, porque era africana e teria vindo da Bahia⁷⁶. “A flauta e a viola gritaram” e surgiu na “arena” um “rapaz mameluco”, aparência de vaqueiro, seguido de uma moça e começaram os dois a desenvolver uma

69 COSTA, Antonio Maurício. *Guerreiros da Pândega: batusques negros e encontros de bois bumbás nos jornais de Belém do Pará no pós-Abolição (1888-1908)*. *Tempo* (UFF), v. 26, n. 3, set./dez, 2020 (No prelo).

70 MARTINS, Carolina. *Política e Cultura nas histórias do Bumba-meu-boi*. São Luís do Maranhão, século XX. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015, p. 27.

71 MIRANDA, Vicente Chermont. *Glossário Paraense*. Coleção de Vocábulos Peculiares à Amazônia e especialmente à Ilha do Marajó. op. cit., p. 62.

72 Mais tarde incorporada a seu livro *Cenas da Vida da Amazônia* (em 1886).

73 VERÍSSIMO, J. *Cenas da Vida Amazônica*. Op. Cit, p. 289.

74 Idem, p. 291.

75 Palavra grafada pelo autor com a letra “m” no final.

76 Idem, p. 292.

“luta” coreográfica em que o dançarino buscava se aproximar de sua dama, girando, dedos estalando como castanholas, enquanto ela se esquivava, os dois quase a se abraçar e a se beijar⁷⁷. A animação da plateia estimulou o casal a acelerar os passos da dança com “furor”, até que a “orquestra” e a dama cansaram. Diz o narrador que aquele fora o último lundum da dançarina, que se tornou a mulher do vaqueiro e não mais pôde vir às festas do Divino por se ocupar com a criação de seus filhos⁷⁸.

À parte da história de conquista amorosa desenvolvida no conto, as referências raciais são constantes e estão ligadas à própria expressão musical. Os músicos cansados ao final do lundum são descritos com “os cabelos espetados úmidos”⁷⁹, o que lembra o verbete “espeta-caju”, de Chemont de Miranda, definido como “tapuio ou seu mestiço de cabelos duros, hirtos, cerdosos, [que assim] não podem esconder a sua descendência”⁸⁰. Mais ainda, a dança-música de origem africana vinda da Bahia era dançada por jovens tapuios, um vaqueiro mameluco e a filha do “velho tapuio” dono da casa. Portanto, completava-se o quadro racial de “baile de gente baixa”, que ali estava em um festejo profano, dedicado à bebida e a intercursos amorosos, mas dissimulado pela homenagem ao Divino Espírito Santo.

O conto de Veríssimo, baseado em cenas testemunhadas por ele em bailes pelo interior da Amazônia, tem um correlato quase completo na narrativa de Elizabeth Agassiz de uma festa realizada por indígenas das margens da lagoa Januari em 1865, em homenagem ao Presidente da Província do Amazonas e a seus acompanhantes. A única diferença marcante era que o baile fora organizado sem associação a festividade religiosa. Na descrição da viajante norte-americana está a menção à “orquestra” – composta de violão, flauta e rabeca –, as moças indígenas (as “belas da floresta”) e a dança de casais estalando os dedos como castanholas, a coreografia do dançarino com movimentos de pesca e a dançarina com “ar impassível”⁸¹. Leiamos a narrativa da viajante:

77 VERÍSSIMO, J. *Cenas da Vida Amazônica*. Op. Cit, p. 294.

78 Idem, p. 296, 297.

79 Idem, p. 297.

80 MIRANDA, Vicente Chermont. *Glossário Paraense*. Coleção de Vocábulos Peculiares à Amazônia e especialmente à Ilha do Marajó. op. cit., p. 38.

81 AGASSIZ, Louis; AGASSIZ, Elizabeth Cary. *Viagem ao Brasil, 1865-1866*. op. cit., p. 253, 254.

[Nas danças] as damas conservavam aquele mesmo ar impassível que já assinalei. Nunca vi a mulher, nesses divertimentos dos índios, demonstrar faceirice provocante; é o homem que solicita; ele se atira aos pés da dama sem lhe arrancar um gesto ou um sorriso; para, finge que está pescando, e a sua pantomima indica que ele está pescando a moça na ponta do seu anzol; em seguida, gira em torno dela, fazendo estalar seus dedos como castanholas, e termina por agarrá-la pela cintura com os seus dois braços. Mas ela continua fria e como que indiferente. Em certos intervalos, os pares se unem numa espécie de valsa, mas é só de passagem e por alguns segundos. Que diferença da dança dos negros a que tantas vezes assistimos nos arredores do Rio! Nessas, é a dama que provoca o seu cavalheiro, e os seus gestos não guardam sempre uma modéstia perfeita.⁸²

A semelhança da dança com aquela da narrativa do conto “Lundum” de José Veríssimo é evidente. Mas Elizabeth Agassiz não fala em tapuios, nem em lundum. São mencionados apenas “divertimentos dos índios” e sua diferença da “dança dos negros”, que assistiu nos “arredores” do Rio de Janeiro. O tipo mestiço não estava na pauta de observação da pesquisadora. De todo modo, são mencionados exemplares dançantes e musicais de raças tidas como exóticas. O ponto alto da permanência em Januari fora musical, com a festa de música, dança, risos e conversas que “se prolongaram pela noite adentro”. O retorno a Manaus foi também acompanhado por música. Próximo da praia da cidade, veio ao encontro da “chalupa” dos viajantes uma “grande piroga” de “órfãos da escola de índios”, crianças “vestidas uniformemente de branco”, que tocavam “violões plangentes” ao luar das 10 horas⁸³.

A narrativa literária de Veríssimo oferece um “efeito de real” porque é baseada em eventos que ele testemunhou e que forneceram elementos para o seu conto sobre o lundum em homenagem ao Divino Espírito Santo na casa do “Velho Tapuio”. Trata-se de uma possibilidade de retratar o cenário de festas religiosas e populares da Amazônia da segunda metade do século XIX, orientada pela perspectiva raciológica. Temos uma colagem que produz verossimilhança⁸⁴, segundo o juízo do autor, sobre a falta de espírito religioso dos nativos da região. O mesmo pode ser dito sobre a descrição de Elizabeth

82 AGASSIZ, Louis; AGASSIZ, Elizabeth Cary. *Viagem ao Brasil, 1865-1866*. op. cit., p. 254.

83 Idem, p. 264.

84 PESAVENTO, Sandra Jatahy. “*História e Literatura: uma velha-nova história*”, p. 14, 15, 16.

Agassiz do baile indígena da lagoa Januari. Embora não se trate de um conto, a narração entusiasmada com o “divertimento dos índios” tinha como objetivo assinalar, com efeito literário⁸⁵, a diferença entre a dança da “dama impassível” e aquela dos negros do Rio, na qual o cavalheiro é provocado por sua parceira.

Santa-Anna Nery, por sua vez, considerava desanimada a “dança dos índios”, enquanto a dos negros seria bastante movimentada. A agitação dos “festejos do Norte” seria, para o autor, típica de mestiços de negros e índios, com seus cantos e danças animadas⁸⁶. Segundo Nery, a música dos negros teria um papel destacado nas manifestações festivas populares no Norte do País. Isso é evidenciado pelo autor em sua menção aos pregões de negros vendedores ambulantes que “percorrem as ruas com suas mercadorias”⁸⁷, provavelmente conhecidos por ele quando de sua infância nas cidades de Belém e de Manaus. Há, inclusive, em seu livro *Folclore Brasileiro* a alusão a uma “moda de negros”, “muito conhecida nas províncias do extremo Norte”. O “tango crioulo” de título “O Camaleão”, segundo Nery, apontava o costume dos negros da região de sair “quase sempre de pés nus”, “mesmo quando vestem suas roupas de domingo”⁸⁸.

Fui ao mato caçar pombo
Encontrei camaleão,
Amarra-o, mulata, amarra-o
Amarra-o de pé e mão.

Camaleão foi à missa,
De colete e pé no chão;
Amarra-o, mulata, amarra-o
Amarra-o de pé e mão.

No restante da seção do mesmo livro, em que trata da “poesia de origem africana” (capítulo 3), Santa-Anna Nery faz referência a canções consultadas

85 Dentro do espírito de meados do século XIX, quando escritos folclóricos se confundiam com a própria literatura. Ver: ABREU, Martha. *Festas e Cultura Popular na Formação do “Povo Brasileiro”*. op. cit., p. 147.

86 SANTA-ANNA NERY, F.J. de. *Folk-Lore Brésilien*. op. cit., p. 45.

87 Idem, p. 42, 43.

88 Idem, p. 47.

na coletânea “Nova Collecção de Hymnos, Canções e Lundus”, publicada por Joaquim Norberto de Souza e Silva no Rio de Janeiro em 1878, cuja primeira edição é de 1871⁸⁹. As modinhas citadas são, em grande parte, dedicadas à figura da mulata, definida por Nery como “este híbrido de branco e negro”, que “desempenha um papel importante na poesia popular do nosso país”. As canções apresentadas atribuem qualidades sexuais às mulatas, associando-as a iguarias culinárias brasileiras e a um suposto poder de enfeitiçar homens brancos e enganá-los⁹⁰. Embora o foco geral da obra fosse a “poesia popular dos índios”, Santa-Anna Nery identificava a música negra como a vertente dominante da “poesia popular nacional” (o “acento negro”) e sugere sua projeção sobre as expressões musicais do Norte do país.

A canção popular brasileira por excelência, para Nery, seria a modinha, executada com violão, viola ou cavaquinho, produto característico da “musa dos mestiços brasileiros”⁹¹. Ao seu ver, as modinhas sentimentais seriam as mais frequentes. Mas também se destacavam as modinhas satíricas, que tendiam a ser reconhecidas como lundus. Santa-Anna Nery grafava o termo sem a letra “m” no final ao referir-se a “lundu”. Seria esta, para o autor, a música mais popular e mais dançada no país. Inequivocamente negro, de acordo com Nery, o lundu teria um encanto capaz de “virar as cabeças mais sólidas”⁹². A descrição que faz da dança em *Folclore Brasileiro* corresponde exatamente àquelas outras já mencionadas aqui, de José Veríssimo e de Elizabeth Agassiz:

O lundu é muito popular e se dança em todo o Brasil. É de origem negra. É executado da seguinte maneira: os dançarinos estão todos sentados ou de pé. Um par se levanta e começa a festa. Quase não se mexem no início: estalam os dedos como se fossem castanholas, levantam os braços, balançam-se molemente. Pouco a pouco o cavalheiro se anima: evolui entorno da dama como se a fosse enlaçar. Ela fria, desdenha das investidas. Ele redobra de ardor e ela conserva a soberana indiferença. Agora, ei-los face a face, olhos nos olhos, quase hipnotizados pelo desejo. Ela se agita, lança-se;

89 Referência completa: SILVA, Joaquim Norberto de Sousa (org.). **A cantora brasileira**. Nova coleção de hymnos, canções e lundus – tanto amorosos como sentimentaes precedidos de algumas reflexões sobre a musica no Brazil. Rio de Janeiro: Garnier, 1878 (1ª ed.: 1871).

90 SANTA-ANNA NERY, F.J. de. **Folk-Lore Brésilien**. op. cit., p. 41.

91 Idem, p. 74.

92 Idem, p. 77.

os seus movimentos se tornam mais sacudidos e se aceleram numa vertigem apaixonada, enquanto a viola suspira e os assistentes entusiasmados, batem palmas. Depois ela para, ofegante, exausta. Seu parceiro prossegue a sua evolução por um instante e em seguida, vai provocar outra dançarina, que sai da roda, e o lundu recomeça, febricitante e sensual.⁹³

Não esqueçamos que o texto tem uma finalidade propagandística. Santa-Anna Nery esforçava-se, com a descrição do lundu, por apresentar ao público europeu um país exótico, cheio de encanto, cujas excentricidades raciais eram representadas pelas mulatas, pelas canções dos mestiços e pelas danças dos negros. Pianista famoso nos salões parisienses, Nery conhecia as qualidades rítmicas e melódicas de modinhas e lundus, representativas, ao seu ver, do espírito “galhofeiro, desesperado e comovido” da poesia popular no Brasil⁹⁴. Os “alegres e sedutores” negros e mulatos são apresentados na obra de forma estereotipada, como criadores embrutecidos de canções populares, apreciadas por mestiços de brancos e índios (supostamente) predominantes na Amazônia⁹⁵. Nessa região, os acalantos seriam um exemplar de canção típica, conforme o autor. Sua regionalidade se ressaltava com a presença de temas indígenas perpetuados em versos cantados pelas “mães brasileiras”⁹⁶. Exemplos de acalanto, lundu, modinha e canto indígena são apresentados, com suas respectivas partituras, ao final da obra.

Para Chermont de Miranda, o caboclo amazônico, tipo mestiço derivado do tapuio (isto é, o “índio civilizado”), poderia adquirir modos superiores em alguns casos, inclusive “dançar polcas e valsas”, “ser coronel ou doutor”. Filhos de mãe indígena (e de pai branco), os caboclos, segundo o autor, tenderiam a “desprezar o africano e seus mestiços”⁹⁷. Propõe-se então, com essa leitura, a oposição entre negros e descendentes de índios, à despeito do trânsito cultural no que tange ao sucesso do lundu em festas religiosas populares ou ao uso peculiar de certos instrumentos reconhecidos à época como de origem africana, tais

93 SANTA-ANNA NERY, F.J. de. *Folk-Lore Brésilien*. op. cit., p. 76.

94 COELHO, Anna Carolina. *Santa-Anna Nery: um propagandista “voluntário” da Amazônia (1883-1901)*. op. cit., p. 87

95 Idem, p. 88.

96 SANTA-ANNA NERY, F.J. de. *Folk-Lore Brésilien*. op. cit., p. 70, 71.

97 MIRANDA, Vicente Chermont. *Glossário Paraense*. Coleção de Vocábulos Peculiares à Amazônia e especialmente à Ilha do Marajó. op. cit., p. 13.

como o carimbó. Já as obras literárias do jornalista Juvenal Tavares, publicadas na década de 1890, seguem por um caminho divergente ao de autores simpáticos a teorias raciais, quando se trata de retratar expressões festivas e musicais da população nativa amazônica⁹⁸. Seus escritos tendiam a politizar temas culturais e exploravam o fundo moral de histórias sobre a vida de trabalhadores do campo. Há neles um certo sentido de idealização do popular, correspondente à população campesina, supostamente dotada de costumes ainda “puros” diante dos hábitos urbanos corrompidos⁹⁹.

O capítulo sétimo do livro *A Vida na Roça* (1893) de Juvenal Tavares é intitulado “O Pagode”. Mas logo no início do texto o autor faz a ressalva que aquela “denominação vulgar”¹⁰⁰ era aplicada por ele de forma imprecisa, uma vez que a festa em questão, observada em um sítio, era chamada por seus participantes de “balho”. A festa dançante é apresentada na crônica como consequência de ladainha. O momento de virada ocorreria com a presença dos músicos, que no caso da narrativa de Tavares seriam os executantes de violão, rabeça e cavaquinho. A primeira parte do evento é a organização de uma quadrilha, a preparar-se para dançar o “revira”. Não há descrição das vestes das moças, apenas dos rapazes: “calçados, engravatados, porém em manga de camisa”. As menções a tipos raciais no texto não passam de mera descrição de personagens específicos, sem qualquer intenção de relacionar costumes com heranças de raça. A narrativa menciona “uma bochechuda tapuinha” e a tia Quitéria, “uma cabocla alta e simpática”. Fora essas caracterizações, a festa é definida como um baile de roceiros, onde a comida (café com ovo e “mucura”), a música e a dança marcam um momento característico de lazer dos trabalhadores¹⁰¹.

O marcador da contradança é um rapaz chamado Silvestre, tido como um “moço ladino”, por saber ler, escrever e contar. É ele quem orienta os pares da quadrilha, com termos em francês (*Balancé! La même chose!...*) e em português, “sujeitando” os músicos como uma espécie de “regente de orquestra”¹⁰². O baile ganha outra feição, mais tarde, com a chegada do tocador de harmônica, tido

98 FIGUEIREDO, Aldrin; ALVES, Moema. **Arte, Poesia e Abolição no Grão-Pará**, op. cit., p. 174.

99 RIBEIRO, Cristina Ribeiro. **Alexandre José de Mello Moraes Filho (1844-1919)**: a prioridade da contribuição africana na formação da literatura e da cultura brasileiras. op. cit., p. 434.

100 Já vimos Chermont de Miranda definir pagode como “baile de gente baixa”.

101 JUVENAL TAVARES, Luiz Demétrio. **A Vida na Roça** (por Canuto, o Matuto). op. cit., p. 50.

102 Idem, p. 51.

como rival do rabequista. Ao reclamar por não ter recebido convite para o evento, o anfitrião (tio Chico) responde que disparou três tiros de “rouqueira” no dia anterior (5 da manhã, meio-dia e 6 da tarde), anunciando a festa¹⁰³. Esse trecho que insinua a generosidade de organizadores de festas populares no campo, corresponde aos versos de abertura do livro (na capa), em que o fictício narrador, “Canuto, o Matuto”, afirma que é em meio às florestas, “onde tudo é liberdade, onde é real a igualdade e cada qual – um irmão”.

A segunda parte do *balbo* é comandada pelos tocadores de harmônica e de rabeça. Eles dão início ao “melhor da festa”, o “lundum¹⁰⁴ chorado e cheio de desafios”. A narrativa, no entanto, se concentra em apresentar os versos cantados, enquanto as “raparigas escorregam no jirau e os rapazes sapateiam ao som da música”¹⁰⁵. Os versos são apimentados e adotam o duplo sentido, improvisados no desafio de canto dos tocadores, que se alternam entre pilhérias e invocações às “meninas” até o surgir da aurora¹⁰⁶.

O da harmônica:

‘Menina da saia verde
Menina do zolho grande;
Apanhe lá este beijo.
E em troca outro beijo mande.’

O da rabeça:

‘Menina, minha menina,
Me venda seu passarinho;
Se o preço for muito caro,
Não mexa o bicho do ninho’¹⁰⁷

Os gracejos de tocadores, a alegria dos dançarinos e a receptividade dos organizadores completavam o quadro festivo iniciado no dia anterior com

103 JUVENAL TAVARES, Luiz Demétrio. *A Vida na Roça* (por Canuto, o Matuto). op. cit., p. 53.

104 Palavra grafada com “m” no final.

105 JUVENAL TAVARES, Luiz Demétrio. *A Vida na Roça* (por Canuto, o Matuto). op. cit., p. 54.

106 Ibidem.

107 Idem, p. 53, 54.

a ladainha em homenagem a São Sebastião. Conforme Tavares, a “religião popular” cumpria a sua tarefa de “criar um paraíso de delícias neste Vale de Lágrimas”¹⁰⁸.

Folclore e versões do popular

Renato Ortiz afirma que a proliferação dos estudos de folclore dedicados às áreas rurais da Europa e das Américas no final do século XIX estava relacionada com a emergência de uma consciência regional, protagonizada por homens de letras¹⁰⁹. No caso brasileiro, como propõe Martha Abreu, o interesse de intelectuais do Norte e do Nordeste do Brasil pelo folclore apresentou-se como uma mobilização dedicada a projetar suas regiões na formação da identidade cultural nacional¹¹⁰. A tarefa, por seu turno, consistia em associar os costumes tidos como populares ao sentido de “primitivo”, isto é, modalidades culturais arcaicas, rudimentares, quase instintivas, para em seguida incorporá-los à produção literária/científica erudita¹¹¹.

As obras de José Veríssimo, Santa-Anna Nery e Chermont de Miranda se propõem a fazer essa operação tendo como marco obrigatório de pesquisa a situação racial. Suas coletas de dados foram feitas em viagens a comunidades em ocasiões oficiais (ao lado de autoridades), em iniciativas particulares ou em expedições científicas. Personalidades da elite econômica regional, como Miranda, também podiam simplesmente colher informações com os funcionários de suas fazendas em momentos em que não estivessem empenhados em gerenciar a rotina de trabalho de suas propriedades. Mas no geral, foram iniciativas que resultaram em apreciações sobre os costumes populares realizadas a partir da fronteira de classe¹¹². Portanto, converteram-se em avaliações que percebiam esses costumes como sobrevivências e, ao mesmo tempo, como

108 JUVENAL TAVARES, Luiz Demétrio. *A Vida na Roça* (por Canuto, o Matuto). op. cit., p. 43.

109 ORTIZ, Renato. *Românticos e Folcloristas: cultura popular*. op. cit., p. 68.

110 ABREU, Martha. “Histórias musicais da Primeira República Brasileira”. In: MOURÃO, A.; GOMES, A. C (org.), *Primeira República no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014, p. 125.

111 RIBEIRO, Cristina Betioli. *Folclore e Nacionalidade na Literatura Brasileira do século XIX*. op. cit., p. 146, 151.

112 THOMPSON, Edward. “Folclore, Antropologia e História Social”. In: THOMPSON, E. *As Peculiaridades dos Ingleses e outros artigos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001, p. 230, 231.

produção de raças inferiores e de seus tipos mestiços degradados. Os ensaios, contos e verbetes derivados dos empreendimentos de pesquisa desses autores têm como marco o tema racial, expresso por exemplo em manifestações festivas e musicais, como amostras primitivas e em decadência, formadoras da identidade cultural da nação¹¹³.

Isso, evidentemente, tem relação com a projeção intelectual almejada e alcançada por esses homens de letras e por seu grau de interação com membros da elite política nacional. Santa-Anna Nery, por exemplo, se apresentava como embaixador não oficial do Brasil na Europa. Chegou inclusive a custear material de propaganda com seus próprios recursos¹¹⁴. Seu trabalho buscava como interlocutores tanto intelectuais europeus e brasileiros¹¹⁵ quanto personagens políticos importantes da Amazônia. Seus textos propagandísticos expressavam uma visão europeia sobre a Amazônia como região marcada pelo exotismo e pelo perigo¹¹⁶. Ao mesmo tempo, sugeriam espaço para a imigração de europeus para a região ao apresentar as possibilidades locais de desenvolvimento¹¹⁷.

As décadas finais do século XIX foram marcadas pelo declínio do império e a mobilização abolicionista de diferentes setores da sociedade brasileira. No caso de literatos com interesse pelo folclore, a investigação sobre as influências raciais na formação da cultura popular refletia a preocupação de representantes das elites com a incorporação dos libertos na sociedade civil¹¹⁸. Após 1888, a questão passou a ser o lugar social da população negra e mestiça diante do estado de direito instituído pela república. Apreciações desfavoráveis de festas religiosas populares, de danças e de músicas indicavam o incômodo de homens de letras com a permanência de supostos costumes arcaicos na época em que as aspirações civilizacionais das elites se voltavam para o modo de vida burguês, vigente nas mais importantes capitais europeias.

113 RIBEIRO, Cristina Betioli. **Folclore e Nacionalidade na Literatura Brasileira do século XIX**. op. cit., p. 149.

114 COELHO, Anna Carolina. **Santa-Anna Nery: um propagandista “voluntário” da Amazônia (1883-1901)**. op. cit., p. 85.

115 Como Silvio Romero.

116 Idem, p. 49.

117 Questão especialmente explorada na obra **Le Pays des Amazones**, 1883, financiada pela Presidência da Província do Amazonas.

118 ABREU, Martha. **Festas e Cultura Popular na Formação do “Povo Brasileiro”**. op. cit., p. 159.

Essa perspectiva era hegemônica, mas convivia com versões alternativas do estudo do popular. O acirrado debate político na imprensa nas décadas de 1880 e 1890, primeiro em torno da abolição da escravidão e, em seguida, em relação aos rumos políticos da recente república, foi um campo favorável para o surgimento de escritores polemistas, menos identificados com teorias raciológicas e com o modelo civilizacional europeu. É o caso dos contos de Juvenal Tavares sobre os costumes da roça, no interior da Amazônia. Sua visão sobre o popular era uma versão possível à época¹¹⁹, considerando o lugar relativamente secundário que ocupava em meio à intelectualidade paraense e os desdobramentos de seu ativismo político socialista. Para ele, escritos sobre crenças, festas e músicas populares deveriam servir para a educação de jovens, orientados a melhor conhecer as características culturais de sua região. Nesse caso, os costumes dos “roceiros” não seriam meras reminiscências a serem arquivadas em obras eruditas, mas sim aspectos ativos da “existência das populações do interior”¹²⁰, que buscam na festa, na dança e na música “o prazer após as fecundas fadigas do trabalho”¹²¹.

119 ABREU, Martha. **Festas e Cultura Popular na Formação do “Povo Brasileiro”**. op. cit., p. 182.

120 JUVENAL TAVARES, Luiz Demétrio. **A Vida na Roça** (por Canuto, o Matuto). op. cit., p. 9.

121 Idem, p. 43.

LADAINHAS E ESMOLAÇÕES: PRÁTICAS DO CATOLICISMO POPULAR COMO ESPAÇO DE FORMAÇÃO MUSICAL NO MUNICÍPIO DE IGARAPÉ-MIRÍ (1940-1970)

Renato Pinheiro Sinimbú¹

É sabido que a música na região do Baixo Tocantins sempre foi parte importante dos rituais religiosos, também é de conhecimento amplo seu desenvolvimento dentro de igrejas importantes através de bandas, coros e orquestras que ganharam notoriedade pela qualidade de suas apresentações. Entretanto, pouco se sabe sobre a música produzida em práticas do catolicismo popular como as ladainhas e as esmolações, por exemplo, e muito menos ainda se buscou analisar essas práticas como um meio importante para a formação de músicos populares, principalmente, daqueles que estavam longe dos grandes centros urbanos.

Este trabalho se apoia em dados obtidos de pesquisas que se concentram em estudar a trajetória de sujeitos músicos do município de Igarapé-Mirí. As narrativas explanam sobre os elementos constitutivos das práticas religiosas citadas ao mesmo tempo em que procuram debater sobre os processos de aprendizagem, performance e sobre a relação dos músicos com a sociedade.

1 Mestre em História Social (UFPA).

Identificando o vocabulário simbólico

Um dos principais elementos das ladainhas são seus *capituladores* ou *capitulantes*². No período estudado (1940-70), os capituladores eram em sua maioria negros que através da oralidade desenvolviam a habilidade de proferir rezas em latim (ou que pelo menos pretendiam). A cerimônia era conduzida por um capitulador principal – denominado por alguns entrevistados como *mestre sala* – que iniciava as rezas, seguido por outras pessoas que as repetiam. Sobre as repetições, é importante frisar que, com exceção dos capituladores, as respostas eram tarefa exclusivamente do público feminino. Também não se tem notícias de capituladoras de ladainhas em Igarapé-Miri. Esse fator sugere certa hierarquia no ritual, que parece ter sido absorvida da religião católica. Não podemos perder de vista que o gênero atua como um operador simbólico nas relações de poder, assim, “masculino” e “feminino” também podem referir-se a um domínio do comportamento humano.³

Entretanto, não devemos desconsiderar a agência feminina durante a realização desses rituais. Pudemos constatar em Igarapé-Miri a importância de seu papel como respondeiras⁴ de ladainhas, principalmente por demonstrarem grande talento nas parselhas⁵ em que atuavam e por contribuírem diretamente para formação de alguns capituladores.

[...] a cumadre mundiquinha era uma respondera de ladainha muito boa. É! a família toda sabe responder a ladainha, mora aqui na matinha. Aí dia primeiro de dezembro que inicia a trezena de Santa Luzia, eu apresentei lá porque era rezador de lá, mas eu não tinha parceiro pra rezar, aí a cumadre mundiquinha disse: cumpadre, como é pra nós rezar pra Santa Luzia? Eu disse cumadre, eu não sei o ora pro nóbis decor, copie o orapronobi, que eu capitulo a ladainha! Ela copiou lá rápido e me deu, eu rezei!⁶

2 Aqueles que rezam a ladainha, ou como dizem: aqueles que “capitulam” a ladainha.

3 STRATHERN, Marilyn. Sem natureza, sem cultura: o caso Hagen. In: **O Efeito Etnográfico e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 44

4 Como são chamadas em Igarapé-Miri as mulheres que respondem a ladainha.

5 Grupo de pessoas (geralmente de uma mesma localidade ou família) que costumam rezar a ladainha.

6 Mestre Cesário. Entrevista concedida em 1 maio de 2017. Cesário Santos da Silva, nasceu no Rio Itamimbuca no dia 25 de outubro de 1945. Começou a capitular ladainha com seu avô Martinho Bento da Silva e posteriormente com a família Bauara. Após a adolescência passou a integrar grupos de esmoladores com os quais viajou por várias localidades do município. Mestre Cesário

As parselhas de ladainha eram comumente constituídas por grupos familiares que com o decorrer do tempo aperfeiçoavam-se e adquiriam prestígio. São raros os capituladores em Igarapé-Mirí que não tiveram seu aprendizado ou atuação constituído junto a um grupo familiar.

Eu comecei a rezar com o meu avô (Martinho Bento da Silva), ele era um capitulante muito antigo, sabia muita reza, eu comecei a rezar quando eu era garoto [...] Depois que meu avô morreu eu comecei a rezar com os Bauaras lá do Itamimbuca também, a família Bauara. Eram capitulantes de ladainha também, uma “parelha” muito bonita, depois que os veteranos morreram, fiquei cantando com os netos: Marciano Bauara, Livreiro Bauara e Miguel Bauara. Era uma família, morreram a muito tempo.⁷

Vicente Salles, em seu livro *Sociedades de Euterpe*, ao tratar sobre os grupos musicais existentes em Igarapé-Mirí nas décadas de 1930 e 1940 constata que estes, em sua maioria, também eram grupos familiares. A Banda de música da família Barroso, localizada no rio Espera, que contava com a participação da família Pantoja e cujo o chefe era o velho Saracura; A banda do Joaquim, vulgo Mucura (Joaquim Pinheiro), no rio Meruú-Açú, constituída pelos seus 18 filhos ou a banda dos Almeida, no rio Santo Antônio, de onde saiu o popular trompetista Maxico, que tocou na banda Carlos Gomes, de Abaetetuba (e depois em várias Orquestras de Belém), são apenas alguns exemplos, entretanto, uma banda em particular nos chama atenção: A banda de música Os Bauáras, no rio Itamimbuca, dos mestres João Camões e Raimundo Nonato (esse gago), ambos tocadores de pistão.⁸ É válido lembrar que mestre Cesário começou a capitular ladainha no seio dessa família que também atuava como grupo de Jazze e de Banguê.

A atuação desses capituladores só viria a se ampliar com a maior idade, período da vida em que adquiriam consentimento familiar para adentrar

participou de inúmeras parselhas, praticando as ladainhas juntamente a outros capituladores importantes das décadas de 60 e 70 como Siroca, Liborinho e mestre Socó. Pelo seu conhecimento e experiência, este entrevistado pode ser considerado como um importante personagem para o estudo das ladainhas e das esmolações.

7 Idem

8 SALLES, Vicente. **Sociedades de Euterpe**: As Bandas de Música do Grão-Pará. Brasília: Edição do Autor, 1985, p.138.

aos grupos de esmolações.⁹ Inserir-se nessa outra forma de rito representava inicialmente ter contato com outros capituladores e através da troca de experiências ampliar o conhecimento para, posteriormente, atuar fora de sua comunidade de forma prolongada e abrangente. Com efeito, a aprendizagem local (e quase sempre familiar), a troca de experiências através da atuação conjunta com capituladores que atuavam de passagem na comunidade e a posterior atuação na fase adulta, compondo os grupos de esmoladores que saíam por longos períodos de sua comunidade, podem ser consideradas como uma trajetória comum a grande parte dos capituladores de ladainha do período estudado.

depois que eu fiquei rapazinho, eu esmolei São Sebastião, São Lázaro, eu era garotinho, contra-alto, minha voz era contra-alto, e quando chegava santo lá no rio, iam me busca em casa, por causa da voz pra cantar, era, até quando eles saíam do rio eu ficava lá [...] O pessoal do Felipe Xora, aqui do Cambéua (braço do Santo Antônio), eles não me largavam, quando eu ia na festa que eles iam rezar, eles me enxergavam, o caboco Felipe vinha logo “camarada, você vai rezar com nós” por causa da voz, eu ia rezar! Felipe Xora, acabou essa parelha daí, morreram todos!¹⁰

Outra característica das ladainhas era que grande parte de suas rezas era cantada, estas chegavam a serem harmonizadas a quatro vozes¹¹ pelos capituladores. Esse fator conferia a esses rituais toda uma identidade e que nos dias de hoje (2017) ainda é lembrada como um elemento erudito por grande parte dos que a presenciaram. A linguagem musical desenvolvida pelos capituladores é algo que merece destaque. As rezas cantadas eram estruturadas através de dois termos básicos: Gargo e compasso.

O capitulador de ladainha, Mestre Cesário, ao contar sobre as dificuldades encontradas para rezar juntamente com um capitulador de outra comunidade, explicou que

9 Mestre Cesário, op. cit.

10 Idem

11 Contra alto, segunda, soprente e rasteiro.

Porque a reza, a ladainha é mesmo que ser a música. A música, se tem um instrumento desafinado, acabou! Assim a ladainha. Eu tô rezando com meu colega, se ele não tem gargo, não prestou a ladainha! se ele não tem compasso, também não prestou a ladainha! Tem que ter o gargo e o compasso! O gargo é importante e o compasso, muito mais! O gargo é o seguinte: É você saber a toada da ladainha, e rezar naquela toada. Se o meu parceiro rezar diferente, não prestou a ladainha. Tem que entrar na toada que eu estou rezando, aí tudo bem! E no mesmo compasso! É mesmo que ser a música. A música tem um instrumento desafinado, acabou! Ou se ele der uma nota errada...¹²

Podemos perceber nitidamente que o gargo a que mestre Cesário se refere corresponde à linha melódica da música, as rezas de ladainhas por serem cantadas possuem melodias predefinidas que devem ser aprendidas e reproduzidas e isso demanda – como em qualquer música – técnica, prática e talento. O compasso corresponde à organização temporal das notas que são cantadas. Na prática seria cantar as notas ou as palavras, no mesmo tempo, juntas.

Essas informações são importantes não somente para se pensar as rezas como músicas, mas também as parselhas como grupos musicais, talvez seja esse o grande motivo das parselhas se constituírem dentro de núcleos familiares: a necessidade de se produzir algo mais apurado. A família era a melhor condição de se praticar, discutir e apurar esse tipo de reza cantada. A convivência constante, o repertório específico adotado para um determinado santo, o acesso às informações e a comodidade de se viajar em grupo são condições que nos direcionam a esse entendimento.

As dificuldades encontradas por mestre Cesário para rezar a ladainha juntamente ao capitulador de outra comunidade não estavam apenas no âmbito musical do rito (gargo e compasso), mas também no campo das palavras ou das rezas (no repertório).

[...] não teve condição! Eu rezei a ladainha, mas eu não me acostumei de jeito nenhum! Ele grita muito alto e as palavras são diferentes, é capitulante [...]. Aí eu disse pra ele (para o dono do santo) no outro dia: olha! Se

12 Mestre Cesário, op. cit.

você quiser que eu reze, arrume outra pessoa, não tem sentido, eu não me acostumo com a reza dele, eu não dou conta.¹³

O impasse pode ser percebido como “falta de entrosamento” que ocorreu devido à forma singular como esses ritos se constituíam nas várias comunidades. O “outro” capitulador pertencia a outra parilha, moldada pelas singularidades de uma outra comunidade e deve ter lidado com o mesmo estranhamento que mestre Cesário. Dessa forma, talvez o mais adequado fosse pensarmos em ladainhas.

O repertório era de conhecimento das parilhas, estas detinham não apenas seu conhecimento filosófico, mas sua estrutura musical, pois eram estas que decidiam o número de repetições das rezas que, por sua vez, dependiam dos santos cultuados e da importância das graças alcançadas.

O latim é um elemento indicativo da forte influência católica. Ao tratar sobre os cantos de ladainhas de São Gabriel da Cachoeira (AM), a professora do departamento de arte/música da Universidade Federal do Pará, Lílian Barros, escreve que “o repertório herdado das **antigas missões**, cantado em **latim** e português, constitui pagamento de promessa e/ou feitura de promessa, motivo pelo qual não pode haver erro quando da sua execução pelos rezadores.” (grifos meus). A “fonte” do repertório das rezas de ladainha em latim detectado por Lílian Barros foi *Litaniae Lauretanae no Liber Usualis* encontrado na biblioteca do Colégio São Gabriel, dos missionários Salesianos.¹⁴

Em Igarapé-Miri, conseguimos identificar alguns jaculatórios¹⁵, o ora pro nobis¹⁶ e algumas folias de santo. Entretanto, percebemos que o que caracteriza o “latim” não é a língua em que são escritas essas rezas (estas são escritas em português) e sim a forma como são pronunciadas as palavras e entoados os cânticos (muito próximos a uma reza católica em latim). Esse fator específico pode ser percebido como uma forma particular de incorporação dos ritos

13 Mestre Cesário, op. cit.

14 BARROS, Lílian; SANTOS, Antônio Maria. Fronteiras étnicas nos repertórios musicais das ‘festas de santo’ em São Gabriel da Cachoeira (alto rio Negro, AM) **Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, Belém, v. 2, n. 1, p. 23-53, jan-abr. 2007.

15 Jaculatório do Menino Jesus, jaculatório de São Miguel e jaculatório de São João Batista.

16 “Ora pro nós”, oração em que os fiéis católicos pedem a intercessão da Virgem Maria ou dos santos.

católicos pelos capituladores que compreenderam a importância de realizá-los obedecendo a esses parâmetros.

JACULATÓRIO DO MENINO JESUS

Jesus, Jesus amantíssimo
 Que na cruz morrestes
 Salvai a nossas almas
 Por quem padecestes

Jesus, Jesus amantíssimo
 Do meu coração
 Se a vós eu ofendi
 A vós peço perdão

Ó virgem mãe de Deus
 E mãe nossa

Por intercessão de vosso amado filho perdão
 Misericórdia amém!

Existe uma história clássica e bastante relevante sobre o uso do latim. Na década de 1950, período em que a igreja católica passou a adotar (ou permitir) o uso da língua local para realizar rituais de batismo e matrimônio¹⁷, realizava-se na casa do Sr. Ranolfo Pinheiro uma ladainha no dia de Natal. A ocasião era propícia para se tratar sobre o assunto, foi então que, após as capitulações, alguém se reportou ao capitulador tentando intimidá-lo de forma divertida: “Mestre Siroca, você não está sabendo rapaz que o papa proibiu que se rezasse em latim?”. O capitulador entendendo logo a brincadeira, respondeu: “é, tô sabendo, mas ainda não recebi a carta do papa!”. Apesar de se constituir em uma anedota,¹⁸ essa história é extremamente importante para detectar o uso do “latim” como parte do vocábulo linguístico das ladainhas, e principalmente

17 <http://www.veritatis.com.br/por-que-a-missa-era-celebrada-somente-em-latim/> acesso em 14/04/2017 às 18:29h

18 Natalie Zemon Davis afirma que grande parte das informações sobre as classes populares chega até nós por meio de anedotas. A autora afirma que apesar de serem preciosas para se entender muito da condição humana, são pouco eficientes para entender suas condições psicológicas. Cf. DAVIS, Natalie Zemon. “Antropologia e História na década de 1980: as possibilidades do passado”. *Journal of Interdisciplinary History*, Volume 12, n. 2, p. 267-275, 1981.

para perceber o momento e os motivos que possivelmente operavam para as suas mudanças. A tradição das ladainhas rezadas em latim manteve-se mesmo que a partir daquele momento o parâmetro católico se modificasse.

Um conceito importante para a análise dos cânticos de ladainha é o de *performance*. Turner (1974) o conceitua como uma “dialética de fluxo” que se realiza através da ação de significados, valores e objetivos de uma cultura.¹⁹ O ato performático, analisado em si, nos revela as particularidades culturais, e a maneira como essas particularidades se desenvolvem socialmente. Uma das “ações performáticas” das ladainhas são suas rezas, que por serem em grande parte cantadas se inserem no campo das vocalidades. Vilas (2005) afirma que a vocalidade é o “único modo possível de socialização desses “textos” da oralidade, constituindo o campo de existência das vocalidades tradicionais”.²⁰

Vale a pena atentar para o fato de que a análise performática das vocalidades nos permite ir além das análises que se detêm na captação e registro das rezas cantadas, ou mais especificamente falando: de seus elementos melódico-textuais que (diga-se de passagem) muito contribuem para revelar seus significados. Entretanto, as análises performáticas das vocalidades deslocam o foco de análise do “que se fez” para o “como se fez” e esse deslocamento – por nos permitir considerar outros aspectos importantes (como fonemas e timbres, por exemplo) – é extremamente útil para revelar seus significantes.

Uma das canções mais antigas que se tem registro em Igarapé-Miri é uma ladainha gravada por Mestre Socó²¹ em 2011: “A Paz”²² foi extremamente executada durante as ladainhas da comunidade Menino Deus na Rússia nos anos

19 TURNER, Victor W. **O Processo Ritual: Estrutura e Antiestrutura**. Tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis, Vozes, 1974.

20 VILAS, Paula Cristina. Na Senda das Vocalidades Afro-Brasileiras. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 185-197, jul./dez. 2005, p. 188.

21 Raimundo Farias de Souza (mestre Socó) nasceu no interior de Igarapé-Miri, mais especificamente na comunidade do Menino Deus na Rússia. Músico autodidata, desde muito cedo foi parte atuante da cultura musical típica de sua época (banguês, ladainhas, folia de reis e esmolação), permanecendo em atividade até o final de sua vida. Mestre Socó é um artista de extrema importância para a história dos banguês, pois além de ter sido um músico nato (tocava viola, violão, banjo e cantava), foi o único a conseguir registrar grande parte do que foi produzido musicalmente em sua comunidade durante as décadas de ouro dessas formações (Referência aos anos de atividade intensa dos Jazzes e Banguês de Igarapé-Miri – 1940, 1950 e 1960) também foram as décadas do rádio naquele município que coincidiram com o auge da difusão do jazz americano, da música latina e da música brasileira.

22 SOCÓ, Mestre. **Mestre Socó “Banguê da Ilha”**, Vol. 2. Abaetetuba: Estúdio Focc@ Music, 2011. CD.

1950 e 1960. Através de seu registro fonográfico é possível perceber o caráter melancólico dos cânticos de ladainha. As aberturas de vozes dos capituladores não obedecem a uma continuidade melódica que se harmoniza exclusivamente em terças ou em quintas por exemplo. As linhas melódicas vocais têm extrema liberdade e por conta disso produzem um efeito próprio (geralmente harmonizam a última palavra do verso). As vozes anasaladas são utilizadas com excessos de glissando, os timbres do negro e do caboclo são modificados (geralmente se tornando mais agudos pelo uso de falsetes) gerando fonemas particulares. O acompanhamento instrumental desta canção foi feito por seu grupo de banguê e, portanto, contou com tambores e banjo.

A indumentária também era um elemento importante. Geraldo Sinimbú, ao retratar a história de um capitulador de alcunha Liborinho, relata que

Ele esmolava o ano inteiro, se vestia de mestre sala, jogava uma toalha no pescoço, arriava as pontas que nem padre com o santo em cima dele aqui na boca da torda [ponta de cima do barco], já chegava assim na casa, ele queria respeito, o pessoal não podia ficar com sacanagem que ele esculhambava [...] ele levava um baú grandão onde guardava o santo dentro.²³

O relato nos mostra a valoração que esses capituladores buscavam legar a sua prática. Mesmo se configurando como um evento religioso de elementos católicos, não era realizado por sacerdotes da igreja, porém, era permitido por esta, talvez essa permissividade da igreja contribuísse para que estes capituladores buscassem atuar perante a comunidade de uma forma muito próxima a de um sacerdote católico (considerando figurino e rezas em latim). Dessa

23 Geraldo Sinimbú. Entrevista cedida em 20 out. 2015. Geraldo da Silva Sinimbú nasceu em 1924 no município de Igarapé-Miri, mais especificamente na ilha do Buçú. Fez parte dos primeiros 800 moradores daquela cidade, foi coroinha na paróquia de Santana, comerciante desde os 16 anos, dono de inúmeras embarcações com as quais realizou comércio de regatão naquela região, foi também proprietário de fábrica de refrigerantes, político (vice-prefeito por dois mandatos e vereador por cinco), promotor de justiça e músico de Jazze (proprietário e baterista do Jazze Oriental). A grande contribuição desse entrevistado está relacionada às suas múltiplas experiências. Esse entrevistado foi parte atuante e esteve em contato com grande parte das estruturas políticas, sociais e econômicas daquele momento. Foi empregado, patrão, músico, comerciante, viajante, político, jurista, viveu rodeado por uma comunidade de negros e também pela elite daquele município, participou ativamente da igreja, cedeu residência às esmolações, e nos dias de hoje ainda realiza a festividade do Divino Espírito Santo. Portanto, seu olhar sobre aquele período é de extrema relevância para nós.

maneira, legavam credibilidade àquela prática para consequentemente colherem seus frutos.

As rezas cantadas também foram um meio utilizado pelos sujeitos para materializar críticas e preconceitos.

Ele capitulava a ladainha, mas o pessoal enchia o saco dele, ele era muito metido a coisa séria né! Aí faziam bandalheira, numa ladainha ele tava rezando e disse “*Vou subindo para o céu/ meus anjos vão me levando*”. Aí um cara lá atrás respondeu “*Lá no céu não querem preto/ os que estão lá já estão voltando*” Aí ele ficou muito brabo e disse “*Vai te a puta que pariu/ que eu não estou te perguntando*” E aí a mulherada “*Amém*”²⁴

Apesar de seu conteúdo racista, a anedota – também sobre Liborinho – foi bastante difundida na época e motivo de grande diversão para aquela sociedade, pois, pelo que parece, rezador preto não podia ser metido a coisa séria.

Junto aos capituladores também estavam as imagens que ao adquirirem agência passavam a fazer parte de um outro fenômeno conhecido como esmolação.

Esmolações

Chega de tarde, quatro horas, cinco horas a gente tá esmolando nas casa, encosta aqui, ali, acolá [...] em cada uma casa canta uma folia, tem um porta bandeira, aí bate o tambor, a viola e o tambor, e o porta bandeira fica jogando a bandeira, abanando, encosta, sai, canta a folia, a folia do santo.²⁵

Essa prática realizava-se da seguinte forma: um ou alguns capituladores solicitava(m) a imagem de um santo – que geralmente se encontrava na posse de um único sujeito, ou de uma comunidade – para realizarem a esmolação (quando não eram os próprios donos que esmolavam). Quando atendidos, reuniam um grupo musical (geralmente um banguê) para realizar a folia e acompanhá-los durante as ladainhas, providenciavam um barco no qual partiam

24 SOCÓ, Mestre. **Mestre Socó “Banguê da Ilha”**, Vol. 2. Abaetetuba: Estúdio Focc@ Music, 2011. CD.

25 Mestre Cesário, op. cit.

para visitar as várias comunidades ao longo dos rios oferecendo seus serviços de reza. Ao aportarem (geralmente de dia) realizam a “folia do santo”. Esse era o momento em que a imagem era apresentada aos moradores diante de sua bandeira tremulante acompanhadas pelos músicos que tocavam suas folias. Era também o momento em que se recebiam as ofertas que geralmente se apresentavam em forma de animais, como galinhas, patos e porcos, pois o dinheiro era escasso e as pessoas davam aquilo que podiam. Em seguida, escolhia-se o morador mais influente (católico) da localidade ribeirinha para solicitarem a ele estadia e alimentação. Era nessa casa também que seria realizada a ladainha (geralmente começava às 18h).²⁶

É importante observar que essas práticas funcionavam como permutas em que uma parcela da sociedade oferecia à outra a oportunidade de realizar certas práticas que por questões geográficas não estavam disponíveis. As esmolações representavam na prática uma oportunidade mais cômoda das pessoas rezarem, fazerem pedidos e agradecimentos à imagem do sagrado. Em troca, os esmoladores (donos de imagens, capituladores e os músicos) recebiam ofertas que ajudavam a prover seu sustento. Entretanto, a aliança entre esses sujeitos só poderia ser efetivada com a agência das imagens de santo.

Alfred Gell (1998) explica que o que permite entender a utilidade dessas imagens é a maneira pela qual uma sociedade organiza suas relações sociais. É dessa organização que deriva uma “maneira de vê-las” que irá consequentemente influenciar no seu processo de produção e utilização. Os objetos são, portanto, frutos do processo de interação social. Dessa forma, muito mais importante do que um significado culturalmente partilhado – que os confere sentido – é buscar entender que papel o objeto ocupa nas relações entre os sujeitos.

São as relações entre os sujeitos que estão na base do reconhecimento do valor e da importância do objeto e as relações sociais são organizadas, estipuladas pelos interesses, pelas relações de poder, por questões que não são propriamente simbólicas, mas que têm a ver com os trânsitos e os contatos entre os sujeitos. Portanto, o propósito inicial de uma imagem é inserir-se e ocupar um espaço nesse jogo de relações, é mais do que ser um código, é um objeto para ser visto, cultuado, emprestado, alugado etc., é algo para ser ativo (ou ativado)

26 Mestre Cesário, op. cit.

nas relações sociais. Algo que adquire agência, que pode ser acionado intencionalmente e que busca um determinado resultado. Por isso são úteis para mediar as relações sociais.

As imagens de santo utilizadas nas esmolações não tinham apenas uma função sacra, tinham também um papel de consolidar o poder simbólico e efetivo do clero, com a sociedade, as autoridades e os fiéis e contribuíam para promover o poder de seus proprietários e prover o sustento de capituladores e músicos daquele período. E isso era possibilitado em grande parte pela apropriação dessas imagens. Portanto, tinham uma função muito clara no jogo das relações sociais.

Nas esmolações, as imagens se transformavam em agentes sociais, pois quem ofertava dinheiro, objetos ou animais não o fazia para os esmoladores, ofertava ao santo. Os sujeitos estavam submetidos à agência do santo, a agência era toda da imagem. E isso também pode ser estendido a outros elementos. O manto tocado, a fita beijada, o estandarte contemplado em uma folia eram alguns índices²⁷ importantes a essas práticas. Portanto, identificar e aperfeiçoar esses índices era também colaborar para a efetividade dessas práticas. Não devemos esquecer que as imagens usadas nas esmolações “atuavam” fora de seu lócus, portanto, diante de pessoas que não tinham uma ligação cultural, espiritual e afetiva direta com elas.

Geraldo Sinimbú, ao tratar sobre as imagens utilizadas para as esmolações, afirmava que “por isso, não era qualquer imagem de santo que se podia usar para esmolar, tinha que possuir tradição e de preferência não ser tão pequena”. Alguns esmoladores entrevistados enfatizam que se arrecadava menos quando a imagem era pequena. Quanto a sua tradição, esta pode estar intimamente ligada à história que se conta sobre uma imagem, a seu mito de origem, aquilo que envolve e que provoca um encantamento.²⁸

Uma das características mais importantes observada nas imagens de tradição²⁹ são suas exegeses. Essas imagens, em sua maioria, surgiram (achadas ou forjadas) em contextos de dificuldade, operando milagres e dando sinais – através da reincidência de aparecimentos – de onde deveriam ser cultuadas.

27 Traços, características materiais, as pistas que nos revelam a motivação de um determinado objeto.

28 GELL, Alfred. *Art and Agency. Anthropological theory*. NY: Clarendon Press – Oxford, 1998.

29 Vamos nos referir assim as imagens que foram mais utilizadas nas esmolações naquele período.

Devemos observar que essas imagens não são importantes apenas por se tratarem de uma imagem de santo (até porque em uma comunidade existem dezenas delas). “É a maneira como é elaborada a vinda destas imagens ao mundo, que pode vir justamente a ser a fonte do poder que exercem sobre os fiéis”,³⁰ portanto, é mais o processo de formação do que as características do objeto em si.

Em uma comunidade, esse fator é o que determina o santo padroeiro e o que o torna mais importante diante de outras imagens, é o mito particular de uma imagem que amplifica seu poder. Dessa forma, as imagens de santo guardam consigo um certo poder psicológico, mas não somente por conta de sua representação católica ou dos efeitos visuais que produzem, o fato de serem pensadas e elaboradas magicamente faz com que esses objetos desempenhem o papel de portadores de poder mágico e é esse poder mágico que pode privar um sujeito de sua razão. O simples fato de você se benzer ou se ajoelhar diante de uma imagem desconhecida sugere que ali existe um poder mágico que transcende o objeto. Então, podemos dizer que nesse caso a imagem atingiu seu propósito. O relato emocionado a seguir nos mostra um outro processo comumente gerado em “comunidades de santo”.

É uma história muito importante o São João, o São João, eu choro porque [pausa] eu tenho uma emoção por ele, porque [pausa] por sinal ele é até meu padrinho. Na hora do batizado, trouxeram ele pra presença e amarraram uma fita em mim, é meu padrinho!³¹

Podemos observar que a imagem citada foi personificada e introduzida no campo social daquela comunidade. O São João se tornou o padrinho de seu Miguel Rodrigues. Na personificação, as pessoas fazem com que os objetos não só existam como pessoas, mas também ajam como elas e estabeleçam compromissos com elas. Esse tipo de modificação, além de introduzir os objetos em uma determinada sociedade, conferindo-lhes identidade social, gera amplas consequências no que diz respeito à condução da vida das pessoas.³² Apenas

30 GELL, Alfred. *Art and Agency. Anthropological theory*. NY: Clarendon Press – Oxford, 1998, p. 48.

31 Miguel dos Santos Rodrigues. Entrevista concedida em 29 de maio de 2017.

32 STRATHERN, Marilyn. “Sem natureza, sem cultura: o caso Hagen”. In: **O Efeito Etnográfico e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

para citar mais um exemplo do que foi dito, é importante que se ressalte que o São João também é detentor de grande parte das terras do Catimbaua, o que influencia diretamente no modo em como a comunidade manipula as terras.

Mas o fato é que esse poder também é apropriado por aqueles que possuem as imagens, que passam a ser vistos como entes que têm acesso ao sagrado. Os donos de imagens, por conta disso, adquiriam grande poder diante da comunidade em que viviam, uma comunidade que não possuía representantes políticos e eclesiais tinha em sua figura uma grande liderança. Era através desses sujeitos que grande parte da comunidade (quase sempre desfavorecida) tinha acesso aos benefícios externos à comunidade. Raimundo Heraldo Maués aduz que os interesses das classes envolvidas nesse tipo de processo são distintos e a não sistematização do conhecimento religioso pelos leigos não os permite controlar e monopolizar as práticas religiosas ficando à mercê dos sacerdotes, profetas e feiticeiros e a satisfação de seus interesses espirituais e mágicos.³³ Entretanto, como podemos observar, isso não implica em dizer que os sujeitos “leigos” permaneçam passivos diante desses especialistas e de suas práticas. Estes também se associam, contestam e ajudam a remodelar essas práticas.

O papai ia buscar o padre no Abaeté de reboque [...] Ele vinha fazendo batizado des do bico do São Pedro. As vezes chamavam: Ê seu Rodrigues! Seu Rodrigues! Você vai levando o padre? (Seu Rodrigues) Vou! Ah seu Rodrigues ninguém pode i lá, nós queria mandá batizá um filho, num temo como i lá, num temo canoa, cê pode incusta aqui um instante? O papai dizia: Olhe padre, eles querem batizá uma criança, aí o padre respondia: pergunta se eles tem um franguinho pra me dá, que eu vou já batizar ele. Tem padrinho? Pulavam lá pro reboque, batizava, tirava a criança, aí dava um franguinho pra ele, e ele trazia pra comê na casa dele lá no Abaeté.³⁴

33 MAUÉS, Raymundo Heraldo. **Padres, pajés, santos e festas**: catolicismo popular e controle eclesial. Um estudo antropológico numa área do interior da Amazônia. Belém: Cejup, 1995.

34 Salvador dos Santos Rodrigues. Entrevista concedida em 29 de maio de 2017. Salvador dos Santos Rodrigues nasceu em 1 de novembro de 1942 na localidade do Catimbaua (interior de Igarapé-Miri). É parte da família Rodrigues fundadora desta comunidade e detentora da imagem de São João. Esse personagem esteve presente de forma ativa em grande parte das práticas pesquisadas neste trabalho.



Figura 1 – O São João do Catimbau é uma das imagens de santo mais antigas que existe em Igarapé-Miri (seu mito de origem data do período da Cabanagem) e pode ser considerada como um exemplo clássico de uma imagem que adquiriu agência.

A amplitude alcançada por essas práticas no período estudado é algo que merece destaque.

Durante o ano me pediam abrigo umas quatro, cinco vezes [...] vinha santo de outros lugares, vinha o São Miguel de Beja [Abaetetuba], Deus o livre! O pessoal já estava esperando! O são Benedito de Gurupá, o pessoal ia buscar, trazer, tinha o Menino Deus do velho Farias da Rússia³⁵.

No trecho, é possível perceber quão abrangente era essa prática. Santos de municípios como Abaetetuba e Gurupá esmolando a quilômetros de distância no município de Igarapé-Miri, isso nos mostra também uma grande identificação cultural entre esses municípios que sustentavam práticas em comum se comunicando e se relacionando mutuamente. Outra observação importante é perceber que esses santos não apenas “andavam” em lugares diferentes, mas também em épocas diferentes de seus festejos e isso às vezes se estendia por meses, portanto, se levamos em conta o número de esmolações e o número

35 Geraldo Sinimbú, *op. cit.*

de festividades de santo realizadas em cada comunidade do município de Igarapé-Miri, chegaremos a um número bastante considerável de eventos festivos durante o ano e todos entrelaçando a religião, a música e, por que não sugerir, o comércio.

Costa e Macedo (2010), ao realizarem estudos acerca da memória e da experiência ligadas a festas religiosas vivenciadas ao longo do século XX, na comunidade camponesa de Igarapé do Cravo, na região nordeste do Pará, afirmam que “A ocorrência das festas religiosas enseja uma série de outros eventos específicos associados: bingos, leilões, bailes dançantes, dentre outros”³⁶. Para esses autores, são esses eventos que, em conjunto com os eventos religiosos, atraem grande parte dos romeiros para aquela região. No caso específico das esmolações, não podemos perceber o fator lúdico festivo como algo que atraía pessoas de outras comunidades, que não aquelas das localidades imediatamente próximas ao evento. A comunicação sobre a realização das esmolações só era deliberada a partir do momento em que os esmoladores conseguiam abrigo em uma residência. Por isso, esses eventos, na maioria das vezes, não eram realizados em datas predeterminadas. Seu principal caráter era o de ser um evento religioso itinerante que ia ao encontro das pessoas e não do contrário.

Como último – mas não menos importante – vocábulo simbólico, podemos apontar as práticas comensais. Em Igarapé-Miri, após as cerimônias, tinha-se como tradição oferecer aos participantes algum tipo de bebida, estas geralmente variavam entre mingaus, chocolates e sucos, às vezes acompanhadas de biscoito ou bolacha. Esses “lanches” – principalmente os chocolates – representavam um atrativo a mais para as participações nos rituais. Filho e Andrade, ao pleitearem tombamento ao patrimônio imaterial de Alcântara (MA), alegavam que “Os doces são itens imprescindíveis nos rituais de comensalidade estabelecidos entre os festeiros, sendo distribuídos aos presentes também após as ladainhas” e completavam sobre as práticas do ritual: “[...] Entre estas, se estabelece uma ampla rede de reciprocidade, configurada pelo intercâmbio de gestos, versos e fórmulas de tratamento, cânticos, danças e banquetes”.³⁷

36 COSTA, Antonio Maurício Dias da; MACEDO, Cátia Oliveira. “Festa de antigamente é que era festa”: memória, espaço e cultura numa comunidade camponesa do nordeste paraense. **Revista Estudos Amazônicos**, v. 5, n. 2, 2010. p. 112.

37 FILHO, Benedito Souza; ANDRADE, Maristela de Paula. Patrimônio imaterial de quilombolas – Limites da metodologia de inventário de referências culturais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 38, p. 75-99, jul./dez. 2012. p. 80.

Entre o Mito e a Função Social

Entender o *porquê* de as ladainhas realizarem-se constantemente em regiões mais distantes da igreja oficial (no caso específico de Igarapé-Mirí, nas localidades interioranas) não é tarefa difícil. Entretanto, procurar perceber os motivos que levavam algumas pessoas a realizarem essas cerimônias “próximas” às instituições católicas talvez nos ajude a ampliar a compreensão sobre sua função social.

De praxe, era comum que as ladainhas fossem realizadas em barracões de festa ou em residências que comemoravam os santos de uma comunidade ou de uma família. Na sede da cidade de Igarapé-Mirí, muitas ladainhas ficaram conhecidas pelo nome de seus proprietários: Ladainha da Tia Merá e Ladainha do mestre Ranolfo foram algumas ladainhas que se mantiveram tradicionalmente, mesmo localizadas próximas ao prédio da igreja matriz da cidade. Há de se destacar também que seus realizadores eram frequentadores assíduos dessa igreja. Isso nos mostra que as ladainhas possuíam uma utilidade social, ou melhor dizendo, uma funcionalidade que diferia das oferecidas pela igreja oficial. Portanto, não se trata apenas de uma cerimônia sincrética, que existia por conta da ausência ou da precariedade estrutural da igreja católica ou, como sugerem alguns entrevistados, de uma subclasse de rituais católicos. Claude Rivière afirma que os ritos também são utilizados pelas sociedades (mesmo que de modo inconsciente) como forma de quebrarem o peso de seu cotidiano. Para esse autor o rito é o momento em que a sociedade respira.³⁸

As rezas de ladainhas não são qualquer reza. Possuem estruturas de organização que variam de acordo com os fins para as quais são direcionados. Essas estruturas são determinadas por capituladores que detêm autoridade que emana de um saber praticado. Seus cânticos podem se assemelhar aos cânticos gregorianos da igreja católica (textos, entonações e uso do “latim”), mas a experiência concreta, sensorial dos cânticos de ladainhas atua muito mais no campo dos sentimentos do que no campo da informação textual, estas muitas vezes são ininteligíveis e nem sequer possuem coerência literária,³⁹ guardando um sentido somente compreendido por seus participantes. São vocábulos que

38 RIVIÈRE, Claude. **Os ritos profanos**. Petrópolis: Vozes, 1997.

39 A Ladainha “A Paz” de mestre Socó apesar de ter grande significância para sua comunidade não possui letra traduzível.

não comportam análise externa à sua práxis. Esses detalhes nos mostram que as ladainhas guardavam consigo grande carga simbólica, tinham autonomia e função social singular, portanto, gozavam de um lugar diferenciado entre outros rituais. Isso explica em grande parte não somente sua coexistência em meio a outros cultos religiosos (missas católicas, sessões de umbanda e cultos evangélicos) como também a permanência de sua prática até os dias de hoje naquele município. Entretanto, poderíamos nos fazer uma última pergunta: por que tendenciamos sempre a associar as ladainhas às suas matrizes católicas e não às africanas? Nos parece que aos negros brasileiros cabe um tipo de matriz religiosa somente nas religiões que os pesquisadores acreditam lhes pertencer (umbandas, candomblés, batuques etc.) Alguns estudos já consideraram a possibilidade de pensarmos de forma inversa, integrando o catolicismo às práticas religiosas de matriz africana naquilo que os autores chamam de catolicismo negro ou afro-brasileiro.⁴⁰

De qualquer forma, as ladainhas e as esmolações parecem se localizar naquilo que Carlo Ginzburg definiu como *posição intermediária*, onde de um lado se encontraria o rito e do outro a função social⁴¹. Esse conceito também foi utilizado por Thompson para explicar as *Rough Music* com as seguintes palavras: “aqueles que representam esses ritos podem ter esquecido a muito tempo as suas origens [...] entretanto, os próprios ritos evocam poderosamente os significados míticos, mesmo que estes sejam compreendidos de modo apenas fragmentário e parcialmente consciente”.⁴²

As ladainhas e as esmolações são fenômenos históricos muito amplos, por isso, acreditamos que a interpretação de suas trajetórias históricas só possa ser feita no campo das possibilidades, como sugere Natalie Davis⁴³. Dessa forma, podemos pensar que a partir de um determinado momento histórico a presença europeia católica influenciou e obteve prestígio entre as culturas

40 MACHADO, Cauê Fraga. Culto à Maria, um catolicismo afro-brasileiro? In: PEREZ, L. F. MARTINS, M. C. & GOMES, R. B. (org.). **Variações sobre o Reinado**: um Rosário de Experiências em Louvor a Maria. Porto Alegre: Medianiz, 2014.

41 GUINZBURG, Carlos. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. Tradução de Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

42 THOMPSON, E. P. **Costumes em Comum**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 382.

43 DAVIS, Natalie Zemon. Antropologia e História na década de 1980: as possibilidades do passado. Tradução de Denise Bottmann. **Journal of Interdisciplinary History**, v. 12, n. 2, p. 267-275, 1981.

afro-indígenas – quem sabe através do discurso e/ou talvez pela imposição de seus valores – o certo é que o panteão católico passou a ser adotado pelas comunidades negras, indígenas e caboclas que aqui viviam. Por outro lado, essas comunidades mantiveram a autoridade de seus líderes (capituladores); criaram vínculos com os santos patronos, reordenando sua relação com a igreja e com representante das classes dominantes; promoveram sua musicalização, introduzindo os tambores, os cânticos, as harmonizações e grande parte de seu imaginário. Essa interação, bastante dissonante na forma, no tempo e no espaço, adquiriu função social que aglutinou, interagiu, compartilhou, transformou e reafirmou saberes e fazeres de coletivos humanos. Foram esses valores simbólicos e as relações sociais presentes nesses ritos que também ajudaram a organizar cognoscitivamente a vida e a compor a identidade do povo miriense.

CARIMBÓ, BREGA, INDÚSTRIA FONOGRAFICA

DE *LAMBADAS* E *BREGAS*: A MÚSICA PARAENSE COMO EPÍTOME DO NOVO MUNDO

*Andrey Faro de Lima*¹

O musicólogo americano Peter Manuel inicia sua obra *Caribbean Currents* com algumas indagações em torno dos aparentes paradoxos relativos à popularidade e à influência planetária da música produzida em uma região que corresponde a menos de um por cento da população mundial². O autor, como se observa a seguir, assinala que o impacto global dos múltiplos estilos musicais caribenhos se impõe quase como um “enigma”:

How could music styles of such transnational popularity and influence be fashioned by a population numbering well under 1 percent of the world's peoples, scattered in an archipelago, and quite lacking in economic and

1 Doutor em Ciências Sociais - Antropologia (UFPA). Professor da Escola de Aplicação da UFPA.

2 O Caribe caracteriza-se por uma significativa diversidade étnica, geográfica, política, linguística e cultural. Durante cinco séculos (desde o XVI) esteve submetido à colonização por diversas nações europeias (espanhola, portuguesa, holandesa, francesa e inglesa), tendo, sobretudo nas Antilhas, sua população nativa praticamente sido dizimada, e atuando no contexto colonial como principal destino do tráfico de escravos africanos para as américas. Abrange os países continentais (México, Nicarágua, Costa Rica, Venezuela, Guiana Inglesa, Guiana Francesa, Suriname e El Salvador) banhados pelo mar de mesmo nome (com exceção de El Salvador, que é banhado pelo Pacífico), e as Antilhas Maiores (Cuba, Haiti e República Dominicana, e Porto Rico) e Menores (Anguilla, Antígua e Barbuda, Antilhas Holandesas, Aruba, Barbados, Bermuda, Ilhas Virgens, Ilhas Caymans, Dominica, Granada, Guadalupe, Martinica, Montserrat, São Cristovão e Nevis, Santa Lúcia, São Vicente e Granadinas, Trinidad e Tobago, Turcos e Caicos), além das Bahamas.

political power? How is that *reggae*, emanating from small and impoverished Jamaica, can resound and be actively cultivated everywhere from Hawaii to Malawi? Why should it be Cuba that produces the styles that dominate much of the African urban music in the mid twentieth century? Or, to go farther back in time, what made the Caribbean Basin so dynamic that its Afro-Latin music and dance forms like the *sarabanda* and *chacóna* could take Spain by storm in the decades around 1600 and go to enliven Baroque music and dance in Western Europe?³

Tais perguntas são quase retóricas se se considerar que já trazem consigo as conexões possíveis que melhor podem esclarecer esse fenômeno. O próprio Peter Manuel logo aponta para algumas direções ao considerar que em um plano metafórico (no qual se delineariam, inclusive, as performances narrativas), o Caribe se constitui como “elo” para as fusões que conectam o Velho Mundo – Europa e África – ao Novo Mundo. Constituir-se-ia o lugar das amálgamas, dos entrecruzamentos que retroalimentariam a vitalidade e a pujança criativa da região.⁴

Considerando essa referência como dorsal, busca-se aqui compreender algumas questões concernentes à trajetória de dois gêneros musicais populares – a *lambada* e o *brega* – no domínio de certas condições marcadas pelos processos colonial e pós-colonial latino-americano e caribenho, e que têm nas tradições musicais importante expediente narrativo e identitário.

Nesses termos, atentou-se aqui para as possíveis relações existentes entre identidade, território, gênero musical e mercado e de como esses elementos, de modo bastante diverso, foram articulados em diferentes contextos e realidades na América Latina e Caribe. Observou-se que nessas articulações,

3 MANUEL, Peter. **Caribbean Currents**. Caribbean Music from *Rumba* to *Reggae*. Philadelphia: Temple University, 2006. p. 06. “Como poderiam estilos musicais de tamanha popularidade e influência transnacional serem criados por uma população de menos de 1% do contingente mundial, distribuída por um arquipélago carente de poder econômico e político? Como é que o *Reggae*, emanando da pequena e empobrecida Jamaica, pode ressoar e ser ativamente apreciado em todo lugar, do Havai ao Malauí? Por que deveria ser Cuba a produtora de estilos dominantes na música urbana africana em meados do século XX? Ou, com maior distância no tempo, o que tornou o Caribe tão dinâmico que suas formas de dança e música afro-latina, como *sarabanda* e *chacóna*, viriam a arrebatar a Espanha por volta dos 1600 e estimular a dança e a música barroca na Europa Ocidental?” (Tradução de Antonio Maurício Costa).

4 Os mercados fonográfico e turístico, por sinal, atuam como os maiores disseminadores dessas imagens e representações.

categorias ou concepções que envolvem a própria condição colonial e pós-colonial e que remetem à ideia de uma miscibilidade mais ou menos fertilizante e característica estará presente, seja como correspondência às demandas metropolitanas, seja nas tentativas de oposição ou subversão dessas mesmas demandas, como um dilema.

Entrementes, traz-se então a *lambada* e o *brega*. Por meio desses gêneros musicais, como então definidos, notadamente associados ao estado do Pará, e a partir de pesquisa documental e entrevistas com músicos, produtores e radielistas, pretendeu-se discutir como os mesmos elementos anteriormente citados foram articulados nos muitos empreendimentos em torno da criação, atualização e estabelecimento desses “novos” ritmos, nos quais as vicissitudes coloniais e pós-coloniais se tornaram centrais, incluindo, muitas vezes, a própria ideia mesma de uma cumplicidade ética e estética com certa noção mais ou menos genérica de Caribe e América Latina, ironicamente ou não, assinalada pelo dilema já referido.

