

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL DA AMAZÔNIA

EDILSON MATEUS COSTA DA SILVA

**“RUY, PAULO E FAFÁ: A IDENTIDADE AMAZÔNICA NA CANÇÃO
PARAENSE (1976-1980)”**

Belém
2010

EDILSON MATEUS COSTA DA SILVA

**“RUY, PAULO E FAFÁ: A IDENTIDADE AMAZÔNICA NA CANÇÃO
PARAENSE (1976-1980)”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Pará, sob orientação do Prof. Dr. Antônio Maurício Dias da Costa (FAHIS/UFPa), para a obtenção do título de mestre em História Social da Amazônia.

Belém
2010

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

(Biblioteca de Pós-Graduação do IFCH/UFPA, Belém-PA)

Silva, Edilson Mateus Costa da

“Ruy, Paulo e Fafá: a identidade amazônica na canção paraense (1976-1980)” /
Edilson Mateus Costa da Silva ; orientador, Antônio Maurício Dias da Costa. - 2010

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e
Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia,
Belém, 2010.

1. Pará - História - 1976-1980. 2. Música popular - 1976-1980. 3. Cultura
popular - Pará. 4. Pará - Política e governo. I. Título.

CDD - 22. ed. 981.15

EDILSON MATEUS COSTA DA SILVA

**“RUY, PAULO E FAFÁ: A IDENTIDADE AMAZÔNICA NA CANÇÃO
PARAENSE (1976-1980)”**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia da Universidade Federal do Pará, sob orientação do Prof. Dr. Antônio Maurício Dias da Costa.

Data da defesa: ____/____/ 2010

Professor Doutor Antônio Maurício Dias da Costa (Orientador - PPHIS/UFPA)

Professor Doutor Adalberto Paranhos (Membro - DEHIS/UFU)

Professor Doutor Aldrin Moura de Figueiredo (Membro - PPHIS/UFPA)

Professora Doutora Edilza Fontes (Suplente – PPHIS/UFPA)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela dádiva de me conceder a continuidade dos meus estudos. Agradeço a meus pais Luis Edilson e Maria do Carmo por terem apostado na minha educação e sempre me apoiando em cada etapa da minha caminhada pela vida.

Agradeço ao meu orientador Maurício Costa pela amizade e a imensa colaboração e dedicação que prestou a este trabalho, sempre atento a novas possibilidades e compreensivo com minhas limitações. Assim como a colaboração do nosso grupo de pesquisa “Cultura e Sociabilidade na Amazônia”.

Agradeço a meus professores da Pós-Graduação em História da UFPA, pelos debates e sugestões valiosos ao longo da produção deste trabalho. Agradeço ao CNPq pela bolsa de estudo, que colaborou bastante em proporcionar meus custos nesta dissertação.

Ao professor Cleodir Moraes e sua incrível parceria, pelos incentivos e pela possibilidade de discutir mais profundamente a questão da história em sala de aula, pelos questionamentos estabelecidos e desenvolvidos no grupo de pesquisa “A História em Cantos”.

Ao professor Adalberto Paranhos pela amizade e disponibilidade em participar da minha banca, assim como pelas conversas sobre História, Música Brasileira ou qualquer outro assunto.

Agradeço de forma especial a Chris pelo carinho, amor e atenção que me dedica. Vem sendo a minha inspiração e minha força, agüentando em diversos momentos, meus problemas, meus dilemas, minhas dúvidas, minha falta de humor. Amo você de maneira especial e pra toda vida. Este trabalho, em grande parte, é dedicado a você e aos momentos que estamos passando juntos.

Agradeço a minhas irmãs Laura e Lorena. Agradeço a meus amigos de banda “Alívio Imediato”: Marcos, Janderson, Vinícius e Getúlio; pelas experiências musicais noturnas, sem as quais não teria a mesma leitura sobre o cotidiano dos artistas, ou mesmo não teria esse ímpeto de compreender este universo.

Agradeço a meu curso de História e a todos os meus amigos de UFPA que colaboraram nas discussões sobre História, trocando experiências de pesquisa e cotidianas de boemia e educação. Graça a Deus foram muitos, portanto, sintam-se todos agradecidos.

SUMÁRIO

RESUMO

ABSTRACT

INTRODUÇÃO.....9

CAPÍTULO 1: O “REGIONAL” NOS ANOS 70: SOBRE A AMAZÔNIA E O BRASIL

1.1 – “Imagens” da Amazônia18

1.2 – O Pará no “Futuro”21

1.3 – Indústria Cultural e Produção Artística32

1.4 – O “regional-popular”38

CAPÍTULO 2: REGIONAL-POPULAR NA CANÇÃO PARAENSE

2.1 – Waldemar Henrique: a tradição regional-popular55

2.2 – O cancionista “nativo” de Paulo André e Ruy Barata62

2.3 – Can You see Mr. Bill?!71

2.4 – Memórias do “Exílio”76

CAPÍTULO 3: O CANTO DO UIRAPURU

3.1 – A “era regionalista” de Fafá de Belém81

3.2 – Fafá de Belém “public relations“104

CONCLUSÃO.....124

REFERÊNCIAS.....130

FONTES.....133

Anexo 1 – Tabela: Estratégia de ocupação da Amazônia (1953-1980)135

RESUMO

Nos anos 60/70, do século XX, ocorreu um processo de “Integração político-econômica” da Amazônia ao Brasil, executada pelo Governo Federal. Esse processo gerou conseqüências profundas ao imaginário dos habitantes da região Amazônica, pois, dentro da estratégia governamental foi incluída a inserção de difusores de comunicação, bem como de rodovias e todo um aparato para interligar e diminuir as disparidades regionais. A “integração” criou uma infra-estrutura capaz de atrair indústrias para a região. Porém muitos intelectuais acadêmicos e jornalistas deste período viram esse processo como uma “nova colonização”. Segundo eles, o capital gerado não resultou em melhorias sociais aos habitantes da Amazônia. Além dessa perspectiva, o contato com a cultura brasileira através da Televisão e do Rádio influenciou de forma contundente os rumos da política e da arte paraense. A música popular no Pará foi influenciada pela MPB nos anos 60. Porém, a partir destes debates em torno de uma “nova colonização” podemos perceber que o sentido artístico passou a ser regionalista amazônico, como uma estratégia de apoio político aos intelectuais e jornalistas *regionais-progressistas*. Neste trabalho, demonstraremos como esse “pano de fundo” se processou na obra do cantor e compositor Paulo André, em parceria com seu pai Ruy Barata (poeta e letrista). Assim como, é elaborada uma análise a respeito da carreira da cantora Fafá de Belém. Será discutido como suas aparições na mídia influenciaram no debate e na (re) construção do imaginário em torno da Amazônia.

Palavras-chave: Amazônia, integração nacional; canção de protesto; cultura amazônica; música popular.

ABSTRACT

During the 60's and 70's, in the 20th century, has taken place a process of "Political and Economical Integration" of the Amazon Region to the rest of Brazilian nation-state, established by the Federal Government. This process created harsh consequences to the Amazonian inhabitants' imaginary, since means of communication were included in this governmental strategy, as well as roads, oriented to link and diminish regional disparities. The "integration" generated an infrastructure capable of attracting industries to the region. Nonetheless, many journalists and intellectuals at that time identified this as "new colonization" process. According to them, the capital generated had not produced social improvements the Amazonian populations. Besides, the contact with Brazilian culture through radio and television broadcasts had deeply influenced the paths of *paraense's* politics and art. The popular music in Pará state was influenced by MPB in the 60's. However, departing from these debates about a "new colonization", we can realize that the artistic sense became regionally Amazonian, as a new approach of political support to *left-wing regional* intellectuals and journalists. In this work, it is explained how this common ground appeared in the songs of the singer and composer Paulo André, in partnership with his father Ruy Barata (poet and lyric writer). Besides, it is developed an analysis concerning the career of the singer Fafá de Belém. It is discussed how her broadcast appearances influenced in the debated and (re) construction of the imaginary concerning the Amazon region.

Key-words: Amazon region; national integration; protest song; Amazonian culture; popular music.

INTRODUÇÃO

Este trabalho é fruto de uma dupla jornada, como acadêmico e como músico popular. Além de historiador, antes deste ofício, exerci durante anos esta atividade paralela, que rendeu “conhecimento de causa” da vida boêmia e artística em Belém. Minhas reflexões surgiram, portanto, de pressupostos muito anteriores a preocupação em compreender a cultura paraense, mas sim o entendimento de minha própria vivência.

Da proximidade com a música popular e o ingresso no curso de História surgiu esta possibilidade de conjugar as duas experiências: pesquisador e músico. Ainda em minha graduação iniciei os estudos sobre canção popular paraense, tendo como foco compreender o contexto de surgimento rock paraense, nos anos 80. Porém, na medida em que mergulhei na pesquisa dessa manifestação artística me deparei com outros problemas que as fontes me apontavam. Na escuta dos discos, no levantamento de entrevistas e nos jornais passei a compreender que o rock n´roll paraense nutria uma ligação profunda com uma tradição que remontava a Música Popular Paraense dos anos 70.

Deparei-me com esta noção quando me concentrei em compreender a banda Mosaico de Ravena. Esta banda possui, em especial, uma canção chamada *Belém-Pará-Brasil*¹:

“Vão destruir o ver-o-peso
pra construir um shopping Center
Vão derrubar o palacete pinho
Pra fazer um condomínio
Pra ser usada como um albergue
Do novo filme do Spielberg
Quem quiser venha ver
Mas só um de cada vez
Não queremos nossos jacarés

¹ Edmar. In: *Cave Canem*. Belém: independente, 1992. LP; gravado posteriormente em CD (1997) pela Atração Fonográfica, São Paulo.

Tropeçando em vocês (...)"

Ao mergulhar no universo da canção percebi que ela tinha um conteúdo de protesto e que narrava a “saga de um povo” contra um opressor externo. Do trecho apontado anteriormente percebemos que os pontos turísticos apontados são destruídos para dar lugar a novas construções modernas. Ao mesmo tempo nos últimos versos do trecho percebemos que é permitido entrar na região, porém deve se ter cuidado e respeito pelos animais, nesse caso uma crítica ao trato com a natureza.

No verso da canção: “A culpa é da mentalidade criada sobre a região” e “nossos índios não comem ninguém, agora é só hambúrguer, porque ninguém nos leva à sério, só o nosso minério”, que trata de uma mudança nos padrões da cultura local, agora adpta de elementos estrangeiros impostos pelo processo de modernização/inserção da Amazônia na cultura global de maneira contundente. Os últimos versos sugerem o interlocutor da canção: “O nortista só queria fazer parte da nação” e “Isso é Belém, isso é Pará, isso é Brasil” fica claro que se referiu aos “sulistas”, no caso os indivíduos que vivem no Centro-Sul do país. Através desses versos, somos levados a pensar que foi montado um contexto, no qual, a Amazônia foi explorada e ao mesmo tempo ignorada no plano geral da nação.

O processo ao qual se refere a canção remonta aos grandes projetos de “integração” da Amazônia ao Brasil, na segunda metade do século XX, criando uma infra-estrutura para exploração econômica da região. Podemos perceber que a “memória” levantada pela canção é de uma tragédia proporcionada por este contexto.

Para compreender a canção popular paraense dos anos 80/90, tive portanto, que me deter nas décadas anteriores: 1960 e 1970. Na minha monografia de graduação² iniciei a pesquisa que desembocou nesta dissertação. A discussão se concentrou nos anos 60, no contexto da arte engajada em Belém. Nesta empreitada, compreendi que a temática do regionalismo musical de protesto, tal como em Mosaico de Ravena, só foi perceptível a partir do final dos anos 70, na obra de Fafá de Belém e nas canções, em parceria, de Paulo André e Ruy Barata. Percebi que residia nestes três artistas uma

² SILVA, Edilson Mateus Costa da. *A disparada do caboclo: a construção da identidade político e cultural amazônica na canção popular urbana em Belém (1967-1976)*. Belém: UFPA, 2007. Monografia do Laboratório de História.

tradição que influenciou na composição de *Belém-Pará-Brasil*. Desta forma, ao me debruçar de maneira mais intensa nos LPs de artistas paraenses da década de 70, meu projeto de mestrado, que inicialmente se concentrou em 1976-1992, passou a ter como objetivo um mergulho na obra deste contexto do final da década (1976-80). Ruy, Paulo e Fafá passaram a ser os personagens principais para compreender a “música de protesto” em vertente regional.

O sentido que ganhou a pesquisa foi desenvolvido na medida em que me deparei com a importância que os personagens possuíram nos meios da crítica dos anos 70 e na imprensa jornalística. Além do fato, de que ainda não era material de análise mais profunda por historiadores.

Em nosso trabalho, também obtivemos contato com um rico acervo relativo à carreira da cantora Fafá de Belém, disponível em arquivos virtuais da internet. Foi possível coletar videoclipes do início da trajetória da cantora, objeto de nosso interesse, assim como os LPs gravados pela cantora.

A canção popular é um fenômeno cultural capaz de colaborar na formação da identidade de um povo. No campo ideológico, político, estético ou em outros, o alto poder de divulgação e assimilação que as músicas possuem no âmbito da sociedade tornam-nas um amplo canal de comunicação capaz de (re)elaborar e discutir conceitos através de temáticas expressas nas letras, nas melodias, nos timbres, na escolha dos instrumentos ou nos ritmos.

Dentro desta reflexão, Marcelo Téó toma a música, tanto a canção (letra e melodia) quanto à instrumental, como expressão artística capaz de criar e consolidar modelos e conceitos. Afirma que no século XX “(...) o mundo passa a entrar e ser inventado a partir do ouvido (...)”.³ Mais além e mais enfático chega à conclusão de que há uma “(...) predominância do sentido da escuta na invenção do mundo do século XX (...)”.⁴ Nesse sentido, pensa a música popular brasileira como capaz de criar um sentido

³ TÉÓ, Marcelo. Introdução. In: *A vitrola nostálgica: música e constituição cultural* (Florianópolis, décadas de 1930 e 1940). Florianópolis: Letras contemporâneas, 2007. p. 21

⁴ TÉÓ, Marcelo. Op. Cit. p.21.

de nação tendo o rádio como um importante veículo divulgador de uma pretensa unidade nacional. Assim o autor chama atenção para o poder de infiltração que a mídia sonora possui, lapidando de maneira “silenciosa” a realidade histórica.

Tomando Marcelo Téo como referencial ao nosso de estudo, podemos dizer que a Amazônia, em certa medida, também é *inventada* pela escuta e pelos que produzem a música popular. A partir do momento em que há gravações e divulgação de conteúdos temáticos tidos como representantes da região do extremo norte, os sons passam a ser narrativas da cultura amazônica, ou como o poeta/letrista paraense Ruy Barata se refere a sua obra, chamando-a de “trágica ópera tapuia”.

Autores já discutiram o valor da música popular para compreender o processo histórico, bem como esta se constitui como um objeto da História. Marcos Napolitano em seu livro *A síncope das idéias* discute a idéia de tradição na música popular brasileira, Na obra pensa como a canção popular colaborou para a constituição de uma tradição no campo da cultura brasileira, entre outras palavras, a música quanto elemento fundamental na compreensão da própria identidade cultural do país. Afirma que o discurso da modernidade musical brasileira está pautado em valores ligados à tradição, a “evolução do samba”, por exemplo, materializado na bossa nova, precisou beber do tradicional samba do morro para existir.⁵ A canção popular percorre uma narrativa sincopada, um ir e vir no tempo histórico, valorizando, omitindo, apagando, de acordo com o momento específico e os debates em torno das representações musicais. Não podemos pensá-la tendo um sentido único, sem retornos, marcado por rupturas. Mas por outro lado se constitui como um campo de permanências. Para o autor, existem três linhas gerais na música popular que se constituíram como um parâmetro: a Bossa Nova, o ‘samba do morro’ e a MPB.⁶ Para o autor, a tradição da MPB é criada junto com as primeiras gravações que estariam entre o fim do século XIX e o começo do XX.⁷ Indo mais além do samba, busca os gêneros que lhe originaram: Maxixe, polca, lundu, modinha, etc. No decorrer do livro *Síncope das Idéias*, o autor busca compreender a gerência do paradigma musical do samba como representação sonora da cultura brasileira. Este se deve a dois fatores: 1) o gênero foi criado no momento das primeiras

⁵ NAPOLITANO, Marcos. “Introdução”. *A síncope das idéias*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007. p.5.

⁶ NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias*. Op.Cit. p.6

⁷ NAPOLITANO, Marcos. “A música dispersa nas esquinas’: a experiência da música popular e a fonografia”. *A síncope das idéias*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007. p.17

gravações de música no Brasil; 2) Surge de uma necessidade de pensar uma sonoridade que fosse a síntese do povo brasileiro, logo, o samba possuindo características das três raças prioritárias, se constituindo como uma musicalidade mestiça, tal como a sociedade brasileira.⁸

A partir da década de 1970 há uma significativa inclusão de artistas paraenses na indústria fonográfica, uns como Fafá de Belém no âmbito nacional, outros no local, como veremos ao longo deste trabalho. É um momento de entusiasmo dos meios da imprensa paraense, do público e dos artistas ligados à música. Ocorreu a efervescência de um ambiente propício pela frequência de artistas paraenses no campo da mídia musical. Ocorreu, portanto, a partir desta década a possibilidade de trazer ao grande público, artistas reconhecidos somente em ‘rodas de samba’, gravando suas obras. Ou seja, artistas que pertenciam a uma “nova geração” à época, como Paulo André Barata e Sebastião Tapajós⁹, passaram a ter seus talentos publicados ao lado de figuras como Waldemar Henrique e Tó Teixeira¹⁰. Estes últimos possuidores de uma carreira longa, mas ainda permaneciam sem a gravação de suas obras. As gravações nesse sentido, também são uma tentativa de divulgar e sintetizar a música popular paraense a partir de dois pólos envolvendo tradição e modernidade.

Um objetivo deste trabalho é a definição de um conceito de “música regional”. Um termo que se configura nos dias atuais como uma verdadeira memória da musicalidade paraense. Em qualquer “barzinho” da capital paraense é senso comum a definição de um *estilo* musical diferenciado dos outros, em especial da Música Popular Brasileira, também denominada pela sua sigla MPB. Embora a semelhança estética com esta, podemos visualizar em lojas de discos, por exemplo, uma prateleira específica denominada “Música Regional”. Fica bastante clara uma separação, que cria a denominação MPP, em anexo a sua correspondente nacional.

Obviamente, o “Regional paraense” refere-se a uma diversidade musical envolvendo, em grande parte, ritmos brasileiros e internacionais que ganham uma manifestação característica na região Norte. Em outras palavras, não há musicalidade

⁸ Idem

⁹ Instrumentista (violonista). Compositor. Nascido em 1943 na cidade de Santarém. Em 1967 gravou seu primeiro CD solo "Violão e Tapajós", lançado pela gravadora Philips. Passou a residir no Rio de Janeiro, dedicando-se à pesquisa de música popular e folclórica. Possui Carreira nacional e internacional.

¹⁰ (1893-1982). Natural de Belém. Compositor de canções populares e semi-eruditas.

‘pura’, uma cultura popular isolada de diálogos e incorporações de sons externos. Os artistas paraenses são a composição de um mosaico, onde diversas vozes entram em dissonância. Mas aqui seguimos o rastro de um *estilo* que se advoga a capacidade de expressar a vivência amazônica a partir do ponto de vista paraense, passando a ser chamado de *Música Regional*, diferenciando-se dos outros estilos tidos como Populares Paraenses: O Brega¹¹ e o Carimbó¹².

Para analisar o processo de (re)construção da identidade amazônica nos anos de 1970, há uma preocupação em delinear o principal produto cultural exportado nesse período, tendo como tema a presente região: a canção popular. Nos capítulos seguintes nossa narrativa estará pautada em compreender o desenrolar político e ideológico desse segmento musical, ou seja, aqui delimitamos o quanto uma linha sonora específica contribuiu para esse diálogo cultural.

Aqui é desenrolado um conceito de *regional-popular* que é uma postura política voltada ao regionalismo na música como protesto frente à exploração econômica externa das riquezas da floresta amazônica e dos problemas sociais oriundos da integração. Veremos no capítulo 1 que a relação entre os conceitos amplamente divulgados nos meios estudantis através dos Centros Populares de Cultura (CPCs), sobre o *nacional-popular* recebeu um redimensionamento para o contexto local. Este capítulo inicial servirá como subsídio ao debate sobre a temática amazônica na obra dos artistas da música regional popular. Trataremos de questões sociais e políticas vivenciadas na Amazônia nos anos 60/70 e que compõem um pano de fundo da obra desses artistas e da mídia (local e nacional) veiculadores de discursos envolvendo a Amazônia.

¹¹ Gênero musical paraense formado a partir das escutas caribenhas do merengue e do bolero, conjugadas com as referências da Jovem Guarda. Surgiu na segunda metade do século XX. É marcado por seu circuito de festas pela capital paraense, mercadologicamente bastante rentável. Surgiu dos meios de aparelhagem simples, chegando a grandes produções de luz e som no século XXI. Ver também COSTA, Antônio Maurício Dias da. *Festa na Cidade: o circuito bregueiro da cidade de Belém*. Belém: Eduepa, 2009.

¹² Ritmo paraense composto de instrumentos percussivos e de cordas. Curimbó, bandolim e banjo. Tradicional em diversas regiões do Pará, chegando na década de 1970 na capital, primeiramente na periferia da cidade. Com o passar dos anos foi ganhando *status* de ritmo regional, legítima representação da cultura local. Ver também COSTA, Tony Leão da. *Música do Norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da “MPB” no Pará (anos 1960 e 1970)*. Belém: Universidade Federal do Pará, 2008. Dissertação de Mestrado.

Desta forma, os capítulos posteriores têm como objetivo analisar a convergência entre política e escolhas musicais, desvendar os discursos que se desenrolam nas tramas sonoras, como os discursos em torno da “integração” nacional implicaram em escolhas temáticas e nos arranjos musicais. Se os dilemas nacionais são “traduzidos e equacionados” pelo debate cultural e estético, como pretende Marcos Napolitano¹³, os dilemas regionais também podem ser pensados a partir da manifestação sonora.

Devemos ter a medida de que a utilização das canções comporta cuidados metodológicos. Entre os principais devemos estabelecer uma análise que considere a letra (parâmetro textual) e música (parâmetro sonoro) como inseparáveis, ou seja, o ato de compor no universo da canção popular significa criar uma narrativa que deve ser cantada. Não podemos pensar os parâmetros como construções independentes.¹⁴ Outra noção importante é a polissemia, a capacidade que uma obra artística possui de levantar diversos possíveis sentidos presentes na obra, diferentes idéias são sugeridas ao público, é necessário partir de um pressuposto a quem ouve a canção para compreender as diversas interpretações que podem existir. A polissemia se torna mais complexa quando se analisar não só a letra, porém se amplia ao nos depararmos com os sons que se juntam ao cantar. Aqui comportamos uma leitura fundada em fontes, evidências que apontam a uma versão de obra subjetiva.¹⁵ Aliado as preocupações metodológicas com a canção, também necessário lidar com as múltiplas narrativas que envolvem um estudo de videoclipes e imagens de todo tipo, pensando-as como discursos que se cruzam, incorporando novos elementos a essa análise. Pois a música nos anos de 1970 em diante deve ser pensada como a inserção de elementos visuais.

Nossa análise se concentra na carreira de artistas determinados, ou seja, não aleatoriamente desenvolverei o estudo da atuação artística de Paulo André Barata, Ruy Barata e da cantora Maria de Fátima Palha Figueiredo (Fafá de Belém). Tendo em vista uma preocupação a respeito da representação de Amazônia divulgada a partir das suas carreiras, interpretando que tipos de conceitos regionais exprimem e de que forma contribuíram durante os anos de 1970 aos debates em torno da “integração” nacional e da (re)elaboração da Cultura Paraense. Dessa forma, nos detemos ao final dos anos de

¹³ NAPOLITANO, Marcos. In: *História e Música*. São Paulo: Autêntica, 2005. 2 ed. p.7

¹⁴ NAPOLITANO, Marcos. “Para uma história cultural da música popular”. In: *História e Música*. São Paulo: Autêntica, 2005. 2 ed. p.78.

¹⁵ PARANHOS, Adalberto. “Entre o sim e o não: ciladas da canção”. Revista ArtCultura, vol. 3, n. 3, 2001.

1970, pensando a produção musical desses indivíduos em letras e canções suas, bem como na interpretação dessas obras feitas por Fafá de Belém. Assim, foi estabelecido, em nossa discussão, um panorama musical em torno da idéia de regional na música. Aliado a esse panorama artístico-ideológico, também é objeto de nossa problemática a inserção desses debates em espectro mais amplo que envolve o discurso político da época, além de membros do governo, a imprensa e o meio acadêmico.

Uma hipótese inicial, que será desenvolvida nos capítulos posteriores, é o potencial das canções gravadas envolvendo os artistas citados como um conjunto de narrativas sonoras que atinge uma divulgação significativa sem igual no período estudado. Nesse sentido, será fundamental delinear esse contexto para que possamos perceber como se processa o diálogo entre essas canções e suas divulgações nas mídias. Cabe compreender que diálogos estão sendo travados e até que ponto essa música regional pretende (re)inventar a Amazônia. Entender as particularidades musicais desse período é compreender o imaginário constituído em torno da idéia de Amazônia, que não pode ser analisado à margem dos debates travados nos campos do audiovisual. A leitura que as outras regiões faziam, estão a cargo das exibições midiáticas, principalmente televisivas. Nesse sentido, nos capítulos 2 e 3 são explorados essas fontes que conjugam imagem e som.

No capítulo 2 nos detemos a analisar a obra do cantor e compositor Paulo André em parceria com seu pai Ruy Barata (poeta e letrista). Estes foram percussores de um *estilo* musical, que introduziu na música brasileira os elementos do ainda exótico “homem amazônico”. A compreensão da obra de ambos é fundamental no diálogo a respeito da década de 1970 onde há um caloroso debate a respeito da “integração” econômica da Amazônia, compreendendo que suas canções figuram como uma crônica desses tempos. Além destes dois personagens também é elaborada uma reflexão acerca do maestro Waldemar Henrique. Sua obra é relativa aos anos 30/40, porém é retomada nos anos 70 pela crítica musical e pelos artistas aqui envolvidos como a fonte da musicalidade regionalista. Tanto a dupla Paulo André e Ruy Barata, quanto Fafá de Belém, buscaram dar continuidade às suas temáticas “folcloristas”. Esta releitura o trazia como o “mito” da canção popular paraense, como um paradigma.