A terra da fertilidade e das amálgamas

Conforme observa Peter Manuel, muitos estudiosos têm argumentado que o status assumido pela música caribenha no contexto moderno global se deve à “sensualidade” a ela associada (que na música europeia teria sido reprimida por séculos de cristianismo), tida como especialmente apropriada à estética e à visão de mundo moderno-contemporâneas, caracterizadas pela liberação das inibições ocidentais. Outros já sugerem que o alcance da música caribenha deriva de seu inerente caráter *creole*, produto de tradições deslocadas do Velho Mundo.

Descontando a carga de *exotização* que, comumente, orienta o pensamento ocidental em torno da música não europeia, decerto, desde o século XVI, a música já se apresentava domínio fertilizador dos entrecruzamentos culturais ocorridos no mundo colonial. O musicólogo cubano Leonardo Acosta aponta que, embora os colonizadores desprezassem (quando não destruíam) as formas de expressão dos povos não europeus, a música parece ter atuado como meio excepcional das amálgamas culturais características do período colonial.⁵ Por meio da Espanha, e procedentes da América, desde o século XVII aportavam

5 ACOSTA, Leonardo. *Música e descolonização*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.

no continente europeu vários elementos africanos miscigenados em terras americanas com o espanhol e com o indígena, como a *sarabanda*, a *chacóna*, o *fandango*, o *zamba*, a *kalinga* ou *calenda*, o *tango*, a *habanera*, e muitos outros.

A valorização do pitoresco pela Europa, a partir do século XVII, levou a uma busca estética pelo exótico, o que permitiu certa difusão, nas metrópoles, de elementos culturais oriundos das colônias. “O exotismo oferecia-se como um sonho tentador, tal como fora para os aventureiros do século dezesseis o ouro das índias”.⁶

Nos meios artísticos europeus, a Espanha passou a ser percebida como a ponte entre o exotismo das colônias e o mundo metropolitano. O *espanholismo* e o *orientalismo* passaram à ordem do dia, em uma época na qual a França tornava-se a nação que descobria um mundo de sonoridades através de suas próprias fronteiras.

Leonardo Acosta ressalva que essa busca pelo exótico, nos meios artísticos metropolitanos, sobretudo franceses, contrasta com o desinteresse historiográfico pela música do mundo não europeu. Tal contradição decorreu da percepção acerca da música proveniente das colônias e ex-colônias, considerada apenas “matéria-prima cultural” que deveria ser elaborada e transformada em “produto artístico de valor universal”, segundo critérios eurocêntricos.

Entretanto, enquanto a Europa seguia com sua evolução musical, nas colônias, elementos culturais indígenas, ibéricos e africanos, sobretudo na América Latina, entremeavam-se cada vez mais, processo que teria possibilitado a contínua fertilização da música do Novo-Mundo:

Assinalamos a originalidade do processo musical latino-americano em comparação com o europeu e também relativamente à África e à Ásia, pouco afectadas pela infiltração musical das velhas metrópoles, o que corresponde principalmente, ao tipo de colonização levado a cabo na América Latina e no resto do chamado Terceiro Mundo.⁷

Sua condição colonial, consoante explica o autor, levou a América Latina, diferentemente da Ásia e da África, a criar sua própria “cultura musical” a partir de modelos europeus. Durante algum tempo, nos meios cultos, essa

6 ACOSTA, Leonardo. **Música e descolonização**. Lisboa: Editorial Caminho, 1989, p 25.

7 Idem, p. 162.

dependência foi quase absoluta. Entretanto, no cerne das camadas populares, desde o princípio da colonização nas Américas, proliferavam expressões musicais nas quais se faziam significativamente presentes elementos indígenas e africanos. O músico popular latino-americano e caribenho caracterizar-se-ia por maneiras de fazer diferentes das da Europa. A herança indígena e africana, nesse sentido, teria subvertido as formas de fazer estritamente europeias por meio da improvisação, da espontaneidade e do aleatório.

Grande parte dos discursos em torno da música latino-americana e caribenha, por parte de intelectuais do Novo Mundo, coaduna-se às tentativas de desestabilizar a percepção eurocêntrica (neste caso ao que cabe à música) baseadas no princípio grego de harmonia e das relações matemáticas entre os sons, reflexo da própria fixidez com que o ocidente tradicionalmente conceberia suas categorias de compreensão da realidade e que, por sua vez, no contexto das colônias americanas, estariam atravessadas por outros princípios mais fluidos.

Esses discursos refletem um fenômeno comum no mundo pós-colonial, onde países e regiões periféricas, desde pelo menos o século XIX, buscaram narrativas unificadoras fundamentais à emergência dos novos estados-nações. Daí que a condição marginal vai permear as incursões retóricas acerca de sua identidade em diferentes momentos e níveis, e as articulações decorrentes desse quadro vão justamente estabelecer uma tensão marcada pela tentativa de subversão dos sujeitos coloniais no interior do discurso eurocêntrico.

Autores clássicos como o cubano Alejo Carpentier⁸ (2006) e o martinicano Edouard Glissant⁹, entre outros, detiveram-se em empreender discursos que se contrapusessem às noções essencialistas sobre fronteira, território e identidade, tidas como próprias da perspectiva ocidental; onde a ideia de *nação* é balizar. Esses intelectuais, dentre outros, tornaram-se referenciais no que diz respeito à construção de uma identidade latino-americana e/ou caribenha.

Por ser então reconhecida como resultado de uma tradição de contatos étnico-raciais e culturais entre grupos diversos, a cultura popular, incluindo a música, possuía então forte apelo unificador, pertinente recurso simbólico das novas nações.

8 CARPENTIER, Alejo. **Visão da América**. São Paulo: Martins, 2006.

9 GLISSANT, Edouard. **Le discours antillais** (Le Môme et le Divers). Paris: Seuil, 1981. p.190-201. (tradução de Normélia Parise).

A associação entre nacionalidade e música popular na América Latina e no Caribe é observada em diversos registros – *calípsso* trinitadiano, *samba* brasileiro, *reggae* jamaicano, *cúmbia* colombiana. Carolina Delgado verifica que as representações que conectam as tradições musicais *generificadas* com aspectos da cultura – nacionalidade, raça, classe e relação entre os sexos – não são aleatórias, sendo geradas por vários fatores – políticas estatais, ação de movimentos intelectuais e políticos de alguns setores da sociedade civil e resultados das estratégias de mercado da indústria musical –, daí a importância de classificação das diferentes tradições musicais latino-americanas e caribenhas como referências identitárias e/ou mercadológicas.¹⁰

A noção de gênero musical pressupõe, de modo geral, aspectos formais e estilísticos, mas também envolve condições sociais referentes à produção e à recepção da música: “Por ejemplo, lo que definiría la cúmbia no son solo aspectos técnicos como el compás, el ritmo e la instrumentación, sino que cabrían también aspectos sociales, como su función (ser música de danza) y su producción dentro de un contexto social específico”.¹¹

Assim, a dimensão industrial e mercadológica atua substancialmente para a cristalização de representações que associam gênero musical a determinadas nacionalidades, embora a compilação de tais expressões em termos de categorias muitas vezes gere tensões quanto à sua “autenticidade” diante dos modelos de legitimação e da forma generalizante com a qual a indústria musical internacional concebe tais categorias.

As imagens e representações em torno da música caribenha e/ou latino-americana, de modo geral, são indissociáveis do impacto engendrado pelos meios de comunicação de massa, o que envolve não somente a indústria musical. Conforme lembra Luís Vargués Pasos, referindo-se mais especificamente ao Caribe, a indústria do turismo e da cultura, por meio da expansão dos meios de comunicação, tornou-se responsável pela disseminação de múltiplas imagens apoiadas, sobretudo, na premissa da homogeneidade. O Caribe (e aqui

10 DELGADO, Carolina Santamaría. **De la generalidad de lo genérico al género:** La industria musical y la producción de identidades latino-americanas en la primera mitad del siglo XX. Bogotá. Pontificia Universidad Javeriana. s/d.

11 Idem, p. 02. “Por exemplo, o que definiria a cúmbia não apenas aspectos técnicos, como o compasso, o ritmo e a instrumentação, mas também caberiam aspectos sociais, como sua função (ser uma música de dança) e sua produção dentro de um contexto social específico.” (Tradução de Antonio Maurício Costa).

incluo a América Latina) é comumente apresentado como um “paraíso tropical”, onde a região, apesar de formada por diferentes realidades, é concebida como um todo homogêneo e atemporal:

[...] en donde hipotéticamente hay un mismo tipo de gente, de clima, de vegetación, de flora, de fauna, de mar y de playa, de paisaje submarino, de hoteles, de diversiones, de bebidas, de gastronomía, de música y demás elementos con los que va creando, a partir de esas representaciones, una identidad de las personas y una imagen del Caribe, que sólo existen en su mente y en las de quienes así las imaginan.¹²

De qualquer modo, os meios de comunicação de massa, ainda que tenham, em certo nível, contribuído para a emersão de associações entre música popular e nacionalidade, operaram também para o surgimento de percepções transnacionais acerca da música latino-americana e caribenha, como se pode observar.

Nas primeiras décadas do século XX, segundo acrescenta Delgado, engenheiros de empresas fonográficas como a Columbia, a Odeon e a RCA já realizavam pesquisas em países como Brasil, México, Cuba, Trinidad e Tobago, Colômbia, entre outros. Muitas dessas empresas, a partir dos anos 1920, estabeleceram-se em vários desses países, produzindo e comercializando *sambas*, *boleros*, *tangos* e *rumbas* em um período de ascensão da radiofonia e da fonografia.

O advento da radiofonia e da fonografia não apenas levou ao processo de *generificação* ou *standardização* de tradições musicais na América Latina e Caribe, mas imprimiu também, entre músicos e produtores, o deslocamento da experiência estética para uma lógica industrial, marcada então pela necessidade de contínuas *inovações*, o que, de certa forma, também ocasionou transformações significativas no que tange à orientação do público. Por sua vez, essa *inovação* passou a envolver desde o emprego de novos recursos tecnológicos até diferentes empreendimentos estilístico-musicais.

12 PASOS, Luís Várgues. A construção de uma identidade imaginada: o Caribe. (In) **Revista Brasileira do Caribe**, Brasília, v. 9, n. 18, p. 335-360, jan.-jun. 2009. “E de onde, hipoteticamente, há um mesmo tipo de gente, de clima, de vegetação, de flora, de fauna, de mar e de praia, de paisagem submarina, de hotéis, de diversões, de bebidas, de gastronomia, de música e demais elementos com os quais se cria, a partir dessas representações, uma identidade das pessoas e uma imagem do Caribe, que só existem em sua mente e nas de quem assim as imaginam” (Tradução de Antonio Maurício Costa).

O sociólogo Theodor Adorno, em suas observações acerca do fenômeno denominado por este de *fetichismo na música*, apõe que o *valor de troca* das produções artísticas (incluindo musicais), haja vista sua decorrente apropriação pela indústria cultural, assume, tal como qualquer mercadoria, uma função específica de coesão. Nesse sentido, o “poder teológico” da música como mercadoria situar-se-ia nos próprios fins que encerra em si: participar.

[...] o casal de automóvel, que passa o tempo a identificar cada carro que cruza e a alegrar-se quando possui a marca e o modelo mais recente; a moça cujo único prazer consiste em observar que ela e o seu parceiro “sejam elegantes”; o “juízo crítico” do entusiasta de jazz, que se legitima pelo fato de estar ao corrente do que é moda inevitável.¹³ (ADORNO, 1996, p. 80).

Segundo Theodor Adorno, as produções artísticas, concebidas no domínio da indústria cultural, adquirem, para o consumidor, sentido e valor intrínseco, assumido pelo próprio processo de consumo. A expansão da radiofonia e da fonografia certamente contribuiu para isso, provocando mudanças significativas em escala mundial.

Entrementes, a pertinência da *inovação*, refletida na busca por novos gêneros resultantes de *misturas* ou *fusões*, tornou-se cada vez mais relevante, haja vista, principalmente, o incremento fonográfico aliado à expansão da radiofonia, do cinema e da televisão, que imprimiram uma nova dinâmica de produção, reprodução, circulação e consumo de bens culturais, o que inclui a música. Por meio da fonografia e da radiofonia, sobretudo, a categorização de tradições musicais sob a forma de gêneros classificáveis nas estantes das lojas de discos se tornou baliza para a sensibilidade e percepção. A partir da disseminação desse processo, os limites e as fronteiras dos ritmos passaram a orientar os mais diferentes projetos.

Isso influi então reciprocamente no modo como a música será concebida e assimilada, o que envolve invariavelmente a maneira com a qual músicos diversos irão se articular. As performances passam a considerar a lógica, em termos de gênero, de estilos e artistas em consonância com a dinâmica impressa, sobretudo, pela fonografia e pela radiofonia.

13 ADORNO, Theodor W. “O fetichismo na música e a regressão da audição”. In: **Adorno**. São Paulo: Nova Cultural, 1996. p. 65-108. (Coleção “Os pensadores”).

Ora, é claro que de alguma forma tudo isso não deixou de exercer influência no Brasil e, em especial, na Amazônia paraense, não somente porque os sucessos nacionais e internacionais radiofônicos e de vendas de discos obtiveram expressivo alcance entre artistas e público desse estado, mas, principalmente, porque, no caso em questão, com o avanço e o estabelecimento de uma tônica industrial para o processo produtivo artístico-musical, ocorreu, regionalmente, sobretudo a partir dos anos 1970, o surgimento de uma espécie de *jogo* que distintamente passou a envolver, com maior ou menor ênfase, mercado, gênero musical, território e identidade. Por *jogo* considero o teor, as negociações e as estratégias com as quais esses quatro elementos foram articulados simbolicamente e socialmente por sujeitos e coletividades em momentos diferentes, influenciando mútua e consequentemente no desenvolvimento de uma indústria cultural de contornos mais ou menos regionalizados.

De certo modo, o processo de materialização de um mercado artístico-musical no Pará e, mais especificamente, em Belém, emerge como um desdobramento da maneira com a qual a região se atualizava diante das mudanças impressas, devidamente evidenciada por meio da movimentação de artistas, gêneros, rádios populares e circuitos festivos. A gradual expansão da fonografia local constituiu mais uma etapa desse fenômeno, daí que as articulações ao mesmo tempo estilísticas e mercadológicas se deram nesse domínio, marcado pela presença e popularização de *boleros*, *merengues*, *cúmbias*, *carimbós*, da música *pop* estadunidense e reminiscências da Jovem Guarda¹⁴.

Com a expansão da fonografia local e regional, aliada a todo um circuito que progressivamente se retroalimentava, o *jogo* que buscou envolver os quatro elementos anteriormente citados se expandiu. Isso, grosso modo, é mais bem identificado quando se observa os empreendimentos de músicos, produtores e

14 Conforme observa Antônio Maurício da Costa (2012), desde os anos 1920, além do *samba*, gêneros como a *rumba*, o *bolero*, o *mambo*, o *foxtrote* e o *tango* contemporaneamente dividiam a preferência dos ouvintes brasileiros. Tal fenômeno decorreria da popularidade que o cinema americano obteve no Brasil e do incremento das indústrias de discos e da radiofonia, que não deixavam de incluí-los em seus filões mercadológicos (COSTA. Antônio Maurício Dias da. Festa e espaço urbano: meios de sonorização e bailes dançantes na Belém dos anos 1950. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 32, nº 63, 2012 pp. 381-402.). Assim, gêneros musicais latinos e/ou caribenhos, assim como norte-americanos (dorsal para o surgimento da Jovem Guarda), concomitante ao avanço dos grandes veículos de comunicação de massa, fizeram-se cada vez mais presentes e estimados no gosto popular dos brasileiros, o que ocorreu, considerando as possíveis especificidades, no contexto regional amazônico.

radialistas em torno da criação, atualização e estabelecimento de novos ritmos a serem incluídos no panteão musical paraense.

A popularização da lambada talvez represente um caso emblemático.

Uma dose de *lambada*

As primeiras menções à *lambada* remetem aos anos 1970 e ao popular radialista Haroldo Caracciolo, um dos primeiros comunicadores de rádio a incluir, majoritariamente, no *cast* de seus programas, canções de *merengue*, *cúmbia* e, um pouco depois, *cadences* e *calipsos*. Conhecido *merengueiro* das gafieiras e bailes da periferia belemense, Haroldo Caracciolo, segundo várias referências, durante suas apresentações radiofônicas, entre uma canção e outra, utilizava a expressão *lambada* para informar aos ouvintes e colegas que aproveitaria o ensejo para tomar uma “dose de cachaça” em um bar próximo, ou seja, que o momento “pedia uma *lambada*”, conforme se verifica na citação a seguir:

[...] O termo *lambada*, que depois influenciaria um estilo musical tipicamente paraense, o *brega*, teria sido da autoria de Haroldo Caracciolo, um dos comunicadores da era de ouro dos animadores de estúdio nos anos 1970 do século passado. Segundo contemporâneos do rádio, Caracciolo usara a expressão durante a apresentação dos programas que apresentava como forma de aviso disfarçado de que ia “molhar” a garganta no bar mais próximo, enquanto a música estivesse tocando. O bar “Ponto Certo” ficava na esquina das ruas Frutuoso Guimarães e Manoel Barata. [...] Na programação das rádios, proliferavam os pedidos pelas músicas cantadas principalmente por Luís Kallaf e pelas orquestras guianenses Sonora Matancera e Sonora Santanera, entre tantos *merengueiros*. A expressão ganhou dimensão regional e, de algum tempo atrás aos dias de hoje, significa o embalo quente e frenético do ritmo caribenho encorpado ao *brega* paraense.¹⁵

Carlos Santos, cantor, produtor, empresário e proprietário (nos anos 1970/80) dos estúdios Gravason, compartilha desse reconhecimento¹⁶. Segundo Carlos Santos, em entrevista para este trabalho, Haroldo Caracciolo possuía

15 LEAL, Expedito. **Rádio Repórter**. O microfone aberto do passado. Belém: Meta Editorial e Propaganda, 2010

16 Carlos Santos desde a juventude já trabalhava com o comércio de discos na área central da cidade. Durante a década de 1980, por meio de sua gravadora, tornou-se o principal divulgador

acesso privilegiado a LPs de *merengue* e de ritmos das Antilhas Francesas e contribuiu significativamente para a divulgação da música caribenha e latino-americana em Belém e proximidades ainda em meados da década de 1970:

[...] Nesta época começaram a entrar as músicas que o locutor Haroldo Caracciolo tocava, ele tocava as músicas que vinham daí das Guianas Francesas, Holandesas, de Paramaribo, também da República Dominicana. Paralelamente a isso eu saí da minha banca e botei a minha primeira loja aqui na Treze de Maio e eu lembro que o Haroldo Caracciolo, ele vinha sempre, porque eu comecei a visitar as rádios e tudo, e ele fazia um programa que era ali no Palácio do Rádio, na Avenida Presidente Vargas, e eu sempre ia lá com ele e tal e ele tinha uma característica, ele era uma pessoa muito bacana mesmo, o Haroldo Caracciolo, e ele tinha uma característica que dizia assim: “toca aí que eu vou dar uma *lambada*”. Uma *lambada* era que ele descia pra tomar uma cachacinha, né. E eu ficava ouvindo aquilo, e eram músicas internacionais.¹⁷

Embora concebida como um adjetivo referente ao *pulso* musical e à predisposição dançante característicos dos ritmos caribenhos e latino-americanos divulgados na região, a expressão *lambada*, popularizada ou não por Haroldo Caracciolo, conforme frisou Carlos Santos, já aparecia como algo relativamente comum no linguajar festivo das gafieiras e bailes da cidade e proximidades durante a década de 1970, tanto que em 1978 veio justamente estampar a capa do primeiro LP que associaria essa expressão a determinados contornos relativamente formais, o *Lambadas das Quebradas Vol I*, de Vieira e seu Conjunto.¹⁸ Guitarrista da cidade de Barcarena, situada às adjacências da capital, Vieira incluiu em seu trabalho pioneiro composições próprias, instrumentais (com a guitarra assumindo toda a melodia). Essas canções incorporavam elementos diversos – *cúmbia*, *choro*, *carimbó*, *merengue*, *forró*, *bolero*. De maneira geral, a obra de Vieira não se diferenciou substancialmente do que era produzido

de artistas identificados com a música paraense popular, consolidando assim toda uma indústria fonográfica regional associada à projeção de gêneros como o *brega* e a *lambada*.

17 Carlos Santos. Entrevista realizada em 5 de abril de 2012.

18 Há quem atribua a autoria da *lambada* a Pinduca, que em 1976 lançou em seu LP *No Embalo do Carimbó e Sirimbó do Pinduca, Vol 05*, uma canção instrumental intitulada *Lambada Sambão*. De qualquer forma, no ano em que essa canção foi gravada o termo já era comum nos ambientes festivos, segundo relatos diversos.

e reproduzido por outros artistas locais, exceto por uma especificidade, suas canções, além de trazerem o protagonismo da guitarra elétrica, vinham identificadas com a expressão *lambada* – *Lambada da Baleia*, *Vamos Dançar Lambada* –, o que denota desde já a associação do termo a certos contornos estilísticos.

De todo modo, Haroldo Caracciolo, talvez pelo alcance que o rádio possuía naquele período, é mais notoriamente reconhecido como autor da vinculação da *lambada* a certos pressupostos formais, como a dinâmica acelerada e o caráter dançante.

Atento ao apelo que obtinha o repertório do radialista *merengueiro*, Carlos Santos logo solicitou indicações de suas fontes fonográficas. Haroldo Caracciolo o teria informado que seus LPs e compactos eram adquiridos de um estrangeiro que visitava regularmente a capital paraense e trazia consigo discos com os últimos sucessos das Antilhas Francesas.

O encontro com o visitante não demorou a ocorrer. Com o material obtido, Carlos Santos então lançou, na virada da década de 1970 para 1980, a primeira coletânea com canções haitianas e guadalupenses intitulada *Lambadas Internacionais*. O alcance popular foi significativo, as vendas se estenderam para os estados do Amazonas, Amapá, Maranhão, Fortaleza, Pernambuco e Bahia. Com o êxito dessa primeira investida, Carlos Santos resolveu então, acompanhado do cantor e compositor Alípio Martins, deslocar-se até o Caribe, no intuito de conhecer o notório produtor guadalupense Henri Debs, grande responsável pela popularização do *cadence* e do *zouk*. O interesse de Carlos Santos envolvia as demandas do mercado regional por novas e mais recentes produções franco-antilhanas (intentava também adquirir as licenças legais para que a Gravasom as reproduzisse). No Caribe, o empresário e artista paraense conheceu outros ritmos, como o *calipso* e o *zouk*, adquirindo uma grande quantidade de LPs e compactos.

Em terras brasileiras, Carlos Santos logo deu continuidade ao seu projeto, lançando, no decorrer da primeira metade dos anos 1980, mais outras coletâneas sob o título *Lambadas Internacionais*, que obtiveram o mesmo sucesso que a primeira. Das canções e artistas caribenhos mais exitosos, destaca-se o conjunto *Les Aiglons*, com seu maior *standard*, a canção *Cuisse-La*, que ficou conhecida jocosa e afetuosamente como *Melô do Tipiti*.

O *cadence*, agora *lambada*, tornou-se notadamente presente nas rádios populares, em festas e aparelhos de som, transformando-se no foco das atenções de muitos artistas e produtores.

Ainda no início da década de 1980, impulsionados pela expansão da Gravasom, foram vários os artistas que passaram a realizar versões de *hits* franco-antilhanos, alguns, inclusive, compondo suas próprias canções no ritmo da *lambada*. De certa forma, não se pode afirmar que houve uma ruptura ou uma ampla inovação em relação ao que os músicos faziam antes, pois a *lambada*, como referência, quase que espontaneamente, passou a abranger as produções que traziam consigo elementos do *merengue*, da *cúmbia*, do *forró* e, inclusive, do *carimbó*. Por outro lado, parece que foi a terminologia *lambada*, cada vez mais utilizada desde pelo menos a segunda metade da década de 1970 que se estendeu para os novos gêneros franco-antilhanos que vieram a somar.

A *lambada* se popularizou rapidamente por todo Norte e Nordeste, por meio de artistas como Alípio Martins, Teixeira de Manaus, Pantoja do Pará, Pinduca, Pim, Vieira, Aldo Sena, Solano, Manezinho do Sax, Barata, Carlos Santos, Márcia Rodrigues, Os Populares, Muiraquitãs, todos mais ou menos afinados ao “gosto” das camadas populares.¹⁹ Vários destes, em comum acordo com a expansão da *lambada*, também participaram da emersão regional do chamado *brega* paraense (conforme se verá mais adiante), outro gênero musical que em alguns momentos chegou a se confundir, ao menos em âmbito local, com a própria *lambada*, haja vista estarem relativamente associados aos mesmos artistas, espaços, aspectos formais e público.

Em meados dos anos 1980, a *lambada* já havia se consolidado entre segmentos mais populares quando por meio, principalmente, de Beto Barbosa, um dos muitos artistas lançados pelo *cast* da Gravasom, o ritmo alcançou quase que subitamente os centros urbanos brasileiros, tornando-se um acontecimento nacional, com veiculação nas grandes mídias e consumo por diferentes segmentos citadinos brasileiros. Esse fenômeno, por sinal, deu origem às *lambaterias*, casas de festas dedicadas ao novo gênero.

19 Alguns artistas de região não necessariamente identificados com a projeção da *lambada* vez ou outra se aproximaram do ritmo, como, por exemplo, Ronaldo Silva, que ainda na primeira metade da década de 1980 compôs a canção *Merengue Latino*, lançada na voz da cantora Maria Lídia e que obteve grande sucesso.

No entanto, o *boom* nacional da *lambada* trouxe algumas questões que tornaram bem evidente o drama que acompanha a evolução de certas tradições musicais paraenses, e que envolve os arranjos em torno da já citada relação entre mercado, gênero musical, *território* e identidade. Com exceção de Beto Barbosa e de alguns outros poucos artistas – Márcia Rodrigues, Pinduca –, grande parte das canções, músicos e bandas identificados com a expansão da *lambada* e, conseqüentemente, de maior projeção no mercado nacional, eram oriundos da Bahia. Igualmente influenciados pelo sucesso estrondoso que as coletâneas produzidas por Carlos Santos alcançaram naquele estado, desde o início da década de 1980, já incluíam, além do *reggae* e do *ijexá*, a *lambada* em seus empreendimentos musicais. Artistas e bandas como Luiz Caldas e *Chiclete com Banana* começavam a despontar em âmbito nacional impulsionados, sobretudo, pela midiaticização do carnaval de Porto Seguro, na Bahia, que cada vez mais se tornava referência nacional no lançamento de modas, ritmos e estilos.

Com isso, a origem da *lambada*, em muitos registros, associou-se à Bahia, o que, segundo Carlos Santos, acabou por gerar uma visível tensão entre músicos, jornalistas, produtores e público paraenses que passaram a reivindicar a sua autoria.

Ademais, o incremento da Gravasom, associada à presença das chamadas *aparelhagens*²⁰ e à maior penetração da música paraense popular nas rádios da região, proporcionou a manutenção e o desenvolvimento de um cenário artístico majoritariamente direcionado ao público do Norte-Nordeste. Em âmbito nacional, outros demais artistas se encarregaram de incursionar pelo ritmo, como Sidney Magal e Fafá de Belém, que produziram LPs voltados à *lambada*²¹.

Com o sucesso, a *lambada* veio a experimentar uma expansão ainda maior quando em 1988 os produtores franceses Jean Karakos e Olivier Lorsac “descobrem” o ritmo durante uma viagem de férias a Porto Seguro. Ao retornarem à França, os produtores criam o conjunto Kaoma, formado por músicos latino-americanos, dentre os quais brasileiros residentes naquele país, e regravam a

20 Empreendimentos reconhecidos pela utilização de suntuosos aparatos eletrônicos, sonoros e visuais diferenciados pelo estilo de festas que propõem, pelo público que atraem e por suas dimensões e feições diversas. As *aparelhagens* são responsáveis pela realização dos bailes populares denominados *festas de aparelhagem* e serão melhor referenciados mais adiante.

21 FAFÁ DE BELÉM. *Atrevida*. Som Livre. 1986. SIDNEY MAGAL. *Magal*. CBS Records. 1990.

canção *Chorando se Foi*, originalmente lançada em 1986 pela cantora Márcia Ferreira e que, por sua vez, era uma versão da música boliviana *Llorando se Fue*, do conjunto Los Kjarkas. Ao regravam a canção, Karakos e Lorsac utilizam o pseudônimo Chico de Oliveira e a registram sob sua autoria com o título “A Lambada”.²²

Ainda em 1989, o *hit* “A Lambada” é abruptamente lançado às *paradas de sucesso* do mundo todo, levando o conjunto Kaoma a ganhar inúmeros prêmios e a encabeçar listas dos artistas e grupos mais exitosos daquele ano. A dimensão midiática que essa canção, exclusivamente, adquiriu foi tamanha que em 1990 duas películas hollywoodianas foram produzidas envolvendo o ritmo: *Lambada: the forbidden dance* e *Lambada: set the night on fire*.

No entanto, com a mesma velocidade, a canção e seu conjunto subitamente desapareceram da mídia internacional. O mesmo ocorreu no Brasil (incluindo, até certo ponto, o Pará), quando o ritmo, a partir de 1991, rapidamente se esvaeceu das atenções de artistas, público e dos grandes veículos de comunicação, agora ocupados com os novos gêneros provenientes da Bahia, como o *axé* e o *samba-reggae*.

Embora tenha experimentado um ciclo de ascensão e decadência quase meteórico, sua trajetória, conforme salienta o sociólogo Leonardo Garcia em artigo intitulado *El Fenómeno Lambada: Globalización e Identidad*, associou-se a um contexto histórico particular que impulsionou sua projeção para além de sua efemeridade e que se desenvolveu como um vetor planetário das novas identidades e imaginários:

Sin embargo, a la diferencia de otros éxitos planetarios de la época, “Lambada” constituye una excepción. En primer lugar, su popularidad coincide con los grandes cambios políticos y sociales del fin del milenio, especialmente en lo que se refiere a la caída del bloque soviético y la agonía del mundo bipolar de las post-guerra. Son igualmente importantes el renacimiento de lo étnico y lo religioso (asociados generalmente a la noción de minoría), así como una presencia cada vez mayor de la tecnología en

22 Em 1990 a canção foi o centro de uma disputa jurídica em torno da autoria da música, envolvendo os compositores e os artistas que a interpretaram posteriormente, Márcia Ferreira e os sócios Karakos e Lorsac. O litígio se estendeu até os produtores franceses serem obrigados a pagar indenizações aos autores originais.

la vida cotidiana, sobretudo en lo que concierne las comunicaciones y la producción industrial en serie.²³

Daí que a difusão da *lambada*, e aqui não me refiro somente à projeção internacional do conjunto Kaoma, mas também ao êxito do gênero musical em terras brasileiras, evidencia justamente as narrativas que atualizam, segundo novos e velhos recursos, os mesmos esquemas coloniais e pós-coloniais que organizam as relações político-discursivas entre as metrópoles e suas províncias.

Isto envolve uma dimensão menos, propriamente, material do que arranjos relacionais e contrastivos que se reproduziram em diferentes escalas e domínios. A ideia de um caráter inerentemente periférico, caracterizado pelo dúbio que abrange a inocência e a sensualidade, o espontâneo, a mestiçagem, e tantas outras representações utilizadas no processo de apropriação retórica do *outro* e construção do *exótico*, da mesma forma com que figuraram as muitas performances narrativas decorrentes da difusão da *lambada* paraense ou baiana em âmbito nacional, fizeram-se notadamente presentes no processo de irrupção internacional da “Lambada” francesa/brasileira. Diferentes centros, diferentes periferias, arranjos relacionais e contrastivos semelhantes. Noutras palavras: O *centro* é comumente a *periferia* de algum outro *centro*. Se se considerar a noção de identidade contrastiva e relacional de Barth, muitos grupos sociais constituem suas narrativas nos interstícios destas duas condições, que não correspondem simplesmente a alternativas.²⁴

Acerca do único LP lançado pelo conjunto Kaoma, Leonardo Garcia comenta que a capa trazia a imagem de uma garota branca e um garoto negro, unidos de maneira quase inocente por meio da dança, evocando assim as ideias de juventude, vigor e mestiçagem. Por sua vez o videoclipe do conjunto

23 GARCIA, Leonardo. El fenómeno lambada: Globalización e identidad. Nuevo Mundo Mundos Nuevos. *Debates*, 2007, p. 5. “Porém, diferente de outros êxitos planetários da época, a ‘lambada’ constitui uma exceção. Em primeiro lugar, sua popularidade coincide com as grandes mudanças políticas e sociais do fim de milênio, especialmente no que se refere ao declínio do bloco soviético e à agonia do mundo bipolar do pós-guerra. São igualmente importantes o renascimento do étnico e do religioso (geralmente associados à noção de minoria), assim como uma presença cada vez maior da tecnologia na vida cotidiana, sobretudo no que concerne às comunicações e à produção industrial em série” (Tradução de Antonio Maurício Costa).

24 BARTH, Fredrik. “Os grupos étnicos e suas fronteiras” In: BARTH, Fredrik. *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2000.

reproduzia representações de um Brasil paradisíaco, onde as praias se misturaram a um sentimento de férias eternas.

Se forja así un esquema de representación opuesto y complementario en relación a aquel de lo primitivo, en donde la frialdad europea encarna la antítesis del calor de lo virginal, lo espontáneo y lo creativo. Es así como en este esquema dual lo frío encarna un símbolo de lo cerebral, lo calculado y lo sobre explotado, tres cualidades atribuidas a una Europa imaginaria en su homogeneidad. Por otro lado, el texto considera al grupo “Kaoma” como representante de la fogosidad creativa de una supuesta alma brasileña, aunque ésta se genere en las frías (y europeas!) orillas del Sena... Es así como un producto totalmente fabricado en Europa llega a ser adoptado “de rebote” en América Latina, como símbolo de un *ethos* “propio” y que se manifiesta sobretudo a través de las ideas de fiesta eterna, calor humano y sensualidad; esquemas de representación que corresponden, por lo demás, a una visión popular muy europea acerca de los países situados al sur del Río Grande.²⁵

As performances que organizam e atualizam as relações político-discursivas envolvidas nos arranjos do tipo *província/metrópole* ou *centro/periferia* se entrecruzam como em um *jogo de espelhos*, daí que a difusão nacional e internacional da *lambada* coincide também com o momento em que artistas, produtores, radialistas e jornalistas paraenses, mais declaradamente, passaram a reconhecer e a afirmar uma cumplicidade precedente entre o Pará, o Caribe e a América Latina de modo mais ou menos genérico, incluindo aí os pressupostos

25 GARCIA, Leonardo. op. cit., p. 07. “Cria-se, desse modo, um esquema de representação oposto e complementar àquele do primitivo, non qual a frieza europeia encarna a antítese do calor do virginal, do espontâneo e do criativo. É assim neste esquema dual que o frio encarna um símbolo do cerebral, o calculado e o muito conhecido, três qualidades atribuídas a uma Europa imaginária em sua homogeneidade. Por outro lado, o texto considera o grupo ‘Kaoma’ como representante da criatividade abrasadora de uma suposta alma brasileira, mesmo que esta se origine nas frias (e europeias!) margens... É assim que um produto totalmente fabricado na Europa chega a ser adotado “em rebote” na América Latina, como símbolo de um *ethos* ‘próprio’ e que se manifesta sobretudo através das ideias de festa eterna, calor humano e sensualidade; esquemas de representação que correspondem, ademais, a uma visão popular muito europeia sobre os países situados ao sul do Rio Grande” (Tradução de Antonio Maurício Costa).

coloniais e pós-coloniais que igualmente situariam e oporiam essas *territorialidades* às (e nas) representações metropolitanas.²⁶

Apesar da música de origem caribenha e/ou latino-americana despontar como recurso e contribuição aos empreendimentos de muitos artistas paraenses desde pelo menos a década de 1950, até então esta música frequentemente era concebida como algo devidamente dissociado do que se entenderia por “música paraense”. O notório músico Pinduca, por exemplo, mesmo reconhecendo a significativa presença e influência dos “ritmos latinos e caribenhos” em sua formação, de modo algum renuncia à autoctonia das tradições musicais amazônicas – *carimbó*, *samba de cacete* – assim como à exclusividade de suas incursões:

[...] Aí foi crescendo, até que fui crescendo na música, até chegar ao disco, mas com a proposta de gravar *carimbó*, mas como eu tava vendo que a coisa se modernizava, eu não quis gravar no *carimbó* original, eu gravei o *carimbó* mais moderno. Modernizar dentro do esquema que tava crescendo (alguns dizem que você acrescentou elementos de música latina no *carimbó*, isso procede?) não, isso não procede. O que acontece é o seguinte: é que tem determinadas músicas que a gente grava, eu e muitos outros, que a gente leva uma batida diferente. Eu, por exemplo, acabei de gravar um disco que tem lá duas ou três músicas que tem um balanço diferente, mas não é *carimbó*. É uma batida tipo uma *rumba*, tipo *macumba*, mas não é *carimbó*, é diferente.²⁷

O guitarrista Vieira tece ressalvas semelhantes quanto à contribuição caribenha e/ou latina em suas composições. De modo enfático, esse artista inclusive se contrapõe ao que publicamente se escreve sobre sua obra, já que são comuns textos e declarações que o associam à influência de gêneros musicais como o *merengue* e a *cúmbia*:

[...] Não existe influência nadinha de *merengue*. Osvaldo Oliveira cantou *merengue*. Eles escrevem que eu peguei o *merengue*, eu não peguei nada. Eu criei aquilo, eu via o ritmo do *mambo*, como era, e eu criei aquele ritmo e

26 Neste trabalho, ao referir as menções de artistas, produtores e demais sujeitos à “América Latina”, não incluo o Brasil, já que estes mesmos sujeitos não incluem.

27 Pinduca. Entrevista realizada em 27 de maio de 2011.

depois eu coloquei o nome de *lambada*. Caribenho era mais *cúmbia* colombiana, *rumba*, já existia, era cubana, *zouk* é novo. No Brasil existia o *calango*, mas o ritmo colombiano... a *rumba* é que era. Do Caribe era aquelas músicas que eles apresentavam na Banda Internacional. Porque vinham pra cá e eles gravavam e botavam o nome. Carlos Santos trazia e ele aproveitava e mandava botar em português, como ele fez com o Aldo. Trazia de Santo Domingo... Los Corraleros.²⁸

Nitidamente se percebe que é a partir, sobretudo, dos anos 1980 (embora haja registros precedentes) que a ideia de proximidade e identificação com a música caribenha e/ou latina passa a ser declaradamente apresentada como uma característica relevante da formação ética e estética paraense.²⁹ A projeção da *lambada* trouxe o fortalecimento de uma indústria da música popular em âmbito regional, o que gerou todo um filão mercadológico agora baseado não somente na utilização da “matéria-prima” proveniente do Caribe ou demais países próximos, mas também na recorrente afirmação de uma cumplicidade que envolveria essa mesma utilização³⁰. Isso se tornou evidente mesmo após o súbito declínio midiático da *lambada*, quando novos (e outros nem tão novos) artistas e bandas, com maior ou menor projeção, atentos também às tendências nacionais, logo se afinaram ao respectivo filão.³¹ Destacam-se as bandas *Warilou*, *Sayonara* e *Fruta Quente*, que, nos anos 1990, chegaram a ensaiar uma relativa projeção em outras regiões do país (e em outros países), mas sem o alcance atingido pela *lambada*.

Nesse momento o Caribe e a América Latina se apresentam como uma fronteira discursivamente consolidada, devidamente dramatizada por meio das

28 Vieira. Entrevista realizada em 14 de julho de 2010.

29 Nos anos 1970, os compositores Paulo André e Ruy Barata já faziam referências a essa suposta cumplicidade com a música caribenha e latino-americana. Em suas canções e poesias, essa música era trazida sob uma retórica política, haja vista sua condição periférica e /ou marginal, então concebidas como subversivas frente ao conservadorismo e às inibições supostamente características da “alta sociedade” paraense.

30 Ainda nos anos 1980 vários artistas vieram a fazer referências às conotações lascivas supostamente relativas à música caribenha e/ou latina. Um exemplo é a canção *Beijinho na Boca*, do LP *Popularidade* (Warner Music, 1990), de Beto Barbosa, na qual o merengue é tido como um “ritmo gostoso pra balançar”.

31 Iniciava-se o reinado dos ritmos baianos, com o *axé* e o *samba-reggae*, o que imprimiu uma nova dinâmica à música popular, baseada na utilização de elementos da música *pop* e na produção direcionada para grandes espetáculos e para o carnaval.

letras, estampas dos discos e outros recursos – indumentárias, danças, elementos formais. Na canção *La Cúmbia Sensual* (do álbum *Amor Caliente*, 2000), do conjunto *Sayonara*, por exemplo, o gênero musical de procedência colombiana é reivindicado como um ritmo também brasileiro.³² Em um trecho, o compositor Nilk Oliveira ressalta a originalidade e as condições fronteiriças desse processo de *territorialização* e *transnacionalização*:

Cúmbia Sensual
(Nilk Oliveira, Sayonara)

La cumbia da fronteira
La cumbia sensual
La cumbia brasileira, também original
Me gusta este sonido
Faz bem ao coração
A flecha do cupido me mata de paixão
Tu cuerpo no meu és Bueno
Caliente del amor
Tu cuerpo no meu és fuego
La cumbia me encantou
La cumbia cantadeira
La cúmbia tropical
La cumbia estrangeira, também é nacional
Me gusta este sonido
Faz bem ao coração
A flecha do cupido me mata de paixão.

A banda *Fruta Quente*, igualmente arguta às estratégias regionais diante das vicissitudes impostas pelo mercado da música popular, não se furtou em fazer referências ao Caribe em muitos registros, com representações recorrentes – sensualidade, hedonismo –, segundo se verifica na letra da canção *Caribeña* (do álbum *Fruta da Paixão*, 1995).

32 A banda *Sayonara* surgiu na década de 1950 sempre acompanhando as tendências populares.

Caribeña
(Fruta Quente)

Pelas praias do caribe
Encontrei uma chiquita morena
Os cabelos com seda
E o seu corpo bronzeado a bailar...
Dessa fruta gostosa, quero provar
Dar um beso caliente
Vem me namorar
Ai morena... morena
Com esse cheiro de flor...
ôh Caribeña...ub, lá,lá,lá
Tu me matas de amor.

A busca por uma identificação ética e estética com o Caribe e a América Latina envolve dimensões tanto formais, refletidas nos empreendimentos artísticos de músicos e produtores, quanto iconográficas, haja vista a atenção dada à mediatização dessa mesma identificação. A banda Warilou, idealizada e produzida pelo maestro Manoel Cordeiro, talvez represente um dos exemplos mais assinalados dessa consideração. Manoel Cordeiro mudou-se do Amapá para Belém ainda na década de 1970, quando passou a se apresentar e a gravar com bandas e artistas locais. Logo o músico foi convidado para trabalhar como produtor e arranjador na Gravasom, de Carlos Santos, sendo responsável nos anos 1980 pela produção de inúmeros artistas identificados com o então *brega paraense* e com a *lambada*. Durante o período em que trabalhou na Gravasom, Manoel Cordeiro, em parceria com o cantor e compositor Alípio Martins, deu início a diversos projetos envolvendo gêneros musicais de origem franco-antilhanas, como a *soca*, o *zouk* e o *cacicó*, ritmos, por sinal, bastante populares no Amapá³³

Ainda na década de 1980, oriundos, sobretudo, da Guiana Francesa, vários LPs dedicados a esses gêneros musicais adentraram o interior e a capital amapaense, tornando-se frequentes em festas populares e nas rádios daquele estado. Embora muitos desses ritmos estivessem também incluídos nos acervos

33 Ambos derivam de tradições musicais *creoles*, além de possuírem elementos do *cadence* e do *calipso*, atualizados por meio da utilização de instrumentos eletrônicos.

trazidos por Carlos Santos e Alípio Martins em suas incursões ao Caribe, já eram relativamente conhecidos de Manoel Cordeiro. O músico, por sinal, também reconheceu o potencial mercadológico destes ritmos, tanto que em 1991 o primeiro disco lançado pela banda Warilou trouxe logo na capa a identificação dos três gêneros em questão: *soca*, *zouk* e *cacicó*.³⁴

Ademais, apesar da relativa projeção experimentada pelas bandas e cantores identificados com esse momento da música paraense, não houve um alcance relevante para além do domínio regional, embora o mercado nacional tenha sido uma pretensão.

Regionalmente, a *lambada* e os demais ritmos associados de modo algum estiveram distantes das programações e repertórios das rádios e festas populares, permanecendo estimados nos espaços mais ou menos periféricos da capital e do interior do estado, principalmente por meio da atuação das *aparelhagens*, que se mantiveram importantes para a divulgação de artistas, gêneros e canções.

Por sinal, a *lambada*, pouco mais de uma década depois de seu quase desaparecimento das grandes mídias, protagonizou, nos anos 2000, o que alguns apresentaram como uma “retomada” da música paraense popular, na qual este ritmo, juntamente com o *brega*, é conclamado a assumir um papel central na construção das “novas” performances narrativas em torno da identidade paraense.

O *brega*, inclusive pela relevância que possui nesse processo, demanda, desde já, considerações mais pormenorizadas em relação a sua trajetória e contribuição.

No passo do *brega*

A música paraense popular, se assim se pode referir, encontra-se assinalada, no plano narrativo, pelo caráter dúbio que lhe é quase inerente. Isso se dá não somente porque essa mesma música é produzida e reproduzida em âmbitos reconhecidamente periféricos, mas porque, nesse caso (e aqui não afirmo que seja o único), se acrescentam ainda as articulações que dramatizam as relações entre mercado, gênero, território e identidade e que, pela condição do dilema já referido em outro momento, torna essa dubiedade ainda mais crítica.

34 Warilou – Soca, Zouk e Cacicó. Belém/Pa, Continental, 1990

Noutras palavras, os sentidos que um mesmo gênero musical pode assumir, segundo diferentes perspectivas retóricas e valorativas, embora marcadamente diversos, não necessariamente subvertem a recorrência das condições contrastiva e relacional que lhe justapõe.

Nesse contexto, a trajetória da música *brega paraense* surge como referência icônica dessas considerações, quase como um enigma, devido a maneira com a qual dramatiza o alcance da cumplicidade entre as dimensões significativas e sociológicas.

O próprio termo *brega* até certo ponto atua como uma categoria social e simbólica ampla, permeada por adjetivos e substantivos que o acompanham desde antes mesmo de seu despontar como gênero musical, tornando-o notadamente fronteiro. Sua origem, miticamente, remete à zona do meretrício soteropolitana dos anos 1960, mais especificamente ao seu principal logradouro, a Rua Manoel da Nóbrega, cuja placa de identificação da respectiva via, já bastante desgastada, permitia a leitura somente das cinco últimas letras: *brega*. Logo passaria a identificar os cabarés frequentados pelas camadas mais populares, onde também se ouvia e se dançava gêneros como *bolero*, *samba-canção* e *merengue*, com letras que abordavam desde as “dores de amor” até a “lascívia das paixões”. Na década de 1970, a designação já era comum, sobretudo nas regiões Norte e Nordeste.

No domínio da música, o termo emerge como uma referência negativa, uma denominação que ao mesmo tempo classificava e qualificava certos segmentos musicais mais ao “gosto” das camadas populares. De certa forma, o *brega*, como atribuição, veio atender a uma necessidade hegemônica de estratificação social baseada no consumo de produtos culturais distintos que, por oposição, rotulam o que seria de “bom gosto” ou de “mau gosto”. Entrementes, o sublinhado lirismo da música popular à época, tão aquém aos jogos de linguagem e ao engajamento da música produzida e apreciada pela juventude universitária de classe média, era concebida como proscrita, cafona e alienada.

Em sua tese de doutorado intitulada *Tecnobrega: Do bordel às aparelhagens* (2009), Expedito Leandro Silva acrescenta que, em uma visão não preconceituosa, os gêneros populares eram identificados apenas como música popular romântica:

Na qualidade de estilo musical, o brega revelou-se tanto nos remanescentes da Jovem Guarda como nas duplas do sertanejo romântico que introduziram guitarra e instrumentos eletrônicos nos arranjos dos antigos boleros. Sabendo que seu público era formado pelas camadas populares, os cantores de brega (Waldick Soriano, Odair José, Paulo Sérgio, Fernando Mendes, Nelson Ned, Evaldo Braga, Ângelo Máximo, entre outros) ou de *música cafona* — como eram chamados à época — reinventaram sua própria arte ao incluir instrumentos eletrônicos e arranjos modernos. Tudo isso foi feito sob a influência dos gêneros musicais latinos, sobretudo da rancheira mexicana, a guarânia paraguaia e o bolero cubano.³⁵

Embora os artistas nacionais, de modo geral, nunca tenham assumido o *brega* como uma identidade musical propriamente dita, o mesmo não ocorreu regionalmente, pois sua apropriação por parte dos artistas populares paraenses se deu relativamente sem maiores dificuldades. Em fins da década de 1970, o *brega* já havia se estabelecido como definição para diversos ritmos populares no Pará, tornando-se usual, inclusive, entre músicos, comerciantes, radialistas e produtores.

Segundo Antônio Maurício da Costa, ao se considerar a peculiaridade do *brega* paraense, é necessário levar em conta que ele tem sentido dentro de um contexto no qual o processo de divulgação das canções e dos artistas por meio da mídia se encontra forçosamente ligado à preexistência de um modelo festivo constituído por uma rede de *aparelhagens* e casas de festa de diversos bairros que atuam, conjuntamente, na realização do que ficou conhecido como “festas de *brega*”.

Portanto, uma das marcas basilares que identificam o brega “tipicamente paraense” é o universo das festas de brega, cujo desenvolvimento acompanhou a ascensão do “Movimento Brega”, desde o início dos anos 80. A face “caribenha” que propõem os divulgadores do ritmo na região, tem muito mais sentido ao se considerar as festas de “cabarés” e “gafieiras” das regiões pouco afamadas da cidade nos anos 50 e 60, onde eram populares ritmos

35 SILVA, Expedito Leandro. **Tecnobrega**: Do bordel às aparelhagens. São Paulo: Intermeios, (2009) 2014, p. 96.

como o Bolero e Merengue, influências rítmicas fundamentais do brega que se faz em Belém nos dias de hoje³⁶

Nesse sentido, é como se, no caso paraense, já despontasse uma indústria cultural do *brega* antes mesmo que este termo viesse a se tornar regionalmente habitual. Mais ainda, o *brega* não apenas se atrelou à noção de gênero musical, mas a um modelo de sociabilidade que inclui festas, mídias populares, além, é claro, de um público que passou a identificá-lo como referência a todo um contexto assinalado por relações e práticas significativas.

Assim, não tardou para que, desse pressuposto, a radiofonia e a fonografia mais notadamente dedicadas aos segmentos musicais populares passassem a incluir o *brega* como orientação para os seus mais recentes lançamentos. Daí que a consolidação do *brega* como gênero musical específico, considerando certos aspectos formais, deriva justamente de seu processamento pela mídia regional, quando começa enfim a se definir uma ideia de *brega* paraense, com seus elementos do *bolero*, da Jovem Guarda, do *forró* e demais segmentos de origem caribenha e/ou latino-americana. Surge então um *estilo* a ser reconhecido pelo público e apresentado pelos meios radiofônicos e fonográficos: o *brega* paraense.

Nesse processo, a contribuição da Gravasom, de Carlos Santos, foi sem dúvida fundamental. Até certo ponto, a projeção e a popularização do chamado *brega* paraense em âmbito regional, incluindo artistas e canções, deram-se conjuntamente ao incremento da Gravasom, que passou a atuar como grande divulgadora desse novo gênero. De acordo com Carlos Santos, a Gravasom, desde a sua criação no início dos anos 1970, já se dedicava, sobretudo, à produção de artistas regionais, mas foi com o advento do *brega* paraense que a gravadora ascendeu como uma das principais de todo o Norte e Nordeste, produzindo, inclusive, artistas reconhecidos nacionalmente:³⁷

[...] Eu quando comecei a trabalhar com disco, com a loja, aí foi quando eu criei a gravadora, a Gravasom, no início dos anos setenta, eu criei a

36 COSTA. Antônio Maurício Dias da. **Festa na cidade**: o circuito bregueiro de Belém. Belém: S/N, 2007. 316 p il, p. 32.

37 Nos anos 1970 também havia a Rádio e Gravadora *Rauland*, responsável por lançar artistas como Pinduca, Cupijó, Orlando Pereira, Francis Dalva, e vários cantores de *brega*.

gravadora Gravasom pra lançar os artistas regionais, os artistas locais. [...] tem vários artistas, o Manoel Cordeiro que era um dos produtores, o Fernando Arthur era o técnico da Gravasom e... pra você ter uma ideia, o primeiro LP da Leila Pinheiro foi gravado aqui na Gravasom, a Lucinha Bastos gravou aqui na Gravasom, o Roberto Leal gravou aqui na Gravasom, foram vários artistas. Nós tivemos até produção de trilha sonora de filme na Gravasom.³⁸

Segundo Antônio Maurício da Costa, a Gravasom se fortaleceu justamente no momento que se ensaiava um primeiro “Movimento do Brega”, com o aparecimento de composições, cantores e músicos que passaram a reivindicar esse ritmo como marca do seu trabalho:

Este é o mesmo momento em que as festas de bolero e merengue passam a ter sua ênfase voltada para a nova expressão musical “brega”, já inicialmente veiculada pelos discos produzidos pela empresa Rauland. A Gravasom torna-se então a principal veiculadora do “nascente” ritmo brega e de seus primeiros expoentes, como o próprio dono da gravadora e cantores como Mauro Cotta, Luís Guilherme, Frankito Lopes, Teddy Max, Ivan Peter, Magno, dentre vários outros. A Gravasom, durante a década de 80 passa a ser acompanhada no mercado pela RJ Produções (dos empresários Raul e Jair), nova marca da empresa Rauland.³⁹

Na década de 1980, o *brega* paraense se consolidava no mercado regional com canções presentes em emissoras de rádio, apresentações de artistas, inclusive em outros estados do Norte e Nordeste, festas populares, *aparelhagens*, uma indústria fonográfica regional e, é claro, um público que não apenas o consumia, mas o vivenciava como um modelo de sociabilidade.

Ainda que não tenha experimentado uma maior aceitação entre as camadas médias locais, mais afinadas com os pressupostos éticos e estéticos que classificavam o ritmo como algo típico dos segmentos mais populares urbanos e, portanto, em uma certa e ampla leitura, de “mau gosto”, a dimensão adquirida lhe ofereceu um tipo de *centralidade*, pois as performances, negociações e estratégias que atuavam na configuração de todo esse domínio social e

38 Carlos Santos. Entrevista realizada em 05 de abril de 2012.

39 COSTA, Antônio Maurício Dias da. op. cit., p 174.

significativo eram devidamente engendradas por e para si próprio, como uma retroalimentação. Daí a quase inexistência de iconografias regionalistas nas letras das canções de *brega*, conforme se observa em demais domínios que desde já traziam consigo, de algum modo, concepções do tipo *centro/periferia*. As temáticas, por meio do lirismo que lhe é característico, abordavam, sobretudo, desilusões amorosas, paixões súbitas e demais questões de cunho romântico. Isso, inclusive, constituía mais um motivo para que muitos segmentos das camadas médias locais o considerassem um gênero de “qualidade” questionável, pois, hegemonicamente, o “bom” empreendimento artístico deveria estar devidamente coadunado aos pressupostos de uma tradição regional-popular que há muito acompanha as grandes narrativas identitárias. Segundo se verificou, os próprios artistas identificados com o *brega*, de modo geral, ao menos nos anos 1980 não esboçaram maiores pretensões em atingir o mercado das regiões mais centrais. Suas referências eram o público do Norte e Nordeste, com o qual obtinham grande popularidade. Com isso, a adjetivação do *brega* como algo cafona, alienado ou proscrito até certo ponto se erode, dando lugar a uma reificação do termo.

Todavia, apesar da grande projeção, com a chegada dos anos 1990, o *brega* experimentou uma relativa desaceleração no que tange à produção fonográfica e presença nas mídias regionais, o que coincidiu com o término da Gravasom e o surgimento de outras produtoras e gravadoras locais. Esse suposto declínio decorreu do surgimento de novos ritmos populares que atraíram grande público em todo Brasil, incluindo o Norte e Nordeste, e que passaram a ocupar parte relevante do espaço antes dedicado ao gênero paraense. Expedito Leandro Silva comenta que nesse período três modalidades de música regional ressurgiram no Brasil e despontaram mais notadamente: a *música sertaneja* no Sudeste, o *axé music* na Bahia e o *forró eletrônico* no Nordeste.

Os artistas desses ritmos introduziram em suas composições novos instrumentos eletrônicos e passaram a utilizar também recursos digitais. Além disso, os músicos começaram a fazer uso de uma nova linguagem baseada em grandes espetáculos, isto é, passaram a realizar altos investimentos em som, iluminação e contratação de grupos de dançarinos para aperfeiçoar ainda mais suas apresentações ao público.⁴⁰

40 SILVA, (2009) 2014. p. 112.

De acordo com o autor, na segunda metade dos anos 1990, atentos às tendências da indústria da música popular, artistas e bandas surgiram com uma nova interpretação do *brega* paraense, introduzindo elementos da música eletrônica, do *rock* e da música *pop* internacional. Antônio Maurício da Costa acrescenta ainda que os representantes desse segundo “Movimento do Brega” passaram também a evocar as influências caribenhas, inclusive como referência mercadológica.

Este é o período em que a música brega ganha as rádios e passa a ser novamente consumida em larga escala no mercado local. Destacam-se dentre as estrelas desta “segunda geração” artistas como, por exemplo, Roberto Villar, Tonny Brasil, Chimbinha, Kim Marques, Adilson Ribeiro, Júnior Neves, Juca Medalha, Ditão, Ana di Oliveira, Aninha, Alberto Moreno, Nelsinho Rodrigues; e bandas como Caferana, Cajuí, Calypso, Bis, Wlad, Fruto Sensual, Alternativa, Markinho e Banda, Xeiro Verde, dentre várias outras.⁴¹

No entanto, se na década de 1980 os representantes do *brega* paraense estavam majoritariamente preocupados com o mercado regional, o mesmo não acontecia para essa nova geração – as demais regiões brasileiras constituíam um objetivo a ser alcançado. Não somente: as camadas médias também se tornavam um público a ser conquistado. Logo se percebeu que algo deveria ser feito com o termo *brega*.

O interessante é que a questão regional surge com toda sua dramaticidade. As composições, por exemplo, em muitos registros, passaram a abordar temáticas mais regionalistas como forma de atribuir legitimidade ao gênero, consoante se verifica na canção *Lamazon*, de Edilson Moreno:

Lamazon
(Edilson Moreno)

Viva a Amazônia
salve, salve a Amazônia
Eu sou brasileiro

41 COSTA, 2006, p 175.

Brasileiro da Amazônia
Brasileiro sonhador
Sou brasileiro, do Pará tenho o tempero
De Belém eu tenho o cheiro
Sou Norte com muito amor
Eu sou/Brasileiro batuqueiro
Marabaixo, Macapá
Sou garantido, Caprichoso, Boi-bumbá
Sou Rio Branco, Porto Velho/Boa vista, Pororoca, carimbó
Marajoara, sou nortista
No samba, samba, de palco
No toque se de repente eu troco o passo já estou no Maranhão
Dançando reggae-boi em São Luiz na Ilha do Amor.

Outro reflexo desse mesmo drama é a adjetivação do *brega* como algo burlesco, o que não era tão evidente entre os artistas da geração de 1980. Mas aqui, essas conotações passam a ser apresentadas como um estilo característico; exemplo disso são os cantores Rubens Motta, conhecido como “O Anormal do Brega”, e Wanderlei Andrade, cujos figurinos, performances e letras enfatizavam, deliberadamente, a ideia de exagero, por meio de trajés e cores contrastantes e pela assinalada comicidade.

Entretanto, não eram todos os artistas que viam nesse recurso as reais possibilidades de expansão do *brega*; o termo deveria ser amenizado, disfarçado ou até mesmo afastado.⁴²

As pretensões mercadológicas são então sublinhadas por meio das várias estratégias empreendidas por músicos, produtores e radialistas durante a segunda metade da década de 1990, no intuito de tornar popular e comercialmente viáveis o *brega* e suas várias vertentes, confundidas ou entremeadas por ritmos como a *cúmbia*, o *zouk* e a *soca*. Buscou-se também difundir gêneros apresentados como resultado das novas “fusões” musicais: *calypso do Pará*, *brega pop*, *amazouk*, dentre outros.

Nesse momento foram comuns as muitas classificações envolvendo a diversidade musical paraense. Essas classificações vão justamente frisar o

42 Algumas dessas referências decorrem de minha própria experiência como músico. Em fins dos anos 1990, como contrabaixista, cheguei a me apresentar, a conhecer e a conversar com vários artistas do *brega* paraense, contemporâneos ao período aqui observado.

discurso em torno da sensualidade, do exotismo e, principalmente, da criatividade e da liberdade artística, na ênfase dada a noções como: *mistura*, *mescla* e *fusão*.

As preocupações que surgiram em torno da classificação dessa música em termos de gêneros, considerando-se os elementos significativos que a delinham, em comum acordo com as pretensões mercadológicas, tornaram-se notórias. Isso pode ser verificado, por exemplo, em uma matéria publicada, em 2001, pelo jornal *O Liberal*, periódico de grande circulação regional, intitulada *Amazon Music será música tipo exportação*, cujo teor refere-se justamente à busca pela definição de um panorama musical paraense:

[...] O beabá dos ritmos que compõem o novo gênero: o *amazon* ritmo será subdividido em várias vertentes. Algumas são conhecidas pelo público, outras são inovações associadas a UCAMP. Quem gosta de dançar deve logo aprender quais são as características que diferenciam cada uma dessas vertentes. Calypso do Pará – Brega executado com a guitarra calypso original. Zoukúmbia – Como o próprio termo induz, é a mistura de zouk com cúmbia, ambos ritmos caribenhos. Amazouk – Zouk executado com influências amazônicas. Kúmbia, merengue, carimbó, retumbão e lambada – esses termos se mantêm com as características originais⁴³.

Percebe-se então que ocorre uma visível movimentação de artistas, produtores e profissionais de rádio em torno da necessidade de tornar o *brega* paraense e outros segmentos regionais um produto vendável nacionalmente, daí que o termo é então desatrelado do estilo, que passa a ser identificado como Calypso do Pará. Por obra desses mesmos artistas ou não, esta designação chegou a se popularizar no Brasil, sobretudo com o sucesso adquirido pela Banda Calypso, que passou a difundir o estilo sob a denominação *calypso do Pará*, embora em âmbito regional o termo *brega* se manteve usual.

Na virada deste último século, o *brega* já havia se ramificado em novas vertentes, fruto das experimentações (compassos acelerados, novos arranjos, letras de cunho festivo, hedônicas ou mais satíricas) e esforços de músicos e produtores musicais com vistas, sobretudo, a uma melhor aceitação por

43 O LIBERAL. *Amazon Music será música tipo exportação*. Belém/PA. Cartaz p. 1-3, 18/02/2001.

diferentes públicos e à propagação do gênero pelo país. Surgiam segmentos misturados a estilos como o *rock* e a outros gêneros evocados, genericamente, como caribenhos e/ou latino-americanos. Despontavam também (popularizavam-se) novas tecnologias de produção musical: *softwares* e *hardwares* de computador com programas de edição musical, gravação e reprodução de CDs e DVDs; e não tardou para que fossem apropriadas e inseridas na música *brega* e nas *aparelhagens*. Esse período foi marcado pela consolidação da *música eletrônica* nas *festas de aparelhagem* e pela ascensão do *melody* e do *tecnobrega*, como ficaram conhecidas as vertentes do *brega* que resultaram da utilização desses expedientes.

Com a popularização das novas tecnologias, produziu-se, de forma quase artesanal, com pouco custo (técnico e financeiro), uma infinidade de composições musicais por meio de diversos recursos como sintetizadores e equipamentos digitais, o que levou, por outro lado, a um arrefecimento das gravadoras e produtoras devido à concorrência das produções que dispensavam a necessidade de estúdios profissionais. Muitos artistas representantes do *brega* paraense abandonaram suas carreiras na música ou se mudaram para outros estados, haja vista o significativo predomínio do *melody* e do *tecnobrega*, disseminado por meio das *aparelhagens* e do comércio informal de CDs e DVDs.

De certa forma, não é possível visualizar a emersão do *melody* e do *tecnobrega* sem pensar a sua relação com o incremento das *aparelhagens* e com a popularização das mídias digitais. No início dos anos 2000, os proprietários de *aparelhagens*, influenciados pela estética dos grandes espetáculos musicais, passaram a investir maciçamente em tecnologia audiovisual e cênica, assim como em um planejamento mais empresarial para seus empreendimentos. Introduziram efeitos luminosos e sonoros, torres de amplificadores, recursos digitais, além de toda uma teatralidade que transformaram as *festas de aparelhagem* em suntuosos espetáculos que atraíam grande público em circunstâncias as mais diversas.

Dos ritmos que constituíam a *playlist* dos DJs responsáveis pelo comando do aparato tecnológico e pela interação com o público, o *melody* e o *tecnobrega* certamente foram os mais emblemáticos, tanto que adquiriram a insígnia de *brega das aparelhagens*.

O *tecnobrega* e o *melody* chegam a se confundir em termos formais, mas uma diferença significativa se dá por conta de suas trajetórias distintas.

Enquanto o *melody* se manteve reconhecido entre as camadas mais populares e notadamente presente nas *festas de aparelhagem*, o *tecnobrega* se tornou mais midiaticizado, sendo consumido e referenciado, majoritariamente, por segmentos das camadas médias de Belém e por jornalistas e produtores da capital paraense e de outras regiões. Ironicamente, nesses registros, o *tecnobrega* é, recorrente e discursivamente, associado às *aparelhagens*.

Entrementes, ainda que o *melody*, o *tecnobrega* e as *aparelhagens* fossem assinaladamente vinculados às camadas mais populares da capital e do interior, o *fenômeno* atraiu as atenções de diversos produtores, jornalistas e músicos de outros estados, entusiasmados e interessados em melhor conhecer a “exótica” relação que se constituía entre público, venda informal de CDs e DVDs, festas suntuosas e ritmos populares. O *tecnobrega*, conforme observado, desde já se apresentou como uma pitoresca expressão a ser explorada.

Há algo de inusitado aqui. Se, para os representantes do *brega* paraense da segunda metade dos anos 1990 o grande problema era o denominação *brega*, nesse novo cenário referido o maior atrativo era justamente sua singular associação a um gênero internacional surgido há pouco tempo na Europa: o *techno*.

Entretanto, como dito, ao ser marcadamente processado pelos meios midiáticos mais metropolitanos, este *tecnobrega* se tornou menos a música das periferias e baixadas da capital paraense do que uma espécie de formatação elaborada a partir de uma ideia acerca do que presumivelmente as camadas populares de Belém dançam ou escutam, sobretudo nas *festas de aparelhagem*.

Ainda nesse mesmo período, início dos anos 2000, a *lambada* e o *brega* dos anos 1980, com seus artistas representantes, são retomados e assumidos por meio de uma série de novas performances narrativas desenvolvidas com o intuito de definir uma noção de música paraense.

A partir de então, em vários registros, a música reconhecida como popular – representante da cultura do *povoão* e/ou da *periferia* –, que até então se encontrava praticamente excluída das narrativas dominantes, passa para a ordem do dia como expressão de identidade e autenticidade.

Isso pode parecer um paradoxo, mas não é nada eventual, pois indica e reflete o surgimento de nichos mercadológicos e discursivos que passaram a adotar, sob a égide do mesmo exotismo de sempre, uma espécie de combinação que toma o *popularesco* como manifestação autêntica da contemporaneidade.

Digo *popularesco* porque assim precisa ser concebido para que seja então “redimido”. Grosso modo: é como se uma expressão precisasse ser legitimada como *cafona* para ser apresentada como *sofisticada*. Tal deslocamento soaria como uma idiosincrasia pós-moderna, mas se percebe que é mais um arranjo semelhante a outros tantos precedentes, já que mantém a mesma condição relacional e contrastiva que rege as relações entre as metrópoles e suas colônias.

Considerações

Grande parte das narrativas públicas mais recentes em torno da música paraense enfatiza a diversidade e a renovação, características de um universo mais ou menos fronteiro e periférico, marcado por contínuos e entrecruzados processos que, ao mesmo tempo e, de modo inusitado, levaram o Pará a produzir uma música genuína e inédita.

Os discursos em torno de uma natureza inerente e livremente antropofágica, atualizada por certas categorias – diversidade, liberdade, criatividade, originalidade – possibilitaram um interstício no qual tudo parece possível. Essas representações não são aleatórias, pois justamente reproduzem e circunscrevem tanto a *lambada* quanto o *brega* no bojo de narrativas associadas a condições coloniais e pós-coloniais. Em um jogo de espelhos, essas mesmas narrativas são reproduzidas como dilema, já que a suposta subversão em relação às concepções metropolitanas muitas vezes constitui parte destas mesmas concepções metropolitanas.

“O REI DO CARIMBÓ”: FOLCLORE E PRODUÇÃO FONOGRAFICA NA OBRA DE AURINO QUIRINO GONÇALVES, O “PINDUCA” (ANOS 1970)

*Edilson Mateus Silva*¹

O carimbó na era dos discos

Na década de 1970, foram gravados os primeiros discos de carimbó. Essa era fonográfica do gênero foi inaugurada por Augusto Gomes Rodrigues, “Verequete”, em 1971.² Desde então inúmeros artistas passaram a produzir LPs com faixas dele ou álbuns completos como uma

1 Doutor em História Social (UFPA). Professor do Centro Universitário FIBRA.

2 Artista natural da vila Quatipuru, município paraense de Bragança, nascido em 26 de agosto de 1926. Morou em diferentes localidades do Pará, quando criança foi morar em Ourém, adolescente em Capanema. Em 1940, se mudou para Belém para residir no Distrito de Icoaraci. Verequete, na juventude, foi fogueiro, capataz de Base Aérea e ajudante de agrimensor, arremate de vísceras, açougueiro, marchante de porcos e no final da vida vendeu churrasco para sua subsistência. Morando em Icoaraci, espaço que tradicionalmente congregava grupos praticantes do carimbó, passou a ter contato com a expressão musical do gênero. Em Belém, passou a frequentar as celebrações religiosas dos terreiros mina-nagô, onde conheceu os cânticos sagrados, ou “pontos”, que influenciaram a musicalidade e foram incorporados ao repertório do grupo Verequete e o Conjunto Uirapuru, inclusive o nome “Verequete” derivou da divindade Toya Averequete. Cf. LEAL, Luiz Augusto. **As composições do Uirapurú**: experiências do cotidiano expressas em letras do Conjunto carimbó de Verequete. Monografia (Especialização em Teoria Antropológica) – Departamento de Antropologia, Universidade Federal do Pará, Belém, 1999.

especificação de um novo segmento musical vinculado ao folclore paraense. O trabalho de estreia de “Verequete” ficou um tanto obscuro para a indústria musical, só sendo alvo de reflexões da crítica após o lançamento de uma outra “linha” carimbozeira, denominada como “deturpada”/“moderna”. A sua musicalidade ganhou grande repercussão em contraponto a uma construção estética eletrônica, possuindo guitarras, contrabaixo, teclado, entre outros instrumentos. Criou-se uma oposição tradicional x moderno, em que o representante da “deturpação” passou a ser localizado na figura de Aurino Quirino Gonçalves, “Pinduca”. Este capítulo buscará compreender a obra desse pretense “deturpador do folclore paraense”, buscando elementos no seu produto musical para dialogar com os posicionamentos elaborados pela crítica musical nos anos de 1970 e com a historiografia.

Os estudos a respeito do carimbó no âmbito acadêmico também foram responsáveis pela reprodução/popularização dos discursos folcloristas que foram erigidos pela crítica musical no período de expansão fonográfica. Criou-se a partir do período uma divisão básica entre esses representantes do gênero, estabelecendo uma hierarquia de “legitimidade” folclórica/popular entre os diversos artistas.³ O que busco neste capítulo é desconstruir essa dicotomia produzida no âmbito da crítica musical e da produção historiográfica. Para isso é fundamental uma observação mais pormenorizada da produção musical de Pinduca nos anos de 1970. Parto do princípio de que a sua discografia era construída a partir de uma profunda dialética entre o moderno e o tradicional, que revelava a própria configuração do interior do Pará.

“O esperto sargento de polícia”

No âmbito da (re)descoberta do carimbó pela imprensa e pelos críticos musicais no início da década de 1970, havia uma retórica entusiasmada. Havia quem observasse o fenômeno como evidência de um rompimento do “ostracismo que se encontrava em muitos anos”, com a constatação de uma consagrada introdução do gênero nas casas de shows de Belém. Interessante notar que essa propagação foi descrita pelos mais variados cronistas, como também

3 A respeito de uma reflexão pormenorizada deste discurso folclorista na construção historiográfica sobre o carimbó ver SILVA, Edilson Mateus Costa da. **A invenção do carimbó**: música popular, folclore e produção fonográfica (século XX). Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

realizada através das “aparelhagens de festas que faziam da dança, cá de casa, a atração máxima para suas atrações”.⁴

Surgiu essa propagação midiática na simbiose com festas voltadas para o “cafona”. Isso revelou o caráter popular que os ditos “sujeitos folclóricos” atribuíam ao carimbó, o “contaminando” com gêneros popularescos. Isso demonstra que a retórica folclorista era muito diferente da forma como os populares compreendiam o fenômeno. Os canais midiáticos de divulgação compartilhavam certas concepções generalizantes e estereótipos.⁵

Os anos de 1970 a 1973 foram marcados por indagações e (re)conhecimentos em torno do gênero que era denominado como “ritmo paraense até pouco tempo desconhecido e que agora é a nova onda”. Mas os cronistas dos, até então recentes, bailes regados ao carimbó, destacavam ainda a sua “pureza” e o correspondente desconhecimento do grande público urbano, estupefato e “hesitando em cair ou não no ritmo da região do Salgado”. Obviamente, a “autoridade” dos folcloristas foi tomada como uma referência para as caracterizações sobre a “urbanização”/modernização do carimbó nas reflexões dos críticos.⁶ O jornalista Edwaldo Martins fez um histórico nessa oportunidade dos pontos positivos elencados pelo colunista do *Jornal do Brasil* e entusiasmado afirmou que

É o nosso carimbó parece que vai mesmo pegando de vez pelo Brasil e, o que é importante, ganhando os elogios e o aprovo dos mais sérios e rigorosos críticos musicais do Sul (isso para não falar no exterior, como é o caso de Caracas, onde volta e meia se ouve a ‘Sinha Pureza’ gravada por Eliana Pitman). José Ramos Tinhorão, crítico respeitadíssimo, por exemplo, hoje se transformou no mais constante defensor do carimbó, através de uma série de entusiásticos artigos.⁷

Portanto, demonstrou que os textos publicados por Tinhorão eram importantes nas lutas de representações que se tinham a respeito do carimbó e

4 BLÁ-BLÁ-BLÁ. *Folha do Norte*, Belém, 11 jul. 1972, cad. 2, p. 6.

5 A respeito das festas de brega em Belém Cf. COSTA, Antonio Maurício Dias da. *Festa na cidade*. 2. ed. Belém: EDUEPA, 2009.

6 TRANSAS: o papagaio é um bicho inteligente. *A Província do Pará*, Belém, 27 mar. 1973, S/N.

7 MARTINS, Edwaldo. Paramaú conquista crítica com carimbó. *A Província do Pará*, Belém, 7 ago. 1975, cad. 2, p.4.

sua ascensão fonográfica. Os elogios do crítico “respeitadíssimo” eram tomados como evidências de qualidade musical. O respeito dos mais severos era visto como importante indicativo e reforçava opiniões amplamente divulgadas pela imprensa paraense, que compartilhava, em grande medida, de suas colocações “em defesa” do carimbó.

Nas páginas do *Jornal do Brasil*, foi expresso um debate envolvendo o carimbó, entre os interessados estava Ribamar Fonseca. O autor fez referência a uma tese recorrente acerca dele que o relacionava a uma pretensa urbanização ocorrida no ano de 1971. Na sua opinião, deixou de ser uma dança do interior do estado, de “caboclos”, para invadir a “sociedade da capital”. O crítico acrescentou que, já em 1975, era “música obrigatória em todos os acontecimentos festivos do Pará”. Relatou que começou em 1971 a chamar atenção de artistas e críticos, o que gerou “protesto dos folcloristas locais, que vêm na proliferação das gravações, com letras sofisticadas, a deturpação da música, de fácil aceitação no mercado: ‘É preciso salvar a autenticidade do carimbó’. Dizem eles”⁸.

Outro artigo controverso denominado “Carimbó já é ritmo de massa” foi publicado em 1976 por José Ramos Tinhorão. Nele tratou do “esperto sargento de polícia paraense, Pinduca”, que teria levado para o Centro-Sul em 1973 o “ritmo que só nos últimos tempos a própria cidade de Belém começara a procurar conhecer: o ritmo da dança chamada carimbó”.⁹

O cantor e compositor Aurino Quirino Gonçalves, o “Pinduca” nasceu em 1937, no município de Igarapé-Miri, no interior do Pará, e desenvolveu inúmeras atividades musicais já no município de origem, estando envolvido em uma série de expressões de batuques oriundos de populações afrodescendentes¹⁰. Em especial, seu primeiro contato com a música foi nos grupos de banguês, que possuíam uma formação semelhante aos de carimbó; posteriormente participou dos *jazzes*, grupos orquestrais de formações simples, fruto da herança de seu pai, Plácido, descrito pelo artista como um grande “mestre” das manifestações populares.¹¹

8 FONSECA, Ribamar. Quando toca o carimbó, ninguém fica parado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 set. 1975, S/N.

9 FONSECA, Ribamar. op. cit.

10 Aurino Quirino Gonçalves, o “Pinduca”. Entrevista concedida em 09 de junho de 2015.

11 As “jazz-bands ou jazzes foram grupos musicais que mantinham uma formação instrumental mais fixa. Compostos por músicos que atuavam de forma profissional, disponibilizando seus serviços em troca de pagamento para entreter os grandes eventos sociais. Com um repertório

Essas formações foram muito populares na primeira metade do século XX na região de origem do artista. Assemelhavam-se às descritas por inúmeros cronistas e folcloristas que trataram dos “barracões” onde eram dançados os carimbós. Na juventude, participou de um desses grupos e de inúmeros eventos que eram animados por eles, como espetáculos em teatros, folias de reis etc. Os instrumentos utilizados eram os tambores, o banjo e instrumentos de sopro, e eram conjuntos típicos da região.¹²

Pinduca saiu de Igarapé-Miri para seguir carreira como músico em Belém na década de 1960. Participou, nessa época, do grupo Orlando Pereira, no qual passou a ter um contato mais efetivo com os diversos instrumentos eletrônicos. Com a experiência adquirida como integrante dessa famosa orquestra, criou a sua própria, intitulada “Pinduca e seu Conjunto”. Pinduca nutriu, desde o começo de sua carreira, características musicais “modernas”. Incorporou nos repertórios de seu conjunto as expressões em voga e que tinham aceitação do público em geral. Era apreciado pela elite, pela classe média estudantil, que consumia especialmente o *twist*, e pelos frequentadores dos “clubes de subúrbio”, onde era famoso o merengue¹³. O contato com o carimbó surgiu das memórias e experiências que o artista teve no interior do Pará. O artista narrou, em entrevista concedida, uma festa em Irituia, onde havia um conjunto de banguê que estava executando o carimbó. Ficou fascinado e incorporou no repertório do seu grupo canções do gênero.¹⁴

Com a “resistência” de grande parte do público, Pinduca foi introduzindo na boemia uma releitura de carimbó com a incorporação de instrumentos

bastante eclético e voltado para a dança, atuavam também em outros municípios. Esses grupos eram compostos por bateria, tuba (alguns usavam o bombardino), banjo, trompete (também conhecido como pistom), trombone, sax, voz (raramente) e instrumentos de percussão. Os grandes jazzes, como eram chamados, reuniam os músicos que procuravam se profissionalizar desenvolvendo leitura e técnica musical”, já os banguês foram “grupos musicais, menos comprometidos com a atuação profissional, geralmente formados por trabalhadores dos engenhos de cana de açúcar, quase desprovidos de recursos financeiros para compra e confecção de instrumentos. Por conta disso, geralmente atuavam de forma precária, mas não menos animada – nas festas informais das classes sociais menos favorecidas”. Cf. SINIMBÚ, Renato Pinheiro. “Banguês”: música e folclore em Igarapé-Miri (1940-1970). Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Faculdade Integrada Brasil-Amazônia, Belém, 2015.

12 SALLES, Vicente. **Sociedades de Euterpe**. Belém: edição do autor, 1985, p. 139.

13 COSTA, Antonio Maurício Dias da. **Cidade dos sonoros e dos cantores**: estudos sobre a era do rádio a partir da capital paraense. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2015, p. 34.

14 Entrevista de Aurino Quirino Gonçalves, o “Pinduca”. op. cit.

eletrônicos ao arranjo. O gênero não foi urbanizado com Pinduca, mas houve o surgimento de uma forma característica de execução, que foi considerada por muitos como “moderna”. O carimbó não era desconhecido em Belém, mas não era incluído como um gênero de entretenimento amplamente difundido nas casas noturnas. A novidade era sua inclusão nos repertórios comumente tocados nesses espaços que comportavam segmentos envolvendo a classe média estudantil, assim como a incorporação em espaços frequentados por uma elite local paraense. Mesmo com o preconceito, oriundo do desconhecimento de grande parte do público e uma certa preferência pelos gêneros em “moda” na época, como o *rock’n roll* (*twist*). Ele relatou que com o tempo foi crescendo a sua popularidade e sendo requisitado por inúmeras casas de shows.¹⁵

Com o tempo, inúmeras orquestras de baile da cidade também passaram a se interessar em incorporar o carimbó nos seus repertórios. Isso ocorreu devido à popularidade que as apresentações de “Pinduca e seu Conjunto” foram adquirindo nos finais dos anos de 1960 e começo dos anos de 1970. Maurício Costa afirma que o diferencial das suas apresentações era a eletrificação e que essa proposta estética entrava em “consonância com o interesse do público dos bailes de subúrbio ou dos clubes sociais pela inovação das tecnologias de sonorização”. Nesse sentido, o autor acredita que, devido ao fato de haver um público já habituado com a “linguagem” de sonoridades eletrônicas e acostumado com a “difusão dos ritmos dançantes de sucesso no rádio”¹⁶, foi possível grande sucesso que Pinduca obteve na década de 1970, inclusive recebendo a alcunha de “rei do carimbó”¹⁷. Esse sucesso alcançado com a inusitada incorporação de instrumentos eletrônicos trouxe uma série de críticas. A incorporação dessa “novidade” por inúmeros grupos e orquestras paraenses tornou Pinduca uma referência para a eletrificação do carimbó.¹⁸

Em uma entrevista concedida na rádio *Liberal* na época do lançamento de seu disco, o jornalista Kzam Lourenço tratou da ideia, difundida entre a crítica musical, da “deturpação” do carimbó, dirigindo a máxima: “Pinduca, estão falando abertamente que você deturpou o carimbó!” e recebeu a resposta: “Eu deturpei mesmo, mas se não fosse eu deturpar o carimbó não estava

15 Idem.

16 COSTA, Antônio Maurício Dias da. op. cit., p. 35.

17 COSTA, Antônio Maurício Dias da. Idem.

18 Entrevista de Aurino Quirino Gonçalves, o “Pinduca”. op. cit.

acontecendo o que está acontecendo agora [...] fiz um carimbó moderno, pra juventude [...]. Se deturpar é pro melhor, então eu deturpei”.¹⁹

O lançamento do álbum *Carimbó e Sirimbó do Pinduca* (1973) foi responsável por uma série de polêmicas, ao mesmo tempo em que criou um segmento no gênero carimbó. Foi responsável também pela inauguração de um sucesso mercadológico, trazendo à tona o embate tradição x modernidade. Essa consideração estava atrelada à utilização de instrumentos diversos dos definidos como paradigmáticos pelos intelectuais e grupos preservacionistas.²⁰ No álbum inaugural, Pinduca trouxe em seu repertório canções que expressavam duas temáticas importantes na concepção geral da obra e do paradigma carimbozeiro: 1) A caracterização do cotidiano do homem caboclo amazônico, no seu trabalho e lazer; 2) A proposta de incorporação de elementos modernos à tradição.²¹

As canções “Menina, menina”, “Ariramba”, “Tucandeira”, “Dona Maria”, “Caçador”, entre outras, retomaram a tradicional temática tratando do cotidiano do interior. A construção das composições e a vocalização refletiu em grande medida a proposta do dito carimbó de “raiz” e/ou “legítimo”, encontrado na seara iniciada por Verequete. A questão que demarcou a ideia de modernização/deturpação estava intimamente relacionada ao instrumental dos arranjos dos discos de Pinduca. A retórica expressa pelo artista em sua obra, ao contrário do que inúmeros críticos compreendiam, buscava demonstrar a tradição do carimbó em seus temas e construção estética, propondo uma articulação às novas referências. A grande questão norteadora de sua obra era a tensão promovida pela tônica de modernização, que inevitavelmente as produções estéticas deveriam sofrer ao longo do tempo.

A polêmica em torno da obra de Pinduca se concentrou em sua proposta de “desvirtuar” a “pureza” da tradição, detectada pela retórica dos intelectuais folcloristas. Na canção de abertura denominada “sirimbó”, há uma fusão dos gêneros folclóricos e independentes: carimbó e siríá. Definidos, à época, como

19 Entrevista de Aurino Quirino Gonçalves, o “Pinduca”. op. cit.

20 Os grupos entendidos como os “legítimos” eram aqueles denominados como “pau-e-corda”, que não possuíam instrumentos eletrônicos. Assim como possuíam como elemento central a presença do tambor denominado “curimbó”. Os folcloristas nos anos de 1970 estavam engajados em legitimar este modelo em relação a outros de formação eletrônica. Cf. SILVA, Edilson Mateus Costa. op. cit.

21 PINDUCA. *Carimbó e Sirimbó no embalo do Pinduca*. Rio de Janeiro: Beverly, 1973. LP.

tradicionais do Pará e ainda presentes como representantes da legítima expressão do tipo caboclo amazônico. A “heresia” consistia na mistura de manifestações em uma pretensa descaracterização de modelo preservado. A questão levantada por Pinduca, em seu discurso musical, era a de que a fusão era produtiva do ponto de vista da rítmica que delineava o prazer da nova dança. Essa premissa pode ser verificada nos versos “como é gostoso dançar sirimbó”, assim como a convocação do ente tradicional “vovó” como aquela que apreciou a dança e a incorporou como sua reminiscência nessa nova dinâmica.²²

Em um intrincado enredo elencando o tradicional e o novo na concepção do álbum, Pinduca também estabeleceu a fusão do carimbó com o mambo, como na canção “Comanchera, comanchera”. Mas ao contrário do que podemos considerar à primeira escuta, a incorporação do gênero caribenho não destoava com o princípio de legitimidade cabocla. Diversos artistas reivindicaram a sonoridade caribenha como um ambiente habitual ao caboclo amazônico²³. No contexto específico em que estava envolvida a concepção artística de Pinduca, a apropriação do gênero latino-americano incorporava uma identidade local ao disco. A presença do caribe na música demarcou o caráter popular desenvolvido pelo compositor e que, em uma aparente contradição, revelava o cotidiano do caboclo.

Pinduca buscava na sua concepção não retratar um estereótipo do homem carimbozeiro, mas a vivência multifacetada do homem interiorano. Revelava um hibridismo cultural de um artista que adentrava um espaço urbano e fascinava-se com as possibilidades de uma música cosmopolita que incorporasse inúmeras referências dos mais variados lugares. A questão que os intelectuais almejavam, ao contrário, era estabelecer paradigmas e delimitações que buscassem estabelecer como a arte popular paraense deveria se expressar. Na prática, a obra de Pinduca demonstra que a cultura popular vai se apropriando naturalmente de inúmeros elementos com os quais o seu compositor toma contato e estabelece trocas culturais.

22 PINDUCA. **Carimbó e Sirimbó no embalo do Pinduca**. Rio de Janeiro: Beverly, 1973. LP.

23 A esse respeito a historiografia tem produzido considerações à presença da música caribenha como um aspecto de identidade da música paraense. As ondas AM vindas do caribe eram difundidas nos sertões da Amazônia e incorporadas ao repertório e cotidiano no interior. Cf. LIMA, Andrey Faro de. “**Caiu do céu, saiu do mar...**”: o caribe e a invenção da música paraense. Tese de doutorado em Antropologia. Belém: UFPA, 2013.

Essa concepção está de acordo com as colocações de Nestor Canclini quando afirma que as culturas são sempre construções híbridas, elaboradas por referências diversas que estabelecem sínteses novas ao longo do processo histórico. Em suma, a cultura nunca se manifesta em uma dada “pureza”, mas sim em uma constante elaboração incapaz de preservar sua “originalidade”, tal como pretendem os folcloristas e os artistas que advogaram essa característica de autenticidade.²⁴

No segundo disco, Pinduca ratificava seu caráter sincrético, incorporando os mais variados elementos do que seria sua síntese de elaboração folclórica. Seu *Carimbó e Sirimbó v. 2*, lançado em 1974, demonstrou mais acentuadamente no arranjo uma proposta de eletrificação que incorporou as tendências já expressivas das sonoridades caribenhas²⁵. O cotidiano do interior, em especial o ambiente rural, foi a contextualização prioritária. Nas letras foram descritas cenas da vivência camponesa tratando da vida no sítio como na canção “O pinto quando nasce”, que também inaugurou as humorísticas letras de duplo sentido expressando também um cunho sexual. A temática da roça também esteve presente na faixa “Farinhada”, retomando a tendência das descrições do “trabalho e lazer”. Descreveu nessa canção um mutirão para produzir a farinha, cristalizado nas representações acerca do carimbó pelos folcloristas como o espaço da sua “invenção”.

Na canção “Farinhada do Mané”, mais uma vez foi descrito o espaço da roça envolvendo a produção da farinha. Nessa faixa, foi estabelecida a incorporação do carimbó no entremeio da produção do gênero alimentício, assim como também relacionou a presença do siriri e do “sirimbó” como encontrados nesses mutirões. Incorporou ao camponês interiorano a dinâmica cosmopolita das novas criações musicais. Pinduca elencava essas novas práticas musicais ao espaço da tradição, percebendo o homem caboclo amazônico como incorporador de novas referências.

Essa modernidade do carimbó era compreendida em 1974 por José Ramos Tinhorão como enquadrada em um modelo de “deturpação de uma criação popular”. Ou seja, estava atrelado à influência comercial da indústria fonográfica. Acreditava que ocorrera um “abastardamento” e uma “falsificação”

24 CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: EDUSP, 2003.

25 PINDUCA. **Carimbó e Sirimbó no embalo do Pinduca, v. 2**. Rio de Janeiro: Beverly, 1974.

do gênero “criado por caboclos da região amazônica” e ajustado “progressivamente” aos salões sociais de Belém. Segundo Tinhorão, a “evolução” pela qual passava foi deturpada pela ascensão de Pinduca, que foi promovida pela descoberta realizada pela classe média da capital paraense em busca de “embalar o seu vazio existencial-cultural ao som do ritmo rigoroso do povo”.²⁶ O crítico musical entendeu que o sucesso alcançado por Pinduca no Sul e Sudeste do Brasil abriu uma possibilidade às gravadoras de explorar a “massificação do velho ritmo”. Para ele, em um acordo tácito, Pinduca “se encarregou de iniciar o processo – estilização do carimbó” que atendia exclusivamente aos propósitos financeiros das gravadoras.

No tocante a Pinduca, Tinhorão compreendia que residia nos seus dois primeiros álbuns a evidência de que ele estava a serviço dos interesses comerciais da gravadora Copacabana, através de seu selo Beverly. E no caminho trilhado pelo carimbó, ele teria criado precedentes a sua “modernização” e a incidência de “proveitadores” de outras regiões que passaram a explorar as potencialidades do gênero paraense. A esse respeito afirmou que “Em seu segundo disco, [...], em lugar do banjo e do cavaquinho que soavam com incrível força rítmica no primeiro LP, Pinduca incluiu guitarras e baixo elétricos, que passaram a conferir ao carimbó paraense um clima sonoro do iê-iê-iê caboclo”.²⁷

Segundo Tinhorão, a estratégia das gravadoras, portanto, era a “concessão às redundâncias musicais” das quais o público urbano já estaria “saturado”. Essa linha de trabalho pretensamente tornou o denominado “carimbó eletrônico” de Pinduca em um produto mais vendável. Isso se deveu a um certo formato próximo ao que já figurava nos “enlatados” da indústria do disco. Portanto, José Ramos Tinhorão considerou o artista paraense o responsável por estabelecer um paradigma musical “descaracterizado” de sua pretensa origem cabocla, em aproximação aos formatos já consagrados mercadologicamente.

No volume 3 da série *Carimbó e Sirimbó no embalo do Pinduca*, gravado em 1974, foi marcante a diversidade no arranjo e no repertório, realizando um alargamento da concepção estética de sua obra²⁸. A partir desse disco, o artista

26 TINHORÃO, José Ramos. Carimbó já é ritmo de massa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02 jan. 1976, cad. B, p. 2.

27 Idem.

28 PINDUCA. *Carimbó e sirimbó no embalo do Pinduca vol. 3*. Rio de Janeiro: Beverly, 1974. LP.

transpôs os limites e/ou as fronteiras que marcaram o movimento entre os polos moderno e tradicional. Mas, investiu na explicitação dos elementos que simbolizavam o caráter dúbio de sua obra e demonstravam as suas características de um legítimo representante tanto da inovação quanto da manutenção do folclórico.

O volume 3 incorporou canções emblemáticas dessa extensão discursiva. Em “Siriá do Pará”, foi realizada uma desconstrução do “sirimbó” para retomar o gênero em seu estado “bruto”, representando no plano simbólico a ligação da concepção geral do disco com a tradição popular e/ou folclórica. “Pai Xangô”, encerrando o álbum, incorporou uma guitarra com inúmeros efeitos, com distorções e linhas melódicas ainda inéditas no carimbó. Ao término do disco, um solo de guitarra experimental dava um teor de “modernidade” ao arranjo como um todo.²⁹

O quarto LP de Pinduca, *Carimbó e Sirimbó no embalo do Pinduca vol. 4* (1975), também dialogou com esses âmbitos já expressos nos primeiros álbuns. Em especial, deu continuidade à concepção estética do álbum antecessor³⁰. O disco em questão foi o que tornou o gênero uma “moda”. Foi um disco que conseguiu um enorme sucesso mercadológico e ganhou uma proporção significativa no Nordeste e com a crítica musical paraense. No álbum, algumas canções ganharam destaque, sendo os grandes sucessos “Dança do carimbó” e “Embarca Morena”, que tratavam da “moda” que havia se instalado a nível nacional. Em “Dança do carimbó”, o narrador pede para aprender a nova dança que “a gente dança só”; já “Embarca Morena” foi mais específica e tratou da expansão mercadológica: “Embarca, Morena embarca Molha o pé, mas não molha a meia Viemos de nossa terra Fazer barulho na terra alheia”.³¹

Além da diáspora do gênero, o repertório tratou mais uma vez das múltiplas apropriações. De maneira irônica houve a faixa “Comancheira outra vez”, incorporando outra composição de mambo, que tanto marcou a sua obra. Além disso, o espaço para experimentação e fusões de gêneros esteve mais uma vez presente nas canções “Mistura de carimbó com ciranda” e “Lári-lári”. A primeira tratou de uma mistura envolvendo outro elemento do folclore

29 PINDUCA. *Carimbó e sirimbó no embalo do Pinduca vol. 3*. Rio de Janeiro: Beverly, 1974. LP.

30 Idem.

31 Idem.

nacional, denotando a preocupação com a tradição e a sua dinâmica ao propor uma fusão; em “Lári-lári”, houve uma junção de vários gêneros com o carimbó, entre eles o merengue.

O sucesso do *Vol. 4* demandou um novo momento na carreira de Pinduca, quando ele passou a se autointitular “O Rei do carimbó”. Essa alcunha foi publicamente conhecida no lançamento do disco *No embalo do Carimbó e Sirimbó: O Rei do carimbó vol. 5*, de 1976³². Esse álbum também trouxe um novo figurino, incorporando um grande chapéu que demarcou sua composição em shows e apresentações ao longo das décadas de sua carreira. Trouxe a canção “Carimbó do Pará”, que tratava do sucesso mercadológico e evidenciava a tentativa de Pinduca em “ensinar” os apreciadores do gênero em outros Estados: “vem cá, vem cá que eu vou te mostrar / vem ver como é que se dança o carimbó no Pará”. A experimentação ficou por conta da faixa “Lambada”, que, no encarte do disco, foi descrita como um gênero denominado “sambão”, demonstrando a centralidade da guitarra no arranjo moderno de Pinduca com uma melodia preenchida por um solo do instrumento.

“O Rei do carimbó”

No *Vol. 5*, tal como nos anteriores, ainda estiveram presentes as influências latino-americanas e as narrativas do homem amazônico interiorano em suas matrizes caboclas e negras. As questões étnico-raciais, com as quais Pinduca dialogou relacionando com os pressupostos elaborados com os folcloristas, apropriando de diferentes maneiras, foram amplificadas no *Vol. 5*, no qual, na canção “Lá Lariá”, tratou da matriz indígena. Assim, tratou de estabelecer o recorrente elo com a tradição que norteou toda sua obra: “Já cantou na mata o meu lá lariá Cacique índio cantava louvando A Deus ao luar Cacique índio esperava Sentado à beira-mar Cacique índio cantava Louvando à Deus ao luar”.³³

Esse disco trouxe inúmeras polêmicas em torno dos arranjos desempenhados por Pinduca na execução de suas composições. Indo contra as críticas à deturpação que pretensamente Pinduca teria realizado, parcela da imprensa

32 PINDUCA. *No embalo do carimbó e sirimbó: O Rei do carimbó vol. 5*. Rio de Janeiro: Copacabana, 1976. LP.

33 Idem.

paraense divulgou significativamente as suas turnês nacionais, assim como se entusiasmava com o lançamento de novos discos. Como exemplo, em 1976, o jornal *O Estado do Pará* noticiava uma “excursão de Pinduca para divulgar o ritmo”³⁴. O referido periódico proclamava o artista como o “Rei do carimbó”, fundamentando essa premissa no fato de que muitos o consideravam detentor do título. A sua conseqüente turnê e sucesso nacional derivou do fato de que ele “agradava em cheio. Em Belém, as propostas para tocar em bailes, multiplicaram-se [...]. E as solicitações do carimbó tornaram-se quase uma exigência para os seus participantes”³⁵. Essa matéria exemplifica inúmeras outras colocações na imprensa paraense que comemoravam o considerado “sucesso extraordinário” de Pinduca. O destaque se concentrava nas vendagens expressivas que vinham alcançando seus álbuns. Essa vendagem substancial o incorporava, na compreensão de parcela significativa da crítica musical e dos colunistas entusiastas, ao grande mercado fonográfico brasileiro como um “nome nacional, despertando o interesse dos ‘monstros sagrados’ da música popular brasileira”.

Na matéria referida anteriormente, a defesa de Pinduca como “divulgador do folclore” esteve ancorada na parceria com Eliana Pitman, que teria conhecido o trabalho do artista paraense devido à difusão de suas canções pelo Nordeste. Ela se apresentou para gravar mediante essa constatada divulgação mercadológica e, segundo o periódico, o “sucesso foi ainda maior”. O espaço fonográfico alcançado pela parceria desses artistas teria provado um novo status para Pinduca:

[...] o valor de seu trabalho. O interesse por suas músicas foi redobrado. Os convites de apresentação surgiam aos montes, vindos de todos os cantos do Brasil. E Pinduca, na medida do possível, atendia às solicitações, divulgando mais ainda o carimbó paraense. Eliana Pitman popularizou o carimbó no Brasil [...].³⁶

Outro dado estabelecido pela imprensa foi o aspecto de que ele “sempre foi pesquisador do folclore paraense”. Segundo colocações positivas a respeito

34 Carimbó: Pinduca vai fazer longa excursão para divulgar o ritmo. *O Estado do Pará*, Belém, 20 abr. 1976, cad. 2, p. 6.

35 Idem.

36 Idem.

de Pinduca, isso se devia ao fato de que suas composições traziam a “linguagem simples e fluente do caboclo paraense”. A sua relevância como divulgador residia na premissa de ser um artista que estava pretensamente ligado às representações do espaço e cotidiano do caboclo amazônico, além da inserção na mídia nacional. Na retórica dos entusiastas, a ambivalência entre rural e urbano, folclórico e cosmopolita, rústico/primitivo e moderno ressaltava sua relevância como divulgador não só da música, mas da cultura e tradição paraense.³⁷

Em 1976, o carimbó ostentava uma popularização do gênero ao longo do país, sendo utilizado em campanhas políticas, como nas eleições municipais de Mossoró, sendo apontado pelo *Jornal do Brasil* como “gênero musical preferido pelos partidos políticos”. Fato curioso foi a caracterização de “moda nacional”, suplantando outras sonoridades tradicionalmente incorporados aos comícios eleitorais. Segundo o jornal carioca, “Esse ritmo do Pará, que de repente invadiu também os clubes sociais, deu lugar ao desaparecimento de marchas carnavalescas tradicionais e principalmente dos frevos”. Teve como destaque nesses eventos a canção “Sinha Pureza” de Pinduca.

Nesse período, inúmeras matérias de periódicos retratavam a ascensão mercadológica e “urbanização” do carimbó. Nas páginas de *A Província do Pará*, noticiava-se que ele havia “passado muito tempo restrito às vilas do interior paraense até o dia em que Pinduca realizou sua primeira gravação”³⁸. Essa proposição da imprensa muitas vezes atribuiu o fenômeno à “missão” empreendida pelo considerado “rei do carimbó”. Na mesma matéria, foi exaltada a “cifra de oitenta mil cópias vendidas”. Esse número foi caracterizado como significativo sucesso de vendas, contrariando a propalada descaracterização que artistas como Pinduca estavam causando ao gênero: “Tudo isso fez do ritmo um sucesso sem precedentes na história do folclore brasileiro”.³⁹

A ascensão mercadológica do carimbó era vista por diversos cronistas como um movimento não de desvirtuação do folclórico, mas muitas vezes percebida como uma “missão” de conservação do popular. Nesse sentido, Pinduca teria divulgado/transplantado o gênero de seu lugar original para trazê-lo aos públicos dos “salões elegantes”, tal como encontrado nos “terreiros e praias”.

37 Carimbó: Pinduca vai fazer longa excursão para divulgar o ritmo. *O Estado do Pará*, Belém, 20 abr. 1976, cad. 2, p. 6.

38 Carimbó político. *A Província do Pará*. Belém, 19 nov. 1976, p.4.

39 Idem.

Uma parcela da crítica considerava esse traslado como uma prática de conservação da música popular autêntica na medida que a sua expansão fonográfica pretensamente produziria uma conscientização pelo contato com o produto folclórico, mesmo em uma versão eletrônica.

Essa constatação ganhou legitimidade quando Pinduca foi agraciado com a “outorga” de “Rei do Carimbó” por Câmara Cascudo, que o recebeu em sua casa no Rio Grande do Norte e o proclamou publicamente como o detentor do título⁴⁰. Esse encontro, ocorrido em fevereiro de 1976, teve um importante impacto simbólico nas opiniões acerca do carimbó e sua ascensão. O eminente folclorista recebeu Pinduca com ampla cobertura e “não poupou elogios ao popular artista”, segundo a imprensa. Nas palavras do intelectual potiguar: “Você, Pinduca, é realmente o rei do carimbó, e da minha parte dou-lhe plenas bênçãos para que prossiga divulgando essa criação do povo e redobrando sempre o seu sucesso”. No jornal paulista *A Gazeta*, o redator que tratava da cobertura do tão propalado encontro afirmou que “esta declaração soou como um brinde para o humilde Pinduca, pois Câmara Cascudo é um dos homens que mais entendem de Folclore neste país”.⁴¹

De fato, no contexto dos meios de imprensa e entre os intelectuais de tendência folclorística, Câmara Cascudo era a maior “autoridade”. Ele era sempre evocado às explicações sobre as manifestações folclóricas das mais variadas, sendo quase obrigatório utilizar o seu citadíssimo *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1951), material recorrente nas matérias em que se buscava esclarecer o carimbó aos leitores. Essa compreensão estava presente nos comentários da imprensa nacional e no Pará. Por essa razão, a partir do encontro com o folclorista potiguar, Pinduca foi tratado em outros termos pela imprensa, que cristalizou o termo “rei do carimbó” e deu outro caráter à trajetória do artista, referido como

Pioneiro que, com sua pequena orquestra, levou o legítimo carimbó dos terreiros e praias para os salões de festas e bailes, divulgando e transmitindo esse ritmo envolvente [...]. Com suas gravações, Pinduca fez com que o

40 Carimbó, o ritmo dos terreiros para os salões elegantes. *A Província do Pará*, Belém, 04 abr. 1976, p. 11, cad. 3.

41 Carimbó: uma saída para a música popular do Brasil? *A Gazeta*, São Paulo, 25 fev. 1975, s/n.

carimbó se alastrasse pelo Brasil, levando inclusive inúmeros cantores de comprovada popularidade a incluir o mesmo em seus repertórios.⁴²

Na matéria desapareceram referências à descaracterização, supostamente liderada por Pinduca com sua obra, fundamentada na autoridade conferida aos folcloristas de definir a arte e a cultura popular. Cascudo ampliou e redimensionou a opinião pública sobre o carimbó e alistou-se ao lado de Pinduca no embate simbólico com os que consideravam sua vertente estética como “abastardora”.⁴³

No âmbito do posicionamento de Câmara Cascudo divulgado na imprensa, ocorreu uma compreensão de que o “legítimo carimbó” também poderia ser feito com a incorporação de instrumentos eletrônicos. Nas matérias da imprensa, a coroação abria espaço à celebração dos números expressivos de vendagem que o 4o álbum da série *Carimbó e Sirimbó no embalo do Pinduca* obteve no Centro-Sul do País. Nesse sentido, era vinculada a ideia de que na época o sucesso comprovava “que a merecida popularidade para o ritmo genuinamente brasileiro já atinge até mesmo os grandes centros”. Na *Gazeta de São Paulo*, também foi descrito como “a forma vibrante e contagiante de dançar [...] fizeram do ritmo um sucesso sem precedentes em toda a história do folclore brasileiro”. Pinduca seria, portanto, responsável por um movimento semelhante ao ocorrido com o samba, “antes cultivado no seio do seu povo de origem, o carimbó também está saindo em marca para conquistar outras plateias [...]”⁴⁴

Em grande medida, a imprensa paraense celebrou o episódio da “coroação” como positivo para a divulgação do folclore regional. Entre os que fizeram menção ao ocorrido estava o colunista paraense Edwaldo Martins, que reafirmou a importância do reconhecimento de Câmara Cascudo a Pinduca. Segundo ele, o folclorista potiguar “não poupou elogios ao artista”⁴⁵ e explicou que “esta declaração soou como um brinde para o humilde Pinduca, pois Câmara Cascudo é o homem que mais entende de folclore neste país”⁴⁶. No

42 Carimbó: uma saída para a música popular do Brasil? *A Gazeta*, São Paulo, 25 fev. 1975, s/n.

43 Carimbó de Pinduca contagia o Brasil. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 2 jan. 1977, s/n.

44 Carimbó: uma saída para a música popular do Brasil? *A Gazeta*, São Paulo, 25 fev. 1975, s/n.

45 MARTINS, Edwaldo. Carimbó. *A Província do Pará*, Belém, 05 abr. 1976, p. 13.

46 MARTINS, Edwaldo. *Idem*.

Jornal do Brasil, a cobertura a respeito do encontro entre deles, reproduzindo a matéria da *A Gazeta*, tratou o evento da seguinte maneira:

Com uma pequena e quase rudimentar orquestra, há três anos Pinduca divulga o ritmo, originário da África [...] e aclimatado no Pará, especialmente, seu quarto LP, da série Carimbó e Sirimbó no Embalo do Pinduca, lançado no ano passado [...] já atingiu 80 mil cópias.⁴⁷

Ecos da “coroação”

Nesse contexto bastante favorável, Pinduca lançou, em 1977, mais um disco: *No embalo do carimbó e sirimbó vol. 6*.⁴⁸ Na mesma linha dos anteriores, e com uma inédita aclamação de seus críticos, dentro e fora do Pará, deu prosseguimento no âmbito das temáticas e dos arranjos que o levaram a um considerável sucesso nacional. Esse álbum tinha uma concepção voltada mais objetivamente para uma afirmação identitária que identificasse o seu carimbó como um elemento característico do Pará, buscando se enquadrar na “missão” de divulgador e demarcar o espaço alcançado pelo gênero no âmbito fonográfico. A identidade paraense foi logo estabelecida na canção de abertura “A garota do tacacá”. Tratou de uma temática mais abrangente e que incorporava também o espaço urbano, assim como referiu-se a símbolos da culinária local. Essa afirmação identitária possivelmente soava como resposta aos acusadores de deturpação. A canção deu a tônica da concepção do álbum: a exaltação do carimbó como um fenômeno paraense que havia se consagrado além de suas fronteiras.

Essa expansão das fronteiras se revelou em duas músicas: primeiramente na “De lá cá” em parceria com Eliana Pittman, atestando o sucesso nacional obtido. Esse fenômeno também foi evidenciado na “Carimbó em Portugal”. Ele articulou, além do testemunho do sucesso internacional que o gênero obteve, mais uma experimentação musical. Na canção realizou mais uma fusão, nesse caso entre o carimbó e o tradicional “vira” português. Na letra e no arranjo ganhou nexos essa nuance:

47 Carimbó: uma saída para a música popular do Brasil? *A Gazeta*, São Paulo, 25 fev. 1975, s/n.

48 PINDUCA. *No embalo do carimbó e sirimbó vol. 6*. Rio de Janeiro: Beverly, 1977. LP.

Ô vira, vira, vira,
Ô vira mocidade
O carimbó em Portugal
É a grande novidade
O sapo cantava, macaco respondia
O meu carimbó agora é com Maria.⁴⁹

Em 1977, a imprensa aclamava o sexto LP do artista. As turnês realizadas por Pinduca e seu conjunto continuaram a ser relacionadas a uma “missão divulgadora. Em nota do *Estado do Pará*, de 17 de agosto de 1977, afirmou-se que: “finalmente, quando acabar 77, ele e o conjunto farão uma viagem nacional de ponta promovendo mais ainda o nosso gostoso ritmo regional”⁵⁰. Assim, ganhava sentido a alcunha de “nosso Rei do Carimbó” defendida por inúmeros críticos e jornalistas. Um dia após essa nota, Pinduca visitou a Rádio Guajará, pertencente ao mesmo grupo de mídia do periódico *O Estado do Pará*, para uma entrevista. Foi mais uma vez denominado de “Rei do carimbó”. A explicação para a titulação foi confirmada não só pela dita divulgação “missionária” da música paraense, mas especialmente pelo sucesso mercadológico, com o qual inúmeras gravadoras “paqueravam”. Isso foi explicado pela imprensa como por uma natural lógica de que “também, pudera, vendendo o que Pinduca vende, não há gravadora que se possa dar ao luxo de preteri-lo”. O artista paraense passou a ser um sucesso nacional, enquadrado no panteão dos que vinham surgindo e se destacando nesse panorama. No artigo do jornal *O Estado do Pará* destacado, a cobertura desferiu a conclusão de que Pinduca naquele contexto estava “imerso no contexto dos artistas de maior sucesso e de melhor vendagem de disco, sempre preocupado com a divulgação da música regional lá fora”.⁵¹

Pinduca recebeu, em 1977, o título de honra ao mérito da Assembleia Legislativa do Pará por serviços musicais de divulgação do carimbó. Interessante notar a projeção meteórica de importância cultural, ou capital simbólico, que o gênero conseguiu mediante sua presença na mídia brasileira. Ele passou a ser uma unanimidade quanto ao fator de identidade paraense naquele contexto.

49 PINDUCA. *No embalo do carimbó e sirimbó vol. 6*. Rio de Janeiro: Beverly, 1977. LP.

50 Pinduca. *O Estado do Pará*, Belém, 17 ago. 1977, p. 9.

51 Idem.

Aqueles que se negavam a reconhecer essa representatividade sofriam desaprovções da opinião pública.⁵²

Pinduca lançou em 1978 o sétimo álbum de sua carreira, *No embalo do carimbó e sirimbó vol. 7*, que seguiu a linha temática e de arranjos desenvolvidos nos dos anteriores⁵³. Ou seja, no âmbito temático acentuou ainda mais o teor de cronista urbano, tratando do cotidiano de Belém, com destaque para a canção “Depois da chuva”:

Eu vou falar com meu bem
Depois da chuva que cai
Todo dia em Belém
Vou à cidade passear
Ver o Arquimedes na esquina
E o cheiro-do-Pará
Na casa da Mariazinha
A judite o tacacá
A Iaiá o tucupi
Castanha-do-Pará
Tigela de açai.⁵⁴

Além dessa crônica urbana voltada para a capital paraense, Pinduca também teceu narrativas de seu sucesso nacional de forma reiterada. O volume 7 do cantor foi o disco mais explorado em suas turnês fora do Pará. A música “Mistura Boa” tratou de suas passagens pelo Nordeste, assim como nas faixas “Adeus Fortaleza” e “Ê Bahia”, homenageando esses estados onde fez um sucesso considerável. No plano especificamente musical, Pinduca intensificou a diversificação de gêneros que compuseram seu repertório, assim como sua capacidade de criação referente a novas misturas entre eles. Esse álbum realizou uma síntese bastante variada. A letra da canção *Mistura Boa* tratou na sua letra essa versatilidade:

Eu já fiz carimbó e cantei
Eu já fiz lári-lári e dancei

52 Pinduca. *O Estado do Pará*, Belém, 17 ago. 1977, p. 9.

53 PINDUCA. *No embalo do carimbó e sirimbó vol. 7*. Rio de janeiro: Beverly, 1978. LP.

54 Idem.

Eu á fiz sirimbó e gravei
 Vou agora cantar
 Uma mistura boa
 A morena vai gostar
 Vou cantar pra você Maranhão
 Vou cantar pra você Ceará
 Piauí, Pernambuco e gostei
 No Amazonas cantei
 Santarém está bonita demais
 Altamira do meu coração
 Abaetetuba saudades me traz
 Festa de Conceição.⁵⁵

A música “Adeus Fortaleza” revela uma faceta interessante da concepção artístico-ideológica de Pinduca. Ao mesmo tempo em que comemorou a receptividade de suas obras, tratou de afirmar a identidade do gênero siriá como paraense. Criando uma premissa de que a “originalidade” e “legitimidade” dele só pudesse ser encontrada no Pará. Essa consideração pode estar relacionada à popularidade alcançada, com gravação de muitos artistas da região Nordeste. Pinduca estava exercendo a “missão” que lhe foi cobrada/concedida de defender o Pará no plano simbólico de sua identidade na indústria fonográfica brasileira:

Adeus Fortaleza,
 Adeus Ceará
 Levo saudades comigo
 Adeus, não posso ficar
 Levo uma rede comigo
 Levo também uma flor
 Deixo que fique contigo
 este canto de dor
 Cantando meu siriá
 Eu quero me balançar
 Ao lado da minha amada
 Lá em Belém do Pará

55 PINDUCA. *No embalo do carimbó e sirimbó vol. 7*. Rio de Janeiro: Beverly, 1978. LP.

Siriá, siriá
 Você é do meu Pará.⁵⁶

Essa questão de impor a “legitimidade” e preservar a origem dos gêneros paraenses foi uma tônica que Pinduca assumiu na narrativa de seus discos lançados no final dos anos de 1970. Quando lançou em 1979 o volume 8 de sua coleção *No embalo do carimbó e sirimbó*, mais uma vez dialogou, no plano simbólico, com Pernambuco. O carimbó e o siriá, assim como seu estado híbrido de sirimbó, se popularizaram nesse estado. Por essa razão, havia uma preocupação de situar cada gênero em seu lugar de origem⁵⁷. Na canção *mensagem à Recife*, a letra diz que

Recife segura o que é teu
 Que eu seguro o que é meu
 Me manda teu frevo Recife
 Que eu te mando o meu carimbó
 É sangue do nosso sangue
 Raiz dos nossos avós
 Não para teu frevo Recife
 Carimbó aconteceu
 Vamos mostrar o que é nosso
 E ainda não morreu
 [...]
 Eu quero um frevo Recife
 Pra cantar no meu Pará.⁵⁸

Interessante notar que os volumes 7 e 8 trouxeram essa preocupação com um “discurso de perda”, no sentido de que os artistas de outras regiões estariam querendo apropriar os gêneros paraenses aos seus repertórios locais e torná-los nacionais. Contra essa demanda, Pinduca articulou um discurso musical e textual voltado para a “defesa” e divulgação da “propriedade” folclórico-popular desses gêneros. Na canção “Mensagem à Recife”, articulou um discurso folclorista situando a musicalidade como fruto do “nosso sangue” e “raiz dos nossos

56 PINDUCA. *No embalo do carimbó e sirimbó vol. 7*. Rio de Janeiro: Beverly, 1978. LP.

57 Idem.

58 Idem.

avós”, invocando uma “essência popular” específica para cada criação artística popular.

Para demarcar a legitimidade desses gêneros como paraenses, duas faixas do disco realizaram essa tarefa: 1) em “Sereia”, foi narrado um encontro entre um conjunto de banguês que executavam o siriá e uma sereia no interior do Pará, estabelecendo o elo de legitimidade folclórica; 2) na canção “Quem vai ao Pará, parou”, houve mais uma crônica de um cântico de domínio público que foi regravaado por Pinduca.

Nesse álbum, Pinduca também explorou as múltiplas apropriações, em especial as latino-americanas. Incorporou duas canções do gênero chá chá chá. Entre elas estavam “Chá chá chá do Pará” e “Não Posso Mais”; merengue, com “Mélo do estivador”; e mambo, com “O Cavalo (El caballo)”.

Essa preocupação em estar conectado com a tradição, que inúmeros artistas paraenses expressavam ao gravar discos de carimbó, foi uma tônica quase obrigatória nas produções musicais do tipo. O carimbó demarcava a identidade dos mais diversos gêneros, ou seja, os artistas de outras tendências estéticas passaram a incorporar canções ou elementos do carimbó como um aspecto que evidenciava uma marca de pertencimento.

Últimos acordes

Como observei ao longo deste texto, a produção discográfica de Aurino Quirino Gonçalves, o “Pinduca”, narra as compreensões históricas de um sujeito oriundo do interior do Pará. Expressava o cosmopolitismo dos homens e mulheres concretos que viviam para além da capital paraense. A obra de Pinduca fugiu aos estereótipos elaborados pelos folcloristas e pesquisadores acadêmicos, indo contra os modelos de cultura popular e folclore preestabelecidos para a produção musical, que sofria de uma espécie de “patrulha estético-cultural”.

Pinduca surgiu como uma proposta “antropofágica”, incorporando outros elementos estéticos modernos que estavam disponíveis aos compositores na sua época, não ficando restrito aos limites dos modelos de composição, embora sua obra esteja bastante próxima das temáticas elaboradas por outros artistas tidos como “legítimos”.

Houve em sua obra também uma relação mais profunda com o mercado musical, em comparação com outros artistas do carimbó. Essa inserção significava para muitos críticos uma “esperteza”, mas, por outro viés, trouxe à tona a importância do debate acerca do folclore em sua relação com a indústria fonográfica. É importante entender que a relação mercadológica não pode ser entendida como “deturpação”, pois a expressão artística de Pinduca revelou suas experiências históricas, o que tornaria contraditória a utilização dos padrões estabelecidos pelos intelectuais, portanto, externos ao fenômeno.

Não trato aqui exclusivamente da validade da obra de Pinduca, mas estabeleço uma observação às imbricadas lutas de representações que os intelectuais e os artistas populares travam pela legitimidade de uma expressão musical. Deriva daí uma necessidade de ouvir (literalmente) as vozes dos artistas populares, pois em seus cânticos eles elaboram seus discursos políticos, estéticos e culturais. Nós pesquisadores precisamos exercitar o esforço da audição para desconstruir certos estereótipos acerca de artistas como Pinduca.

A PRODUÇÃO E A CRÍTICA MUSICAL COMO BASES DA FORMAÇÃO DO MERCADO FONOGRÁFICO PARAENSE NOS ANOS DE 1970

*Laisa Epifanio Lopes*¹

A crítica musical como um dos pilares da consolidação dos gêneros

Belém – De repente, um ritmo do folclore local, até 1971 praticamente desconhecido dos próprios paraenses, explodiu nos salões, ganhou as ruas, chegou ao rádio e à indústria do disco, através de mais de uma dezena de gravações de conjuntos locais- o Carimbó. O ritmo deixou de ser uma dança de interior, de caboclos, para invadir a sociedade da Capital e se transformar, hoje, em música obrigatória em todos os acontecimentos festivos do Pará².

Comumente, narrativas e imaginários acompanham as mais variadas formas de arte que, compondo o cenário em que ela se encontra, corroboram e ajudam a definir algumas de suas características mais gerais. Na produção musical brasileira dos anos de 1970, a crescente industrialização musical promoveu a organização genérica de musicalidades regionais análogas

1 Mestre em História Social (UFPA). Professora da Faculdade de Educação da UFPI.

2 FONSECA, Ribamar. Quando toca o Carimbó, ninguém fica parado. **Jornal do Brasil**, 1 set. 1975.

à espécie de vanguarda e de movimentos experimentais, criando características e ondas próprias na indústria cultural nacional.

No excerto jornalístico escrito por Ribamar Fonseca, jornalista maranhense escrevendo sobre o carimbó dos anos de 1970 para o *Jornal do Brasil*, em 1975, é perceptível a conotação de novidade, vinda de sua “rusticidade” e nativismo, que acompanhou então o ritmo quando este foi “descoberto” pela mídia e indústria musical nacional e local. Esse imaginário acompanhou o ritmo até a sua conversão em gênero regional, de significativo potencial mercadológico quando alcançado êxito comercial de gravações de Carimbó. Esse quadro foi encabeçado pelo sucesso do sargento de polícia Aurino Gonçalves³, mais conhecido como Pinduca, cuja projeção nacional lhe concedeu um caráter inovador para o consumo do carimbó no meio urbano. Contudo, o pioneirismo do sargento não era homoganeamente aceito pelos componentes que circundavam a indústria fonográfica, como os críticos e pesquisadores musicais.

A primeira vez que Belém viu o carimbó foi em 1958, no salão do Centro Cultural Brasil-Estados Unidos, na festa de despedida do Cônsul norte-americano George Colman. Foi a folclorista Maria Brigido, considerada expert em carimbó, que trouxe um grupo do município de Marapanim, situado a cerca de 150 quilômetros de Belém, para exibir-se na festa do diplomata. Treze anos depois, a mesma folclorista, trouxe novamente o grupo para homenagear o então Ministro do Interior, Costa Cavalcanti, com uma apresentação na boate da Tuna Luso-Brasileira. Isso aconteceu em 1971 e o carimbó passou a ser conhecido pela sociedade da Capital.⁴

Tony Leão da Costa diz que o carimbó, até a década de 1950, era apenas uma manifestação folclórica regional⁵, assim entendido por aqueles que

3 Nascido em 4 de junho de 1937, no município de Igarapé-Miri, começou sua carreira tocando em orquestras de baile como a Alberto Mota, a suas músicas são creditadas um papel fundamental na modernização do ritmo carimbó e de seu sucesso a nível nacional, nos anos de 1970.

4 FONSECA, Ribamar. Quando toca o Carimbó, ninguém fica parado. *Jornal do Brasil*, 1 set. 1975.

5 O processo de introdução do carimbó na cultura urbana de Belém foi longo e carregado de muitas tensões, que remontam ao final século XIX, quando se dançava o ritmo nos terreiros e os batuques eram criminalizados. Já em meados do século XX, Tony Leão da Costa diz que boa parte dos criadores de carimbó estavam nas cidades do interior. O processo de exclusão deste gênero se deu nas grandes cidades, porém nas áreas urbanas menores também não era muito bem-visto pela “sociedade” de algumas localidades. Em Belém, ações isoladas na década de 1960

estudavam a cultura local, aparecendo poucas vezes em momentos especiais. Caso do evento citado por Fonseca, em um episódio que tomou aura de marco inicial ao ser apresentado como “A primeira vez que Belém viu o carimbó”. As narrativas que delimitam os princípios são pontos de coesão dentro de debates identitários, de cultura popular e nacional. Renato Ortiz fala que o Estado autoritário, que ascendeu com o golpe civil-militar de 1964, tinha a necessidade de reinterpretar categorias como o nacional e o popular. Para isso, gradualmente desenvolveu uma política cultural que objetivava concretizar a autenticidade de uma identidade brasileira. Esse projeto político conciliava elementos de um pensamento tradicional no interior à uma ideologia de mercado⁶, onde indústrias culturais, como a do disco, tomariam por excelência uma conotação democrática.

A cultura popular consumida massivamente entrava no quadro hegemônico de uma interpretação da identidade nacional promovida pela indústria cultural em diálogo com um projeto político “democrático” de cultura. Essa interpretação era intermediada por pensadores que se debruçavam sobre a cultura, pinçando eventos que dessem coesão para a memória coletiva. Assim, alguns marcos vieram à baila nos debates sobre a cultura popular como definições de inauguração das primeiras gravações de gêneros regionais do Pará. A nível regional com a ocorrência, em 1971, do LP de Mestre Verequete⁷, inicia-se a comunicação do carimbó e outros ritmos populares paraenses com a indústria do disco nacional. Entretanto, o nome Pinduca é continuamente um dos mais frequentes a serem associados ao Carimbó durante e depois do estudado período, inegavelmente por sua projeção e retorno comercial.

Segundo Pierre Bourdieu, o campo artístico, sendo um mundo à parte, dá lugar a uma economia às avessas, fundada, em lógica específica, na natureza

havam sido realizadas no sentido de apresentar o carimbó ao público urbano, sem grandes resultados então. Ver COSTA, Tony Leão da. Carimbó e brega: Indústria cultural e tradição na música popular do norte do Brasil. *Revista Estudos Amazônicos*, Belém, v. 6, n. 1, PPGHS da Amazônia da UFPA, p. 149-177, 2011.

6 ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 123.

7 Nome artístico de Augusto Gomes Rodrigues, nascido em Ourém, em 26 de agosto de 1916, residindo em Belém, mais especificamente no distrito de Icoaraci, nos inícios da década de 1940. Segundo Alfredo Oliveira, ao correr dos anos de 1970, Verequete organizou o boi Pai da Malhada e o conjunto parafolclórico de carimbó Uirapuru, (ver OLIVEIRA, Alfredo. *Ritmos e Cantares*) com o qual ele realizou algumas gravações, como a de 1974, pela Companhia Industrial do Disco.

mesma dos bens simbólicos, realidades de dupla face, mercadorias e significações, cujo valor propriamente simbólico e o valor mercantil permanecem relativamente independentes⁸. Na realidade, Bourdieu não só coloca esses campos como independentes entre si, mas sim como antagônicos, estando o lucro econômico obtido a curto prazo diretamente oposto ao capital simbólico, por essência obtido em ciclos mais longos. A construção do gênero perpassa por esses campos de tensões, legitimados pelos próprios pares, no caso os sujeitos que atuam e transitam pelo mercado de produção e circulação artística. Jeder Janotti define os gêneros musicais como os modos de mediação entre as estratégias produtivas e o sistema de recepção entre os modelos e usos que os receptores fazem desses modelos por intermédio das estratégias de leitura dos produtos midiáticos⁹. Essas estratégias influem na compreensão e percepção dos sujeitos sobre os produtos culturais e canalizam os usos e apropriações deles. No caso do mercado fonográfico musical, os gêneros musicais se tornam modos de definição do papel dos segmentos de produção do mercado, podendo agir na autoconsciência dos membros do próprio mercado.

Assim são constituídas distinções de artistas, em que alguns seriam “de carreira” e outros “de temporada”. Contudo, a essa diferenciação é creditada uma intransigência que não realmente correspondente às dinâmicas do mercado. Primeiramente porque a um olhar rápido parece se tratar de mercados diferentes, mas essas segmentações de consumo intituladas de gêneros são facetas de uma mesma indústria. Outra mitificação é a visão de que os artistas de carreira produziam músicas que não se autossustentavam, pois a música por eles feita era apreciada por uma camada quantitativamente menor dos consumidores de disco. Essa era inclusive uma narrativa perpetuada pela crítica musical que compõe o aparato funcional da indústria cultural.

Dentro desse campo de tensões, era permitida a introdução de novos artistas e gêneros musicais, pois produtos de temporada deveriam ser lançados esporadicamente e, dependendo da resposta comercial, se explorava as suas possibilidades, como garante o produtor musical paraense Jesus Couto, quando questionado sobre a procura de tendências musicais nos anos da década de 1970. O produtor afirma que não havia um interesse prévio por gravações

8 BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das letras, 1996, p. 162.

9 JUNIOR, Jeder Janotti. Música Popular Massiva e Gêneros Musicais: produção e consumo da canção na mídia. In *Comunicação, mídia e consumo*. Vol. 3. São Paulo, 2006, p. 39.

regionais paraenses, e credita isso como resultados de uma mistura de preconceito e desconhecimento sobre a região amazônica. Em sua percepção, a principal forma de ganhar espaço nas gravadoras eram as vendas de discos propriamente dita¹⁰.

Dentro desta dinâmica é possível o surgimento da figura de Pinduca, cuja trajetória, o próprio cantor conta¹¹, iniciou-se ao longo dos anos de 1960, entre orquestras de baile e festas populares cantando ritmos populares, até quando ele conheceu Carlos Santiago Mamede, representante das gravadoras Beverly e Copacabana nas regiões Norte e Nordeste¹², que lhe possibilitou o contato com as empresas, mediando a gravação, de forma pouco pretensiosa e sem grandes organizações para o processo, como é possível concluir pois Pinduca ressalta que ele mesmo escolheu gravar carimbó, tendo liberdade de escolher entre qualquer gênero do “povo”, como bolero, forró e entre outros gêneros vistos na época como “cafonas”.

O cantor fala que acabou optando por gravar o ritmo do carimbó por ele mesmo julgar que sua voz não combinava com as outras opções musicais e devido à ausência de concorrência de outros artistas que tivessem feito gravações do ritmo anteriormente¹³. Essa é uma afirmação discutível, pois em termos de pioneirismo, poderia ser atribuído maior destaque à carreira de Mestre Verequete, além do que no mesmo ano do lançamento do primeiro disco de Pinduca, em 1973, foi lançado o disco do Conjunto Orlando Pereira¹⁴, com o nome de “Carimbó”. Contudo, são variados os fatores que determinam a importância de Pinduca na construção de um gênero musical regional.

Seu primeiro *Long Play* é lançado em 1973, gravado pela Beverly, intitulado de *O Carimbó e Sirimbó do Pinduca*, que alcança grande sucesso comercial, mas foi constantemente criticado por músicos e folcloristas “puristas” e defensores do que se acreditava ser o verdadeiro carimbó e identidade regional. José Ramos Tinhorão, escrevendo um artigo ao periódico carioca *Jornal do Brasil*

10 Jesus Couto, entrevista cedida em 23 de novembro de 2017.

11 Pinduca, Entrevista cedida em 29 de setembro de 2011.

12 Pinduca. Entrevista cedida em 10 de dezembro de 2018.

13 Idem.

14 O conjunto Orlando Pereira surgiu com a necessidade da Orquestra Internacional, que era liderada pelo maestro Orlando Pereira desde a década de 1940, de incluir órgãos eletrônicos na sua sonoridade. Já intitulado conjunto Orlando Pereira, o grupo gravou três discos chamados “Belém, Belém” (1963), “Dançando com a Orlando Pereira” (1966) e “Carimbó” (1970).

em 1974, disse que constantemente estava ocorrendo, naquele momento, o que ele chamava de “degradação cultural da arte popular”, submetida ao impacto das novas informações e expectativas partidas das grandes cidades¹⁵. Nesse período, o mercado cultural fonográfico no Brasil se avoluma acompanhando o crescimento da própria economia brasileira e o crescimento urbano que permite a criação de um espaço cultural onde os bens simbólicos passam a ser consumidos por um público cada vez maior¹⁶. Na década de 1970, se consolidam os grandes conglomerados de meios de comunicação de massa e há o crescimento vertiginoso dos mercados culturais. Nessa mesma década, a indústria do disco brasileira chega a ser o quinto maior mercado de discos mundial, em 1978¹⁷.

Entre 1968 e 1974, o Brasil se tornou a oitava maior economia do mundo, graças ao que se chamou de “milagre brasileiro” contextualizado em um momento de forte intervenção estado-unidense, que voltava mais atenção ao seu “quintal” sul-americano após o desfecho socialista em Cuba, da Revolução de 1959. Esse período foi marcado por um desenvolvimentismo com base na expansão da indústria, das exportações e de vultosos empréstimos externos que visavam modernizar a economia, ajustando-a ao sistema internacional, que acabava promovendo a difusão de um *ethos* capitalista. Essas ações tornaram a já dependente economia brasileira ainda mais subordinada ao capital estrangeiro. O resultado imediato da atuação militar na economia nacional foi de um crescimento do Produto Interno Bruto (PIB), que era de uma média de 10% ao ano, de crescimentos das cidades, com a industrialização crescente promovida pela instalação de indústrias estrangeiras atraídas pelas medidas militares atrativas de compressão salarial e incentivos fiscais. A “modernização” da economia, além de promover o crescimento do PIB, provocou uma virada no perfil populacional do Brasil, que passa a concentrar a maior parte de sua população nas cidades, e não mais nas zonas rurais.

O historiador José Ramos Tinhorão atribui a essa modernização dependente uma mudança na relação dos indivíduos com a música popular, que

15 José Ramos Tinhorão. O carimbó chegou (só que de carimbó não tem mais nada). *Jornal do Brasil*, 5 de novembro de 1974.

16 ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 83.

17 INDÚSTRIA do disco entra em 84 com modestas perspectivas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 de janeiro de 1984

com o novo perfil social brasileiro ocorre a perda dos valores tradicionais. Esse cenário comportamental é ambíguo pois, ao mesmo tempo que se afasta da cultura popular rural, a grande camada da população brasileira não está integrada aos movimentos artístico-musicais urbanos, se caracterizando mais como estatística do que consumidores culturais propriamente. Contudo, ainda assim se desenvolve um “universalismo” musical, em que se toma como a fórmula natural e correta de se fazer música as produções que obtinham êxito comercial dentro das “ondas” musicais das rádios dos centros urbanos cabendo ser realizado um aproveitamento dos ritmos populares locais como matéria-prima e de recrutamento de músicos e compositores para gravar em estúdios norte-americanos¹⁸.

A transformação de expressões artísticas ligadas a um processo de criação popular é fenômeno natural, e pode ser chamado de evolução, quando traduz alterações formais decorrentes da modificação do conteúdo na vida e na cultura das grandes camadas do povo, seja nas zonas rurais, seja nas zonas urbanas. Mas quando nada muda substancialmente para esses produtores de arte ao nível de povo-povo (isto é, ao nível das largas camadas mantidas na pobreza, no subdesenvolvimento e no analfabetismo ou semi-analfabetismo), qualquer alteração no seu processo de criação não pode ser classificado de evolução. Representará, apenas, o resultado de alguma imposição cultural, partida de fora para dentro, quando não de um equívoco doloroso, representado pela falsa expectativa de ascensão através da imitação dos padrões que não correspondem à sua realidade atual. Esta teorização toda vem à propósito da observação de um exemplo infelizmente muito real e incontestável de deturpação de uma criação popular, sob a influência de interesses comerciais ligados à indústria do disco.¹⁹

Nas ponderações de José Ramos Tinhorão sobre o *modus operandis* da indústria musical nacional, há dois raciocínios a serem discutidos: a da atuação do mercado nacional diante dos gêneros regionais em processos de assimilação e aclimação com o propósito de encaixá-los em uma estrutura comerciável

18 TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 365.

19 TINHORÃO, José Ramos. O carimbó chegou (só que de carimbó não tem mais nada). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 nov. 1974.

e o da falta de consenso a respeito da autenticidade cultural do produto resultante da indústria cultural. Seu conceito de popular está diretamente atrelado à concepção de autenticidade advinda das vivências socioculturais. Renato Ortiz fala que ao longo da década de 1960, pensadores da cultura popular discutiam conceitos como folclore e cultura popular. Podemos definir de uma maneira abrupta que então estava sendo pensada a primeira categoria com cunho tradicional, a segunda estaria definida em termos de transformação²⁰. Porém, as mudanças e desenvolvimentos sociais ocorriam de forma desigual, sendo uma das inquietações de uma construção de uma cultura popular, que se pretendia democrática ao se comportar reagindo à realidade econômica e mercadológica, portanto “neutra”. Nessa conjuntura são crescentes as tensões relacionadas ao propósito da produção musical em antagonismos que Bourdieu destaca como inerentes ao campo da arte. Bourdieu diz que uma produção que se concentra no polo comercial atende uma demanda preexistente e com formas preestabelecidas, dentro do que ele chama de ciclo de produção curto. Diretamente oposto a ele está uma produção, que seria a produção de ciclo longo, que abraça alguns dos riscos evitados pelos empreendimentos comerciais e cujo principal capital a ser acumulado se concentra no campo simbólico.

Apesar de antagônicos, os capitais simbólicos e econômicos podem chegar a uma breve coexistência dessas duas diferentes economias²¹ que envolvem toda uma comunidade em torno da arte musical que se encarrega das várias áreas distintas de suas atividades. Howard Becker fala que a produção artística envolve muitos mais indivíduos e materiais para ser realizada dos que os que se concentram no momento exato da sua feitura, envolvendo diversas competências, e os sujeitos que se encontram nesse meio caminho fazem parte do mundo da produção da arte. Em lógica parecida, Bourdieu, pensando no mercado literário, discorre que para o êxito simbólico e econômico no campo da arte estão posicionados sujeitos e até instituições, como críticos e a educação formal, decisivos para o sucesso dos empreendimentos de produção de ciclo longo, direcionando o público ao consumo dessa vertente artística. Dessa forma, o papel de sujeitos como os críticos musicais é relevante na produção musical, apesar de suas ações se realizarem em momentos posteriores ao da concepção musical.

20 ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 71.

21 BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 167.

No caso da análise de Tinhorão, atuando como crítico musical, a crítica se insere no momento contemporâneo a algo que o próprio Tinhorão chama de *boom* do carimbó, que se iniciou pelo sucesso comercial do LP de Pinduca de 1973. Em sua percepção, Tinhorão não se apresenta como um purista que se opõe às mudanças, mas critica duramente as alterações que vêm de fora para dentro, que se dão de uma forma primária de apropriação. Na década de 1970, o crescimento populacional e consumidor promovia uma expansão do mercado atrás de novos produtos que renovassem suas ofertas no mercado musical. Então, nesse momento, não só o cenário musical regional paraense foi aglutinado dentro do sistema onde se inseria o mercado fonográfico de alcance nacional²².

A perda de divisas e de identidade cultural em consequência da invasão das músicas estrangeiras com a conveniência de músicos nacionais era discutida de forma que era proposta a promoção de uma música genuinamente brasileira²³. Os debates e as concepções acerca dos fenômenos populares e os rumos da nação encontravam nas figuras dos intelectuais e críticos seus mediadores, e a eles podiam se alinhar, ou não, membros da comunidade artística. Mestre Cupijó se posicionava em relação ao papel ocupado pela região amazônica na indústria do disco e a forma como essa se organizava em uma posição muito próxima das ponderações de Tinhorão. Ele via na proliferação das gravações, com letras mais sofisticadas, que se afastavam da simplicidade das mensagens que refletiam a linguagem do caboclo da Amazônia, a deturpação da música regional²⁴.

Em entrevista na imprensa paraense ao produtor Jesus Couto, responsável pelo seu disco “Siriá”, mestre Cupijó critica a deturpação musical em prol de uma “sofisticação” sonora, e até mesmo a exploração indevida da regionalidade pelos mediadores culturais que gravavam tanto músicas de domínio público como canções autorais. Também nesse momento, segundo Cupijó, muita gente

22 Ver TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2010.

23 COUTO, Jesus. Cupijó empolga crítica sulina. **A província do Pará**, Belém, 2 jul. 1976. Coluna Transa musical.

24 FONSECA, Ribamar. Quando toca o Carimbó, ninguém fica parado. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1 de setembro de 1975.

se propôs a gravar o siriá, o banguê²⁵ e o batuque como criações suas ou de terceiros sem que providência alguma fosse tomada sobre esse comportamento²⁶. Aqui o músico entra em sintonia dos debates promovidos pela crítica musical. Então tal preocupação se enquadra em contexto marcado pelo desigual controle da produção, em que o fato de sujeitos de diferentes localidades se relacionarem não implicaria necessariamente em recíprocas desenvolturas das diferentes regionalidades. Tinhorão está ciente de que o mercado paraense se abre ao contexto mundializado, aspirando ganhar um espaço nele, e receia que sua relação se baseie na pura e simples imitação de padrões tidos como corretos por serem os da lógica dominante, chamando a mudança nesses moldes de “involução”. Para essa discussão, ele utiliza o exemplo do carimbó, focando bastante a figura de Pinduca e de sua modernização do carimbó, que em sua concepção se trataria, no caso, apenas do simples e puro abastardamento e da falsificação do ritmo paraense do carimbó.

As primeiras gravações de carimbó foram lançadas em discos inicialmente gravados ao vivo, em cidades do interior do Pará, ou na periferia de Belém, e editados na própria capital²⁷, sendo a maioria desses fonogramas gravados no estúdio local ERLA²⁸. O ritmo do carimbó ganhou o Sul em outubro de 1973 com o lançamento pelo selo Beverly do LP *Carimbó e Sirimbó do Pinduca* e a aceitação inesperada desse disco, que alcançou vendas de quase 100 mil exemplares, segundo Tinhorão, e levou as gravadoras a tomarem conhecimento das

25 Nessa entrevista, de 1976, Mestre Cupijó fala do banguê da mesma forma como fala do siriá e carimbó, como ritmos locais, mas segundo Renato Sinimbú os banguês são grupos musicais menos comprometidos com a atuação profissional do que as orquestras de baile. Os banguês, ainda segundo Sinimbú, geralmente eram associados ao lazer e às práticas do catolicismo popular. Ou seja, se trata de práticas musicais específicas da região do Baixo Tocantins de caráter popular e tradicional.