No capítulo 3 nos deteremos a analisar o acervo audiovisual da obra de Fafá de Belém. A compreensão dos LPs e dos videoclipes protagonizados pela cantora podem nos informar a respeito do que o grande público brasileiro pode sentir a respeito do que foi a Amazônia. A carreira de Fafá de Belém é um importante campo de debate, tendo como referencial suas aparições na mídia nacional, pensando-a como intérprete de um regionalismo amazônico pautado nas canções dos artistas paraenses. Buscamos compreender como a mídia colaborou na (re)construção de um conceito de Amazônia, tendo em vista a importância ideológica que a mesma assume. Para tanto, privilegamos as aparições televisivas e as críticas nos meios da imprensa.

CAPÍTULO 1

O “REGIONAL” NOS ANOS 70 (SOBRE A AMAZÔNIA E O BRASIL)

Tomamos aqui a canção popular paraense como seio da nossa problemática. Podemos dizer de antemão que a compreensão da História Social da Amazônia e do Pará pode ser feita a partir da investigação sobre esse tipo de mídia e seus usos sociais. Este é um esforço, portanto, de compreender uma nuance regionalista fortemente presente em canções a partir dos anos de 1970. Ou seja, compreendendo que a música popular é uma construção metafórica das relações sociais, podemos compor um cenário desta História do Pará. Este ponto do trabalho se volta a perceber o discurso regionalista em diversos campos, percebendo as íntimas relações que a canção popular sustenta com a imprensa, com os meios acadêmicos e com a sociedade de maneira geral.

1.1 – “IMAGENS” DA AMAZÔNIA

Luis Felipe Miguel define o final dos anos de 1970 como um período de menor interdição da censura, em que a relação entre mídia e política se tornou mais próxima e mais aberta. Neste sentido, um “potente campo midiático” se desenvolve, com destaque para a televisão. Pois, segundo ele, é impossível compreender a relação que a sociedade mantém com a política, sem considerar a “(oni)presença da mídia no mundo e no Brasil contemporâneo”. Nesse sentido, que os meios de comunicação não só distribuem informação, mas transformam e constroem os discursos políticos. Há, portanto, uma “sociabilidade ambientada pela comunicação”.¹⁶

A mídia ambienta todos os níveis da convivência humana, bem como na vida urbana o consumo dela é uma das principais atividades, ao lado do trabalho. Além disso, assume uma função fundamental na vida contemporânea: “universalização de determinados referentes”. Desta forma podemos ter contato com elementos que se entrelaçam a cultura brasileira e global, dando subsídios a formação de uma

¹⁶ MIGUEL, Luis Felipe. *Política e mídia no Brasil: episódios da história recente*. Brasília: Editora Plano, 2002. P.9.

determinada visão de mundo. De todo modo, esse processo não se concentre exclusivamente na mídia.¹⁷

Assim como a definição de Marcos Napolitano sobre a função da mídia, Luís F. Miguel também a percebe como não só uma divulgadora de idéias, mas uma “transformadora” de discursos políticos. Com o surgimento e a consolidação da televisão como veículo de difusão, foi inserido um novo elemento que deu força redobrada a essa função: os recursos imagéticos. O audiovisual multiplicou o poder de influência que esta mídia possuía na formação da “opinião pública”, tal como na construção de uma memória. Embora, esse processo não enquadre o público como um mero recebedor passivo das informações, por outro lado, seleciona e interpreta os discursos em voga.¹⁸

Esta percepção não se concentra ao meio jornalístico somente, mas se remete também às programações de entretenimento que “também difundem informações, valores e categorias para a apreensão da realidade”. Luis Felipe Miguel, conclui que a relação entre uma combinação de um sistema escolar deficiente com o alto grau de disseminação que a mídia audiovisual assumiu na segunda metade do século XX no Brasil, tornou os meios eletrônicos de comunicação, destacando a televisão, o “aparelho ideológico dominante”.¹⁹

Manuel Sena Dutra afirma que a mídia televisiva não possui um poder pautado na submissão de público massivo. Pelo contrário, a sociedade recebe da TV uma “oferta de temas”. Logo, o poder deste veículo está depositado “na possibilidade e na capacidade” de difundir assuntos que podem ou não ser interessantes aos telespectadores. Ao mesmo tempo, não deixa de lado a noção de que a mídia transmite a maior parte das percepções que os sujeitos têm de suas realidades. A partir desta análise do autor podemos notar que a TV é um importante canal de produção da realidade devido ao seu “poder de oferta”, sugerindo que as aparições televisivas de elementos amazônicos são importantes indicativos a respeito de como as outras regiões do Brasil passaram a ter contato com essa ainda “exótica” identidade no contexto dos anos de 1970, onde estão inseridas as aparições da cantora Fafá de Belém. Por outro lado, a

¹⁷ MIGUEL, Luis Felipe. Op. Cit. p.13.

¹⁸ MIGUEL, Luis Felipe. Op. Cit. p.22.

¹⁹ MIGUEL, Luis Felipe. Op. Cit. p.24.

mídia televisiva possui um caráter persuasivo, embora não determinate.²⁰ O autor demonstra que a percepção da região amazônica, com suas aparições na TV, passa por um processo de “produção de uma realidade social como experiência coletiva”. Ou seja, a mídia não só difundiu, em cadeia nacional os discursos existentes acerca da região, mas os recriou.²¹

Manuel Dutra concentra suas análises em um formato televisivo específico: o documentário. Como justificativa, baseia-se no fato de que a maioria dos programas a respeito da região amazônica nos anos 70 foram “ambientais”/“ecológicos” e possuíam este modelo de estrutura narrativa pautada na “aventura”. Este discurso esteve pautado em um desconhecimento dos “centros hegemônicos” a respeito da história das áreas ambientadas nos documentários, desenhando um aspecto “caricatural”, fundado em antigos relatos de cronistas do período colonial. Desta forma, o foco se prende a biodiversidade, ignorando a existência humana das sociedades caboclas.

Por outro lado, é necessário compreender que as construções audiovisuais do Centro-Sul do país, a respeito da Amazônia, são fundadas no próprio universo consumidor, uma espécie de “contrato de leitura”. No qual existia uma co-intencionalidade entre emissor e receptor. Ou seja, os programas televisivos que utilizavam como tema a Amazônia se fundavam em um amplo senso do público a respeito dos conceitos em torno da região, “(...) o que a mídia do centro hegemônico emite não é casual ou desconectado do seu universo consumidor (...)”. Trata-se de um contrato de comunicação do qual depende o processo de produção/circulação/consumo dos textos midiáticos.²² Por essa razão, o termo *natureza e povos da floresta*, são muito genéricos. Através das construções imagéticas se tem a percepção de que são categorias capazes de agrupar uma diversidade que abraça: índios em aldeias ou em cidades, vendedores de produtos da floresta nas feiras, agricultores, pescadores, etc. Segundo o autor, esta seria uma “categoria-ônibus”.²³

Segundo Cristina Adams a Amazônia é projetada nos anos de 1970 como um modelo definido a partir do domínio natural sobre os indivíduos que habitam a região,

²⁰ DUTRA, Manuel José Sena. *A Natureza da TV: uma leitura dos discursos da mídia sobre a Amazônia, biodiversidade, povos da floresta*. Belém: NAEA, 2005. p.35.

²¹ DUTRA, Manuel José Sena. Op. Cit. p.34.

²² Op. Cit. p.47

²³ Idem

sendo o social o “invasor”, sendo subordinado às dimensões tropicais, de habitantes “primitivos”. Sustenta uma visão fundada em dois pressupostos fundados em condições naturais: 1) As populações indígenas foram sendo dissociadas e deram origem às caboclas, sendo o elemento constante e soberano a floresta; 2) O fato de que as limitações econômicas e sociais dos povos das florestas estão ligadas aos fatores naturais, não históricos.²⁴ Devido a esta construção a respeito das populações que habitam a Amazônia, criou-se uma *invisibilidade virtual* das sociedades caboclas amazônicas. Segundo a autora, essa situação de vida “marginal” destes está ligada também às práticas econômicas externas ao modelo capitalista. Pois, se baseia em recursos extraídos da natureza, nas florestas e nos rios.²⁵

Outro ponto importante na análise de Cristina Adams é o conceito de *identidade cabocla*. Esta é resultado dos constantes processos externos a vivência das sociedades caboclas, na verdade os fatores ligados às transformações econômicas globais moldam-na. A inserção destes indivíduos na dinâmica capitalista, de maneira violenta e coercitiva, fez com que a *identidade* do caboclo fosse construída na “oposição”. No sentido de “oposição e ‘indiferença’ em sua relação com os patrões” para diminuir a dominação histórica.”²⁶ Da mesma forma, critica a intelectualidade dos anos de 1970, por considerar as linhas teóricas destes como “estudos ecológicos”, fundados em “realidades a-históricas”, ou seja, interpretavam a vivência das sociedades caboclas como um modelo *folk* de intervenção no meio ambiente, condicionados a uma existência limitada por questões naturais.

1.2 - O PARÁ NO “FUTURO”

A região Amazônica a partir da década de 1960, principalmente após o golpe militar de 1964, passou por um processo de “integração” econômica ao resto do País patrocinado pelo Estado Brasileiro, tendo como objetivo o aproveitamento da abundância de recursos naturais presentes na imensidão dos “sertões” da floresta

²⁴ ADAMS, Cristina et alli. Introdução. In: ADAMS, Cristina; MURRIETA, Rui Sérgio Serreni; NEVES, Walter A. *Sociedades caboclas amazônicas: modernidade e invisibilidade*. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2006. p.15.

²⁵ ADAMS, Cristina et alli. Op. Cit. p.16.

²⁶ Op. Cit. p.17.

amazônica, Através de um complexo legislativo e de incentivos econômicos de toda ordem à obtenção de terras e subsídios. Os benefícios da apropriação teriam como objetivo o ‘progresso’ do Brasil e o fim do isolamento da região amazônica.²⁷

Primeiramente, é necessário compreender que a região amazônica não deve ser pensada como uma entidade autônoma, pelo contrário, a própria noção de configuração regional deve estar pautada na relação com o espaço nacional. Desta forma, a questão amazônica dos anos 70 é antes de tudo uma questão brasileira.

O processo de “integração” da Amazônia ao Brasil está relacionado a questões relativas ao mercado mundial. Ou seja, à relação com as outras regiões brasileiras e outros países. Segundo Otávio Ianni, as Nações e mesmo as regiões estão incluídos em uma comunidade mundial, desta forma, podemos falar em uma “aldeia global” baseada na ampla rede de informações possibilitada pelo avanço das tecnologias eletrônicas, assim como há uma “fábrica global” que inclui o entrelaçamento das atividades econômicas envolvendo todos os indivíduos do mundo em uma cadeia capitalista.²⁸

O processo de “integração” nos anos 60/70 se configurou, portanto, em consequência dessa realidade global. Neste período, a Amazônia ainda era uma fronteira a ser redefinida no capitalismo. Assim, o governo brasileiro, assumiu como objetivo criar uma estrutura que possibilitasse a ocupação da Amazônia. O país estava incluído em um novo padrão de inserção em ordem planetária.²⁹

Para manter e ampliar o desenvolvimento industrial e reduzir sua dependência frente a outros países foi estabelecido um amplo sistema onde o governo brasileiro em conjunto com grandes firmas e bancos mundiais iniciaram uma política que aliou grandes investimentos em infra-estrutura para a região amazônica, com incentivos fiscais às indústrias internacionais.³⁰ A dimensão ideológica do Estado brasileiro nos anos 60/70 também colaborou para tornar possível este processo. Havia uma preocupação com o espaço da região, que devia ter seu território ocupado de maneira efetiva. Esta dimensão simbólica fazia parte da doutrina de segurança nacional da

²⁷ LOUREIRO, Violeta R. “O avanço do capital na Amazônia e o fracasso do Projeto desenvolvimentista regional”. In: *Estado, homem, natureza*. Belém: Cejup, 1992. p.70

²⁸ IANNI, Otávio. “Metáforas da globalização”. In: *Teorias da globalização*. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 2006. p.16.

²⁹ BECKER, Bertha K. “A Amazônia no espaço brasileiro”. In: *Amazônia*. São Paulo: Ática, 1994. p.11.

³⁰ BECKER, Bertha k. Op. Cit. p.10.

ditadura militar no Brasil (1964-1985), e tinha como eixo a necessidade de um controle político e social e militar efetivo.³¹

A Amazônia foi a prioridade geopolítica dos governos militares devido ao grande volume de recursos naturais encontrados na região: “1/20 da superfície terrestre, 1/5 da disponibilidade de água, 1/3 das reservas florestais do mundo (...)”. Ao lado deste fator, também a baixa densidade demográfica contribuía (“3,5 milésimos da população mundial”).³² No plano interno, o governo via a nova fronteira como a solução para os problemas sociais da região Nordeste, com novas frentes de trabalho e oportunidades econômicas. Também seria a solução capaz de dar continuidade ao crescimento da região Centro-Sul. No plano geopolítico externo, o governo brasileiro via como ponto fundamental a ocupação da região amazônica para conter a “vulnerabilidade da extensa e isolada região, assim como possibilitar impossibilitar ‘focos revolucionários’”.³³

Para pôr em prática esta ocupação da Amazônia nos anos 60/70, foi utilizada uma estratégia de controle técnico-político. Foram pensados mecanismos que facilitassem o desenvolvimento industrial e o controle social da região. Desta forma, ocorreu a “Implantação de redes de integração espacial”, que eram divididas em *redes rodoviárias* (construção de grandes eixos viários) como a Transamazônica, que leva a outras regiões do país, e a Cuiabá-Santarém que interliga a Amazônia internamente; *redes de telecomunicação* envolvendo tecnologias de informação, com destaque para a telefonia e a TV que “difundiam valores modernos”; *redes urbanas* que eram sedes e agências administrativas governamentais e privadas, assim como núcleos de povoamento; *redes hidrelétricas* que eram fundamentais para a implantação de indústrias estrangeiras, devido ao fornecimento de grandes massas de energia necessárias.³⁴ Também foi utilizado como estratégia de ocupação, manipular as terras, Ou seja, territórios que eram dos governos dos Estados passaram a ser de jurisdição Federal. Também foi utilizada a estratégia de subsídios a empresas estrangeiras.³⁵

³¹ Ver FERREIRA, Jorge. “A doutrina de Segurança Nacional”. In: _____ (org.) *O Brasil Republicano*. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 2006. Vol. 4.

³² BECKER, Bertha K. Op. Cit. p.13.

³³ Idem

³⁴ BECKER, Bertha K. Op. Cit. p.14.

³⁵ Idem

Segundo Heraldo Maués o pretenso progresso não chegou ao País como um todo, em fala sua elabora uma síntese das décadas do projeto:

“(…) Uma palavra sobre um contexto mais recente de integração da Amazônia ao contexto regional nacional. Este novo processo teve início nos anos 50, através dos órgãos de fomento que deram origem aos atuais SUDAM e BASA e acabou conduzindo aos chamados Grandes Projetos, implantados durante o regime autoritário, visando ‘desenvolver’ a Amazônia. Todos sabemos do fracasso dos grandes projetos do ponto de vista dos interesses regionais, com exceção de um pequeno grupo que se beneficia efetivamente com o repasse de recursos públicos (via incentivos fiscais, em nome de mesmo ‘desenvolvimento’). A isso se junta a tutela militar exercida sobre a Amazônia, cuja materialização mais evidente se encontra no Projeto Calha Norte, que atinge diretamente populações indígenas, mas também visa atingir populações ribeirinhas (caboclas) da região. Falar em situação colonial não seria adequado? Um duplo colonialismo e uma dupla exploração: o colonialismo interno sobre as populações nativas (...) e a exploração das riquezas naturais da região (...)”³⁶

Para o autor, o que resume o processo histórico em questão é uma espécie de “colonialismo”. O primeiro incide sobre as populações nativas (caboclas) e a exploração das riquezas naturais da região. Heraldo Maués referiu-se ao “fracasso” dos grandes projetos da perspectiva do ‘desenvolvimento’ que deveria ter sido promovido na região e que não ocorreu, mas serviu para o favorecimento de um “pequeno grupo” com os incentivos fiscais.

A linha de interpretação defendida por Maués é sustentada por outros intelectuais. Entre eles, Violeta Loureiro defende a tese de que a “classe burguesa paraense”, uma pretensa elite, participa como um ponto de apoio ao processo descrito vendo o momento como uma importante oportunidade econômica. E estas seriam responsáveis pela condição de dependência frente ao capital nacional e internacional devido à sua fragilidade e o despreparo político das mesmas. Portanto, os recursos públicos destinados ao ‘desenvolvimento’ da região amazônica estariam concentradas em pequenos grupos econômicos na maioria fora da região e do País.³⁷

O jornalista Gabriel Hermes demonstra a visão otimista que a elite paraense possuía:

³⁶ MAUÉS, Raimundo Heraldo. “Amazônias: identidade regional e integração nacional”. In: *Uma “outra” invenção da Amazônia*. Belém: CEJUP, 1999.

³⁷ LOUREIRO, Violeta R. Op. Cit. p.100

“O Pará nos próximos anos exige de todos uma forte arregimentação de energias, uma ativa e bem orientada ação. Começamos a viver uma nova época – a dos grandes projetos. Fala-se uma linguagem nova, a dos bilhões de cruzeiros (...). É o nosso Estado campo pleno de expansão (...) Talvez o vulto das cifras não esteja sendo bem observado (...) pois tudo poderá provocar mudanças na nossa economia e no nosso estilo de vida em pouco tempo. (...) Os recursos alcançam tal monta que nos poderão levar ao triunfo contra a rotineira vida e o passado (...)”³⁸

Além do tom otimista, é interessante o posicionamento ‘profético’ do mesmo quando se refere às mudanças que possivelmente viriam a ocorrer. Toda a vida da região passaria a sofrer influência desses Grandes Projetos, segundo ele, exclusivamente para o melhor. O passado seria superado pelo ‘progresso’, que traria finalmente melhorias sócio-econômicas.

Ao contrário do otimismo da matéria anterior, o jornalista paraense Lúcio Flávio Pinto sustentava uma opinião semelhante ao do antropólogo Heraldo Maués, embora em décadas distintas, referindo-se a integração da Amazônia brasileira como “colonização”. Em matéria intitulada “A verdadeira recuperação ou a mesma colonização” ironiza a proposta da SUDAM, o Programa de Recuperação Sócio-Econômica do Nordeste Paraense, tratando o mesmo como “repetição de erros”, pois teria como proposta concessão de subsídios das culturas comerciais e não às alimentares, de produção familiar, camponesa. Desta forma, o programa viria a priorizar os grandes produtores e o agronegócio, não o pequeno produtor, agravando ainda mais a concentração fundiária da região.³⁹

Ao tratar do Nordeste Paraense o jornalista se refere a uma contradição do Programa, sugerindo que a integração da Amazônia se configura no fundo como um enclave gerador de profundos problemas sociais. A estrutura física, as obras em prol do ‘desenvolvimento’ não conseguiram dar conta de uma efetiva melhoria na qualidade de vida das populações locais e migrantes, como na passagem:

“(...) A relativa estrutura física e econômica que ela apresenta contrasta com graves problemas sociais, que em boa parte a tornam semelhante ao próprio nordeste brasileiro (...). Embora alguns indicadores pudessem atestar certo grau de progresso na área – como o crescimento urbano, a participação de

³⁸ HERMES, Gabriel. O Pará no futuro. *A província do Pará*, Belém, 18 jan. 1976. p.4.

³⁹ PINTO, Lúcio Flávio. A verdadeira recuperação ou a mesma colonização. *O Liberal*, Belém, 12 jan. 1976. p. 10.

certos setores na indústria, agricultura e pecuária, a própria abertura de novas estradas – na verdade sua situação humana ainda é deplorável”.⁴⁰

Outro ponto importante é a degradação da natureza, pois segundo ele o sistema fundiário degradava o solo que perdia seu valor. Esse estado das terras era fruto de “erros” da política fundiária para a Amazônia.

Em artigo do Jornal *O Liberal* de 1976 (sem identificação do autor), encontramos um recado ao presidente Geisel, servindo como uma espécie de desabafo às políticas de integração da Amazônia até então desenvolvidas:

“Presidente, é difícil hoje ser um homem rural da Amazônia. Os entraves ainda existentes na distribuição de terras, tanto para o pequeno e médio agricultor quanto para o empresário (...). Nossa política fundiária repousa sobre bases obsoletas e ineficazes. Sem o título de terra o agricultor se distancia cada vez mais das facilidades que lhe permitiriam trabalhar o solo. E mesmo se conseguisse essa facilidade esbarraria na seca burocracia que cerca o crédito rural (...). Os documentos exigidos (...) amedrontam o camponês, ele não entende o porquê de tanta papelada para um simples plantio. Que falta de confiança no homem amazônico, Presidente!”⁴¹

É importante notar que o vocativo “Presidente” possui significância específica e fundamental para compreender a querela presente na passagem. No texto percebemos que o problema do sistema fundiário na região é causado por decisões da esfera federal. Ou seja, podemos perceber a mesma leitura de “colonização” de Heraldo Maués e Flávio Pinto, a exploração da região amazônica pelo Centro-Sul, encabeçada e representada pela presença do Presidente. Ao se dirigir ao chefe do executivo, o artigo condena todo o aparato político do projeto de integração. Mais a seguir na matéria faz referência ao que chama de “círculo vicioso”, que dá título a mesma, que é um recorrente descaso com o pequeno produtor rural, o “homem amazônico”, proprietário por “direito e tradição” destas terras regionais, mas que sofrem com a problemática legislativa, a qual prejudica a aquisição de pequenas propriedades. O mesmo acaba sendo marginal ao sistema agrícola. Critica também a falta de um órgão capaz de administrar uma possível reforma agrária, uma distribuição de terra que efetive melhorias sociais, além de fiscalizar o patrimônio fundiário, dificultando a “grilagem de terras”.⁴² Atribui os problemas sociais do “povo aqui” como gerados por esse processo que também agride o meio ambiente, devido à dificuldade do pequeno produtor em se fixar a terra, sendo forçado a constantes migrações e severos danos ao solo. A conclusão

⁴⁰ Idem.

⁴¹ Um círculo vicioso. *O Liberal*, Belém, 12 jan. 1976. Informativo Agropecuário. p.3.

⁴² Obtenção de terras através de títulos falsos ou outros meios ilegais, como coação.

remete a solução para o problema do “círculo vicioso”, dizendo que este é oriundo da inexistência de “uma política de desenvolvimento integrado, um processo de comercialização mais sadia, a garantia do governo à produção do pequeno e do médio agricultor”.⁴³

Em outra matéria do mesmo *O Liberal* sobre a visita do Presidente (1976), foi apontada uma questão duplamente importante e que está ligada ao nosso debate: a devastação florestal foi a principal pauta de discussão da reunião dele com a Comissão Executiva do ARENA regional, os deputados e a Juventude Arenista do Pará. Segundo o periódico, o deputado Gerson Peres apresentou os dados de uma CPI (Comissão Parlamentar de Inquérito) que teria apurado o nível de devastação dos açaizeiros no interior do Pará realizada pelas indústrias de palmito. Segundo o inquérito, “2/3 das indústrias de palmito não têm áreas de reflorestamento”.⁴⁴ É importante notar a preocupação no âmbito regional com a questão do meio ambiente. A própria base de apoio político do Estado Autoritário no Pará, o ARENA, visualizava a integração nacional como um enclave ambiental, que necessitava ser corrigido pelas instâncias do governo federal. Podemos perceber que a natureza possui uma relevância dentro das discussões envolvendo a “integração”, enquadrada como um elemento essencial a própria identidade amazônica. Na mesma matéria, outra reivindicação é elaborada pelos deputados referente à criação do porto de Belém. Um contraponto à política de integração nacional baseada na construção de rodovias. Um argumento a respeito das riquezas hídricas do Estado, demonstrando ao chefe do executivo que a integração nacional deve levar em conta particularidade da vida na região. O transporte pelos rios faz parte do cotidiano e da identidade, assim como a natureza.⁴⁵

A preocupação da referida CPI está ligada ao problema recorrente em análise da “colonização” e “exploração econômica”. A montagem e implantação das indústrias de palmito deveriam ser expressão das políticas de incentivos fiscais, gerando receita, mas acabaram por prejudicar o ambiente natural, pois não realizam o reflorestamento, caracterizando a exploração predatória dos recursos naturais.

⁴³ Um círculo vicioso. *O Liberal*, Belém, 12 jan. 1976. Informativo Agropecuário. p.3.

⁴⁴ Geisel pergunta: Afinal, que mal já fez o AI-5 ao Pará? *O Liberal*, Belém, 13 jan. 1976. p.9

⁴⁵ Geisel pergunta: Afinal, que mal já fez o AI-5 ao Pará? *O Liberal*, Belém, 13 jan. 1976. p.9

Na matéria “Ameaça de fome e devastação do açaí no interior” há críticas severas à implantação de “fábricas” de palmito que industrializam o açaí. Os problemas levantados foram: tomada de terras de produtores rurais locais e os graves problemas sócio-econômicos que os mesmos enfrentam. De fato, ocorria de muitos desses perderem títulos de terras para os industriais. Essa nota ainda trata de um episódio de norte-americanos que expulsaram lavradores locais, alegando junto à justiça serem proprietários, gerando preocupação dos produtores locais que sobrevivem da extração do açaí.⁴⁶

O conceito de “povo” vai sendo reelaborado nesses anos, como havíamos sugerido. Vai sendo forjado o ideal paraense amazônico, além do tipo *cabôco*⁴⁷, que ganha status de guardião da legítima cultura regional. Veremos que ao longo desse processo o tipo ideal ribeirinho funciona como manobra discursiva em debates distantes das zonas rurais e rios em que esse “povo” habita. As críticas ao governo federal e sua pretensa integração são baseadas na sua incompetência de garantir melhorias sócio-econômicas junto à população regional. Percebemos vozes que articulam um discurso *solidário* utilizando o tipo ribeirinho como o centro das preocupações políticas, como podemos perceber em matérias do tipo “‘Povo’, condena as fabriquetas de palmito de açaí”⁴⁸ ou “Palmito que o povo não come”⁴⁹.