26 A Província do Pará, 10 de abril de 1976.

27 TINHORÃO, José Ramos. O carimbó chegou (só que de carimbó não tem mais nada). **Jornal do Brasil**, 5 nov. 1974.

28 O primeiro empreendimento fonográfico do estado do Pará foi o estúdio de gravação ERLA – Empresa Rauland Ltda., inaugurado em 1975 e sediado na rua Manoel Barata, uma das mais famosas ruas do centro comercial de Belém. O grupo Rauland surgiu dos empreendimentos sonoros da família Ferreira e era inicialmente composto de dezoito carros de propaganda volante, que eram alugados para anunciantes comerciais de Belém. Segundo Jerson Ferreira, neto do fundador do grupo, a rádio Rauland propriamente dita surgiu em 1979, sendo a primeira FM do Estado do Pará, onda sonora reservada a uma programação mais musical. Entrevista cedida em 16 de dezembro de 2018.

possibilidades de massificação do velho ritmo. O próprio Pinduca se encarregou de iniciar o processo-estilização do carimbó²⁹.

Observando a trajetória do carimbó em movimento pendular entre os níveis regional e nacional, Pinduca é colocado pela crítica de Ramos Tinhorão em um papel central na construção, ou desconstrução, na opinião do crítico, da música regional. Mais especificamente, Pinduca acaba por ser um sujeito decisivo na construção de um gênero musical popular paraense, isso porque essas idas e vindas de informações musicais foram processos contínuos de ressignificação promovidos ao longo de contatos pluriculturais. Com o êxito comercial do primeiro LP de Pinduca, ocorre a projeção de um ritmo, outrora desconhecido do mercado musical, seguido de seu aproveitamento como marca. Isso porque os produtos que foram lançados utilizando o nome “carimbó” não eram necessariamente próximos estilisticamente dele, aglutinando-se em torno de uma nomeação de música regional em disco de cantores que pouco ou nada conheciam do ritmo original e a deturpação, na visão de Tinhorão, da criação legítima dos caboclos paraenses se acelerou³⁰. Esse processo de abastardamento do carimbó pode ser comprovado na exemplificação dada por Tinhorão do LP lançado pela gravadora RGE-Fermata, com selo Premier, intitulado *Em tempo de Carimbó* de Fernando Marcel, lançado em 1974, que é um exemplo de cantor utilizando uma voz romântica, que para o folclorista é algo incompatível com a vivacidade do ritmo original do carimbó³¹.

Esse fenômeno de “deturpação” do ritmo pela indústria fonográfica, promovida em prol de uma estilização que objetiva aproximá-lo de fórmulas exploradas pelo mercado fonográfico visava provocar um reconhecimento com o público e permitiu a exploração dele por sujeitos que não têm uma relação tradicional com o ritmo. Após cinco anos de ascensão social, afirmou Tinhorão que o carimbó deixa de ser carimbó para tornar no Centro-Sul alguma coisa mais parecida com uma marcha de carnaval com balanço um pouco diferente³². Porém esse aproveitamento foi realizado através de uma via binária, pois ao mesmo tempo que o carimbó caminhou em direção ao eixo Centro-Sul,

29 TINHORÃO, José Ramos. O carimbó chegou (só que de carimbó não tem mais nada). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 nov. 1974.

30 Idem.

31 Idem.

32 Idem.

retornou ao Norte deturpado, na percepção da crítica musical, e começou a voltar à sua região de origem em discos, classificados por Tinhorão como lamentáveis, reforçando o equívoco local, que consiste em imaginar sempre que o bom e o certo é tudo que vem dos grandes centros³³.

O que é bom para o nortista é muito melhor para os sulistas. Pensando desta maneira, aquele conhecido manager careca da província parte esta semana com destino a Belém do Pará. Vai tentar convencer Pinduca, ou o cantante que vende em bandas aquelas mais que Roberto Carlos e o Waldick Soriano juntos, a fixar residência em São Paulo e trazer todo seu background cultural junto. Como se já não bastasse o financeiro e esportivo, começamos agora, a padecer também de esvaziamento cultural³⁴.

Raymundo Mário Sobral, jornalista paraense, em 1976, reflete sobre a posição da música paraense na indústria cultural brasileira. Para a ele a ação de expansão das gravadoras é nociva para a cultura local. Em certos termos, sua opinião dialoga com a percepção de Tinhorão de que as ações vindas de “cima para baixo” são danosas para as manifestações culturais populares, apesar de atribuir mais responsabilidade à atuação da indústria do disco de exploração da música popular do que a estilização musical. Críticos musicais e escritores observavam os rumos que a indústria cultural da década de 1970 tomava, levando em conta a organização do trabalho se reproduzindo no campo do lazer, e procuravam estratégias de como a indústria poderia ou deveria agir em relação aos gêneros musicais.

Tal processo se confirma com o lançamento, em junho de 1974, ainda sob o selo da Beverly, do segundo disco de Pinduca sob o título de *Carimbó e Serimbó no Embalo do Pinduca (vol.2)*, em que Pinduca incluiu guitarras e baixo elétrico. Esse álbum marca, segundo Tinhorão, a concessão às redundâncias musicais com que a indústria do disco saturava os ouvidos do público das cidades, obtendo uma resposta ainda mais satisfatória comercialmente ao carimbó

33 TINHORÃO, José Ramos. O carimbó chegou (só que de carimbó não tem mais nada). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 nov. 1974.

34 SOBRAL, Raymundo Mario. São Paulo de olho no Pinduca. **A Província do Pará**, Belém, 24 mar. 1976.

eletrônico de Pinduca³⁵ ao invés de se promover a autenticidade, com nomes que Tinhorão assim julgava, como Mestre Verequete e Mestre Cupijó.

A novidade do disco do Conjunto Uirapuru ia basear-se no fato de que, enquanto Pinduca já no seu segundo disco trocava o banjo e o cavaquinho por guitarras e baixo elétricos, os caboclos liderados por Verequete continuavam no LP *O Legítimo Carimbó Vol. II* fiéis à sua música, cuja força resulta exatamente da maneira primitiva e cega com que se lançam à improvisação, com base apenas na sua aguçada intuição musical. Agora, os caboclos do Conjunto Uirapuru estão de volta com seu terceiro disco *O Legítimo Carimbó Vol. III* (CID-4016), revelando ainda uma vez a sua incontestável superioridade sobre todos os outros conjuntos e artistas que se aventuraram a explorar o ritmo do carimbó no Sul do país tais como o próprio Pinduca, que ainda pode ser considerado o segundo em importância, apesar do seu oportunismo elétrico: ou Grupo Carimbó, lançado pela RCA; o cantor-compositor Fernando Marcel; ou qualquer dos vários nortistas e nordestinos arrebanhados no início deste ano pela CBS para a tentativa comercial do LP *Seleção de Carimbó*.³⁶

Sobre o mercado fonográfico nacional, Marcia Dias Tosta, estudando posteriormente o funcionamento da indústria fonográfica brasileira através da produção, chega à conclusão de que a velocidade crescente de propagação da informação, através dos meios de comunicação, favoreceu a mundialização de uma cultura musical. Isso gerou conflitos entre a criação artística com os limites impostos por um produto. Na sua concepção, a indústria musical no Brasil segue caminhos muito particulares ao apresentar forte vinculação a manifestações culturais locais. A mundialização da produção técnica e o avanço tecnológico popularizava essa produção e foi se dirigindo a uma gradual fragmentação da mesma produção³⁷.

A sua análise se finca no conceito adorniano de indústria cultural, no qual as manifestações culturais, outrora subjetivas, são submetidas a uma lógica

35 TINHORÃO, José Ramos. O carimbó chegou (só que de carimbó não tem mais nada). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 nov. 1974.

36 TINHORÃO, José Ramos. Carimbó está aí para caboclo nenhum botar defeito. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1 jul. 1975

37 DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz: a indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 120.

administrada da sociedade. Mas nem por isso essa arte, no caso arte musical, perde definitivamente sua autenticidade. Ela é envolvida, de fato, na lógica do capital, mas possui conteúdo crítico ou consciente de sua conjuntura social e/ou meios no qual é produzida. A análise de Tosta, bem menos pessimista ou incisiva do que a de Tinhorão, abre a visão a ser dirigida à produção paraense do período da década de 1970, deixando de tratá-la como apática e totalmente à mercê de um mercado dominador e atribui aos sujeitos desse meio agência em suas formas de fazer artístico.

A expansão da indústria mundial do disco ocorre de uma maneira desigual porque as trocas são desiguais. Entretanto, elas não são impostas unilateralmente. Quando Pinduca promove uma estilização do carimbó, ela realiza deliberadamente uma negociação com as fórmulas globais da indústria cultural para alcançar uma finalidade comercial, como o próprio cantor ressalta quando afirma que através dessa “deturpação” ele transformou o carimbó em sucesso internacional³⁸. Assim, quantitativamente, sua empreitada acaba por ser bem-sucedida e altera o significado inicial do gênero, criando outros em uma disputa do campo artístico a partir das validações comerciais e culturais, aliadas à reivindicação do caráter e qualidade de inovação e de criação artística.

Indubitavelmente, o maior objetivo a ser alcançado por essa nova significação cultural é o ganho financeiro, mas não necessariamente a legitimidade folclórica e popular era ignorada pelas gravadoras e artistas. Podemos vislumbrar tal preocupação por meio das posturas nos discursos dos artistas em entrevistas e nas suas ações publicitárias. Um exemplo foi a ação da Beverly, gravadora de Pinduca durante toda década de 1970, durante a realização da divulgação do álbum em rádios e jornais pelo Brasil. Em 1976, no Rio Grande do Norte, o representante da Copacabana agenciou o encontro entre Pinduca e o folclorista Luís da Câmara Cascudo na casa deste último, durante uma viagem do cantor de divulgação em rádios potiguares promovida pela gravadora. Esse encontro foi divulgado pela gravadora no *Jornal do Brasil* – periódico onde José Ramos Tinhorão publicava sua coluna musical – ressaltando que o folclorista potiguar o havia dado sua “benção”, considerando-o como um

38 OLIVEIRA, Alfredo *Ritmos e Cantares*. Belém: Secult-PA, 1999. p. 362.

verdadeiro “rei do carimbó” e que o cantor deveria prosseguir divulgando essa criação do povo e redobrando sempre o seu sucesso³⁹.

Assim a mediação da crítica musical envolve diversos sujeitos, e eles não são necessariamente concisos ou homogêneos. E no mercado paraense, por estar localizado no limiar de uma grande indústria, são comuns os ir e vir das tensões em torno da produção e circulação da arte, e dos sujeitos que se agrupam em torno dela, se aliando, tomando para si e corroborando sua própria tradição com narrativas que dão coesão ao gênero dentro da indústria cultural nacional. Esse cenário é marcado por disputas, mas também por diálogos, que constroem não só as estratégias para o consumo como também as definições que transformam uma outrora vivência popular em produto simbólico que carrega intenções de identidade popular.

Para além dos artistas, a produção na totalidade.

Esse período de disputas e avaliações dos críticos musicais e folcloristas é definido por sujeitos que atuaram diretamente na produção musical local como de “muita especulação”, pois os cantores paraenses não tinham muitas oportunidades de gravar discos. Segundo Manoel Cordeiro⁴⁰, as fábricas de vinil e as gravadoras não tinham interesse nenhum em pensar para particulares, criando um vácuo na oferta de serviços de gravação de fonogramas. Essa demanda começou a ser atendida pelo estúdio da ERLA, pertencente ao grupo Rauland. O material gravado era prensado em acetato e, por vezes, colocado para vender em aparelhagens e em festas dançantes e poderia até ser divulgado na rádio. O processo de atuação da ERLA era independente. Segundo Jerson Ferreira⁴¹, neto do fundador da Rauland, o cantor que desejasse gravar um disco “pagava e gravava”. Os primeiros LPs de diversos artistas paraenses tiveram seus fonogramas gravados nesse modo de trabalho, como por exemplo o *Long Play* da banda de carimbó do conjunto Eli Farias, em 1974. O músico Manoel Cordeiro, que participava do conjunto nesse período, relembra que a gravação ocorreu dois anos antes do lançamento do disco no começo do ano de 1976 e foi um processo independente, financiado pelo próprio Eli Farias.

39 Jornal do Brasil, 4 de abril de 1976.

40 Manoel Cordeiro, entrevista cedida em 19 de novembro de 2018.

41 Jerson Ferreira nasceu em Belém do Pará, em 24 de maio de 1963, e começou a atuar no grupo Rauland aos 15 anos de idade. Entrevista cedida em 16 de dezembro de 2018.

Segundo Cordeiro, o modo de operação da ERLA era muito precário e as produções do estúdio eram feitas como uma espécie de parceria. Apenas a partir do final dos anos 1970 e início da década de 1980 as gravadoras começaram a bancar o processo de gravação. A distribuição através das gravadoras se realizava quando a gravadora contratava os artistas, financiando a gravação em estúdio e divulgação, pagando 5% sobre a vendagem. Pinduca conta que o fonograma de seu disco *Carimbó e Sirimbó de Pinduca*, lançado pela Beverly em 1973, foi gravado no estúdio ERLA em um tempo em que não se tinha “experiência de nada” e que não sabia nem ao menos o que colocar na ficha técnica.

O processo de gravação não era muito rebuscado, Jerson conta que eram os próprios cantores que produziam os seus discos e que havia cantores que levavam os seus produtores. Além disso, divulgadores de gravadoras como a Copacabana circulavam pela Rauland, e era comum cantores que gravaram na ERLA verem suas músicas de sucesso “migrar” para essas grandes gravadoras. Comumente, os artistas gravavam a base dos fonogramas no estúdio da ERLA em Belém e os produtores e divulgadores da gravadoras encaminhavam esse material a gravadoras do eixo Sul-Sudeste.

Mas não somente o grupo Rauland atuou nas produções fonográficas de Belém, na década de 1980 surge a Gravasom, selo e estúdio fonográfico do Grupo Carlos Santos, que se tornou a maior referência na produção de discos em Belém. Ao contrário do estúdio do grupo Rauland, além de serviços de estúdio, a Gravasom também atuava como selo fonográfico, construindo uma rede de circulação musical nacional para os artistas do seu *casting*.

Essa rede musical, para Costa, tem sua consolidação na produção fonográfica em Belém ligada ao crescimento das festas de aparelhagem⁴². De fato, no Pará contemporâneo, o consumo musical popular perpassa pela relação dos sujeitos com os espaços festivos, onde as sociabilidades tomam lugar e sentido. Nesses locais, o público festivo tomava conhecimento e interagia com as canções dançantes e os artistas a elas associados, tornando as festas ambientes de circulação das músicas, público e artistas. Alguns sujeitos frequentadores desses eventos eram os mesmos que dialogavam com as produções fonográficas de Belém a partir da década de 1970, cujos ritmos trabalhados eram os de caráter popular, como carimbó, lambada, merengue, brega e outros. Para alcançar os

42 COSTA, Antonio Mauricio Dias da. **Festa na Cidade**: o circuito bregueiro de Belém. Belém: EDUEPA, 2009, p. 79.

indivíduos que consumiam os serviços desses espaços, se iniciou uma relação direta entre os locais de festas e os empreendimentos fonográficos ao longo dos anos de 1980.

Uma das formas de os sujeitos que atuavam nas festas obterem os seus discos e as músicas que eram tocadas era através da relação direta com as gravadoras. Durvalina de Araújo Correa e Andir Sebastião Correia, viúva e filho de Andir Corrêa, antigo dono da aparelhagem Tupinambá, relembram essa relação como uma constante no cotidiano da aparelhagem e da família⁴³. Andir Sebastião diz que seu pai comprava, durante a década de 1980, os discos que tocavam na aparelhagem através dos divulgadores das gravadoras. Por divulgadores entendo que se tratava dos representantes comerciais das gravadoras que realizavam o contato das empresas com lojas e mídias que divulgassem os discos. Andir filho relata que os lançamentos fonográficos vinham de São Paulo para Belém com esses agentes e que Andir pai mantinha um convênio com eles, pagando para lançar no Tupinambá os discos pioneiramente. Outras aparelhagens também atuavam com parcerias de gravadoras. Sobre essa interação, que era a mesma forma de acessar as novidades musicais praticada pela aparelhagem “Montreal”, o seu idealizador diz:

Foi a época do merengue, da lambada e o público, na época, gostava muito. Depois muito mais adiante começou a projeção dos cantores nossos regionais que cantavam brega e aí tomaram realmente uma projeção diferente. O Montreal recebia, como outras aparelhagens, de 5 gravadoras envia exemplares todo mês, geralmente vinha 25, 30 exemplares. O divulgador, como era chamado o representante, nos chamava no escritório, aí a gente pegava a divulgadora dava uma dica olha, esse disco aí, a gente acha que a faixa tal vai pegar.

O extrato foi retirado do depoimento do Seu Araújo, dono da aparelhagem Montreal, para o projeto sonoro paraense⁴⁴. Seu Araújo fala de um

43 Durvalina de Araújo Correa, 69 anos, dona de casa e Andir Sebastião Correia, 49 anos, técnico de som, entrevista cedida em 21 de abril de 2015.

44 O projeto sonoro paraense foi desenvolvido pelo pesquisador Darien Vincent Lamen como resultado parcial de sua pesquisa sobre a história das aparelhagens, que data desde 2009, que também resultou na sua dissertação apresentada à universidade da Pensilvânia, defendida em 2011. Depoimentos, fotos e vídeos sobre o tema, recolhidos de proprietários de antigos sonoros estavam disponíveis no site http://culturaparaense.wix.com/sonoro#!__pagina-inicial. Ver

momento que ele não determina, mas que localizo entre meados das décadas de 1970 e 1980, “a época do merengue, da lambada”, devido à notória repercussão desses gêneros durante o período. Ele aponta a presença das gravadoras junto às aparelhagens, descrevendo uma relação quase simbiótica: as gravadoras atuavam como colaboradoras das aparelhagens, fornecendo material discográfico com o objetivo de divulgar sua própria produção musical. Esse fato registra uma das formas de interações dentro destes mundos artísticos⁴⁵, que se conectam, mas que por questões sutis se diferenciam. Isso porque o produto artístico final desses mundos tende a diferenciar-se. Enquanto nas festas o resultado da comoção dos sujeitos é a própria atividade da aparelhagem, nos empreendimentos fonográficos o produto final são os discos.

Nessa relação, uma figura determinante para a mediação, não somente das gravadoras com os espaços festivos, mas também daquelas com os artistas, é a dos divulgadores. Esse indivíduo se encarregava das encomendas de discos para a venda nas lojas, de providenciar a circulação musical nas rádios e, no caso de Belém, para as aparelhagens. Esses agentes promoviam a circulação e a presença das gravadoras nas mídias e festas.

A atividade dos divulgadores era tão valorizada pelas gravadoras que algumas delas incentivavam a ação desses sujeitos de variadas maneiras. A Gravasom, por exemplo, na década de 1980, estimulava as competições para os vendedores que mais se destacavam, como foi o caso do final do ano de 1985, quando o representante Gilmar Amaral foi considerado o maior vendedor do ano da Gravasom, ficando à frente dos vendedores da Bahia e de Teresina⁴⁶. O mesmo Gilmar Amaral chegou a participar de produções da Gravasom como diretor artístico durante o começo da década de 1990.

Essa mudança na ação de Gilmar Amaral ocorreu graças à atividade multifacetada do representante. Sua atuação não se limitava ao campo comercial.

LAMEN, Darien V. **Mobilizing regionalismo at land's end**: Popular electric guitar music and the caribbeanization of the brazilian Amazon. Dissertation – Faculties of the University of Pennsylvania, Pennsylvania, 2011.

45 Aqui se é adotada a percepção do sociólogo Howard Becker sobre os mundos da arte. Por realizar uma análise sociológica das artes, para Becker, a arte é uma atividade coletiva, seu objetivo se alinha a uma procura da apreensão das redes de cooperação que geram a arte, que incluem não só os artistas, mas também o público, os sujeitos responsáveis pela divulgação, produtores, tanto dos objetos artísticos quanto dos materiais de suporte a essa arte, à crítica etc. ver BECKER, Howard. **Mundos da Arte**. Portugal: Livros Horizonte, 2010.

46 GILMAR Amaral é o 1º lugar. **O Sucesso**, Belém, n. 30, dez. 1985,

Ela também perpassava transversalmente pelo trabalho artístico. No Brasil, por volta da década de 1970, algumas gravadoras buscavam através desses sujeitos novas possibilidades de mercado, dialogando com as experiências locais de seus representantes para detectar características específicas de mercados consumidores de música dita regional. Eduardo Vicente, em seu trabalho sobre a gravadora Continental⁴⁷ e o selo Chantecler⁴⁸, explana algumas das formas de atuação das gravadoras nos anos de 1970. Mais especificamente sobre a ação da gravadora Continental⁴⁹, Vicente fala que a gravação e prensagem de discos sob demanda não é um comportamento tradicional das gravadoras. Entretanto, ela manteve a existência de um departamento destinado especificamente a oferecer um serviço, denominado “matéria paga”, método pelo qual se encomendava a produção de discos, usando-se o *know-how* da empresa, os arranjadores e o carimbo de “disco da Continental”⁵⁰. Alguns artistas da Continental, inclusive, entraram no seu *casting* através desse método, iniciando suas carreiras dentro da gravadora como matéria paga.

Essa forma de atuação tornava a Continental uma das gravadoras mais diversificadas nos anos de 1970 no que tange à variedade de estilos musicais trabalhados por uma gravadora no país. No Pará, o seu representante, em meados da década de 1970, era Jesus Couto. Nascido em Cametá, em 1951, Couto, além de representante da Continental, foi o responsável pela produção de algumas das primeiras gravações de artistas locais como o mestre Cupijó, mestre Solano e mestre Vieira. Rememorando os anos de trabalho como representante comercial e produtor musical, Couto fala de muitos casos de sucesso da sua trajetória, geralmente atribuindo esse êxito à sua percepção artística para reconhecer músicos promissores⁵¹. Eduardo Vicente diz que no âmbito das gravadoras internacionais instaladas no país tradicionalmente eram

47 Gravadora paulistana criada em 1943 pelo empresário Alberto Byington Jr.

48 Gravadora paulistana fundada em 1958, sua produção musical se concentrava na música sertaneja paulistana, em 1972 ela foi comprada pela Continental.

49 Fundada em 1929 como Byington & Cia. Ela era representante da norte-americana Columbia. Depois de acabado o acordo, em 1943, mudou o nome oficial para Gravações Elétricas S.A. e adotou o selo Continental para visibilidade da marca até ser vendida em 1993 para a Warner. Ela chegou a ser a maior empresa nacional do setor, gravando artistas populares ligados ao samba e aos gêneros regionais (VICENTE, 2002).

50 VICENTE, Eduardo. Chantecler: uma gravadora popular paulista. **Revista USP**, São Paulo, n. 87, p. 74-85, set./nov. 2010, p. 79.

51 Jesus Couto, músico e produtor, 66 anos. Entrevista cedida em 23 de novembro de 2017.

menosprezadas as músicas regionais e os gêneros musicais ligados às populações de menor poder aquisitivo⁵². Então por mais que geralmente gravadoras lançassem títulos populares, eles não constavam como *casting* fixo.

Aqui se constrói um panorama geral e contraditório das gravadoras nacionais até a década de 1980, que é justamente o recorrente discurso de que as grandes multinacionais estavam desinteressadas em produzir gêneros musicais regionais, no mesmo período que houve constantes ondas de sucesso de diferentes estilos musicais populares. Wilson Souto, produtor musical nascido em São Paulo, em 1952, que atuou na Continental como produtor artístico durante a década de 1980, diz que mesmo dentro da própria companhia, os dirigentes olhavam para o próprio conteúdo com certo preconceito, com exceção do departamento de vendas, que entendia pelo menos o potencial comercial desses produtos⁵³. Alguns profissionais, como é o caso de Jesus Couto, pertencentes a esse departamento conseguiram trazer gêneros musicais populares para o âmbito das gravadoras nacionais.

Os gêneros musicais são uma organização costumeiramente realizada para melhor localizar a produção musical, em termos de especialização mercadológica. Entretanto, para pensar os gêneros, deve-se dar conta, além de sua tipologia, da sua dinâmica interna. Jeder Janotti diz que os gêneros musicais são modos de mediação entre as estratégias produtivas e o sistema de recepção⁵⁴. Portanto, a partir das definições de um gênero específico, se determina quem é o público dele e as possibilidades de significação do seu tipo de música para o seu público. Essa definição, entretanto, ainda carrega um teor impositivo, de um sentido que vem dos produtores e idealizadores de estratégias de trabalho do material musical para atingir o público. Mas essa relação de produção é muito mais complexa, pois os sujeitos envolvidos constantemente reelaboram os termos técnicos a serem utilizados no desenvolvimento de um produto musical, e há vezes em que esses elementos sequer são do agrado de parte dos membros dessa coletividade que atua na indústria cultural.

52 VICENTE, Eduardo. Chantecler: uma gravadora popular paulista. **Revista USP**, São Paulo, n. 87, p. 74-85, set./nov. 2010. p. 77.

53 Wilson Souto, produtor musical de 66 anos, entrevista cedida em 13 de abril de 2018.

54 JUNIOR, Jeder Janotti. Música Popular Massiva e Gêneros Musicais: produção e consumo da canção na mídia. **Comunicação, mídia e consumo**, São Paulo, v. 3, p. 39, 2006.

Além disso, as classificações dos repertórios não são realizadas somente pela comunidade produtora e pelos consumidores das músicas em questão, mas são igualmente feitas por uma série de intermediários que circundam a indústria cultural. Eles são os produtores musicais, radialistas, jornalistas, editores e críticos em geral que compõem juntamente com os artistas e público todo o circuito ou cena musical, onde estava acrescido a esses sujeitos a figura do representante como mais um intermediário nas interações para o desenvolvimento dos gêneros da música popular.

E sobre o representante de vendas, Wilson Souto diz que ele era importante ao se comprometer com o departamento comercial a vender uma determinada quantidade de discos e, quando alcançada alguma relevância nas vendas, eles tinham abertura na gravadora para trazer, isto é, gravar artistas que julgassem interessantes. Wilson Souto atribui grande importância ao interesse individual dos representantes de venda de trabalhar com novos artistas, como era o caso de Jesus Couto, que atuava como representante alocado em um setor comercial da Continental e com o sucesso de um trabalho supervisionado por ele acabou migrando de trabalhos técnicos e comerciais da gravadora para sua área artística. Assim, eles criaram a afinidade de seus perfis. Souto e Couto realizaram alguns trabalhos ao longo da década de 1980 em parceria dentro da Continental, como os discos de Alipio Martins, em 1984 e em 1986, e o de Miriam Cunha através do selo Chantecler, que então já havia sido adquirido pela Continental e era um braço menos prestigiado da gravadora por ser o selo das músicas popularescas. Couto e Souto também produziram o LP de Beto Barbosa em 1988 e em 1991, o de Ivan Peter em 1986, o de Manezinho do Sax em 1987, todos esses últimos citados sendo lançados com o selo de um produto da própria Continental.

Em entrevista cedida em 23 de novembro de 2017, o produtor Jesus Couto fala a respeito da sua trajetória e como ela se entrelaçou com o início do processo das gravações de diversos músicos populares em Belém. Na década de 1970, variados artistas que viriam a se tornar referências na cultura popular local, como Verequete⁵⁵, mestre Cupijó e mestre Vieira, fizeram suas primeiras gravações em *long play*, tendo o primeiro vendido cerca de 50 mil⁵⁶

55 Augusto Gomes Rodrigues, mais conhecido como Mestre Verequete, nascido na comunidade Careca, próximo à Quatipurú, interior do município de Bragança, em 1916.

56 Jesus Couto, músico e produtor, 66 anos. Entrevista cedida em 23 de novembro de 2017.

Porém, apesar da simultaneidade das gravações desses artistas, componentes de uma mesma região, Jesus Couto não parece acreditar que houve uma tendência envolvendo os ritmos regionais paraenses naquele período, o que se alinhava à fala de Wilson Souto a respeito do preconceito e da resistência em relação aos gêneros regionais vindos de locais além dos eixos urbanos do Rio de Janeiro e São Paulo. De fato, quando perguntando sobre o interesse do Centro-Sul do país nos ritmos paraenses, o produtor Jesus Couto responde:

Na época não, sabe por quê? Porque na época a gente era muito discriminado, lá em São Paulo quando eu chegava, eu colocava o meu nome lá, eu colocava da Amazônia, quando eu colocava Pará eles falavam: – tu é Paraíba –, porque Pará-Paraíba eles fazem logo a associação. Não era uma tendência era muito primitivo regional mesmo. Quando eu vendi 50 mil discos foi um grande espanto na gravadora porque no Brasil se vendia 50 mil discos, e vender 50 mil discos em uma só região, era muita coisa e abriu muitas portas pra mim.⁵⁷

No discurso de Couto estão presentes algumas constantes acerca da recepção das músicas paraenses pelos centros urbanos do Brasil. Primeiramente ele fala a respeito do preconceito que ele sofreu devido à sua origem e por isso ele não acredita em uma demanda ocasionada por uma tendência musical previamente existente envolvendo os ritmos paraenses. Ele utiliza a palavra discriminação, apesar de parecer se tratar mais de uma ignorância sobre as regiões fora do eixo Centro-Sul, pois ele em seguida comenta que ele, ao invés de se apresentar como paraense, se introduzia como amazônida a fim de contornar o preconceito. Edilson Silva fala que a música regionalista é um fenômeno da década de 1970. Para o historiador, o Carimbó é adicionado às tendências da chamada MPB, norteados nos anos de 1970 a chamada música regional, que nessa década promove debates a respeito da cultura popular em busca das “raízes” culturais paraenses⁵⁸.

57 Jesus Couto, músico e produtor, 66 anos. Entrevista cedida em 23 de novembro de 2017.

58 SILVA, Edilson Mateus Costa da. **Ruy, Paulo e Fafá**: a identidade amazônica na canção paraense (1976-1980). Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2010. p. 50.

Essas abordagens formam um quadro complexo, pois se de um lado são encontrados vestígios de trabalhos fonográficos realizados dentro do contexto das possibilidades ocasionadas pela curiosidade e pela vontade de explorar o diferente, por outro havia as experiências de quem encontrou resistências de implantar suas propostas em uma indústria que se alimenta e se apropria das expressões culturais variadas. O que observo é que a trajetória de Couto coincidiu com um período de transição, quando expressões e gêneros regionais se direcionavam aos centros de produção cultural nacional, e como em toda mudança de padrões e relações encontrou indivíduos que reagem de diferentes formas, aceitando ou não e com maior ou menor facilidade outras tendências e tradições musicais para além das correntes então nos centros urbanos do Rio de Janeiro e São Paulo.

Pensando no movimento pendular musical entre Pará-Eixo Centro-Sul, o trânsito musical inter-regional promovido pela indústria cultural se movimentava por via de contrastes de tradições musicais regionais atuantes dentro de um campo artístico musical onde ocorrem relações estabelecidas em parâmetros de tensão entre pluriculturalidades regionais, nas quais as indústrias fincadas no Rio de Janeiro ou em São Paulo são tomadas como centrais, relegando às demais o caráter regional, que serve de incremento a ser adicionado em experimentações musicais para o mercado consumidor de material discográfico.

Wilson Souto relembra que seu trabalho como diretor artístico demandava grande disponibilidade de tempo para conhecer os diferentes “sotaques” e trabalhá-los com maior qualidade. Ele se refere como “sotaques” aos gêneros musicais de outras localidades fora de São Paulo, ressaltando a diversidade e exotismo das músicas regionais, não só paraense, mas das músicas locais de várias regiões do Brasil. Essa percepção de Souto vai ao encontro do exposto anteriormente a respeito da abordagem da indústria cultural “central” direcionada às tradições regionais como acessórias. Complementar a isso, ele fala que esse trabalho se dava por necessidade das gravadoras. Destaca a atuação da Continental que, por se tratar de uma companhia brasileira, não tinha catálogo internacional e para conseguir sobreviver gravava música regional brasileira.⁵⁹

59 Wilson Souto, produtor musical, 66 anos, entrevista cedida em 13 de abril de 2018.

Foi nesse momento que surgiu uma abertura de espaço dentro do mercado para o consumo de “gêneros regionais”. Isso ocorreu não por se tratar de tendências apresentadas por planos midiáticos de gravadoras orquestradas, mas sim pela resposta financeira “espontânea” que esses gêneros apresentaram no período, pois quando trabalhados por alguns sujeitos “de dentro” do mercado, mas de forma independente, os números alcançados eram determinantes, promovendo a adesão ou a não incorporação de alguns músicos nos catálogos das grandes gravadoras. Manoel Cordeiro fala que na década de 1980 as gravadoras investiam em artistas, chegando a contratar por cinco anos, renovado o contrato a cada ano, quando devia ser feito um disco a cumprir uma meta de vendas. Meta essa que poderia variar entre de 15 a 30 mil cópias. Cordeiro diz que a cota mínima da Continental era 15 mil, enquanto a da Polygram era 30, sendo necessário ser atingida essa cota mínima para se fazer outro disco⁶⁰.

Entretanto, o primeiro contato dependia de apostas de um produtor ou um representante. Manoel Cordeiro fala que a figura do representante tinha “certa moral” dentro das gravadoras, atuando por vezes como o “termômetro” de vendas, chamando a atenção para artistas com vendas consideráveis. O que Manoel Cordeiro define como produtor se trata da pessoa que fazia o intercâmbio entre um artista e a gravadora. Assim, representantes que fossem responsáveis por grandes vendas eram mais bem aceitos para fazerem propostas a respeito de que artista ou gênero deveria ser gravado. Isso explica a ocorrência de realocações de indivíduos de setores de vendas para o artístico. Jesus Couto fala que ele levou mestre Cupijó para gravar através de seu contato com a gravadora que operava não somente com seu *casting* fixo, mas através de encomendas de “matéria paga”. Obteve assim um retorno inesperado pela Continental. Os dados de vendas de discos de música regional podem ter sido algo surpreendente para as gravadoras do eixo Rio de Janeiro-São Paulo a partir da década de 1970, mas dentro da territorialização dos espaços suburbanos de Belém, havia na identidade étnico-racial uma diferenciação da cultura local da cultura dita nacional.

Tony Leão da Costa explana que no campo da música popular paraense as discussões sobre a legítima música popular é uma constante que remonta ao início do século XX. O carimbó atingiu espaços para além dos limites da

60 Manoel Cordeiro, entrevista cedida em 19 de novembro de 2018.

cidade de Belém, em meados do século passado, mas possivelmente o sucesso comercial do ritmo do carimbó não se deu somente com os ouvintes tradicionais dos subúrbios e interiores do Pará, mas também pelo interesse de um novo público regional urbano que estava em sintonia com esses debates. Esse êxito se tornou o elemento que impulsionou a busca por novos nomes do mesmo gênero, facilitando o acesso destes e de outros artistas à indústria cultural central. Desta forma essa dinâmica impulsionou a consolidação de um modelo de mercado local de disco que passou a se organizar a partir das possibilidades tecnológicas, com a criação de estúdios locais, e uma rede interacional que agregou padrões de mídias e espaços festivos tradicionais.

Assim, o mercado fonográfico de Belém se construiu a partir das interações de sujeitos que circulam entre os espaços musicais de caráter regional e o grande cenário nacional, que estava situado dentro de um panorama global, ocupando uma posição periférica nele. Fato esse foi o que criou a característica popular do “mercado de massa”. Isso porque a necessidade de manter ativa a indústria cultural nacional aliada à incapacidade de produzir um material próprio semelhante aos produtos dos grandes gêneros globais, como Wilson Souto fala que quando a “gravadora nacional que não tinha catálogo internacional ela não vendia Beatles ela vendia Pinduca⁶¹”, impulsionavam a expansão e negociação dessa grande indústria com os gêneros e mercados regionais. Como mostrado até agora, o mercado fonográfico paraense resulta da mobilização desses sujeitos e redes de relações que eles constroem, que a cada êxito acabava por consolidá-lo regionalmente por meio do sucesso de artistas e gêneros musicais emblemáticos.

Contudo, dentro de um mundo da arte não estão inseridos somente os artistas e o público, são necessários diversos sujeitos que tornem viáveis a produção e a circulação da arte. Para Howard Becker, a arte é uma atividade coletiva que envolve os sujeitos mais diversos. Para Becker todos os indivíduos que participam direta ou indiretamente da produção artística estão inseridos nesse mundo, mesmo que as suas funções não sejam propriamente criativas, qualidade constantemente atribuída aos produtores de arte. Dito isso, algumas atividades são imprescindíveis para o funcionamento de alguns mundos artísticos, como a circulação e o comércio do produto, no caso os discos e fitas. Em

61 Wilson Souto, entrevista cedida em 13 de abril de 2018.

Belém, na década de 1980, havia diversos espaços dedicados à comercialização de discos, e que não somente por isso eles eram espaços importantes. Neles ocorriam interações diversificadas em torno da atividade fonográfica que causavam constantes modificações nas características do mercado. Essas dinâmicas em prol da comercialização dos discos, por vezes, influíam na produção dos fonogramas, pois esse era mais um dos espaços de sujeitos que viriam a se tornarem produtores de discos. Eles podiam estar localizados em um determinado momento nas lojas e acumularem experiências que os permitiram transitar entre ambientes diversos através do contato estabelecido nos espaços de venda, como foi o caso dos já citados Gilmar Amaral e Jesus Couto. Este último relata:

Eu com 14 anos trabalhei em uma loja de discos, eu era office boy. Eu fui trabalhar na Yamada, conclusão a radiolux era primeiro lugar, e eu dei um banho, aí a Yamada era a primeiro (vendendo disco). A Wilma que era chefe lá na Yamada chegou- Jesus, eu vou me casar-. Aí eu fiquei no lugar dela, fiquei três anos na Yamada. Ai o Faro disse assim -olha. vou largar aqui vou te dar a Continental-. Aí eu fui bater em Marabá, minha primeira viagem, só vendendo, eu era representante, isso era 72.⁶²

Falando sobre sua própria carreira profissional, Jesus Couto aponta a relação entre as lojas de discos com as gravadoras nacionais. Na década de 1970, as gravadoras contavam com representantes locais que buscavam mercados consumidores regionais. Com a trajetória de Couto, assimila-se que a relação com as lojas podia ser bastante dinâmica, pois, apesar da rede Yamada não ser uma cadeia de lojas que se dedicasse exclusivamente ao comércio de discos, a presença de uma gravadora de porte nacional se fazia constante através de uma figura ativa na loja e atenta às oscilações de mercados consumidores locais. Jesus Couto afirma que aos 14 anos começou a trabalhar nas lojas Radio Lux como office-boy, realizando os mais diversos serviços e quando terminava suas tarefas, em suas folgas, “subia lá pro segundo andar onde ficava o estoque da Rádio Lux do setor de disco de vinil”⁶³, onde conheceu o Seu Jaime, gerente do setor de compras da Rádio Lux de disco.

62 Jesus Couto, músico e produtor de 66 anos, entrevista cedida em 07 de março de 2018.

63 Idem.

Era pesado, trazia o disco tal e numa dessa coisa lá eu comecei bater máquina lá, ele percebeu que eu sabia bater máquina, e ele me requisitou lá de baixo né? E me levou lá pro segundo andar e eu comecei a trabalhar no estoque com ele. Daí começou, trabalhando com música né, eu trabalhei dois anos e meio. Ai ele pegou e disse assim -olha vou casar vou sair daqui-. O seu Hiroshi da Yamada, ele ia pra lá, ele era bem novinho né, ele ia pra lá e ficava olhando a gente trabalhar e ele ficava conversando com seu Jaime lá e eu ficava ali batendo máquina e estocando e colocando lá Roberto Carlos. Nisso ele ia lá pra conversar. Chegava esses disco da Varig. A gente ia buscar, porque só era via aérea, catalogava e guardava né. O Jaime me disse -olha eu vou casar, vou sair daqui, vou pra trabalhar na EMI-Odeon, vou ser representante Norte-Nordeste-. Ai eu disse -ah mas eu não vou ficar aqui né-, ai nós fomos lá com ele lá na Yamada. Aí o Jaime disse assim -Boia, nós vamos, eu vou sair da Radio Lux, que eu vou assumir a EMI-Odeon, vou viajar de Natal a Manaus, eu preciso que eu vou casar, e lá o salário não dá, tu aceita aqui-. Então mudei assim dum dia pro outro.⁶⁴

A trajetória de Couto, de representante a produtor, se deu, segundo sua própria percepção, em grande parte pela causalidade, mas o que se pode observar igualmente é que, apesar do direcionamento de sua fala, é a presença constante até então das grandes gravadoras nas lojas mais famosas de discos de Belém. Não só a carreira de Couto segue em direção às gravadoras através do início como ajudante de vendas em lojas da cidade, mas também a dos seus antigos superiores, como o citado Seu Jaime, que migrou de uma loja de discos para a EMI-Odeon. Esses espaços então se apresentavam como lugares estratégicos, de constante presença das gravadoras por meio dos seus departamentos comerciais e representantes. Esses setores poderiam direcionar, dependendo da atuação dos sujeitos, os representantes aos campos artísticos e criativos.

Entretanto, não necessariamente todos os funcionários do setor de vendas das lojas seguiam caminhos semelhantes aos de Jesus Couto ou de seu Jaime. Por mais que as relações estabelecidas nesses espaços estratégicos das lojas de discos tenham proporcionado a possibilidade de mobilidade em direção aos selos e gravadoras, esse trânsito ocorria por causa do interesse e da atuação em funções a serviço do mercado musical regional, dentro de uma lógica interacionista. Dentro do interacionismo simbólico, na perspectiva de Becker, se elabora

64 Jesus Couto, músico e produtor de 66 anos, entrevista cedida em 23 de novembro de 2017

uma compreensão fluida e maleável, baseada na construção contínua da ordem social pelos indivíduos e centrada nas interações em curso entre as pessoas, em que o caráter negociado de toda interação social dos atores participa da elaboração da situação na qual eles se encontram engajados⁶⁵.

Dentro desse mundo havia a relação de interdependência desses sujeitos, mas também de transição e troca. Transição porque um sujeito que atuava na venda e setores comerciais, como o já citado caso dos representantes, em determinados momentos poderia atuar como produtores musicais, cantores, donos de lojas e estúdios, além de se integrarem a mídias como o rádio e jornais a exemplo do próprio Jesus Couto, que além de representante comercial e produtor atuou como crítico musical no jornal *A Província do Pará*, no começo dos anos em 1976, escrevendo para a coluna “Transa musical”, onde se dedicava a escrever sobre música local e mundial.

Essas eram algumas das características desse mercado fonográfico de Belém: a sua fluidez e dinamicidade, onde a vida social e cultural se desenvolviam em uma rede de interações que nunca era congelada, mas o tempo todo reinvestida, readaptada, negociada. Ela pode ser pensada muito mais como um conjunto movente de conflitos, divergências de interesse, tensões e afetos, do que mero resultado da aplicação de regras estritas e funcionais, sendo algumas vezes essas regras ignoradas pelos próprios atores às quais elas seriam aplicadas.

As estruturas físicas desse mercado variavam de acordo com a atuação dos próprios sujeitos, tendo isso em mente me proponho a observar rapidamente o caso do grupo Carlos Santos, que possuía um aparato técnico que cobria suas necessidades. Desde o processo de produção, técnica e criativamente, através do selo e estúdio Gravasom, de divulgação com a aquisição da Rádio Marajoara, em 1982⁶⁶. A distribuição, circulação e o consumo na cidade de Belém também eram providenciados pelo próprio grupo com as lojas Feirão de discos, que contava com uma área de venda de 600 m², que quando considerada a ideia de que se dedicava exclusivamente a um único tipo de produto observa-se se tratar de uma área extensa de comercialização. Esses espaços de consumo, ao longo da década de 1980, como já dito, carregavam importância em diversas funções, não só apenas na venda do produto musical,

65 BECKER, Howard S. **Mundos da Arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

66 “O “PULO” da Super Marajoara no Ibope”. **O Sucesso**, Belém, n. 2 (jul./1982), p. 1.

mas na circulação e apresentação deles. Essa função outrora se concentrava nas rádios e nas festas, formando assim um grande circuito interativo da música popular. Apesar de haver muitas lojas de discos em Belém nesse período pesquisado, as lojas de disco do grupo Carlos Santos se destacavam pela estrutura desses empreendimentos composto pelas lojas Feirão e Avistão Discos e fitas, Editora Amazônia, a gravadora Gravasom, Rádio Marajoara Ltda., Tropical Propaganda e o jornal *O Sucesso*, periódico interno da Gravasom.

Carlos Santos conta que desde jovem tinha um fascínio por rádio, principalmente a rádio marajoara, e que quando montou a Discolux levava lançamentos de discos nas rádios como a Marajoara⁶⁷, estabelecendo contato com as emissoras radiofônicas através dessa rotatividade de levar discos para serem divulgados⁶⁸. Em 1973, Carlos Santos tornou-se radialista, trabalhando primeiramente na PRC-5, a tradicional Rádio Clube do Pará; mais tarde, trabalhou na Rádio Guajará e Rádio Liberal⁶⁹. Findo o seu contrato com a Rádio Liberal, em 1980, Carlos Santos se dirigiu à Marajoara, que estava em um momento de crise pois o governo militar havia retirado as concessões de algumas emissoras de televisão, incluindo a TV Marajoara, e a rádio absorveu alguns funcionários da televisão. Santos firmou um contrato de um ano com a Marajoara, tendo um programa na emissora.

Finalizado esse período, e interessado em uma renovação, Carlos Santos negociou sua atuação na rádio. Em 1º de maio de 1982, o empresário comprou as ações da rádio Marajoara, tomando o controle majoritário da rádio. Ele ampliou seu grupo de comunicação para seis emissoras de rádios e TVs, nas cidades de Belém, Soure, Alenquer, Ananindeua e Castanhal. Mais tarde, montou a sua própria produtora de TV. As suas rádios, a Marajoara (FM) e a

67 A Rádio Marajoara foi inaugurada em 6 de fevereiro de 1954 pelos Diários Associados. Sua programação era voltada a programas de auditório, radionovelas, jornalísticos e coberturas esportivas. Segundo Mauricio Costa, por ser parte da rede de Diários e Emissoras Associados, a Marajoara, nos anos de 1950, contava com grande intercâmbio de artistas e profissionais do rádio dos grandes centros do país, o que contribuía para uma uniformização da organização dos programas e a padronização de uma interação com o público. Ver COSTA, Antônio M. D. **Cidade dos sonoros e dos cantores**: estudos sobre a era do rádio a partir da capital paraense. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2015.

68 Entrevista Carlos Santos, cedida em outubro de 2013.

69 COSTA, Tony Leão da. **“Música de subúrbio”: cultura popular e música popular na “hipermargem” de Belém do Pará**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, Rio de Janeiro, 2013. p. 213.

Super Marajoara (AM) foram por muitos anos as mais importantes e populares da cidade⁷⁰.

As rádios Marajoara AM e FM, junto com a Gravasom, gravadora que surgiu entre o fim dos anos 1970 e começo da década de 1980, o grupo Carlos Santos impulsionou a produção musical da cidade construindo um ciclo onde o grupo possibilitava aos cantores de música popular a gravação, edição, lançamento e venda de discos. Adicionava-se a isso a contínua expansão do alcance dessa rede promovida pelo grupo que estabeleceu em setembro de 1982 um acordo de distribuição com o selo Polygram⁷¹, que alcançou os estados desde o Espírito Santo até o Rio Grande do Sul, que não eram cobertos pela distribuidora da gravadora que cobria o Norte e Nordeste. Essa lacuna até então era motivo de ressentimento de artistas como Osvaldo Oliveira, que já havia conhecido o sucesso no eixo sul e não encontrava bases locais que permitissem esse efeito⁷². O repertório dos artistas do selo se concentrava na produção musical de gêneros dançantes como a lambada, o Brega, guitarrada, carimbó e até mesmo reggae e objetivava uma “programação dinâmica, atual e atuante, voltada para o grande público”⁷³, aliada também a um assistencialismo ao longo da sua programação, que incluía promoções de distribuição de prêmios como móveis e eletrodomésticos para os ouvintes da Super Marajoara⁷⁴. Esse modelo de negócio possibilitou às produções musicais da gravadora que alcançassem números notáveis. O próprio Carlos Santos ganhou destaque na mídia como cantor, produtor e empresário. Em 1983, o LP Carlos Santos v. 4 atingiu uma vendagem de 700 mil cópias, ficando atrás apenas de Roberto Carlos nas vendas daquele ano⁷⁵.

Toda essa estrutura atuava para a expansão dos artistas do *casting* da Gravasom, que contava com nomes como Franco Adelino, Ari Santos, Jornason, Aurélio Santos, Mauro Cotta, Geraldo Nunes, entre outros. Contudo, indivíduos externos também usufruíam dos estúdios da gravadora. Manoel Cordeiro,

70 Idem.

71 GRAVASOM em todo Brasil. **O sucesso**, Belém, out. 1982.

72 Idem.

73 Entrevista Carlos Santos. **A província do Pará**, Belém, 8 ago. 1982.

74 A MAIOR revolução do sucesso no Pará Super rádio Marajoara. **A província do Pará**, Belém, 31 jul. 1983.

75 **Jornal do dia**, 27 de janeiro de 1984.

que atuou na Gravasom entre as décadas de 1980 e 1990, conta que primeiramente trabalhou no selo a convite de Alípio Martins para montar uma equipe de gravação para atuar nos estúdios da Gravasom. Mas ele próprio não contava com nenhum tipo de contrato ou acordo que lhe assegurasse exclusividade para o grupo. Cordeiro rememora que ao longo de sua carreira chegou a trabalhar em quase mil discos⁷⁶. Porém é improvável que toda sua carreira como produtor tenha sido atrelada à Gravasom, até mesmo porque foi Jesus Couto, que também não era funcionário do grupo Carlos Santos, o produtor que mais utilizou os estúdios da Gravasom⁷⁷.

O crescimento da atuação do selo Gravasom então se dava pela estrutura das empresas do próprio grupo Carlos Santos, que atendia prontamente as principais etapas de produção e consumo de discos. Mas não somente devido a sua própria estrutura que a Gravasom foi tão ativa no mercado de discos. A sua atividade é marcada por uma grande rotatividade de parceiros. Eles podiam ser outros selos e gravadoras ou produtores – que utilizavam seus equipamentos técnicos, como é o caso de Couto, que oficialmente era produtor da Continental, mas transitava pelos estúdios da Gravasom –, ou também representantes de vendas de outras gravadoras como Marco Antônio, que em 1986 era gerente nacional de vendas da RCA⁷⁸. A Gravasom também fechou uma parceria de distribuição como o caso da Polygram. Assim a sua atuação era predominantemente dada em conjunto com outros selos. Por isso não estranhamente ocorriam episódios de gravações dos discos desse selo em estúdios externos, como os discos de Carlos Santos que tiveram partes gravadas em São Paulo mesmo a Gravasom contando com estúdio próprio pelo menos desde 1982. Outros componentes interessantes da rede de contatos do Grupo Carlos Santos foi Geraldo Nunes, sócio da Brasi-disco e do atacado Brasisom⁷⁹ e, mesmo contando com a Marajoara, o grupo incluía em sua rede interativa contatos com rádios de outras localidades, como rádio Ribamar, de São Luiz do Maranhão⁸⁰.

76 Manoel Cordeiro, entrevista cedida em 19 de novembro de 2018.

77 NOTÍCIAS da Gravasom. **O sucesso**, jul. 1986.

78 Idem.

79 NOTÍCIAS da Gravasom. **O sucesso**, Belém, set. 1986.

80 Idem.

Assim, o Grupo Carlos Santos, no que tange ao campo da música popular, era na década de 1980 a maior referência local de organização interativa articulada em torno dos gêneros musicais de subúrbio. Por esse modelo tomaram espaço parcerias nas quais artistas do selo Gravasom utilizaram estúdios de outras gravadoras e outras empresas fonográficas fizeram seus discos nela.

A Gravasom, desde 1982, produzia suas gravações em estúdio próprio, mas ainda assim ela utilizou estúdios menores de São Paulo e das grandes gravadoras paulistanas. Uma das formas de trabalho da Gravasom nos anos de 1980 se dava também através do já citado método de “matéria-paga”, pelo qual ela disponibilizava seus recursos técnicos para artistas e até outros selos se utilizarem dos seus estúdios, como a Unacam *stereo*, assim como o selo Gravasom se utilizava de outros estúdios. Além do retorno financeiro, essa forma de atuação da Gravasom estabelecia parceria e interações fundamentais para a proposta da empresa. A gravadora se apresentava como um empreendimento voltado para o campo da música popular, com a imagem de uma empresa próxima do “povo”, o que se refletia nas suas dinâmicas e modos de operação, sempre abertas a novos nomes e continua circulação de colaboradores. Outra estratégia de atuação foram os concursos e competições, como é o caso do I Festival da Canção, do Grupo Carlos Santos, promovido no final do ano de 1986, que convocava o público em geral para inscrever suas canções e poesias de modo a “despertar o artista” que existia nele, podendo ser inscrita a quantidade de músicas que bem se desejasse.⁸¹ A promoção de competições no Grupo Carlos Santos era um método usual de procura de artistas e de divulgação. Um ano antes do I Festival da Canção, segundo Tony Costa, em seu artigo sobre a indústria cultural no Pará, havia sido realizado um concurso, pela Marajoara, e o campeão foi um cantor de Icoaraci, distrito suburbano de Belém, Guaracy Moreira, que participou da gravação do LP Gente da Terra v. 2, que foi considerado o carro-chefe dos discos da Gravasom no ano de 1986⁸².

Nesses eventos, eram mobilizados alguns dos empreendimentos musicais do Grupo Carlos Santos, como a gravadora Gravasom e a rádio Marajoara. Eles trabalhavam em sintonia para promoverem uma à outra. Tony Costa diz

81 I FESTIVAL da Canção movimenta artistas do Grupo Carlos Santos”. **O sucesso**, Belém, out. 1986.

82 COSTA, Tony Leão da. Carimbó e brega: Indústria cultural e tradição na música popular do norte do Brasil. **Revista Estudos Amazônicos**, Belém, 2011, p. 157.

que o Grupo Carlos Santos teve um grande papel na mediação entre os artistas locais e um mercado musical mais amplo, já que o Grupo Carlos Santos unificava vários artistas em um mesmo conjunto de atividades culturais e econômicas, desde a gravação de LPs, passando pela distribuição e venda de discos, veiculação de artistas em rádios e TVs, shows e outros eventos⁸³. Dessa forma, a Gravasom, por si só, já contava com uma rede de sujeitos e empreendimento diversos que se articulavam em torno da produção musical fonográfica. Mas apesar de se tratar de um grupo empresarial completo, pelo menos autossustentável no que tangia às suas próprias necessidades estruturais de produção, circulação e consumo, a Gravasom, por si só, já contava com uma rede de sujeitos e empreendimentos diversos que se articulavam em torno da produção musical fonográfica de Belém.

Jesus Couto afirma que quando conheceu Beto Barbosa, ele era um artista da Gravasom que cantava em uma dupla de músicas dançantes. Couto relata que Barbosa tinha grande interesse em gravar com ele, que era uma figura já destacada da região dentro da Continental, mas sendo artista da Gravasom, haveria dificuldades burocráticas, sanadas pela intervenção, e boa vontade, do próprio Carlos Santos⁸⁴. Nessas relações que não se configuravam apenas como relações contratuais, mas negociações e trocas pessoais, os selos, artistas, vendedores, jornalistas e produtores circulavam e compunham um mercado local que ia de Belém até os centros de gravação de fonogramas do Rio de Janeiro e São Paulo, através das interações constantes que promoviam atividade artística.

Portanto, o mercado fonográfico de Belém, a partir da segunda metade da década de 1970, se desenvolveu em interseção com o mercado nacional e com o panorama internacional, que possuíam as suas dinâmicas próprias naquele momento. A atuação dentro do mercado local implicaria ajustes, desacordos, concorrências e negociações com esses cenários maiores através de sujeitos e instituições que realizaram atividades entre o mercado local e nacional pendularmente. Essa movimentação causava tensões e dificuldades de atuação, diferindo a cena local do modelo nacional em algumas principais características empresariais e artísticas. Mas o fato de ser diferente, com lógicas particulares,

83 COSTA, Tony Leão da. Carimbó e brega: Indústria cultural e tradição na música popular do norte do Brasil. *Revista Estudos Amazônicos*, Belém, 2011, p. 163.

84 Jesus Couto, entrevista cedida em março de 2018.

não implicou necessariamente em equívocos na operação do mercado que estava em curso em Belém.

Becker diz que a existência de uma ordem capaz de garantir uma estabilidade à ação dos que trabalham com arte lhes dá a impressão de que existem regras efetivas a serem seguidas⁸⁵. Contudo, quando falta algum dos itens, ou se é modificada algo na realização da obra, ela não deixa de ser uma realização, apenas será outra forma de arte. As atividades serão realizadas de outras maneiras, conduzindo a outros resultados, mas serão resultados artísticos. É o caso do mercado fonográfico popular de Belém, que é derivado de uma série de lacunas quando confrontado pelo modelo maior que aspira. Todavia, dele resulta da abertura de espaços no mercado de consumo por meio da marca de “gênero musical” construído pelas discordâncias e consensos de inúmeros sujeitos que se movimentam por essa rede interativa e que se propõe a ser uma apresentação coerente ao grande mercado-modelo mais amplo. Alcança-se, assim, desempenhos surpreendentes com produtos vindos das interações de sujeitos locais, mas com trânsito nacional, que se movimentam entre esses espaços, construindo redes de coletividade artísticas e interações que caracterizam o mercado local, consolidado pelo êxito dos produtos musicais.

85 BECKER, Howard. S. **Mundos da Arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010. p. 30.

NOTAS SOBRE O TECNOBREGA EM BELÉM DO PARÁ: POR UMA ANÁLISE MUSICAL EM CONTEXTO DE UMA MÚSICA POPULAR CONSIDERADA DE “MAU-GOSTO”

*Paulo Murilo Guerreiro do Amaral¹
Sonia Chada²*

1 Apresentação

Belém é paisagem de múltiplas cenas musicais. Entre essas cenas locais, a do brega e suas vertentes se apresenta como a mais proeminente, tanto pela profusão quanto pela variedade de eventos, incluindo bailes românticos, *shows* de bandas e festas e apresentações embaladas pelo gênero.

Brega corresponde, tradicionalmente, e grosso modo, a um tipo de música romântica produzido em estúdios e criado por artistas da cidade e do Pará como um todo. Para além da música, a noção de brega incorpora sentidos outros relacionados a festas populares de periferia, a gosto estético-musical e a comportamento e estilo de vida.

1 Doutor em Musicologia/Etnomusicologia (UFRGS). Professor do Departamento de Artes da UEPA.

2 Doutora em Musicologia/Etnomusicologia (UFBA). Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA.

Segundo Tonny Brasil, reconhecido cantor-compositor de brega e proprietário do Estúdio Digital Brasil,

O brega é o seguinte: o brega não é a música. O brega é o evento. [...] O brega é a festa. E dentro do brega, o que é que nós temos? Temos as coisas que surgiram dentro dele. [...] A festa de brega, basicamente, não é a festa de aparelhagem. É onde tá reunido ali àquela galera, aquele povão e tal, você pode montar um sonzinho, colocar um sonzinho ali na frente da sua casa e tal, pode pegar essas minhas duas caixas e colocar aqui na frente da minha casa, reunir meus amigos, aí vem, quem vem parando, vem chegando e a música tocando... É isso aí. [...] Então é o nosso brega, vamo (sic) sentar aí, tomar uma cerveja, comer um churrasco, essa que é a jogada (*apud* COSTA, 2009, p. 61)³.

O movimento de música brega constitui-se, a partir da década de 1960, como importante produto cultural da cidade de Belém em consequência de sua aproximação cultural com variados contextos midiáticos, destacadamente o rádio, a produção discográfica e os circuitos festivos. O grande momento de repercussão do brega na mídia local, principalmente nas radiodifusoras, ocorre nos anos 1980, período em que muitos artistas se consagram. Dez anos depois, o brega perde espaços de divulgação e consumo, mantendo-se “vivo” em festas populares, todavia. Em momento posterior, já próximo à virada para os anos 2000, o brega volta a se reerguer, agora atrelado ao chamado “movimento brega-pop”, dentro do qual não apenas é reinserido na programação de quase todas as rádios locais, como também se torna gênero elevado de uma nova indústria cultural local.

Objeto de experimentações e modificações de artistas paraenses, o brega-pop desdobra-se em várias vertentes musicais, sendo as três principais o tecno-brega, o brega melody e o calypso, comumente associadas a bairros periféricos da cidade de Belém do Pará e a seus indivíduos e respectivos grupos sociais.

Concebido nos anos 2000 por produtores musicais, DJs e músicos populares, o tecnobrega corresponde a uma música dançante e percussiva

3 COSTA, Antonio Maurício Dias da. **Festa na cidade**: o circuito bregueiro de Belém do Pará. Belém: EDUEPA, 2009.

caracterizada por pulso veloz⁴, utilização de tecnologias computacionais na manipulação sonora e incorporação de elementos musicais de distintas culturas e/ou de canções específicas que se tornaram conhecidas por intermédio do rádio, da televisão e de outros veículos midiáticos.

Seus meios privilegiados de divulgação e de consumo são espécies de *raves* ao ar livre denominadas “festas de aparelhagem”. Essas festas correspondem a eventos itinerantes que acontecem em diferentes locais nas periferias de Belém, em áreas da zona metropolitana, ou mesmo em localidades do interior do Estado. DJs controlam estruturas metálicas robustas denominadas “aparelhagens”. No interior dessas estruturas encontra-se uma variedade de equipamentos eletrônicos e computadores utilizados na reprodução digital de *playlists* e em procedimentos de manipulação sonora tais como a mixagem e a masterização.⁵

As “festas de aparelhagem” contam com profissionais que atuam na iluminação, na produção de fumaça artificial, na reprodução de videoclipes e animações, na captação de imagens em telões, e, também, na operação de sistemas hidráulicos por meio dos quais as referidas estruturas se movimentam.

Tanto as festas quanto as bandas de tecnobrega dependem, em geral, de uma instância prévia de produção musical que se dá em estúdios amadores. Via de regra, os estúdios são equipados, cada um, apenas com computador (instalado com *softwares* gratuitos de manipulação sonora, normalmente baixados da *Web*), pequena mesa acústica e um teclado e/ou sintetizador. Após serem criadas, as músicas são salvas em arquivos comprimidos para uso nas festas e em *shows* de bandas. Pode-se considerar, portanto, que o tecnobrega possui três instâncias de produção musical: o estúdio, as bandas e as “festas

4 As músicas apresentam pulso rápido (cerca de 160 a 200 batidas por minuto) e compasso quaternário. São estruturadas em uma “batida base” tocada por um bumbo e por uma caixa de bateria eletrônica.

5 “Mais que simplesmente sobreposição de sonoridades, a mixagem consiste no tratamento de informações digitais de sons via alteração de caracteres como frequência, volume, efeitos e equilíbrio entre diferentes fontes. Reunidas em pistas ou canais múltiplos, cada informação pode ser manipulada individualmente, a ponto de, ao final da mixagem, todas reunirem-se em um único canal para o processo final da criação musical denominado masterização”. (GUERREIRO DO AMARAL, Paulo Murilo. **Estigma e Cosmopolitismo na Constituição de uma Música Popular Urbana de Periferia**: etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música/Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009, p. 111).

de aparelhagem” – conforme enfatiza Guerreiro do Amaral⁶ em sua pesquisa etnográfica sobre a produção do tecnobrega em Belém do Pará.

Arrisca-se considerar que o tecnobrega é definido por uma “batida base” e pela utilização de tecnologias computacionais na manipulação de timbres, melodias e ritmos. Para ser considerada tecnobrega, uma determinada música, seja qual for, tem de ser estruturada nessa batida, claramente externalizada, e que lhe serve de guia e acompanhamentos rítmicos, assim como deve utilizar tecnologias computacionais em favor da manipulação de timbres, melodias e ritmos perceptíveis em toda a produção deste gênero musical.

De um lado, os aspectos da batida e da tecnologia são acompanhados por uma hipótese, menos contundente, de que o tecnobrega poderia ser estudado, compreendido, e até mesmo legitimado culturalmente – em contraposição ao rótulo de “mau gosto”⁷ estético que carrega, exatamente por ser considerado música cafona e ruim por elites culturais locais –, levando-se em conta suas pretensas características musicais estruturantes. De outro, mais contundente, e talvez a despeito de uma tradição musicológica segundo a qual não existe música sem que ela apresente forma e conteúdo definidos, o tecnobrega possui alto poder de mutação, de maneira a imaginá-lo, quem sabe, menos como gênero e bem mais como comportamento musical. Guerreiro do Amaral⁸ relata sobre performances de pagode, *funk* e música *pop* sendo feitas no *modus operandi* do tecnobrega.

O “mau gosto” atribuído ao tecnobrega reside em suas conexões socio-culturais/históricas e no modo como esta música é produzida. Em relação ao primeiro aspecto, o tecnobrega consiste em espécie de *techno*-versão regional contemporânea do brega, que, por sua vez, é estabelecida em diversas partes do Brasil como música de “má qualidade” relacionada ao gosto estético e ao modo de vida de classes populares de periferias urbanas. Já em termos estritamente musicais, o tecnobrega é basicamente produzido por meio da manipulação computacional, em estúdio, de timbres, melodias e ritmos de danças locais e translocais atrelados a matrizes percussivas eletrônicas, ainda que a sua produção também esteja relacionada à atividade artística de bandas e às “festas de aparelhagem”.

6 GUERREIRO DO AMARAL, Paulo Murilo. op. cit.

7 A noção de “mau gosto” é detalhada no item seguinte deste texto.

8 GUERREIRO DO AMARAL, Paulo Murilo. op. cit.

A ideia da música “ruim”, ou ainda, de um gênero que seria mais comportamento do que som estruturado ou gênero em si, a contragosto de uma tradição musicológica mais ortodoxa, abre caminhos para um exercício, às avessas, de apontamentos sobre conteúdo e forma no tecnobrega (sem fechar questão sobre isto, todavia), conforme as “cenas” que comentaremos adiante, na terceira parte deste capítulo; um exercício que, mesmo ajustado à premissa de que a música deve ser interpretada dentro de realidades que se desenvolvem no tempo-espaço das dinâmicas dos sujeitos e das sociedades⁹, pode corroborar a compreensão sobre como se dá o processo criativo, com que objetivos e por quais razões.

2 Brega e “mau-gosto” sob a ótica etnomusicológica

“O julgamento é a explicação, a explicação é o julgamento”. Deste modo o sociólogo Simon Frith refere-se à música “ruim” como um construto social e não da ordem do som (FRITH, 2004, p. 19-20)¹⁰. A afirmativa do autor ilumina questão problemática da Etnomusicologia contemporânea em torno do desinteresse acadêmico em produzir conhecimento sobre expressões culturais consideradas degradadas¹¹.

Talvez pelo receio de que o campo disciplinar se banalize, os motivos pelos quais não se investiga sobre essas expressões podem ser diversos: 1) a criação de modelos não convencionais (por isso “ruins”) de produção para a

9 Ver ARAÚJO, Samuel. **Music and Conflict in Urban Brazil**. Dissertação (Mestrado em Música) – University of Illinois at Urbana-Champaign, Urbana, 1987; XEXÉO, Arthur. De volta às considerações sobre o brega. **A Província do Pará**, Belém, 16 nov. 1997. Caderno 2, p. 7; ARAÚJO, Paulo Cesar de. **“Eu não sou cachorro não”**: música popular cafona e Ditadura Militar. Rio de Janeiro: Record. 2002; COSTA, Antonio Maurício Dias da. op. cit.; GUERREIRO DO AMARAL, Paulo Murilo. op. cit.

10 FRITH, Simon. What is Bad Music? In: WASHBURNE, Christopher; DERNÓ, Maiken (org.). **Bad Music, The Music We Love to Hate**. New York & London: Routledge, 2004. p. 15-36.

11 ARAÚJO, Samuel. op. cit. ARAÚJO, Samuel. Brega: Music and Conflict in Urban Brazil. **Latin American Music Review**, v. 9, n. 1, 1988, p. 50-89. ARAÚJO, Samuel. Brega, samba e trabalho acústico: variações em torno de uma contribuição teórica à Etnomusicologia. **Revista Opus**, ano 6, n. 6, 1999, 10 p. ARAÚJO, Samuel. “O fruto do nosso amor” In: NESTROVSKY, Arthur. (org.). **Lendo Música: 10 ensaios sobre 10 canções**. São Paulo: Publifolha, 2007. p. 163-178. TAYLOR, Timothy. “Bad World Music”. In: WASHBURNE, Christopher. & DERNÓ, Maiken. (org.). **Bad Music, The Music We Love to Hate**. New York & London: Routledge, 2004. p. 83-103. WASHBURNE, Christopher; DERNÓ, Maiken. In: WASHBURNE, Christopher; DERNÓ, Maiken (org.). **Bad Music, The Music We Love to Hate**. New York & London: Routledge, 2004. p. 1-14.

música popular, 2) a valorização da imitação, entendida como degradante, em vez da criatividade, 3) o autodidatismo e não o conhecimento técnico-musical formal e legitimado, 4) interações com contextos imorais – criminalidade, sexo e violência, para citarmos alguns – e com uma série de experiências mundanas que “não existem” para a tradição acadêmica¹². Apesar disso as músicas existem, representam contextos variados e atuam na transformação desses mesmos contextos.

O fato de as músicas existirem, mas também, por alguma motivação, não existirem diante de quem pode percebê-las e compreendê-las também em termos conceituais, comportamentais e de estilo de vida, em vez de tão somente como fenômeno sonoro, leva a Etnomusicologia a se confrontar epistemológica, teórica, ética e metodologicamente com dois universos aparentemente distintos: em um deles se encontram o cânone, o “exótico”, a música “pura” e a arte “maior”, enquanto que em outro estão o heterogêneo, o ordinário, as apropriações mercadológicas e a arte de “baixo calão”. Na introdução da obra intitulada *Bad Music: The Music We Love to Hate* (2004),¹³ Christopher Washburne e Maiken Derno chegam a esses universos com base em referências sobre práticas de musicólogos e etnomusicólogos ao longo do século XX.

No início dos anos 1900, etnomusicólogos empenharam-se na observação de comunidades isoladas. Já os musicólogos praticavam/praticam arqueologia buscando trazer à luz preciosidades musicais “esquecidas”, por assim dizer. Em seguida, aqueles primeiros passam a também investigar ambientes urbanos à procura de subculturas. Os últimos, por seu turno, devotam-se à reconstrução de narrativas históricas gestadas no ventre da civilização Ocidental¹⁴.

Mais tarde, tanto musicólogos quanto etnomusicólogos compartilham perspectivas. No entanto, dissidentes do pensamento canônico interessados na separação definitiva entre culturas “superiores” e “inferiores” passam a valorizar obras-primas, *performers*, músicos virtuosos, preciosidades culturais, eventos tradicionais, assim por diante. Meio ao cânone, porém, flutuam resíduos de músicas e artistas considerados medíocres, e, por conseguinte, impróprios para serem estudados¹⁵.