Aziz Ab’Saber, em prefácio do livro *Estado, Homem, Natureza* de Violeta Loureiro, afirma que mais recentemente a região vem sofrendo recentemente uma “invasão progressiva” das outras regiões do Brasil e de outras partes do mundo. Esta afirmativa é seguida de um ‘histórico’ da formação do povo da região, que chama de “País dos igarapés e das grandes matas”. Mais à frente afirma que: “(...) Mesmo na contingência de uma sociedade em mudanças, os intelectuais do Pará conservam sua originalidade, (...) procurando servir populações locais (...)”. Fala em re-escravização dessas populações nativas⁵⁰.

⁴⁶ Idem

⁴⁷ Chamamento comum aos tipos mestiços, bem como uma característica do falar cotidiano paraense. Também representa uma característica da identidade, pois ao invés do “caboclo” comumente brasileiro, retirasse a consoante e inaugura um termo regional.

⁴⁸ *A província do Pará*, Belém, 25 fev. 1976.

⁴⁹ Op. Cit. p.1, caderno 2.

⁵⁰ LOUREIRO, Violeta R. “Apresentação”. In: *Estado, homem, natureza*. Belém: Cejup, 1992. p.8.

Para Violeta Loureiro, a “integração” da Amazônia estava preocupada com interesses diversos, mas são arranjos governamentais que tem como princípio o favorecimento do capital nacional e estrangeiro, e “(...) excluía ou ignoravam a vida, a cultura e os interesses das classes pobres rurais e urbanas da Amazônia (...)”.⁵¹ Em outras palavras, aqui vemos a mesma crítica: o progresso econômico não veio acompanhado de melhorias sociais.

Lúcio Flávio Pinto, jornalista já nos anos de 1970, também foi uma espécie de cronista destes tempos e foi fundamental na construção do conceito de Amazônia como uma área de “invasão”, devassada, principalmente abordada por seus artigos sobre a situação de exploração econômica, seguida de descaso social. Mais voltado à questão da terra no Pará que gerou infinitos conflitos até hoje, uma marca da ocupação desordenada, não deixa de lado a “solidariedade” com o amazônida, com o povo dos rios. Define sua carreira nos anos 70 como destinada a “ajudar a população da Amazônia a pensar sobre sua própria (e triste) situação e a resolver-se pela participação no traçado do seu destino (...)” Dentro da mesma explicação recorre à idéia de “colônia”, sugestão de Amazônia como país: “(...) minha única preocupação é a de servir informações a pessoas interessadas em revelar a verdadeira face – a colonial – desta pobre rica região amazônica (...). Como efeito de conclusão, explica que sua intenção foi compreender o “drama” desses tempos para os contemporâneos e para outras gerações, além de não ser “omisso nestes difíceis tempos que temos vivido na Amazônia, como no Brasil”.⁵²

A imprensa jornalística nesses meados de 70 andou bastante dividida, entre análises negativas extremas como a de Lúcio Flávio Pinto no *O Liberal*, até uma imprensa branda e positiva como em diversos momentos do jornal *A Província do Pará*.

A Província divide-se quanto à opinião de seus colunistas. João Malato, por exemplo, vê a situação das políticas governamentais como problemáticas, não sendo atendidas medidas que proporcionem o “desenvolvimento”. Pelo contrário, a preocupação do jornalista é que o referido programa não acabe se tornando mais uma “agressão à ecologia regional”. Em outra matéria define a atividade de “integração” pelo Governo Federal como uma atividade fracassada, que vinha causando malefícios.

⁵¹ Idem

⁵² PINTO, Lúcio Flávio. “Nota explicativa”. In: *No rastro do saque*. São Paulo: Hucitec, 1978.

Por outro lado, Malato tem a esperança de que o programa consiga atingir um objetivo específico de servir à preservação da flora e da fauna, pelo fato de ter sido um projeto do deputado paraense Ubaldo Corrêa (MDB), “esforçado batalhador pela preservação”. Assim, mais uma vez faz referências ao caráter de “isolamento” da região amazônica ao resto do país, pois uma pessoa da região somente poderia defender os seus interesses e não o contrário.

Há na imprensa da década de 1970 quem pense os “novos tempos” como a esperança do desenvolvimento, observando os recursos investidos na região como o que levará o Pará ao futuro, ao progresso. Segundo Gabriel Hermes: “(...) Começamos a viver uma nova época – dos grandes projetos. (...) Os recursos alcançam tal monta que nos poderão levar ao triunfo contra a rotineira vida e o passado (...)”. O olhar esperançoso do jornalista vai longe, fazendo conjecturas de enriquecimento da região baseado na “linguagem dos bilhões de cruzeiros”.⁵³ Assim como Hermes, há outros esperançosos, utilizando inclusive uma analogia entre verde e esperança: “Vem aí a frota verde” (autor anônimo), faz a relação ao comentar sobre navios de passageiros que receberam este nome, que iriam transitar nos rios do Pará, no final dos anos 70:

“(...) Essa denominação está bem caracterizada para a Amazônia chamada também de ‘inferno verde’, e por ser a cor que simboliza a esperança de todos nós de, em breve, estarmos vendo os novos navios de passageiros singrando os rios Amazônicos, atendendo às populações ribeirinhas e também ao turismo nacional e internacional, entre Belém e Manaus (...)”.⁵⁴

Esse olhar positivo sobre os “novos tempos” era tido como perigoso para intelectuais como Lúcio Flávio Pinto e Violeta Loureiro. A autora se preocupa em várias passagens da sua obra com uma pretensa alienação dos próprios intelectuais e da burguesia regional, que parecem estar inebriados com o volume de recursos que se destinava a região. Segundo a autora a “integração” era ao mesmo tempo a explicação para a “esperança” de elites “excluídas” e a falta de criticidade desses “novos tempos”, que se configura como uma espécie de traço cultural:

“A sociedade regional se sentia inferiorizada pela distância em relação aos grandes centros do país, marginalizado em relação aos principais centros produtores da cultura nacional e, como se isto só não bastasse – cercado de mata, água, índios e animais. A integração, portanto, era necessária e vital

⁵³ O Pará no futuro. *A Província do Pará*. 18 jan. 1976, p.4.

⁵⁴ Vem aí a “Frota Verde”. *A Província do Pará*. 16 jan. 1976, caderno 2, p.1.

para garantir aos amazônidas a condição de partícipes da modernidade e da condição de brasileiros (...).⁵⁵

O Estado transitou entre apoiar os grandes projetos, os grandes recursos que entram na capital, ao mesmo tempo, tentar divulgar uma imagem, principalmente pelo jornal *A Província*, como a de Aloysio Chaves em 1976, de preservação da natureza aliada ao cuidado com as populações do interior. Isto seria feito com a criação de infraestrutura mínima e levando o pretense “progresso” não só as elites, mas ao “povo”. Em certo título de matéria lê-se: “Governo põe fim a devastação da Amazônia”⁵⁶, demonstra o interesse em defender o elemento que se tornou central para a delimitação da própria identidade paraense: a Natureza. Desta forma o governo não é apresentado como “vilão”, mas sim como conciliador dos interesses do desenvolvimento. Igualmente, um “defensor do povo” do interior, ribeirinho. Em diversas matérias sobre comitativas ao interior esta perspectiva está presente, como “Limoeiro do Ajurú já telefona para Belém”⁵⁷ entre outras.

Segundo Pere Petit, para pensar a Amazônia nesses anos é necessário compreender que não há um discurso unificado. Já ficou claro neste texto o quanto a “integração” nacional divide opiniões. Para o autor, havia os *regionalistas-conservadores* que eram mais alinhados à política governamental, vendo-a como necessária ao desenvolvimento da região. Entre estes o então governador do Estado do Pará Alacid Nunes (1975-1979) e o colunista Gabriel Hermes, anteriormente citado. Também classifica outro grupo de analistas como os *regional-progressistas*, mais voltados a uma visão negativa, entre eles Lúcio Flávio Pinto⁵⁸. Embora estes grupos qualifiquem de maneira divergente a atuação do Estado, ambos utilizam a noção de regional como um elemento de construção ideológica específica. De certa forma, configuram a Amazônia como um ambiente diferente e tido como negligenciado no espaço brasileiro.

⁵⁵ LOUREIRO, Violeta. “O avanço do capital na Amazônia e o fracasso do Projeto desenvolvimentista regional”. In: *Estado, Homem, Natureza*. Belém: Cejup, 1992. p.96.

⁵⁶ *A Província do Pará*. 21 mar. 1976.

⁵⁷ O Pará no futuro. *A Província do Pará*. 18 jan. 1976, p.4.

⁵⁸ PETIT, Pere. “Economia, política e discursos regionalistas no Pará”. In: *Chão de Promessas: elites políticas e transformações econômicas no Estado do Pará Pós-1964*. Belém: Paka-tatu, 2003. p.269.

O conceito de regional comporta um componente nacionalista, ou seja, os discursos em torno de Amazônia em diversos momentos se alinham a uma identidade nacional, não há, portanto, tendências “separatistas”. Segundo Pere Petit os discursos regionalistas são “(...) práticas que não pretendem pôr em risco a unidade nacional e que são, geralmente, orientadas a exigir do poder central um maior interesse na região (...)”.⁵⁹ O autor crítica uma tendência *anti-regionalista* que observa a perspectiva local como uma unificação de interesses comuns, afim de “diluir” as contradições de classe, uma postura, segundo ele, bastante comum a intelectuais militantes de esquerda.⁶⁰

Esse roteiro explicativo também será fundamental na compreensão do contexto que os artistas ligados à música popular urbana paraense ocupavam na década de 1970 em diante. Seus temas em grande medida incorporam os debates em torno da integração nacional e suas repercussões, das mais variadas maneiras. Escolhemos para esta investigação uma abordagem que incorpore essa problemática a nível político-ideológico em diálogo com a perspectiva estética e as minúcias que outros focos talvez não possam revelar. Ao longo do trabalho também será desenvolvido o viés contrário: a música popular paraense urbana e comercial será responsável por uma exacerbação e divulgação desses “tempos”.

1.3 – INDÚSTRIA CULTURAL E PRODUÇÃO ARTÍSTICA

Para compreender a idéia de cultura brasileira Marcos Napolitano⁶¹ se volta à idéia do “caleidoscópio”, no sentido de que existem muitas possibilidades a essa definição. As regiões seriam uma clara exposição deste enunciado, pois são bastante visíveis inúmeras diferenças econômicas, sociais e culturais, que se articulam entre si e se influenciam. Para Werneck Sodré⁶² os aspectos estruturais ligados à indústria cultural explicam as diferenças entre esses espaços, como se o capitalismo em seu desenvolvimento transformasse esses elementos culturais em mercadoria, além de uma

⁵⁹Op. Cit. p.253.

⁶⁰ Op. Cit. p.270.

⁶¹ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: Utopia e massificação (1950- 1980)*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 16.

⁶² SODRÉ, Luis Werneck. *Síntese da História da Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999. 19 ed. p. 70.

demanda por produtos importados principalmente dos Estados Unidos ao exercer seu imperialismo na América Latina.

Renato Ortiz⁶³ produz análise semelhante a de Werneck Sodré, pois pensa que os elementos estruturais influenciam na dinâmica cultural de uma determinada sociedade. Nesse sentido a implanta o da Indústria Cultural no Brasil, seu aparato tecnológico de informa o e produ o (est dios, gravadoras, etc.), influenciou de maneira decisiva nos rumos que tomaram as manifesta es artísticas, entre elas a música popular. Em todos os cantos do país, a can o sofreu interven es da perspectiva industrial da obra de arte. Cresceu a no o de profissionalismo e de integra o ao grande público. Segundo ele somente a partir dos anos de 1960 podemos visualizar um panorama de inser o da música popular em um sistema mercantil, no qual estava consolidada uma parafernália capaz de produzir, divulgar e comercializar esse produto artístico.

Segundo Renato Ortiz, nos anos 60/70 havia uma discussão sobre a Indústria Cultural e sua influência nos rumos da cultura. Podemos dizer que, em grande parte, a preocupa o que os indivíduos ligados   arte musical tinham com rela o ao sucesso junto ao público e seu papel como agentes político-sociais, estava ligada   crítica   no o de Indústria Cultural. Para o autor, o principal referencial teórico utilizado para pensar a atua o do artista nos campos da média eram os teóricos da Escola de Frankfurt. Proposi es do poeta Ferreira Gullar, participante da dire o do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, a respeito das publica es que deviam dar suporte filosófico ao movimento, trouxeram tradu es de obras como de Theodor Adorno e Walter Benjamin.⁶⁴ Essa perspectiva demonstra que muitos debates que nortearam a can o popular brasileira, nesse período, estiveram ligados ao contato do artista com a Indústria Cultural, seja do cantor ou compositor, seja da opinião pública em geral. Desta forma,   importante uma reflexão acerca do conceito de Indústria Cultural, no nosso caso específico, Indústria Fonográfica. Ao mesmo tempo explicar a emergência do debate dos anos 60 no Brasil sobre cultura popular.

Theodor Adorno em ensaio clássico “O fetichismo na música e a regressão na audi o” se refere   questão do *gosto* como um dos problemas centrais na sua crítica  

⁶³ ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradi o Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1991. 3 ed.

⁶⁴ ORTIZ, Renato. *A moderna tradi o brasileira*. Op. Cit. p. 106.

Indústria Cultural. Segundo ele, o fetichismo é oriundo da mercantilização da obra de arte que a transformou em mero objeto de troca (fetichismo). Isto fez com que as massas na sua época, primeira metade do século XX, se tornassem desprovidas de parâmetros de apreciação e escolha, o que o autor chama de “regressão da audição”. A Indústria Cultural torna repetitivo todo tipo de produção musical, como se não houvesse criatividade e diversidade na imaginação dos artistas. Esta criou modelos de composição que devem ser seguidos para fins de divulgação.⁶⁵

A chamada Escola de Frankfurt, na qual incluímos Theodor Adorno, é pioneira na crítica à Indústria Cultural, percebendo-a como fruto de um processo de mercantilização da criação cultural humana ao status de bens de consumo. A teoria marxista acerca do fetichismo será utilizada por esses teóricos na crítica da incorporação da cultura ao mercado, que a faz deixar de ser um “bem supremo”.⁶⁶ Walter Benjamin irá tratar essa perspectiva como a perda da ‘aura’, ao se referir à arte. Isto se deveu ao fato de que os espetáculos artísticos posteriores às gravações, musicais ou cinematográficos, eliminaram certa função ‘elevada’ da arte. Pois, no momento do palco, estava concentrado o caráter funcional, que segundo ele, traria mais valor nas diversas manifestações. A perda da ‘aura’ pode ser pensada como a banalização da apreciação e do ‘gosto’ pelas obras artísticas.⁶⁷ A sua preocupação a respeito da Indústria Cultural se concentra em grande parte ao campo artístico, nesse sentido trata da *reprodutibilidade*. Ou seja, na medida em que o avanço tecnológico capitalista chega ao ponto de tornar possível a gravação de músicas e de filmes, o valor em torno da arte ganha outro sentido. A perda da ‘aura’ significa dizer que a função em que desempenhava com “arte responsável” e possuidora de “critérios como o do conhecimento” não existe mais. Tornou-se um produto inserido nas estruturas capitalistas que têm como fim a produção e circulação em larga escala.

Embora, compartilhe da visão de Theodor Adorno, Walter Benjamin via esse processo de *reprodutibilidade* como importante no sentido de proporcionar o acesso de um público mais amplo a essas produções culturais, bem como não acredita na dominação social irreversível e total que a Indústria Cultural imprime em relação ao

⁶⁵ ADORNO, Theodor. O fetichismo na música e a regressão da audição. *Textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Coleção os pensadores). P.173

⁶⁶ ADORNO. Op. Cit. p.173

⁶⁷ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *Textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Coleção os pensadores).

público. Para Adorno, não é possível a liberdade de escolha baseado na perspectiva da inexistência do indivíduo.⁶⁸ Ao se concentrar na maneira como é produzida a música, o autor revela seu negativismo. A Indústria Cultural criava uma padronização tal das composições, que “(...) O critério de julgamento é o fato de a canção de sucesso ser a conhecida de todos”. Esta padronização contribuía para o “emudecimento” do homem, dessa forma, ele não ouve, mas passa a consumir produtos culturais, dos quais se torna passivo. *O fetichismo musical*, portanto, é o consumo de valores sonoros sem que sequer sejam compreendidas pelo consumidor. Em suas palavras: “(...) Com efeito, a música atual, na sua totalidade, é denominada pela característica de mercadoria (...)”.⁶⁹

Segundo Francisco Rudiger, a Escola de Frankfurt possui uma profunda contribuição aos estudos no campo da mídia e da comunicação. Esta deve ser compreendida não como um sistema teórico acabado, mas um “projeto de pesquisa” muito mais amplo que guarda seu valor nas possibilidades que criou para os estudos posteriores. Nesse sentido, mesmo autores com abordagens renovadas ainda consideram a Escola de Frankfurt como fundamental nos seus estudos, não sendo esgotada.⁷⁰

Francisco Rudiger separa a crítica a Indústria Cultural em dois grandes campos de reflexão. O primeiro comporta estudos conceituais do processo de mercantilização da cultura e meios de comunicação. A este pertencem Adorno e Horkheimer. Um segundo conjunto reúne estudos acerca dos “efeitos do processo de produção cultural contemporânea. Escola de Frankfurt é relevante quanto aparato teórico para a segunda categoria classificatória, servindo como referência a todas as pesquisas que incluíram reflexões sobre Indústria Cultural.⁷¹

Em nosso trabalho nos utilizaremos das reflexões acerca da crítica da Indústria Cultural, porém tomando como sentido a restrição do tempo e o lugar histórico ao qual nos detemos. O modelo Frankfortiano será problematizado sob um prisma específico que se localiza na história da produção musical no Brasil e na Amazônia na década de 1970. Muitos dos pontos são redimensionados a esta realidade.

⁶⁸ ADORNO. Op.Cit. p.173

⁶⁹ Op. Cit. p.180

⁷⁰ RUDIGER, Francisco. A escola de Frankfurt e a trajetória da crítica a indústria cultural. *Estudos de Sociologia*, v. 3, n. 4, p.17, 1998.

⁷¹ RUDIGER, Francisco. Op. Cit. p. 18.

Segundo Marcos Napolitano, nesse período de afirmação a Indústria Cultural no Brasil “gerou-se um conjunto de representações simbólicas de Brasil e de povo brasileiro que até hoje atua em nossas consciências”.⁷² Processo semelhante pode ser encontrado em Belém, porém, em menor escala. Esse processo denominado por Renato Ortiz como a “Moderna Tradição Brasileira” forjada no diálogo da Indústria Cultural com a Cultura Brasileira, também se deu na arte paraense. Os anos de 1970 são o momento onde se forjou uma “linha amazônica” da arte, baseado no mesmo princípio enunciado por Ortiz, embora situado em aspectos locais.

A Amazônia carrega uma especificidade própria e sua expressão musical também deve ser tomada da mesma forma. Porém, existem questões relativas à cultura brasileira que servem para análise de uma problemática regional. A questão da cultura está inserida neste âmbito, esteve sempre presente nos debates intelectuais, mas com o advento da Indústria Cultural ganhou uma nova face ligada às massas, ao aspecto mercadológico. Para Marcos Napolitano essa questão mudou o “âmbito da cultura popular”, ou seja: “(...) cruzamento de elementos memoriais, ditos folclóricos, com elementos de uma cultura cada vez mais ligada ao lazer urbano das massas trabalhadoras”.⁷³

A arte engajada dos anos de 1960 não conseguiu atingir às massas. A grande virada dos anos de 1970 é a simbiose da MPB com a Indústria Cultural, o que permitiu expandir o alcance da música popular em escala comercial. Por outro lado, é necessário ressaltar que a arte engajada do CPC já nutria uma relação intensa com a indústria fonográfica. Ironicamente, o engajamento musical passou a conviver com os ditames e favorecimentos do mercado, transformando a música de protesto em um dos estilos musicais mais lucrativos deste período.⁷⁴ Segundo Marcos Napolitano, a Indústria Cultural foi o principal veículo de divulgação da arte engajada, pois os públicos são formados nas apresentações televisivas ou mesmo na presença em festivais. Esses tinham como objetivo ser uma ‘vitrine’ dos artistas para as grandes gravadoras.

⁷² NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: Utopia e massificação (1950- 1980)*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 16.

⁷³ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: Utopia e massificação (1950- 1980)*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 18.

⁷⁴ NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Rev. Bras. Hist*, São Paulo, v. 24, n. 47, 2004 .

Esse processo de afirmação da MPB junto à Indústria Fonográfica encabeçada pela arte engajada se consolidou na década de 1970, quando a mercantilização da música popular deixou de ser “um elemento perturbador” para esta. Agora o mercado cultural é um terreno almejado pelos artistas engajados. Para Marcos Napolitano os anos de 1970 vieram confirmar a “vocação de sucesso comercial da canção engajada brasileira”. Por essa razão, a censura do governo autoritário foi bastante presente, seja vetando a publicação de canções e discos, seja pela presença de agentes do DOPS em eventos musicais. A preocupação dos órgãos de censura estava fundada no sucesso mercadológico que a MPB havia alcançado graças ao seu alto grau de difusão junto ao público devido às transmissões televisivas de musicais – destacando videoclipes e festivais. O autor chama atenção ao fato de que o grau de articulação política atribuída aos artistas como indivíduos subversivos foi exagerada pelos agentes da censura política, bem como pela imprensa. Esse excesso se deveu ao fato de que o conceito de “subversão” era bastante incoerente, pois dizia respeito não só a uma postura antidemocrática e anticomunista, mas também a um *ultramoralismo*. Portanto, a noção de arte engajada e subversão assumem diversos significados, dependendo do contexto referido.⁷⁵

A presença maciça da MPB na televisão e nos circuitos universitários tornou mais complexa a definição deste conceito de “arte engajada”. Mais ainda, pelo fato de que a aproximação com a indústria cultural levou a tornar a música de protesto uma “moda” nesta época, como afirma o cantor e compositor Chico Buarque de Holanda. Segundo ele, a crítica musical e o público pequeno burguês apontavam o “protesto” como o único modelo aceitável de música popular brasileira, caindo na armadilha da sua própria crítica, ou seja, concluiu que a arte engajada caiu nos meios do capitalismo, tornou-se comercial.⁷⁶

A indústria cultural deu voz aos regionalismos nos anos 70, fazendo surgir na mídia nacional contradições e a diversidade dos problemas brasileiros. No caso da Amazônia, esta década trouxe a consolidação da Estrutura comunicacional proporcionado pelo projeto de “integração”. Dentro de uma perspectiva regionalista, o “protesto” ganhou outros sentidos: não foi mais somente uma crítica ao imperialismo

⁷⁵ NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Rev. Bras. Hist.*, São Paulo, v. 24, n. 47, 2004. p.110.

⁷⁶ Idem.

internacional em direção ao país. As possibilidades criadas pela expansão do rádio e da televisão no Brasil proporcionaram um canal de exposição dos sentimentos de “exclusão”, no qual as regiões Nordeste e Amazônia reclamaram uma maior participação nacional em todos os âmbitos da nação.

1.4 – O REGIONAL-POPULAR

Para Marcos Napolitano, a MPB além de ser uma sigla que significa uma situação mercadológica é uma condição política, uma espécie de noção partidária.⁷⁷ Embora não seja exclusivamente política esta noção, nem sempre está habitada por esta atitude engajada em sua prática estética de maneira exclusiva. O autor chama atenção também, em relação à música popular brasileira, para o aspecto do registro, tão importante ao historiador, pois na tradição musical brasileira a chegada do gramofone modifica completamente a concepção artística, incluindo a “tradição” do samba que se tornou a expressão da musicalidade brasileira, em suas palavras: “(...) O encontro dos sambistas com o gramofone mudou a história da música brasileira e deu início ao que conhecemos hoje como canção popular. (...)”⁷⁸

Na medida em que o processo de integração da Amazônia passou a ser compreendida por muitos como “colonização” há uma reorganização das *paisagens culturais*.⁷⁹ Ou seja, se tornou problemática uma identidade cultural brasileira pelos sujeitos que habitam a Amazônia, levando em consideração o processo de “exploração regional”. Perante os fatos político-econômicos do processo de Integração Nacional criticados por paraenses em diversos setores da sociedade (incluindo os artistas ligados à música), há uma reorganização no conceito de Amazônia. Ou seja, este contexto foi capaz de gerar uma busca por novos parâmetros de identidade, reforçando o regionalismo amazônico paraense.

⁷⁷ NAPOLITANO, Marcos. *História e música*. São Paulo: Autêntica, 2005. p.66.

⁷⁸ NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias*. São Paulo: Perseu Abramo, 2007. p.35

⁷⁹ HALL, Stuart. A identidade em questão. In: *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

Stuart Hall afirma que a globalização gerou impactos sobre a identidade cultural de diversas maneiras⁸⁰. A integração nacional deve ser vista como parte desse processo, incidindo de maneira decisiva na concepção de cultura amazônica. Além disso, Hall aponta para o problema da inexistência de *identidades plenamente unificadas*,⁸¹ que podemos tomar como o fato de que não há uma cultura brasileira unificada, nem uma amazônica. Ou seja, não há símbolos nacionais que consigam sintetizar a diversidade, embora existam símbolos como o samba, que através de um discurso/projeto nacional-popular ganhou esse *status*.⁸² Veremos posteriormente o caráter nacionalista desse gênero musical.