12 FRITH, Simon. op. cit. WASHBURNE, Christopher; DERNO, Maiken. op. cit.

13 WASHBURNE, Christopher; DERNO, Maiken. op. cit.

14 Idem, *ibidem*, p. 3-4.

15 Idem, *ibidem*.

Ao abordar a música brega no ensaio “O fruto do nosso amor” (2007)¹⁶, Samuel Araújo traz à tona questões sobre a canção que entendemos incidirem sobre dilemas que posicionam o pesquisador em um território de fricção da tradição do campo disciplinar com novos desafios relacionados a uma música sobre a qual ainda se precisa produzir conhecimento.¹⁷

Com base no interesse convencional dos etnomusicólogos pelo exotismo das culturas e não pela observação de fenômenos mundanos que se transformam por meio da exploração do homem, Araújo ressalta a dificuldade da Etnomusicologia em lidar com questões em torno da análise da canção¹⁸: 1) considerando um reduzido número de fórmulas universais sobre as quais são erigidas variadas combinações, de que maneira seria possível fundamentar o desprezo pela repetição? 2) de que modo prescindir de exame a canção brega, já que não se trataria de uma música séria? 3) quais instrumentos analíticos serviriam ao pré-julgamento de artistas considerados não criativos? 4) como refletir sobre um fenômeno musical recheado de clichês? 5) de que maneira produzir conhecimento a partir de uma musicologia recoberta de fetiches mercadológicos? 6) como lidar com a situação de as letras das músicas não representarem o fascínio e a magnitude da palavra?

O exemplo considerado por Araújo foi a canção “O fruto do nosso amor”, de Amado Batista, um ícone do brega que se tornou sucesso de vendas no Brasil.¹⁹ Apesar disso, e, pelo menos, até o contexto da Redemocratização no Brasil,²⁰ o brega nacional vivenciou a condição ambígua de expressão musical popular que, ao mesmo tempo, carregou o desprezo da mídia e experimentou grande repercussão social.²¹

No artigo intitulado *What is Bad Music* (2004)²², Simon Frith explora caminhos para argumentar sobre músicas consideradas boas e ruins. Sua abordagem parte de dois pressupostos: um relacionado ao estigma de “mau gosto” e outro ligado ao seu uso enquanto conceito.

16 ARAÚJO, Samuel. op. cit.

17 TAYLOR, Timothy. op. cit. p. 99.

18 ARAÚJO, Samuel. op. cit. p. 167-8.

19 CABRERA, Antonio Carlos. **Almanaque da música brega**. São Paulo: Matrix, 2007, p. 18, 19.

20 ARAÚJO, Samuel. op. cit., p. 172.

21 Idem, ibidem, p. 163.

22 FRITH, Simon. op. cit.

No tocante ao primeiro pressuposto, o fato de uma música ser simplesmente considerada ridícula impõe uma lacuna entre aquilo que os artistas pensam estar realizando e o que eles de fato realizam. Dito de outra maneira, enquanto, de um lado, se encontram as práticas e o fazer musical como um todo, de outro estão a audiência e a crítica.

Já no que concerne ao segundo pressuposto, o autor entende que, embora a música “ruim” signifique um construto de ordem social e não musical, ela também consiste em relevante conceito para a construção da noção de gosto musical e para a estética. Conforme Frith, a questão “não está no que é música ruim [sem aspas], mas no que é ‘música ruim’ [com aspas]?”²³.

Com base nessas proposições enfatizamos três grandes questões que, a nosso ver, sintetizam o pensamento desse autor: o julgamento em si, as suas justificativas e as suas motivações:

- 1) Em relação ao julgamento em si, a explicação sobre a música ser “ruim”, ao invés de “boa”, corresponde ao próprio julgamento sobre o som, este que, por sua vez, consiste em uma ação desejosamente calcada no gosto musical. Contudo, a construção do gosto musical envolve circunstâncias que extravasam do campo sonoro para as relações sociais e culturais. Por esse motivo as explicações (justificativas?) a respeito da música “ruim” estão conectadas a aspectos sociológicos, mesmo quando o julgamento é realizado por sujeitos que, presumidamente, podem falar sobre música de um ponto distanciado do senso comum. Nas palavras do autor, “o que acontece, em outras palavras, é um julgamento deslocado: ‘música ruim’ descreve um sistema perverso de produção [...] [ligado à exposição midiática, à comercialização e a um padrão capitalista global para a criação musical na contemporaneidade] ou um mau comportamento”²⁴.
- 2) Outra repousa em três razões pelas quais uma música é considerada “ruim”²⁵: “inautenticidade” [característica da música que a faz descambar para o formato comercial, o que, por sua vez, corresponderia ao falseamento do som “original”], “mau gosto” (refletindo toda sorte de julgamentos) e “estupidez” (termo não utilizado, com frequência, na crítica profissional, apesar de estar comumente presente no discurso popular).

23 FRITH, Simon. op. cit., p. 19.

24 Idem, ibidem, p. 20.

25 Idem, ibidem, p. 28-29.

- 3) A última diz respeito às motivações para o julgamento, sobre as quais eclodem dois temas interligados: a intenção e a expectativa²⁶. A intenção refere-se à exibição de argumentos musicais (relativos à produção e ao resultado sonoro) quando do julgamento das motivações dos músicos. No caso da música “ruim”, o que se ouve resultaria de uma atitude perniciososa. Já a expectativa leva em conta não apenas o julgamento das intenções dos artistas, mas também a escuta musical relacionada àquilo que a música deveria ou poderia ser.

A condição existencial da música considerada “ruim” encontra-se apoiada na existência de outra música, esta julgada como “boa”²⁷. Para o esteta, crítico musical e etnomusicólogo Jason Lee Oakes, não é tarefa fácil entender e conceituar a chamada “boa música”. Sua definição está fundamentada em uma carência ou ausência, o que, em outras palavras, quer dizer que a música é “boa” tão somente porque ela não é “ruim”. As fronteiras definidoras do que seria “boa música” tornam-se mais nítidas diante do que ela exclui e não do que possui; isto é, diante daquilo que ela rejeita nos Outros²⁸.

Ao contrário do pouco interesse de críticos e observadores em discutirem sobre e explicar o porquê de uma música ser “boa” [e, exatamente por ser “boa”, não corre riscos de ser problematizada], o discurso sobre a música “ruim” é sempre mais presente, mais abundante, mais fácil de ser feito e também mais divertido²⁹. Afinal, ironicamente, a música “ruim” não poderia ser levada tão a sério quanto a música “boa”.

A categoria “música ruim” é produzida na interação entre o discurso e o som musical, apesar de o autor deixar claro que, para qualquer *outsider*, as referências a ela jamais brotam do fenômeno sonoro em si.

Se isto [a música “ruim”] não pode ser compreendido fora das matrizes sociais e lingüísticas nas quais opera, qualquer avaliação sobre a “música ruim” deve considerar questões como quem supostamente produz e escuta

26 Idem, *ibidem*, p. 30.

27 Idem, *ibidem*, p. 17. OAKES, Jason Lee. Pop Music, Racial Imagination, and the Sounds of Cheese. In: WASHBURN, Christopher; DERN, Maiken (org.). **Bad Music, The Music We Love to Hate**. New York & London: Routledge, 2004. p. 62.

28 OAKES, Jason Lee. *op. cit.*, p. 62.

29 Idem, *ibidem*.

a música ruim, como pessoas conversam sobre e performatizam a música ruim, e por que e por quem a música é rotulada de “ruim”.³⁰

As observações do autor decorrem de pesquisa de campo realizada em um *show* do *Loser's Lounge* (traduzindo na língua portuguesa, Recinto dos Perdedores), em Nova Iorque. Nesse evento talentos locais apresentaram-se em tributo a grandes nomes da música *pop* do passado. Na ocasião, a diversidade de faixas etárias e gostos musicais deram tom ao aspecto heterogêneo da audiência, exceto em termos raciais e de classes sociais – incluindo pessoas brancas, de classe média e “educados”³¹. A chamada *pop music* tem sido apontada, não raramente, como uma música “tola” [de perdedores, analogamente], seja pela imagem que o artista transmite ao público, ou pelo fato de que a arte criadora envolve elementos de tecnologia [outro aspecto que, de certo ponto de vista, enquadra a música como “ruim” ou de “segunda ordem”]³².

O clichê é tão evidente em relação a certos artefatos culturais tidos como desabonadores da arte a ponto de se poder considerar que as músicas são “tão ruins que acabam sendo boas”. Portanto, entendemos que, justamente por serem “boas” (mesmo sendo “ruins”), as músicas não deixam de ser apreciadas. No extremo oposto, não seria incomum pensar que a música *pop* é “tão boa que acaba sendo ruim”³³, dada uma desordem [estética] abundante (calculada, todavia) que, mesmo assim, invade o território do gosto “refinado”.

Sobre a relação entre “refinamento” e “mau gosto”,

Não é coincidência que o refinamento signifique literalmente a remoção de impurezas de alguma coisa através de um processo de aparamento [no sentido de cortar o que é inadequado] e polimento. A pureza da cultura refinada, então, serve para mascarar a desordem e o esforço que subjazem à sua própria produção. O mau gosto, por sua vez, é grotesco, isto é, exhibe ‘uma tendência em direção ao excesso, à abundância’, o que não evita paradoxo, ambivalência e mistura³⁴

30 Idem, *ibidem*, p. 62-63.

31 OAKES, Jason Lee. *op. cit.*, p. 63-65.

32 Idem, *ibidem*, p. 70.

33 Idem, *ibidem*.

34 Idem, *ibidem*.

A diferença entre o “elegante” e o “desalinhado” reside unicamente no fato de que, nas “músicas ruins”, demonstrações desmascaradas do esforço e do cálculo na produção musical lhes trazem como consequência a atribuição do rótulo do “mau gosto”, por meio do qual são taxadas de inautênticas, artificiais³⁵, entre outras adjetivações.

Não se deve perder de vista que o julgamento estético sobre a música “degradada” se encontra inelutavelmente relacionada a agenciamentos individuais e sociais, ao mesmo tempo em que o rótulo desabonador é “negociado coletivamente [e] experienciado por uma maioria de ouvintes como alguma coisa intuitiva e imediata”³⁶. “Tanto quanto indicam gosto pessoal, o bom e o mau indicam modos diferentes de percepção”.³⁷

3 Modelo independente de produção musical

O estabelecimento do tecnobrega como gênero popular de música largamente consumido em periferias relaciona-se a um específico modelo de negócios que funciona à margem da indústria fonográfica convencional, no que diz respeito, por exemplo, à questão de direitos autorais e da comercialização de discos. Músicas são produzidas, distribuídas e consumidas sem que, para isso, artistas tenham de assinar contratos com gravadoras e pagar por espaço de divulgação em radiodifusoras. Podem ser tanto inéditas quanto “versões” de outras músicas de circulação e consumo massivos.

A despeito da observação desses direitos, bem como de contratos mediando regras econômicas entre artistas e grandes companhias, modelos dessa natureza “envolvem criação e disseminação de obras artísticas e intelectuais em regimes flexíveis”.³⁸ O chamado *open business* possui como principais características a produção em rede, o aproveitamento de tecnologias em favor do acesso à cultura, a sustentabilidade econômica e a flexibilidade dos direitos de propriedade intelectual. As leis não interferem na indústria do tecnobrega. O acesso a essa música é livre e as suas apropriações musicais não sofrem qualquer tipo de regulação. Artistas não ganham dinheiro com a venda de CDs e

35 OAKES, Jason Lee. op. cit. p. 70.

36 Idem, ibidem, p. 81.

37 Idem, ibidem, p. 80, 81.

38 LEMOS, Ronaldo; CASTRO, Oona. **Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008, p. 21.

sim com os *shows* que lhes rendem bem mais do que ganhariam com o recolhimento de direitos autorais.

Fixadas nesse modelo encontram-se as “metamídias”,³⁹ mídias alternativas ou não convencionais, que correspondem, no caso do tecnobrega, à seguinte cadeia produtiva: 1) cantores e bandas gravam suas músicas em estúdios de produtores; 2) além de gravarem as composições de artistas e grupos musicais, os produtores criam *hits*, em computador, lançando mão de editores de áudio baixados gratuitamente da *internet*; 3) já os intermediários incluem pessoas que escolhem, nos estúdios e também em “festas de aparelhagem”, as músicas que acreditam que podem virar sucesso, conduzindo-as às fábricas caseiras de mídias de áudio; 4) em seguida, camelôs e outros distribuidores comercializam CDs “piratas” nas ruas de Belém, livremente.

Em Belém, a compra e a venda de discos “piratas” de brega e tecnobrega ocorrem, normalmente, graças ao trabalho de vendedores ambulantes no comércio informal e não por intermédio de lojas autorizadas. Segundo o jornalista paraense Vladimir Cunha,

Ao gravar uma música, já que ninguém no cenário tecnobrega lança um disco cheio [há exceções, porém], a banda ou o *DJ* [referindo-se ao produtor musical de estúdio] imediatamente repassa o arquivo [*mp3*, em geral] para um atravessador, que monta uma coletânea com outros artistas, entrega de graça para os donos das aparelhagens tocarem as músicas em suas festas e revende o *CD* para os camelôs do centro da cidade [...].⁴⁰

O modelo teria surgido antes mesmo do tecnobrega, no início da década de 1990, em meio ao declínio da difusão radiofônica do brega, especialmente nas frequências FM locais, que passaram a investir em músicas de sucesso nacional como o pagode, a música sertaneja e o axé⁴¹. Realidades como o fechamento, em Belém, de casas de *shows* de brega (“bregões”) e de gravadoras teriam contribuído para que gêneros de música regional passassem a ser divulgados de modo alternativo.

39 VIANNA, Hermano. Tecnobrega: música paralela. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 out., 2003, Caderno Mais, p. 10-11.

40 Excerto de texto não publicado gentilmente cedido a Paulo Murilo Guerreiro do Amaral por Vladimir Cunha.

41 COSTA, Antonio Maurício Dias da. op. cit., p. 145.

Nas “festas de aparelhagem” se encontra, em nossa visão, um diferencial do modelo, uma vez que encerram todo o circuito midiático do tecnobrega. Não apenas circulação e consumo musicais, as festas também produzem música, tanto no âmbito da atuação dos DJs, que operam, ao vivo, procedimentos computacionais de manipulação sonora, quanto no tocante à possibilidade de gravação, em cada evento, de um CD que pode ser adquirido pelo público frequentador.

Ao incorporar esse modelo, o tecnobrega passa a administrar uma espécie de resposta local a uma crise mais ampla da indústria cultural, cujos reflexos foram sentidos no investimento cada vez menor em artistas e na redução da diversidade dos produtos a serem distribuídos e consumidos.⁴² Despontou como universo de produção, disseminação e consumo menos comprometido com interesses corporativos da indústria cultural e mais envolvido com o propósito democrático de se ter acesso à música, seja qual for, “boa” ou “ruim”.

4 Sobre as canções em “cenas”⁴³

No intuito de compreender o tecnobrega em termos de seus pretensos aspectos musicais estruturantes, optamos por analisar quinze sucessos em *hit parades* das rádios FM Rauland e Liberal, em Belém do Pará. Em termos gerais, entendemos que as músicas possuem forma A-B e *coda*. As partes dessas músicas serão chamadas, cada uma, de “cena”. Este termo tem sido utilizado pelo compositor e produtor musical Waldo Squash, da nacionalmente conhecida banda de tecnobrega Gang do Eletro.

As músicas analisadas apresentam a seguinte forma: batida base; introdução – na maioria das músicas, instrumental; parte A – melodia com texto, sendo algumas vezes um diálogo entre voz feminina e masculina; interlúdio instrumental com “vinhetas”⁴⁴; refrão; parte B – melodia com texto – algumas vezes um diálogo entre voz feminina e masculina – esta parte pode constituir

42 LEMOS, Ronaldo & CASTRO, Oona. op. cit., p. 19.

43 Cf. CHADA, S. M. M.; MORAES FILHO, L. P. Cenas Imaginárias: o processo de criação musical do tecnobrega paraense. *Revista Estudos Amazônicos*, v. X, p. 117-136, 2014.

44 GUERREIRO DO AMARAL, Paulo Murilo. op. cit., p. 137 – “[...] um elemento estético largamente utilizado na produção do tecnobrega. [...] as ‘vinhetas’ consistem em intermitências de falas mixadas antes e durante a sequência das músicas tocadas, podendo variar desde expressões curtas até pequenos textos, ambos normalmente recheados de efeitos sonoros criados em computador”.

uma variação da parte A; e *coda* instrumental. Cada uma dessas partes é repetida, assim como a música é tocada duas vezes em sua forma completa. É utilizada a mesma harmonia em cada uma das partes. O que muda são as “cenas” criadas em cada uma das partes: com a adição, supressão e/ou combinação de timbres acústicos e/ou computacionais distintos; com a incorporação de *samplers*⁴⁵ de diversas músicas; e com a mistura de múltiplas sonoridades oriundas de gêneros musicais de diferentes lugares e épocas.

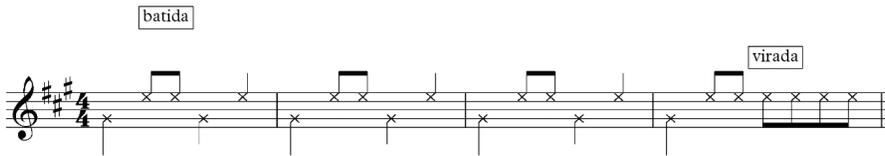
Na tentativa de demonstrar o processo de produção musical do tecnobrega paraense e de descrever como são criadas diversas “cenas” em um tecnobrega, tomou-se, como exemplo, o *hit* “Amor a três”, gravado pela Banda Batidão. Esse tecnobrega apresenta pulso (bpm de semínima) de 168 batidas. Cada cena é estruturada em quatro ou oito compassos. Ao longo de toda a música notamos que a marcação/batida da música “cai”, exatamente, no tempo certo (quantização); e que as vozes são “comprimidas”, gerando uma dinâmica igual entre estas e os instrumentos. Em relação a este último aspecto percebemos uma linearidade na escuta musical; uma equalização de fontes sonoras que consiste em uma das características mais emblemáticas do tecnobrega, ou, quem sabe até, de qualquer música de inspiração computacional. O repertório do tecnobrega mantém uma dinâmica única, do começo ao fim da música, gerando uma sensação “robotizada”.

Cena 1: batida base

A música inicia com a externalização da “batida base” tocada por um bumbo e pela caixa de uma bateria eletrônica. O resultado sonoro são alturas distintas, visto que o bumbo e a caixa possuem timbres distintos. A marcação do bumbo é conhecida como “bumbo reto” ou “bumbo no chão”. O padrão rítmico é baseado em matriz (ou ciclo duracional) de 16 pulsações e pulso básico de semínima (4). Na matriz a caixa apresenta três batidas, enquanto o bumbo apresenta duas. A batida base é ouvida durante toda a música. Com raríssimas exceções, em poucos compassos a batida é suprimida ou substituída

45 O *sampling* corresponde a um processo digital que codifica fragmentos (*samplers*) sonoros e posteriormente os armazena na memória do computador. Depois de armazenados, esses fragmentos podem ser reproduzidos em um teclado e/ou editorados eletronicamente. Por meio do *sampling*, amostras sonoras podem ser transferidas de um contexto para outro e sem nenhuma perda de qualidade. PORCELLO, Thomas. The Ethics of Digital Audio-Sampling: Engineers’ Discourse. *Popular Music*, v.10, n. 1, jan. 1991, p. 9.

por “viradas” executadas pelos tom-tons da bateria eletrônica, geralmente entre uma parte e outra da música. Todo tecnobrega é iniciado com a batida base. Segundo Waldo Squash, para ser tecnobrega, a música tem que ter essa batida. Em favor de sua orientação e performance, o DJ precisa dessa batida “para botar no tempo futuros elementos a serem acrescentados”:⁴⁶



Segundo o etnomusicólogo Joseph Hanson Kwabena Nketia, que interpretou e conceituou padrões de tempo e ritmo na música folclórica de Gana, entre outras expressões musicais da África,

[...] as tradições africanas externalizam o pulso básico. [...] pode ser demonstrado através de bater palmas ou através das batidas de um idiofone simples. [...] Uma vez que a *time line* é emitida como parte da música, é considerada como um ritmo de acompanhamento e um meio pelo qual o movimento rítmico é sustentado⁴⁷ [tradução nossa].

Partindo da definição do autor, pode-se considerar a batida base uma *time line*, já que faz parte do tecnobrega enquanto ritmo de acompanhamento estruturante da música. Como mencionado, todo tecnobrega externaliza essa batida base.

Cena 2: introdução

A introdução é constituída de duas vozes de instrumentos, pergunta e resposta, utilizando sons sintetizados: a voz aguda, a pergunta, é feita pelo piano digital, e a voz grave, a resposta, pelo acordeom. A partir da metade do compasso dez (10) é acrescentado um som mais eletrônico (*synth*), além

46 SQUASH, Waldo. Entrevista concedida a Sonia Chada. Belém, 30 mai. 2013. (Áudio).

47 NKETIA, Joseph Hanson Kwabena. *The Music of Africa*. New York: W. W. Norton & Company, 1974, p. 131-2: “African traditions by externalizing the basic pulse. [...] this may be shown through hand clapping or through the beats of a simple idiophone. [...] Because the *time line* is sounded as part of the music, it is regarded as an accompanying rhythm and a means by which rhythmic motion is sustained”.

da levada do *reggae* pelo órgão e pela guitarra, resultando na acentuação do segundo e do quarto tempos da batida base do tecnobrega. A introdução é tocada duas vezes. Na segunda vez, a bateria eletrônica apresenta ritmos e timbres distintos:

Cena 3: parte A

O tema é cantado por uma voz feminina, com correção de quase 100% da afinação da voz, gerando um efeito “robotizado” mantido em toda a música e acompanhado por guitarra, teclado e bateria eletrônica. Esta parte apresenta efeitos mais rítmicos no acompanhamento da melodia, como sons sintetizados em colcheias e em decrescendo (*delay*):

Texto: Passo noites em claro/A solidão ao meu lado/Vendo suas fotos/
Como aguentar.

Cena 4: parte A'

A parte A' é cantada com as mesmas características da parte A. A melodia de A' é uma variação da parte A. A harmonia é mantida. Nesta cena é acrescentado um som sintético, mais melódico, fazendo um contracanto com a voz, e, também, uma voz feminina respondendo à voz principal nos compassos 26 e 28. Os elementos em colcheias, rítmicos, da cena anterior, são substituídos por

elementos mais melódicos. Dessa maneira estabelece-se um contraste entre as duas cenas. A cena 3 possui características de acompanhamento mais rítmicas, ao passo que, na cena quatro, as características se apresentam como mais melódicas:

Texto: Cai a noite/Eu fico vendo estrelas/Pensando em você/Que não está aqui.

Cena 5: parte A”

A melodia cantada é uma variação de A, mais rítmica, fornecendo um movimento a essa cena. A melodia é acompanhada pelos elementos rítmicos da cena 3 e os elementos melódicos da cena 4, além do acréscimo de vários elementos sonoros. Como preparação para a cena seguinte, no compasso 36 há uma “virada” de bateria eletrônica:

Texto: Eu entendo/Não posso te amar/Por isso tento ocultar/O que me faz chorar e chorar.

Cena 6: parte B

Nesta cena, até o compasso 40, é retirada a “levada” do *reggae*. A partir do compasso seguinte, diversos efeitos sonoros eletrônicos são incorporados à música. A melodia é estruturada em colcheias, de modo a gerar um movimento

ainda mais rítmico que o da cena anterior. Há modificação de harmonia quando a música progride da tônica para a dominante. As mudanças dos acordes acontecem a cada compasso, e não mais de dois em dois compassos, como nas cenas anteriores. Ao final desta cena é acrescentado um compasso de preparação à cena seguinte que incorpora uma virada da bateria eletrônica. Este fato modifica a estrutura das cenas, que passa a ter nove compassos ao invés de quatro ou oito:

37 E F#m D D

41 E F#m D D

Texto: No meio da noite eu te ligo/Para saber como estais/Se ainda pensa em mim/Não deixou de me amar/Ninguém vai entender/Se eu contar esta história para alguém/Por isso sofro.

Cena 7 – refrão

A melodia do refrão é construída em uma tessitura mais aguda que a das outras cenas, assim como os elementos eletrônicos utilizados no acompanhamento estão em uma tessitura mais aguda do que os das cenas anteriores, de modo a produzirem resultados sonoros distintos. A harmonia volta para a tônica (La Maior), mas mantém a mudança de acordes a cada compasso, tal como ocorre na cena anterior:

46 A G#m F#m D

50 A G#m F#m D

Texto: Quero me arriscar/Sei que não é certo/Mas não quero te perder/
Eu te amo.

Cena 8 – refrão”

A melodia desta cena corresponde a uma variação da anterior, sendo que em uma tessitura ainda mais aguda. Os elementos sonoros eletrônicos utilizados no acompanhamento também são mais agudos do que os da cena anterior:

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp). The first staff begins at measure 54 and contains four measures of music. The second staff begins at measure 58 and also contains four measures. Above the notes, the following chords are indicated: A, G#m, F#m, and D. The melody consists of eighth and quarter notes, with some rests.

Texto: Deixo ele aqui/E vou correndo encontrar você/Sei que é errado viver um amor a três/Sei que é errado viver um amor a três.

Cena 9 – repete a introdução

A vinheta “Banda Batidão” é acrescentada na repetição da parte introdutória com o intuito de identificá-la. O fato é explicado em virtude de não existir o hábito do registro dos nomes dos cantores e compositores, tanto nas coletâneas produzidas por DJs ou por selos locais, quanto nas cópias “piratas” comercializadas no mercado discográfico informal de Belém do Pará. Diante disto, e para garantir a divulgação de seus nomes, cantores, bandas e DJs lançam mão de vinhetas liberadas ao longo da execução de cada música.

Cena 10 – repetição da parte B, mas com modificação no texto.

Texto: No meio da noite eu te ligo/Para saber como estás/Se ainda pensa em mim/Não deixou de me amar/Ninguém vai entender/Se eu contar esta história para alguém/Por isso soffro.

Cena 11 – repetição do refrão com mudança no texto.

Texto: Quero me arriscar/Sei que não é certo/Mas não quero te perder/Eu te amo.

Cena 12 – Há a repetição do refrão, sendo que a última frase (“Sei que é errado viver um amor a três”) ocorre quatro vezes:



Texto: Sei que é errado viver um amor a três

Cena 13 – a batida base é, por fim, novamente apresentada, tal como acontece no início da música.

Cada acréscimo, supressão, combinação ou mudança de elemento (s) sonoro (s) produz um resultado distinto em cada “cena” imaginada pelo criador. No universo de domínio do tecnobrega, a produção musical é altamente dependente da tecnologia disponível e da habilidade do criador em manipular essa tecnologia, aliados estes dois fatores à sua imaginação, musicalidade e criatividade.

A elaboração dos arranjos não necessita de grandes aparatos físicos e nem de conhecimentos substanciais de estruturação musical. Além de o produtor prescindir de uma sala (estúdio) contendo acústica adequada para gravações, a manipulação sonora ocorre, majoritariamente, por meio de procedimentos computacionais realizados por meio de *softwares* tais como o *Fruity Loops*,⁴⁸ que é largamente utilizado no circuito produtivo do tecnobrega.

A produção do tecnobrega acontece de várias maneiras. Geralmente inicia com uma “ideia musical” relacionada ao cotidiano. Em seguida esta “ideia musical” é transformada em tecnobrega, no estúdio, com a ajuda de teclados eletrônicos, mesa de som e computador. Essas duas etapas do processo criativo ocorrem subsequente ou simultaneamente. O *Fruity Loops* pode também ser utilizado em associação com outros programas disponíveis, conforme relato de Squash⁴⁹ em entrevista já referenciada.

48 GUERREIRO DO AMARAL, Paulo Murilo. op. cit., p. 122-23 – “O Fruit Loops consiste em um modelo de software para sequenciamento musical, comportando recursos de mixagem, edição e gravação de áudio. Na produção do tecnobrega, porém, é basicamente utilizado para a criação de matrizes rítmicas, através de uma ferramenta do programa que consiste num painel de timbres [...]”.

49 SQUASH, Waldo. Entrevista concedida a Sonia Chada. Belém, 30 maio 2013. (Áudio).

Da análise das músicas emergem aspectos do tecnobrega que se coadunam a funcionalidades de *softwares* de manipulação sonora: 1) quantização – o tempo da música cai, exatamente, no tempo certo; 2) correção de quase 100% da afinação das vozes – quando isso ocorre, a passagem entre a altura de um som para outro é brusca, “robotizando” a voz; e 3) compressão das vozes – gera uma dinâmica igual para todas as fontes sonoras, humanas ou não. Tais aspectos (parâmetros) que produzem uma música mais “robotizada” dificilmente são alcançados pela interpretação humana, conforme observou o compositor, instrumentista e professor de música Luiz Moraes.⁵⁰

5 Considerações

O tecnobrega espelha novos modelos de produção cultural que emergem das periferias globais. Entre as principais características desse modelo estão a sustentabilidade econômica, a flexibilização dos direitos de propriedade intelectual, a horizontalização da produção (em geral feita em rede), a ampliação do acesso à cultura, a contribuição da tecnologia para a ampliação desse acesso e a redução de intermediários entre artista e o público.⁵¹

O tecnobrega faz parte de uma radical transformação ocorrida no mercado fonográfico brasileiro, tornando-se experiência bem-sucedida de público e de venda. Mais do que uma vertente musical do brega, o tecnobrega anima um mercado voltado à criação de novas formas de produção, distribuição e consumo.

O interesse aqui não foi o de focar a produção musical, isoladamente, mas o de penetrar, tanto quanto fosse possível, na essência do processo criativo, transcendendo as próprias ciências musicais (destacadamente a Etnomusicologia e a Musicologia), que sozinhas não dariam conta de propiciar uma compreensão mais holística e idealística de um saber e de uma prática que extrapolam o som, como toda e qualquer música pensada como expressão do homem no tempo, no espaço e no contexto. Na opinião de Bruno Nettl, esse ideal de essência somente seria alcançado por meio de um “consórcio de

50 MORAES, Luiz Pereira de. Entrevista concedida a Sonia Chada. Belém, 10 maio 2013. (Áudio).

51 LEMOS, Ronaldo; CASTRO, Oona. (2008), *op. cit.*, p. 21.

disciplinas acadêmicas”,⁵² apesar do caráter inter e transdisciplinar que torna a Etnomusicologia um campo de saber abrangente.

No particular dessa investigação articulam-se a temática da “mudança cultural”, já pertencente ao escopo formativo da ciência etnomusicológica, e princípios da antropologia cognitiva, por meio dos quais a mudança musical também pode ser abordada. Se a antropologia cognitiva enxerga a teoria da cultura como saber necessário para a interpretação da experiência e do comportamento, a situação de mudança cultural implica em vários mecanismos que asseguram a revisão de tal saber em favor da interpretação de uma nova realidade e da adequação de comportamentos.

Privilegiamos um debate crítico em torno do que se pode considerar como um novo conceito na produção musical, por sua vez atrelado à ideia de hibridismo ou hibridização, em voga na literatura de estudos da cultura globalizada, e que nos auxiliou na compreensão do tecnobrega como um dos elementos construtores da identidade musical de Belém e do Estado do Pará. Néstor García-Canclini entende a hibridização como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam em forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.⁵³

Considerando John Blacking, o olhar investigativo contemplou elementos musicais dentro de um contexto histórico-social. A chave para entender o pensamento etnomusicológico de Blacking parece estar em seu conhecido conceito de música como “produto do comportamento de grupos humanos, seja informal ou formal: é som humanamente organizado”.⁵⁴ Este conceito é importante, visto que, se for admitido como premissa, o olhar investigativo deve voltar-se, então, não apenas aos elementos estruturais da música, mas também às formas de organização social como o seu mais profícuo caminho de compreensão.

Dentre essas formas enfatizamos a hipótese de que a produção musical, no universo de domínio da produção do tecnobrega, toma como foco o mercado musical operando em contexto. Deste modo, o que as pessoas querem

52 NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology**: Thirty-One Issues and Concepts. Urbana-Champaign: University of Illinois, 2005, p. 27.

53 GARCÍA-CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**: estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires: Sudamericana, 1992, p. 43.

54 BLACKING, John. **How musical is man?** Seattle: University of Washington, 2000, p. 10.

ouvir, cantar e/ou dançar, de acordo com a funcionalidade e o caráter interativo da música? Não menos importante, quais as possibilidades de trabalho para o produtor musical, por exemplo? E, de que maneira pode ser valorizado? Ainda, como inserir composições na esfera do consumo, assim como quais técnicas e tecnologias devem ser empregadas na produção da música propriamente dita?

As dinâmicas de criação e circulação dão a tônica ascendente do tecnobrega pautada em sua relativa autonomia diante das mídias convencionais. O barateamento de custos de produção, bem como a pirataria na comercialização de CDs, são óbvias explicações para o crescimento de um modelo de negócios para a música voltado a consumidores das periferias de Belém e de outras localidades do Pará. Modelo que não se encontra deslocado do sucesso do “ritmo” em festas dançantes ou de sua divulgação por meios mais convencionais tais como o rádio e a televisão, todavia. A principal fonte de renda de bandas e artistas de tecnobrega não é a comercialização de discos, e sim a venda de ingressos para *shows* e festas. A produção discográfica, que chega ao público por meio do comércio ambulante, possibilita que músicas sejam conhecidas e se tornem populares. Se caírem no gosto do consumidor, o sucesso nas “festas de aparelhagem” é líquido e certo.

O tecnobrega faz parte de uma radical transformação ocorrida no mercado fonográfico brasileiro. Constitui uma experiência bem-sucedida de público e de venda, “apresentando como trunfo estar associado a uma ‘novidade’ que reúne tecnologias, mercado informal e periferia cultural”.⁵⁵ O importante não é quem cria a música e nem os seus direitos como autor, mas a popularidade alcançada pelos *hits* nas festas.

À exceção provável do DJ de “festas de aparelhagem”, não existe a figura do ídolo nos domínios do tecnobrega. O produtor musical (re) cria samba, *rock*, pagode, *funk* etc., na contrapartida de um mercado global que investe bem mais, ao que nos parece, na construção da imagem do artista. O produtor de tecnobrega subverte esta lógica. Apropria-se, entre outros mais, de cada um desses gêneros musicais, tornando-se criador de uma infinidade de “cenas” que, não fossem a batida base e a tecnologia computacional, poderiam

55 MAIA, Mauro Celso. **Música e Sociedade:** a performance midiática do tecnobrega de Belém do Pará. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008. p. 15.

se metamorfosear completamente. Mas sem deixarem de ser o que sempre foram: tecnobrega.

Mais do que uma vertente da música brega, o tecnobrega é, simultaneamente, causa e consequência de um mercado que passa a se vincular a novas formas de produção e distribuição de música. Ao incorporar, em seu circuito, um gênero musical incomum, sem ídolos construídos e, supostamente, sem forma e conteúdo definidos, esse mercado se reinventa. Reinventa-se o modelo de negócios. Reinventam-se a música e, também, a análise musical.

Partindo de suportes oferecidos pelo pensamento etnomusicológico e pelos estudos culturais, investigamos alguns processos de produção de repertório musical do tecnobrega. Escapando do que Ikeda⁵⁶ chama de musicografia, ou seja, da mera descrição dos objetos musicais, buscou-se analisar de que maneira esse repertório, da forma como é gestado no âmbito da produção musical do tecnobrega, se coaduna ao contexto sociocultural de Belém e se conforma como elemento construtivo de identidade musical-cultural local e regional. Nesta esteira, compreende-se o tecnobrega, ainda, como depositário de uma linguagem musical moderna e inovadora da qual emerge não uma Amazônia primitiva, atrasada e ligada a tradições antepassadas estáticas, mas uma Amazônia moderna e inovadora conectada a dinâmicas técnicas, estético-musicais e comerciais que inserem a região em um plano híbrido, mutável e fragmentado que é o da produção musical global.

56 IKEDA, Alberto. Pesquisa em música popular urbana no Brasil: entre o intrínseco e o extrínseco. In: CONGRESSO LATINO-AMERICANO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR, 3., 2000. Atas [...]. Bogotá: IASPM/ASAB/Ministério de Cultura de Colômbia, 2000. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/historia/ias-pmla.html>. Acesso em: 7 ago. 2017.

ROCK E CANÇÃO POPULAR (MPB)

BOSSA NOVA E RENOVAÇÃO MUSICAL EM BELÉM NOS ANOS 1960

*Cleodir Moraes*¹

Os compositores envolvidos com a renovação da canção popular em Belém, nos anos 1960, mostraram-se bem à vontade para acrescentarem umas tantas inovações formais e temáticas às suas criações. Eles se lançaram à busca de uma linguagem estética sofisticada e moderna, gestada a partir de um dinâmico e tenso processo composicional, no qual se entrecruzam referências “regionais”, “nacionais” e “cosmopolitas” na música popular produzida na cidade. Como artesãos em sua oficina de trabalho – Rui Barata, um dos mais respeitados poetas e letristas do período, dizia compor qual um “carpinteiro faz uma mesa”² –, esses artistas selecionaram, descartaram, adaptaram e lapidaram materiais cancionais diversos na configuração de suas obras, em sintonia, ao mesmo tempo, com alguns movimentos de expressão nacional e à paisagem sonora e sociocultural do lugar.³ Entre eles estavam João de Jesus Paes Loureiro, José Maria de Villar Ferreira, Paulo André Barata, Tânia

1 Doutor em História Social (UFU). Professor da Escola de Aplicação da UFPA.

2 BARATA, Ruy *apud* OLIVEIRA, Alfredo. **Paranatinga**. Belém: Secretaria de Estado de Cultura, Desporto e Turismo, 1984, p. 41.

3 Tratei, em outra oportunidade, de parte dessa história ao abordar o que denominei “visão amazônica” na MPB produzida em Belém nas décadas de 1960 e 1970. Ver MORAES, Cleodir. Canção popular e política em Belém: sonoridades “caboclas” e as ações nacionais desenvolvimentistas na MPB. *ArtCultura*, v. 18, n. 32, Uberlândia, jan./jun. 2016.

Mara Botelho, Marily Velho, Heliana Jatene, Simão Jatene, Galdino Penna, Rui Barata e José Guilherme de Campos Ribeiro.

Notas sobre a renovação musical popular em Belém nos anos 1960

A renovação de que falo, longe de conformar um projeto com bases e objetivos definidos, foi forjada no dia a dia, de forma espontânea e intuitiva, ao sabor de encontros casuais ou programados em bares, praças e residências particulares. Esses momentos sem tempo, de liberdade, fruição e abertos ao novo eram entretidos entre conversas, risos, tragos e goles, por escutas, comentários e execuções musicais e declamações poéticas. O grupo foi, assim, se destacando aos poucos na cena musical de Belém ao longo da década, de tal maneira que seus nomes passaram a ser associados, com certa frequência, à canção popular moderna, que ganhou envergadura a partir do final dos anos 1950, com a bossa nova, e se consolidou durante o período de efervescência dos festivais, sob a sigla MPB, da década seguinte. Esse processo dinâmico de autorreconhecimento artístico deu ensejo à constituição de uma geração de novos compositores em Belém, cuja qualidade das experiências e relações sociais específicas das quais participaram foram decisivas para que promovessem certas “modificações de presença”⁴ – porque sentidas ativamente no presente vivido – no âmbito da produção da música popular na cidade.

Um lugar significativo para essa geração foi, sem dúvida, o Bar do Parque, um pequeno quiosque construído no início do século XX, na Praça da República, ao lado do suntuoso Teatro da Paz, considerado por alguns um verdadeiro “reduto de esquerda”⁵, principalmente no pós-golpe civil-militar de 1964, e, por outros, uma autêntica “universidade da música”.⁶ Cantado em prosa e verso, ele servia de parada obrigatória para os notívagos de plantão, tanto para aqueles que buscavam afogar suas mágoas – “naquele bar não tenho par/ mas tenho a paz de estar sozinho/ no silêncio da noite vazia/ no vazio da mesa do lado”⁷ – como para quem ia desfrutar a noite na companhia de ami-

4 WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 133.

5 OLIVEIRA, Alfredo. **Ritmos e cantares**. Belém: Secult, 2000, p. 264.

6 BARATA, Paulo André. **Entrevista**. Belém: Projeto Memória/Unama, s./d.

7 “Bar do Parque” (Edyr Proença e Ronaldo Franco) Maca Maneschy. LP **Edyr Proença**. Sony Music, 1993 (Série Música e Memória, v. 1).

gos, com muita “gente conversando em roda/ um papo que ninguém bolou”, quando o sol resolvia tirar uma “sesta”.⁸

Os indivíduos que integraram essas “rodas”, de maneira geral, eram apenas iniciados na arte de tocar um instrumento – quase invariavelmente o violão –, poetas buscando dar vazão a sua sensibilidade e intérpretes descobertos ao acaso, tudo regido, inicialmente, por um manifesto amadorismo. Essas movimentações contribuíram sobremaneira para aguçar a curiosidade, constituir parcerias, desenvolver a educação e experimentação musical. Em ambientes festivos, como o Bar do Parque, foram também discutidas e buriladas algumas das primeiras composições e ideias, de certa forma, ousadas, considerando as condições materiais e políticas do período, com o objetivo de ampliação de público e obtenção de algum reconhecimento artístico.

Esse foi o caso, por exemplo, do *Show da verdade com cantoria e razão*, idealizado por José Maria Villar, em 1967, e dirigido por Cláudio Barradas. Estruturado à base de teatro musicado, à maneira de *shows* como *Opinião*, de 1964, e *Arena canta Zumbi*, de 1965, o espetáculo foi constituído por colagens de poemas e canções conhecidas do público jovem, de forte teor crítico e participativo, como “Estatuinha”⁹ e “Roda”¹⁰, executadas com arranjos de Galdino Penna e interpretação de Heliana Jatene.¹¹ A inquietação diante de uma nova conjuntura política, pós-golpe civil e militar de 1964, também os motivou, pois, para muitos, “era melhor sofrer cantando do que calado”.¹² Daí que, no mesmo ano, foi realizado o primeiro encontro de *Os Menestréis*, evento litero-musical organizado por Rosenildo Franco, estudante de direito que, à época, também era responsável pela coluna “Página Literária”, do jornal *O Liberal*.

Diferentemente do *Show da verdade com cantoria e razão*, composto todo ele de um repertório musical reconhecido nacionalmente, a grande novidade de *Os Menestréis* está no fato de ter sido projetado como um canal de divulgação da produção autoral dos integrantes daquelas “rodas” e de outros jovens

8 “Bar do Parque” (Guilherme Coutinho), José Carlos. LP **Procura-se**. Chantecler, 1971.

9 “Estatuinha” (Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri) Edu Lobo. **LP 5 na Bossa**: Nara Leão, Edu Lobo e Tamba Trio. Philips, 1965.

10 “Roda” (Gilberto Gil e João Augusto), Gilberto Gil. LP **Louvação**. Philips, 1967.

11 FERREIRA, José Maria de Villar. **Entrevista concedida ao autor**. Belém, 1. mar. 2012.

12 OLIVEIRA, Alfredo *op. cit.* 2000, p. 265.

que ali buscavam mostrar seus talentos.¹³ Com isso, eles visavam abrir frentes alternativas para romper algumas pressões e limitações culturais, técnicas e financeiras vivenciadas no período.

Para se ter uma ideia, a proposta inicial de exibição do grupo no Teatro da Paz, tradicional palco de espetáculos nacionais e internacionais de Belém, foi vetada categoricamente pelo então Secretário de Educação e Cultura, Acyr Barros Ferreira. No seu entendimento, *Os Menestréis*, embora formado por “jovens entusiastas e interessados, alguns até de nível cultural que honra a juventude da terra”, não tinham a “projeção suficiente” para se apresentarem naquele tablado.¹⁴ Alguns colonistas saíram em defesa do grupo, afirmando que esse episódio dava a dimensão clara da falta de incentivo oficial para aquilo que se produzia de mais “moderno” em termos poéticos e musicais em Belém.¹⁵ Outros argumentaram que a proibição apenas confirmava uma tentativa do secretário de garantir a permanência da antiga aura aristocrática do Teatro da Paz e, assim, preservá-lo como um espaço “inatingível pela cultura regional”.¹⁶

Seja como for, entre interdições e manifestações de apoio, o que provavelmente contribuiu para aumentar a expectativa em relação ao evento, *Os Menestréis* pôde, enfim, ser realizado com relativo sucesso no auditório do Colégio Nazaré, em maio de 1967. Isso é o que indica a avaliação positiva recebida por parte de setores da imprensa local, para quem a noite de apresentação representou um momento em que “se viveu pelo espírito, com alegria e entusiasmo incontidos”, ao reunir uma porção de “gente que sabe apreciar o bom, que sabe render culto ao belo”, o que só comprovava que em Belém existia “uma juventude consciente, estudiosa, culta, merecedora do nosso estímulo e da nossa admiração”.¹⁷

A segunda versão do espetáculo ocorreu em junho de 1968, no Palace Teatro, sob o clima de agitações e de mobilizações estudantis verificadas em

13 Essa foi a forma de “apresentar as nossas músicas”, recorda Galdino Penna, alegando que naquele tempo “não tinha movimento musical dos compositores daqui”, referindo-se, provavelmente, aqueles ligados à MPB. PENNA, Galdino. **Entrevista concedida ao autor**. Belém, 22 mar. 2012.

14 É uma tristeza, tudo isso. **A Província do Pará**, Belém, 29 abr. 1967, 1. cad., p. 5.

15 “Os Menestréis” vão mostrar ao público o que há de moderno em música e poesia no Pará. **A Província do Pará**, Belém, 6 maio 1967, 2. cad., p. 6.

16 “Os Menestréis”. **O Liberal**, Belém, 18 maio 1967, p. 6.

17 *Idem, ibidem*.

todo país, em resposta ao assassinato do estudante Edson Luís, considerado, então, o “primeiro assassinato explícito da ditadura”.¹⁸ O recital não obteve a mesma repercussão que a primeira edição, provavelmente em razão do ambiente político tumultuado daquele ano, no qual as aglomerações de estudantes universitários e secundaristas, que compunham a imensa maioria dos organizadores, compositores, poetas e plateia de *Os Menestréis*, geraram certo receio das autoridades civis e militares, quase sempre orientadas pelas comunidades de informação e de segurança.¹⁹ Isso contribuiu, de algum modo, para que diretores e colunistas dos jornais agissem com maior cautela na divulgação de acontecimentos dessa natureza. A despeito do contexto adverso, o público compareceu e as apresentações alcançaram excelente receptividade.

Os festivais de música popular também serviram de verdadeiros laboratórios de experimentação musical. Eles seguiram, via de regra, a fórmula competitiva já consagrada nos certames nacionais²⁰, com a oferta de premiações em dinheiro, troféus, passagens aéreas e até a possibilidade de gravação para a canção vencedora – o que, em geral, não se concretizava. A atmosfera de disputa estimulava, igualmente, rivalidades e estratégias composicionais, que dividiam a assistência, sempre disposta a se manifestar aos gritos, vaias e aplausos a cada exibição.

Não obstante essas semelhanças, havia sensíveis diferenças entre os festivais nacionais e os locais, a começar pela organização e o patrocínio. Em Belém, eles não surgiram associados aos objetivos comerciais de emissoras de TV, rádio ou da indústria fonográfica. Isso não significa, em absoluto, que a preocupação com a conquista de algum dividendo, material e simbólico, estivesse longe do horizonte de expectativa dos participantes. Existia, afinal, a possibilidade de esses festivais proporcionarem certa projeção social e cultural aos vencedores ou servir de trampolim na escalada profissional de alguns deles

18 VALLE, Maria Ribeiro do. A morte de Edson Luís e a questão da violência. In: MARTINS FILHO, João Roberto (org.). **1968 faz 30 anos**. Campinas; São Paulo; São Carlos: Mercado Livre; Fapesp; Universidade de São Carlos, 1998, p. 72.

19 As “comunidades de informação e de segurança” controlavam, respectivamente, as ações de espionagem e a polícia política por todo o país, em várias esferas da vida pública e privada, e acabaram se transformando “na ‘voz autorizada’ do regime, situando-se como guardiões dos fundamentos da ‘Revolução’”. FICO, Carlos. “Prezada censura”: cartas ao regime militar. **Topoi: Revista de História**, Rio de Janeiro, n. 5, v. 3, dez. 2002, p. 260.

20 Sobre a dinâmica organizacional e as controvérsias que envolveram esses festivais, ver MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais: uma parábola**. São Paulo: Editora 34, 2003.

– Paulo André Barata e Galdino Penna, por exemplo, passaram uma temporada no Rio de Janeiro após o I FMPP –, o que contribuía para manterem acesa a esperança, ainda que remota, de conseguirem se inserir no mercado musical. Esse impulso profissionalizante manifesta-se uma das características singulares da arte popular urbana, pois, como sugere Eric Hobsbawm, “a cidade não só fornece espaço para a profissionalização, ela o exige”.²¹

As iniciativas para realização de festivais em Belém, nos anos 1960, partiram majoritariamente de associações estudantis e de compositores e receberam pouca ou quase nenhuma subvenção de órgão públicos ou empresas privadas. O I Festival de Música Popular Paraense (I FMPP), de 1967, foi promovido pela Associação Camilo Montenegro Duarte, integrada pelos alunos da Faculdade de Direito da UFPA, o I Festival da Música Popular da Amazônia (I FMFA), foi uma ação da Casa da Juventude (Caju), em 1968, e do I Festival Paraense da Canção Popular (I Fespa), de 1969, uma promoção dos acadêmicos de Farmácia, Biologia e Enfermagem da UFPA. Ressalte-se que alguns projetos sequer saíram do papel, muito em razão dos impedimentos financeiros e logísticos, a exemplo do que ocorreu com o I Encontro da Canção do Norte (I Encante), idealizado, em 1968, pela recém-fundada Associação Paraense de Compositores, Letristas e Intérpretes (Apcli), que chegou a registrar um número expressivo de inscrições, vindas, também, do interior do estado e de outras capitais, como Manaus e São Luiz.²²

Por esse motivo, houve aqui certo equilíbrio entre o caráter de “fórum” de debates políticos e culturais e o de “feira” de novidades musicais²³. Isso quer dizer que esses festivais se constituíram em um dos poucos lugares abertos, ao mesmo tempo à divulgação da música popular renovada na cidade e à troca de experiências e alinhamentos políticos inscritos na canção. A própria dimensão localizada dos eventos contribuiu para essa configuração. Além disso, Belém não dispunha de empresas dotadas de recursos técnicos e financeiros

21 HOBSBAWM, Eric J. **História social do jazz**. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009, p. 212.

22 **A Província do Pará**, Belém, 20 e 21 out. 1968, 2. cad., p. 1.

23 Esse relativo equilíbrio foi rompido nos festivais nacionais, a partir de 1968, em função da crescente racionalização da indústria fonografia e do peso que as gravadoras passaram a adquirir na organização e na seleção de canções, compositores e intérpretes, alguns deles ligados aos *casts* das gravadoras. NAPOLITANO, Marcos. O fantasma da máquina: “a instituição MPB” e a indústria cultural. In: NAPOLITANO, Marcos. **“Seguindo a canção”**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

suficientes para a edição e distribuição de discos em âmbito local ou nacional. Quem pretendesse alçar voos mais altos no campo musical precisava migrar para o “sul maravilha” em busca do tão sonhado reconhecimento de seu talento, a depender das circunstâncias históricas específicas de gosto e de público, cujas variações ajudavam a compor as agendas comerciais das gravadoras. Foi o que fizeram os paraenses Ary Lobo e Osvaldo de Oliveira (o Vavá da Matinha), que “pegaram o Ita no Norte”²⁴ e conseguiram se projetar no mundo do disco, interpretando um repertório identificado, genericamente, como música do “norte”: forró, baião, frevo e rojão.²⁵

Por outro lado, os “clubes sociais”²⁶, como Assembleia Paraense, Pará Clube, Automóvel Clube, Clube do Remo e Bancrevea, frequentados majoritariamente por estratos médios e altos da sociedade belenense, não estavam abertos aos novos compositores da geração de 1960. Privilegiavam apresentações ao vivo centrado em orquestras, à base de piano, guitarra elétrica, baixo, percussão e metais (pistom e *sax*), com seus respectivos *crooners* ou *ladys crooners*. Embora tocassem um pouco de tudo, do samba ao *jazz*, do frevo ao bolero, passando pelas variantes – samba-jazz, sambolero, samba-canção etc. – e bossa nova²⁷, não havia espaço para exibições de canções autorais dos novos músicos locais.

24 Refiro-me, aqui, à canção de Dorival Caymmi, quando diz: “Peguei o Ita no Norte/ e fui pro Rio morar/ adeus meu pai, minha mãe/ adeus Belém do Pará”. Ouvir “Peguei o Ita no Norte” (Dorival Caymmi) Dorival Caymmi. Compact Disc. Oden, 1945, 78rpm.

25 O produtor Elmo Barros apresentou Ary Lobo como o “senhor absoluto do rojão, do côco e do batuque” e “a personificação do intérprete ideal das canções regionais do nosso Norte (da Bahia para cima), traduzindo em sua bem timbrada voz as magníficas melodias e ritmos do caboclo sertanejo daquelas bandas”. Ver contracapa do disco Ary Lobo. LP **Forró com Ary Lobo**, RCA Victor, 1958. Osvaldo de Oliveira, por sua vez, estreou na indústria fonográfica com o LP sugestivamente intitulado *Eterna lembrança do Norte*, recheado de baião, coco e rojão. Ouvir Osvaldo Oliveira com Regional de Canhoto e Coro. LP **Eterna lembrança do Norte**. Continental, 1964 (Selo Sertanejo).

26 Na classificação socioespacial do circuito festivo da cidade, esses ambientes “elegantes” contrastavam, desde a década de 1950, com os “clubes suburbanos”, localizados nas áreas periféricas, onde ritmos como mambo, merengue, bolero, samba, samba-canção e canções românticas eram majoritariamente ouvidos. COSTA, Antonio Maurício Dias da. Festa e espaço urbano: meios de sonorização e bailes dançantes na Belém dos anos 1950. **Revista Brasileira de História**, v. 32, n. 63, São Paulo, 2012.

27 Para se ter uma ideia dessa diversidade, ouvir os discos de Alberto Mota e seu conjunto. LP **Voa meu samba – Alberto Mota e seu conjunto**. Polydor, 1961; LP **É pra dançar...ou mais**. Polydor, 1963; e LP **Top-Set**. Polydor, 1966.

Eventos, como *O Show da Verdade com Cantoria e Razão* e os festivais de música popular, constituíram-se, dessa forma, em um conjunto de articulações alternativas às limitações socioculturais, técnicas e financeiras sentidas ativamente pelos indivíduos e grupos que deles participaram, sejam organizadores, compositores, poetas, público e até mesmo parte da imprensa local que lhe garantiu relativa publicidade. Eles abriram caminho, mesmo que de forma semiprofissional, à divulgação e ampliação da escuta e da produção – algumas delas, por vezes, meros pastiches de modelos consagrados – no campo da música popular brasileira renovada, além de fazerem frente, de maneira geral, à sanha repressiva e persecutória que pairava sobre a produção cultural no Brasil, no pós-1964.

Era de se esperar que, como “água mole em pedra dura”, compositores dessa geração conseguissem alguma inserção nos meios radiofônicos e televisivos, fruto da visibilidade conquistada nesses encontros. Fernando Jares e Rosenildo Franco passaram a divulgar algumas canções executadas durante os eventos nos programas “Sábado 15:30” e “Sinal vermelho” da Rádio Clube do Pará – PRC 5, aquelas que conseguiam gravar em um aparelho de fita K-7.²⁸ Alguns começaram, ainda que timidamente, a mostrar seus talentos em programas de variedades, como “PT Show”, “Pierre Show” e “Domingo depois das nove”, na TV Marajoara, a exemplo de Paulo André Barata, Tânia Mara Ribeiro, Conceição Chermont, Pedro Paulo Medeiros e José Guilherme de Campos Ribeiro. Este, além das performances musicais, tinha que explicar “o que era bossa nova”, ainda, para muitos, uma novidade.²⁹

Ressalte-se que esses compositores da MPB em Belém movimentaram-se com certa desenvoltura em meio a uma “paisagem sonora”³⁰ bastante diversificada. Em termos musicais, destaca-se a escuta de gêneros nacionais (samba, baião, xote), estrangeiros (*rock*, *jazz*, mambo, merengue, bolero) e folclóricos (carimbó, marabaixo). Eles experimentaram, por assim dizer, uma dinâmica de

28 MARTINS, Fernando Jares. **Entrevista concedida ao autor**. Belém, 10 abr. 2013.

29 Idem, *ibidem*.

30 Refiro-me ao conjunto de canções populares que chegavam aos ouvidos do público de classe média de Belém pelas ondas do rádio, das faixas dos discos, dos programas televisivos e dos encontros festivos, além, é claro, dos sons naturais do rio, da floresta, dos pássaros, da casa, da rua etc., característicos de Belém. A respeito da categoria “paisagem sonora”, ver SCHAFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: Unesp, 2001.

informações cancionais que, na maioria das vezes, fazia cair por terra a noção do isolamento cultural da região, tão presente nos discursos legitimadores das iniciativas desenvolvimentistas e de integração nacional, desde, pelo menos, a década de 1950, alicerçados em perspectivas geopolíticas e econômicas há muito consolidadas na cultura política brasileira.³¹

Não é o caso, aqui, tratar de todo esse cenário, em razão das limitações objetivas deste texto. Sequer isso seria possível, dada a complexidade das questões estéticas, culturais, sociais suscitadas e dos sujeitos envolvidos. Isso porque o fazer historiográfico, resultado, pois, de seleções, recortes, fontes, objetivos e objetos definidos, invalida qualquer aspiração de reconstituição total e direta do passado – um nó analítico de difícil desenlace, causador de muitas controvérsias e debates nas ciências humanas, e na História acadêmica, em particular. Como quase tudo na vida social passa por escolhas e posicionamentos diante do imediato, do aqui e agora, com diferentes gradações de experiências e consciência prática – e o historiador não está alheio às pressões e limites do presente vivido –, todo empreendimento, científico ou não, que se propõe dizer, apropriar-se ou estudar eventos passados opera, invariavelmente, com silenciamentos, expropriações e esquecimentos.³²

Com isso, não pretendo sugerir a invalidade da análise histórica, tampouco deixar de conferir a ela certo grau de cientificidade, posto que é construída com base em procedimentos metodológicos, teóricos, evidências empíricas e objetivos específicos, o que a diferencia de outras formas de uso do passado no presente.³³ Se assim o fizesse, estaria desconsiderando toda e qualquer ação humana, seja em que dimensão for, objetiva ou subjetiva, social ou individual, pública ou particular, incluindo, aí, as artes e as ciências. Isso porque, tal qual a ciência, e guardadas as diferenças fundamentais, a feitura e a compreensão

31 Ver, a esse respeito, LAMBERT, Jacques. **Os dois Brasis**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969; e OLIVEIRA, Francisco de. A economia brasileira: crítica à razão dualista. **Estudos Cebrap**, v. 2, São Paulo, out. 1972.

32 Ver, a esse respeito, CATROGA, Fernando. A representação do ausente. In: **Memória, história e historiografia**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015, p. 53-85; CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 65-123; e MALERBA, Jurandir. Em busca de um conceito de historiografia: elementos para uma discussão. **Varia História**, n. 27, jul. 2002, p. 27-47.

33 Ver, entre outros, GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros**: verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007; RÜSEN, Jörn. **Razão histórica**: teoria da história – os fundamentos da ciência histórica. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 2001.

da arte nunca se encontram fixas, em si mesmas, no tempo passado. Elas se apresentam como práticas sociais específicas, que traduzem uma leitura ativa do vivido e fazem sempre parte de “um processo formativo, com um presente específico”.³⁴ Daí a opção metodológica de buscar compreender, até aqui, aspectos das condições históricas dentro das quais o discurso e produção musical popular da geração de 1960 se realizou em Belém. Isso ajuda a lançar alguma luz sobre as formas com que os compositores participaram dos debates culturais e políticos do período relacionado, por exemplo, a bossa nova.

Bossa-novistas e bossa nova em Belém

Entre as diferentes referências musicais da década de 1960, a bossa nova, sem dúvida, funcionou como uma espécie de senha para o compartilhamento de experiências estéticas inovadoras em Belém, no terreno cancional. Decerto que aqui, como Brasil adentro, ela não passou imune ao dedo em riste dos tradicionalistas de plantão, que a acusaram de tentar deformar o samba e colocar em xeque o que teríamos de mais “genuíno” e verdadeiramente “nacional” na cultura brasileira.

Para se ter uma ideia, meses antes de ela receber esse nome, meio ao acaso, em um cartaz improvisado para divulgar a apresentação de Sylvia Telles, Luiz Eça, Carlos Lyra, Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli no Colégio Israelita-Brasileiro, no Rio de Janeiro, e um ano antes de a bossa nova ser formalmente batizada, com a introdução dos acordes dissonantes do violão de João Gilberto registrados em faixas do LP *Canção do amor demais*, de Elizeth Cardoso e dois anos antes de seu estouro nacional, com o LP *Chega de Saudade*, de João Gilberto, em 1969, os compositores Paulo Roberto, Cardoso Cruz e Jerônimo Correa de Miranda saíram “Em defesa do samba” no carnaval de 1957, em Belém, título do enredo defendido pela Universidade do Samba Boêmios da Campina, campeã naquele ano.

Vila Isabel iniciou
A reação nacionalista
Em protesto a pretensão
Estrangeirista

34 WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 131.

Falou mais alto
O tamborim de Madureira
Mangueira confirmou a tradição
Aqui no Norte
A Campina, sempre pioneira
Vai comandar a revolução

A infiltração
Do ritmo estrangeiro
É um acinte
Ao sambista brasileiro
E quem consente
Tamanha humilhação
Não é patriota
Não tem coração
Porque o samba
Esse ritmo imortal
É um valioso
Patrimônio nacional.³⁵

A preocupação com a preservação do “patrimônio nacional” contra as “pretensões estrangeiristas” converte-se aí em atitude “patriota” ao buscar manter a salvo uma suposta autenticidade do samba como expressão espontânea do “povo” na música popular brasileira, livre de misturas aviltantes e deturpadoras. Esse argumento musical sintetiza, de forma exemplar, a percepção de muitos “cruzados da purificação nacional”, na feliz expressão de Adalberto Paranhos, recrutados em diferentes setores da vida artística e intelectual, à direita e à esquerda do espectro político, que se viam acossados de todos os lados “por uma espécie de conspiração internacional” no campo cultural, à semelhança do que inferiam acontecer na esfera econômica.³⁶ José Ramos Tinhorão era, entre eles, o mais atuante e tenaz crítico das produções bossa-novistas, para quem

35 OLIVEIRA, Alfredo. **Paranatinga**. Belém: Secretaria de Estado de Cultura, Desporto e Turismo, 1984, p. 37

36 PARANHOS, Adalberto. Novas bossas e velhos argumentos: tradição e contemporaneidade na MPB. **História & Perspectivas**, n. 3, Uberlândia, jul./dez. 1990, p. 7-14; PARANHOS, Adalberto. A cruzada da purificação nacional contra a Bossa Nova: ecos de um debate. **Revista de Estudos de Cultura**, n. 4, n. 1, São Cristóvão, jan./mai. 2018, p. 19-36.

elas teriam promovido “o afastamento definitivo do samba de suas origens populares”.³⁷

A bossa nova surgiu historicamente, como movimento, de forma espontânea e intuitiva em ambientes intimistas – apartamentos, bares e boates – da Zona Sul carioca, e consolidou, por assim dizer, a sua importância na cultura brasileira ao promover “o ajuste de contas do Brasil com a modernidade na área da música popular”.³⁸ Ela usou no seu artesanato composicional, sem pudor ou maiores constrangimentos, materiais diversos coletados na própria história musical do país – valorizou uma dada tradição do cancionero popular, ligada notadamente ao samba, samba-canção, marcha-rancho, baião, modinha, ritmos regionais e folclóricos – com elementos “estranhos”, a exemplo do *cool jazz*, do *bebop* e gêneros latino-americanos, como o bolero. Daí porque não se reduz a análises dicotômicas de pares antitéticos, do tipo nacional-internacional, popular-erudito, local-universal, autêntico-inautêntico.

Comprometida com o novo, a bossa nova se caracterizou, assim, pela diversidade e pela originalidade com que harmonizou esses e outros referenciais disponíveis na época e imprimiu marcas duradouras, sentidas até hoje, na canção popular produzida no Brasil. Não cabe aqui retomar em detalhes a história desse movimento, terreno pelo qual tantos outros já passaram.³⁹ Importa observar os significados atribuídos a ela pelos compositores envolvidos no processo de renovação da canção popular em Belém.

Não há dúvida de que ingredientes da estética bossa-novista serviram como força centrípeta a atrair muitos jovens compositores em direção no campo musical em todo país. Provavelmente, eles se mostraram fascinados pela (a) forma de utilização do violão, transformado, a um só tempo, em instrumento harmônico e percussivo, associada à tensão dos acordes alterados na configuração da tessitura melódica e harmônica, (b) pela linguagem poética coloquial, expressa em letras líricas e, por vezes, bem-humoradas, que exploravam temas cotidianos da vivência urbana, (c) pelo canto-falado joão-gilbertiano,

37 TINHORÃO, José Ramos. **Música popular**: um tema em debate. São Paulo: Editora 34, 1997 p. 36.

38 PARANHOS, Adalberto *op. cit.* 1990, p. 14.

39 Ver, entre outros, CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1993; CASTRO, Ruy. **Chega de saudade**: a história e as histórias da bossa nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1991; CHEDIAK, Almir. **Songbook Bossa Nova**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2009; MEDAGLIA, Júlio. **Música impopular**. São Paulo: Global, 1988.

em sintonia com a base instrumental, livre de arroubos vocais e de hierarquizações arbitrárias entre voz e som, (d) pela performance intimista, expurgada, em geral, dos excessos interpretativos e gestuais, e, sobretudo, (e) pela liberdade criativa e a abertura para o novo com que a bossa nova se mostrou publicamente. Compositores como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque de Holanda viram nela motivo de inspiração. Mesmo após as fissuras internas que levaram alguns de seus iniciadores, como Nara Leão e Carlos Lyra, a acrescentarem ao seu fazer artístico temperos nacionalistas – o que precipitou o início do fim do movimento bossa-novista, consolidado nos festivais de música popular –, a bossa nova deixou seu lastro de renovação, caindo nas graças de “gregos” – músicos de protesto – e “baianos” – tropicalistas.

Atento a essa questão, Luiz Tatit considerou a existência de dois “gêneros”, distintos e interligados, da bossa nova. O primeiro, de “intervenção ‘intensa’” na música brasileira, desencadeador de acalorados debates estéticos e culturais entre os anos de 1958 a 1963, que ensejaram a adoção de um novo “estilo de canção, um estilo de artista e até um modo de ser que virou marca nacional de civilidade, de avanço ideológico e de originalidade”.⁴⁰ Essa maneira diferente de ser e de estar no mundo significava expressão do “moderno”, com determinados padrões de gestos, comportamentos e linguagens ligados, principalmente, à juventude do período.

Por essa época, por exemplo, o grupo *Os Cariocas*, formado pelos irmãos Severino Filho e Ismael Netto, paraenses há muito radicados no Rio de Janeiro, e os músicos Waldyr Viviani, Jorge Quartarone e Emanuel Furtado já investiam, desde o final da década de 1940, em harmonias vocais dissonantes. A bossa nova caiu como uma luva nas suas pretensões de inovação. De acordo com o relato de Severino Filho, eles sentiram “a necessidade de sair um pouco daquele baticum ou das músicas estrangeiras que tocavam nas rádios, éramos jovens, queríamos falar das coisas da nossa terra sem todo aquele sofrimento dos samba-canção”.⁴¹

O segundo “gênero” foi constituído pela “bossa nova ‘extensa’”, visualizada no projeto original de depuração da canção popular no Brasil e materializada

40 TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê, 2004, p. 179.

41 SILVA FILHO Severino de Araújo *apud* OLIVEIRA, Juliana; CAVALCANTE, Irna; NETO, Guerreiro. Pará cheio de bossa. *Revista Living: Leal Moreira*, ano 4, n. 16, Belém, mar. 2008, p. 26-30.

na “triagem estética, que se tornou modelo de concisão, eliminação dos excessos, economia de recursos e rendimento artístico”⁴², consolidado desde então na produção musical no Brasil, ao extrapolar as próprias fronteiras espaciais e temporais do movimento. Um dos principais objetivos era a constituição da “canção absoluta”, que se valia, aqui e ali, um pouco de todas as outras compostas no país. Seu legado se estende até os nossos dias em um processo de decantação contínuo, que “compreende um olhar profundo nas entranhas de nosso corpo musical” – gesto “extensivo”, na definição de Luiz Tatit –, sem obstruir o diálogo refinado com materiais sonoros “estranhos” a ele.⁴³

Essa periodização ajuda a pensar as permanências da bossa nova, que, entre adaptações, ressignificações e novas sensibilidades, inspiram as atividades de músicos e intérpretes na capital paraense tempos depois, como Pedrinho Cavallero, Maca Maneschy, Conceição Chermont, Delço Taynara e Leila Pinheiro. Por outro lado, ela permite situar alguns compositores locais nos debates e soluções estéticas e socioculturais quando os bossa-novistas ainda buscavam seu lugar ao sol na cena musical do país. O que demonstra que as “fronteiras” do movimento eram mais permeáveis, flexíveis e ampliadas do que sugere o musicólogo.

Quando se trata da bossa nova em Belém, o nome mais lembrado é o de José Guilherme de Campos Ribeiro, ou, simplesmente, De Campos ou Zeca de Campos. Esse poeta e violonista é apontado como responsável pela “introdução” do gênero em Belém. Isso ficou evidente durante o ano em que se comemorava o cinquentenário da bossa nova. Em 2008, a revista *Living* promoveu um encontro entre os músicos Galdino Penna, Nego Nelson, Maca Maneschy e Paulo André Barata, em um papo molhado e descontraído, para que rememorassem e comentassem o que havia significado e ainda significava para eles a bossa nova. O local escolhido não poderia deixar de ser o mais emblemático dos lugares frequentados por eles nos idos de 1960: o Bar do Parque. Galdino Penna, o primeiro a chegar, foi enfático: “tudo começou com o De Campos”, e completou, “ele foi o primeiro aqui a tocar a batida e os acordes da bossa e a ensiná-los também”.⁴⁴ Paula André Barata reafirmou, em entrevista a mim

42 TATIT, Luis. *op. cit.* p. 179.

43 TATIT, Luis. *op. cit.* p. 180.

44 PENNA, Galdino *apud* OLIVEIRA; CAVALCANTE; NETO *op. cit.* n. 27.

concedida anos depois, não só a ligação de Zeca de Campos com a bossa nova como a importância que ele teve na cena musical belenense naquele período.

Um dos maiores incentivadores que eu tive foi o De Campos, que era o grande violonista que havia aqui, violonista que sabia tocar moderno, e eu aprendi a tocar moderno com ele, mas não só eu, não só eu: Sebastião Tapajós, Galdino, tudo foi ouvindo o De Campos.⁴⁵

Outro personagem dessa história, igualmente lembrado, é o pianista Álvaro Ribeiro, considerado um exímio tocador de bossa nova. O contrabaixista Maisena, em entrevista a outro periódico, acrescentou que esse músico, inspirado nos “trios meio jazzísticos da Bossa Nova”, como o Zimbo Trio, Tamba Trio e Os Cariocas, montou os “Os Caciques”, junto com o Fernando e o Osvaldo⁴⁶ para se apresentar em bailes e bares da cidade. O que me chamou atenção foi o fato de que, fora do ambiente artístico no qual circularam, pouco se conhece sobre a atuação dos dois Ribeiro, José Guilherme e Álvaro, no processo de renovação da canção popular, em Belém. Eles continuam personagens quase anônimos nessa história, muito embora, pelo que se evidencia, tivessem ativa e decisiva participação nesse processo.

Zeca de Campos nasceu em Belém, em 1933, filho de Lygia Amazonas de Campos Ribeiro e de José Sampaio de Campos Ribeiro, casal amante da “boa música”, que costumava receber em sua casa parentes e amigos em concorridos saraus. Ele compreendia seu aparecimento no meio musical da cidade, ainda nos anos 1950, como o de um “gauche na vida”, à feição de Carlos Drummond de Andrade, em “Anjo torto”, desviante do convencional, ao aprender a tocar “de ouvido” de forma autodidata, apesar de ter tido oportunidade de estudar teoria e prática musical, à base de pentagrama, com a professora de canto orfeônico e violonista, Marieta Guedes da Costa Campos Carvalho, e com o maestro Otávio Meneleu Campos. Admirador de Garoto, nome pelo qual era conhecido Aníbal Augusto Sardinha, apontado por Carlos Lyra como um dos precursores da bossa nova, Zeca de Campos procurou imprimir em suas primeiras composições, ainda em fins dos anos 1950, esse acento moderno

45 BARATA, Paulo André. **Entrevista concedida ao autor**. Belém, 25 jan. 2012.

46 MACHADO, Ismael. Novo som ecoa na cidade nas mangueiras. **Diário do Pará**, Belém, 7 set. de 2008, Caderno Especial: Bossa Nova, p. E3

bossa-novista, como no samba-canção “Ouço passos” (“ouço passos/ na rua deserta/ em surdina/ pela janela aberta/ que parece/ ao transpor a cortina/ sussurrar”).⁴⁷

Álvaro Ribeiro, português radicado em Belém, atuou por algum tempo no *cast* musical da Rádio e TV Marajoara, na grade de programas de auditório da emissora, nas décadas de 1950 e 1960. Manteve-se em trânsito, residindo em Portugal e Estados Unidos entre 1958 e 1963, onde, confessou anos depois, ter sido contagiado de vez pela força expressiva do *jazz*, assistindo aos *shows* de Nat King Cole, Sarah Vaughan e Ella Fitzgerald, tanto que tendia a acrescentar “um toque de *jazz*” em tudo o que fazia. No retorno à Belém, apaixonou-se pela bossa nova que, segundo ele, tinha “tudo a ver” com o que já vinha experimentando em termo musicais.⁴⁸ Aqui passou a se apresentar em bares, boates e clubes sociais, acompanhado de músicos e intérpretes, como Paulo André Barata, Walter Bandeira, Kizan Gama, Pedrinho Cavaleiro e Leny Galvão, além de fazer algumas participações especiais em gravações em estúdios. Uma delas foi da faixa “Aqui jaz o jazz”, do LP “À queima roupa”, de Delço Taynara. Álvaro Ribeiro esbanja suingue ao piano, em harmonia com a batida percussiva, meio samba, meio caribenha, de Sagica, especialmente no arranjo da segunda estrofe: “com acordes dissonantes/ se faz mais/ improvisação/ aqui jaz o jazz/ tem que se romper com o tradicional/ para se obter outra harmonização”⁴⁹, em um misto de reconhecimento e superação na influência do *jazz* na música brasileira.

Vicente Salles definiu esse pianista como um músico que, embora gostasse da formação tradicional, à base de piano, baixo e bateria, “fazia do improviso a sua grande arma para agradar o público”.⁵⁰ O “estilo jazzístico” de suas performances ao piano impressionou Zeca de Campos. Ele via aí uma “coincidência do gosto pelo novo” que o fez aproximar-se mais ainda de Álvaro Ribeiro, antes e depois de seu retorno a Belém, em 1963, com quem passou a manter uma “convivência entrecortada de noites de música, onde predominou

47 OLIVEIRA, Alfredo. **Ritmos e cantares**. Belém: Secult, 2000, p. 267.

48 OLIVEIRA, Alfredo. **Ritmos e cantares**. Belém: Secult, 2000, p. 208.

49 “Aqui jaz o jazz” (Almino e Mauro Cunha) Delço Taynara. LP **À queima roupa**. BMG Areola, 1990.

50 SALLES, Vicente. **Música e músicos do Pará**. 2. ed. Belém: Secult; Seduc; AmuPA, 2007, p. 287.

o criativo, o improviso” e com o qual vieram à lume as primeiras composições, cuja maioria o tempo sepultou.⁵¹

A bossa nova como movimento veio, então, potencializar uma tendência que já se manifestava nas incursões do pianista Álvaro Ribeiro e do violonista José Guilherme de Campos Ribeiro no campo da música popular em Belém, principiado desde, pelo menos, meados da 1950. A atuação desses músicos, em suas audições em bares, boates e residências particulares – as portas das casas de Rui Barata, Hélio Castro e Zeca de Campos⁵² estavam sempre abertas à realização de saraus que atravessavam a madrugada – propiciaram o cultivo do gosto musical livre das amarras estéticas quadradas dos lamentos chorosos insuperáveis e dos “baticuns”, ainda que tributários a elas, acrescidas de outros ingredientes harmônicos e melódios consagrados internacionalmente. Por sinal, essa atitude cosmopolita, que já se manifestava em outras artes e na arquitetura, era um dos elementos que dava o sentido do “moderno” na bossa nova, em sintonia com o sentimento de brasilidade reinante no período.⁵³

No início da década de 1960, com a bossa nova já consolidada na cena musical brasileira, em suas diferentes faces, novos artistas, por curiosidade ou admiração, passaram a se aproximar mais e mais desses músicos, principalmente pelo que viam de moderno no que eles faziam, cada um a sua maneira. O guitarrista Roberto Freitas (Bob Freitas) – ex-*The Kings* e *Os Beatos*, ambas ligadas ao “iê, iê, iê” – conta que ele e “uma legião de interessados” se desdobravam para conhecer e aprender o novo gênero musical apreciando, por exemplo, as performances de De Campos Ribeiro.⁵⁴ Esse depoimento coincide com o que o violonista registrou em seu discurso de posse na Academia Paraense de Música, em 1986, ao mencionar ter tido oportunidade de conviver com a geração de compositores locais que surgia naquele momento e com músicos

51 RIBEIRO, José Guilherme de Campos. **Discurso de posse na Academia Paraense de Música**. Belém: Academia Paraense de Música, 1986.

52 De Campos Ribeiro herdou da família a prática boêmia dos saraus culturais em sua casa, conforme relatou sua esposa Maria Celeste de Campos Ribeiro. Eles serviram como uma espécie de laboratório, que despertaram nele o gosto pelo violão e pela vida noturna da cidade. “Eram encontros de músicos, que faziam aquelas noitadas até de manhã”, num ambiente de festa e de entretenimento. RIBEIRO, Maria Celeste de Campos. **Entrevista concedida ao autor**. Belém, 2 mar. 2013.

53 Ver NAVES, Santuza Cambraia. **A canção brasileira: leituras do Brasil através da música**. Rio de Janeiro: Zahar, 2015. p. 11-23.

54 FREITAS, Roberto *apud* MACHADO, Ismael. op. cit. p. E3.

de expressão nacional que por aqui transitavam, vendo-se, assim, “compelido a lecionar o violão, criando uma escola que nada tinha a ver com os padrões conhecidos”.⁵⁵

José Guilherme de Campos Ribeiro foi um dos poucos em Belém a respirar os primeiros ares de renovação na música popular brasileira, batizada de bossa nova, o que lhe proporcionou estabelecer certo contato com alguns que viriam a ser seus principais nomes. Isso ocorreu quando ele manteve um trânsito relativamente frequente entre Belém e Rio de Janeiro, no início dos anos 1960, em viagens a passeio ou a trabalho. Lá, ele costumava participar das rodas de música nas residências dos amigos Billy Blanco, paraense radicado na “Cidade Maravilhosa” havia alguns anos, e Nilo Queiroz, localizada próxima ao Beco da Garrafas, lugar badalado das noites cariocas, que conhecera quando este passou uma temporada em Belém como oficial da Aeronáutica. Ambos bossa-novistas de primeira hora e de fino quilate.

Desses encontros participavam outros músicos que se tornariam referências do movimento, como Baden Powell, com quem De Campos manteve certo contato, inclusive quando ele estava em trânsito por Belém, recebendo-o em sua casa ou o acompanhando em shows e bares da cidade. Em sua estada em Belém, Nilo Queiroz costumava participar de rodas de música, na casa de Zeca de Campos ou no “Cortiço”, nome com o qual o advogado Hélio Castro carinhosamente batizou o espaço em sua residência onde ele e sua esposa promoviam reuniões festivas e, por vezes, temáticas. Essa interação espontânea com alguns bossa-novistas de primeira linha, a convivência com Álvaro Ribeiro e o gosto musical que cultivara desde o final dos anos 1950, foram especialmente importantes. Além do mais, trouxesse-lhe a certeza de maior engajamento musical, ao considerar que a bossa nova foi especialmente importante na sua produção, pois, para ele, a bossa nova foi responsável em transformar completamente “a concepção estrutural da música popular brasileira”, com sua base melódica centrada no “violão sincopado e dissonante, num misto de jazz e samba”, contribuindo para a emergência de uma “nova maneira de dizer, fazer e sentir” a canção popular.⁵⁶

55 RIBEIRO, José Guilherme de Campos. op. cit. s/n.

56 RIBEIRO, José Guilherme de Campos. op. cit. s/n.

Tanto assim que, nos acontecimentos culturais de que participara, surgiram as primeiras produções autorais de Zeca de Campos, bem como parcerias com compositores da nova safra, em Belém. Na maioria delas, é possível flagrar a nova sensibilidade estética do período, mais precisamente sintonizadas com a primeira fase do movimento, expressa na lírica do “amor, o sorriso e a flor” em seus parâmetros literários e musicais. É o que se evidencia em “Canção de sol e mar”⁵⁷:

Manhã de sol banhando a praia
A onda vem, volta, desmaia
E em nosso olhar que o amor habita
Nasce a canção que o vento agita

Quando amanhã nos encontrar
Traremos luz em nosso olhar
Então, verás que o nosso amor
É céu, é sol, é luz, é cor.

Composta no final dos anos 1950, a canção foi registrada no compacto simples da cantora paraense Myriam Matos, em 1962, gravado nos estúdios da RCA Victor, em São Paulo, sob o patrocínio da TV Marajoara. Na apresentação, o diretor da emissora, Péricles Leal, sugere que a interpretação da cantora, suscita sentimento de tristeza e de medo, segundo ele, próprios de quem nasceu na Amazônia, por isso “o seu samba é diferente”. Em dessintonia com essa opinião atávica e reduzida, percebo a força expressiva da performance de Myriam Mattos aberta ao novo, ao melhor estilo Elizeth Cardoso no LP *Canção do amor demais*, em “Chega de saudade” e “Outra vez”, quando ela ajusta o canto à batida sincopa de João Gilberto ao violão, sem perder de vista o apuro da entonação operística, quase uma obrigação, à época, para uma boa intérprete de canções de forte apelo sentimental, tanto nessas como em outras faixas do disco.

No compacto de Myriam Mattos, a composição de Zeca de Campos se desenvolve em uma linha melódica suave ao ritmo de samba-canção, cheia de acentuações e prolongamentos vocais ao final dos versos, principalmente

57 “Canção de sol e mar” (De Campos Ribeiro), Myriam Matos. Compacto. RGE, 1962.

o último de cada estrofe, para reiterar a emoção que se pretendia transmitir com esse movimento.⁵⁸ Subitamente, a tensão entre letra, música e voz estabelece com a irrupção deliberada de um intervalo instrumental mais despojado e sem excessos – um tanto *clean* – de feição bossa-novista, provocando uma necessária mudança da dicção interpretativa da cantora, que consegue, a seu modo, responder à altura a esse desafio. Logo em seguida, essa tensão se desfaz, obrigando a cantora a harmonizar-se, magistralmente, diga-se de passagem, à melodia inicial, algo de difícil realização para qualquer intérprete iniciante ou que se mantivesse presa às amarras estéticas de um ou outro extremo. Esse não era o caso de Myriam Mattos, que, além de já se notabilizar como apresentadora e *lady crooner* nos programas de auditório da Rádio e TV Marajoara, movimentava-se sem muito constrangimento ou inibição entre gêneros cancionais diversos.

Em termos propriamente musicais, esse fonograma evidencia um dos aspectos fundamentais dos debates públicos em torno da música popular brasileira, centrados na relação tradição e modernidade, resolvido, pelo menos em parte, com uma solução de interação e complementariedade na canção.

A letra de “Canção de mar e sol”, que parece ter sido escrita à beira da praia, conduz o ouvinte à sensação saborosa, quase “natural”, de infinitude, fascínio e encantamento diante da descoberta do amor jovial, protagonizada por um eu poético alheio a grandes embaraços existenciais, bem diferente do que se vê em “Silêncio coração” – por sinal, também, muito bonita e bem executada.

Silêncio, coração, chora baixinho
Repousa em meu peito, sofre de mansinho
A dor daquele amor que não te quis
Não mostres a ninguém, que és infeliz

Silêncio, coração, guarda contigo
Essa grande dor, que sofres por alguém
Quem sabe ela talvez seja castigo
Para que passes pela vida sem ninguém

58 Recorro, aqui, às conclusões de Luiz Tatit sobre o uso desse recurso interpretativo na canção popular, para quem o prolongamento da duração “tem como corolário a desaceleração rítmica e o abrandamento da pulsação substituindo os efeitos somáticos por efeitos psíquicos geralmente ligados a conteúdos afetivos”. TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica**: ensaios. São Paulo: Annablume, 1997, p. 119.

Tem calma, coração, tem paciência
O mundo gira tudo, transformando
Quem hoje te tortura sem clemência
Talvez volte amanhã quase chorando

Tem calma, coração, ouve o que eu digo
O teu sofrimento é meu também
Quem sabe ele talvez seja castigo
Para passarmos pela vida sem ninguém.

Assinada por Pires Cavalcante e Miguel Cohen, ela apresenta um sujeito lírico comprometido à questão amorosa, que, ao alimentar a esperança no retorno do amor perdido, se percebe impotente, fragilizado e quase incapaz de viver depois desse insuportável infortúnio amoroso. Myriam Mattos a reveste, irrepreensivelmente, de uma roupagem de acentuada coloração sentimental, bem ao gosto dos sambas-canção do período, demonstrando toda sua versatilidade, que, assim, estava longe um apega estrito à proposta de ruptura definitiva com o passado musical brasileiro. Isso fica mais perceptível no compacto simples dessa cantora, especialmente no lado B, onde se ouve a canção de José Guilherme de Campos Ribeiro. A diversidade das “batidas” ao violão, das referências musicais regionais, nacionais e cosmopolitas e das propostas estéticas daí advindas não eram, afinal, traços característicos da canção bossa-novista.⁵⁹

A força do novo se mostrou ainda mais manifesta em outras composições de De Campos Ribeiro. Em “Meias verdades”, uma das primeiras parcerias com Paulo André Barata, em 1963, a temática do amor perpassa toda a linguagem poética da canção, sem grandes apelos sentimentais. O eu lírico procura ponderar as incertezas da entrega no limite da sua racionalidade, percebendo-se capaz de superar o inevitável, ainda que persista o desejo de ficar.

Pra quê meias verdades
Se sabes que é tarde demais, amor
Se todo bem se perde
Como a brisa breve
Que espalha esta dor

59 Ver NAVES, Santuza Cambraia. op. cit. 2015, p. 127-146.

Bem melhor esquecer de uma vez
Toda mal que o romance nos fez
Pois sabemos que é tarde demais
Dessa vez, amor.

Vou-me embora pra não mais lembrar
Que é dureza partir sem voltar
Se ficar vou cair em teus braços
E amar pra morrer.

Essa canção nunca foi registrada em disco. A única versão que tive acesso foi uma gravação caseira, em fita K7, de fins dos anos 1980, na qual Zeca de Campos a interpreta acompanhado de seu irmão, José Luiz de Campos Ribeiro, em ambiente familiar. Nela, pode-se ouvir todo despojamento do estilo bem sincopado da batida ao violão com que a dupla estruturou a sua linha harmônica, afinada à “estética do menos”, como diria Santuza Cambraia Naves⁶⁰, a se deslanchar em uma corrente melódica suave, em sintonia com uma *performance* vocal quase sussurrante dos versos da canção.⁶¹

A veia composicional de De Campos Ribeiro, o qual, diga-se de passagem, nunca alimentou pretensão de se tornar um profissional da música, embora tenha sido uma referência para muitos artistas em busca de profissionalização, manteve-se pulsante na década de 1960, nutrindo-se quase sempre na fonte bossa-novista, principalmente nos momentos mais intimistas. Provavelmente porque não havia nele a ambição de tornar suas músicas comerciais. Elas tinham a ver com uma forma de falar do presente, de maneira sofisticada, alegre e amorosa, em termos musicais. Logo ele se destacou quando jovens compositores daquele período começavam a lançar mão de estratégias de divulgação das suas produções autorais ao participar ativamente de suas programações artísticas e musicais por eles organizadas. Em *Os Menestréis*, em 1967, foi apresentada pela primeira vez a canção “Tempo de amar”.

60 NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil**: a canção crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 26.

61 Na estética bossa-novista, “o instrumento deixa de servir como acompanhamento vocal e passa a ocupar um plano tão importante quanto o da voz, resultando dessa mudança um embate tenso e criativo entre voz e violão”. Idem, p. 27.

Refulge tanta luz em teu olhar
Que o amanhã vem acordar
O amor em mim
É tanta gente a amar
Que o céu azul
Respira só amor

Já é tempo de plantar
Vamos colher
Um sorriso em cada flor
Em cada olhar
Tua mão na minha mão
Vamos viver
Até morrer de amar.

Revestida do acento bossa-novista, essa marcha-rancho, defendida por Cléodon Gondim – à época, bastante requisitado pelo seu talento vocal para intérprete de canções nos festivais locais –, mereceu troféu Uirapuru de Prata correspondente ao segundo lugar no I Festival de Música Popular Paraense. A mobilização dos organizadores do evento foi tanta que, embora ele tivesse tido falhas técnicas reconhecidas, conseguiu trazer como atração especial nada mais nada menos do que Chico Buarque de Holanda, que fez o público delirar ao som de “A banda”, canção com a qual se notabilizara ao vencer o festival da TV Record, de 1966, executada apenas à base de dois instrumentos: voz e violão. Coube ao júri formado por quinze pessoas, entre as quais estavam os maestros Waldemar Henrique e Nivaldo Santiago e a soprano Marina Monarcha, presidido por Billy Blanco, selecionar 15 composições, das cem inscritas, para a grande finalíssima, ocorrida no ginásio Serra Freire, do Clube do Remo. A vencedora do certame foi “Fim de carnaval”, de Paulo André Barata e João de Jesus Paes Loureiro, interpretada também por Cléodon Gondim, ficando o terceiro lugar com “Preamar”, de Paulo André Barata e Ruy Barata, defendida por Heliana Jatene. Diante desse desfecho, percebe-se que tema folclórico, o ritmo tradicional e a batida moderna foram, assim, reverenciados nesse festival.

Como aconteceu com toda produção musical desse evento, De Campos não gravou em disco essa sua composição, no período. O que se tem – algo raro e que, como registro histórico, merece uma atenção especial, dado que é o

único em que se ouve esse violonista executando canção próprias e de outros compositores⁶² – é a gravação doméstica, mencionada anteriormente, na qual ele e seu irmão acentuam o moderno, em performance contida e sem arroubos vocais. É interessante notar como os fios com os quais ele teceu essa canção, que resultaram em uma roupagem bossa-novista, viriam a ser desfiados ao sabor das versões posteriores que deram forma a ela, nas vozes de Jane Duboc e Heliana Jatene.

No CD *Minha terra*, de 1998,⁶³ gravado por Jane Duboc em parceria com Sebastião Tapajós, esse músico se permite maior liberdade de improvisação, seguido de perto pelo violão de Marco André, pelo contrabaixo de Arismar do Espírito Santo e pelo arranjo percussivo de Robertinho Silva. Essa (re)leitura recebeu ainda o acréscimo luxuoso de alguns *scats singing* na performance vocal da cantora, à feição das intérpretes femininas de *jazz*, realçando, dessa forma, sua original proximidade com esse gênero musical. Na interpretação de Helena Jatene, constante da coletânea que integra o CD *Belém cheia de bossa*, de 1999⁶⁴, outros fios desse tecido musical são ressaltados quando a ênfase recai sobre a sua face formal tradicional, afinada com uma marcha-rancho. Isso reafirma uma das características marcantes da bossa nova: apresentar-se como uma solução estética em aberto, que resulta em um produto cultural de múltiplas faces. Vem daí, entre outras coisas, a sua capacidade de adaptação, qual camaleão sonoro, a velhos e novos ambientes e experimentações musicais.

A bossa nova foi tomada, como demonstrado aqui, como chave para a produção de uma música popular moderna e sofisticada em Belém. Para Paulo André Barata ela foi fundamental na sua formação musical, pois, segundo ele, “depois da batida de bossa nova” enveredou “pelo caminho caribenho”.⁶⁵ Inclusive, uma das primeiras músicas dele a ser gravada no gênero foi “A

62 São boleros, marchas-rancho, sambas-canções interpretados à maneira bossa-novista. Entre eles: “Errei, erramos” (1938), “Teu retrato” (1947), “Chega de saudade” (1958), “Manhã de carnaval” (1959), “Rosa morena” (1959), “Coisa mais linda” (1961) e “De conversa em conversa” (1970), além das canções “Depois do amor” e “Vigilenga”, compostas, respectivamente, em parceria com os poetas Ruy Barata e João de Jesus Paes Loureiro, e “Meias verdades”, parceria com Paulo André Barata, que surgiram nos encontros musicais e saraus.

63 “Tempo de amar” (José Guilherme de Campos Ribeiro) Jane Duboc. CD **Da minha terra**. Sonopress, 1998 (Selo Pará Instrumental, v. 2).

64 “Tempo de amar” (José Guilherme de Campos Ribeiro) Heliana Jatene. CD **Belém cheia de bossa**. Secult/PA, 1999.

65 BARATA, Paulo André. op. cit. 2012.

cantiga da correnteza”⁶⁶, no compacto duplo de Eliana Pittman, de 1968, que fez relativo sucesso no Teatro Copacabana, no Rio de Janeiro, integrando as composições do *show Em tom maior*.⁶⁷ Em uma tantas veredas desse caminho musical, o músico paraense aproximou-se, no Rio de Janeiro, do João Donato, que teria inspirado a “batida” de João Gilberto de tanto que este apreciava ouvi-lo tocar acordeom, algo que, segundo Donato, era “muito natural, tudo muito simples e normal”.⁶⁸ Dessa parceria com o músico acreano, que, além do mais, inscreveu o acento rítmico caribenho na sua produção bossa-novista, veio a público a canção “Nasci para bailar”, um *hit* interpretado pela musa “musa da bossa nova”, título de um dos seus LPs.⁶⁹

Muito compositores, intérpretes e poetas, no período de efervescência constituinte da geração que viria promover a renovação da canção popular em Belém, nos anos 1960, ficaram pelo caminho com suas histórias e produções perdidas no tempo. Pelo que se sabe, poucos, como Galdino Penna, Paulo André Barata, Neco Nelson, Bob Freitas, Maca Maneschy e Conceição Chermont, seguiram a carreira musical ou a conciliaram com outras atividades profissionais. Em todo caso, a bossa nova, ou melhor dizendo, as tantas bossas novas que o movimento compreendeu nos fins de 1950 e na década seguinte, me levaram a refletir sobre suas “fronteiras” para além dos bares e apartamentos da zona sul carioca.

Não há dúvida de que a nova sensibilidade musical, batizada de bossa nova, teve aí o seu epicentro, de onde se projetaram seus mais célebres compositores, por meio da indústria de bens culturais no Brasil. Em todo caso, não seria absurdo afirmar que a bossa nova, na sua fase “intensiva”, compreendeu algo bem maior do que os próprios integrantes desse *mainstream* poderiam imaginar. As experiências e experimentações musicais de Zeca de Campos e Álvaro Ribeiro, antes e depois do fenômeno bossa nova, permitem que se chegue a essa conclusão, o que pode ser reforçado pela destacada participação de Zeca de Campos no processo de renovação musical em Belém, nos anos 1960,

66 “A cantiga de correnteza” (Paulo André Barata), Eliana Pittman. **Eliana em tom maior**. Compacto Mocambo, 1968.

67 SANTOS, Tito. Muito som e pouco papo. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 17 nov. 1968, cad. 2, p. 3.

68 DONATO, João *apud* NAVES, Santuza, COELHO, Frederico Oliveira e BACAL Tatiana (org.). **A MPB em discussão: entrevistas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 123.

69 Nara Leão. LP **Nasci para bailar**. Polygram/Philips, 1982.

em sintonia, desde o início, com o novo estilo. Isso me leva a crer que a bossa nova, à semelhança de como ela se expressou musical e culturalmente, constitui experiência histórica, ainda, em aberto.

FESTIVALIZAÇÃO NA CIDADE-FRONTIEIRA: A FEIRA PIXINGUINHA EM BELÉM DO PARÁ (JANEIRO/1980)¹

*Nélio Ribeiro Moreira*²

Se a região amazônica adentrou a década de 1980 sob a sombra de uma frustração no campo socioeconômico – as perspectivas de desenvolvimento anunciadas pelos governos militares não se consolidaram, levando ao agravamento da já complicada situação da região³ –, na cultura musical⁴ de uma cidade paraense, talvez por causa daquela “frustração” se apresentou um quadro sociocultural auspicioso. Em janeiro de 1980, ocorreu em Belém do

-
- 1 Este artigo foi desenvolvido a partir de tópico tratado no Capítulo 1 da dissertação de mestrado “A música e a cidade: práticas sociais e culturais na cena da canção popular de Belém do Pará na década de 1980”, defendida em agosto de 2014 no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia na Universidade Federal do Pará (PPGSA/UFPa), sob a orientação do Prof. Dr. Antonio Maurício Dias da Costa.
 - 2 Mestre em Ciências Sociais - Antropologia (UFPa). Professor da Secretaria de Educação do Estado do Pará.
 - 3 BARBOSA, Mário Médice. **Entre a filha enjeitada e o paraensismo**: as narrativas das identidades regionais na Amazônia paraense. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2010.
 - 4 Entenda-se por cultura musical a reunião de indivíduos atuantes numa cena artística e que compõem uma cultura dentro da sociedade envolvente – o que pode ser tomado como uma subcultura –, haja vista que atuam no sentido de estabelecer processos de interação instigados pela necessidade de dar uma resposta para problemas que lhes são comuns, que têm a mesma posição na sociedade e se encontram em um pequeno grau de isolamento em relação ao corpo social. BECKER, Howard S. **Outsiders**: Ensaio de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

Pará a segunda edição da Feira Pixinguinha, uma mostra de canção popular promovida pela Fundação Nacional de Artes – FUNARTE em parceria com Ministério da Educação e Cultura.

A Feira Pixinguinha foi uma mostra musical, um festival que aqui é entendido como um evento em seu processo, ou seja, uma festivalização⁵ que, como qualquer outro acontecimento sociocultural, foi influenciada pelo seu contexto histórico. No caso da Feira, as práticas socioculturais tiveram como fundo histórico as influências do processo de abertura/transição do regime ditatorial civil-militar para o democrático: em março 1979 tem início o governo do general João Batista de Figueiredo como presidente do país, sendo o vice o civil Aureliano do Carmo.

Ainda em 1979, no dia 28 de agosto, é promulgada a Lei da Anistia, e no dia 20 de dezembro tem fim o bipartidarismo, com a Nova Lei Orgânica dos Partidos Políticos, o que possibilitou que no ano seguinte fossem fundados o PT e o PDT, à esquerda, e o PMDB, PP, PTB e PDS do centro para a direita. Todavia, nesses anos tem início a onda de greves na região do ABC Paulista que são duramente reprimidas. Essa era a situação em âmbito nacional: com o início de uma “transição lenta e gradual”, ocorreram acirramentos por parte da repressão e, de outro lado, enfrentamento a essas ações.⁶

No âmbito nacional, a música popular também se viu influenciada por esse contexto. Se nos anos 1960 e 1970 fora propugnada a consolidação da MPB⁷, no dos anos 1980 essa situação foi redimensionada devido às mudanças nas novas demandas políticas e sociais emergentes naquele contexto de

5 A categoria festivalização é tradução minha para *festivalization*, noção usada para se referir ao festival como um processo que interfere na realidade social e cultural de um grupo. É um meio de comunicação, distribuição e consumo de cultura musical que incentiva a produção, a crítica cultural e as práticas de sociabilidade. Tais práticas se manifestam, principalmente, por meio de ações sociais e discursos de identidade e pertencimento à localidade. Cf. BENNETT, Andy; TAYLOR, Jodie; WOODWARD, Ian. **The festivalization of Culture**. Farnham: Ashgate, 2014.

6 RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

7 O termo MPB teria se originado no ano de 1965 como resultado de um “segundo corte epistemológico e sociológico” no processo evolutivo da música popular no Brasil. Esse corte seria resultado de uma crise que se havia instaurado na perspectiva nacional-popular no interior da, então chamada à época, música de protesto. Assim, surge a MPB, “grafada com maiúsculas como se fosse um gênero musical específico, mas que ao mesmo tempo pudesse sintetizar toda a tradição musical popular brasileira”. NAPOLITANO, Marcos. **História e Música: História cultural da música popular**. São Paulo: Autêntica, 2002.

“abertura política”. Isso marcou uma nova orientação na produção e difusão do que se entendia como MPB: agora ela servia como trilha sonora da abertura do regime militar, deslocada do seu ensejo original de enfrentamento ao regime ditatorial civil-militar⁸. A título de ilustração, é o momento de afirmação de um conjunto de canções emblemáticas que se apresentaram com os discursos da “abertura”: “O Bêbado e a Equilibrista”, “Bye, Bye Brasil”, “Começar de Novo”, “Desesperar Jamais”, “Tô Voltando” (em 1979), e “Linha de Montagem”, “Sol de Primavera”, “Toada”, “Admirável Gado Novo” e “Canção da América” (em 1980) são algumas das canções que fizeram o fundo musical para aquele contexto.

No âmbito regional, o discurso cancional e as características da música que foram apresentadas na Feira Picinguinha também se viram tocadas pela “abertura” em curso, embora tangencialmente, certamente devido à distância dos grandes centros e às dificuldades na comunicação. De toda forma, a produção de canção local foi norteada por um ideal de reação, desta feita, reação às formas de fronteirização⁹ praticadas pelo Estado nacional para a região amazônica que se acentuaram no decurso da década de 1970 para 1980.

A reação a essa condição de fronteira, como mostro à frente, influenciou no campo social e também na leitura que os artistas da canção popular fizeram e propuseram em suas obras quando procuraram caracterizar a região amazônica como um espaço de exploração econômica, na trilha da leitura que o campo político institucional fez: denunciar os interesses do Estado nacional associado ao capital internacional em explorar a região por meio das críticas aos modelos econômicos desenvolvimentistas – os “grandes projetos” – e de controle então praticados pelo Estado brasileiro na região. Esse discurso político regionalista passou, então, a destacar que o interesse sobre a região era, na

8 NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975-1982). *Estudos Avançados*, v. 24, n. 69, p. 389-402, p. 2010.

9 É patente que essa situação de fronteira econômica da região amazônica proporcionou leituras estéticas da realidade. Na época, a região era uma nova realidade, potencial área de exploração econômica no cerne dos interesses, presente e futuro, do Estado-nação. Tanto que o projeto fundamental estava assentado na estruturação urbana da região, tendo em Belém um ponto central. Isso porque a cidade tinha um vigoroso processo de crescimento, o que se configurava na realização de uma Região Metropolitana – com o município de Ananindeua – que na década de 1980 chegou a concentrar 28,5% da população do estado, ou 971.720 de um total de 3.403.391 habitantes. BECKER, Berta. *Amazônia*. São Paulo: Ática, 1990. p. 11; TRINDADE JUNIOR, Saint-Clair. *Formação metropolitana de Belém* (1960-1997). Belém: Paka-Tatu, 2016. p. 45.

verdade, uma forma para que ela fosse “usada” para resolver problemas externos, e não os de interesse interno.¹⁰

Tomando esse quadro, pode-se então aventar que a Feira foi realizada em Belém para atender duas demandas que se complementavam. Uma, interna, era a ratificação dessa cidade amazônica como um polo interessante e potencialmente escoadouro de uma consistente produção musical de caráter regional a ser incorporada ao circuito nacional da MPB. Outra, externa, era de que a cidade, como uma “metrópole amazônica em desenvolvimento”, tinha a estrutura física necessária para que nela fosse investida a realização de um evento de amplitude nacional.

É importante notar que, embora a Feira tenha sido efetivada com o objetivo de ser um projeto de formação de plateia para a música regional construído pelo *mainstream* da MPB da época, na verdade ela era parte de um projeto de construção de uma cultura musical brasileira como um conjunto coeso, o que não vingou. Dessa forma, se enquadra nesse processo de fronteirização como uma atuação instrumental. Isso pode ser notado em momentos das falas dos entrevistados que vivenciaram esse momento quando apontam o quanto foi interessante que a Feira tenha sido realizada em Belém, mas também a consciência de que se tratava de uma ação seletiva e formadora do que era, ou deveria ser, a música popular da região, e de como ela poderia ser incluída no circuito nacional de música popular.

Portanto, a Feira Pixinguinha foi parte de uma política cultural de Estado que, embora idealizada por artistas imbuídos em “defesa da música brasileira”, foi efetivada pelo aparato de estatal em consonância com a ideia de ratificar um ideal de nação como comunidade imaginada¹¹. Dentre outros elementos, podemos tomar como um bastante pertinente uma promoção da centralidade cultural do país, projetada e realizada por atores – os idealizadores – que se colocavam como os que entendiam a situação de “isolamento cultural” da região e, por isso, procuraram estender os meios possíveis de incorporação das manifestações musicais regionais ao escopo da MPB.

10 PETIT, Pere. **Chão de Promessas**. Elites Políticas e Transformações Econômicas do Estado do Pará pós-1964. Belém: Paka-Tatu, 2003. p. 290-291.

11 ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Como um campo de possibilidades para a música local, o início dos anos 1980 encetou a constituição dos enredamentos entre os artistas da música popular da cidade. Dessa forma, projetos individuais e as trajetórias de artistas quando observados naquele contexto permitem apontar que a Feira foi uma ação social de fundamental importância naquela configuração porque “estimulou” uma produção que ratificou o discurso da “região fronteira” no imaginário social, o que sustentou a leitura estética dessa condição de marginalização e periferização que foram capitalizadas pelos artistas paraenses da música numa representação artística.¹²

Assim, a Feira foi um evento inaugural de uma década sobre a qual se construiu um imaginário social de que foi a época de intensa atividade no mundo artístico da cidade¹³, “um momento ímpar de efervescência musical na história da cidade, um *boom*”, como assinala o cantor e compositor Alfredo Reis¹⁴, de uma intensa e extensa produção em vários segmentos das artes locais¹⁵. Dessa forma, como ocasião ritual, a Feira foi o mote para a sustentação do projeto da cultura musical na cidade ao longo da década, um processo que se viu pautado na incontornável tensão na relação do local com nacional.

Do ponto de vista microssociológico, promoveu a intensa participação social e cultural, articulações e compartilhamento de valores como interação entre os artistas daquele campo. No seu curso, possibilitou perspectivas de fortalecimento de projetos, tanto no sentido coletivo de uma “música paraense” como nas trajetórias individuais, como procuro mostrar a partir dos dados tratados – textos jornalísticos e relatos da oralidade de indivíduos pertencentes ao grupo sonoro¹⁶ da cidade na época – músicos, mediadores culturais, agentes da mídia e parte do público.

12 CASTRO, Fábio Fonseca de. **Entre o Mito e a Fronteira**. Belém: Labor Editorial, 2011.

13 Um mundo artístico é uma configuração social que se cristaliza no interior da sociedade mais ampla. Ali um conjunto de pessoas e organizações produzem os acontecimentos e objetos definidos por eles o como o que é arte. Além disso, essas pessoas atuam de forma cooperativa para produzir, distribuir e consumir o que eles mesmos determinam como artefato artístico, sejam objetos ou eventos. BECKER, Howard S. **Mundos da Arte**. Lisboa: Livros Horizonte LDA, 2010.

14 REIS, Alfredo. Entrevista concedida ao autor. Belém, 28 out. 2013.

15 Tema de um documentário. Ver: GUIMARÃES, Alan Kardek. DVD. **Belém aos 80**: cultura e resistência. Belém, 88 min, 2009 (Documentário).

16 “[É] um grupo de pessoas que compartilha uma linguagem musical comum, junto com ideias comuns sobre a música e seus usos. A pertença aos grupos sonoros pode coincidir com a distribuição das linguagens verbais e culturas, ou pode transcendê-las. Numa mesma sociedade,

Enfim, exerceu um considerável impacto na cena de música local¹⁷, como narra a memória social, o que pode ser entendido como uma “ordem do tempo” efetivada pelos sujeitos-testemunha,¹⁸ que apontam ali um momento histórico para a música popular da cidade. Por isso tratar a Feira na perspectiva histórico-antropológica, como um evento porque é um fato que foi culturalmente significado¹⁹, haja vista o discurso de memória projeto sobre ela.

Dessa forma, pode-se enumerar que a Feira: 1) foi um evento que criou expectativas e que serviria de incentivador para o desenvolvimento da produção musical local; 2) justificaria que os atores da cena se vissem impelidos a cada vez mais estabelecerem meios de cooperação entre si em um projeto²⁰ e 3) teve um escopo nacional em um contexto marcado por tensões sobre a questão da integração da região amazônica ao Estado nacional brasileiro, o que lhe deu características e leituras – no registros na época e na memória social – precisas.

Festivalização como processo musical

A Feira Pixinguinha não foi um festival com a mesma dinâmica que caracterizou outros eventos, como aqueles da “era dos festivais”²¹ que se assen-

as diferentes classes sociais podem ser distinguidas como grupos sonoros distintos, ou podem pertencer ao mesmo grupo sonoro, embora estejam profundamente divididas em outras circunstâncias” BLACKING, John. Música, cultura e experiência. **Cadernos de campo**, São Paulo, n. 16, p. 201-218, 2007. p. 7.

- 17 A cena musical local é caracterizada por atividades sociais ocorridas num espaço territorial e período de tempo demarcado, no qual um agrupamento de produtores, músicos e consumidores interagiram distinguindo-se de outros através do uso da “sua música” e de outros símbolos culturais. STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular Music. **Cultural Studies**, vol. 5, n. 3, p. 368-388, 1991; BENNETT, Andy; PETERSON, Richard A. **Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual**. Vanderbilt University Press, 2004.
- 18 HARTOG, François. A testemunha e o historiador. In: HARTOG, François **Evidências da história**: o que os historiadores veem. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 203-228; HARTOG, François. Ordens do tempo, regimes de historicidade. In: HARTOG, François. **Regimes de historicidade**: Presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2014, p. 17-37.
- 19 SAHLINS, Marshall. **Ilhas de História**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- 20 A noção de projeto diz respeito à atuação do agente empírico, em cooperação, em busca de um resultado, realidade na qual os agentes estejam ligados entre si e a outros projetos. É a “expressão nítida, produto e causa de uma sociedade onde os indivíduos são unidades básicas significativas”. VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (org.). **Mediação, Cultura e Política**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. p. 26.
- 21 HOMEM DE MELLO, Zuza. **A Era dos Festivais**: uma parábola. São Paulo: Editora 34, 2003.

tavam, primordialmente na disputa como critério básico – embora, na Feira, tenha havido uma música “vencedora”²², do que tratarei mais à frente. A ideia primordial estava em sua proposta de celebração e apresentação de canções, daí o termo “mostra musical” que aparece associado à ocasião. Mas, como evento de natureza pública, causou impacto no cenário local de música popular por ser um momento de totalização, um evento ritual como processo de interação pautado no controle do conflito como mecanismo social de busca da unidade na diversidade²³.

Foi uma ocasião festiva que deu curso ao fator “busca pela legitimação.” Isso está no fato de que os artistas locais foram avaliados. Também foi interesse verificar o nível técnico das produções. Foram esses os parâmetros ditados pelos organizadores do evento para serem trabalhados pelo grupo sonoro local. A articulação preparatória estabeleceu como deveria transcorrer o evento: do total de canções inscritas, vinte deveriam ser escolhidas em Belém para serem apresentadas para um corpo de jurados da Feira no Rio de Janeiro; dessas vinte, doze seriam escolhidas como “finalistas” para serem apresentadas nos dois dias do evento em Belém e, posteriormente, seriam gravadas para compor o álbum do evento. A inscrição e participação foi resultado de uma ampla discussão no interior do grupo sonoro, o que já mostra que a circularidade da comunicação sobre o capital social²⁴ dos participantes foi fator de legitimação da diferenciação e pertencimento naquela figuração social.

A festivalização é processo musical porque é uma ação social que reverbera no conjunto dos atores que formam a configuração mais particular, o grupo sonoro, mas cujas ações se estendem à sociedade circundante. Existe aí um sentido estruturante para uma cultura musical, pois esse microcosmo,

22 “Encadeado foi a grande vencedora”. **O Estado do Pará**, Belém, 20 e 21 jan. 1980.

23 O rito é elemento constituinte fundamental da vida social porque representa uma dimensão vivenciada (do âmbito do eventual) que marca temporalmente por meio da cerimônia ritual. A finalidade não é resolver a vida social, mas sim acioná-la reiteradamente por meio de repetições como ações sociais dialéticas de fim e começo, deslocamento e rotatividade, acionando o simbólico e a simbolização como instrumentos. VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 2011.

24 Capital social é um termo que remonta a análise da troca social efetuada por Georg Simmel SIMMEL, Georg. A grande cidade e a vida do espírito. **Mana**, v. 11, n. 2, p. 577-591, 2005. Aqui é utilizado no sentido atribuído por Robert Putnam: é um conjunto de recursos para uso coletivo tendo em vista a cooperação, o que se consolida em uma rede de conexão entre as pessoas em relações de reciprocidade e confiança. PUTNAM, Robert D. **Comunidade e democracia: a experiência da Itália moderna**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

que a ocasião de reunião enseja como um dado de figuração, é fundamental na “função” de dinamizar a criatividade como reprodução para a manutenção do grupo. É por meio da seleção e utilização de canções, como elementos de aferição, que um conjunto de artistas e mediadores legitima o grupo.

O festival, como festivalização, é uma ocasião de totalização, um rito, na medida em que é *significante*: é um momento de reunião de pessoas, grupos e categorias que compõem um mesmo universo, mas que são portadores de suas dimensões individuais que ali são totalizadas devido à convergência de interesses. As ações são produzidas de forma consciente de acordo com seus próprios interesses – individuais ou de subgrupos –, tendo em mira a sustentação das perspectivas construídas. Assim, a Feira Pixinguinha possibilitou que se desenvolvesse a ideia de totalidade como a norteadora para juntar projetos individuais no evento.

Como momento de efervescência criativa, o festival de música se fundamenta como um meio social para a prática de solidariedades, que podem ser tecidas de forma espontânea, mas efêmera como uma *communitas*, no curso de um processo ritual²⁵ dotado de potencial para a repetição. Isso é fundamental para a manutenção/renovação do grupo sonoro como formação social coesa no processo musical, pois tem em vista o recorrente estímulo à identidade coletiva. Na dimensão de “interação na pequena escala”, acaba ecoando no campo social mais amplo, onde ganha outras leituras. Assim, as formas de sociação no contexto de um festival se desenrolam como drama social²⁶.

Nesse processo, ganham espaço as construções narrativas de caráter dialético, o que tem efeito nas práticas de sociabilidade para além da ocasião do festival – seja para promover aproximações (reunião para projetos, composições, *shows*, *guigs*²⁷ etc.) ou distanciamentos (devido a resultados que promovem

25 TURNER, Victor. **O processo ritual**: estrutura e anti-estrutura. Petrópolis: Vozes, 2013.

26 O conceito de drama social diz respeito à perspectiva de leitura do simbólico de um elemento da atuação social que se pauta na dimensão do conflito, das ambivalências e tensões, mas com a finalidade de cooperação. Dessa forma, pretende ligar o processo social à estrutura social por meio de significações como ações encadeadas, que são ações de interação entre o plano do micro – experiências individuais como vivências – e os padrões normativos – experiência social como narrativa. TURNER, Victor. **Dramas, campos e metáforas**: ação simbólica na sociedade humana. Niterói: EdUFF, 2008.

27 Termo que se refere à apresentação de músicos ao vivo, que não tem o caráter formal de um espetáculo, mas também não é algo improvisado, como uma *jam session*. Normalmente, está associado a bares e pequenos espaços de apresentação de música ao vivo. Historicamente, o termo remonta aos anos 1920 nos Estados Unidos, sendo utilizado por músicos de *jazz* como abreviação para

desacordo entre os atores, denúncias de que canções concorrentes estão discordantes do edital, acusações de que membros do jurado que foram imparciais etc.).

Portanto, como festivalização, a Feira Pixinguinha de Belém se configurou de acordo com os processos dos festivais, pois visou a unidade como o fundamento das experiências sociais por meio de ações, como: a) *mobilização* de atores em um conjunto de ações; b) *promoção* de inovações controladas pelo grupo sonoro, como legitimação de demarcações e domínios sociais já estabelecidos; c) *ratificação* de posições, antes e depois da “escolha” dos participantes. Como ocasião no processo musical local, ensejou o conflito controlado com a finalidade de manutenção da coesão de grupo e a ratificação de posições sociais.

Feira Pixinguinha: projeto de integração na cultura musical nacional

A Feira Pixinguinha foi um dos desdobramentos do Projeto Pixinguinha, projeto esse que foi criado e desenvolvido pela Sociedade Musical Brasileira, a SOMBRÁS, em 1977. A SOMBRÁS era uma entidade que tinha por finalidade se impor no contexto sociopolítico da época como o órgão dos artistas de música popular do país. Foi idealizada pelos músicos Jards Macalé, Sérgio Ricardo e Maurício Tapajós, tendo como presidente Tom Jobim e vice-presidente Hermínio Bello de Carvalho. O corpo de direção, além dos três idealizadores citados anteriormente, teve em sua composição os músicos Aldir Blanc, Gonzaguinha, Gutemberg Guarabyra, Vitor Martins, Claudio Guimarães e Chico Buarque. A inspiração e modelo para a criação do Projeto Pixinguinha foi o Projeto *Seis e Meia*, que havia sido criado pela SOMBRÁS naquele mesmo ano como um movimento de ocupação do Teatro João Caetano, na cidade do Rio de Janeiro.

A proposta do Projeto Seis e Mais era ocupar o espaço do teatro com espetáculos musicais destinados a um demanda de público formada por trabalhadores – ingressos a preços populares – do entorno do teatro que saíam de suas atividades no fim do dia – às 18:30. Segundo o músico Hermínio Bello de Carvalho,

engagement (compromisso). LEAL, Valéria. **Guig**: Dicionário de termos, gírias e expressões musicais. São Paulo: All Print, 2010.

[O Projeto Pixinguinha nasceu em uma] época em que o mercado era efervescente para alguns poucos. Falo do grande mercado, inclusive o televisivo e o fonográfico. Vivíamos a angústia da ditadura, que já entrava na era da tal distensão lenta e gradual. Tínhamos o Ney Braga no Ministério da Cultura, com uma postura mais liberal – fazendo contraponto aos severos limites impostos pelo Ministério da Justiça, comandado por Armando Falcão, com o catavento da censura nas mãos. Mas o Projeto Pixinguinha não existiria sem que, antes, o Albino Pinheiro não tivesse tido a ideia do [Projeto] Seis e Meia, que era um projeto de ocupação do horário ocioso que havia na grade de programação do Teatro João Caetano, para que ele fora convidado a dirigir. O escopo ideológico do projeto era dele, a mim coube a estruturação e direção artística.²⁸

Portanto, o Projeto Pixinguinha foi proposto como uma versão ampliada do Projeto Seis e Meia. Apresentado em nome da SOMBRÁS ao Ministério da Educação Cultura, reuniu importantes artistas da música popular brasileira no objetivo de “valorizar, difundir e formar plateia para a música popular brasileira e para o trabalho de artistas fora do circuito e do mercado da música. Para isso, promoveria a circulação de espetáculos musicais pelo país”²⁹, seguindo a fórmula de em cada show apresentar um artista de renome nacional e um expoente da cena de canção do local onde estava sendo realizada.

Parte integrante do Projeto Pixinguinha, a Feira Pixinguinha foi criada em 1979 por Maurício Tapajós. Apesar de ser chamada de festival em reportagens e ter alguns elementos de um festival de disputa, no entanto, tinha como característica ser mais uma mostra musical cuja finalidade era colocar a produção local em contato com nomes já consagrados no circuito nacional da música popular.

A primeira versão da Feira Pixinguinha ocorreu em Brasília,³⁰ em junho de 1979. Ali promoveu uma movimentação no meio musical que logo colocou

28 Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/pixinguinha/o-pai-do-projeto-pixinguinha/>. Acesso em: 10 set. 2013.

29 ALMEIDA, Gabriela Sandes Borges de. **Projeto Pixinguinha**. 30 anos de música e estrada. (Dissertação de Mestrado). Fundação Getúlio Vargas, Programa de Pós-Graduação em História Política e Bens Culturais – Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais, Rio de Janeiro, 2009. p. 12.

30 O disco Feira Pixinguinha Brasília Junho/1979, com doze faixas, foi gravado ao vivo na Sala Funarte, nos dias 25, 26 e 27 de junho. A terceira e última versão da Feira Pixinguinha ocorreu

em pauta uma primeira e importante questão que, aliás, também foi motivadora de discussões no contexto da Feira de Belém: a dimensão e o cerne da “música regional” ante o quadro então estabelecido como “música brasileira” de estilo MPB. Dessa forma, a discussão local em torno de uma “MPB candanga” partiu da leitura feita pelos artistas brasilienses sobre a centralização espacial da música popular brasileira na região Centro-Sul, notadamente no Rio de Janeiro e em São Paulo. Durante e após o evento, o debate girou em torno das ações e discursos de “tornar visível” a distância temática como resultado da distância espacial: diziam os artistas da Capital Federal que a música popular brasiliense era uma música diferente da música brasileira porque tinha um caráter local, de “cor brasiliense”, e de finalidade centrípeta.³¹

Mas não que esse fosse o interesse dos artistas. Efetivamente, o que estava colocado era uma leitura do próprio processo histórico-social do Brasil: houve uma territorialização cultural nacional que acompanhou o movimento de centralização populacional e de produção econômica; e a região Centro-Sul acabou por se afirmar como o lócus “original”, relegando às outras áreas a condição de satélites. E isso foi acionado como discurso pelos brasilienses como justificativa para a necessidade de buscar/criar o alicerce do discurso cancional como matriz identitária para essa música de “cor brasiliense.

Embora não existisse a matriz original local que legitimasse uma ligação afetiva dos artistas com esse *lugar*, o ensejo de música popular de Brasília se encontrava no fato de que ela poderia ser resultado da mistura de culturas musicais distintas, uma MPB candanga: candango era como eram chamados os trabalhadores que, oriundos de diferentes lugares do país, atuaram na construção de Brasília. Por extensão, passou a ser denominação às pessoas que migraram de outros estados para morar na cidade. Portanto, essa diversidade foi o mote de sustentação ideológica acionado pelos artistas daquela cena. Daí o “posicionamento candangal”³² desses atores sociais, que construíram um aparato discursivo para responder à necessidade da “localização da canção brasiliense” no campo do projeto de incorporação efetivado pela Feira

em Salvador, na Bahia, em fevereiro de 1980. O disco Feira Pixinguinha Bahia Fevereiro/1980, com dez faixas, foi gravado ao vivo em Salvador, no Teatro Castro Alves, nos dias nos dias 2 e 3 de março de 1980. É desconhecido o motivo de encerramento do projeto.

31 “MPB candanga. Eixo Rio-São Paulo *versus* Eixão Monumental, a luta dos novos.” **CB Hoje**, Brasília, 21 de jun. 1979. Caderno Variedades. p. 21.

32 Idem. *Ibidem*.

Pixinguinha. Ao fim, havia naquele contexto uma interessante avaliação acerca do *ethos* da música de Brasília.

Brasília está localizada no Planalto Central, cercada pela natureza do cerrado. Seu espaço urbano planejado – com espaços destinados para habitação, circulação, diversão e trabalho –, pelo que foi apresentado, “fizeram” a paisagem social da cidade. Então, teria sido essa característica a doadora dos elementos estéticos para a música popular que foi feita pelos artistas brasilienses, de maneira que a temática regionalista dessa música estava nas origens “diversas” – pessoas de diversos lugares do Brasil que para ali migraram. E isso foi utilizado pelos artistas da cidade como elementos culturais para a construção de uma identidade.

Outro ponto importante é que Feira Pixinguinha quando foi realizada em Brasília deu o mote para que se estabelecesse, a partir dessa discussão, uma visão destinada “para dentro”. A criação de uma identidade musical brasiliense, já que a cidade não tinha um núcleo identitário ancestral, tradicional, como é comum nos discursos de identidade, foi tática discursiva a miscelânea populacional e cultural era o ponto original de sua característica como identidade³³. E foi dessa cidade inventada como “cultura regional” que partiu uma incursão à periferia do Brasil³⁴ na busca por “revelar ao país os valores da música popular de cada região ou pelo menos dos grandes centros”.³⁵

Feira Pixinguinha/Pará 80, cidade e cultura musical

Ano novo, cidade nova, segundos os jornais. Naquele início de década, procurava se mostrar que Belém estava crescendo e se desenvolvendo. Isso como uma consequência inevitável da sua condição de centralidade na fronteira

33 Segundo Renato Ortiz, “toda a identidade é uma construção simbólica. [Portanto] não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos” ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e Identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006. p. 6.

34 O conceito referencial “centro-periferia” é oriundo dos estudos do âmbito da economia política usado tanto em sentido geográfico como metafórico. Como no Brasil historicamente se processou um acúmulo demográfico na região Sudeste, esta passou a ser definidora do eixo político, econômico e cultural. A capital federal, Brasília, está no centro geográfico, mas fora do “centro” econômico e cultural. Acerca do conceito centro-periferia cf.: BURKE, Peter. **História e Teoria Social**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

35 “Feira Pixinguinha, sempre um sucesso”. **O Estado do Pará**, Belém, 19 jan. 1980. Caderno Cidade, p. 12.

amazônica. Embora não tenha sido uma novidade, todavia a cena artística ter acatado esse fato social da condição de fronteira objetivou formar uma base motivadora para a cultura musical. Dessa forma, esse imaginário social de uma cidade isolada ensejou um temário cancional como projeto cultural de afirmação identitária.

A cidade, mostrada no discurso como uma metrópole, aparece como polo referencial para a ligação da região amazônica com Centro-Sul do Brasil, o que teria resultado da construção da rodovia Belém-Brasília, nos anos 1960, no contexto de início dos projetos desenvolvimentistas e de integração nacional. Já no início da década de 1980 a cidade está em outra fase de estruturação urbanística. Pululam notas jornalísticas que acentuam esse crescimento a partir da abertura de novas vias e pavimentação de trechos de ligação entre lugares distantes na cidade. Foi esse discurso de “crescimento” que possibilitou, inclusive, que se consolidasse um processo migratório intrarregional levando a cidade a receber considerável contingente populacional oriundo das áreas interioranas próximas.

Na época, a cidade era administrada pelo Major Brigadeiro Felipe Santana, nomeado para o cargo por decreto pelo governador Clóvis Silva de Moraes Rêgo. De 1978 até maio de 1980, Santana exerceu o cargo de prefeito, quando foi substituído por Loriwal Rei de Magalhães, também nomeado pelo novo governador, Alacid da Silva Nunes. Os jornais trataram dessa “pauta político-administrativa” de estruturação da cidade em crescimento, do projeto de “retomada do processo da Belém grande”, como núcleo urbano principal na região amazônica.³⁶

“Retomada” porque, como tratam os jornais, Belém estava perdendo seu lugar de importante cidade da região. Dessa forma, a atuação política visava à “manutenção” do *status* de Belém como esse centro, de reestabelecimento da “cidade metrópole” da Amazônia³⁷. Por isso a política administrativa da gestão municipal era motivo de ampla cobertura na imprensa, que buscava ratificar

36 “A nova Belém de Santana”. *O Estado do Pará*, Belém, 13 e 14 de jan. 1980. p. 8.

37 Desde os anos 1960, quando tinha relevância econômica e populacional na região, Belém vinha perdendo seu papel de destaque no contexto regional porque não teve o estímulo de crescimento a partir do setor industrial e de montagem como ocorreu com a cidade de Manaus, embora fosse cidade portadora de uma “natureza metropolitana [devido] às atividades comerciais e de serviços”. TRINDADE JUNIOR, Saint-Clair. *op. cit.* p. 46.

esse discurso político apresentando ações de abertura de ruas, avenidas e estradas/rodovias, bem como estruturação e pavimentação das vias já existentes.³⁸

Era essa a cidade que os artistas tinham como lugar para sua prática criativa. Se se trata de um núcleo urbano grande e desenvolvido, a lógica era que seu isolamento pudesse ser superado em todos os campos, inclusive musical. Dessa detecção emergiu e fortaleceu-se a busca pela superação do isolamento por uma integração efetiva ao Estado nacional, além de fortalecer os meios de interação entre os artistas. Sobre isso, diz o guitarrista José Luís Maneschky:

[...] Esse isolamento teve peso na forma a coisa se formou musicalmente aquela época, foi um incentivo para a união, haja vista que tudo era difícil, [pois] Belém estava muito longe dos centros artísticos do país, onde acontecia uma música que só chegava pra gente quando alguém viaja para o Rio [de Janeiro] e trazia as novidades, a Feira Pixinguinha um facho de luz para iluminar a nossa realidade musical, da cidade³⁹.

A Feira teria sido o evento que, de maneira mais consistente, promoveu a reunião entre os artistas. Ressaltando que a distância de Belém em relação precisamente à centralidade do país – eixo Rio-São Paulo – foi um dos fatores que ensejou toda a formatação de um ideário de música paraense como dotada de particularidade estética, defende que a consolidação de uma cultura musical local se deveu justamente a essa situação de isolamento. Assim, da segunda metade dos anos 1970 para o momento analisado emerge uma nova cena de canção popular, com novas perspectivas e um novo projeto.

Portanto, essa percepção da distância da região em relação ao Brasil levou à formação de uma perspectiva que ratificou os pressupostos da tradição musical inventada nos anos 1960 e 1970. Mas, ao mesmo tempo, se afastava desta. A narrativa da memória coletiva⁴⁰ mostra que exerceu sua agência sobre a essa situação na medida em que se utilizou da experiência da tradição anterior que

38 “A nova Belém de Santana”. **O Estado do Pará**, Belém, 13 e 14 jan. 1980. p. 8.

39 MANESCHY, José Luís. **Entrevista concedida ao autor**. Belém, 17 de jan. 2014.

40 A memória coletiva dos músicos constrói uma forma musical, haja vista que a música é um código de representação que legitima uma formação grupal como formação social, haja vista que “os músicos se observam um ao outro, comparam-se, concordam com certas hierarquias, [pois a] sociedade dos músicos se repousa sobre normas” (p. 180). HALBWACHS, Maurice. Anexo – A memória coletiva dos músicos. *In*: HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Edições Vértice; Editora Revista dos Tribunais, 1990.

inventou o mote identitário na canção local, mas carregando-o com outra coloração. De certa forma, no discurso do “estávamos longe do Brasil, por isso era tudo muito difícil, mas tínhamos que fazer porque todos queríamos tocar nos grandes centros”⁴¹ estava o sentido da atuação dos atores naquele momento: voltar-se para dentro, enrobustecer o processo musical local com a finalidade de se estabelecer no circuito nacional. Portanto, encontra-se aí um ponto fundamental do projeto para a música local naquele contexto, o enredamento dos agentes com perspectivas convergentes.

Em linhas gerais, tratava-se da busca por constituir meios para materializar a “intenção” de formatar uma cultura musical local, ratificando-a por um discurso territorializado que se movia no interior do processo musical. Dito de outra forma, visava-se a constituição identitária de uma música paraense com suas características precisas, o que permitiria a legitimação do interesse comum que havia entre os artistas. Isso reaparece nos festivais realizados na cidade no decurso da década de 1980 – e nos que são realizados ainda hoje –, nas tentativas de formação de associações de representação de classe de músicos e compositores e na detecção da necessidade de gravar discos como a “materialização” da efervescência criativa⁴².

Cabe notar aqui que a Feira Pixinguinha foi o momento culminante das reuniões entre os artistas da música na época, o mais estruturado e de projeção nacional. Mas cabe apontar que o antecederam dois importantes eventos. O primeiro ocorreu em 1977, o Festival Três Canções para Belém. O segundo em maio de 1979,⁴³ o Festival de Música Popular da Lanchonete Um. Nessas reuniões foram tecidos contatos entre músicos que advogavam essa “nova” música de cor local, como uma nova geração⁴⁴.

41 LOBATO, Cássio. **Entrevista concedida ao autor**. Belém, 29 nov. 2013. Baterista, percussionista, violonista e cantor. Fazia parte do Grupo Ave da Terra, que acompanhou a apresentação e a gravação do cantor Rafael Lima da canção “Estrela Negra”.

42 MOREIRA, Nélio Ribeiro. **A música e a cidade: práticas sociais e culturais na cena da canção popular em Belém do Pará na década de 1980**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Belém, 2014.

43 Cabe colocar aí o Festival Três Canções para Salinas – cidade do litoral nordeste do estado do Pará – de julho de 1979, haja vista que os mesmos artistas também ali se apresentaram.

44 O que denota uma geração não é, necessariamente, um vínculo social formal: a formação de um grupo geracional se baseia na consciência de pertencimento a um grupo etário. É formada pela aceitação por parte de seus integrantes de fatos coletivos. Portanto, não é um grupo social concreto, como uma comunidade ou uma associação, mas sim uma situação. Cf.: MANNHEIM, Karl.

Esse adensamento das formações sociais teve como consequência a ampliação das matrizes da música paraense como música regional⁴⁵. Devido ao contato com outras sonoridades de cariz regionalista, músicos da cena local passaram a se inspirar nesses contatos para produzir, ou traçar de forma mais consistente, os elementos de sua música. Sobre isso, diz José Luís Maneschy:

Na época, finalzinho dos anos setenta, tivemos contato com outros trabalhos, outros movimentos musicais mais regionalizados, como os mineiros do Clube da Esquina, o pessoal do nordeste, Elomar, Xangai, Vital Farias, uma rapaziada que tinha gravado e lançado discos importantes naquele momento...dali vimos outras possibilidades de música amazônica que não mais aquela [da perspectiva] bossanovista, carioca, via influência do Paulo André [Barata], o que já vinha desde os anos 1960. Isso estava na base do trabalho do Madeira-Mamoré e de outros grupos e artistas.

Pode-se ver que parte do grupo sonoro da época mirava para um horizonte de ações em favor de uma música paraense dotada de características próprias, tal como as da geração anterior, mas sobre outras influências. E a Feira foi um momento, no curso desse processo, no qual essa outra geração buscou se afirmar por meio das suas apresentações e da forma como viriam a compor a cena.

Feira Pixinguinha Pará /80: “Uma janela para os novos”

Para a edição de Belém, foram inscritas 81 canções, das quais foram selecionadas 20⁴⁶. Os intérpretes foram apresentá-las no Rio de Janeiro para um

O problema sociológico das gerações. *In*: FORACCHI, Marialice Mencarini. **Karl Mannheim. Sociologia**. São Paulo: Ática, 1982. (pp. 67-95). (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

45 Isso se manifestou no Projeto Jaime Ovalle, uma mostra de música regional organizada pelos mesmos mediadores que atuaram na organização da Feira Pixinguinha, Ronaldo Junqueira e Pelágio Gondin. O evento movimentou a cena local nos meses seguintes à Feira. MOREIRA, Nélio Ribeiro. 2014. *op. cit.*

46 As canções classificadas e seus respectivos compositores: “Origens”, Carlisson Pantoja e Mário Elísio; “Festa do Zimba”, Vital Ferreira Passos; “Lamento do Preto Velho”, Elza Inácia Rodrigues Fonseca; “Sinal de Amor”, Altino Pimenta; “Poeta do Mar”, Firmo Cardoso; “Estrela Negra” e “Verdoenga”, Walter Freitas; “Amazônia”, Armando Hesketh; “Correnteza”, Pedrinho Cavallero; “Que se quebre”, Pedrinho Cavallero e Jorge Andrade; “Encantado”, Claudioval Costa e Nilson Chaves; “Nas garras da paixão”, Kzam Gama e Antonio Carlos Maranhão; “Sal da Terra”, Kzam Gama e Cléodon Gondim; “Sonho de Valsa”, Carlos Henry e Antonio Carlos Maranhão; “Mestre Calafate”, Alberto Siqueira; “Coisas do mar”, Irma Vieira; “Maresia”, Irma

júri formado por Sueli Costa, Jards Macalé, Érico de Freitas, Chico Chaves e Cláudio Jorge. Logo em seguida, em Belém, foi realizada no Teatro da Paz a reunião entre os coordenadores locais da Feira Pixinguinha, Ronaldo Junqueira e Pelágio Gondin, e os compositores das vinte canções que haviam sido classificadas para a apresentação no festival, o que ocorreu nos dias 19 e 20 de janeiro. O objetivo da reunião era definir o cronograma de realização de ensaios, organização das apresentações e concepção de arranjos das músicas classificadas

Efetivamente, a Feira foi levada a cabo por importantes nomes da música popular brasileira de estilo MPB como um projeto de incorporação de cenas locais no circuito nacional. Dessa forma, a sua legitimidade artístico-cultural se sustentou nessa proposta de ser espaço para a música de outros lugares – notadamente da periferia do país –, oportunidade para novos artistas que até então não estavam no mercado nacional. Como desdobramento do Projeto Pixinguinha, também se pautava na mesma finalidade ser “uma janela para os novos”, novos artistas, novos lugares, novas músicas.

Esses novos tiveram no evento todos os meios para produzirem material para apresentar ao Brasil, oriundo de “áreas isoladas culturalmente”⁴⁷. Dessa forma, além dessa possibilidade de aparecer para a cultura musical nacional, era esperada uma animação na cena local, na cidade que crescia e se desenvolvia, dotada dos requisitos necessários para sediar o evento. Assim, Belém foi escolhida como a sede na região Norte para a missão musical emepébitica em sua empreitada de incursão pelo “Brasil profundo”.

Um trecho de reportagem da época salienta o que que pode ser tomado como elementos balizadores da escolha: a característica metropolitana da cidade e a produção musical mais consistente da região, segundo o discurso jornalístico como ratificação:

Vieira; “Encadeado”, Albery Albuquerque Jr e Fernando Jatene; “Deuses da mata”, José Luis Maneschy, Antonio Carlos Braga e Abílio Henriques; “Velejado”, Nelson Pinheiro.

47 FUNARTE. LP **Feira Pixinguinha**. Funarte, 1980.

Belém é a segunda *metrópole* para a realização da Feira Pixinguinha, *representando o que há de melhor na música da Amazônia* através das vinte composições que foram classificadas no Rio de Janeiro.⁴⁸ (Grifos meus).

O trecho fala em “o melhor da música da Amazônia”, reduzindo toda a região ao estado do Pará e, de certa forma, a Belém. Isso certamente por ser a *cidade amazônica* na qual a produção musical já era, de fato, mais reconhecida no cenário nacional por meio da destacada produção da dupla Paulo André e Ruy Barata, e o estabelecimento da cantora Fafá de Belém⁴⁹. A cantora foi destaque no Projeto Pixinguinha de 1978, quando participou, “cantando suas músicas regionais”⁵⁰ ao lado do cantor mineiro Beto Guedes, com apresentações em Curitiba, Porto Alegre, Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte.⁵¹

Em segundo lugar, Belém era apresentada na época como a cidade amazônica de maior expressão regional, “o modelo mais bem acabado de uma cidade amazônica”. Assertivas nesse sentido pululavam na imprensa impressa local da época – em vários momentos isso se manifesta no termo “metrópole da Amazônia”, em propagandas e na cobertura midiática jornalística. Interessante que isso esteja associado ao discurso sobre a “grandiosidade” da cidade num atavismo que remete ao emblemático “passado áureo da cidade”, na época em que a economia da borracha desencadeou o crescimento e a modernização da área central da cidade.

Por fim, pode-se dizer que essa condição amazônica de Belém também foi uma sustentação da estética musical peculiar que consolidou um discurso

48 “Feira Pixinguinha, sempre um sucesso”. **O Estado do Pará**, Belém, 19 jan. 1980, p. 12. Caderno Cidade.

49 SILVA, Edilson Mateus Costa da. **Ruy, Paulo e Fafá: identidade amazônica na canção paraense**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2010; COSTA, Tony Leão da. **Música do Norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da “MPB” no Pará (anos 1960-1970)**. (Dissertação de Mestrado) Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2008.

50 “O som e a emoção de Fafá e de Beto”. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 20 maio 1978.

51 “Por falar em Beto Guedes e Fafá de Belém, a dupla acaba de quebrar todos os recordes do Projeto Pixinguinha, agitando implacavelmente todo o centro sul. Com uma média de mil pessoas voltando para casa sem conseguir ingresso, Beto e Fafá já foram vistos por 25 mil, e ainda falta Belo Horizonte, a terra natal de Beto. Altas comissões nas Alterosas”. Coluna de Nelson Mota. **O Globo**, São Paulo, 15 jun. 1978.

cancional com *ethos* regional.⁵² Exemplo está na canção vencedora do Festival Três Canções para Belém. Composição de Antonio Carlos Maranhão, “Dança das Águas”, cuja interpretação foi na base de voz e violão, e uma flauta transversal tocada por Mescouto, a música descreve temas do modo de vida local e a cidade inextricavelmente ligada à cultura da floresta e do rio em seus ciclos.⁵³

A realização da Feira Pixinguinha se desdobra nessa conjuntura de “nova função social” da MPB, que era fazer a incorporação, abarcando manifestações musicais das ditas “áreas culturalmente isoladas”, caso da região Amazônica.

A busca por músicas que fossem dotadas de feições regionais foi a justificativa para a empreitada. Como vimos anteriormente, a questão de um regionalismo musical foi levantada já em Brasília. Em Belém a situação se desdobrou de maneira mais complexa ainda. Isso porque havia mais elementos e, conseqüentemente, maior potencial e densidade para subsidiar as construções musicais “regionalistas”; diferentemente de Brasília, onde a música local “resultou” da *mistura* de várias tradições culturais brasileiras. Em Belém foi imperativa ao seu regionalismo a *originalidade*, mote discursivo assentado na leitura estética da sua natureza.⁵⁴

No início da década de 1980, o regionalismo amazônico passa a um imaginário social matizado, haja vista que os compositores e músicos acabaram por acionar da forma como lhes era mais pertinente esse ideário regionalista, e agora com possibilidades de compor efetivamente o ideal de comunidade nacional imaginada. Para o cantor Rafael Lima, a questão do regionalismo na música paraense é algo controverso desde há muito tempo. Sobre isso, diz:

52 A ideia de um *ethos amazônico*, algo objetivo e ameaçado pelas incursões desenvolvimentistas externas que tinham como fundamentação a exploração das riquezas naturais da região, a partir dos anos 1960, encontra apoio em importantes intelectuais da região, notadamente no trabalho seminal do professor e poeta João de Jesus Paes Loureiro. Para ele, as investidas externas na região causaram um desestruturação no modo vida local e, por conseguinte, em sua identidade cultura cuja característica fora forjada por um processo histórico de isolamento. LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Obras reunidas. Cultura amazônica: uma poética do imaginário.** São Paulo: Escrituras Editora, 2000. v. 4.