Desta forma, a tese do Regional-Popular na Amazônia que propomos deve ser tida como um discurso forjado dentro desses debates político-culturais introdutoriamente apontados, não como o reconhecimento de uma identidade plena, mas forjada historicamente e de forma heterogênea. Em relação à heterogeneidade da Cultura Amazônica, José Guilherme Fernandes critica os intelectuais que pensam o contrário, segundo ele “vende-se” uma imagem de que “Amazônia ainda é sinônimo de cocar e flecha”. Ou seja, construiu-se assim um discurso homogeneizador da cultura popular, porém, ignorando que, na verdade, há *culturas* e não cultura.⁸³

Os debates em torno da cultura amazônica nos anos 70 se baseavam no que João de Jesus Paes Loureiro chamou de *Cultura do isolamento*. Segundo ele, a década de 60 tornou a Amazônia enfim integrada ao resto do país, principalmente pelas políticas públicas que o governo ditador pós-64 tentou colocar em prática, pensava em transformar a Amazônia efetivamente parte do resto do país. Nesse sentido, a cidade tornou-se definitivamente um espaço onde a cultura nacional⁸⁴ passou a habitar com crescente frequência e intensidade. Os meios de comunicação e difusão tornaram-se

⁸⁰ HALL, Stuart. A identidade em questão. In: *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. p.14.

⁸¹ Op. Cit. p.13.

⁸² NOVAES, Adauto. Apresentação. In: *Música*. São Paulo: Brasiliense, 1982. (col. *O Nacional e o popular na cultura brasileira*)

⁸³ FERNANDES, José Guilherme. *Rotas do mito: estudos e pesquisas em literatura, oralidade e cultura*. Belém: UFPA, 2006. p.9

⁸⁴ Op.Cit.

cada vez mais comuns, principalmente a televisão. Para Loureiro, a televisão foi o principal meio divulgador do imaginário de outras regiões.⁸⁵

Com o contato mais intenso com as outras regiões brasileiras, Centro-Sul e Nordeste, novos parâmetros culturais, novas referências ideológicas e artísticas tornaram possível discutir a própria identidade amazônica. A identidade regional se construiu ao se tomar a visível diferença de contrastes regionais dentro do Brasil, constatada no contato com os veículos difusores: rádio e TV, devido à infra-estrutura comunicacional criada no processo de “integração”. João de J. Paes Loureiro pensa esse processo como “(...) uma trajetória marcada por dois elementos fundamentais – isolamento e identidade (...)”. Trabalho os conceitos de “isolamento” e de “identidade” como elementos complementares, pois ele acredita que na década de 60 foi inaugurada a formulação de uma perspectiva de cultura que buscou no campo sua identidade.

A idéia de MPB será amplamente absorvida pelos compositores e pelo público em Belém. Nesse sentido, a Música Popular Paraense, era a música popular brasileira feita no Pará. Até meados de 1970, esta foi a orientação artística e ideológica dos meios da canção popular produzida na capital paraense. E nesse último aspecto, é importante notar que os debates que estavam em voga em torno da cidadania e de revolução, muito comum como resistência ao governo ditador militar, levaram a prática da chamada arte engajada como resistência político e cultural. A arte trazia em seu bojo a perspectiva nacionalista, tentando legitimar sua própria afirmação cultural. Desta maneira recusaram o estrangeirismo, em uma perspectiva de contrariar o Imperialismo dos E.U.A. e ao mesmo tempo do Capitalismo mundial.

O conceito de Nacional-Popular é tomado como ponto central da arte engajada do CPC, não podendo ser adequado de maneira mecânica à perspectiva da produção musical em Belém dos anos 70. Em Marcos Napolitano⁸⁶ percebemos que no cerne da discussão deste conceito estava uma proposta político-pedagógica, que procurava através dos veículos da mídia atingir o grande público e desta forma “conscientizá-lo” dos valores da nação. Assim, ganha destaque a inserção de valores populares e nacionalistas.

⁸⁵ Idem

⁸⁶ Idem.

A maneira como se compreendia o conceito de popular e nacional nos anos 60/70 estava ligada ainda aos estudos dos folcloristas dos anos 30/40, entre eles Mário de Andrade e Renato Almeida, inseridos em uma perspectiva modernista. Estes, embora valorizassem a cultura popular urbana em certos aspectos, viam o ambiente rural como portador de fontes autênticas e “menos sujeitas às contingências instáveis das cidades”.⁸⁷ A tradição modernista vai eleger o rural como sinônimo de popular, da mesma forma a ‘inspiração nacionalista’ bebia no ruralismo como fonte por excelência.⁸⁸ A arte engajada reutilizou essa influência folclorista, porém, a estratégia político-pedagógica possui orientação diversa.

Segundo Luis Tatit, Mário de Andrade e Villa-Lobos possuíam uma concepção de *paternalismo-folclorista*.⁸⁹ Esta visava projetos de integração e orientação estética com fins de aproximação do povo com o Estado, ou seja, o Nacional-Popular era pensado como um veículo de “harmonia” proporcionada por essa pedagogia ideológica.⁹⁰ Já o CPC pensava o Nacional-Popular como um projeto político-pedagógico voltado contra o Estado, com o objetivo de criar uma “desarmonia” do sistema político-social constituído.

A definição de MPB estava ligada também aos debates em torno do conceito de cultura brasileira. Obviamente, a Indústria Cultural jogou com as tendências ideológicas de cada época. Nos anos 60, a MPB estava mais ligada a perspectiva Nacional-Popular, pois conjugava um público significativo de apreciadores. Assim, como nos anos 70, há uma maior abertura a essa classificação, incorporando elementos da música “pop” internacional, em grande parte pela importância crescente que a Tropicália passou a obter no final dos anos 60 para o início da década de 70. Ou seja, há uma flexibilidade quanto à inserção de elementos estrangeiros na MPB, assim como uma abertura aos regionalismos.

O ideal nos anos de 1960, dos Centros Populares de Cultura (CPCs), o *nacional-popular* na arte, possuía um foco voltado à valorização dos elementos da cultura nacional, combatendo os “estrangeirismos” culturais, tendo uma abrangência junto a diversas artes como o teatro, a poesia, a música (canção de protesto). Posição bastante

⁸⁷ TATIT, Luís. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. p.36

⁸⁸ TATIT, Luis. *O século da canção*. Op. Cit. p.36

⁸⁹ Idem.

⁹⁰ Idem.

criticada por intelectuais como Augusto de Campos⁹¹, artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil, favoráveis a uma arte mais liberta que pudessem incorporar elementos estrangeiros, não adotando uma postura “nacionalóide” radical.⁹² Assim surge a Tropicália que embora se valesse de influências da MPB, incorporava elementos musicais de outros países como a guitarra e o iê-iê-iê, tidos pelos “nacionalóides”, no dizer de Augusto de Campos, como alienação e sujeição ao Imperialismo dos Estados Unidos⁹³.

A arte engajada estava baseada na idéia de que era possível um movimento social impulsionado pelo canto, usando de uma sugestiva pedagogia que deveria “conscientizar” as massas sobre os problemas do país e do Imperialismo de outros países. O principal documento sobre a arte engajada foi o *Manifesto do CPC*. Entre suas principais passagens destacamos um trecho que define bastante o debate que estamos analisando:

“Para o artista despolitizado a história da arte não constitui mais do que a história s formas e dos problemas artísticos. (...) O que distingue os artistas e intelectuais do CPC dos demais grupos e movimentos existentes no país é a clara compreensão de que toda e qualquer manifestação cultural só pode ser adequadamente compreendida quando colocada sob a luz de suas relações com a base material sobre a qual se erigem os processos culturais de superestrutura”.⁹⁴

Para os idealizadores do CPC compreender a cultura brasileira, era compreender o “povo”, possuidor da cultura “genuína” e legítima. Desta forma, os artistas ligados ao nacional-popular se preocupavam em utilizar instrumentos e uma musicalidade enquadrados dentro de um discurso da *identidade plena*, aliado aos temas e “tipos” da cultura brasileira. Em relação ao nacional-popular, Marcos Napolitano aponta os representantes da cultura popular na ótica dos CPCs:

“(...) o homem comum do povo surge como o verdadeiro herói da história, simbolizado por tipos ideais como o favelado, o pescador, e o sertanejo; uma nova geografia política da nação-povo é criada a partir do morro, da comunidade praieira e do sertão; e a canção, bem como o ‘cantador’, despontam como catalisadores da consciência nacional-popular. O objetivo

⁹¹ CAMPOS, Augusto. “Introdução”. In: _____. *O Balanço da Bossa e outras Bossas*. São Paulo, perspectiva, 2003. p.13

⁹² Idem

⁹³ Idem

⁹⁴ Apud CAMPOS, Augusto. Op. Cit. p.123

era construir, sob as bases melódico-harmônicas da Bossa Nova, um novo edifício musical que incluísse elementos da tradição popular (...).⁹⁵

Na década de 1960 a MPB passa a ser a música popular que representa a musicalidade nacional e denuncia os problemas sociais. Em parâmetros musicais o samba ganhou o espaço por ser símbolo nacional, ao mesmo tempo a síntese da “união das raças”, do batuque africano às melodias “brancas”, ou seja, o canto trazido pelos portugueses, logo a “democracia musical”. Em parâmetros textuais o problema da pobreza e da desigualdade social estão entre os principais, tendo como pano de fundo uma orientação marxista. Embora o conceito de cultura popular esteja fundado em uma pretensa originalidade e “pureza”, a arte engajada dialogava com uma tendência modernizadora que buscava incorporar a bossa-nova ao projeto de conscientização das massas. Embora, a direção do CPC julgasse uma linguagem que não poderia ser compreendida pelo “povo”.

Por outro lado, Miliandre Garcia chama atenção para o fato de que nem todos os participantes do CPC tinham a mesma concepção sobre o nacional-popular. Havia diversos outros documentos que foram menos divulgados, não tendo a mesma perspectiva do *Manifesto*. Da mesma forma, a autora afirma que a perspectiva usual que os estudiosos utilizam para interpretar a visão de arte do CPC, está pautada em um referencial carioca. O Centro Popular de Cultura Rio de Janeiro foi tido como o centro capaz de criar uma unidade no movimento estudantil, por essa razão, Miliandre Garcia aponta a necessidade de trabalhos que focalizem os contextos regionais, pois acredita que uma pesquisa sobre os outros centros revelaria possibilidades acerca da arte engajada espalhada pelo país.⁹⁶

Hermano Vianna discute o processo que levou o samba de um ‘estilo maldito’ ao sinônimo de ‘autenticidade’ nacional. Segundo ele, esta ‘autenticidade’ foi construída por debates intelectuais fundados em trocas culturais com as “classes baixas”, nos quais foi forjado um sentimento de homogeneidade entre os indivíduos. Por outro lado, o autor deixa claro que existe na verdade uma heterogeneidade, na qual nem todos os brasileiros identificam o samba como símbolo nacional, segundo o autor: “(...) Não é

⁹⁵CAMPOS, Augusto. Op.Cit. p.67

⁹⁶GARCIA, miliandre. “A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) e da União Nacional dos Estudantes (UNE)”. *Revista Brasileira de História*, n. 47, v. 24, ANPUH/ Humanitas / FAPESP, 2004. pp. 127-162.

porque ficou definido que o samba é a música brasileira por excelência, o ‘nosso’ ritmo nacional, que todo brasileiro vai se identificar com essa definição (...).⁹⁷

Houve uma tentativa de nacionalizar a cultura através da utilização do samba, um discurso de ‘autenticidade’ da música popular, criando uma tradição discursiva da primeira metade do século XX. No contato da “elite brasileira” com os artistas e compositores “populares” foi criada uma interpretação do “povo”. Hermano Vianna chama esse processo de “promiscuidade” entre dois universos distintos. Da proximidade entre intelectuais como Gilberto Freyre e o compositor Donga, foram criados os debates e as concepções cristalizadas que tornaram o samba “símbolo nacional”.⁹⁸

Sobre a relação da Bossa Nova com a arte engajada, Arnaldo Contier aponta uma profunda aproximação. Segundo o autor, entre os principais representantes do CPC estavam Carlos Lyra, um dos percussores do gênero. O cantor e compositor chegou a criticar a noção de samba modernizado, muitas vezes atribuída a bossa nova, afirmando que a as influências do Jazz americano, poderia fazer o samba perder sua ‘autenticidade’.

Não é possível transportar o modelo de música nacional à região. A MPB de uma maneira geral é identificada em nosso trabalho como um estilo musical nutrido não de particularidades que dão conta de defini-lo, mas de um discurso ligado à Indústria Cultural. Ou seja, a MPB incluía uma diversidade que só pode ser compreendida a partir dos filtros do mercado cultural. Por outro lado, possuíam elementos em comum: o fato de pertencer aos meios de circulação nacional via rádio e TV, além de ser tomado como canções e intérpretes que de alguma forma se constituíram simbolicamente nacionais.

Segundo Valter Krauscher⁹⁹ a classificação de música regional e MPB existe no Brasil desde os anos de 1960, sendo utilizada para delimitar as produções musicais não à fatores geográficos, mas no critério de inserção na Indústria Cultural. Desta forma, os elementos musicais (ritmo, temas das letras, as melodias, os instrumentos utilizados, etc.) são fatores secundários para a classificação do estilo como MPB. A música local,

⁹⁷ VIANNA, Hermano. “Nacional-popular”. In: *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995. p.162.

⁹⁸ VIANNA, Hermano. Op. Cit. p.170.

⁹⁹ KRAUSCHER, Valter. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

por mais exótica e peculiar a uma dada região do país, ao saírem das “rodas” e chegarem ao grande público pela mídia se tornam MPB.

O termo *regional-popular* faz parte da tese aqui defendida de que a concepção artística amplamente divulgada pela MPB, de uma “arte engajada”, ganha outra manifestação ao influenciar os compositores de Belém, em especial Paulo André e Ruy Barata. É importante notar que é criada uma “adaptação” desse nacional-popular, observado da ótica local. A noção de Imperialismo na via externa ao Brasil ganha uma segunda interpretação, uma perspectiva de *sub-imperialismo* brasileiro em relação à região, que poderia explicar o sentido do verso de Ruy: “Sou de um País que se chama Pará”.¹⁰⁰ Como se não fizesse parte do nacionalismo brasileiro, mas uma região que possui sua vivência e identidade própria, não se vendo como parte integrante do todo.

Tomando Renato Ortiz¹⁰¹ como referência, assim como no Centro-Sul, podemos dizer que na capital paraense a chegada da indústria cultural modificou completamente os rumos da música popular paraense. Porém, o processo se deu de forma exógena, fruto da integração nacional, que proporcionou a propagação dos aparelhos de difusão como o rádio e a TV, além de servir como modelo artístico. Isto explica, em parte, a existência da MPB no Pará. Em Belém, até meados da década de 1970 havia uma tendência musical baseada na “imitação” aos modelos pré-existentes do samba, bossa-nova, jovem guarda e outros.¹⁰² Por outro lado, o contato com esse acervo midiático proporcionou uma revisão na própria identidade dos artistas paraenses, sem a interação com a Indústria Cultural não seria possível a emergência de uma proposta de *música regional*, bem como essa mesma não teria tido o poder de difusão e infiltração junto ao

¹⁰⁰ BARATA, Paulo André. “Porto Caribe”. In: BARATA, P. A. *Paulo André Barata*. Belém: Secult, 1991.

A letra na íntegra:

“Quem vai querer, vai querer, vai querer desarrumar...

Quem vai querer, vai querer, vai querer lambadear...

Eu sou de um país que se chama Pará,

Que tem no Caribe seu porto de mar;

E sei, pelos discos do velho Cugat,

Que io, io num puedo vivir sin baylar.

Lambada nega vem cá, neguita nega me dá,

Me dá que eu dou, te dou aquele fungá das ilhas do bom chamar amor...

Calar eu me calei, agora vou falar,

Paris se cheguei vou ficar.

New York, Moscou, Berlim e Bogotá, eu sou, sou mandinga do Pará”

¹⁰¹ ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

¹⁰² OLIVEIRA, Alfredo. *Ritmos e cantares*. Op. Cit. p.266.

imaginário da população na Amazônia e no Brasil. Tendo essa perspectiva como centro da discussão, nos capítulos seguintes analisamos as produções midiáticas (LPs, videoclipes, entrevistas) do final da década de 70, tendo como personagens a dupla de compositores Paulo André e Ruy Barata, bem como as aparições televisivas de Fafá de Belém.

Embora o Nacional-Popular tenha sido bastante influente nos meios musicais em Belém, principalmente nos anos 60, a partir do final da década de 70 o regionalismo se torna uma vertente muito importante dentro da produção musical da capital paraense. Ao analisar a inclinação ideológica dos artistas das duas diferentes décadas, eram perceptíveis diferentes propostas na produção musical, envolvidas em um plano de debate que inclui o contexto político e a identidade regional.

Nos anos 60, era comum o samba ser tomado em Belém como o principal estilo musical da arte engajada, revelando um pertencimento à proposta de unidade nacional que o CPC da UNE almejava, evidenciada no projeto da UNE-Volante que viajou pelas capitais divulgando os ideais da instituição. O próprio movimento estudantil paraense estava imbuído em participar de uma unidade junto aos outros grupos espalhados pelo Brasil. Fato que o contexto dos anos 1970 envolvendo o papel da Amazônia na Integração Nacional modificou o sentido de orientação ideológica, pois os debates políticos levantavam problemas de interesses regionais envolvendo de um lado a Nação e de outro a região amazônica. Por essa razão o sentimento de unidade ficou abalado, reforçando mais uma tendência de identidade regionalista. Desta forma, o conceito de Nacional-Popular não pode ser sustentado para análise de nosso contexto específico.

O baião, o samba, a jovem guarda e os ritmos caribenhos (bolero e merengue) serão fundamentais na construção da musicalidade paraense, escutas que já habitavam o espaço da cidade anteriormente a construção do ‘mito’ Waldemar. A jovem guarda, por exemplo, nos anos 60 já fazia parte do circuito jovem e por essa razão a música paraense era tida como massificada. Para Alfredo Oliveira: “O pessoal da esquerda não tolerava a Jovem Guarda pelo seu descompromisso político (...). E também, é claro, pela sua utilização pela febre consumista (...).” Porém em outro momento o autor admite sua apreciação pelo estilo, isso é importante entender, pois o mesmo foi secretário do PCB durante os anos 60: “Talvez por me achar um brasileiro comum, não consegui detestar o

iê-iê-iê, curtindo o seu lado romântico. Hoje, tenho pena de quem podia e não aproveitou, por birra, tanta festinha gostosa onde o iê-iê-iê arrastava pelo salão”.¹⁰³ Essa passagem demonstra que o iê-iê-iê tinha um público grande e fiel. Esse contexto vai dar origem ao ritmo da periferia mais famoso, o “brega”, que de maneira genérica em Belém não se refere a um termo depreciativo, mas a uma espécie de síntese entre a dita Jovem Guarda e ritmos caribenhos.¹⁰⁴

Sons produzidos não somente neste panorama de pesquisa também tinham sua identificação inclusive regional. A Bossa Nova e o samba de uma maneira geral, estiveram no cerne da produção musical, Foram e é utilizados em larga escala por compositores. Sobre a Bossa Nova é interessante o relato do mesmo Alfredo Oliveira sobre o ‘mito’ fundador do estilo em Belém envolvendo o compositor De Campos Ribeiro:

“Numa tarde de dezembro de 1958, na cadeira do barbeiro, ao pé de um rádio ligado, escuta Vicente Celestino cantar ‘coração materno’. Em seguida, fica extasiado com a interpretação contrastante de João Gilberto: ‘Chega de Saudade’. Enquanto o barbeiro reclama, achando aquilo uma droga, ao contrário, o freguês sai alucinado. João Gilberto e a bossa nova, no ato, haviam conquistado um adepto que logo se encarregaria de difundir a batida do violão gago e os acordes dissonantes na Cidade das Mangueiras (...)”.¹⁰⁵

A versatilidade e a diversificação da musicalidade paraense dificultam a questão da identidade, além da escolha de uma representação que defina a sonoridade característica. Lembremos que em muitos momentos os artistas não selecionam de maneira radical suas composições, nem seu repertório. Influências variadas convergem e produzem uma obra única. Ora, ao visualizar o primeiro disco de Vital Lima chamado *Cheganças*¹⁰⁶ temos a primeira impressão de que aí há um legítimo cantor do “iê-iê-iê”, ou para muitos a Jovem Guarda, pois lembra aparições de Roberto Carlos (representante máximo do estilo) na capa dos discos pelo visual e a arte gráfica. Por outro lado, ao ver o verso, contendo a seleção do repertório, o ouvinte tem a primeira surpresa: uma canção de Waldemar Henrique, *boi-bumbá*, e imediatamente é feito um elo entre as novas e tradicionais escutas musicais. A presença da canção no repertório põe o artista dentro do *hall* da renovação histórica, baseada não especificamente na pesquisa

¹⁰³ OLIVEIRA, *Ritmos e cantares*, Op. Cit. p.266

¹⁰⁴ Sobre o gênero “brega” Ver COSTA, Antônio Mauricio Dias da. *Festa na cidade: o circuito bregueiro na cidade de Belém*. Belém: Eduepa, 2009.

¹⁰⁵ OLIVEIRA, Alfredo. *Ritmos e cantares*, Op.Cit. p.267.

¹⁰⁶ LIMA, Vital. *Cheganças*. Rio de Janeiro: Tapeçar, 1980. LP.

folclórica, mas no papel de legitimador do valor de Waldemar Henrique como compositor ímpar dentro da canção popular paraense.

Ainda em *Cheganças* de Vital Lima, destaque para a faixa *Tacacá* de autoria de Luiz Gonzaga em parceria com Lourival Passos; a canção exalta a cidade de Belém pela ótica de um nordestino, de maneira especial a culinária. Mas o importante são os símbolos aqui evocados, pois Luiz Gonzaga é um ícone da música e da cultura nordestina como um todo. Logo, Vital traça um elo com a influência variada, tradições diversas convivem de maneira coerente dentro de seu repertório. Além desta canção, temos uma de Cartola em parceria com Carlos Cachaca intitulada *Por Quem os Anjos Cantam*, incorporando-se ao conjunto outro tronco de referências musicais, o samba.

Nos anos 60 temos indícios de um discurso em torno do samba na capital paraense, como na matéria do jornal *A Província do Pará*: “Podemos dizer que Belém já possui uma verdadeira ‘roda de samba, é isso mesmo o que demonstram estes jovens que fazem musicas como ninguém”.¹⁰⁷ A importância de possuir ‘roda de samba’ na cidade é estar de acordo com a ‘revolução musical’ e ao mesmo tempo valorizando a cultura brasileira, dessa forma ‘resistindo’ a massificação de outros tipos de música. O samba é importante para compreendermos o nexos do embate pela cultura engajada, nesse sentido nos anos 60 é significativa a presença de Chico Buarque e Billy Blanco em Belém. Os mesmos criticam a presença desta jovem guarda como um estilo massificado e ao mesmo tempo afirmam que este tem ‘dias contados’ no meio jovem, além do que já estão ‘cansados’ desse tipo de música. Em entrevista *A Província do Pará*:

“Chico Buarque chegou, finalmente (...). E esse quase garoto de 23 anos, que vem revolucionando a Música Popular Brasileira, oferecendo-nos páginas belíssimas de sambas autênticos, manteve palestra com a reportagem ‘associada’ em seu apartamento no Hotel Grão-Pará. Lá fora não havia o mesmo rebuliço registrado quando da chegada de cantores como Ronnie Von ou Roberto Carlos; o público do ‘homem da banda’ é um público diferente e ele mesmo sabe disso”¹⁰⁸.

Chico Buarque passa a se tornar um parâmetro do samba e da música brasileira de uma maneira geral. A idéia de revolucionar a Música Popular Brasileira ocupa as mentes dos artistas e o público espalhado pelo país, mesmo em Belém. É interessante a

¹⁰⁷ *A província do Pará*, Belém, 06 jul. 1967, p.6.

¹⁰⁸ A banda da resistência. *A Província do Pará*, 13 jul.1967, p.8.

separação de tipo de público, que não pode se comparado com o do iê-iê-iê. A idéia de Marcos Napolitano sobre as linhas mestras da música, no sentido de que estão todas ligadas ao samba¹⁰⁹, ganha uma importância nesse sentido. A tradição do samba em Belém é criada nos anos 60, ao contrário do Rio de Janeiro onde surge no começo do século. A música paraense até os anos 70 não possuía uma estética característica, era música popular brasileira feita no Pará.

A presença do CPC em Belém é perceptível não só como sede da instituição na capital paraense ainda nos anos 60. Sobre o episódio da visita da comitiva encabeçada por Oduvaldo Vianna, em 1961, como parte do projeto UNE-Volante que tinha como objetivo levar a arte engajada às diversas regiões do País. É interessante a narrativa de Alfredo Oliveira, ainda secretário do PCB encarregado de receber o grupo:

“A UNE Volante percorre o Brasil. Chega a Belém liderada por Oduvaldo Viana Filho (Vianinha) a quem levei para conhecer a boemia da Condor, na margem do Guamá. A turma do CPC exhibe documentários cinematográficos sobre questões sociais e encena peças do teatro popular, no auditório da Sociedade Artística Internacional (SAI), atual sede da Academia Paraense de Letras. A estudantada sai do espetáculo cantando: ‘É um país subdesenvolvido, subdesenvolvido...’ (...)”¹¹⁰

Esse episódio figura como um primeiro contato efetivo entre o CPC e a cidade. Anos mais tarde, em 1967, uma segunda visita da instituição é realizada com intuito de fundar uma sede que deveria ficar sob responsabilidade do poeta Paes Loureiro¹¹¹:

“Concluente ainda do curso de Direito, ao longo de 1964, militante na política estudantil na /união Acadêmica Paraense e da União Nacional dos Estudantes, especialmente através do Centro Popular de Cultura – CPC, fui dirigente do Departamento de Arte Popular/DAP e fui encarregado de implantar o CPC, em Belém. Construí-se, sob inspiração de Heitor Dourado, acadêmico de medicina e presidente da UAP, um pequeno teatro de madeira no quintal da UAP e foi nele que, retornado do Rio, o violonista De Campos Ribeiro introduziu os acordes joão-gilbertianos da nascente “bossa nova”.¹¹²

Dos dois episódios podemos perceber detalhes importantes. A noção de unidade do movimento Nacional é sugerida por apreensões em comum, pois nessas narrativas é

¹⁰⁹ NAPOLITANO, Marcos. “Introdução”. *A síncope das idéias*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007. p.5

¹¹⁰ OLIVEIRA, Alfredo. *Ritmos e cantares*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1991. p.245

¹¹¹ Poeta, letrista, teatrólogo, advogado, ensaísta, professor de Estética e de Teatro na Universidade Federal do Pará. Nascido em Abaetetuba, Pará, em 1933. Participou do movimento estudantil. Parceiro entre outros, de Paulo André Barata.

¹¹² PAES LOUREIRO, João de J. “O tempo presente do tempo passado”. In: NUNES, André Costa et alli. *1964 relatos subversivos: os estudantes e o golpe militar no Pará*. Belém: Edição dos Autores, 2004. p.257-258

desenrolada uma perspectiva de união, de fortalecimento nacional da arte engajada para enfim atingir à revolução. Mas, devemos pensar que a realidade nacional não era um modelo único e nem mesmo a “doutrina” do CPC era homogênea¹¹³, dentro da própria instituição havia diversas propostas, como vimos anteriormente. A região amazônica possuía e ainda possui seus próprios problemas, particularidades culturais e as relações tecidas entre as regiões tornam insustentável o discurso de um movimento nacional que incluísse o Pará nesse contexto. Podemos afirmar que o CPC possuía uma inegável influência nos meios paraoras, mas não é tomado como um modelo pronto a ser seguido sem questionamentos.

Em termos de anos 60, Alfredo Oliveira vê a música paraense como “MPB feita no Pará”. O que havia era incorporação de elementos do “folclore regional”.¹¹⁴ Ao mesmo tempo para o mesmo havia elementos amazônicos presentes na construção musical paraense, os anos 60 são o prenúncio de uma música amazônica. Esta viria se revelar, segundo ele, no trabalho de Paulo André. Este é a criação de um *estilo* musical. A incorporação das temáticas amazônicas na MPB já praticada tornou a música paraense na década de 1970 uma musicalidade própria, que foi fruto de um contexto específico não só politicamente: “no bojo de harmonias de consciente modernidade, em conjunto com uma dose sedutora de exotismo amazônico, cria um estilo que tem tudo pra se sobressair”.¹¹⁵ Não por acaso, a música regional é um fenômeno da década de 70. Na verdade, o carimbó ao ser incorporado às tendências da MPB então em voga deu origem à chamada musica regional. A partir dessa década se inicia uma empreitada em busca das “raízes” culturais paraenses e já na década de 70 o carimbó se tornou um elemento urbano, um símbolo de paraensismo.¹¹⁶

A música brasileira dos anos 70 é norteadada de debates a respeito da cultura popular, há discussões em torno de uma guinada folclórica, uma retomada do pensamento modernista. A experiência da MPB dos anos de 1960 trouxe questionamentos a respeito da valorização de uma legítima cultura nacional, já ao nível

¹¹³ O *Manifesto do CPC* não era o único documento que se voltava a divulgar as idéias, existem outras interpretações acerca.

¹¹⁴ OLIVEIRA, Alfredo. *Ritmos e cantares*. p. 284.

¹¹⁵ *Idem*

¹¹⁶ Sobre este gênero musical e sua ascensão como expressão regional paraense, ver COSTA, Tony Leão da. *Música do Norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da “MPB” no Pará (anos 1960 e 1970)*. Belém: Universidade Federal do Pará, 2008. Dissertação de Mestrado.

do Pará, podemos falar de guinada regionalista. Segundo Tony Leão da Costa o regional presente na canção popular nesse período é fruto de uma perspectiva já presente em tempos distantes, inclusive com resquícios no século XIX.¹¹⁷

Embora acredite que o regionalismo nos anos de 1970 possua especificidades, é necessário dizer que o conceito de cultura popular e de folclore presente na música popular paraense é definida pela proposta modernista de buscar o ‘originário’, mais especificamente, a perspectiva de Mário de Andrade. Mas é importante notar que ao contrário do que pensa Tony da Costa o regionalismo modernista não se conserva latente, mas é retomada na medida em que a proposta musical de Waldemar Henrique passa por essa revisão. A perspectiva modernista da canção popular paraense só pode ser pensada a partir da criação do ‘mito’ do maestro. Embora, não seja o único ponto a constituir o regionalismo. Devemos ter em mente que as contingências regionais (principalmente em se tratando de integração nacional), as particularidades culturais e históricas aliam-se nesse processo de tendência “Regional-popular”. Esse ponto será revisitado ao longo de todo trabalho, por se constituir um dos problemas centrais da nossa abordagem. Waldemar Henrique possuía uma orientação modernista em sua obra. Pela importância que teve nos anos de 1970, como paradigma musical paraense, podemos dizer que foi o responsável pela inserção do Nacional-Popular em Belém, dentro da perspectiva folclorista. Veremos ao longo do trabalho que o maestro foi tomado como ponto de partida para a construção de uma orientação regionalista na canção popular.

O Poeta Paes Loureiro é um exemplo significativo de como a influência do CPC influenciou nos rumos que a arte na capital paraense tomou. A sua obra poética dos anos de 1960 possuía como referencial a arte *nacional-popular*, tendo com eixo central o “compromisso ético e social, testemunho crítico da realidade”. Nesse sentido incorporava o novo sentido da arte brasileira “engajada”. Sua obra *Tarefa* (1964) possuía uma vertente política de cunho nacionalista de protesto. Sua proposta girava em torno da “poesia social”.¹¹⁸

¹¹⁷COSTA, Tony Leão da. *Música do Norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da “MPB” no Pará (anos 1960 e 1970)*. Belém: Universidade Federal do Pará, 2008. Dissertação de Mestrado.

¹¹⁸ OLIVEIRA, Relivaldo Pinho de. *Mito e modernidade na trilogia amazônica, de João de Jesus Paes Loureiro*. Belém: NAEA, 2003. p. 24.

Relivaldo Oliveira afirma que, na obra *O Remo Mágico* (1975), Paes Loureiro inaugura uma “decisiva tomada do elemento regional”. Ou seja, “uma investida centrada na incorporação da paisagem amazônica como espaço físico, como rios, florestas e homens, indo além do fisicamente percebido, imaginário de lendas e seres mitológicos”. Ou seja, a proposta de “poesia social” pautada no nacionalismo ganhou um novo sentido. Deixou de ser genérica, passou a incorporar, segundo o autor, uma “Mundamazonivivência”.¹¹⁹ Essa guinada regionalista será constante em todos os ramos da arte paraense.

É importante compreender a arte poética de Paes Loureiro dentro do processo histórico da modernização da Amazônia. Veremos no próximo capítulo que assim como ele, Ruy Barata compartilha da perspectiva de “Mundamazonivivência”. Porém, o campo musical merece considerações à parte, pois, está comprometido com a Indústria Cultural. A canção popular viveu uma “simbiose” com os meios de comunicação de massa nos anos de 1970. O exemplo mais representativo, dentro desta perspectiva, foram as aparições televisivas de Fafá de Belém.

Embora, a música popular, assim como a literatura, compartilhe de uma tendência regionalista em diversos representantes locais, considero a primeira como a determinante mais eficaz na consolidação de um imaginário social amazônico. Pois, a literatura atinge um campo restrito em relação ao público, nada comparável à divulgação televisiva. Por outro lado, embora sejam elaborações artísticas diferentes, possuíam significativas semelhanças em torno do conceito de cultura amazônica. Este foco comum se deve à transitoriedade de poetas ao campo de composição musical, tal como ocorreu com Paes Loureiro e Ruy Barata. Este, portanto, foi um condutor da poesia regionalista ao grande público.

O discurso de ‘autenticidade’ da música regional paraense foi inserido pelo contato com os ideais do CPC. Tendo em vista o contexto político-econômico dos anos 70, houve uma guinada musical, que fez os artistas envolvidos em nossa análise buscarem a sua própria ‘autenticidade’.

O carimbó se torna um discurso de ‘autenticidade’ paraense baseada de pesquisa folclórica em evidência nesse período. A linha “amazônica” que é lembrada como

¹¹⁹ OLIVEIRA, Relivaldo P. de. Op. Cit. p.26.

‘regional’ se volta à utilização ‘estilizada’ desse estilo. Como veremos ao longo deste trabalho, Fafá de Belém utiliza esse gênero musical que na verdade é adicionado a outros estilos musicais, paraenses e brasileiros. A música *Esse Rio é Minha Rua*, um clássico de Paulo André Barata e Ruy Barata, conjuga o ritmo com temática relativa aos ambientes ribeirinhos.

O carimbó vindo do interior também recebe destaque. Pinduca, por exemplo, ao proporcionar a urbanização deste estilo é tido como um importante mediador cultural, mesmo outros representantes como Mestre Lucindo e Verequete. De uma maneira geral, há portas abertas para o rural, tido como importante no atual contexto artístico, proporcionado pela perspectiva de “pesquisa folclórica” que ganha ares de “atualização histórica”.¹²⁰ Por outro lado, o carimbó não será utilizado de maneira exclusiva pelos artistas analisados neste trabalho, este gênero serviu para compor um mosaico de referências que definem a “musica regional” paraense.

Nos capítulos a seguir, demonstraremos como esses debates em torno do contexto político e artístico dos anos 70 estavam presentes no universo musical paraense. Cabe nos capítulos posteriores compreender que discursos permearam a emergência de uma “linha amazônica” da canção popular. Ruy, Paulo e Fafá beberam destes referenciais expostos até o momento. Cabe compreender como se materializam em sons e imagens. Veremos através da obra destes artistas que a noção de engajamento político foi transferida a uma esfera de ‘autenticidade’ regional, não mais nacional. Nesse sentido que podemos falar em “música de protesto” no Pará. Ruy Barata demonstra essa perspectiva nas suas letras. Em entrevista, o poeta demonstra claramente sua posição à readaptação da música de protesto em ambiente paraense:

“O opressor sempre impõe a sua linguagem. O regional foge a essa imposição. Todas as minhas letras são políticas (...). Flagram uma realidade local e, necessariamente, não servem a qualquer regime”.¹²¹

Através deste trecho fica definida a proposta de *regional-popular*, pois, o regionalismo amazônico dos anos 70, tendo em vista o contexto político Brasil-

¹²⁰ Ver COSTA, Tony Leão da. *Música do Norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da “MPB” no Pará (anos 1960 e 1970)*. Belém: Universidade Federal do Pará, 2008. Dissertação de Mestrado.

¹²¹ OLIVEIRA, Alfredo. *Ruy Guilherme Paranatinga Barata*, Op.Cit. p.15.

Amazônia, carrega sua própria manifestação de engajamento político, como compreende Ruy Barata.

CAPÍTULO 2

O REGIONAL-POPULAR NA CANÇÃO

Após realizarmos a discussão do capítulo anterior sobre o contexto político e artístico, nos deteremos em compreender como estes debates em torno do regional se manifestaram na obra de Paulo André e Ruy Barata. Definir, portanto, quais as relações entre o contexto político e as escutas que habitavam a cidade de Belém, dessa forma influenciando o regionalismo de Paulo André e Ruy Barata. Tendo como eixo explicativo a trajetória do maestro Waldemar Henrique, paradigma da música paraense nos anos de 1970. Veremos que este compositor foi transformado na fonte do regionalismo musical paraense.

2.1 – WALDEMAR HENRIQUE: A TRADIÇÃO REGIONAL-POPULAR

A valorização do maestro Waldemar Henrique está ligada ao que Luiz Werneck Vianna chama de “vínculos com o cancionero popular”, pois ao analisar a MPB, afirma que mesmo possuindo “refinadas elaborações” esses vínculos permitem a comunicação com o grande público¹²². Pois, seu processo criativo correspondeu a esse vínculo com o cancionero, aí residindo a ‘pesquisa folclórica’ tão presente na obra do autor.

Edward P. Thompson chama atenção para o fato de que na análise ao historiador ele deve estar atento ao que o presente tem de passado, como o passado se faz presente e convive de maneira sincrônica com a experiência contemporânea, mais além, faz parte da construção do presente. Uma discussão central da teoria thompsoniana é o nexo ‘tradição’ e ‘modernidade’, que é especialmente trabalhado no livro *Costumes em Comum*¹²³ onde a noção de ‘cultura’ é colocada como um campo de representações discursivas, que servem aos interesses das partes envolvidas. Os símbolos, nesse sentido, são instrumentos de luta de classes no campo das idéias.

¹²² VIANNA, Luiz Werneck. “Os ‘simples’ e as classes cultas na MPB”. In: *Decantando a república*, vol. I: inventário histórico e político da canção popular moderna. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. p.77.

¹²³ THOMPSON, Edward P. “Introdução: costume e cultura”. In: *Costumes em Comum*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Ocorreu um discurso em torno da valorização por um estilo musical, o regional é tomado como o ‘legítimo’, nesse sentido os diversos estilos sonoros paraenses procuram estar enquadrados nesse sentido, porém, como veremos, buscou-se reafirmar a figura do maestro, assim valorizando um tipo de música que se constituiu como uma tradição dentro do grande mosaico.

O ‘costume’ é um campo de discursos, sempre evocado com interesses específicos. O que veremos de maneira bastante contundente é a evocação dos costumes como valores perdidos e que os novos tempos são um ambiente destituído do sentido de ‘aura’, perdeu-se a beleza na arte. Assim, Belém dos anos 70 é o ambiente das transformações musicais, da perda da tradição, dos sons que ecoavam de maneira harmoniosa na geração pré-discos. Veremos que essa tradição esquecida será trazida a tona de maneira mais evidente, ou, o que é mais plausível, esta foi inventada nos anos dessa ‘alienação’ e massificação cultural. Nesse contexto é criada a ‘mitologia’ em torno de Waldemar Henrique. Sobre esta perspectiva, o historiador e jornalista Augusto Meira Filho em suas colunas dominicais do jornal *A Província do Pará*, durante os anos 70, foi bastante enfático em compreender a música como uma arte do passado, que teve seus momentos de esplendor, mas que agora sofre por uma profunda descaracterização. Afirma:

“Na música, não viveremos mais os tempos áureos de Malcher, Menelau, (...). O disco, a televisão e o rádio comandam, agora, a nova ordem. E nessa atmosfera desaparecem os valores na pobreza do meio. Waldemar, será ‘a última flor do látio’! Não terá sucessores”.¹²⁴

Não cabe nos limites do presente texto abordar os ‘tempos áureos’ a que se refere Meira. A preocupação aqui circunda o porquê da evocação destes grandes nomes da música na época das companhias de teatro e ópera juntamente com o maestro. Para Meira existe uma ‘pobreza do meio’, ou seja, os novos tempos não favorecem a verdadeira arte. Está preocupado com a massificação, com a banalização possivelmente avistada em uma sociedade habitada por meios de comunicação. Na mesma coluna, Meira Filho afirma: “Belém do passado possuía alto conceito no país em termos de cultura artística. Desmoronou-se após o término do 1º conflito mundial. Hoje parece

¹²⁴ MEIRA FILHO, Augusto. *A Província do Pará*, Belém, 22 fev. 1976. Col. Jornal dominical, 3º caderno, p.5.

viver da lembrança e da saudade”.¹²⁵ Assim, mais uma vez percebemos a noção de uma arte não mais valorosa, que em outros tempos áureos foi bastante significativa inclusive em todo país. Esse é um ponto importante de ser notado, ou seja, ser reconhecido pelo país é fundamental para ser uma arte significativa. A música paraense convive com esse dilema em relação a MPB, ou seja, para ser um artista importante é necessário conquistar o Brasil. Aí reside o lugar de ‘última flor do látio’ dirigido a Waldemar Henrique. O mesmo teve sucesso reconhecido fora do Estado e mesmo em outros países. Podemos visualizar a partir desse momento um ‘mito’ sendo criado em torno do artista. É importante mergulhar no universo discursivo em torno do maestro, assim compreendendo a tradição musical criada em recriada.

O maestro Waldemar Henrique foi se tornando nos anos 70 um verdadeiro ‘mito’, um homem que conjugava a visão dos críticos musicais e dos artistas como uma referência obrigatória quando se pensa em canção popular paraense. Pela repercussão nacional da sua obra e pelo aspecto da origem deste gênero, que teria nascido e se fincado como uma tradição a partir dos anos 30/40. Em 1970, Vicente Sales afirmava em seu livro *Música e músicos no Pará* que artistas como Waldemar Henrique, Gentil Puget, Jayme Ovalle, entre outros, surgiram em um “período sombrio”, da sociedade paraense, decadente com o final do período do apogeu da economia da borracha, como uma “geração de compositores que ingressou na história da música brasileira como autênticos criadores de canções”¹²⁶. Mais a frente:

“(…) na arte erudita e popular, representam o extremo Norte, com suas músicas e lendas. Essa geração não pode se comprimida na Amazônia; dela saiu suficientemente preparada para tornar-se altíssimo ponto de referência em sua época e fazer-se presente na cultura nacional – e não só na música, como por igual nas outras atividades intelectuais”.¹²⁷

Vimos nesse trecho elementos importante no discurso da tradição. Entre eles a convivência entre arte erudita e popular, pois é uma marca dos artistas citados essa máxima. A valorização da canção nos anos de 1970 passou obrigatoriamente pela menção a essa junção entre erudito e popular. Segundo Vicente Salles, estes artistas conseguem convergir à técnica apurada, a busca pela representação cultural da região.

¹²⁵ MEIRA FILHO, Augusto. *A Província do Pará*, Belém, 22 fev. 1976. Col. Jornal dominical, 3º caderno, p.5.

¹²⁶ SALLES, Vicente. “Apresentação”. In: *Música e músicos no Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970. p.12.

¹²⁷ Idem

Os temas das canções de Waldemar Henrique são em sua grande maioria sobre o ambiente amazônico, isso no tocante às letras, embora assimile muitos elementos de uma cultura erudita, do qual o mesmo possui em sua formação. A retomada do “regional” nos anos 70 é em grande parte uma releitura da obra do maestro.

A importância do compositor Waldemar Henrique é tamanha nestes anos, que um disco lançado em 1976, o volume 1 da coleção intitulada *Música Popular do Norte*¹²⁸, uma espécie de coletânea que ao todo era composta por quatro volumes, promovida pela gravadora *Marcos Pereira*, no intuito de pesquisar o que havia de música popular e folclórica, teve na seleção do repertório nada menos do que oito das quinze canções de autoria de Waldemar. A idéia era “documentar as manifestações mais representativas das várias regiões brasileiras”. Dessa forma, o maestro era predominante, tanto que há somente duas canções “folclóricas” no álbum recolhidas por Mário de Andrade em suas “Missões de pesquisa folclórica”, leia-se como canções sem registro de autoria. Entre essas canções estão duas das mais gravadas e regravadas da História da Música Popular Paraense, *Uirapuru* e *Matinta Pereira*, que resumem o rumo que a canção tomou a partir desses anos, falar da natureza e do folclore. Sobre esse disco uma matéria do jornal *A Província do Pará* chama bastante atenção:

“(…) José Ramos Tinhorão, no ‘Jornal do Brasil’, escolhendo as melhores gravações, ressalta ‘M. P. do Norte’ dizendo inclusive, que os discos que integram esse álbum ‘se constituem o que de mais inesperado e mais surpreendente é dado a alguém ouvir, mesmo levando em conta uma razoável informação sobre o que existe no Brasil em matéria de sons produzidos pelo povo’. Para quem não sabe: neste álbum estão inúmeras composições de Waldemar Henrique, ainda a glória musical do Pará na atualidade”¹²⁹.

A matéria expõe o imaginário que transformou Waldemar Henrique em um ‘mito’ da música popular paraense: em um ponto de partida e de chegada para os artistas ligados à música, bem como a imprensa e o público em geral. Além do fato, de a crítica musical brasileira, aqui representada por José Ramos Tinhorão, pensa a musicalidade do Norte. Aqui relatada como um elemento ‘exótico’, bastante diferente do que se produz no resto do país. O que podemos perceber pela matéria é também um profundo desconhecimento da região por parte do Centro-Sul, mesmo por um intelectual importante como Tinhorão, que se acusa e dá a entender que mesmo os estudiosos da música popular ainda são em parte ignorantes em relação ao que se

¹²⁸ *Música Popular do Norte*. Rio de Janeiro: Discos Marcus Pereira, 1976. LP

¹²⁹ Pará entre os melhores da música. *A Província do Pará*, Belém, 2 jan. 1977, p.10

produz no Norte. E o que é mais intrigante é um elogio do jornalista, que já havia criticado ferozmente o Carimbó¹³⁰ anteriormente, dizendo que a urbanização do mesmo, foi uma perfeita descaracterização quando o estilo saiu do interior do Pará e chegou à cidade de Belém, assim como no Brasil, segundo Tinhorão, na verdade não tem nada de cultura folclórica, mas fazia parte da cultura massificada e voltada para interesses mercadológicos.¹³¹

Entre outras conclusões possíveis a respeito do maestro como ‘mito’, fica bastante claro que a releitura de sua obra e a importância que assume nesse debate é fruto do novo momento, em que a tradição vem sendo repensada e criada simultaneamente. Fica evidente sua importância como ponto de referência, um verdadeiro paradigma neste meio de crítica e arte musical. Inclusive o governo do Estado intervém e legitima sua relevância em diversos momentos: destacadamente a gravação de seu disco *Canções de Waldemar Henrique* em 1976, gravado e patrocinado pela ainda recentemente criada Secretaria da Cultura, Desportos e Turismo, com o maestro ao piano e a cantora lírica Maria Helena Coelho Cardoso interpretando suas canções; além de sua gerência no Teatro da Paz, durante quinze anos.

O lançamento do disco *Canções de Waldemar Henrique*¹³², em 1976, é significativo por diversas razões, um rico documento musical carregado de ideologias. O álbum é um mosaico de referências e entrelaça de maneira definitiva o maestro como um “mito”, uma “lenda viva”. As canções presentes são uma coletânea da extensa obra do compositor. A noção que se tem ao ouvi-lo é a de uma junção profunda entre o que há de popular e de erudito em termos de canção. Isto se deve ao recurso técnico da dupla, lembrando que Waldemar Henrique está ao piano como único acompanhamento, juntamente com a pesquisa “folclórica” empreendida pelo maestro.

¹³⁰ Ritmo paraense composto de instrumentos percussivos e de cordas. Curimbó, bandolim e banjo. Tradicional em diversas regiões do Pará, chegando na década de 1970 na capital, primeiramente na periferia da cidade. Com o passar dos anos foi ganhando *status* de ritmo regional, legítima representação da cultura local.

¹³¹ TINHORÃO, José Ramos. O carimbó chegou (só que de carimbó não tem mais nada). *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 5 nov. 1974.

¹³² HERIQUE, Waldemar; Maria Helena Coelho Cardoso. *Canções de Waldemar Henrique* Belém: Secult, 1976. LP.

O álbum acima citado possui em seu verso um longo texto a respeito da obra do compositor, entre outros detalhes os mais destacados foram o reconhecimento nacional e o internacional; assim como o fato de não ser nem “folclórico” nem erudito, mas o que há de verdadeiramente popular; as temáticas e as faixas são divididas em três grupos na mesma capa que são a) “Lendas Amazônicas” onde se inclui *Tamba Tajá* e *Uirapuru*, b) “Pontos rituais” e c) “Canções”, onde aparecem modinhas e cantigas de roda; Além disso, o encarte do disco cita diversos comentários que importantes estudiosos da música fizeram sobre o maestro, entre eles Cassiano Ricardo e Renato Almeida, sendo que o texto chama o compositor de “folclorista amazônico”. Ele vai além da questão meramente musical, mas é o divulgador da cultura *cabôca* nesse sentido.

É interessante perceber como se criou o ‘mito’, que deve ser entendido como unanimidade dentro do meio artístico-cultural. O memorialista Alfredo Oliveira apresenta também uma lista de elogios dirigidos ao compositor, de amigos importantes no meio musical como Mário de Andrade e Heitor Villa-Lobos e nesse sentido legitima a importância do mesmo para seu conceito de música paraense. O autor comenta a respeito de muitos artistas brasileiros como João Gilberto que recebeu apoio de Waldemar no começo de sua carreira, quase que dando uma parcela de crédito de “outra tradição musical” a ele: a Bossa Nova. Atribui a canção *Minha Terra* a responsabilidade de ter influenciado Luiz Gonzaga, outro ‘mito’, mas da música nordestina.¹³³ É interessante compreender o discurso empregado nas memórias de Alfredo Oliveira, pois a narrativa é elaborada ao ponto de supervalorizar sua importância e transformá-lo em um paradigma musical.

Demonstrar a unanimidade dos elogios e o volume é um recurso discursivo usado constantemente para criar o ‘mito’. Para tanto, devemos pensar que há uma luta de interesses e de representações. Além de que existem outras “tradições” dentro da musicalidade paraense. Mas é interessante pensar que embora haja musicalidades amazônicas, o que vemos é uma convergência, uma tendência, principalmente da crítica musical e de estudos acadêmicos em tornar Waldemar Henrique em síntese de arte musical e cultura amazônica.

¹³³ OLIVEIRA, Alfredo. “O canto da Amazônia: Waldemar Henrique”. In: *Ritmos e cantares*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1999. 236-241.

Vicente Salles¹³⁴ apontou a relevância de incorporar-se ao movimento nacional, bem como a investigação do folclore regional. O que proporciona a “atualização histórica”. Fica bastante clara a ligação entre o valor da tradição e a importância que assume dentro da crítica artística. O valor da canção nos anos 70 no Pará estava ligado à releitura das temáticas que o maestro desenvolveu. A pesquisa do folclore regional era ponto central da obra de Waldemar Henrique.

Para estudiosos como Vicente Salles, ou críticos, sejam paraenses como Augusto Meira, sejam de outras regiões como Tinhorão era necessário buscar os sons que necessariamente fossem característicos da região. A prateleira do “regional” que conhecemos hoje, podendo ser encontradas nas lojas de discos, estava sendo forjada por acalorados debates estético-ideológicos dos anos 70. Dois pontos são originais aqui: o surgimento de discos desse *estilo* e a procura por incorporar arranjos que se referissem a ambientes naturais, rios, cotidiano ribeirinho e indígena. O regional passa a não só habitar as letras, mas a música. Obviamente, a MPB ganha espaço nos arranjos paraoras, mesmo assim, podemos perceber que escutamos elementos novos nessa “atualização histórica” a que se referiu Vicente Salles.