53 “Dança das águas”. (Antonio Carlos Maranhão). Antonio Carlos Maranhão. LP **Festival Três Canções para Belém.** Belém do Pará, 1978. Faixa 1.

54 Essa perspectiva de um regionalismo amazônico como “primitivismo estético da floresta” tem formulação original na atuação e produção do músico Waldemar Henrique, nos anos 1930, o que foi sendo trabalhado de diversas formas em distintos contextos. MOREIRA, Nélío Ribeiro. Identidade amazônica e música regionalista na primeira metade do século XX: Waldemar Henrique e a perspectiva *primitivista* do Modernismo Brasileiro. **Revista Estudos Amazônicos**, v. 6, n. 2, p. 139-165, 2011.

Desde aquela época já me incomodava isso...a música não passa pela barriga, não passa pela região, não passa pelo tacacá, pelo tucupi, não passa pela questão regional apenas...Tá aí, a briga [sobre a particularidade musical do Sol do Meio Dia], começa talvez aí, porque nós nunca fomos disso [fazer música regionalista] no Sol do Meio Dia. Porque música é música, bicho. Agora eu sei o falar do caboclo... Tem muito texto hoje meu que fala do lugar o caboclo, e daquela época também, que fala assim (cantando) *'água doce, doce fauna. Tá morrendo a fauna, ai como um eclipse, tá morrendo a fauna, fauna...'* Cantando assim tu já tá defendendo a Amazônia, a região, é uma forma de defender a Amazônia sem ser folclórico apenas. O regionalismo só pelo folclore é uma coisa muito piegas, cara. *A música de índio* é uma coisa mais forte.⁵⁵ (Grifos meus).

Ressaltar a “música de índio” se refere a uma maneira precisa de ver por meio do conhecimento tradicional desses povos. Isso evidencia sua perspectiva de mundo na indigeneidade musical como expressão nativa, ou seja, o seu estado de ser índio/nativo e acionar o conhecimento tradicional desse grupo que historicamente é vítima de exploração e violência. É isso que sustenta o *ethos* da estética da música de resistência do artista. No contexto da Feira, havia uma proposta musical que se pautava “em um regionalismo pelo regionalismo”, de visada “folclórica”, sem necessariamente expor a questão com a profundidade devida, como atuação política. Por isso se propôs a fazer “um som que dissesse as coisas da região, mas sem ser regionalismo piegas”. Seu trabalho no grupo musical no grupo Sol do Meio Dia tinha a finalidade de fazer discursos cancionais sobre os problemas da região naquele momento, como a forma do processo de integração da região: a fronteirização pela exploração e os impactos disso no modo de vida da região.

Na Feira Pixinguinha, Rafael Lima se apresentou com duas canções – “Verdoenga”, com o grupo Sol do Meio Dia, e “Estrela Negra”, com grupo Ave da Terra, ambas de autoria do compositor, cantor e ator Walter Freitas

55 LIMA, Rafael. **Entrevista concedida ao autor**. Belém, 18 de set. 2013. Cantor, compositor e violonista. O trecho citado é da música “Doce Fauna”, informa Rafael, de autoria de Sidney Piñon e Odorico. O Sol do Meio-Dia foi criado em 1974, ligado à Casa da Juventude, CAJU. Começou como um grupo de rock, mas depois enveredou pela pesquisa com sons e motivos amazônicos em uma perspectiva de resistência. Em 1982, após várias formações, foi desfeito. Mais informações em: SALLES, Vicente. **Música e Músicos do Pará**. Belém: Secult/Seduc/Amu-PA, 2007. p. 318.

– que apontam para os elementos locais, mas ressaltando essa situação em uma construção discursiva estilizada: nelas estão os elementos da realidade local/regional, mas em um formato musical complexo, o que para Rafael é a forma mais viável de tratar o regional, como ação de resistência⁵⁶.

Parte considerável dessa produção era fruto do trabalho de compositores de diferentes lugares da região amazônica. Porém, o quadro de “finalistas” da mostra musical foi composto apenas por artistas da cidade, resultando de um processo de seleção que definiu as canções “finalistas” sob os seguintes critérios: a) a melhor construção musical, que expressasse a modernidade musical requerida pelos avaliadores; b) a letra e; c) a *performance* dos intérpretes em conjunto com a execução dos arranjos.

No dia 18 de janeiro de 1980, no Teatro da Paz, às 18h30 de uma sexta-feira, tinha início a Feira Pixinguinha Pará/80. A comissão que formava o corpo de jurados e que teve a responsabilidade de julgar as dez canções que foram apresentadas ali era formada pelos músicos Maurício Tapajós, Danilo Caymmi, Antonio Adolfo e Carlinhos Vergueiro – que também se apresentaram para o público durante a mostra, “cantando ou tocando uma ou duas músicas”⁵⁷ –, e os paraenses Arnaldo Cohen, Guiães de Barros e Waldemar Henrique.

No dia seguinte, ocorreu a segunda fase de apresentações. Nesse dia de apresentação houve uma mudança no programa da apresentação. Duas novas músicas foram incluídas em substituição às canções “Amazônia”, de Armando Hesketh, e “Encantado”, de Claudioval Costa e Nilson Chaves. Essas canções foram retiradas com a justificativa de que não contemplavam o ineditismo, que era um dos requisitos do evento. Segundo a explicação sobre essa deliberação por parte dos organizadores, as canções de Armando Hesketh e de Nilson Chaves já haviam sido apresentadas em 1979 em outros eventos: “Amazônia”, no Festival de Música do SESI-Pará e “Encadeado”, no Festival de Música

56 LIMA, Rafael. **Entrevista concedida ao autor**. Belém, 18 set. 2013. Do ponto de vista da construção formal, são músicas compostas sobre tempo de intervalo musical ímpar, com complexa divisão rítmica. Isso também caracteriza as composições de Albery Albuquerque Jr. (que foi do grupo Sol do Meio Dia na sua primeira formação) e do grupo Madeira-Mamoré, que também participaram da Feira Pixinguinha.

57 “Feira Pixinguinha, sempre um sucesso”. **O Estado do Pará**, Belém, 19 jan. 1980. Caderno Cidade, p. 12.

da Lanchonete Um⁵⁸. As músicas incluídas foram “Paraíso ou Natureza”, de Nivaldo Silva, e “Viola Morena”, de Zé Arcângelo.

Seguiu-se a essa decisão momentos de intensa discussão entre os envolvidos na Feira. A contestação de maior repercussão partiu de um dos principais nomes daquela cena, o cantor e compositor Antonio Carlos Maranhão. Para ele, a alegação dos organizadores de que as canções foram desclassificadas porque já haviam sido apresentadas em outros eventos não se sustentava porque a Feira Pixinguinha não era um festival, um certame de competição estritamente, tal como os outros eventos nos quais as músicas foram apresentadas. Maranhão escreveu sobre essa denúncia, chamando a atenção para o fato de que seria uma atitude que iria atrapalhar o projeto de fortalecimento e afirmação da música local, para o qual a ocasião da Feira era naquele momento a maior vitrine. Diz Maranhão:

É inadmissível que quem não entrou na Feira Pixinguinha fique dando uma de policial, de dedo duro, derrubando um e outro. Isso não é comportamento de quem faz música, porque quem faz respeita o trabalho dos outros. O que eu acho é que existe pessoas que não entraram na Feira [Pixinguinha] e ficam dando notas em jornais derrubando os outros que estão participando.⁵⁹

Para o músico, a desclassificação foi uma situação desagradável e perigosa, porque isso certamente teria uma repercussão negativa para uma cultura musical local que se encontrava em fase inicial. Para Maranhão, tudo era muito recente no campo da música popular, porque foi no final da década anterior que começou a se desenhar um campo de possibilidades mais consistentemente, constituído por elementos satisfatórios para o estabelecimento de uma interação entre os artistas locais. Segundo sua avaliação, foi ali que “o pessoal da música [da cena da canção] começou a se reunir [...], portanto, não deveria ter havido essa deduragem por parte das patrulhas ideológicas”⁶⁰. A consequência mais direta dessa denúncia seria o abalo provocado na

58 “Duas desclassificações na Feira”. *O Estado do Pará*. Belém, 17 jan. 1980. Caderno Cidade. p. 12.

59 Idem. *Ibidem*.

60 Idem. *Ibidem*.

incipiente comunidade de sentimento dos músicos, um projeto que tinha como elemento fundamental a necessidade de práticas de solidariedade para superar as perspectivas individuais e individualistas e, assim, encetar ações em prol da formação de um grupo consistente para fazer uma música paraense.

Ao usar o termo “patrulhas ideológicas”⁶¹, o músico acena a uma expressão que teria sido criada pelo cineasta Cacá Diegues na década de 1970 para se referir àqueles que compunham a “esquerda” e que perseguiram os artistas que não fossem “engajados”⁶². Isso possibilita que tomemos essa acusação de Maranhão como uma tentativa de expressar a existência de um conflito de âmbito interno entre artistas com perspectivas ideológicas diferentes. Por outro lado, pode ter sido um recurso performático de insinuação política, a fim de denotar apenas um uso de sentido metafórico numa tentativa de dar um caráter mais dramático ao episódio.

No momento em tela, essa ideia de perseguição por patrulhas ideológicas, oriunda do debate em torno de uma arte engajada, já havia arrefecido ou mesmo inexistia. Por outro lado, é interessante que ele use tal termo nesse contexto da Feira porque mostra que fraturas e contraposições estão localizadas em todas as instâncias das formações sociais. Também é possível que se trate de um recurso por parte do músico para “legitimar” um debate acerca da questão política na formação da cena: o engajamento artístico-musical como ativismo político.

Ainda assim, a cobertura jornalística sobre o evento procurou destacar a harmonia entre os participantes. Ressalta a abordagem jornalística que, apesar da “ocorrência de fatos inusitados”, a Feira Pixinguinha transcorreu tranquilamente, pois

[Um] clima de absoluta cordialidade entre os concorrentes, uns ajudando os outros, todos convencidos de que o apoio mútuo é indispensável para que esta chance dada ao compositor local seja de uma validade real. A partir de amanhã, com a gravação do disco, um novo tempo começa e as

61 Idem. *Ibidem*. Na reportagem Antonio Carlos Maranhão atribui o termo ao cantor e compositor Caetano Veloso.

62 SOUZA, Miliandre Garcia de. **Do teatro militante à música engajada**: a experiência do CPC da UNE (1958-1964). São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007; PEREIRA, Carlos Alberto M.; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Patrulhas Ideológicas Marca Reg.**: arte e engajamento em debate. São Paulo: Brasiliense, 1980.

perspectivas são as melhores possíveis. O futuro sabe melhor, e é em busca dele que os valores revelados pela Feira Pixinguinha passam a trabalhar.⁶³

O discurso jornalístico sustenta as perspectivas de constituição de uma cultura musical na cidade por meio da divulgação do sucesso dos entendimentos nas interações entre os artistas. Foi nesse sentido que Cléodon Gondim articulou elementos extramusicais para corroborar com o projeto da cena: a expressão “absoluta cordialidade” certamente tem esse sentido de ratificar a coesão entre os indivíduos numa afiliação de grupo.

Na ocasião do lançamento do disco da Feira, outra questão levantada por Antonio Carlos Maranhão foi acerca da eficácia da proposta de premiação para os participantes da Feira: a gravação em LP das músicas selecionadas como meio de divulgação da produção musical popular paraense. No seu ponto de vista, as rádios locais eram subsidiadas para promover determinados artistas, o que impedia a veiculação da produção de músicas que não fizessem parte do interesse dessas rádios, o que era o caso da cena da canção popular. Considerando essa situação, para Antonio Carlos Maranhão o disco resultante da Feira Pixinguinha poderia não alcançar o objetivo de divulgação da música paraense, que era a sua principal finalidade.

Maranhão pauta sua argumentação na experiência com o festival Três Canções para Belém. Naquele evento, a premiação para os vencedores foi o registro de suas canções em uma gravação em LP. Mas acabou que “ninguém ouviu o disco, haja vista que as emissoras de Belém são dirigidas pelo que as gravadoras determinavam”⁶⁴. Assim, para o compositor a chance real que a Feira dava à cena da canção local era a possibilidade de os compositores e músicos locais poderem tecer uma rede de contato, de integração com os compositores de outras regiões do Brasil. Era então uma excelente oportunidade para um entrelaçamento mais efetivo, e com isso os artistas locais, compositores, músicos e cantores poderiam ser convidados ou “levados” para participar de eventos “no sul maravilha”.⁶⁵

63 “Encadeado foi a grande vencedora”. *O Estado do Pará*. Belém, 20 e 21 jan. 1980. p. 17.

64 “Duas desclassificações na Feira”. *O Estado do Pará*. Belém, 17 jan. 1980. Caderno Cidade. p. 12.

65 Idem. *Ibidem*.

Mas ter uma composição registrada no disco da Feira era uma grande chance de reconhecimento do trabalho para quem participou, haja vista que na época, “era muito difícil para o mercado de gravação local, que na verdade nem havia, principalmente pra quem fazia música popular”⁶⁶. A realidade era a concentração do mercado fonográfico no eixo Rio-São Paulo, lugares onde estavam os recursos de gravação e divulgação, o que obrigava os artistas a terem que ir até esses grandes centros para fazer seus discos. Alguns trabalhos de gravação foram feitos na época: *Amazon River*,⁶⁷ segundo *longplay* de Paulo André Barata, de 1980; *Prato de Casa*⁶⁸, um disco compacto de Pedrinho Cavallero; o disco *Gerações*,⁶⁹ de Carlos Henry, e o disco *Dança de Tudo*⁷⁰, de Nilson Chaves, esses últimos de 1981; e todos gravados no Rio de Janeiro.⁷¹

Então, a oportunidade de gravação que a Feira Pixinguinha proporcionava era um prêmio. Isso aparece em várias falas. Altino Pimenta, participante da Feira Pixinguinha, aponta nesse sentido quando diz que ali estava uma grande possibilidade para os músicos locais, pois o disco com as canções escolhidas poderia ser “uma boa oportunidade para [despertar atenção aos] novos valores”.⁷² Fica patente que o hiato que havia na produção musical local se devia a essa precariedade de acesso aos meios de gravação, portanto, a uma condição material. Falando sobre o contexto em que gravou seu disco, (1981) diz Pedrinho Cavallero:

Hoje não é tão fácil [gravar], imagina há 21 anos? Nem se falava em marketing cultural. Pra se conseguir um patrocínio era muito mais complicado. O que salvava eram alguns poucos mecenas. [...] Aqui em Belém a relação

66 LOBATO, Cássio. **Entrevista concedida ao autor**. Belém, 29 de nov. 2013.

67 Paulo André Barata. LP. **Amazon River**. Continental, 1980.

68 Pedrinho Cavallero. LP. **Prato de Casa**. (LP). Sonoviso, 1981.

69 Carlos Henry. LP. **Gerações**. Chantecler, 1981.

70 Nilson Chaves. **Dança de Tudo**. Produção Independente, 1981. Junto com Prato de Casa, de Pedrinho Cavallero, foram os dois discos bastante elogiados, que tocaram nas rádios FMs da cidade naquele início de década. “Isso e Aquilo”. **A Província do Pará**. Belém, 5 jul. 1982. p. 7.

71 Aproveitando a movimentação cultural na cidade proporcionada pela Feira Pixinguinha, Maranhão e Nilson Chaves, que se encontrava na cidade para promover seu primeiro disco, o *Dança de Tudo*, que foi lançado em abril daquele ano, realizaram no dia 21 de janeiro o show *Xó Na Moita*, dedicado ao cantor paraense Ari Lobo. “Nilson Chaves, Xó na Moita”. CUNHA, Ray. **O Estado do Pará**. Belém, 12 jan. 1980. Coluna Barra Dois. p. 2.

72 “Feira Pixinguinha, sempre um sucesso”. **O Estado do Pará**. Belém, 19 jan. 1980. Caderno Cidade. p. 12.

que as pessoas tinham com o artista era bem diferente de hoje. Os amigos, na maioria, não entendiam que o disco era um produto e tinha um valor de mercado. O fato de ser seu amigo lhe dava o direito de ganhá-lo, não comprá-lo. Mas também tinham uns loucos que acreditavam no talento do artista da terra e não mediam esforços para tornar realidade esses sonhos, quase impossíveis.⁷³

Nesse texto o compositor relata as dificuldades de gravação na época. Todavia, como ele ressalta, existiam “mecenias” que se prontificavam em apoiar os projetos particulares, o que, todavia, não se estendia plenamente à demanda. A essa inexistência de um circuito regular de gravação de trabalhos, de uma estrutura consistente para gravações e comercialização, foi o que de certa forma se fez como impedimento naquela altura. Inclusive, a precariedade de tecnologia de som era uma realidade para todos os ambientes de música, de shows a bares, porque não havia “uma estrutura profissional de som na cidade e, por conseguinte, não havia também um profissionalismo por parte dos artistas, como conhecimento técnico sobre como explorar o som. Isso ficou bem claro na Feira, na gravação do disco”, relata Cássio Lobato.⁷⁴

A melhor aparelhagem de som para cobertura de shows era do Teatro da Paz. E ali também estava a melhor ambientação acústica. Por isso, ali foram feitas as gravações das canções que compuseram o disco da Feira, mas com a aparelhagem de gravação disponibilizada pela Funarte: do Rio de Janeiro veio, em uma carreta, os aparelhos para gravação.

Ainda assim, havia o obstáculo técnico porque, mesmo com esse material de tecnologia de gravação, “certamente o mais moderno que a maior parte dos músicos da cidade da época tocaram”⁷⁵, o processo de registro das canções para o disco da Feira Pixinguinha foi bastante tumultuado devido à inexperiência dos músicos. Muitos não sabiam sobre como explorar esse material. Sobre isso relata o guitarrista José Luis Maneschky:

73 Pedrinho Cavallero. CD. **21 anos**. Igara Produções, 2002.

74 LOBATO, Cássio. **Entrevista concedida ao autor**. Belém, 29 nov. 2013.

75 MANESCHY, José Luís. **Entrevista concedida ao autor**. Belém, 17 de jan. 2014. Violonista, guitarrista e compositor. Foi um dos fundadores do Grupo Madeira-Mamoré, com o qual se apresentou na Feira Pixinguinha Pará/80, com a canção “Deuses da Mata”, que também gravou para o disco da Feira. Em 1983 participou do Projeto Pixinguinha em Belém, com Sérgio Ricardo e Grupo Premeditando o Breque. SALLES, Vicente. **op. cit.** 2007. p. 194 e 196.

A gravação foi um sufoco, nós éramos muito inexperientes. Lidar com o material de gravação foi complicado para muitos que estavam ali gravando, posição de instrumentos, melhor disposição para captação [do som dos instrumentos, de voz]. Também tem outra coisa: foi ali que tivemos contato com algo mais profissional, quem não tinha, teve que abrir conta em banco pra receber direitos autorais, assinar papéis com os termos de participação na Feira Pixinguinha e outras questões burocráticas. Certamente ali foi a primeira vez que grande parte dos músicos da cidade, os que tocaram na Feira, tiveram contato com isso.⁷⁶

O cantor Rafael Lima, fazendo um balanço da apropriação por parte dos artistas das possibilidades⁷⁷ dadas pelo evento, diz: “nós aproveitamos que naquele momento, pois ficaram disponíveis o maquinário de gravação, os aparatos do Estado, para que a gente usasse, assim pudemos mostrar nossas músicas”.⁷⁸ E desde então até meados da década não houve outro registro discográfico de canções em festivalizações. O outro disco com composições resultantes de um festival só foi gravado em 1986, que é o LP com as músicas finalistas do VI Festival de Música Popular Paraense da Faculdade de Ciências Agrárias do Pará – FCAP⁷⁹, detecção do jornalista João Carlos Pereira no texto que escreveu para o álbum:

Há seis anos um festival de música paraense não era documentado em disco. O último, se não me engano, foi a Feira Pixinguinha. [O disco do Festival da FCAP] é antes de qualquer coisa, um reconhecimento à produção musical de alto nível realizada em nossa terra.⁸⁰

Embora, como já disse, não tenha sido um festival estritamente de competição, todavia houve escolhas e premiações. A canção escolhida como a melhor produção na Feira Pixinguinha Pará/80 foi “Encadeado”, de Albery

76 Idem. *Ibidem*.

77 O que Certeau define no conceito de tática: o uso de forma astuciosa, por parte dos agentes, das possibilidades do que se coloca como controle ou imposição (estratégias) por parte de instâncias formais ou instituições. CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994. v. 1.

78 LIMA, Rafael. **Entrevista concedida ao autor**. Belém, 18 set. 2013.

79 Atualmente é a Universidade Federal Rural da Amazônia (UFRA).

80 MÚSICA DO PARÁ. Série Música Popular de Belém. LP. **VI Festival da FCAP**. Belém, 1986.

Albuquerque Jr., que também foi premiado como Melhor Compositor. O Melhor Letrista foi Antonio Carlos Maranhão, o Melhor Intérprete foi Walter Bandeira e o Melhor Arranjador foi José Luis Maneschy.

Na época, o cantor Walter Bandeira já era um nome de destaque na cena artística da cidade e certamente deve-se a isso à publicação da sua apresentação. Segundo Nego Nelson, “[Walter Bandeira] com seus trejeitos e aquela potente voz conduzia sua audiência [...] no palco do Teatro, na Feira, foi um show”⁸¹. Esse seu “estilo personalíssimo” foi, certamente, resultado da formação de ator e da experiência como cantor nas boates da cidade que remonta aos anos 1970.⁸² No mundo da canção, uma apresentação musical é uma experiência performática que legitima o reconhecimento social do artista enquanto agente, pois ele deve interpretar, o que é diferente de apenas cantar ou tocar.⁸³

A conclusão da Feira se deu de fato com a gravação do disco. As gravações começaram no dia 28 de janeiro, quando surge outra questão: das doze músicas escolhidas e que deveriam compor o disco, apenas onze seriam gravadas. Isso porque Antonio Carlos Maranhão havia desistido de gravar “Sonhos de valsa” por desentendimento com a organização do evento. No entanto, ele voltou atrás da desistência, gravou e a música entrou no disco. Esse episódio mais uma vez coloca em pauta que há níveis de práticas de sociabilidade que entretecem a realidade das configurações sociais. Dessa forma, esteve em jogo no processo de interação investimento de capital social e elementos discursivos. Sobre esse momento de atrito, escreveu Gondin:

[Maranhão é] um cara cheio de manha [...]. Chato como nenhum. Chorão mais que todos. Seu complexo de vitimismo é insuportável, reclama de tudo, vive criando caso e fazendo artistagem. Mas é um puta compositor paraense, que sabe ver e sentir com precisão as coisas da sua terra adotiva

81 Nego Nelson. Entrevista concedida ao autor. Belém, 19 set. 2013. Violonista e compositor, foi aluno de Tó Teixeira. Nos anos 1970 enveredou por um repertório eclético tocando em vários grupos musicais em Belém, como o Pub, mas firmou-se no Grupo Gema, em 1981, cujo cantor era Walter Bandeira.

82 SALLES, Vicente. 2007. op. cit. p. 47; OLIVEIRA, Alfredo. **Ritmos e Cantares**. Belém: Secult, 2000. p. 412.

83 COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.14, p. 5-22, 2006.

que tem lhe servido de chão e estrada nos rumos da maioria das artes no Pará.⁸⁴

Nas abordagens sobre as desavenças que se desenrolaram na cena, Gondim procurava apontar que as desavenças na cena se davam por “fofocas” e “ciumadas” entre os agentes. Quando aborda o momento da confusão em torno da desistência de Maranhão de participar da gravação, diz que Maranhão não quis perder a oportunidade de fazer parte do disco da Feira e que só entrou no disco porque “choramingou um retorno”.⁸⁵

E mais problemas na gravação do disco. Dessa vez foi a confusão em torno da não participação do conjunto de Álvaro Ribeiro. Na Feira, foi esse conjunto que acompanhou o cantor Walter Bandeira durante sua apresentação. Para substituir o conjunto de Álvaro Ribeiro foi convidado outro conjunto bastante destacado no cenário local da época, o do pianista e compositor Guilherme Coutinho.

Contudo, a participação desse conjunto para gravar com Walter Bandeira não foi aceita pela organização do evento. Resultado: a gravação de “Nas garras da paixão”, interpretada por Walter Bandeira, foi realizada no formato voz e violão. Nego Nelson foi o violonista que acompanhou o cantor. Sobre esse acontecimento Gondim escreveu: “fez-se uma Feira [Pixinguinha] tida e havida como a melhor do Brasil e o Brasil não vai saber disso, porque o disco não poderá reproduzir o que se passou por aqui.”⁸⁶ Vejamos esse episódio no relato do violonista Nego Nelson:

Essa música [Nas Garras da Paixão] é uma música do Kzam [Gama]. Quem tocou fui eu. Eu cheguei lá e eles estavam gravando, lá no teatro, no Teatro da Paz foi onde gravaram as músicas do festival, da Feira Pixinguinha. O espaço tinha uma acústica muito boa, e lá estava toda a aparelhagem vinda do Rio [de Janeiro]. Eu cheguei lá tava uma confusão, tava uma discussão lá, o Álvaro [Ribeiro] se pegando com o Walter [Bandeira], aí eu cheguei pra gravar uma música que eu nem lembro qual era. Aí o Álvaro disse assim: “olha, não vou acompanhar [o cantor Walter Bandeira], a gente tá

84 “Gente Nossa”. **O Estado do Pará**. Belém, 10 maio 1980. p. 4.

85 “Encadeado foi a grande vencedora”. **O Estado do Pará**. Belém, 20 e 21 jan. 1980.

86 **O Estado do Pará**. Belém, 26 jan. 1980. Coluna Gerais. p. 2.

brigado”, e foi embora. Aí eu disse: “me dá a partitura”. A gente deu uma ensaiada e gravamos, gravamos a música eu e Walter, assim meio que na marra. O Kzam diz que tá até errado, [que] tá horrível. Que nada, eu acho que tá bacana.⁸⁷

Muitas mudanças decorrentes de diversos problemas. Por fim, apenas “Deuses da Mata” foi gravada tal como foi apresentada, o que motivou Gondim a escrever que “essa é a [canção] que vai melhor demonstrar a capacidade da música popular paraense [...], pois o compositor havia trabalhado [na gravação] com o mesmo grupo de músicos”.⁸⁸

De qualquer forma, a gravação do disco com as canções participantes da final da Feira Pixinguinha foi realizada. No 22 de maio de 1980 ocorreu o lançamento do disco, no Teatro da Paz.⁸⁹ Numa ação inesperada, a Rádio FM Rauland⁹⁰ tocou todo o disco em um momento específico da sua programação, o que foi tomado como um acontecimento marcante para a música paraense. O fato de a rádio ter executado o disco na íntegra em sua programação, segundo Gondim, “no mesmo pé de igualdade com as celebridades nacionais e internacionais”⁹¹, foi algo emblemático para a história da canção popular paraense. Estava ali um marco para que o público local buscasse conhecer os artistas da canção popular e suas músicas. O passo seguinte era mostrar esse resultado para todo o Brasil, porque, diz Gondim:

Afinal, podemos estar conscientes que se faz música (e boa) nesta cidade. O disco não pode ser melhor do que é tecnicamente. Como um Éden, é um excelente princípio para nossa turma de cá, que ainda não teve chance ou não quis sair daqui para se fazer ouvir. O disco está aí e poderá correr o mundo, fazendo a cabeça de muita gente. E que o faça da melhor maneira

87 Nego Nelson. **Entrevista concedida ao autor**. Belém, 19 set. 2013.

88 **O Estado do Pará**. Belém, 26 de jan. 1980. Coluna Gerais, p. 2.

89 “Feira Pixinguinha”. **O Estado do Pará**. Belém, 22 maio 1980. p. 4.

90 A Rádio Rauland FM era parte integrante do grupo Rauland Belém Som Ltda. Em 1975 fundou um estúdio de gravação. Nos anos 1980, tornou-se a RJ Produções. A rádio foi responsável pelo lançamento de cantores locais de gênero popular consumidos pela população da periferia da cidade, como o brega, o carimbó, o bolero e o merengue. Entre os principais artistas que a rádio executava em sua programação na época estavam Pinduca, Cupijó, Orquestra Orlando Pereira, Emanuel Vagner e Francis Dalva. COSTA, Antonio Maurício Dias da. **Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará**. Belém: [s.n.], 2007.

91 “Feira Pixinguinha”. **O Estado do Pará**. Belém, 22 maio 1980. p. 4.

possível, principalmente dos próprios artistas que nele estão, compenetrando-os com suas obrigações para com este povo e com a própria arte fazendo-os crescer e expandir.⁹²

O fato de a Rádio promover o disco da Feira foi visto como um dos mais importantes momentos como possibilidade de divulgação da música popular de estilo canção, isso porque era uma rádio FM que tinha ampla audiência e que tocava música nacional, internacional e música paraense de outros gêneros. Na perspectiva do mediador cultural, ali estava uma grande oportunidade para a canção popular paraense “fazer a cabeça” de um público mais amplo. Contudo, o disco deveria ser tocado para que pudesse atingir seu objetivo, e isso não ocorria nem mesmo na cidade de Belém, onde as rádios não executavam esse repertório na programação. Para Gondim, se assim estava colocada a situação, se havia dificuldades de divulgação, então que os próprios artistas se encaregassem de torná-lo conhecido, haja vista que a finalidade do disco era a “divulgação dos nossos valores no âmbito nacional”.⁹³ Daí a recomendação de Gondim:

Faça-se a catituagem, coisa que compete aos interessados mais diretos. Reúna-se a patota e tracem-se os planos para a divulgação do trabalho e seu posicionamento no lugar que lhe é devido. Para que não remanesça inútil todo esse esforço que está sendo feito. Siga-se os exemplos dos artistas do Sul, que são incansáveis na perseguição dos seus objetivos, indo a todos os lugares onde é necessário ir para que se noticie e se publique aquilo que [a]o público deve pertencer.⁹⁴

A recomendação, como um imperativo, tinha o propósito de incentivar ações que fizessem surtir o efeito esperado devido a toda movimentação em torno da Feira Pixinguinha na cidade. Os artistas locais deveriam seguir o exemplo dos músicos do sul e divulgar de qualquer forma o que estava no disco, já que a rádio local não “ousava” tocar.

92 Idem. *Ibidem*.

93 “Mangas arregaçadas”. *O Estado do Pará*. Belém, 28 maio 1980. Coluna Gerais. p. 4.

94 Idem.

Faixas do álbum “Feira Pixinguinha/Belém 80”

Música	Compositor⁹⁵	Intérprete
Sonhos de Valsa	Antônio Carlos Maranhão / Carlos Henry	Antônio Carlos Maranhão
Deuses da Mata	José Luis Maneschy / Antônio Carlos Braga (Careca Braga) / Abílio Henriques	José Luis Maneschy / Grupo Madeira Mamoré
Encandeado	Albery Albuquerque Jr. / Fernando Alberto de Jatene	Albery Albuquerque Jr
Festa do Zimba	Vital Ferreira dos Passos	Vital Ferreira dos Passos
Paraíso Ou Natureza	Nivaldo Silva	Nivaldo Silva
Nas Garras da Paixão	João Alberto Kzam Gama (Kzam Gama) / Antônio Carlos Maranhão	Walter Bandeira/Nego Nelson
Verdoenga	Raimundo Walter Freitas (Walter Freitas)	Rafael Lima / Grupo Sol do Meio-Dia
Mestre Calafate	Alberto Raimundo Siqueira (Beka)	Alberto Raimundo Siqueira (Beka)/ Grupo Ver-O-Peso
Poeta do Mar	Antônio Firmo Dias Cardoso Neto (Firmo Cardoso)	Antônio Firmo Dias Cardoso Neto (Firmo Cardoso)
Estrela Negra	Walter Freitas	Rafael Lima / Grupo Ave da Terra
Sinal de Amor	Altino Rosauro Salazar Pimenta (Altino Pimenta)	Martha
Coisas do Mar	Ima Célia Vieira	Ima Célia Vieira/ Grupo Ver-O-Peso

Considerações finais

Das perspectivas que a Feira Pixinguinha acenou ao grupo sonoro local apenas uma efetivamente se realizou, o fortalecimento acabou por estreitar os laços de interação entre os artistas da cena o que, todavia, remete a anos anteriores a sua realização, resultando em outros eventos organizados e realizados na esteira da Feira, sendo o de maior destaque – e imediato – o Projeto Jaime Ovalle. Outras possibilidades, como o estreitamento entre os artistas da cidade com artistas do circuito nacional não se efetivou, embora, como ressalta José

95 Nome como está no álbum. Entre parênteses está o nome artístico do agente.

Carlos Maneschy, tenha “[ocorrido] um ou outro caso desses contatos, alguns casos isolados de troca de ideias, mas nada consistente e duradouro”.⁹⁶

Mas a Feira validou a posição de outro artista da cidade no circuito do Projeto Pixinguinha. Como foi apresentado, dele já participava a cantora Fafá de Belém. Em 1983, como uma “consequência da apresentação e gravação na Feira”⁹⁷, passou a ser o representante da cena de Belém no circuito nordeste do Projeto Pixinguinha – cujo “número principal era o cantor Belchior, e eu abria os shows dele, junto com outros artistas”⁹⁸ – o cantor e compositor Rafael Lima, escolhido a partir de uma seleção que contou com 13 artistas da cidade se apresentando para uma comissão de seleção. E ratificou, também, a posição da cidade no circuito de apresentações do Projeto Pixinguinha na cidade ao longo da década.⁹⁹

Assim, o evento mostrou que era necessário o fortalecimento da interação e cooperação ente os integrantes. Esse mote da “necessidade” de união se conformou como o ponto principal do projeto para a cena local da época. Efetivamente, isso se expressou no compartilhamento de ideias e produções, realização de eventos de música popular como ocupação de espaços da cidade, efetivação de “regionalismos” e processos criativos. No meados da década, a consolidação da consciência de constituição de uma entidade de representação de classe com a criação da Associação de Compositores, Letristas, Interpretes e Artistas – CLIMA¹⁰⁰ contou com a participação de diversos artistas que participaram da Feira.

Acerca da ratificação do sucesso do evento na cidade, cabe ilustrar com trecho de texto do músico Maurício Tapajós para o álbum:

96 MANESCHY, José Luis. **Entrevista concedida ao autor**. Belém, 17 jan. 2014.

97 LIMA, Rafael. **Entrevista concedida ao autor**. Belém, 18 set. 2013.

98 LIMA, Rafael. **Entrevista concedida ao autor**. Belém, 18 set. 2013.

99 Desde 1978 Belém estava no circuito do Projeto Pixinguinha com uma média de dez duplas se apresentando por edição, o que demonstra como era importante a cidade para o Projeto, segundo o discurso jornalístico. Mas em 1982, o Projeto Pixinguinha não foi realizado em Belém, sendo “transferido” para o Maranhão. A alegação da organização foi a falta de recursos, embora o “vandalismo que o Teatro da Paz sofreu” na edição do ano anterior aparece como motivo principal do cancelamento. “Definido: o Projeto Pixinguinha não vem a Belém”. **A Província do Pará**. Belém, 28 jul. 1982. p.11.

100 MOREIRA, Nélío Ribeiro. 2014. op. cit.

A Feira Pixinguinha Pará/80 mostrou diversos compositores já em fase de amadurecimento e dois intérpretes ao nível dos bons profissionais do país. O resultado geral foi muito superior ao de todos os festivais a que tenho assistido ultimamente, incluindo os [de] televisão.¹⁰¹

Efetivamente, como política cultural de Estado, a Feira foi como estratégia de incorporação, procurando mapear e instituir um discurso como projeto, apontando para a “falta” na cultura musical paraense. Nesse sentido, “autorizou” a produção e procedeu à classificação da produção musical local, tornando-a acessível por meio do disco com as músicas “finalistas” do evento. Mas isso não se deu como uma imposição, pois acionaram suas inventividades como artistas nessa condição de fronteirização. Dessa forma, como tática, utilizaram o suporte material/instrumental da Feira Pixinguinha para canalização da estética própria que inventaram como discurso cancional para expressão daquela realidade.

101 FUNARTE. LP **Feira Pixinguinha**. Funarte, 1980. (Encarte).

“AS BANDAS PASSARAM?”: CIRCUITO, SOCIABILIDADE E DIVERSIDADE ESTILÍSTICA NO MUNDO ARTÍSTICO DO *HEAVY METAL* PARAENSE (1993-1996)

*Bernard Arthur Silva da Silva*¹

1 A Problemática entre o *Heavy Metal* Paraense, Produção Musical e a Cidade de Belém

Em particular, no ramo artístico, o *heavy metal*² foi uma das manifestações musicais que se entranhou nas construções narrativas de Belém desde a metade dos anos 1970, transitando pelos 1980, culminando, em 1993,³ com o Festival *Rock 24 Horas*⁴. Por conta disso, agraciou os sujeitos dessa empreitada histórica.

-
- 1 Mestre em História Social (UFPA). Professor da Faculdade de História da UNIFESSPA.
 - 2 Sobre a História do *Heavy Metal*, ver: SILVEIRA JÚNIOR, Jeder Janotti. *Heavy metal com dendê: rock* pesado e mídia em tempos de globalização. Rio de Janeiro: E-papers, 2004, p. 19-25; 42-47.
 - 3 Ver: SILVA, Bernard Arthur Silva da. *Metal city*: apontamentos sobre a história do *heavy metal* produzido em Belém do Pará (1982-1993). Monografia (Graduação em História) – UFPA, Belém, 2010.
 - 4 O Projeto *Rock* na Praça 24 Horas no Ar foi uma realização da direção do Teatro Experimental Waldemar Henrique (TEWH) com apoio da Secretaria Estadual de Cultura – Secult. Ele aconteceu em três edições, entre os anos de 1992 e 1993, quando se apresentaram, em 24 horas corridas, sem nenhuma interrupção, as mais diversas vertentes do *rock* paraense. As duas primeiras

Para os propósitos deste texto, torna-se imprescindível buscar questionar a relação do *heavy metal* local com a cidade ao longo do tempo, em especial entre os anos de 1993 e 1996. Chamamos o período de “Pós-3º *Rock 24 Horas*”. Instante marcado pela pancadaria generalizada, envolvendo músicos, seguranças, membros de gangues de rua e público em geral, deflagração do fim do festival, estigma da violência atribuído ao *Rock* mais modificações no mapa de *metal* da cidade.⁵ O que permite situá-lo nesse espaço-tempo são as informações a seguir.

“Bandas de *rock* deslançarão campanha em favor da paz”⁶, “Noite do Roqueiro. Dose tripla de *rock* nesta sexta, às 22:00hs, no Parque dos Igarapés. É a ‘Noite do Roqueiro Ressuscitado’, que vai trazer a banda *DNA*, formada por Bruno (voz), Sidney (baixo), Day (bateria) e Alexandre (guitarra)”⁷, “A banda D em D (Distrito em Detonação) promove uma noite cheia de *rock*, com as bandas: *Morlock* e *Detroit*, no Drinks Club, final da linha do ônibus Distrito Industrial, em Ananindeua, a partir das 20 horas”⁸, “Realmente, foi um palco mesmo (TEWH), porque foi aí que, teve uma condição de se tocar música, que os outros lugares que ia tocar, o som não prestava, era muito ruim, o local era precário, né?”⁹, “A banda *RETALLATORY* está com material novo, lançaram recentemente a ‘*FUCKIN*’ demo ‘*SIKING IN PAIN*’, não perca esta cassetada no ouvido, compre logo a sua!”¹⁰ e “O *Master Satan* se inspirou em bandas

tomaram corpo na Praça da República (Av. Presidente Vargas, entre a Rua Oswaldo Cruz e a Av. da Paz, bairro Campina) e a terceira aconteceu na antiga Praça Kennedy (atual Praça Waldemar Henrique, na Av. Assis de Vasconcelos, esquina com a Av. Marechal Hermes, bairro Reduto). A primeira edição ocorreu entre os dias 4 e 5 de abril de 1992, a segunda edição ocorreu entre os dias 28 e 29 de novembro de 1992 e a terceira e última ocorreu entre os dias 24 e 25 de abril de 1993. Ao longo das três edições do projeto *Rock* na Praça 24 Horas no Ar, as bandas locais de *heavy metal* dominaram a escalafão do festival: 7 na primeira e segunda edições e 6 na terceira e última. Ver: MACHADO, Ismael. **Decibéis sob mangueiras**: Belém no cenário *rock* Brasil dos anos 80. Belém: Grafnorte, 2004; SILVA, op. cit.

- 5 SILVA, Bernard Arthur Silva da. **Mundo metálico belenense e política cultural**: declínio e reorganização do *heavy metal* paraense (1993-1996). Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – PPHIST/UFPA, Belém, 2014, p. 77-181.
- 6 **A Província do Pará**, Belém, 29 abr. 1993, 1º Caderno, p. 11.
- 7 **Diário do Pará**, Belém, 04 jun. 1993, Caderno D, Coluna de Bernardino Santos, p. 3.
- 8 **O Liberal**, Belém, 27 ago. 1993, Caderno Dia a Dia, Seção Variedades, Coluna Panorama de Luzia Miranda Álvares, p. 6.
- 9 PEREIRA, Marlos. **Entrevista concedida a Bernard Athur Silva da Silva**. Belém, 28 mar. 2009.
- 10 SENA, Alan Kleber. **Fanzine Jornal Ativo**, Belém, Ano III, nº 12, p. 7, maio 1993.

como *Black Sabbath*, *Venom* e *Bathory*, pioneiros no estilo *Black Death Metal*.¹¹ Suas letras são em inglês e usam satanismo para denunciar a ‘experiência da fé cristã’.¹²

Os periódicos locais (*A Província do Pará*, *O Liberal* e *Diário do Pará*), fanzines (*Jornal Ativo*) e as falas em entrevistas gravadas de músicos de bandas locais (Marlos Pereira, ex-guitarrista das *Morfeus* e *Kaliban*, ambas de *Thrash Metal*¹³) acerca do período 1993-1996, citadas há pouco, direcionam nossas indagações para as mudanças nos usos de espaços de Belém pelos *headbangers*¹⁴ (circuito), membros do mundo artístico do *Heavy Metal* local, regras sociais desse grupo e suas aplicações no convívio diário (sociabilidade) adicionado aos impactos das ramificações desse gênero musical nas identidades dos seus adeptos.

Assim, o caráter da cena de *Heavy Metal* paraense modificou-se depois do encerramento do *Rock 24 Horas* e deu outro rumo para o seu processo histórico. Obviamente, os momentos pré (1977-1982, 1982-1986, 1986-1989 e 1990-1993) e pós-3º *Rock 24 Horas* (1993-1996) justificam-se enquanto marcos da História Social do *Heavy Metal* paraense por materializarem as suas origens (1977-1982 e 1982-1986), expansão (1986-1989), consolidação (1990-1993), declínio e reorganização (1993-1996) em Belém.¹⁵ E eles, portanto, motivam as dúvidas citadas.

11 Sobre o *Black Metal*, ver: AZEVEDO, Cláudia Souza Nunes de. “**É para ser escuro!**” – **codificações do black metal como gênero audiovisual**. Tese (Doutorado em Música) – PPGM/UNIRIO, Rio de Janeiro, 2009, p. 137-166; CAMPOY, Leonardo Carbonieri. **Trevas na cidade: o underground do metal extremo no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – PPGSA/UFRJ, Rio de Janeiro, 2008, p. 134-182; SILVEIRA JÚNIOR, Jeder Janotti. **Heavy metal com dendê: rock pesado e mídia em tempos de globalização**. Rio de Janeiro: E-papers, 2004. p. 31-32.

12 **Diário do Pará**, Belém, 23 maio 1996, Caderno Animau, Coluna Som Doido, p. 2.

13 Sobre o *Thrash Metal*, ver: SILVEIRA JÚNIOR, op. cit., p. 26-27; PACHECO, Reubert Marques. **Thrashnation: as representações do medo na imagética do thrash metal norte americano dos anos 1980**. Dissertação (Mestrado em História) – PPGHC/UFU, Uberlândia, 2016. p. 36-39.

14 O termo *headbanger* é a denominação do fã de *Heavy Metal* e significa, traduzindo para a língua portuguesa, “batedor de cabeça”. Esse significado diz respeito ao movimento executado durante um show de *Heavy Metal*, que é balançar freneticamente a cabeça e os cabelos longos. Outro termo utilizado é *metalhead*, que quer dizer “cabeça de metal”. Com certeza uma referência também ao ato de “bater cabeça”.

15 Além da, já mencionada, presença do *Heavy Metal* nas 3 edições do Projeto *Rock 24 Horas*, acrescente-se a isso o fato de o *Heavy Metal* local, entre 77 e 93, ter estabelecido um circuito em logradouros privados e públicos do centro de Belém, sendo que, nestes últimos, destacaram-se

A fim de definir a presença do *Heavy Metal* em Belém, apresentamos o conceito de “mundo artístico” equivalente ao de “cena musical” que, segundo Becker, dever ser entendido como uma integração de pessoas que tomam atitudes e participam de atividades imprescindíveis à geração de obras (cadeias cooperativas em rede, práticas comuns e uso frequente de artefatos), consideradas por integrantes desse mundo como arte.¹⁶

E, para podermos entender os usos que os *headbangers* fazem dos locais da cidade, visando moldar e praticar sua sociabilidade, lançamos mão do conceito de “circuito” elaborado por Magnani. Ele representa o “exercício de uma prática ou oferta de determinado serviço por meio de estabelecimentos, equipamentos e espaços que não mantêm entre si uma relação de contiguidade espacial, sendo reconhecido em seu conjunto pelos seus usuários habituais”.¹⁷

Deve-se entender aqui, pelos prismas de Weinstein e Vasconcellos, a cultura do *Heavy Metal* a partir das dimensões sonora (o “poder” vindo do volume da música e guitarra, contrabaixo, bateria e vocal como fontes dessa sonoridade)¹⁸, visual (tipo de roupa, acessórios, capas de álbuns e logotipos de

o Teatro Experimental Waldemar Henrique (TEWH) como espaço de shows do gênero musical, permeados de recortes de bilheteria e, a Praça da República transformando-se no principal “ponto de encontro” dos seus adeptos. Presença em programas radiofônicos especializados (Programas *Metal Pesado*, *Peso Pesado* e *Balanço do Rock*) e colunas musicais integrantes de cadernos culturais dos jornais paraenses da época (coluna “*Dial 97*” dos cadernos “Dois (Arte/Espetáculos)” e “Cartaz” do Jornal *O Liberal*, coluna “Música Popular” do Caderno “*D*” do jornal *Diário do Pará* e coluna “*ZAP*” do Caderno *Magazine* do jornal *A Província do Pará*), além de fanzines e uma gama enorme de registros fonográficos lançados (*demo-tapes* e vinis). Percebe-se, então, que os intervalos do citado período, exceto 1993-1996, marcam uma curva ascendente do gênero musical em Belém. Ver: MACHADO, Ismael. **Decibéis sob mangueiras**: Belém no cenário rock Brasil dos anos 80. Belém: Grafnorte, 2004. p. 219-226; SILVA, Bernard Arthur Silva da. **Metal city**: apontamentos sobre a história do heavy metal produzido em Belém do Pará (1982-1993). Monografia (Graduação em História) – UFPA, Belém, 2010. p. 631-740; SILVA, Bernard Arthur Silva da. **Mundo metálico belenense e política cultural**: declínio e reorganização do heavy metal paraense (1993-1996). Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – PPHIST/UFPA, Belém, 2014. p. 34.

- 16 BECKER, Howard Saul. *Mundos da arte e actividade coletiva*. In: BECKER, Howard Saul. **Mundos da arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010. p. 54.
- 17 MAGNANI, José Guilherme Cantor. Introdução: circuitos de jovens. In: MAGNANI, José Guilherme Cantor; SOUZA, Bruna Mantese de. (org.). **Jovens na metrópole**: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2007, p.21.
- 18 Sobre a importância do vocal e seus dois tipos (agudo e grave), ver: VASCONCELLOS, Victor Maurício Barbosa de. **A Geografia do subterrâneo**: um estudo sobre a espacialidade das cenas de *heavy metal* no Brasil. Dissertação (Mestrado em Geografia) – PPGGEO/UFRJ, Rio de Janeiro, 2012. p. 60-77; WEINSTEIN, Deena. **Heavy metal**: the music and its culture. New York: Da Capo Press, 2000, p. 21-43.

bandas)¹⁹ e verbal (comunicação via palavras, podendo ser nomes das bandas, letras das músicas, títulos dos álbuns, palavras e frases).²⁰ Com as práticas sociais dos *headbangers*, o universo da cultura do *Heavy Metal* torna-se completo.²¹ Todas elas, conjugadas em união, dão a forma para a “sociabilidade metálica”, para a coesão grupal dos *headbangers* e, por fim, reforça, significativamente, a identidade dos fãs de *Heavy Metal*.²²

A espacialização dos mundo artístico e circuito do *Heavy Metal* em questão é *underground*. Ele é um nível de circulação das pessoas e da produção musical, ideológica e informacional do mundo e do circuito metálico local, mas que se aplica nacional e globalmente. Envolvem todos os sujeitos do mundo e do circuito metálico citados: músicos, fãs, setores produtivos e instituições que participam direta e indiretamente dessa produção/circulação. Todavia, o *underground* tem os materiais das bandas vendidos apenas em lojas especializadas e suas apresentações acontecem em lugares pequenos, sem infraestrutura e com pequena capacidade de abrigar o público. Logo, ele é específico, segmentado, selecionador, direcionado, ideológico e permeado de relações pessoais, próximas entre produtores da música *Heavy Metal* e os *headbangers*, em contraposição ao *mainstream*, sem restrições e com fama e lucro e relações impessoais, distantes.²³

19 No visual *headbanger*, “a cor preta domina”. Ver: VASCONCELLOS, op. cit.

20 No que diz respeito às letras de músicas no *Heavy Metal*, dois grandes eixos temáticos existem: temas dionisíacos e temas do caos. Para saber os temas, o que eles abordam e suas fontes de inspiração, ver: Ibidem.

21 As práticas sociais valorizadas pelos *headbangers*, em momentos de reunião (shows e seções de audição de *Heavy Metal*) são: *stagediving*, *headbanging*, *air guitar*, *air drum*, *moshpit* e o “símbolo do demônio” ou o símbolo do *Heavy Metal*. Para saber mais sobre suas características, ver: SILVA, Bernard Arthur Silva da. **Mundo metálico belenense e política cultural**: declínio e reorganização do *heavy metal* paraense (1993-1996). Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – PPHIST/UFPA, Belém, 2014.

22 SILVEIRA JÚNIOR, Jeder Janotti. **Heavy metal com dendê**: rock pesado e mídia em tempos de globalização. Rio de Janeiro: E-papers, 2004. p. 23-24, p. 47, p. 52; JÚNIOR, Heitor Frúgoli. **Sociabilidade urbana**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. p. 9; MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p. 101; SILVA, Bernard Arthur Silva da. **Mundo metálico belenense e política cultural**: declínio e reorganização do *heavy metal* paraense (1993-1996). Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – PPHIST/UFPA, Belém, 2014. p. 21.

23 CAMPOY, Leonardo Carbonieri. Trevas na cidade: o *underground* do metal extremo no Brasil. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. p.73-74; VASCONCELLOS, Victor Maurício Barbosa de. **A Geografia do subterrâneo**: um estudo sobre a espacialidade das cenas de *heavy metal* no Brasil. Dissertação

Circunscrevemos o intervalo 1993-1996 para expormos aqui as ações desses sujeitos (*headbangers*) e seus alcances no tocante às mutações da cena *heavy metal* na urbe belenense. Essas atividades foram inscritas em lembranças captadas nos jornais, revistas (*Rock Brigade* e *Top Rock*), fanzines (*Jornal Ativo*, *Mayhemazine* e *Metal Guardian*) e entrevistas (músicos, fanzineiros e produtores).

A respeito dos jornais, concordamos com Tânia Regina de Luca ao caracterizá-los e problematizá-los como “empreendimentos que reúnem um conjunto de indivíduos, o que os torna projetos coletivos, por agregarem pessoas em torno de ideias, crenças e valores que se pretende difundir a partir da palavra escrita”.²⁴ Em seguida, as revistas especializadas em *Heavy Metal* vinculadas, apesar de específicas, ao *mainstream* do *Heavy Metal*. Segundo Janotti Júnior, são “importantes fontes de circulação dos mitos e relatos metálicos”, representam o “grande código de reconhecimento e aceitação entre os fãs de *Heavy Metal*” e “organizam e estruturam a arqueologia do universo metálico”. Logo, “discutir a trajetória heroica das bandas, reiterar as fronteiras do gênero e diferenciar os diversos subgêneros são importantes alicerces da sociabilidade metálica”. Tais relatos metálicos, presentes nessas revistas, constituem narrativas “que ordenam a história do *metal*, dotando de sentido o *Heavy Metal* e sua inserção na trajetória do *rock*, em contraposição à suposta desordem da música *pop*, considerada profana e caótica pelos fãs”.²⁵

Diferentemente, os fanzines são um elemento da mídia impressa independente, criadores de uma rede global de troca de informações, além de caracterizarem-se pelo pequeno porte e pessoalidade. Uma oposição ao *mainstream* comunicacional, materializado por grandes jornais e revistas que, juntos, ligam-se à grande indústria fonográfica (financiamento de anúncios e divulgações de seus catálogos).²⁶

(Mestrado em Geografia) – PPGGEO/UFRJ, Rio de Janeiro, 2012. p. 45-48; WEINSTEIN, Deena. *Heavy metal: the music and its culture*. New York: Da Capo Press, 2000. p. 283-284.

24 LUCA, Tânia Regina de. Fontes impressas: história dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2011, p.116.

25 SILVEIRA JÚNIOR, Jeder Janotti. **Heavy metal com dendê: rock pesado e mídia em tempos de globalização**. Rio de Janeiro: E-papers, 2004. p. 47.

26 CAMPOY, op. cit., p. 68-69; VASCONCELLOS, op. cit., p. 46-47; WEINSTEIN, op. cit., p. 178.

Por fim, as entrevistas devem ser construídas a partir de “uma troca entre dois sujeitos”, uma “visão mútua” sobre determinadas ações de sujeitos no tempo e espaço.²⁷ Queremos esclarecer o real alcance dessas remodelagens espaciais, sociais e estilísticas que se manifestaram na diferente cartografia do *Heavy Metal*, do pós-3º Rock 24 Horas. Feita essa afirmação, pretende-se realizar uma História Social do *Heavy Metal*²⁸ em diálogo com a História Social das Cidades²⁹, Antropologia Urbana³⁰ e Sociologia Interacionista.³¹

2 Reorganização do Circuito de Espaços do *Heavy Metal* Paraense: fluxos e memórias de *Headbangers*

O comportamento das bandas locais de *heavy metal*, no que diz respeito à rearticulação das manifestações das suas produções (shows) na cidade de Belém logo após os anos que se seguiram ao 3º Rock 24 Horas (1993, 1994, 1995 e 1996), foi de continuidade na construção e lançamento de suas *demos-tapes* e álbuns em formato de discos de vinil, além, é óbvio, de suas apresentações para o público *headbanger* paraense. Suas ações voltadas para uma iniciativa em busca da paz para a imagem do *rock* em geral, inclusive o *heavy metal*, foram muito sentidas em qualquer evento de “música pesada”.³²

Todavia, existiram descontinuidades, enfrentamentos e negociações ligadas à busca por espaço feita pelo *heavy metal* na capital paraense. Com os desdobramentos do 3º Rock 24 Horas, o festival acabou se transformando,

-
- 27 PORTELLI, Alessandro. Forma e significado na história oral: a pesquisa como um experimento em igualdade. In: **Projeto História (PPGH/PUC/SP)**, São Paulo, n. 14, fev./1997. p. 9. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11231/8239>. Acesso em: 15 nov. 2020.
- 28 CHACON, Paulo. **O que é rock**. São Paulo: Brasiliense, 1985; FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll: uma história social**. Rio de Janeiro: Record, 2008; HOBSBAWM, E. J. **História social do jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 1989.
- 29 BRESCIANI, Maria Stella. Cidade e história. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi (org.). **Cidade: história e desafios**. Rio de Janeiro: FGV, 2002.
- 30 MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, n. 49, v. 17, jun. 2002, p. 11-29; MAGNANI, op. cit., p. 21.
- 31 BECKER, Howard Saul. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008; BECKER, op. cit., p. 54.
- 32 SILVA, Bernard Arthur Silva da. **Mundo metálico belenense e política cultural: declínio e reorganização do heavy metal paraense (1993-1996)**. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – PPHIST/UFPA, Belém, 2014. p. 77.

segundo Leonardo I. G. Faria, no “fator que possibilitou o início de uma política cultural de exclusão do *rock* na cidade, associando-o à violência” e fazendo com que o local principal de shows utilizado pelas bandas de *heavy metal*, TEWH, via nova diretoria, reduzisse a frequência deles em seu recinto.³³

Outros locais que pertenciam ao circuito metálico local, do período de 1990 a 1993, como TEWH, o Circo do Centur (na área que compreendia a Praça do Artista, que por sua vez, estava dentro da estrutura da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves), o Teatro Margarida Schiwazzappa, o Teatro Líbero Luxardo, o Teatro Estadual São Cristóvão, o Teatro do Complexo do Mercado de São Brás e a Praça da República tiveram os *shows* de *rock* e *heavy metal* cancelados pela Secretaria Estadual de Cultura – Secult, representada, à época, por Guilherme De La Penha.

A partir dali, a Secult, de acordo com o secretário, somente apoiaria “os shows no teatro Waldemar Henrique e do projeto Clima de Som, realizado às quintas-feiras no cine-teatro Líbero Luxardo, no Centro Cultural Tancredo Neves (Centur)”³⁴, o que provocou, como consequência, o encerramento desses mesmos eventos nos demais pontos.

Todos eles estavam localizados em bairros centrais de Belém, como Campina, São Brás, Nazaré e Batista Campos. Isso indicava o movimento do *heavy metal* local saindo de um circuito composto por áreas periféricas e em grande parte privadas, entre 1986-1989, para localidades centrais e públicas de Belém durante os quatro anos iniciais da década de 1990.³⁵ O *heavy metal* paraense estava no centro da cidade, estabelecido e consolidado, quando o 3º *Rock 24 Horas* teve seu desfecho desfavorável.

Em 1993-1996, o recorte que podemos denominar de pós-3º *Rock 24 Horas*, marcou o aparecimento de outra espacialidade do circuito metálico em Belém. Uma que chegou a abarcar outros distritos e municípios integrantes, e até não integrantes, da Região Metropolitana da capital (RMB).³⁶

33 FÁRIA, Leonardo I. G. **O 3º festival de rock 24 horas e sua representação no imaginário roqueiro em Belém (1992-1995)**. Monografia (Graduação em História) – UFPA, Belém, 2006. p. 37.

34 **O Liberal**, Belém, 26 abr.1993, 1º Caderno, p. 14.

35 SILVA, op. cit., p. 105-106.

36 A Região Metropolitana de Belém (RMB), à época, era formada por Belém, Ananindeua e Marituba. Mosqueiro, Icoaraci e Outeiro eram distritos de Belém. Bragança e Castanhal eram municípios que não faziam parte da RMB. Ver: Idem.

Essa nova cartografia do *heavy metal* paraense foi composta por: *Drinks Club*, no bairro Distrito Industrial em Ananindeua; Boate Dinossauros, no bairro Decouville em Marituba; Praça Matriz de Icoaraci e *Exotic's Bar*, no Distrito de Icoaraci; Bar Olê-Olá, no Parque dos Igarapés; Bar Domquichopp e Boate Escápole, que ficavam ao longo da Av. Augusto Montenegro, situados nos bairros Marambaia, Satélite e Parque Verde, respectivamente; Vadião (UFPA), Bar Moustache, Boate *Rhyno's*, Bar *Go Fish*, Ginásio da Tuna, Boate Insãnu, Teatro do Mercado Municipal de São Braz, TEWH e Boate *Spectron*, situados nos bairros Universitário, Jurunas, Nazaré, Campina, Souza, Umarizal e São Braz.³⁷

Como essa nova geografia do mundo e circuito metálicos paraenses tiveram efeitos sobre a sociabilidade e identidade *headbangers* locais? E quais foram as modificações trazidas pelo circuito metálico em 1993-1996 para os fluxos internos de *headbangers* paraenses, lugares de encontro e espaços de shows?

O sentido atribuído ao 3º *Rock 24 Horas* pelos *headbangers* locais, em relação às consequências que ele provocou para o cenário *underground* metálico paraense, tem diversas faces.

Para uns, como parte da imprensa local e pessoas externas ao meio *headbanger*, a imagem do *heavy metal* ficou ligada à violência”. Isso ocasionou a diminuição do número de bandas, proporção menor de eventos, frequência reduzida de shows de *heavy metal* no TEWH, caída de público nos shows de *heavy metal*, fechamento de espaços para a prática do *heavy metal*, a perda de qualidade musical da “música pesada” local e quase um fim desse gênero musical na capital paraense. Outros, colocam que esse foi um momento de “amadurecimento”, “maior organização” e “domínio” maior sobre as ações do movimento *headbanger*.³⁸

Mauro “Gordo” Seabra, àquela altura baterista das bandas locais de *thrash metal* e *heavy metal* tradicional³⁹ *Dr. Stein* e *DNA*, respectivamente, afirmou que “prejudicou bastante a cena”, ela “ficou praticamente morta durante aí uns

37 SILVA, Bernard Arthur Silva da. **Mundo metálico belenense e política cultural**: declínio e reorganização do *heavy metal* paraense (1993-1996). Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – PPHIST/UFPA, Belém, 2014.

38 *Ibidem*, p. 84.

39 Sobre o *Heavy Metal* tradicional, ver: SILVEIRA JÚNIOR, Jeder Janotti. **Heavy metal com dendê**: rock pesado e mídia em tempos de globalização. Rio de Janeiro: E-papers, 2004. p. 19-25.

cinco anos”, com “eventos bem menores” e o “número de bandas diminuiu bastante”. E as “bandas ‘empolgadas’”, na visão do baterista, que “fazia bandinha só pra aparecer”, esse “pessoal aí, se afastou”.⁴⁰

E a partir daí, “começa uma certa decadência da qualidade das bandas”, em função de gêneros musicais novos, recém-chegados em Belém, como o *grunge*, estilo que passou a se tornar muito popular entre jovens músicos que estavam montando bandas de *rock*. Essa “gente nova não gostava de *heavy metal*”. As “bandas de *metal*, elas ficaram restritas a poucas bandas aqui em Belém”. Os “espaços se fecharam” depois do 3º *Rock 24 Horas*.⁴¹

Marlos Pereira, então guitarrista da banda de *thrash metal* *Morfeus*, corroborou com Mauro “Gordo” Seabra, alertando para a “queimação de filme’ absurda” que foi o 3º *Rock 24 Horas* e a violência presente nele para os apreciadores do *heavy metal*. Devido à visão produzida pela mídia em relação aos *headbangers* – que afirmou terem sido eles os responsáveis: “os roqueiros quebraram tudo”, os “metaleiros, vândalos, quebraram” a estrutura do festival, impedindo a realização de sua terceira edição –, o público dos *shows* de *heavy metal*, que estava crescendo cada vez mais, diminuiu drasticamente, assim como os espaços para apresentações, que “se fecharam por completo e totalmente”.⁴²

Defensores de uma visão mais otimista acerca do que foi gerado pelo 3º *Rock 24 Horas* para a disposição espacial do *heavy metal* na RMB, Joelcio Graim e Luciano Arakaty, ambos guitarristas das bandas de *heavy metal* tradicional e *death/thrash metal*⁴³ *Mitra* e *Retaliatory*, expuseram seus olhares sobre o assunto. Segundo eles, a “questão de espaço, fechou um pouco”, porém, “isso não foi culpa da direção do 24 Horas”. O que aconteceu foi, na verdade, uma “falta de planejamento” da organização do evento e isso levou ao fim precoce do 3º *Rock 24 Horas*. Não foi algo intencional.⁴⁴

40 SEABRA, Mauro “Gordo”. **Entrevista concedida a Bernard Arthur Silva da Silva**. Belém, 11 maio 2009.

41 Idem.

42 PEREIRA, Marlos. **Entrevista concedida a Bernard Athur Silva da Silva**. Belém, 28 mar. 2009.BB

43 Sobre o *Death/Thrash Metal*, ver: SILVEIRA JÚNIOR, op. cit., p.26-31.

44 ARAKATY, Luciano. **Entrevista concedida a Bernard Arthur Silva da Silva**. Belém, 23 ago. 2009.

Além disso, o “WH começou a fechar as portas”⁴⁵ devido à quebra de banheiros e situações de depredações nos camarins, que já vinham acontecendo desde o início dos anos 1990, quando as pautas do teatro passaram a ser dominadas pelas bandas de *rock* e *heavy metal*.

Por conseguinte, “Márcia Freitas entrou como administradora do teatro e começou a impor moral com relação a isso”, substituindo Fernando Rassy, o diretor que incentivou a presença roqueira no local e um dos principais idealizadores e realizadores do Festival *Rock 24 Horas*.⁴⁶

Desse modo, as pautas que eram realizadas todos os dias da semana passaram para os fins de semana, contendo duas bandas por show apenas. Por fim, “as bandas que eram acostumadas a tocar todo final de semana, tipo *Jolly Joker*, *Morfeus*, começaram a ser barradas desse tipo de coisa. O cara só tinha espaço pra tocar uma vez por mês, ou uma vez a cada dois meses”. As bandas “tiveram que amadurecer, a correr atrás dos espaços”.⁴⁷

Até o 3º *Rock 24 Horas*, o circuito metálico local de 1990-1993 pode ser caracterizado como “convergente, concentrado”, e era esse tipo que predominava em Belém naquela oportunidade.⁴⁸

Nesse sentido, esse circuito gerava fluxos (movimentações dos *headbangers*) que convergiam para o espaço de sociabilidade e ali permaneciam concentrados durante todo o período de reunião do grupo, normalmente em noites do final de semana (a Praça da República e o TEWH). Durante a madrugada ou pela manhã, esses fluxos retornavam aos seus locais de origem. Esse tipo de movimento também ocorria quando o encontro era realizado em lugares secundários, ou seja, em espaços que não apresentavam tanta centralidade para o grupo e por isso recebiam fluxos menores, menos periódicos e normalmente

45 GRAIM, Joelcio. **Entrevista concedida a Bernard Arthur Silva da Silva**. Belém, 23 mar. 2012; 27 maio 2012.

46 Idem.

47 Ibidem.

48 SILVA, Bernard Arthur Silva da. **Mundo metálico belenense e política cultural: declínio e reorganização do *heavy metal* paraense (1993-1996)**. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – PPHIST/UFPA, Belém, 2014. p. 105; VASCONCELLOS, Victor Maurício Barbosa de. **A Geografia do subterrâneo: um estudo sobre a espacialidade das cenas de *heavy metal* no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Geografia) – PPGGEO/UFRRJ, Rio de Janeiro, 2012. p. 17.

de áreas mais próximas (da Praça da República para outros espaços, nos quais eram realizados *shows* de *heavy metal*, espaços esses já citados anteriormente).⁴⁹

Era claro que, nesse ínterim, a Praça da República e o TEWH eram os lugares centrais para a sociabilidade metálica dos *headbangers* paraenses. Mas estavam longe de serem os únicos, visto que a interação social desses sujeitos também partia dessas áreas para acontecer em shows de *heavy metal*, tomados em outras paragens, como o Teatro Municipal do Mercado de São Brás, o Teatro Estadual São Cristóvão e o Circo do Centur.

A centralidade mencionada se devia a três fatores: 1) A área de influência e o nível de deslocamento empreendido pelas pessoas para chegar até os locais das apresentações (em média 500 pessoas, ou até mais, assistiam aos *shows* de *heavy metal* no TEWH, sendo que multidões de mil pessoas aproximadamente ficavam do lado de fora porque não havia mais espaço suficiente); 2) O número de pessoas que se deslocava e frequentava esses lugares (não somente *headbangers* e pessoas dos mais diversos bairros da RMB: Jurunas, Cremação, Guamá, Fátima, Marco, Pedreira, Marambaia e Coqueiro) e que se direcionava para a Praça da República e TEWH, como também outros vindos de distritos e municípios integrantes e não integrantes da RMB, mas ao mesmo tempo próximos e distantes da capital (bairros Distrito Industrial e Cidade Nova, no município de Ananindeua; bairro Decouville, no município de Marituba; e os municípios distantes de Bragança e Castanhal, além dos distritos de Icoaraci e Outeiro); e 3) Periodicidade de ocupação dos espaços pelos *headbangers* (como os *shows* aconteciam durante todos os dias da semana, em muitas situações, *headbangers* amanheciam conversando e bebendo bebidas com alto teor de álcool a preços baixos, cachaça e vodca, na Praça da República depois do fim dos eventos no TEWH. Logo em seguida, caminhavam para as paradas de ônibus localizadas nas avenidas Nazaré, Pres. Vargas e Assis de Vasconcelos, próximas à praça, para apanharem suas conduções).⁵⁰

49 SILVA, Bernard Arthur Silva da. **Mundo metálico belenense e política cultural**: declínio e reorganização do *heavy metal* paraense (1993-1996). Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – PPHIST/UFPA, Belém, 2014. p. 105; VASCONCELLOS, Victor Maurício Barbosa de. **A Geografia do subterrâneo**: um estudo sobre a espacialidade das cenas de *heavy metal* no Brasil. Dissertação (Mestrado em Geografia) – PPGGEO/UFRRJ, Rio de Janeiro, 2012. p. 17.

50 MACHADO, Ismael. Decibéis sob mangueiras: Belém no cenário rock Brasil dos anos 80. Belém: Grafnorte, 2004. p. 207-208, p. 214-215, p. 222; SILVA, Bernard Arthur Silva da. **Metal city**: apontamentos sobre a história do *heavy metal* produzido em Belém do Pará (1982-1993).

Após o 3º *Rock 24 Horas*, o caráter dessa geografia do *heavy metal* local se transformou consideravelmente. É sobre essas transformações, e o novo circuito metálico produzido por elas, que Joelcio Graim, Mauro “Gordo” Seabra, Marlos Pereira e Luciano Arakaty teceram seus comentários.

O circuito do *heavy metal* paraense, entre os anos de 1993 e 1996, foi traduzido como “convergente-disperso”. Nele, a Praça da República ainda era um “espaço para onde convergem os fluxos em um momento”, mas “ao mesmo tempo é o espaço onde se originam novos fluxos, que se dirigem para outros lugares”. Esse “lugar-central recebe e concentra essa movimentação, e depois, há outros fluxos divergentes originados ali mesmo e que se dirigem para lugares mais secundários”.⁵¹

Tais lugares eram bem distantes do centro da cidade (no qual estavam a Praça da República e TEWH, os principais espaços agregadores de *headbangers*), de difícil acesso em função das poucas alternativas de transporte público e pouco frequentados pela grande maioria dos *headbangers* por falta de identidade com as áreas periféricas e alta periculosidade reforçada via ações de gangues juvenis de rua. Por esses motivos, percebe-se uma perda significativa – e não um desaparecimento completo – da centralidade e importância da Praça da República e do TEWH para a sociabilidade metálica paraense.⁵²

Por sua vez, o evento 3º *Rock 24 Horas* provocou uma política cultural estadual diminuída e menos atuante nos shows metálicos que ocorriam em espaços públicos do centro da cidade, dentre eles, o TEWH como o mais recorrente.⁵³

Por um lado, entre os próprios *headbangers* paraenses continuou o controle quase que exclusivo sobre todo o processo de produção, divulgação e realização

Monografia (Graduação em História) – UFPA, Belém, 2010. p. 509; VASCONCELLOS, Victor Maurício Barbosa de. **A Geografia do subterrâneo**: um estudo sobre a espacialidade das cenas de *heavy metal* no Brasil. Dissertação (Mestrado em Geografia) – PPGGEO/UFRJ, Rio de Janeiro, 2012. p. 16.

51 SILVA, Bernard Arthur Silva da. **Mundo metálico belenense e política cultural**: declínio e reorganização do *heavy metal* paraense (1993-1996). Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – PPHIST/UFPA, Belém, 2014. p. 114-115; VASCONCELLOS, Victor Maurício Barbosa de. **A Geografia do subterrâneo**: um estudo sobre a espacialidade das cenas de *heavy metal* no Brasil. Dissertação (Mestrado em Geografia) – PPGGEO/UFRJ, Rio de Janeiro, 2012. p. 18.

52 SILVA, op. cit., p. 116-117.

53 Idem, p. 113.

de eventos musicais ligados ao *heavy metal* na capital paraense.⁵⁴ Todavia, existiu, ao mesmo tempo, o interesse comercial e mercantil que começou a imperar nesses shows. Estes, a partir daquele momento, passaram a se concretizar em espaços privados, onde os donos estabeleciam seus próprios critérios sobre o uso do espaço, a lotação e a divisão dos lucros conseguidos com a venda de ingressos. Junto a isso, veio o aparecimento de produtoras de eventos de *heavy metal* lideradas por praticantes e não praticantes da “música pesada” local.⁵⁵

A perda gradativa do domínio de pautas no TEWH em função das consequências oriundas do desfecho do 3º *Rock 24 Horas*, as mudanças de direção do teatro, a ruptura na política cultural estadual representada pelo novo posicionamento da Secult em relação aos eventos de *rock*, o término de programas de rádio importantes para o *heavy metal* (programa *Peso Pesado* na Rádio *Belém FM*) e o encerramento das atividades de colunas culturais especializadas em música que davam abertura às notícias sobre o mundo *underground* paraense de *heavy metal* (colunas *Dial 97* e *Zap*, de Dom Floriano e Edyr Augusto Proença, nos jornais *O Liberal* e *A Província do Pará*, respectivamente) influenciaram muito nas modificações dos shows de *heavy metal* e espaços nos quais eles ocorriam.⁵⁶

A imagem preconcebida dos roqueiros em geral, aliada à violência pintada na mídia impressa local, encorpou ainda mais essas alterações. O circuito *underground* do *heavy metal* paraense, que tinha o show como espinha dorsal na comunicação e apresentação da cultura da “música pesada” local, passou, em grande parte, para mãos privadas, tanto dos *headbangers* quanto dos não adeptos⁵⁷. Sendo sua ocorrência, a partir daquele instante, cravada em grande parte nos locais privados, longe do centro da cidade. E isso não deu incentivo aos *headbangers* do mundo *underground* paraense de *heavy metal* para sua coesão grupal. Pois acabavam frequentando logradouros aliados às sonoridades *pop*, como *axé music*, *brega*, *pagode* e *reggae*.⁵⁸

54 Para saber mais sobre as produtoras locais de shows de *heavy metal* e seus fundadores, tais como Ná Figueiredo Produções, *Metal Rose* Produções e Pandora Produções, ver: SILVA, op. cit., p. 113-133.

55 Idem.

56 Ibidem.

57 Ibidem.

58 Ibidem.

Entre 1993 (a partir do mês de maio, o início do pós-3º Rock 24 Horas) e 1994, os shows de *heavy metal*, pontos de encontro, locais de eventos e as relações sociais entre os *headbangers* começavam a sentir essa transição.

Em 1993, foram noticiados cinco shows de *heavy metal* somente no TEWH, aos finais de semana, mais especificamente no domingo, contendo no mínimo uma banda e no máximo duas. A nova linha de ação da gestão do teatro queria um show de *heavy metal* por mês, e de preferência no sábado ou no domingo. Desses cinco, somente três aconteceram no mesmo mês: os das bandas *Retaliatory*, *Jolly Joker* e *Morfeus*, nas mesmas duas semanas do meio do mês de dezembro de 1993. E ainda, nesse momento, os shows eram produzidos, divulgados e realizados somente pelas próprias bandas e *headbangers* próximos que atuavam como seus “produtores”.⁵⁹

Os jornais locais *O Liberal* e *Diário do Pará*, por meio de seus cadernos culturais (Dia a Dia e D, respectivamente), registraram a dinâmica das bandas no teatro.

Algumas das notícias de 1993 foram as seguintes: “*Deuzwyth*, a banda de *death/thrash metal* (ritmo mais rápido do que o *thrash*) se apresenta hoje, às 20 horas, no Teatro Waldemar Henrique”⁶⁰, “*DNA* lança *demo tape* no Waldemar Henrique”⁶¹, “*Jolly Joker*, metal pesado. Se você também quer experimentar essa química, vá ao teatro Waldemar Henrique neste sábado, às 20 horas, e aprenda de uma vez por todas o que é *rock’n’roll*”⁶², “*Retaliatory*’ mostra seu *rock*. A banda *Retaliatory* faz, hoje, um dos últimos shows de *rock* do ano. ‘*Sinking in pain*’ será apresentado logo mais, às 21 horas, no Teatro Waldemar Henrique. Os ingressos custam 300 cruzeiros reais”⁶³ e “*Morfeus*’ mostra seu primeiro disco. Não é sempre que um disco de *rock* cai nas graças da crítica especializada. Ainda mais se se trata de uma banda saída de um centro distante, como a

59 Desde o final dos anos 1970, passando por toda a década de 1980 até chegar nos quatro primeiros anos da década de 1990, os shows de bandas paraenses de *heavy metal* sempre foram feitos por membros delas. Em alguns momentos, surgiram pessoas de dentro do público *headbanger* que passaram a se ligar com a banda e começaram a agir enquanto “empresários” de tais bandas. Ver: SILVA, op. cit., p. 84-98, p. 143-233, p. 356-548.

60 *O Liberal*, Belém, 07 maio 1993, Caderno Dia-a-Dia, p. 6.

61 *Diário do Pará*, Belém, 28 ago. 1993, Caderno D, p. 5.

62 *Diário do Pará*, Belém, 10 dez. 1993, Caderno D, Seção de Shows de Carlos Queiroz, p. 4.

63 *O Liberal*, Belém, 16 dez. 1993, Caderno Dia a Dia, p. 7.

Amazônia. Mas a banda *Morfeus* foi saudada com entusiasmo pelo lançamento de seu primeiro disco, *Disbelieved World (Whiplash Records)*.⁶⁴

A partir de junho de 1993 até 1994, apareceram novas informações sobre eventos de *heavy metal*, já falando de bares, boates, parques e escolas de música (espaços privados), muitos localizados em áreas periféricas da RMB, recebendo shows de “música pesada”, produzidos e realizados pelos músicos e *headbangers* “produtores” das bandas. Equipamentos de som e iluminação, mais o deslocamento deles e as bandas, além da segurança, pagamento de aluguéis dos locais e divisão de lucros oriundos da bilheteria, tornaram-se suas responsabilidades. E, finalmente, apareceram produtoras privadas, tendo à frente pessoas simpatizantes do *heavy metal*, como Ná Figueiredo, que iniciaram produções de shows locais e nacionais. Essas características tiveram sua conformação final no biênio 1995-1996.

As informações são as seguintes: “Noite do Roqueiro. Dose tripla de *rock* nesta sexta, às 22:00hs, no Parque dos Igarapés. É a ‘Noite do Roqueiro Ressuscitado’, que vai trazer a banda *DNA*, formada por Bruno (voz), Sidney (baixo), Day (bateria) e Alexandre (guitarra)”⁶⁵, “*Rock Olê Olá*. A Tao – Academia de Música, promove dia 23, quarta-feira, às 21:00h, no Olê Olá, o primeiro show das bandas que estudam na escola. O evento reúne o *Pink Floyd Cover*, *Endless* e *DNA*, que apresentarão show completo”⁶⁶, “A banda D em D (Distrito em Detonação) promove uma noite cheia de *rock*, com as bandas: *Morlock* e *Detroit*, no *Drinks Club*, final da linha do ônibus Distrito Industrial, em Ananindeua, a partir das 20 horas”⁶⁷, “Para os que curtem o *rock* paraense. Os fãs do *rock* podem assistir a parte 2 da ‘Noite do roqueiro ressuscitado’, evento promovido pela *Metal Rose* Produções. Este ano, só *Pink Floyd Cover* e *Jolly Joker* estão na onda”⁶⁸, “Som da *DNA* para pernambucano ouvir. Na maré braba da falta de espaço para shows, as bandas de *rock* têm mesmo de cantar em outras freguesias. Como vai fazer a *DNA*, em Recife, neste final de semana”⁶⁹,

64 O *Liberal*, Belém, 18 dez. 1993, Caderno Dia a Dia, p. 5.

65 *Diário do Pará*, Belém, 04 jun. 1993, Caderno D, Coluna de Bernardino Santos, p. 3.

66 *Diário do Pará*, Belém, 19 jun. 1993, Caderno D, Coluna Dicas, p. 6.

67 O *Liberal*, Belém, 27 ago. 1993, Caderno Dia a Dia, Seção Variedades, Coluna Panorama de Luzia Miranda Álvares, p. 6.

68 O *Liberal*, Belém, 2 out. 1993, Caderno Dia a Dia, Seção Variedades, p. 7.

69 O *Liberal*, Belém, 18 nov. 1993, Caderno Dia a Dia, Seção Social, p. 5.

“Com o objetivo de reabrir o espaço para o *rock* paraense, ocorrerá, a partir das 18 horas de hoje às 6 horas de amanhã, o *Dinossauros Rock Festival*, *Jolly Joker*, *DNA*, *Violetha Púrpura*, *Retaliatory*, *Insolência Pública*, *Tribo*, *The Green Hell Angels*, *Morganas*, *Delinquentes*, *Nó Cego*, *Blood* e *Dash* são as doze bandas de *rock* que vão esquentar a galera na boite *Dinossauros*”⁷⁰ e “*Rock’in Rola*’ será levado todos os domingos, às 18 horas, no teatro, com preços populares”.⁷¹

Os anos de 1995 e 1996 estabeleceram, de uma vez, as tendências da nova cartografia do *heavy metal* paraense na RMB, originada após o 3º *Rock 24 Horas* e elencada inicialmente entre maio de 1993 e o ano de 1994. Tendências essas mencionadas há pouco.

Algumas matérias do jornal *O Liberal* atestaram a recém-criada situação espacial da “música pesada” na capital paraense: “*Viper* leva o melhor do *rock*. É o que a banda *Viper* promete ao público de Belém, hoje, em apresentação única na *Spectron*”⁷², “O palco é cercado pela mata e os feiticeiros da pajelança são as bandas *Dorsal Atlântica*, *Stress* e *Jolly Joker*, que se apresentam apenas hoje à noite no Parque dos Igarapés”⁷³ e “[...] o projeto *Highway to Rock*, da boate *Rhyno’s*, apresenta as bandas paraenses *DNA* e *Iron Maiden Cover*”.⁷⁴

De acordo com as fontes pesquisadas (jornais *O Liberal*, *Diário do Pará* e *A Província do Pará*), elas apontam para a distribuição de shows de *heavy metal* na RMB por mês e ano entre 1994 e 1996. Dentre os meses e os anos, os que se destacam são janeiro, março, abril, junho e agosto de 1994-1996. Os outros meses são fevereiro, maio e dezembro. Julho, setembro, outubro e novembro não tiveram nenhum registro de show de *heavy metal*.

Janeiro de 1996 com apenas 3 shows, e nos outros meses dos anos de 1994 e 1995, não foram registrados shows. Março de 1994 e 1996 com 5 e 3 shows, menos 1995. Abril apresentou o número de shows por ano mais equilibrado, girando em torno de 6, 2 e 6 para 1994, 1995 e 1996, respectivamente. Junho mostrou apenas shows metálicos nos anos de 1995 e 1996, com 5 e 2. Enfim,

70 **O Liberal**, Belém 26 mar. 1994, Caderno Dia a Dia, Seção Variedades, p. 7.

71 **O Liberal**, Belém 16 abr. 1994, Caderno Dia a Dia, Seção Variedades, p. 6.

72 **O Liberal**, Belém 07 abr. 1995, Caderno Atualidades, p. 1.

73 **O Liberal**, Belém 22 dez. 1995, Caderno Cartaz, Seção Variedades, p. 2.

74 **O Liberal**, Belém 09 fev. 1996, Caderno Cartaz, p. 3.

agosto mostrou a força de 1996, com 8, e somente 1 para o ano de 1995. Nesse mesmo mês, o ano de 1994 não registrou show de *heavy metal* na RMB.⁷⁵

Fevereiro para todos os anos (1994, 1995 e 1996) registrou 1 show. Maio, apenas 2, para os anos de 1994 e 1996, sem o ano 1995, e dezembro teve 4 shows para o ano de 1995. Setembro, outubro e novembro do período 1994-1996 passaram sem presenciar um show de *heavy metal*.⁷⁶

Esse quadro de informativos sobre shows de *heavy metal* presentes nos periódicos e as contagens desses eventos convertidas em gráficos, adquiridas a partir dos jornais, expuseram para nós outro tipo de fluxo de *headbangers* pela urbe belenense e um circuito metálico *underground* paraense diferente. Ao mesmo tempo, com frequência de shows diminuída e espaços novos sem laços identitários com o *heavy metal* local, além do espraiamento e da ampliação desse gênero musical para localidades urbanas até então desconhecidas e estranhas para ele próprio e muitos *headbangers* que apenas o conheciam quando de suas idas aos logradouros públicos do circuito metálico de 1990-1993.⁷⁷

3 Sociabilidade metálica local

Em meio às alterações no mapa de *metal* da capital paraense, provocadas pelos efeitos do encerramento abrupto e agressivo do 3º *Rock 24 Horas*, os elementos definidores da cultura do *Heavy Metal* (dimensões sonora, verbal, visual e práticas sociais) junto à ramificação do próprio gênero também sofreram metamorfoses impactantes. E elas produziram uma identidade metálica oposta ao do período 1990-1993.

A identidade *headbanger* local dos anos 1990, 1991, 1992 e 1993 diz respeito ao espaço e tempo necessários para a agregar, fortalecer e produzir uma memória em comum entre os produtores desse mundo artístico. Ela, concordando com Stuart Hall, era inerente às “suas ‘paisagens’ características, seu senso de ‘lugar’, de ‘casa/lar’, ou *heimat*, bem como suas localizações no tempo”, que por sua vez, pode se traduzir nas “tradições inventadas que ligam passado e

75 SILVA, Bernard Arthur Silva da. **Mundo metálico belenense e política cultural: declínio e reorganização do *heavy metal* paraense (1993-1996)**. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – PPHIST/UFPA, Belém, 2014. p. 140.

76 Idem.

77 Sobre as contagens dos shows de heavy metal ocorridos entre 1993 e 1996 na RMB, ver: SILVA, op. cit., p.136.

presente, em mitos de origem que projetam o presente de volta ao passado”.⁷⁸ Mitos de origem e tradições pertencentes a 1977-1993, interstício consagrado ao começo, desenvolvimento e estabelecimento do *Heavy Metal* paraense, já referenciados anteriormente.

A Praça da República e o TEWH eram no momento anterior ao 3º Rock 24 Horas tidos pelos *headbangers* paraenses como “lugares específicos, concretos, conhecidos, familiares e delimitados”, onde foram “pontos de práticas sociais específicas” que os “moldaram”, “formaram e com as quais” suas “identidades estão estreitamente ligadas”.⁷⁹ Como bem frisou Joelcio Graim: “era o nosso centro” e “ali ninguém mexia”.⁸⁰

Feitas essas colocações, perguntamos quais foram essas cisões, os motivos de seus aparecimentos e como elas foram tomando formas no mundo metálico de Belém entre 1993 e 1996.

Joelcio Graim mais uma vez nos informa que a diminuição gradativa (26 de abril de 1993, um dia depois do 3º *Rock 24 Horas*, e 1994), a definitiva retirada do *Rock* (1995 e 1996) das pautas do TEWH e a efetivação de shows de *Heavy Metal* em espaços irreconhecíveis para os seus adeptos provaram algo novo no comportamento dos *headbangers*:

Eu, particularmente, via com bons olhos. Porque essas casas de shows, eram famosas na época. Ainda te cito, vou abrir um parêntese aqui, ainda te cito uma coisa: quem começou com isso foi o *DNA* com o *Jolly Joker*, eu não me lembro qual foi o nome da outra banda, que é uma banda, não sei se é Solano Star, não lembro agora. Que eles começaram isso no Bora Bora. Bora Bora não. Desculpa. No Olê – Olá, que ficava ali na Tavares Bastos. Que eu fui ao show e, aconteceu lá, o que aconteceu com a maioria desses shows nessas casas: o público era pequeno. Porque a “bangarada” não se sentia bem, entendeste?⁸¹

78 HALL, Stuart. Globalização. In: HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2011. p. 70.

79 HALL, op. cit., p. 71.

80 GRAIM, Joelcio. **Entrevista concedida a Bernard Arthur Silva da Silva**. Belém, 23 mar. 2012; 27 maio 2012.

81 Ibidem.

Joelcio prossegue abordando as especificidades de se fazer shows de *Heavy Metal* em locais comuns ao *Reggae* e meios usados pelos *headbangers* para lidar com as nuances de uma nova localidade:

Sim, teve. Aí o que acontece? Não tanto pela, por parte das casas de *Reggae*, porque o público, como a gente tava conversando, o público era o mesmo. Que, as “bangaradas” já saíam da praça naquela época e iam pros *Reggaes*. É, curtir uma coisa diferente. Pessoal sempre foi meio próximo. Então, na questão do *Reggae*, não houve tanto desprezo. O que houve foi a questão da estrutura, que a estrutura deles era toda pra som mecânico. Então, qual era a condição?: “tá aqui a casa, a gente racha a bilheteria, mas vocês tem que trazer o, vocês são responsáveis pelo equipamento, que vocês vão tocar”. Que a gente não usava o equipamento da casa, então, a gente terceirizava o equipamento pra levar e ficava com a parte da bilheteria. E, com relação a questão da segurança, teve que aumentar, nesses locais que a gente tocava. E, foi quando começou a se cobrar os ingressos, um preço, no meu modo de ver, mais justo pras bandas. E, no modo de ver como público, mais “salgado”, né?⁸²

Por fim, o guitarrista da *Mitra* apontou outro fator para a fragmentação identitária dos *headbangers* paraenses diante da nova presença espacial do *Heavy Metal* em Belém:

No caso, porque a gente era acostumado ali no Waldemar Henrique. Era evasão que tinha. Porque muita gente tinha talão. Eu mesmo cheguei a ter talão de ingressos. Eu só fazia colocar a data e o nome do show e entrava. O que acontecia? Era tão mal organizado que a gente fazia show, aí vamos dizer: “nesse semestre, o acordo dos talões era o verde”. Então, ficava verde durante o semestre todinho. Aí, nós, o *Mitra* ia tocar. *Mitra* e *Eredita*. Vamos colocar lá, foram vendidos 300 ingressos, mas nós tínhamos 500 ingressos. O que sobrou, a gente ficava. A gente não carimbava tudo, entendeu? Aí, quer dizer, a gente ia carimbando na hora, de acordo com que o pessoal ia entrando. Então, ficava aquela sobra ali, aí, vai ter show no outro final de semana, o *Jolly Joker*. A gente só fazia colocar “banda *Jolly Joker*”, a “data” e ia, entrava, normalmente. Fora aquela galera que era

82 GRAIM, Joelcio. **Entrevista concedida a Bernard Arthur Silva da Silva**. Belém, 23 mar. 2012; 27 maio 2012.

conhecida ali na praça, que não tinha jeito, não pagava. “Rato” não pagava. O “Lindol” não pagava e companhia ali, que andava com eles. Então, isso, foi controlado quando a gente começou a tocar fora, porque não tinha jeito. Tu chegava na porta, não conhecia ninguém, não tinha como tu entrar. Então, ou tu pagava, ou tu pagava, entendeste? Então, isso afastou também, de certa forma, algumas pessoas.⁸³

Podemos identificar nessas falas que apesar de a associação com a violência ter sido a imagem do *Rock* paraense pós-3º Rock 24 horas, ela não foi adotada por todos os estabelecimentos de Belém como critério para impedir a execução de shows de *Heavy Metal*.⁸⁴ Logo, esse aspecto não foi uma ruptura que permaneceu por completo.

No entanto, mesmo com afinidades musicais, espaciais e sociais com logradouros dedicados ao *Reggae*, o restante deles dedicava-se a estilos musicais do mundo pop (*Axé Music*, Brega e Pagode) em alta na época, não forneciam estrutura de som, iluminação e palco, continham camarins inadequados, estabeleciam preços altos de ingressos, os membros das organizações desses eventos não eram totalmente *headbangers* e requisitavam porcentagens altas dos lucros oriundos das bilheterias. Esses aspectos causaram estranhamento, afastamento e médias baixas de público. Acrescente-se as distâncias consideráveis entre TEWH e Praça da República no centro da capital – paragens consagradas pelos *headbangers* como as principais para os mundo e circuito metálico *underground* local – e bairros periféricos e municípios que englobavam a RMB.⁸⁵

83 GRAIM, Joelcio. **Entrevista concedida a Bernard Arthur Silva da Silva**. Belém, 23 mar. 2012; 27 maio 2012.

84 FARIA, Leonardo I. G. **O 3º festival de rock 24 horas e sua representação no imaginário roqueiro em Belém (1992-1995)**. Monografia (Graduação em História) – UFPA, Belém, 2006. p. 28-29; SILVA JÚNIOR, Vicente Ramos da. **Do Stress ao Coisa de Ninguém: apontamentos sobre a história do rock produzido em Belém do Pará – a ótica dos sujeitos históricos (1986-1993)**. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2005. p. 69; MACHADO, Ismael. **Decibéis sob mangueiras: Belém no cenário rock Brasil dos anos 80**. Belém: Grafnorte, 2004. p. 219-226; SILVA, Bernard Arthur Silva da. **Mundo metálico belenense e política cultural: declínio e reorganização do heavy metal paraense (1993-1996)**. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – PPHIST/UFPA, Belém, 2014, p. 77-182, p. 266-329.

85 MACHADO, op. cit., p. 227; SILVA, op. cit., p. 113-115

Como os locais do circuito 1990-1993 deixaram de ser referências para a sociabilidade (práticas sociais) e identidade *headbanger* locais, eles não mais concentravam os fluxos de fãs de *Heavy Metal*, gerando, assim, prejuízo para a sua coesão grupal. Precisamente a partir de junho de 1993, os *headbangers* encontravam-se na Praça da República e davam “início a um novo deslocamento rumo aos locais de shows e bares onde acontece a sociabilidade do grupo durante a noite”.⁸⁶ Isso alterava a lógica do uso do transporte público. Muitos apanhavam ônibus para se dirigirem ao TEWH, na Praça da República, tendo em mente que aquele era seu destino principal e dali locomover-se entre os pontos do circuito 1990-1993, fixados nos bairros centrais da urbe belenense.⁸⁷ O TEWH e a Praça da República, como já dito anteriormente, não eram as únicas referências, mas foram as mais imprescindíveis daquele circuito, por isso atuaram, em grande medida, como concentradoras de movimentações de *headbangers*.⁸⁸ Aquele instante colocou a praça e o teatro como pontos apenas para encontro e posteriores movimentações de *headbangers* em direção às novas áreas do circuito 1993-1996, longe do centro, em outros municípios e distritos afastados da capital.⁸⁹

Esse mesmo estranhamento dos *headbangers* em relação ao novo circuito de espaços nos permite inferir que ele se tornou inapropriado para sua operacionalização. Esses logradouros inéditos, em comparação com os do circuito 1990-1993, não tinham “área de influência”, “número de pessoas que se deslocavam e os frequentavam” e “periodicidade na sua ocupação”, elementos fundamentais e definidores de suas centralidades. Portanto, a efetivação da sociabilidade metálica paraense não se materializava.⁹⁰ Ou seja, “quando não há um casamento entre organização material e permissividade para realização

86 VASCONCELLOS, Victor Maurício Barbosa de. **A Geografia do subterrâneo**: um estudo sobre a espacialidade das cenas de *heavy metal* no Brasil. Dissertação (Mestrado em Geografia) – PPGEO/UFRJ, Rio de Janeiro, 2012. p. 18; SILVA, Bernard Arthur Silva da. **Mundo metálico belenense e política cultural**: declínio e reorganização do *heavy metal* paraense (1993-1996). Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – PPHIST/UFPA, Belém, 2014. p. 117

87 SILVA, op. cit., p.113-117.

88 Idem, p. 105-106.

89 Idem, p. 113-117.

90 VASCONCELLOS, op.cit., p.15-17.

de tais práticas, dificilmente um espaço será ocupado mais de uma vez pelo grupo e, sendo assim, ele não entrará na rede de lugares que compõe a cena”.⁹¹

4 Diversidade estilística, indústria fonográfica e fragmentação identitária

Nesse momento crucial da História do *Heavy Metal* paraense, o processo de subdivisão dentro desse gênero musical, em outros diferentes subgêneros, suscitou entre seus adeptos locais questionamentos sobre a filiação das bandas ao *Heavy Metal*, as identificações deles com elas e os termos que os levaram a esses pertencimentos (sonoros, visuais, verbais, sociais). A sua indústria fonográfica forneceu tais elementos de debate, tanto em termos internacionais quanto locais. A diferenciação interna pela qual passava esse gênero musical foi impulsionada pela sucessão de bandas em busca da acentuação da característica de “peso” – o “*heavy*” do metal pesado – em suas musicalidades (peso, altura, gravidade, rapidez e/ou cadência lenta e soturna)⁹² e fortalecimento do caráter *underground* do *Heavy Metal* em oposição à sua massificação. Esta, iniciada a partir da metade dos anos 1980, quando bandas fora do eixo EUA-Reino Unido eclodiram, assinando contratos com grandes gravadoras, lançando álbuns através delas, obtendo altos índices de vendas no mercado fonográfico e participando de festivais com proporções midiáticas enormes.⁹³

Os anos 1970 e 80 serviram para o aparecimento do *Heavy Metal*, estabelecimento na indústria fonográfica e expansão global além da Inglaterra e EUA, seus locais de origem (Alemanha e Japão). No limiar dos anos 1990, apesar da tão noticiada “morte do *Heavy Metal*” nesse período em função da baixa venda de álbuns junto à não figuração na lista dos cem álbuns mais vendidos, o *Heavy Metal* continuou vivo e produtivo no *underground*, fora dos

91 VASCONCELLOS, op.cit., p. 77.

92 BERGER, Harris M. *Metal, rock and jazz: perception and the phenomenology of musical experience*. Hannover: University Press Of New England, 1999, p. 58-59.

93 CAMPOY, Leonardo, op. cit., p.14-15; JÚNIOR, Jeder, op. cit., p.24-28; LOPES, Pedro Alvim Leite. *Heavy metal no Rio de Janeiro e dessacralização de símbolos religiosos: a música do demônio na cidade de são sebastião das terras de vera cruz*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – PPGAS/Museu Nacional/UFRJ, Rio de Janeiro, 2006, p.69-133.

limites do *mainstream* comunicacional. Visão essa válida para o mundo todo, inclusive para o Brasil e suas regiões, como a Amazônia.⁹⁴

As fases de expansão (1987-1989) e estabelecimento (1990-1992) do *Heavy Metal* paraense apontaram um grande número de bandas praticando os subgêneros daquele momento, como *Heavy Metal (DNA)*, *Hard Rock (Jolly Joker)*, *Thrash Metal (Kaliban e Morfeus)*, *Death Metal (Ceifador)*, *Death/Thrash Metal (Nosferattus, Black Mass e Retaliatory)* e, lançando várias *demo-tapes (DNA – “Metal City” (1989), “Stop The Madness” (1991); Jolly Joker – “Jolly Joker” (1992); Kaliban – “Batalhas” (1987); Morfeus – “Thrashing Assault” (1988) e “Anachronic Disease” (1990); Ceifador – “Fogo e Cinzas” (1987); Nosferattus – “Don’t Live” (1989) e “Live In Paulo Maranhão” (1989); Black Mass – “The Last Mass” (1989) e “Satanic Possession” (1989); Retaliatory – “World In Coma” (1991))* na cena local.

No entanto, a produção fonográfica do *Heavy Metal* paraense desse interregno, principalmente, de 1987-1989, apesar de intensa, a sua diversificação, ficou a cargo do *Thrash Metal*, evidenciada pelo número de gravações e influência em algumas bandas, na comparação com os demais subgêneros. Demonstrando, dessa forma, a avidez que bandas e público tinham por ele, além da fortificação da segmentação do mercado fonográfico da “música pesada” local, aspecto esse, em consonância com as transfigurações globais do *Heavy Metal*.⁹⁵ Outro destaque do mundo metálico paraense, foi a inexistência de gravadoras independentes em Belém, para o lançamento das *demo-tapes* e vinis das bandas.⁹⁶ Uma diferença enorme, comparada às situações de gravadoras do Rio de Janeiro (*Heavy Records*), São Paulo (*Baratos Afins*), Minas Gerais (*Cogumelo Records*) e Rio Grande do Norte (*Whiplash Records*).⁹⁷

94 DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000, p.130; VICENTE, Eduardo. **Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90**. Tese (Doutorado em Comunicações) - ECA/USP, São Paulo, 2002, p.169-173; WEINSTEIN, Deena, op. cit., p.184-189; 282-286.

95 SILVA, Bernard, op.cit., 2010, p.277-307; 740-759.

96 Idem; SILVA, Bernard, op. cit., 2014, p.192-221.

97 AVELAR, Idelber. De Milton ao *metal*: política e música em Minas. **Anais do V Congresso Latino Americano da IASPM**, Rio de Janeiro, 2004, p.1-8. Disponível em: [http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/IdelberAvelar.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/IdelberAvelar.pdf). Acesso em 31 out.2009; AZEVEDO, Cláudia Souza Nunes de. Subgêneros de *metal* no Rio de Janeiro a partir da década de 1980. **Caderno do X Colóquio de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, PPGM, Instituto Villa-Lobos, UNIRIO**, Rio de Janeiro, 2005, p.30. Disponível em:<http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/view/103/58>. Acesso em 31 out.2020; MESSIAS,

Para muitos músicos dessas mesmas bandas, ao longo desses dois momentos, as referências de “música pesada” concentravam-se, principalmente, no *Heavy Metal* e *Thrash Metal*. Em entrevista com Sidney K.C., ele afirmou ter sido o álbum duplo ao vivo “*Life After Death*” de 1985, da banda inglesa de *Heavy Metal* *Iron Maiden*, o preferido dos *headbangers* e da *DNA*, da qual fazia parte como baixista, durante os anos iniciais dos anos 90.⁹⁸ Joelcio Graim, em sua entrevista, colocou que o álbum “*Painkiller*” da *Judas Priest*, de 1990, foi o “marco do *Heavy Metal*”, em sua vida.⁹⁹ Por fim, através das entrevistas com Joe Ferry e Môa, que tocaram nas bandas *Black Mass* e *Morfeus*, foi percebido o quanto o álbum “*Reign In Blood*”, pertencente à banda norte-americana de *Thrash Metal* *Slayer*, foi “um divisor de águas”, devido a eles tocarem esse subgênero musical.¹⁰⁰

Essas discussões estiveram nos fanzines locais e revistas especializadas. O *Metal Guardian*, em sua 2ª edição (1987), relacionada à análise das faixas do “*Reign In Blood*” (1986), terceiro álbum da banda *Slayer*, feita por Fernando “Maiden” Souza Filho, o criador do fanzine, colocava que em “algumas faixas deste *play*, dá para sentir uma tendência ao *hardcore*, como em “*Piece by piece*” e “*Epidemic*”, mas a maioria é puro *power metal*!”.¹⁰¹ E, sobre o *set list* da *Kaliban*, primeira banda local de *Thrash Metal*, executado em show no Bar Adega do Rei, no dia 20 de Fevereiro de 1987, fala que “neste clima entra “*Virada do Século*”, com o vocal parecendo uma mistura de Tom Araya com Tom Warrior, grande faixa!”.¹⁰² Não obstante, Fernando Filho ter afirmado no editorial a posição contrária ao “Radicalismo no Subdivisionamento” e, falar que iria “continuar usando a subdivisão, mas sem se bitolar em uma apenas, estamos abertos a todos os estilos”¹⁰³, Márcio “Kalango” Matos atestou o clima de boa parte da cena local, justificando que “o *Thrash Metal* era a velocidade da luz da

Jéssica da Silveira. **Ethopoiésis e heavy metal: subjetivação e consumo na cena de Natal-RN.** Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - UFRN, Natal, 2013, p.86-127.

98 KLAUTAU, Sidnei. Entrevista concedida a Bernard Arthur Silva da Silva. Belém, 22 set.2008.

99 GRAIM, Joelcio, op. cit.

100 FERRY, Joe. Entrevista concedida à Bernard Arthur Silva da Silva. Belém, 10 out.2008 e 30 nov.2009; MACHADO, Moisés (Môa). Entrevista concedida à Bernard Arthur Silva da Silva. Belém, 30 set.2008.

101 FILHO, Fernando. **Fanzine Metal Guardian**, Ano I, N° 2, 1987, p.3. Belém-PA.

102 Idem, p.10.

103 Idem, p.2.

época. Entendeste? Era o que a galera era ávida, entendeste? Em conhecer o *Thrash*, entendeu?”¹⁰⁴

Em duas resenhas - com uma banda internacional e precursora do *Thrash Metal* e, outra local, influenciada pela primeira -, e falas distintas, há o retrato do estado do mundo metálico local em relação às suas preferências estilísticas, o reforço da importância da filiação musical a um determinado subgênero musical por parte da *Kaliban*, do poder emanado do vocal gutural comum à dimensão sonora do *Thrash Metal*, menção aos seus andamentos rápidos, os graus de autenticidade e lealdade a ele, além da sua produção musical independente e divulgação específica dela por cartas, fanzines e shows com produção própria. Sair dessas convenções, significava negar a “trajetória do gênero, que confere, aos ídolos e aos espaços de consumo do *heavy metal*, uma aura que os tornam únicos aos olhos dos fãs”, seu sistema segmentado de produção/circulação/consumo (underground) e, aceitar o “espaço profano” da música pop, sua “falta de sentido, a homogeneização proporcionada por ele, a ausência de diferenciações identitárias e o tempo volátil de sua sonoridade descompromissada”.¹⁰⁵

No fanzine *Mayhemizine*, de julho de 1990, primeira e única edição, informava sobre o “Programa *PESO PESADO* totalmente *HEAVYTHRASHDEATHCORE*. Radio *BELÉM FM 92, 9 MHZ* todos domingos. Address: Av. Almirante Barroso 2190 CEP: 66000 – Belém – PA – Brasil”¹⁰⁶, “após quase dois anos de formação, somente em fins de 89 o *NOSFERATTUS* lança sua 1ª DT”, sendo nítida “a influência da banda por *SLAYER* e *DESTRUCTION*” com o “vocal de PERU (agressivo)”¹⁰⁷ e, também, a “banda de *HEAVY/THRASH D.N.A.* está com nova formação”.¹⁰⁸

104 MATOS, Márcio “Kalango”. Entrevista concedida a Bernard Arthur Silva da Silva. Belém, 30 ago. 2009.

105 CAMPOY, Leonardo Carbonieri. Trevas na cidade: o *underground* do metal extremo no Brasil. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. p. 64-69; SILVEIRA JÚNIOR, Jeder Janotti. *Heavy metal com dendê: rock* pesado e mídia em tempos de globalização. Rio de Janeiro: E-papers, 2004. p. 26-34; NASCIMENTO, José Eduardo Oliveira. O tempo mítico dos fanzines de *heavy metal*. *Revista Em Tempo de Histórias* (PPGHIS/UnB), n. 35, Brasília, p. 46. jul./dez. 2019, Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/27702/25289>. Acesso em: 1 nov. 2020.

106 ALVES, João. *Fanzine Mayhemizine*, Seção *The Last*, Belém, n. 1, jul. 1990, Ano I, p. 10.

107 ALVES, op. cit., p. 30.

108 Idem, p. 8.

Nesses três registros, apesar do *Mayhemiczine* ter uma proposta voltada à publicação de informações locais, nacionais e internacionais, acerca de bandas de *Thrash Metal* e *Death Metal*, ainda sim conseguiu captar esse momento ímpar de concentração, por parte dos músicos, fãs e mídia (imprensa e radiofônica), em torno das já citadas frações, nas quais o *Heavy Metal* se partiu. E, chamando de novo, a atenção para a indispensável marca do *Thrash Metal*. Mais precisamente, as presenças de bandas canônicas do subgênero, oriundas do eixo EUA-Alemanha, na sonoridade das bandas locais.¹⁰⁹ Uma forma de afirmar uma identidade musical direcionada para o *Thrash Metal*, através das existentes diferenças musicais mais agressivas, em comparação ao *Heavy Metal*.¹¹⁰ Já que, até a “*Iron Maiden*, sendo deixado de lado. Eu me lembro, show do *Morfeus*, eu com um *patch*-costa do *Iron Maiden*. Que eu peguei uma camisa que tava podrona, cortei e coloquei na jaqueta. Vinha nego me falando: ‘Kalango, *Iron Maiden*?’”¹¹¹, como bem lembrou Márcio Matos nesse episódio ocorrido no começo dos anos 1990, em um show no TEWH.

Em termos de indústria fonográfica do *Heavy Metal* paraense, quando chegamos ao recorte 1993-1996, mais detidamente no ano de 1993, chegamos ao ápice e robustez, com os lançamentos de álbuns em formato de vinil ao lado de *demo-tapes*: *Disbelieved World* (vinil, 1993) da *Morfeus*; *Sky Of July* (*demo-tape*, 1993) e *The Begin Of Endless* (vinil, 1993) da *Endless*; *Shoot To Kill* (*demo-tape*, 1993) da *DNA*; *Sickining In Pain* (*demo-tape*, 1993), da *Retaliatory*; *Oasis Of Death* (*demo-tape*, 1993) da *Dr.Stein* (*Thrash Metal*) e *Looking To Your Eyes* (*demo-tape*, 1993) da *Zênite* (*Heavy Metal*). Depois, de 1994 a 1996, inaugurou-se a transição da mídia do vinil para a do CD (*compact disc*), porém, ainda com a persistência da *demo-tape*: *Dust 'N' Bones* (*demo-tape*, 1994) da *DNA*; *The End* (*demo-tape*, 1995) da *Zênite* e *Jolly Joker* (CD, 1995) da *Jolly Joker*.

109 SILVA, Bernard Arthur Silva da. *Metal city*: apontamentos sobre a história do *heavy metal* produzido em Belém do Pará (1982-1993). Monografia (Graduação em História) – UFPA, Belém, 2010. p. 566-581.

110 CAMPOY, op. cit., p.112-118; 21 PACHECO, Reubert Marques. *Thrashnation*: as representações do medo na imagética do *thrash metal* norte americano dos anos 1980. Dissertação (Mestrado em História) – PPGHC/UFU, Uberlândia, 2016. p. 33-34.

111 MATOS, Márcio “Kalango”. Entrevista concedida a Bernard Arthur Silva da Silva. Belém, 30 ago. 2009.

A princípio, nenhuma continuidade na metamorfose da subdivisão estilística do Heavy Metal paraense. Todavia, no limiar de 1996, a chegada das bandas *Soledad*, *Master Satan* e *Corsário* retratou o *Heavy Metal Melódico*, *Black Metal* e o *White Metal*, respectivamente. E mesmo não mostrando nenhum registro fonográfico imediato, novos subgêneros passaram a intensificar ainda mais as repartições do gênero *Heavy Metal* no mundo metálico local.

Começaremos por *Morfeus* e *Endless* por exemplificarem esse amadurecimento fonográfico do *Heavy Metal* local e pela abrangência nacional e internacional, alcançados em 1993. Em seguida, trataremos das bandas signatárias dos novos subgêneros.

Com o título “*Morfeus*”, o *Diário do Pará* de 18 de dezembro de 1993 anotava que a “banda paraense de *rock Morfeus* lança em dois dias (sábado e domingo), seu primeiro disco: ‘*Disbelieved World*’, no Teatro Waldemar Henrique, às 21:00h. O grupo é formado por Júnior 106, Max, Marlos, Gustavo e Môa. Eles fazem um som pesado e radical”.¹¹² O *Liberal*, com edição de mesma data, citou a resenha feita por Fernando Souza Filho em uma das edições da revista *Rock Brigade* daquele ano, constatando que o “grupo flerta um com cada uma das bandas acima citadas (NR: *Slayer*, *Metallica*, *Exodus*, *Anthrax*), mas mantém uma personalidade própria que se reflete em cada música” e, finalizou ser o disco uma “tradução do *thrash metal* à beira de um *death metal*”, com “o ritmo do batera Júnior” sendo tão “alucinado que parece que a banda está tentando alcançá-lo”.¹¹³ Por último, nessa mesma matéria, mostrou-se a capacidade do mundo metálico paraense em ser reconhecido internacionalmente pelo *Thrash Metal* da *Morfeus*, quando seus integrantes distribuíram “discos para Belo Horizonte, Rio, São Paulo e Porto Alegre”, colocando-os a venda na Loja Ná Figueredo e “saber que o John Zazula, dono da maior gravadora de *heavy metal*, a *Megaforce*, já tem o disco catalogado”.¹¹⁴

Ao longo do ano de 1993, a *Endless* também expôs seus trabalhos musicais. Lançou *Sky Of July* (demo-tape, 1º semestre de 1993) e *The Begin Of Endless* (vinil, 2º semestre de 1993). No fanzine *Jornal Ativo* de abril de 1993, quando Sidney K. C., então um dos correspondentes, ao perguntar a Marcos Magoo, guitarrista e fundador da banda, sobre como achou o vocalista Marcelo

112 *Diário do Pará*, Belém, 18 dez. 1993, Caderno D, 2º Caderno, p. 6.

113 *O Liberal*, Belém, Caderno Dia-a-Dia, Seção Social, p. 5, 18 dez. 1993.

114 Idem.

“Kalunga” Silva, ele citou tê-lo conhecido “em um show do *D.N.A.*, estávamos no camarim tocando uma música do grande *LED ZEPPELIN* junto com a galera do *D.N.A.* num clima descontraído quando o Marcelo começou a cantar”.¹¹⁵ Em outra edição do *Jornal Ativo* (junho de 1993), Beto Fares, à época radialista da Cultura FM (93.7) e apresentador do *Balanço do Rock* – programa de rádio especializado em Rock, existente desde 1990 e que ia ao ar todo sábado, às quatro horas da tarde – acerca de *Sky Of July*, enaltecia a busca da banda por “um som cristalino com base nos anos 70, sem estar ultrapassado para os 90”. Destacou também a definição musical da banda, “sem embarcar na liquidificação de estilos que a maioria das bandas do planeta anda fazendo”, e o “reconhecimento do virtuosismo dos integrantes”.¹¹⁶

Pelos trechos citados de *Diário do Pará*, *O Liberal* e, preferencialmente, *Rock Brigade* e *Jornal Ativo*, em relação à *Morfeus* e *Endless*, percebe-se a importância dessas bandas estarem permanentemente ligadas à genealogia dos seus respectivos subgêneros, fazendo um certo “diálogo musical” em suas músicas com outras ramificações e sem a presença de indefinições quanto ao estilo praticado, provocadas por mesclas musicais, mostrando conexões únicas com o *Thrash Metal*, *Hard Rock* e seus públicos.¹¹⁷ Ao mesmo tempo, fizeram referências a melodias velozes e ofensivas, como também às pesadas e bem moldadas, junto ao manuseio perfeito dos instrumentos musicais. Boa parte desses indícios ressalta a valorização dos subgêneros, manutenção de suas autenticidades e revigoração delas pela colocação firme das suas fronteiras estéticas e comportamentais, renovando assim a sociabilidade metálica.¹¹⁸

115 SENA, Alan Kleber. **Fanzine Jornal Ativo**, Belém, Ano III, n. 11, p. 6, abr. 1993

116 SENA, Alan Kleber. **Fanzine Jornal Ativo**, Junho de 1993, Ano I, N° 3, p.6. Belém – PA.

117 SILVEIRA JÚNIOR, Jeder Janotti. **Heavy metal com dendê: rock pesado e mídia em tempos de globalização**. Rio de Janeiro: E-papers, 2004. p. 47-50; SILVA, Jaime Luis da. **O heavy metal na revista Rock Brigade: aproximações entre jornalismo musical e identidade juvenil**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – PPGCOMI/UFRGS, Porto Alegre, 2008, p. 32-34; GRANADO, Rui Luiz Ferreira. **Do som dos tornos ao barulho dos amplificadores: o heavy metal e a cena musical da região do ABC (1980-1990)**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Midiática) – PPGCOM/UNIP, São Paulo, 2018, p. 66-73; WEINSTEIN, Deena. **Heavy metal: the music and its culture**. New York: Da Capo Press, 2000. p.178.

118 AZEVEDO, Cláudia Souza Nunes de. Fronteiras do *metal*. In: CONGRESSO ANPPOM, PPGM, INSTITUTO DE ARTES, 17., 2007, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: UNESP, 2007 p. 9-11. Disponível em: https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/etnomusicologia/etnom_Azevedo.pdf. Acesso em: 2 nov. 2020; CAIAFA, Janice. **Movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p. 135; ROCCOR,

Depois dos lançamentos de álbuns (vinis e CD) e *demo-tapes* mencionados, as transformações estilísticas do *Heavy Metal* continuaram. Elas ligaram-se ao aparecimento de novos subgêneros. Contraditória e concomitantemente, emergiram em meio aos aludidos processos de declínio, reorganização e espraiamento do *Heavy Metal* local pela urbe belenense. *Master Satan*, *Corsário* e *Soledad* situaram-se nos espaços de eventos do novo mapa de *Metal* da cidade, como a Boate *Rhyno's* e Espaço Ná Figueiredo.

O jornal *O Liberal* do dia 26 de abril de 1996 publicava a notícia “Festival reúne quatro bandas de som pesado. Só vai rolar *Thrash* e *Heavy* no ‘I Stage Dive Festival’”.¹¹⁹ Dizia que seria “uma sexta-feira como há muito tempo não se via na cidade: as bandas *Zênite*, *Mitra*, *Tank Of Fire* e *Master Satan* estarão tocando juntas hoje à noite em um único show na boate *Rhyno's*”.¹²⁰ A programação fazia parte do “projeto *Highway to Rock*”.¹²¹ Seu início, com bandas locais de *Heavy Metal*, remonta aos shows das *Stress* e *Távola* comunicados pelo *Diário do Pará* no dia 28 de dezembro de 1995.¹²²

A respeito da *Master Satan*, *O Liberal* prosseguia: “*Black, death metal*, crucifixos virados de ponta-cabeça e apologia ao anjo caído: assim dá continuidade à programação a banda *Master Satan*”. O periódico seguia alertando que para “engano de quem achava que o culto ao satanismo já havia ficado na pré-história do *rock* pesado e não encontraria mais adeptos nas fileiras roqueiras”, a *Master Satan* “estará apresentando seu próprio repertório a respeito do assunto”.¹²³

Em janeiro do mesmo ano, o *Diário do Pará* apresentava o show da “banda de *White Metal* *Corsário* e a banda *Barão Vermelho Cover*”. “Zel (Zélia Castelo), a organizadora do *Highway to Rock*, está chamando toda a galera para prestigiar este que é um dos únicos points do *rock* em Belém”. A matéria continuava falando sobre a *Corsário* ter sido “formada há dois anos” e seu estilo, *White Metal* (Metal Branco), “mistura um som muito pesado com letras que pregam

Bettina. *Heavy metal: forces of unification and fragmentation within a musical subculture*. *The World of Music*, v. 1, n. 42, 2000. p. 89.

119 *O Liberal*, Belém, 26 abr. 1996, Caderno Cartaz, p. 2.

120 Idem.

121 Ibidem.

122 *Diário do Pará*, Belém, 28 dez. 1995, Caderno Animau, p. 1.

123 *O Liberal*, Belém, 26 abr. 1996, Caderno Cartaz, p. 2.

o evangelho, falando de Deus, vida nova, salvação, libertação dos vícios etc.”. E seus componentes são “evangélicos da Igreja Batista e foram influenciados por gente da pesada, como *Iron Maiden*, *Deep Purple*, *Black Sabbath*, *Led Zeppelin* e por outras bandas de *White Metal*, como *Bride*, *Whitecross*, *King’s X*, *Stryper* e *Barren Cross*”.¹²⁴

A *Soledad*, embora formada no final de 1996, veio a debutar apenas no dia 12 de abril de 1997, de acordo com *O Liberal*. Esse escreveu que o “*heavy metal* ganha cada vez mais a preferência entre as bandas *underground* paraenses” e a “*Soledad*, a mais nova cria do *rock*, se apresenta pela primeira vez hoje, no Ná Figueiredo, às 17h, com participação especial da banda *Zênite*”. Nas palavras de seus integrantes, a “proposta da *Soledad* é fazer um som diferente do que se está acostumado a ouvir entre as bandas de *heavy metal* de Belém”, algo sem “muita porrada e mais melodia”.¹²⁵

Se, por um lado, ao longo dos anos 1980, até 1996, visualizamos o processo de aparecimento, desenvolvimento e estabelecimento das partições do *Heavy Metal* paraense, na outra ponta, captamos o incremento do seu fracionamento, materializado por mais subgêneros que vieram à tona a partir de 1996.

A *Master Satan*, filiada ao nascente *Black Metal*, a princípio, marcou esse tipo de recrudescimento da música *Heavy Metal* a partir de vocais guturais ou rasgados, guitarras estridentes e letras mais mortais.¹²⁶ A banda paraense, além dessas questões, significou o laço lírico, simbólico e comportamental, com o anticristianismo¹²⁷ e satanismo, presentes na 1ª geração do *Black Metal*, todavia, aumentados e instaurados na 2ª.

É bom deixar claro que essa primeira leva é oriunda da Europa, fora do eixo EUA-Reino Unido, a segunda pertence à Noruega, que foi marcada por suicídios, assassinatos, queimas de igrejas e violações de túmulos, motivos determinantes para sua fama global e autenticidade única e, por último, a terceira, vinda de Noruega e Inglaterra, com ares musicais, exageradamente focados na

124 *Diário do Pará*, Belém, 25 jan.1996, Caderno Animau, Coluna Som Doido, p. 2.

125 *O Liberal*, Belém, 12 abr. 1997, Caderno Cartaz, p. 2.

126 SANTOS, Taís Vidal dos. *O true contra o poser: um estudo das condições e contradições de ser e fazer metal underground na cidade do Salvador*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – FFCH/UFBA, Salvador, 2013. p. 25

127 Que ou aquele que é contrário aos cristãos e/ou ao cristianismo, ou seja, aqueles que se opõem a Jesus Cristo.

música clássica e melodias de teclados.¹²⁸ Essencialmente, o *Black Metal* tem uma conduta anticristã e satanista mais emprego de elementos estéticos específicos, como cruz invertida¹²⁹, pentagramas¹³⁰, imagem do *Baphomet*¹³¹, *corpse paint*¹³² e o peso musical estimulado ou não por música clássica.

No entanto, no caso da *Master Satan* e o que a notícia de *O Liberal* nos permite inferir é que enquanto muitas bandas consideradas *Heavy Metal*, como *Black Sabbath*, *Iron Maiden* e *Slayer*, pontualmente, usavam em suas músicas a figura do diabo como alegoria e personagem, as de *Black Metal* colocam a figura diabólica no centro de todas as suas produções musicais como afirmação de sua ideologia satânica.¹³³ Inclusive, em outra ocasião na mesma *Rhyno's*, via-se foto de divulgação do *Stage Diving Death Metal Festival*, presente em o *Diário do Pará* do dia 23 de maio de 1996, com os músicos da *Master Satan* usando crucifixos invertidos, cordões contendo pentagramas e segurando espadas e machados, símbolos que remeteriam à estética *Black Metal*.¹³⁴

Isso demonstra, particularmente, a relação de seus adeptos com a música, uma relação de culto que invoca hordas em lugar de bandas, hinos em lugar de canções, celebrações ao invés de shows e irmãos ou aliados para referir aos adeptos da “ideologia” *black metal*.¹³⁵

Consequentemente, compor e escutar *black metal* no *underground* significa cultivar alguma forma de satanismo. E nessa exposição ideológica do *Black Metal*, a oposição ao bem, da cosmologia judaico-cristã, fica clara.¹³⁶ Com essas

128 Dimmu Borgir e Cradle Of Filth, representam a 3ª geração do *Black Metal*. Sobre as bandas das 1ª e 2ª gerações, ver: SEIXAS, Luana Cristina. *Metal extremo: estética “pesada” no black metal*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2018. p. 46-50.

129 Sobre a cruz invertida, ver: SEIXAS, op.cit., p.49.

130 Sobre o pentagrama, ver: SEIXAS, op.cit., p.41.

131 Sobre a figura de *Baphomet*, ver: SEIXAS, op. cit., p. 42.

132 Sobre o *corpse paint*, ver: CAMPOY, Leonardo Carbonieri. *Trevas na cidade: o underground do metal extremo no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. p. 150; SEIXAS, op. cit., p. 24.

133 CAMPOY, Leonardo, op.cit., p.144-145.

134 *Diário do Pará*, Belém, 23 maio 1996, Caderno Animau, Coluna Som Doido, p. 2.

135 SANTOS, Taís Vidal dos. *O true contra o poser: um estudo das condições e contradições de ser e fazer metal underground na cidade do Salvador*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – FFCH/UFBA, Salvador, 2013. p.29.

136 CAMPOY, Leonardo Carbonieri. *Trevas na cidade: o underground do metal extremo no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de

características, a *Master Satan* subiu ao palco da *Rhyno's* e firmou divergências estilísticas, musicais e ideológicas com os demais subgêneros existentes até aquele momento e, em grande medida, com o *White Metal* introduzido pela *Corsário* na mesma época.

O *White Metal* (ou *Heavy Metal* cristão – HMC –, em português) ecoou em Belém com a visibilidade da *Corsário*.¹³⁷ E o *White Metal* nos EUA (país de origem)¹³⁸ e Brasil, ao longo dos anos 1970, 80 e 90, estava no centro do desenrolar do movimento pentecostal¹³⁹, que resultou na vertente neopentecostal. Ela acabou se consolidando em território brasileiro na década de 1990. Dentre suas propostas, que visavam à atração de fiéis para suas igrejas e ministérios, estava a inserção das mundanidades do cotidiano, corporificadas por vários gêneros musicais. E um deles era o *Heavy Metal*.¹⁴⁰ Daí porque o “nome *Corsário* faz alusão aos piratas que viajam em nome do Rei (Jesus), em busca de tesouros (almas) para o reino”, uma menção a um dos objetivos da *Corsário* naquele show da *Rhyno's*.¹⁴¹

Na capital paraense, a Igreja Batista tomara a dianteira. O *Diário do Pará* do dia 24 de abril de 1997 expressava sobre esse momento introdutório de 1996 que a Igreja Batista, a qual a banda pertencia, autorizou essa prática. E a

Janeiro, 2008. p.145.

137 A primeira banda paraense de *White Metal* foi a Salmos, formada pelo irmão de Marcos Braga, Elton Braga. Teve vida curta. Logo depois, veio a *Corsário*, que ganhou mais protagonismo, publicidade e longevidade. A banda permanece ativa até hoje. Ver: *Diário do Pará*, Belém, 24 abr. 1997, Caderno D, p.8.

138 Sobre o *White Metal* (ou *Heavy Metal* cristão – HMC, em português), ver: CORADINI, Ângela Mastella. **Leituras para a dimensão material e a stimmung**: uma noite nos shows de *heavy metal* cristão. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea) – Programa de Pós-Graduação em Ensino de Ciências Naturais, Universidade Federal do Mato Grosso, Cuiabá, 2013. p.71-92.

139 CORADINI, Ângela; GALINDO, Dolores. *Heavy metal* cristão: materialidades e *stimmung*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL INTERDISCIPLINAR EM SOCIAIS E HUMANIDADES, 1., 2012, Niterói. **Anais** [...]. Niterói: ANINTER-SH/ PPGSD-UFF, 03 a 06 de setembro de 2012, p. 3 e p.18. Disponível em: <http://www.aninter.com.br/ANAIS%20I%20CONITER/GT05%20Cultura,%20multiculturalismo%20e%20interculturalidade/HEAVY%20METAL%20CRIST%20O%20MATERIALIDADES%20E%20STIMMUNG%20%20trabalho%20completo.pdf>. Acesso em: 8 nov. 2020.

140 A abertura de Igrejas Pentecostais ao *Heavy Metal* e o foco nas tribos urbanas marginalizadas pela sociedade, entre elas, os *headbangers*, nos anos 80 e 90, fizeram florescer os “ministérios *underground*” voltados para esses tipo de público (“*Sanctuary – The Rock And Roll Refuge*” (EUA, 1984), “*Zadoque*” e “*Crash Church*” (Brasil)). Ver: CORADINI; GALINDO, op. cit., p.5 e p.19.

141 *Diário do Pará*, Belém, 25 jan. 1996, Caderno Animau, Coluna Som Doido, p. 2.

estrela de sua tarefa deu-se no projeto “Manhã Gospel”, gestado em um coreto próximo ao Teatro da Paz, localizado na Praça da República, localidade maior da cena paraense de *Heavy Metal* e *Rock*.¹⁴²

Refletindo assim, o *White Metal* de Belém teve uma diferença de abordagem com os potenciais fiéis em relação ao que era feito em outras partes do país. A *Corsário*, em vez de vir a público apenas internamente, em cultos da Igreja Batista, adotou uma postura missionária e itinerante, indo, além da Praça da República, na Praça Jaú (bairro da Sacramento), Praça da Matriz (distrito de Icoaraci), Praia de Abaetetuba e escolas.¹⁴³ Associada à cooptação de novos fiéis, estava a “conscientização da juventude e a transformação de vidas para uma direção positiva”, negadora do histórico lema “sexo, drogas e *rock and roll*” e seguidora da frase “Jesus, vida e *rock and roll*”, que sintetiza um cotidiano sem vícios e excessos.¹⁴⁴ Pavimentou, destarte, em pouco menos de um ano, caminho para *Holy Way*, *Túmulo Vazio*, *The Seven*, *Rhema* e *Razão*, bandas que aderiram ao *White Metal*.¹⁴⁵

Contudo, a relação do *White Metal* com a própria Igreja Batista, com a cena e os *headbangers* locais não foi harmoniosa. Nas palavras de Marcos Braga, baixista e um dos fundadores da *Corsário*, “no início, quando o meu irmão começou, na banda *Salmos*, a barra era pesada, parecia algo de errado. Era difícil para os líderes das igrejas assimilarem a ideia de fazer letras com mensagens evangélicas e musicá-las no estilo *heavy*, *trash* ou *death metal*”.¹⁴⁶ E os “outros roqueiros também não pegaram leve. A encarnação era pesada”.¹⁴⁷ Braga resumiu que a Igreja apenas mudou de conclusão quando os “bons resultados causados pela influência do *white metal*” emergiram. Eles estavam atrelados aos “vários viciados (usuários de drogas) que se engajaram no movimento” e passaram a seguir “as mensagens de Jesus”.¹⁴⁸

A *Soledad* com o seu *Heavy Metal* melódico, no novo momento do *Heavy Metal* local, fez alusões à velocidade dos andamentos musicais, precisão técnica

142 *Diário do Pará*, Belém, 24 abr. 1997, Caderno D, p. 8.

143 *Idem*.

144 *Ibidem*.

145 *Ibidem*.

146 *Ibidem*.

147 *Ibidem*.

148 *Ibidem*.

em todos os instrumentos, vocais limpos, sonoridades mais claras e melodiosas acompanhadas por temas épicos e jornadas fantásticas.

Aspectos musicais foram explicitados “com influências do *Angra*, *Iron Maiden* e *Halloween*” e até o *Blind Guardian*, outra “banda que antes escutávamos e reverenciávamos”. Portanto, já instituía uma disparidade na genealogia e filiação do subgênero ao comparar com a *Zênite*, então praticante de “um *heavy metal* tradicional e pesado” e “legítimo herdeiro das tradições metaleiras” com “influência-mor de bandas como *Iron Maiden*”, algo captado por *Diário do Pará* e *O Liberal*.¹⁴⁹ E no universo das temáticas das letras, distanciava-se da mensagem cristã do *White Metal*, apegando-se às guerras em reinos ameaçados pela ambição e corrupção de seus reis.¹⁵⁰

As reviravoltas do mapa de *Heavy Metal* paraense que tomaram formas no pós-3º Rock 24 Horas mexeram diretamente com a localização espacial desse mundo artístico na urbe belenense, as interações sociais entre os *headbangers* da comunidade metálica local e as percepções dos *headbangers* em relação às diferenças presentes nas dimensões sonoras, visuais e verbais dos subgêneros desse gênero musical. Em função dessas conclusões, o sentimento de pertença dos fãs ficou, concomitantemente, espreado, diluído e fracionado nesse novo quadro espacial do *Heavy Metal* em Belém.

149 Ver: **Diário do Pará**, Belém, 11 jan. 1996, Caderno Animau, p. 4.; **O Liberal**, Belém, 26 abr. 1996, Caderno Cartaz, p. 2.

150 Ver: Letra de “Last Empire”, Soledad, Demo-Tape **Blind Guide**. Independente, 1997. Disponível em: <http://blogbrothersofmetal.blogspot.com/2011/09/last-empire-soledad.html>. Acesso em: 14 nov. 2020.

OS AUTORES POR ELES MESMOS

Amanda Brito Paracampo

A História sempre fez parte da minha vida, das minhas leituras desde cedo, tal como as narrativas e a música. Sempre entendi a música como uma forma de se expressar, por inúmeros motivos e razões. E, na minha perspectiva, é a maneira mais genuína de expressão do ser humano no tempo. Agreguei minhas paixões durante minha graduação em História (UFPA) e posteriormente no meu Mestrado em História Social da Amazônia (UFPA), o que me possibilitou transmitir os conhecimentos adquiridos e criticados às gerações vindouras.

Andrey Faro de Lima

Quando de minha graduação em Ciências Sociais (2000/2005) pela Universidade Federal do Pará, por vezes pensei em trancar o curso para me dedicar mais às atividades de músico contrabaixista, apresentando-me com bandas e artistas da região. Passei grande parte desse período lidando com tal dilema até perceber que a solução não era assim tão complicada. Ora, por que não integrar minha vivência e interesse na música às minhas pesquisas em antropologia e sociologia? Logo me vi detido em estudos acerca das diversas expressões culturais amazônicas, com especial atenção para as tradições musicais e festas populares, temas sobre os quais me debrucei durante o Mestrado (2008) e o Doutorado (2013) pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFPA. Hoje, além das pesquisas, dedico-me também à docência na Escola de Aplicação da UFPA.

Antonio Maurício Costa

Sempre fui muito atraído pelos assuntos das ciências humanas, desde o ensino fundamental. Por isso, me conduzi quase naturalmente por uma carreira acadêmica que se iniciou na graduação na área de História e se completou, na

pós-graduação, na área de Antropologia. Meu trabalho hoje como professor da Faculdade de História da UFPA associa essas duas áreas, em diálogo teórico e metodológico permanente no trato de temas de pesquisa que envolvem festa, sociabilidade, religião, lazer e música. Da mesma forma, minha atividade como orientador de trabalhos acadêmicos segue por essa trilha temática, o que me permite colaborar com desafiadoras empreitadas de pesquisa.

Bernard Arthur Silva da Silva

Depois de passar oito anos (2002-2010) “batendo cabeça” em intermináveis audições de álbuns de bandas de Rock e *Heavy Metal*, resolvi, já como estudante do curso de Licenciatura e Bacharelado em História da Universidade Federal do Pará (UFPA, 2006-2010), realizar um trabalho monográfico (2010) sobre a História do *Heavy Metal* paraense. Depois (e, ainda, “batendo cabeça” em shows), continuei com a pesquisa no Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia da UFPA (PPHIST/UFPA) e me tornei Mestre em História Social da Amazônia (2014), tendo mais uma vez a História do *Heavy Metal* local como meu objeto de pesquisa. Hoje, “bato cabeça” escutando muita “música pesada” e incomodando meus vizinhos na longínqua Xinguara-PA (sul do Pará). Quando não estou fazendo isso, leciono aulas de História do Brasil no curso de História da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA/Campus Xinguara).

Cleodir Moraes

Doutor em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), professor da Escola de Aplicação da Universidade Federal do Pará (UFPA) e do Programa de Mestrado Profissional de Ensino de História (ProfHistória), membro da Associação Nacional de História – Seção Pará (Anpuh-PA) e da *International Association for the Study of Popular Music* – Rama América Latina (Iaspm-AL). Atua na pesquisa e no ensino História do Brasil, com ênfase nos Estudos Culturais e na história na música popular brasileira, em particular.

Edilson Mateus Costa da Silva

Começou a carreira como músico (“operário da noite paraense”). Entre outras investidas nos espaços boêmios, em contato com as diferentes realidades e personalidades presentes nos circuitos musicais, já na graduação em história, começou suas pesquisas voltadas para a reflexão sobre a produção musical, composição e a trajetória artística de diferentes sujeitos paraenses. Professor de história da Secretaria de Educação do Pará (SEDUC-PA). Doutor em História pelo Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Pará (UFPA) com a tese “A invenção do carimbó: Música popular, folclore e produção fonográfica (século XX)”.

Laisa Epifanio Lopes

Aos 12 anos decidi que queria ser historiadora por sempre ter tido afeição pela cultura popular, histórias, reais e imaginárias, e pelo patrimônio histórico. Como pesquisadora, me dediquei em maior ou menor grau a esses temas e causas. Desde a graduação, entre danças e escrita, estive pesquisando sobre música popular até a pós-graduação na UFPA. Também estive atuando como educadora patrimonial na Associação dos Agentes do Patrimônio. Em 2019, me tornei Mestre em História. Atualmente estou como docente externa na Universidade Federal do Piauí, onde posso continuar a conhecer um pouco mais de outras histórias e outras realidades ao discutir e colaborar com trabalhos acadêmicos de outros pesquisadores.

Nélio Ribeiro Moreira

O interesse em aprender sobre as inúmeras possibilidades de construção harmônica e melódica associadas às letras que resultaram em peças musicais que ainda hoje me causam espanto pela qualidade de criação e execução me incitou a aprender a tocar. Em busca disso, procurei estudar música, o que fiz, embora não de forma sistemática e nem finalizado formalmente. Mas o que já sabia teoricamente pude desenvolver na prática, na vivência musical. Essa experiência atrelei à perspectiva acadêmica, que teve início na época de estudante de graduação em História, na Universidade Federal do Pará (UFPA). Assim, nos bailes e aulas da vida pude atentar à dimensão social da música popular. Consequência “natural”, ela passou a ser meu interesse de pesquisa:

concluí a graduação (2004) com um trabalho sobre música popular paraense, o que teve continuidade no mestrado em Ciências Sociais (2014) e atualmente no doutorado em Sociologia e Antropologia. Acredito que a “instrumentalização” sócio-histórico-antropológica da canção não descarta sua potência e proposta artísticas. Por isso, “instrumentalizo-a”, também, por meio do meu violão na arte do ensino.

Paulo Murilo Guerreiro do Amaral

Apesar de ter percorrido trajetória conservatorial durante boa parte de minha formação musical de base, cantando e tocando piano, foi a música das ruas que me apontou o caminho a trilhar, em definitivo, rumo ao magistério superior e à pesquisa. Hoje eu tenho o privilégio de coordenar, na Universidade do Estado do Pará (UEPA), o Grupo de Estudos Musicais da Amazônia (GEMAM), dentro do qual desenvolvo, com meus alunos e parceiros de outros Núcleos de pesquisa, diferentes projetos de Etnomusicologia e Música Popular, principalmente, mas também de Antropologia da Dança e de Estudos Culturais e da Performance.

Renato Pinheiro Sinimbú

Músico há 35 anos adentrei no mundo dos historiadores em 2013, a paixão pelo novo ofício foi tão grande que fui emendando os estudos, subindo os degraus acadêmicos e, após oito anos, aqui estou eu cursando o doutorado, aprendendo, pesquisando e escrevendo em meio a historiadores maravilhosos. Minhas pesquisas concentram-se em entender a história social de músicos que atuaram em meados do século XX na região do Baixo Tocantins, para isso estudo os Jazzes, os Banguês e práticas musicais ligadas ao catolicismo popular. Por ser músico, filho músico e natural do município de Igarapé-Miri, unir a música e a história é mais que um ofício, é uma questão de entender minha identidade.

Sonia Chada

Iniciei minha trajetória musical aos seis anos de idade com o piano e, posteriormente, flauta doce, violoncelo, até que me apaixonei pelo oboé. Aos

quinze já assumia a função de oboísta da Orquestra Sinfônica da UFPA. Continuei minha caminhada como oboísta, professora de oboé e de matérias teóricas na UFPA até ter a oportunidade de cursar o Mestrado e Doutorado em Etnomusicologia. A Etnomusicologia me tirou do espaço confortável em que me encontrava, ampliou minha compreensão sobre música e até me ajudou a ser melhor oboísta. Por vários anos consegui ser oboísta e etnomusicóloga, um campo alimentando o outro. Atualmente meu oboé toca menos do que eu gostaria e tenho me dedicado mais à pesquisa sobre música, especialmente à produção de conhecimento sobre práticas musicais no Pará, à formação de pesquisadores e ao Laboratório de Etnomusicologia da UFPA.



Este livro apresenta uma geração de pesquisadores das dimensões sócio-históricas da música popular na Amazônia Paraense. Os capítulos relacionam-se entre si a partir do enfoque histórico e antropológico predominantemente aplicado ao estudo de realidades contemporâneas da música popular na região. Os textos investem na investigação de diferentes contextos de produção, difusão e recepção musical no Pará, desde meados do oitocentos até as primeiras décadas do século XXI. São evidenciados, especificamente: contextos festivos, de sociabilidade e de lazer; mercado de entretenimento e empreendimentos fonográficos; escritos de intelectuais e produções artísticas em torno da música popular e folclórica; políticas culturais e o mundo da canção popular; formação musical e crenças religiosas. A coletânea demonstra a versatilidade e a vitalidade dessa vertente de pesquisa, que tem colaborado quantitativamente e qualitativamente para a compreensão da cultura popular no Brasil.



ISBN 978-65-5563-105-0



9 786555 631050