Mas a obra de Waldemar Henrique nos anos 70 ainda é ponto máximo, a nova geração ainda está sendo criada pisando nos caminhos que o maestro veio traçando. Isso é facilmente comprovado pela recorrente gravação de canções suas: Fafá de Belém, com *Tamba Tajá*; Nilson Chaves¹³⁵ e Vital Lima¹³⁶ lançaram em 1993 um disco só com canções do maestro¹³⁷.

O maestro Waldemar Henrique foi representado como “o gênio criador iluminado”, a “frente do seu tempo”, que foi utilizado dentro do campo de discussões a respeito de música popular, tanto por tradicionalista, como pelos interessados na “atualização histórica”. Os novos tempos necessitavam de um elemento central, que simbolize tanto o que havia de belo no canto amazônico, quanto o que deve servir para

¹³⁴ SALLES, Vicente. “Apresentação”. In: *Música e músicos no Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970. p.12.

¹³⁵ nasceu em Belém do Pará onde começou sua carreira participando de festivais de música e compondo para grupos de teatro paraenses. Por volta de 1975 decide mudar-se para o Rio de Janeiro onde canta em casas de shows, compõe para espetáculos de teatro e dança. Lançou seu primeiro álbum em 1981, “Dança de tudo”. Cantor e compositor de tendências regionais.

¹³⁶ nasceu em Belém do Pará, no dia 23 de julho de 1955. Cantor e compositor com tendências regionais.

¹³⁷ LIMA, Vital; CHAVES, Nilson. *Waldemar*. Outros Brasis, 1993.

as próximas gerações preocupadas em produzir uma arte centrada em temáticas regionais. E a crítica e os músicos ligados a o gênero da MPB(P) começam a tratar de estabelecer um discurso que o tome como referência.

A releitura da obra do maestro Waldemar Henrique e sua ‘mitificação’ se deveu a procura dos sons e temas regionais, fundados no contexto político-econômico analisado no capítulo anterior. A seguir nos deteremos na obra da dupla Paulo André e Ruy Barata, pautada na tradição da pesquisa “folclórica” de Waldemar, assim como em uma leitura da cultura popular paraense.

2.2 – O CANCIONEIRO “NATIVO” DE PAULO ANDRÉ E RUY BARATA

Os anos 70 modificaram não só a música popular paraense, mas a representação cultural amazônica. A natureza passou a ser o centro. A tradição temática da vida cabocla/ribeirinha vai ser uma linha mestra. E a identificação de prateleira ‘regional’ está de maneira contundente ligada a essa prosopopéia dos rios e matas. A própria concepção gráfica dos discos se referem a essa proposta, com uma presença marcante da cor verde.

Esse panorama discursivo é imprescindível para a compreensão dos rumos da canção popular paraense. Esse debate em torno da representação da Amazônia, na ótica dos regionalistas, esteve enfaticamente diluído na produção musical. Seja nas escolhas temáticas abordadas nas letras, seja nas sonoridades, a estética esteve profundamente alimentada dessas preocupações anteriormente debatidas. Porém, os artistas ligados à música possuem outros procedimentos criativos, embora discursivos, que não são se valem da prosa. Interpretar como se forja um conceito de Amazônia através das canções é a nossa tarefa a seguir. Escolhemos para tanto, a obra da dupla Paulo André e Ruy Barata, pois há nesta elementos que nos sugerem uma inserção dos debates regionalistas. Fica mais evidente a ligação se levarmos em consideração a carreira múltipla de Ruy Barata, pois além de letristas das obras que iremos analisar, também foi poeta, deputado, jornalista, comunista, dentre outras atividades. Isto também torna a sua abordagem carregada de uma complexidade instigante.

Paulo André Barata surge como uma promessa musical nos anos de 1960. De fato, com o passar dos anos, fundado em um incrível virtuosismo, passa a ser uma referência musical paraense até os dias de hoje. Vicente Salles aponta o artista como uma esperança da *renovação histórica* do campo da música popular, juntamente com um grupo de outros jovens, no prefácio de seu livro enciclopédico musical *Música e músicos no Pará*:

“Tivemos (...) que selecionar os poetas que estão promovendo a renovação da canção popular, não apenas investigando o folclore regional, mas, inclusive, tentando incorporar-se no movimento nacional, num verdadeiro processo de atualização histórica. São numerosos e nem todos estarão aqui presentes. Mas os seus nomes devem ser guardados: Simão Jatene, Sérgio Darwich, (...) Paulo André Barata... O presente lhes pertence.”¹³⁸

Obviamente, neste trecho podemos tirar a importância que assume o artista. Alfredo Oliveira o define como a “musicalidade do paraensismo”, ou seja, uma síntese do que se pode ter como uma sonoridade característica do Pará, embora reúna um estilo marcadamente brasileiro, sendo um exímio especialista em Bossa-Nova, bastante presente em sua obra. Oliveira, inclusive, define o contato com artistas como Tom Jobim, seu amigo e parceiro durante os anos de 1960, como fundamental na construção da sua concepção artística, fundada no trânsito entre Belém e Rio de Janeiro.¹³⁹

Ruy Barata foi importante não só nos meios musicais, do qual foi letrista. Segundo Alfredo Oliveira:

“(...) O Paranatinga não é uma criatura só – são dezenas! (...) Poeta. Boêmio. Soldado raso. Advogado. Deputado. Cartorário. Revolucionário. Presidiário. Futebolista. Jornalista. Sambista. Letrista. Professor. Escritor. Pesquisador. Tradutor. Ator. Tenor. Corregedor. Consultor. Que diabo o Paranatinga não foi?”¹⁴⁰

Dentre essas inúmeras atividades enumeradas acima, aqui nos detemos a sua trajetória como letrista, porém é necessário notar que os inúmeros ambientes e as experiências de sua vida são importantes na concepção de sua obra. A postura política de sua obra é oriunda de sua participação no PCB a partir da década de 1950, além da sua atuação como Deputado Estadual, em dois mandatos (1947-1954), ambos pelo Partido Social Progressista. Era comunista assumido. Por essa razão era constantemente perseguido pelos governos militares e as alas conservadoras civis. Canções em que

¹³⁸ SALLES, Vicente. “Quatro séculos de música na Pará”. In: *Música e músicos no Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970. p.57.

¹³⁹ “Som da Amazônia para todo país”. *O Estado do Pará*. 25 nov. 1976. Caderno 2, p.1.

¹⁴⁰ OLIVEIRA, Alfredo. “Paranatinga”. In: *Ruy Guilherme Paranatinga Barata*. p.15

desfilavam seu nome eram objetos de censura em festivais, como no I Festival de Música do Diretório Central dos Estudantes da Universidade Federal do Pará, no qual a *Canção pra tua Tristeza*, em parceria com o violonista De Campos Ribeiro¹⁴¹, foi impedida de participar, sendo liberada quando da exclusão autoral do letrista. Pedro Galvão considera Ruy Barata a “memória da subversão”¹⁴², uma figura que representava a militância política na cidade de Belém, por essa razão é um dos primeiros a ser detido quando ocorreu o Golpe Militar de 1964. Sua vida e sua obra foram norteadas de uma postura esquerdista. Suas temáticas e suas letras, bem como seus poemas, são carregados de questões sociais e políticas por essa experiência militante. É importante notar, por outro lado, que aliado a essa postura em sua arte também há uma proposta em tratar de elementos eminentes do Pará. O poeta/letrista é a convivência do Brasil com a Amazônia, do local e do universal. Veremos no decorrer deste trabalho essa síntese.

A obra de Paulo André e Ruy Barata em parceria, a partir dos anos 1970, pode ser considerada como uma narrativa onde sons se articulam nos permitindo visualizar um contexto específico. Essa relação pode ser estabelecida tendo-se em conta que sons estabelecem sentidos, símbolos, são construídos socialmente.¹⁴³ Este tópico tem por objetivo uma análise da discografia gravada por Paulo André, dando ênfase as parcerias com Ruy Barata (poeta e letrista). Logo, aqui os álbuns tratados dão conta de servir como testemunho do passado: os discos podem ser vistos como fontes históricas. A tomada das canções como verdadeiras crônicas é possível, embora não o seja tratar o som como literatura. O próprio Ruy diferencia poesia e letra, dizendo que a primeira é literatura, um verso livre que não tem compromisso com a música, como acontece no segundo caso¹⁴⁴. A narrativa das canções deve ser pensada como a junção incondicional de texto-som, ou seja, cada nota, cada arranjo, contribui para um entendimento específico, sem o qual a letra teria outra significância.

¹⁴¹ José Guilherme de Campos Ribeiro. Violonista, compositor, poeta e advogado. Natural de Belém, em 1933. Considerado por muitos como o introdutor da Bossa Nova na cidade. Parceiro de Vinicius de Moraes em “Ai de Quem Ama” e de Billy Blanco em “Encontro com a saudade”, entre outros.

¹⁴² Ver GALVÃO, Pedro (org.). *1964: relatos subversivos*. Belém: Edição dos autores, 2005. Nessa obra há uma série de relatos envolvendo figuras políticas do momento. Ambos contando que foram presos no dia do Golpe Militar.

¹⁴³ MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Rev. bras. Hist.*, São Paulo, v. 20, n. 39, 2000

¹⁴⁴ OLIVEIRA, Alfredo. “O reino da paixão”. In: *Ruy Guilherme Paranatinga Barata*. Belém: Edições Cejup, 1990. 2 ed. p. 41.

Ruy Barata a afirmou que suas canções em parceria com seu filho são “Uma trágica ópera tapuia”.¹⁴⁵ Compreendendo a política de integração do governo federal na segunda metade de século XX e ao escutar as canções da dupla não há dúvida de que ali reside um tom de crônica e denúncia. Em grande parte, veremos que também são responsáveis por popularizar os discursos homogeneizantes, de uma *cultura única e plena* a que se refere Stuart Hall. Nesse sentido o decorrer do capítulo está centrado em compreender os discursos presentes nessa “ópera”, como as canções tecem um nexo dialogando com os debates em torno da integração/colonização da Amazônia, assim como criam determinada linha interpretativa a respeito da cultura paraense e amazônica pautada nessas representações a respeito do “povo” e da identidade local frente à nacional.

O primeiro álbum de Paulo André, *Nativo*, traz elementos discursivos já presentes nos debates dos meios da imprensa e junto aos intelectuais, principalmente por ser um ambiente de circulação de seu principal parceiro, seu pai Ruy. Fora esses elementos já discutidos no tópico anterior, é interessante a escuta do disco, pois revela contradições e concepções que estavam ocultas nas outras mídias, ou menos perceptíveis. Percebemos uma busca por elementos sonoros que sejam regionais, temáticas a respeito da cultura e “denúncia” dos acontecimentos.

Partindo do título já encontramos uma sugestão: o álbum está voltado para uma concepção local, a respeito de alguém “da terra”. Há vários elementos que sugerem regionalismo nos sons, dentro de um discurso de *identidade plena*: o sotaque de Paulo André acentuando os “s chiados”, ritmos locais como o carimbó, a presença marcante de instrumentos percussivos (incluindo “pau-de-chuva” que executa um som semelhante ao fenômeno que dá nome), flautas que sugerem cantos de pássaros, entre outros; em relação aos temas: a natureza, termos indígenas, o “homem amazônico”.

A compreensão das atividades do CPC e da arte engajada são fundamentais para a maneira como Paulo André e Ruy Barata construíram sua obra em conjunto e os rumos que a música popular brasileira e paraense tomaram. Em relação à dupla paraense, tanto a influência estética (maneira de tocar, escutas sonoras, etc.) quanto os debates ideológicos são importantes.

¹⁴⁵ OLIVEIRA, Alfredo. Limo de Várzea. In: *Ruy Guilherme Paranatinga Barata*. Belém: cultural Cejup, 1990. p.161

Precisamos levar em consideração que no final dos anos 70 a arte engajada não é mais o projeto “pedagógico” inicial e a MPB caminha em um campo de expansão nunca visto, cada vez mais incorporando outras referências que não só a ‘autenticidade’ marcada pelo samba. Os estilos musicais tidos como alienantes pelo bloco engajado e estrangeiros, como a jovem guarda, ganham cada vez mais espaço.¹⁴⁶ Nesse sentido, nossa análise ganha maior complexidade, pois, veremos que embora as incorporações do “pop” sejam claramente expostas em canções de Paulo André e Ruy Barata, veremos que há uma profunda relação com engajamento. A expansão da MPB permitiu a incorporação de um regionalismo musical. Nos anos 60 em Belém, havia um sentido homogêneo oriundo pela perspectiva oriunda do CPC, de que popular devia ser nacional. Portanto, a abertura deve se referir a um sentido endógeno, onde o país passa a conferir sua própria diversidade.

Ruy afirma que “todas as minhas letras são políticas”, que “a chamada letra regional é sempre uma letra política”, através da utilização de uma linguagem regional é possível não estar sujeito ao “opressor”. As suas letras “flagram uma realidade local e, necessariamente, não servem a qualquer regime”.¹⁴⁷ Tendo essas afirmativas fica certa a conclusão de que a arte engajada era um nexos apropriado na “trágica ópera”, e se não o fosse, o “homem amazônico” não seria apropriado como um “tipo”, nem a natureza e as sonoridades que eram tidas como características. Perante essa dualidade entre pertencer a arte nacional e a necessidade de criar uma linguagem própria, encontramos lugar necessário à compreensão da rica obra da dupla.

Eis a “Ópera”. No primeiro disco de Paulo André Barata, intitulado *Nativo*¹⁴⁸, já traz os temas que possuem uma relevância fundamental dentro de nossa análise, que na verdade deu o contorno da obra, a concepção do LP e da sua época. De uma maneira geral, giram em torno de pontos-chave: 1) “a dramaturgia e o falar paraense contrário das elites que desprezam tudo que é de nossa gente”, estas elites que “aliam-se aos que exploram as minas de Carajás, e sufocam as nossas melhores manifestações culturais”; deste surge o outro ponto: 2) a crítica a “invasão” brasileira e internacional, culpa da cobiça e da passividade com que os grupos políticos e a intelectualidade encaram a exploração econômica. Veremos também a seguir que essa definição também está

¹⁴⁶ NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. p.72

¹⁴⁷ OLIVEIRA, Alfredo. *Ruy Guilherme Paranatinga Barata*. Op. Cit. p.44

¹⁴⁸ BARATA, Paulo André. *Nativo*. São Paulo: Continental, 1978. 1 LP.

presente em intelectuais que não são necessariamente artistas ligados à música popular; e por fim o nexos fundamental: 3) a Natureza, ora o “lugar”, ora um “ente ativo”. Aqui, nos referimos aos seres vivos e recursos naturais, principalmente os rios. Além do álbum *Nativo*, nos deteremos nos LPs *Amazon River*¹⁴⁹ e *Paulo André Barata*.¹⁵⁰ A escolha desses álbuns está ligada ao fato de serem discos autorais de Paulo André dentro da mesma concepção presente no primeiro disco.

Os títulos dos álbuns citados anteriormente fazem referência direta à oposição estrangeira. O adjetivo “nativo” chama atenção para essa noção, no sentido de fazer parte do lugar e de ver-se como um elemento ligado à identidade amazônica. A natureza se configura como um tema cativo. Em *Esse Rio é Minha Rua*¹⁵¹ vemos o rio como o elemento fundamental da vida amazônica. Ele determina o acesso, vias de transporte, ao mesmo tempo, que define a identidade do homem “ribeirinho”. Nesta canção a Amazônia é um ambiente do navegar. Essa afirmativa fundamenta-se já no título da primeira canção citada. As vias são diferentes. O autor sugere que o homem ribeiro caminha sobre as águas. Eis a letra:

“Esse rio é minha rua, minha e tua mururé
 Piso no peito da lua, deito no chão da maré.
 Pois é, pois é,
 Eu não sou de igarapé
 Quem montou na cobra grande,
 Não se escanCHA em poraquê.
 Rio abaixo, rio acima, minha sina cana é,
 Só em falá da mardita me alembrei de Abaeté.
 Me arresponde boto quem te deu esse pixé
 Foi limo de maresia ou inhaca de mulhé”.

Esta letra se assemelha à canção *Indauê Tupã*¹⁵² que possui o verso: “A canoa vai de proa e de proa eu chego lá”, a mesma referência anterior. O detalhe na canção *Esse Rio é Minha Rua* é que há uma levada de carimbó, a busca já referenciada anteriormente por representar uma sonoridade amazônica característica. *Indauê Tupã* retoma a “língua geral”: “rema meu mano”, que é um chamamento comum em terras paraenses. Esta letra mergulha no ambiente de uma vida ribeira, ligada ao caboclo amazônico, tratando do cotidiano, da simplicidade e da natureza. A canoa é carregada

¹⁴⁹ BARATA, Paulo André. *Amazon River*. São Paulo: Continental, 1980. 1 LP.

¹⁵⁰ BARATA, Paulo André. *Paulo André Barata*. Belém: Secult, 1991. 1 CD.

¹⁵¹ BARATA, P. A. “Esse Rio é Minha Rua”. In: BARATA, Paulo André. *Nativo*. São Paulo: Continental, 1978. 1 LP. Lado A. faixa 5.

¹⁵² In: BARATA, P. A. “Indauê Tupã”. In: P. A. Barata e Ruy Barata [compositores]. BARATA, P.A. *Nativo*. São Paulo: Continental, 1978. 1 LP. Lado A. faixa 4.

de simbolismos ao mesmo tempo em que faz parte da vida cotidiana amazônica da maioria das pessoas cabôcas, funcionando como discurso ideológico na canção, de afirmação de uma cultura habituada ao rio e que sente como invasivo o pretensão “progresso” das rodovias. Assemelha-se à canção *Esse Rio é Minha Rua* tanto nos parâmetros textuais, quanto musicais. A diferença fundamental reside na presença indígena em *Indauê Tupã*, que dentro da problemática da identidade também figura em um pólo extremo como um elemento que caracteriza o “homem amazônico”. A letra da canção *Indauê-Tupã* diz:

Ô Indauê Tupã, ô Indauê Tupã,
 vim de quando, vou pra onde,
 Passei Conde, Cametá,
 A canoa vai de proa e de proa eu chego lá.
 Rema, meu mano rema,
 Rema que o sol da brenha,
 Se qué deitá.
 Rema, meu mano rema,
 Meu mano rema,
 Que a canoa vai de proa
 E de proa eu chego lá,
 Que a canoa vai de proa
 E de proa eu chego lá”.

A sonoridade presente em ambas são bastante semelhantes e buscam apresentar uma pretensa cultura regional. O objetivo em ambas consiste em recriar através do binômio texto-som¹⁵³ o ambiente dos rios e juntar-se à linha interpretativa que crítica a “integração” nacional. O ato de remar também deve ser levado em consideração, pois é atividade cotidiana do ir e vir. Mais significativo se torna a temática pela demarcação do lugar: “passei Conde, Cametá”, que são cidades do interior do Pará e que tradicionalmente utilizam o rio como principal meio de transporte. Outro ponto fundamental é a presença de um falar característico: a utilização de termos “mano” e “deitá”. Estes termos fazem parte de um vocabulário coloquial popular paraense, bastante encontrado na região. Perceber estas palavras é compreender a preocupação que Ruy Barata possuía a respeito da importância de uma linguagem regional tanto politicamente, como ideologicamente.

¹⁵³ MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. Rev. bras. Hist., São Paulo, v. 20, n. 39, 2000

O exemplo mais significativo da utilização do vocabulário regional se concentra na canção *Nativo*¹⁵⁴, pois os versos exploram a utilização dos termos. Esta canção faz parte do nexos regional-popular na obra da dupla procurando a idéia de “língua geral”, no sentido de tratar do vocabulário característico como resistência política. Eis a letra:

“Desses rastros dormindo nasce um campo
 Na reponta dos ventos e mugidos
 Caviana de cornos bubuiando
 Barcarenas a ser, ou for, em sido
 Há sempre o que sortir nesses doendo
 De lonjuras silêncio e sipurgando
 Amor é meses-mares siregendo
 Amor é sipartindo e sichegando
 Amor é amar, em dois, predicativo
 Amor é sisofrendo e sisofrido
 Amor é simorrendo e simatando
 Amor é dez em dois de simorrido
 E tudo amor, amor, em erre aspado
 Amor em solsolvido e solsoldado
 Amor é eme urdido e eme atado
 Amor de mor amor de amor talhado”

Os verbos são fundamentais nesta análise. “Bubuiando” no terceiro verso já demonstra essa idéia, pois se refere ao verbo “bubuiar”, de uso nativo, ligado ao ato de mover a água (submergindo ou emergindo), recriando também o ambiente ribeirinho. A utilização do prefixo “si” nos verbos também dá um caráter regional: “silêncio”, “sipurgando”, “siregendo”, “sichegando”, “sisofrendo”; se configuram, portanto, em transposição da oralidade cabocla para o texto musical. Também assumindo um caráter explicativo, tradutor, por exemplo: ao tratar do amor o autor aponta as nuances do ato que envolvem as relações amorosas, utilizando os verbos que comumente se encontram na oralidade local, ou seja, estar sofrendo é “sisofrendo”, morrendo é “simatando”, entre outros.

O rio é um elemento fundamental na concepção de cultura amazônica. Utilizado como um símbolo da originalidade do viver na região, meio de tradicional de locomoção que perde espaço para a construção de vias rodoviárias em muitos momentos. Outros elementos naturais como a terra e o vento contribuem para compor o simbolismo do homem ribeiro e foram temas de canções regionalistas. Mas o rio ganha

¹⁵⁴ BARATA, P.A. “Nativo”. P.A. Barata e Ruy Barata [compositores]. In: BARATA, P.A. *Nativo*. São Paulo: Continental, 1992. LADO A. Faixa 4. LP

destaque nas letras de Ruy Barata, assim como nas de diversos artistas paraenses, como veremos em capítulos posteriores.

A ligação entre rios e a cultura popular é um nexos central, que entra na compreensão de diversas esferas do pensamento, possui uma importância simbólica bastante relevante nesses tempos de Grandes Projetos. A matéria a seguir demonstra esse valor atribuído, bem como a simbiose deste homem com o seu meio ambiente, presente também nas canções que nos referimos:

“O Banco da Amazônia, segundo seu presidente, Francisco de Jesus Penha, entregou ao Banco Central um projeto para financiamento das populações ribeirinhas dos rios amazônicos a ser feito, de modo flexível, pelos bancos oficiais atuantes na área. Entende o BASA que esses homens podem ser bem assistidos financeiramente, os principais esteios da economia da região. Estão identificados com o meio ambiente, dele sabem retirar sua subsistência e poderão participar do desenvolvimento integrado de toda região. São verdadeiramente ecológicos. Do rio vivem, do rio subsistem, nas várzeas produzem o que comer e o que vender. Falta-lhes somente crédito e compreensão”.¹⁵⁵

Com relação ao cotidiano “ribeirinho”, quase que todas as composições trazem essa temática, mesmo que como uma singela contextualização. Mas temos a nítida sensação de pertencimento que as letras expressam com a vida nos ambientes ribeirinhos e rurais, embora existam muitas referências às águas da capital paraense, Belém. Canções como *Pauapixuna*, narram um ambiente do homem “caboclo/ribeirinho”, embora a parceria ao longo dos discos aqui analisada utilize em quase totalidade esta “poética dos rios”. Podemos observar que é estabelecida uma identidade com esse “tipo”, como já foi dito anteriormente. Fora os elementos da vida ribeirinha que aparecem em diversas músicas, devemos dar destaque à ingestão de cachaça, aos ritmos caribenhos e ao amor.

A presença da bebida alcoólica pode representar o caráter festivo do “popular”, assim como um recurso à fuga da consciência da vida pobre e muitas vezes miserável. Os ritmos caribenhos são muitos difundidos nos ambientes ribeirinhos, transformando-se em referência musical; O amor é um elemento fundamental que pode levar a compreensão da sensibilidade, do lirismo e do romantismo do homem amazônico.

¹⁵⁵ “Ecológicos”. *A Província do Pará*. 22 mar. 1976. p. 13.

2.3 – CAN YOU SEE, MR. BILL?!

Este tópico tem como centro da discussão o problema da intervenção estrangeira na Amazônia a partir da obra da dupla. A canção mais emblemática desta crítica ao estrangeirismo é *Amazon River*¹⁵⁶. Tendo-se como referência a noção de “trágica ópera” apontada por Ruy Barata e o debate já exposto a respeito da integração como “colonização”, fica claro entender que a presença de países desenvolvidos instalados na região, recebendo incentivos fiscais é tida como uma “nova colonização”, assemelhando-se bastante a chegada dos invasores portugueses. O autor/compositor se via como os povos indígenas habitantes do período pré-colombiano, expurgados da sua vida cotidiana, traçando uma ligação profunda entre Amazônia e cultura indígena. É importante estar atento ao arranjo da canção, pois se podem ouvir melodias de flauta que sugerem cânticos indígenas ou ambientes de floresta. É interesse notar que a letra toca no ponto da língua geral, mais além, do “cantar” nesse idioma. Uma sugestão perigosa e irresistível surge: sentimos uma noção recorrente de Amazônia como país dentro de outro país (Brasil).

A canção *Amazon River* traz à tona de maneira mais direcionada uma crítica à “integração” econômica nacional e internacional à Amazônia. De maneira mais contundente, é explícita uma espécie de repúdio a uma exploração estrangeira da Amazônia, a uma cobiça, aqui representada na figura de Mr. Bill:

“Amazon River
 Can you see Mr. Bill?
 Amazon River
 Not United Steel
 Em seu banco Mr. Bill há dinheiro vadio
 Sua casa que beleza!
 Seu whisky tão macio
 Mas não vai manchar meu nome
 E nem vai sujar meu rio
 Good Bye Mr. Bill
 Vá pra rima que pediu

Há luas, campos e dores
 Nas águas que você viu
 Um verde ramo de sonhos
 Que em sonhos se repartiu
 Trazendo arcos e flechas
 Acaba estirando o rio

¹⁵⁶ BARATA, P.A. “Amazon River”. P.A. Barata e Ruy Barata [compositores]. In: BARATA, P.A. *amazon River*. São Paulo: Continental, 1978. LADO A. Faixa 4. LP

Good Bye Mr. Bill
Vá pra rima que pediu”.

Com base em referências a respeito da discussão político-ideológica que cercava a natureza nos anos 1970/80 fica óbvio compreender a canção acima como uma narrativa do processo de exploração econômica seguida da destruição do meio ambiente, relacionando o dinheiro no banco, o luxo em que vive o personagem Mr. Bill com a sujeira dos rios e a mancha no nome desse homem ribeirinho.

A canção *Paranatinga*¹⁵⁷ transitou dentro desse contexto político. O personagem fala das “coisas que tanto amou” referenciando que as mudanças que estão destruindo o ambiente natural e cultural não são importantes para ele, pelo contrário, sente tristeza e só busca poder aproveitar os últimos momentos celebrando suas “raízes”. Há uma negação profunda do “progresso” que vem trazendo somente o trágico. É interessante notar que a letra trata da lei como sendo um “lixo”, que podemos entender como um corpo jurídico que não serve quanto à preservação do que seria verdadeiramente importante a esse homem do “povo”, pois gera melhorias sociais e destrói o meio ambiente local. Violeta R. Loureiro nesse sentido afirma que a “integração” era baseada em política de incentivos fiscais, com os conglomerados transnacionais para acelerar o processo de industrialização nacional e regional, assim facilitando a rápida acumulação das classes empresariais¹⁵⁸. A seguir a letra:

“Antes que matem os rios, e as matas por onde andei
Antes que cubram de lixo, o lixo da nossa lei
Deixe que cante contigo, debruçado em peito amigo
As coisas que tanto amei.
Antes que matem a lembrança dos muitos chãos que pisei
Antes que o fogo devore o meu cajado de rei
Deixa que eu cante afinal
Na minha língua geral
As coisas que tanto amei (...).”

Nesta canção reconhecemos muitos dos elementos do discurso regional. Mais especificamente de um *regional-progressista*. Pois há uma severa crítica às estratégias de “integração” governamentais, que proporcionou a destruição. Percebemos que ficou clara a perspectiva de degradação da natureza e da sociedade amazônica. O texto, embora elaborado em forma de poema, se assemelha bastante com a prosa de Lúcio

¹⁵⁷ BARATA, Paulo André. *Nativo*. São Paulo: Continental, 1978.

¹⁵⁸ LOUREIRO, Violeta. *Op.Cit.* p.70.

Flávio Pinto ou de Heraldo Maués em termos de sentidos. A composição sonora, em muitos sentidos, faz referências a música popular brasileira: violão lembrando os arranjos da bossa nova; viola de 12 cordas, que é bastante comum na música rural do interior de São Paulo, Minas Gerais e Goiás; instrumentos eletrônicos como teclado e contrabaixo.

Em *Paranatinga*, não é tão incisiva a crítica à presença do estrangeiro, tomado como “invasor” e “aproveitador”, pois ganha seus lucros com base em um “dinheiro vadio”, que não é fruto de seu próprio trabalho, nem dos seus recursos naturais. Para efeito de análise comparativa com *Amazon River*, a canção *Paranatinga* se refere a uma cena de destruição, de um povo sendo invadido e tendo sua terra destruída e poluída. Mas é um fardo que não pode ser transformado, cabendo somente a esperança de poder cantar enquanto essa natureza não estava completamente devassada. Aqui nos deparamos com uma narrativa da destruição, que tomada a partir de outras referências da época foi proporcionada pela política de “integração” nacional. Essa narrativa é uma crítica severa às transformações oriundas de uma ação governamental. Como vimos anteriormente, a imprensa e a academia foram ramos intelectuais onde detectamos essa mesma discussão.

A sonoridade dessas canções ganhou uma característica própria a partir da noção de regional. Os arranjos tentam se ajustar às temáticas referidas nas letras, ao mesmo tempo à MPB. O que vemos é a busca por incorporar sons definam a musicalidade paraense/amazônica sem perder a referência da música brasileira.

Paulo André consegue conjugar elementos que de uma maneira bastante complexa se ajustam as temáticas a que se propõe. Por outro lado, a música *Paranatinga* traz elementos mais ligados a MPB do que propriamente local. Porém, há sutilezas fundamentais. Observamos, por exemplo, a ligação entre o “cantar na língua geral” e a maneira como o interpretou Paulo André. Sentiremos que essa língua refere-se não só aos vocábulos, mas ao sotaque específico do cantor, que acentua de maneira intencional entre outras coisas a pronúncia do “S”. Em outra canção, o jogo com o vocábulo torna clara a noção de “cantar na língua geral”, misto entre sotaque, palavras específicas da região e bem como ganham outras colocações pronominais, dando um falar “nativo” às palavras, mesmo que na língua portuguesa. Como vemos nos versos:

“Caviana de cornos bubuiando”, “de lonjura se lendo e se purgando”, “amor é sipartindo e sichegando”, entre outros.¹⁵⁹

Voltando a letra é importante notar o tom de solidariedade de *Paranatinga*: “deixe que cante contigo, debruçado em peito amigo, as coisas que tanto amei”. Há aqui um tom de comunidade, onde não sozinho o personagem sofre, mas possui pessoas que comungam da mesma tristeza de ver um mundo que ama sendo destruído por força de cobiça e destruição. Esta solidariedade é uma via dupla, pois veremos que serão entoadas canções valorizando essas “coisas que tanto amei”. Nesse sentido, ganham uma lógica própria o álbum e a obra da dupla. Por essa seguem uma série de canções que retratam este ambiente de rios, das matas, do viver do homem ribeirinho. “Em defesa dos interesses maiores da Amazônia”. O objetivo destas canções é demonstrar aquilo que pouco se conhece e que representa segundo vários intelectuais o que há de mais rico e significativo na cultura amazônica. Podemos perceber uma “solidariedade”, presente também na intelectualidade e na imprensa da época.

É interessante a presença de elementos que são antagônicos a vida do homem ribeirinho, entre eles o *whisky*, uma bebida que não é consumida pelas classes populares. Como já havíamos afirmado, a *cachaça* é a bebida desses ambientes de rio. Assim, como diversos elementos que descrevem a simplicidade da vida do homem amazônico em contraponto a cobiça. Como na canção *Pauapixuna*:

Uma cantiga de amor se mexendo
 Uma tapuia no porto a cantar
 Um pedacinho de lua nascendo
 Uma cachaça de papo pro ar
 (...)
 Uma leira, uma esteira, uma beira de rio,
 Um cavalo no pasto, uma égua no cio
 (...)
 Uma pimenta no prato espremida
 Outra lambada depois do jantar
 Uma viola de corda curtida
 Nesta sofrida sofrência de amar
 (...).¹⁶⁰

¹⁵⁹ BARATA, P.A. “Nativo”. P.A. Barata e Ruy Barata [compositores]. In: BARATA, P.A. *Nativo*. São Paulo: Continental, 1992. LADO A. Faixa 4. LP

¹⁶⁰ BARATA, P. A. “Pauapixuna”. P. A. Barata e Ruy Barata [compositores]. In: *Nativo*. São Paulo: Continental, 1978. 1 LP. Lado A. faixa 2.

Podemos perceber claramente dois ambientes totalmente diversos, ao mesmo tempo a poética dessa vida bucólica, onde o único sofrimento é o de “amar”. Uma vida tranqüila, habitada por um ambiente festivo. E a crítica ao “invasor” se concentra na exploração predatória, que busca acabar com esses ambientes, tentando trazer um pretenso “progresso”.

O tom irônico do verso “sua casa que beleza!” é melhor compreendido a partir do canto de Paulo André, assim como todas as entonações que devem ser tomadas como parte da construção da obra, se referem a opulência que se contrasta com a “leira, com a esteira”, mas a ironia vai mais além quando se junta a idéia de “dinheiro vadio”, pois aqui referencia a falta de caráter de Mr. Bill, que não mede esforços para objetivar lucros econômicos.

Diferente de *Pauapixuna*, o tom da narrativa é de defesa, não há mais um conformismo, de algo que tem destino certo de ter fim. Agora, a fala de expulsar o invasor: mais uma vez a ironia em “Good Bye, Mr. Bill”, pois o dar adeus aqui simboliza esse enfrentamento. Não se pode mais aceitar a destruição do meio ambiente, há uma imposição a respeito da degradação: “não vai manchar meu nome, nem vai sujar meu rio”. “Vá pra rima que pediu” possui a mesma representação de “Good Bye”, porém agora uma atitude agressiva perante este invasor.

O ponto mais complexo da análise desta canção está na compreensão da narrativa sonora. Como esta se articula com a letra, que sentidos podem ser abstraídos ao cruzar estes dois parâmetros. Podemos dizer que agora muitas afirmações que partem do aspecto textual não são conclusivas. A oposição ao elemento estrangeiro fica comprometida no arranjo. Entre outras palavras, utiliza instrumentos que não são locais. Há trocas culturais mais profundas, assim, utiliza instrumentos eletrônicos como o teclado e o contrabaixo, bem como influências do próprio jazz, um estilo eminentemente oriundo dos Estados Unidos, sem falar na percussão, que remete aos ritmos caribenhos. Aliado a esses arranjos estrangeiros, é necessário pensar que há referências à natureza: sons de flautas lembrando ambientes de floresta, pássaros, além de arranjos de teclados que lembram o vento soprando. Uma conclusão parcial que se pode ter é a de que esses elementos não se anulam, mas convergem na construção de um sentido musical, que tem características universais e ao mesmo tempo regionais.

2.4 – MEMÓRIAS DO “EXÍLIO”

A canção que dá título a este tópico é bastante interessante dentro da nossa análise, pois trata de um ponto comum sobre música popular paraense, presente em diversos artistas locais. Trata do caminho percorrido comumente em busca de sucesso nos meios musicais, uma busca por inserir-se na indústria fonográfica brasileira, ou melhor, fazer parte da MPB. Nesse sentido várias canções da dupla Ruy e Paulo André Barata trazem esta noção nos anos 70. Em diferentes momentos há referências a viagens, partidas, em certos momentos uma fuga das dificuldades encontradas para conseguir um reconhecimento musical. Sobre a falta de oportunidades uma fala de Paulo André em 25 de Novembro de 1976:

“(...) estou cheio de tudo aqui. Numa terra em que o Governador paga 250 mil cruzeiros só para fazer o planejamento da instalação do ar condicionado do Teatro da Paz não dá pra entender. Como esse ele podia montar um barracão para ‘shows’ onde se exercitariam os talentos musicais da terra. Mas músico no Pará anda muito por baixo. Qualquer dia me mando para o Sul.”¹⁶¹

Essa nota fala dos problemas encontrados pelo músico profissional paraense, dando uma noção de que os ‘talentos da terra’ não são valorizados. Há um descaso do governo em promover a arte regional. Por essa razão é necessário buscar condições na região Sul do País. Algo que já havia feito. Já era amigo e parceiro de importantes artistas desta região, como Tom Jobim. Portanto, fica bastante clara a noção de que é necessário esse “exílio” voluntário em busca de conhecer outras sonoridades e tentar divulgar seu trabalho.

Embora tenha criticado as dificuldades da produção artística no Pará, Paulo André não abandona a concepção artística regional. Seus discos são norteados de elementos do “exotismo amazônico” ao qual nos referimos. Algumas canções traçam comparações e valorizações do paraensismo em contraste com a cultura nacional e internacional. O Pará é tratado em suas canções como referência, como uma identidade valorosa. Importante também notar que a imprensa o vê como um artista regionalista, pois na mesma matéria em que cedeu este depoimento, ao tratar da música do artista afirma que “original e característica, tem no seu bojo a força da terra, a violência das

¹⁶¹ BARATA, Paulo André. Som da Amazônia para todo País. In: *O Estado do Pará*, Belém, 25 Nov. 1976, p.1, caderno dois.

águas e a exuberância da selva”. E o mesmo inclui-se no chamamento “artistas da terra”,¹⁶² uma diferenciação específica presente em diversos momentos na imprensa. Por outro lado, as condições empresariais para fazer sucesso na região amazônica ainda eram um problema para a produção musical, desta forma era necessário tentar lançar a carreira em outras regiões.

Na parceria da dupla Paulo André e Ruy Barata, há várias canções que falam dessas memórias de quem foi tentar sucesso na MPB. Aqui destacamos três canções: *Ítaca (Memória do Exílio)*,¹⁶³ *Banho de Cheiro*¹⁶⁴ e *Tronco Submerso*.¹⁶⁵ As duas primeiras canções são gravações dos anos de 1970, já a terceira faz parte do último disco de Paulo André, possui um caráter mais de memória desses tempos de confronto político e afirmação de uma identidade paraense, diferente da brasileira.

A canção *Ítaca* faz referência ao poema chamado *Odisséia*, de Homero.¹⁶⁶ Na obra, o herói grego Ulisses, realiza uma viagem de volta a sua terra natal Ítaca após a guerra de Tróia. A própria palavra Odisséia quer dizer “regresso”. Após diversas aventuras e feitos gloriosos, retorna à família. Neste sentido Ruy Barata ao compor a letra fala claramente deste processo de “exilar-se” da região, em forma de metáforas a jornada que Paulo André faz ao tentar o sucesso na região Sul assemelha-se à de Ulisses. O simbolismo de um “regresso” a terra natal se refere à saudade da cultura paraense. O mar também é um ente importante na composição da metáfora, pois compõe a noção do “remar” característico da vida ribeira. Um trecho de *Ítaca* a seguir:

“(…) No teu ventre pernoitei
Marinheiro despertei no mar
Mas quanto mais
Me fiz distante
Mais queria a todo instante
A teu corpo regressar
Pelas vergas marinhei
Sobre os mastros
Devassei o mar
E não deixei um só momento

¹⁶² Op. Cit.

¹⁶³ BARATA, P.A. “Ítaca (memória do exílio)”. P.A. Barata e Ruy Barata [compositores]. In: BARATA, P.A. *Amazon River*. São Paulo: Continental, 1980. LADO A. Faixa 2. LP

¹⁶⁴ BARATA, P.A. “Banho de Cheiro”. P.A. Barata e Ruy Barata [compositores]. In: BARATA, P.A. *Amazon River*. São Paulo: Continental, 1980. LADO A. Faixa 5. LP

¹⁶⁵ BARATA, P.A. “Tronco Submerso”. P.A. Barata e Ruy Barata [compositores]. In: BARATA, P.A. *Paulo André Barata*. Belém: Secult, 1991. Faixa 8. CD 1.

¹⁶⁶ Poeta grego que teria escrito o poema por volta do século VIII a.C., uma referência da literatura universal. Não só nas letras das canções há menção ao autor, mas a poesia de Ruy Barata está bastante enxertada, inclusive no estilo.

De buscar no firmamento
Meu caminho de voltar”.

Banho de Cheiro traz a mesma temática, embora seja mais enfática em relação ao “regresso”. Inclui um verso que diz “Quero voltar pra Belém, Pra Belém do Pará”, nada mais enfático poderia ser dito. Os versos fazem menção a lugares que foram visitados pelo Brasil, assim listando “Morumbi”, “Paraná”, “Pirahy” e “Paquetá”. Dentro deste contexto, a referência a esses lugares sugere que por mais que se conheça as belezas do Centro-Sul, onde buscavam sucesso, existia uma vontade maior de estar de volta a terra natal. A mesma idéia de *Ítaca*, porém, não realizada de maneira indireta. A seguir a letra:

“Bairro do Morumbi,
Bruma do Paraná,
Brisa do Pirahy,
Barca de Paquetá,
Quero voltar pra Belém
Pra Belém do Pará.
Lá sou amigo do rei,
Lá sou madeira de lei,
Lá sou o sol, sou o vento,
Sou a barra do tempo
Em Belém do Pará.
Lá, sou manhã dia novo,
A canção do meu povo
Sou Belém do Pará”.

Como foi dito anteriormente, a canção fala da saudade, da volta a terra natal. A ida para o Sul em busca do sucesso esteve permeada pela negação do lugar. Mesmo que seja importante a inserção na MPB, percebemos que há uma sensibilidade dirigida à Belém do Pará. Mais além, pode-se perceber uma comparação desigual entre Pará e os lugares do Brasil citado. O valor do artista paraense no texto acima está na vida local. O verso “Lá sou amigo do rei, Lá sou madeira de lei, Lá sou o sol, sou o vento, sou a barra do tempo...” demonstra que a carreira musical está fincada nos valores da capital paraense, que a concepção artística criada não pertence ao Brasil como um todo, e o País não consegue dar o devido valor que a população local: “Lá, sou manhã dia novo, a canção do meu povo...”. Mesmo estando fora do Pará, a musicalidade é feita pra um público específico que pode compreender as particularidades, além de se declarar divulgador de um cantar regional, o porta-voz do “povo”.

A canção *Tronco Submerso* sintetiza essa questão. Gravada no último álbum de Paulo André, a canção resulta como a memória do “exílio” no sentido literal, pois tenta

falar desses tempos de ida ao Sul do País. Afirma-se na letra a noção clara de que há um regionalismo na obra da dupla. Embora o envolvimento com a cultura brasileira, fica clara a noção de que mesmo conhecendo belezas do mundo, aquilo que faz parte da identidade está preso a vida local. Há um discurso na canção que se dirige a um interlocutor específico, alguém que não tem o mesmo sentimento de pertencimento. Em qualquer lugar em que se encontre o autor, ele dá a entender que a inspiração é unicamente o cotidiano local:

“Tudo o que eu amei estava aqui
 Do chão batido à cuia de açaí
 Por isso não cantei Copacabana
 Ainda que ela fosse tão bacana
 No brilho dos postais que eu recebi
 Tudo que eu amei estava aqui
 Da mão de milho ao pé de miriti
 E assim não falei da Torre Eiffel
 Dos perfumes de Chanel
 Nem do céu azul do Tenesse
 Desculpe meu irmão meu canto agreste
 Nutrido do jambu que não quisestes
 Manchado de tijuco e de capim
 Perdoa por favor meu pobre verso
 Um tosco tronco submerso
 No rio sem nome que se vai de mim”

Um ponto interessante no discurso da canção é uma ironia sensível no pedido de “desculpa” do autor. Ao mesmo tempo revela uma preocupação em ser compreendido pelo “irmão”, aqui o público brasileiro. O pedido de desculpa é uma crítica a uma pretensa desvalorização ou possível explicação da regionalidade. Ou seja, não há como cantar outro verso que não seja local. Podemos dizer que Ruy Barata faz uma discussão a respeito da universalidade do regional. O artista é fruto do seu lugar de origem. Só poderia ser “um tosco tronco submerso, nutrido no rio que se vai de mim”. Essa poética, na visão do autor da letra, nasceu neste ambiente, neste contexto específico, cabendo à incompreensão aqueles que não conhecem sua especificidade. A idéia de “canto agreste nutrido do jambú que não quiseste” sugere o fato de que a cultura paraense não parece ser bem recebida por esse “irmão” de fora, que se recusa a entrar em sintonia com os costumes do extremo norte.

É importante também pensar que nesse contexto a divulgação da obra da dupla passa pela experiência musical regionalista da cantora Fafá de Belém, está será preocupação recorrente a seguir, tendo em vista que a difusão musical na mídia é condição fundamental para compreender como se (re)constrói a noção de Amazônia em

fins dos anos 1970. É importante dizer que a parceria dos dois é impulsionada de maneira contundente por diversas gravações feitas pela cantora. Segundo matéria do programa da Rede Globo de Televisão, *Fantástico*, de 7 de Julho de 1977:

“Fafá de Belém começa esta semana um circuito pelo interior de São Paulo e depois para o Paraná e para o Nordeste. No show estão músicas de uma dupla de compositores paraenses que ela descobriu: Paulo André e Ruy Barata. É deles, por exemplo, o bolero *Foi Assim*, uma das músicas mais bonitas do novo disco de Fafá de Belém”.¹⁶⁷

Podemos notar que a cantora e a obra da dupla passam a ser vinculadas nas mídias nacionais, o que torna essa tríade uma referência e uma tradição na canção popular paraense. O que torna importante a compreensão das composições da dupla, pois assim podemos notar que tipo de conceito de música amazônica é difundido e que tipo de conceito de cultura amazônica é assimilado pela sociedade brasileira como um todo. O objetivo do presente capítulo, portanto, é compreender o conteúdo que chega ao público de todo o Brasil, preocupando-se com o funcionamento da mídia e com o aspecto da interpretação figurada na presença de Fafá de Belém, que se torna um verdadeiro ícone amazônico no circuito midiático, como veremos em capítulos posteriores.

Vale destacar que o campo em foco se limita a compreender a produção musical da década de 1970, aliada à sua inserção nos meios televisivos. Essa década é marcada pelo surgimento do videoclipe no Brasil, tendo como celeiro os números musicais da Rede Globo de Televisão. É importante ressaltar que a presença de uma linguagem que convergisse o áudio e o vídeo modifica os rumos da indústria fonográfica, que com o passar dos anos cada vez mais passou a apostar nesse tipo de mídia. Por essa razão, dentro de nossa investigação é imprescindível uma incursão na produção audiovisual brasileira, tendo como personagem Fafá de Belém.

¹⁶⁷ Disponível em: <http://video.globo.com/Videos>; acesso em 10/01/2009.

CAPÍTULO 3

O CANTO DO UIRAPURU

3.1 – A ERA REGIONALISTA DE FAFÁ DE BELÉM

“Tal como o uirapuru – mito canoro da Amazônia – canta rodeado de admiradores, Fafá de Belém se faz rodear de admiradores muito além das fronteiras da terra natal. Cabe-lhe, portanto, a tarefa de comunicar ao mundo a identidade cultural do Pará na força do presente indicativo – Amazônia é Brasil”. (SALLES, Vicente. In: BELÉM, Fafá de. *O canto das águas*. Fafá de Belém do Pará. Belém: Secretaria de Cultura do Estado do Pará, 2002. CD.)

“Silêncio na mata: a vastidão da cultura amazônica começa agora a ser ouvida com arrojos, sabores, tambores e arte”. Esta frase pertence a um CD intitulado *O canto das águas*¹⁶⁸. Ao escutá-lo, em seguida acompanhar seu encarte e o *press-release*,¹⁶⁹ alguns pontos chamam atenção. Este documento lança importantes questões, traçando uma definição de cultura amazônica, alinhando-a às canções presentes no álbum como se as mesmas fossem narrativas da identidade regional. Mais à frente relacionando a intérprete, Maria de Fátima Figueiredo, mais conhecida como Fafá de Belém, ao CD:

“Para realizar o seu mais recente CD, ‘*O Canto das águas*’, Fafá de Belém precisou inventar uma pororoca pessoal e intransferível, em direção às suas raízes paraenses e à cultura da região menos conhecida do Brasil. Esse processo de reconhecimento e busca proporcionou o registro de um repertório que tanto parece se aproximar dos lamentos de um caboclo quanto de uma composição de Villa-Lobos. A Amazônia de Fafá é multifacetada, misteriosa, rítmica e, acima de tudo, intemporal”.¹⁷⁰

Embora, o *press-release* tenha o objetivo específico de valorizar o álbum que apresenta, devemos notar que estava baseado em elementos simbólicos que não estavam presentes somente na cabeça da assessoria de imprensa da cantora. Por outro lado,

¹⁶⁸ BELÉM, Fafá de. *O canto das águas*: Fafá de Belém do Pará. Belém: Secretaria de Cultura do Estado do Pará, 2002. CD.

¹⁶⁹ LOGULLO, Eduardo. Press-release “O canto das águas” – Fafá de Belém. Disponível em: www.fafadebelem.com.br; acesso em 15.02.2009.

¹⁷⁰ LOGULLO, Eduardo. Press-release “O canto das águas” – Fafá de Belém. Op. Cit.

veremos no decorrer do capítulo como há uma memória e uma tradição constituída em torno desse estilo como uma representação artística que se apresenta como capaz de narrar o *ser amazônico*. Percebemos, no entanto, que o próprio documento demonstra o distanciamento entre a intérprete e o universo em que está inserida a concepção do disco. Pois, ela precisa ir ao encontro dessas “raízes”, um “processo de reconhecimento e busca”. Mas este distanciamento, por outro lado, é seguido de uma analogia, transformando a intérprete na própria representação da região:

“‘Canto das Águas’, ao apresentar o subtítulo de ‘Fafá de Belém do Pará’, sintetiza exatamente essas duas vertentes: a produção clássica contemporânea da música paraense, e a localização da intérprete que nunca foi dissociada do norte do Brasil. Uma voz ora contida e doce, ora explosiva e selvagem. Parafraseando a citação, Fafá é a melhor tradução do Pará. E, por conseguinte, da Amazônia”.¹⁷¹

É importante notar que essa analogia entre a cantora e a Amazônia é ‘abençoada’ pela Secretaria de Cultura do Estado do Pará, demonstrando que há uma legitimação, um interesse em apontar esse *estilo* como o capaz de sintetizar a cultura desta região. Mais além, o *press-release* trata do objetivo da Secretaria de Cultura em proporcionar esse projeto: “(...) buscava ampliar fronteiras e proporcionar maior entrelaçamento da cultura regional com o restante do País (...)”. Agora notamos que a referência nacional é fundamental, uma preocupação com a divulgação de uma ‘cultura regional’. Aqui podemos notar uma referência a uma dita ‘música regional’.

Dentro da problemática levantada neste documento um ponto merece destaque por constituir a justificativa fundamental da pesquisa aqui percorrida: os anos de 1970 são o momento originário de uma concepção de “canto das águas”. Podemos perceber um rastro desta afirmativa no trecho a seguir:

“O CD ‘O Canto das Águas’ foi produzido por Roberto Santana, que também assinou os dois primeiros trabalhos de Fafá no final dos anos 70, ‘Tamba Tajá’ e ‘Água’. Doze composições e uma faixa bônus, todas de autores paraenses, foram então agrupadas para formatar um painel em que se incluem canções clássicas, ritmos dançantes, temas líricos, lendas da floresta, termos indígenas e histórias ribeirinhas”.¹⁷²

¹⁷¹ Idem

¹⁷² Idem

Esse trecho aponta uma digressão a um período gerador do conceito de “Canto das Águas”, que desemboca em 2003 como a expressão da cultura amazônica. O ‘painel’ a que se pretende o álbum serve como uma síntese do *estilo*. A seleção do repertório tenta dar conta dessa empreitada, selecionando os principais símbolos que constituem esse cantar amazônico. O repertório está diretamente relacionado com os anos de 1970, sugerindo que o CD vem retomar uma linha que já se tornou tradicional na canção popular paraense, capaz de sintetizar a riqueza cultural da região.

Um ponto importante na discussão conceitual do disco é que ele transita entre o Brasil e a Amazônia. O *press-release* tenta demonstrar que esse ‘canto das águas’ não está desconectado das referências da MPB, mas deixa claro o fato de que Fafá de Belém já é uma cantora reconhecida nos meios da mídia e da indústria cultural brasileira. A sugestão de que ela seria uma representante dessa cultura regional, se torna mais clara ao nos debruçarmos no ambiente musical dos anos 70 em Belém do Pará. A partir disto é possível compreender o impacto que o sucesso da intérprete registra dentro e fora do Estado. Tendo em vista esses aspectos, demonstraremos pontos e representações em torno deste ‘painel’ e como ele se materializa em sons e, em consequência, colabora para a constituição de uma representação da Amazônia.

Este documento citado anteriormente levantou referências ao final da década de 70, como um momento decisivo na elaboração de uma tradição musical, bem como o momento que verdadeiramente se relaciona com a temática das “águas”. Portanto, o disco *Canto das águas* retoma uma linha de *música regional* que reconheceu Fafá como a principal e pioneira intérprete, na visão tanto do *press-release*, quanto na da Secretaria de Cultura do Pará – patrocinador do álbum.

Na citação que abre o capítulo, Vicente Salles resume a trajetória da cantora dentro da perspectiva de representante da identidade musical, cabendo a ela a divulgar esta cultura, esta identidade paraense. Tomando-se em consideração que este depoimento foi publicado juntamente com o *press-release* anteriormente comentado, notamos um nexo que articula o presente da cantora como firmada junto à MPB, *status* conquistado ao longo de anos de carreira, ao mesmo tempo uma artista que não se distanciou nem negou sua identidade regional ao longo dos anos. Por essa razão, seria responsável por “comunicar ao mundo a identidade cultural do Pará”. Tanto Eduardo

Logullo, autor do *press-release* do álbum *O Canto das Águas*, assim como Vicente Salles, concordam em compreender a trajetória de Fafá de Belém como a responsável pela divulgação da *música regional*.

Fafá de Belém define o período entre o álbum *Tamba Tajá*¹⁷³ (1976) e o *Crença* (1980)¹⁷⁴ como um momento regionalista, Tal como o release do álbum *O canto das águas* (2003) estabeleceu a ponte entre a proposta de regionalismo do último com os do início da carreira da cantora. Já que o *press-release* aponta o importante retorno de Roberto Santana na produção musical. O álbum *O Canto das Águas* e o seu respectivo *press-release*, estabelece uma problemática indo de encontro à década de 70, justificando a escolha do produtor, que foi o mesmo dos dois primeiros: *Tamba tajá e Água* (1977)¹⁷⁵, respectivamente. É exposto aqui, portanto, um retorno à chave da discussão sobre as canções do rio e sua representatividade, supostamente presente de maneira significativa nos primeiros álbuns da cantora. Entre eles (além dos já citados) inclui mais dois: *Banho de Cheiro* (1978)¹⁷⁶ e *Estrela Radiante* (1979).¹⁷⁷

Temos aqui como objetivo analisar uma concepção de canção regional amazônica e sua simbiose com a mídia, tanto nacional, quanto regional. Portanto, é necessário nos determos na dinâmica da Indústria Cultural, bem como a compreensão deste fenômeno criado pelo sistema capitalista. Em outras palavras, como os temas, os símbolos, os ritmos, a poesia, etc. são divulgados no Brasil afora e quais as implicações deste processo. Deteremos-nos nesta relação entre Indústria Cultural e canção amazônica, focalizando a carreira de Fafá de Belém.

Em entrevista a uma TV Portuguesa em 1978, Fafá de Belém comenta sobre o início de sua carreira:

“Estourou no Brasil todo, em 3 meses era uma música conhecida em todo o Brasil, todo mundo cantava e tudo. Eu fiquei sem saber o que fazer, porque

¹⁷³ BELÉM, Fafá de. *Tamba Tajá*. Rio de Janeiro: Polydor, 1976. LP.

¹⁷⁴ BELÉM, Fafá de. *Crença*. Rio de Janeiro: Phonogram, 1980. LP.

¹⁷⁵ BELÉM, Fafá de. *Água*. Phonogram, 1977. LP.

¹⁷⁶ BELÉM, Fafá de. *Banho de Cheiro*. Phonogram, 1978. LP.

¹⁷⁷ BELÉM, Fafá de. *Estrela Radiante*. Polygram, 1979. LP

quando eu vim, sinceramente, sai de Belém pro Rio de Janeiro pra cantar, mas nunca sonhei em ser estrela”.¹⁷⁸

A fala da cantora se refere a sua primeira aparição em rede nacional, em 1975, cantando a música *Filho da Bahia*, trilha sonora da novela *Gabriela, Cravo e Canela* da Rede Globo. Posteriormente, a canção originou um videoclipe veiculado pela mesma emissora. No videoclipe a cantora aparece junto a diversas pessoas, dando a impressão de “roda de samba”, assim como a vestimenta tem muita relação com personagens baianos da novela da qual era trilha. Após esse vídeo, Fafá gravou o segundo sucesso *Emoriô* que lhe rendeu figurar entre as mais tocadas nas rádios portuguesas no ano de 1975, levando a iniciar a carreira internacional já no ano seguinte.¹⁷⁹

Seu surgimento na MPB foi amparado em uma musicalidade já conhecida no Brasil. A Bahia já era cantada e amplamente divulgada nos rádios e nas televisões do país. Fafá era ainda uma cantora paraense se adequando a “tendência” mercadológica da época. A artista estava em uma empreitada rumo ao mercado fonográfico do Centro-Sul do País. No começo dos anos 70 conheceu o produtor musical Roberto Santana, do Quarteto Violado,¹⁸⁰ que incentivou a carreira da cantora, sendo responsável pelas aparições da artista em Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo e em Belém. Segundo ela, o contato com Roberto Santana foi casual, ocorrido devido “rodas” em bares de Belém, onde tocavam violão e Fafá “arriscava” interpretar clássicos da música popular. Dessa interação surgiu o convite do mesmo para tentar lançar a carreira dela, ainda Maria de Fátima, em gravadoras nacionais.¹⁸¹ Porém, nesta época, era visto como aventura qualquer tipo de tentativa que um artista paraense objetivasse. Os artistas da cidade ainda eram tomados por um grande amorismo musical.¹⁸² Segundo Fafá de Belém, a ascensão de um conterrâneo seu nos meios da Indústria Fonográfica dos anos de 1970 era algo “muito distante”:

“Eu nunca pensei em ser cantora, a música sempre foi muito importante pra mim, era muito distante do meu universo porque eu morava em Belém do

¹⁷⁸ Fafá entrevistada em Cascaes. 1978. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=cvEXh_ZV-lA; acesso: 10 jun. 2009.

¹⁷⁹ BELÉM, Fafá de. Entrevista programa TV Pará. 2003. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=cvEXh_ZV-lA; acesso em: 15 jun. 2009.

¹⁸⁰ Idem.

¹⁸¹ Idem.

¹⁸² OLIVEIRA, Alfredo. *Ritmos e cantares*, Op. Cit. p.266.

Pará, no Extremo Norte e tudo acontece no Sudeste, ainda agora no Sudeste e na Bahia, hoje.”¹⁸³

Com relação à canção *Filho da Bahia*, Alfredo Oliveira define o princípio da carreira de Fafá como ligada aos baianos. A desvinculação veio com o LP de estréia, onde promoveu uma identidade amazônica. Segundo ele, a escolha regional ocorreu por acaso, tendo base no contato com o público. Afirma que o nome Fafá, incorporado ao “de Belém”, veio de shows na Bahia, onde os apresentadores foram comumente adaptando a terminação que caiu nas graças do público e da crítica, como veremos no tópico a seguir.¹⁸⁴

Embora tenha feito sucesso interpretando temáticas já conhecidas do grande público, a concepção do primeiro álbum da cantora não obedeceu esta tendência. Pelo contrário, o ponto marcante do disco será o regionalismo amazônico, tendo como ponto alto as composições de Ruy e Paulo André Barata. Sobre o primeiro LP de Fafá de Belém o produtor Roberto Santana: “procuramos (...) aproximar ao máximo das origens da cantora, evitando o urbanismo musical (...) procurando motivos bem próximos às raízes culturais brasileiras, Fafá é antes de tudo uma mulher amazônica”.¹⁸⁵ A cantora define sua procura musical neste período:

“Fiz um show em Belém, outro aqui [Rio de Janeiro] (...), mas voltei para Belém e lá, com Paulo André e Ruy Barata, comecei a perceber que havia um caminho para mim como cantora. Queria cantar coisas que sentisse realmente, que me fizesse vibrar, cantar coisas novas e coisas velhas adormecidas ou esquecidas. Falei com Roberto Santana, que insistira comigo antes, e expliquei que só poderia ser lançada nessa linha. Ele concordou.”¹⁸⁶

Essas “coisas que sentisse realmente” estiveram próximas a perspectiva musical da dupla Paulo André e Ruy Barata. A união entre os três, bem como a influência que os compositores exerceram sobre a cantora foi fundamental para que ela tivesse seguido essa “linha”. Já em outra entrevista,¹⁸⁷ a memória de Fafá sobre esse período, quando saiu da capital do Pará, revela um pouco do universo ao qual ela se remeteu quando tratou das escolhas de seu repertório no primeiro LP *Tamba Tajá*. Parte da matéria foi feita em um passeio de barco pela baía do Guajará, águas que banham a cidade: “(...)

¹⁸³ Entrevista programa TV Pará. Op. Cit.

¹⁸⁴ OLIVEIRA, Alfredo. Op. Cit. p.379.

¹⁸⁵ COUTO, Jesus. Chama-se Tamba Tajá o primeiro LP de Fafá de Belém. *Província do Pará*, Belém, 19 fev. 1976, 2º caderno, p.6.

¹⁸⁶ Fafá de Belém: quero todas as mordomias. *O Estado do Pará*, Belém, 05 jul. 1977, caderno 2, p.7.

¹⁸⁷ BELÉM, Fafá de. Fafá em Belém do Pará – Reportagem Portuguesa. 2003. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=BNab6_jADvU; acesso em: 10 jul. 2009.

Um passeio de barco é como se tivesse voltando a Belém, como saí daqui aos 23 anos (...) foi um repassar a vida, fiquei emocionada, lembrei de algumas coisas, ri de algumas outras (...).¹⁸⁸ Estas memórias estão ligadas à noção de cultura amazônica representada pelos rios, paraensismo se confundindo com a vida “ribeirinha”. Esta noção se confirma em outra entrevista, onde a cantora afirma: “(...) O rio é o cotidiano, o rio é a nossa vida (...)”.¹⁸⁹ Desta forma, a seleção do repertório estava de acordo com os ideais de cultura amazônica a que supostamente estava ligada Fafá de Belém, como veremos ao longo do texto.

Em outro momento manifesta sua identidade com a região, ao mesmo tempo comentando o “exotismo” característico da região: “(...) Nós somos um país absolutamente louco, dentro desse país Brasileiro. (...) A Amazônia não tem nada a ver com o Nordeste, Por exemplo, nós somos a mistura do caboclo, com o índio, o europeu (...)”. Podemos perceber também os traços da sua concepção do que é regional, pois, a figura do “caboclo” e do “índio”, bem como a idéia de “um país louco, dentro de outro país”, leva a configura os parâmetros que servem para identificar, à época, a obra de Fafá como regionalista, em destaque o primeiro álbum.

É importante mergulhar no universo das canções do rio, que se articulam as variadas narrativas audiovisuais (clipes e entrevistas). O primeiro disco *Tamba Tajá* (1976) da cantora inaugura o regional na canção popular urbana paraense, embora se refira em grande parte aos ambientes naturais. As duas primeiras canções do álbum, *Indauê Tupã* (Paulo André e Ruy Barata) e *Tamba Tajá* (Waldemar Henrique), traduzem de maneira bastante contundente a proposta regional: a primeira possui um refrão: “A canoa vai de proa e de proa eu chego lá” e mais a frente “rema, meu mano, rema” que traduz o contato com o ambiente ribeirinho, citando elementos da vida cotidiana dos mesmos, além do chamamento “mano” que é característico do interior do Pará. O arranjo percussivo sugere uma dança indígena, assim como o título, igualmente sugestivo na segunda que, além disso, traz efeitos que recriam o ambiente da floresta com sons que remetem a pássaros e rios. O álbum segue nesse sentido, a presença

¹⁸⁸ Idem

¹⁸⁹ BELÉM, Fafá de. Entrevista Marília Gabriela. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=pIzr5PJuKaY>; acesso em: 20 ago. 2009.

marcante das águas: a canção *Siriê* (Edil Pacheco/ Paulo Diniz) que vai falar dos mares, de iemanjá, de ambientes festivos, pescadores... Com uma percussão mais acelerada retratando uma roda de batuque. A natureza ainda se manifesta: como *Vento Negro* (Kledir Ramil/ Fogaça), *Pode Entrar* (Walter Queiroz) e *Fazenda* (Nelson Ângelo), falando da natureza e de ambientes rurais, tranqüilos, com as duas últimas tratando de uma infância no interior. O forró *Haragana* (Quico Castro Neves) igualmente vai tratar de ambientes rurais, embora já não trate de elementos naturais, o que não limita a proposta que surge no videoclipe¹⁹⁰: a cantora surge nos arbustos, cantando em meio ao verde da plantação, acompanhada de um sanfoneiro¹⁹¹.

Outras temáticas ainda se fazem presentes, como o amor: no forró *Xamego* (Miguel Lima/ Luiz Gonzaga), no samba-canção melodramático *Canção da Volta* (Ismael Netto/ Antonio Maria) e o chorinho *Fracasso* (Mario Lago); a canção *Gaudêncio Sete Luas* (Marco Aurélio Vasconcelos/ Luiz Coronel) que possui uma entonação política, falando sobre luta: “Já relampeia minha adaga/ Quem não mostra valentia/ Já na peleia se apaga”. A sensação que a canção demonstra é uma postura de canção de protesto, a vontade de enfrentamento, a repressão nos versos iniciais “A lua é um tiro ao alvo/ e as estrelas bala e bala”.

É possível perceber a multiplicidade estética já citada, embora uma tendência temática ligada à natureza, principalmente aos rios. Esta tendência é demonstrada de maneira apoteótica na canção *Esse Rio é Minha Rua* na qual há uma recriação de rodas de carimbó características do interior do Pará, embora, o canto da intérprete estivesse bastante distante do cantar das rodas. Por essa razão o carimbó praticado na cidade de Belém será denominado por críticos como “estilizado”. O próprio título sugere a noção de que os caminhos são traçados pelos habitantes da Amazônia nos ambientes de rio, não pelas rodovias como era comum na política de integração nacional.

Podemos perceber que a canção é uma criação ligada diretamente ao contexto sócio-político. Os compositores pensam a partir de um lugar específico, um enredo específico¹⁹². Podemos perceber o desenrolar de uma perspectiva pautada no homem amazônico, ou seja, os intelectuais em geral, lançam mão deste debate em torno da

¹⁹⁰ Disponível em: <http://br.youtube.com/watch?v=ITDBO9opwm4>; 10 mar. 2010.

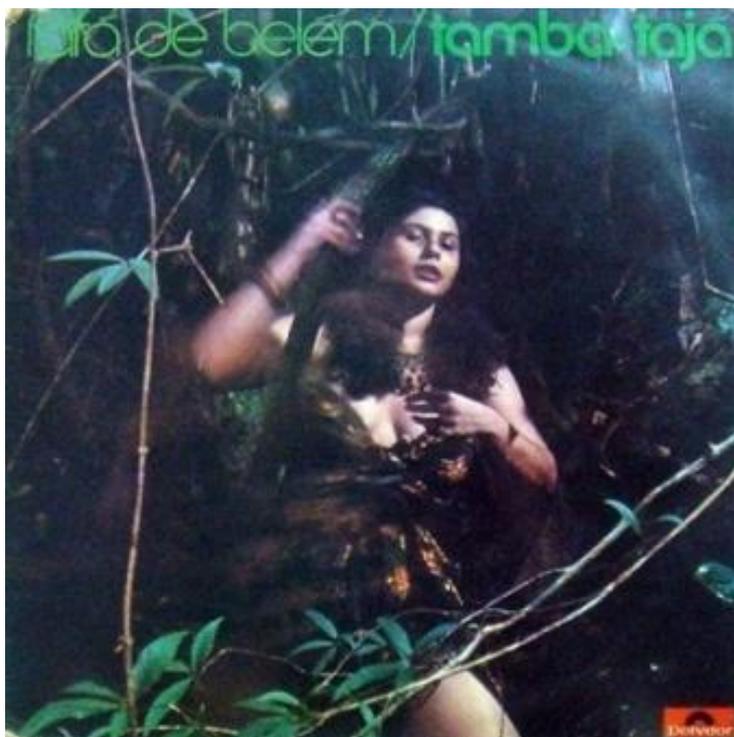
¹⁹¹ Músico que toca um instrumento denominado sanfona, originalmente nordestino, derivado do piano.

¹⁹² NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. p.7

natureza que ganhou relevo no processo de modernização da região amazônica devido à extração dos recursos naturais, seguido de um não repasse de recursos para melhoria das condições sócio-econômicas locais. Nesse sentido, veremos durante os anos iniciais da discografia de Fafá a presença de elementos caracterizando um regionalismo, pois a idéia de local se associava a um contexto ribeirinho.

A capa de *Tamba Tajá* (1976) se relaciona claramente com a idéia de sair do anonimato, ganhar o sucesso no Centro-Sul, mostrar o “exótico” que estava “escondido” na floresta amazônica. Podemos dizer que também pode significar uma crítica ao desconhecimento do Brasil com relação ao Norte. Tomemos como base as falas da cantora sobre o começo da carreira, em que afirma que era muito difícil para um artista paraense fazer sucesso no Centro-Sul, onde se concentravam as grandes gravadoras.¹⁹³

A seguir a capa:



¹⁹³ BELÉM, Fafá de. Fafá em Belém do Pará – Reportagem Portuguesa. 2003. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=BNab6_jADvU; acesso em: 20 fev. 2010.

Assim que um ouvinte tem em mãos a capa de algum LPs lançados na década de 70 por Fafá percebe uma referência imediata à natureza. As narrativas visuais das capas de discos obedecem a um nexos determinado da obra musical, que se caracteriza como o centro da experiência narrativa constrói-se então, na associação das diferentes linguagens, as “imagens da memória”: “que trazemos no cotidiano e nem sempre tem forma plástica”¹⁹⁴.

Sandra J. Pesavento ao discutir a questão do uso da imagem como um campo de pesquisa ao historiador, destaca importantes considerações. Entre elas, afirma que ela é um tipo de construção discursiva: “as imagens têm o real como referente”¹⁹⁵, ao mesmo tempo podem adquirir características mais próximas do “real” ou buscar uma estética cifrada ou simbólica. De qualquer forma, a função de qualquer tipo de produção pictórica possui como finalidade “ser vista”, comunicar uma determinada idéia, utilizando uma forma específica de narrativa – a visual. Assim, não devemos tomar o documento visual como mera ilustração.

A canção *Vento Negro* deste disco confirma a relação que deu vida a capa. O verso “Nos montes, vales que venci no coração da mata virgem”, juntamente com “meu canto, eu sei, há de se ouvir em todo o meu país”, nos levam a compreender o nexos que se configura nas narrativas que se cruzam nesse diálogo, construindo uma mensagem completa na junção de texto-som e texto-imagem. Pois, a “mata virgem” simboliza a Amazônia, que aparece na capa como um plano mais escuro ao fundo. Dessa forma, podemos pensar que os “vales que venci” são as dificuldades que encontrou para conseguir chegar ao sucesso no país, e assim o canto ser ouvido no Brasil. Neste sentido, a mulher saindo do plano da mata virgem em direção para a claridade, para o “sucesso” se configura como a mensagem. É importante notar que embora o compositor Kledir Ramil seja gaúcho, isso não interferiu de maneira alguma na proposta geral do álbum, pois, quando organizado dentro do repertório do disco ganhou outro significado.

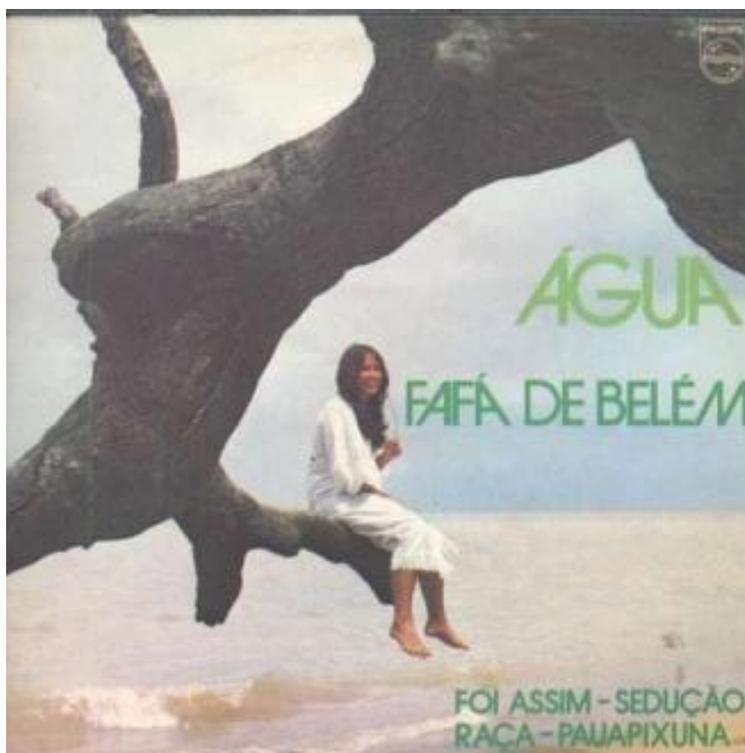
O disco *Água* segue a mesma linha do *Tamba Tajá*, ou seja, conciliando uma estética emepibista, uma noção de natureza como expressão da Cultura Amazônica, isto é, o canto como canal de comunicação entre diferentes regiões. Em destaque, podemos tratar da canção *Pauapixuna* (Paulo André/ Ruy Barata) que retrata o ambiente

¹⁹⁴ PAIVA, Eduardo. Op. Cit. P. 14

¹⁹⁵ PAIVA, E. Op. Cit. p. 15.

ribeirinho mais uma vez: “(...) uma leira, uma esteira, uma beira de rio, um princípio de noite, uma égua no cio (...)” e do bolero *Foi Assim* (Paulo André/ Ruy Barata) que merece nossa atenção especial pela exibição em rede nacional de seu videoclipe, transmitido em horário nobre no programa dominical noturno *Fantástico* da TV Globo, bastante popular na televisão brasileira na segunda metade do século XX.

A capa de *Água* (1977) traz uma foto da cantora com um vestido branco, com os cabelos soltos, descalça, de maneira simples, em um plano afastado. Completando a capa de *Tamba Tajá* (1976), o ambiente retratado traz um dos ambientes principais dos temas da *Era Regionalista*: os rios. Assim como no primeiro foi retratada a mata. No *Água* (1977) a representação da cantora da foto principal dá o surgimento de um personagem constante em seus videoclipes e aparições em geral, principalmente na TV, como veremos posteriormente. A cor verde não está tão marcante quanto no primeiro LP, embora as letras sejam desta cor. A árvore na qual estava sentada também remetia ao ambiente selvagem. A seguir a capa do segundo LP:



O figurino é importante na concepção geral, pois nos leva a compreender que há uma “progressão”, uma narrativa visual de alguém que saiu da mata e agora ganha

outros ares, onde predominava finalmente o ruralismo, que se confirma no contexto “ribeirinho” em que se enquadra a temática do álbum. A capa do álbum confirma o tema de *Araguaia* (Rinaldo Barra) e *Pauapixuna* (Paulo André/Ruy Barata), já que podemos verificar que o ambiente “ribeirinho” está retratado em vários momentos nestas canções. Estas fazem referência à vida de pescadores, especificamente, no caso de *Araguaia*, do rio que dá título. A temática faz referência à linha que já tinha sido desenvolvida no LP anterior. O rio mais uma vez é a “rua” dos personagens. Pois, proporciona alimento, ao mesmo tempo a poesia:

“(…)
É na rede enciumado
Sonho os sonhos que já estão em mim
Sinto a vida que eu levo aqui
Não esqueço nunca mais”

A temática de *Araguaia*, embora trate de uma realidade de outra região brasileira, se encaixou perfeitamente na temática “ribeirinha”, como podemos verificar no verso anterior. “Sinto a vida que levo aqui” nos remete ao sentimento de pertencer ao rio, a vida de pescador. Da mesma forma, o verso “Tanta beleza pra um só lugar, água linda ter”, remete a poesia do cotidiano dos rios. *Pauapixuna*, como vimos no capítulo anterior, se refere a esse ambiente, enumerando aspectos do cotidiano do *cabôco* amazônico. Dentro do contexto da temática do álbum as duas tratam da mesma realidade. O ruralismo é um tema bastante presente, não só nas temáticas dos rios, mas também em canções como *Canção Passarinho* (Luis Violão) e *Cidade Pequeninha* (Caetano Veloso e Roberto Menescal). Canções que tratam do cotidiano da vida não só de ambientes ribeirinhos, mas da vida no interior.

O repertório de *Água* (1977), assim como o de *Tamba Tajá* (1976), não se resume ao regionalismo. Há canções que tratam de temáticas amorosas, como *Cordas de Espinhos* (Marco Aurélio Vasconcellos/Luiz Coronel) e *Leilão* (Joracy Camargo/Hekel Tavares). A canção *Foi Assim* (Paulo André/Ruy Barata) também possui um tema amoroso. Embora o bolero trate de um amor que se findou: “Foi assim como um resto de sol no mar/ como a brisa da preamar/ nós chegamos ao fim (...)” ainda percebemos a natureza marcadamente. A TV Globo lança o videoclipe da canção no mesmo ano do álbum, ambientando-o na praia, alternando com o verde de outras paisagens. A cantora aparece no vídeo caminhando na praia com uma roupa branca, de tecido fino, cabelos ao

vento, descalça, ao mesmo tempo simples, lembrando uma *cabôca*; por outro lado, portando um cordão de ouro, representando a riqueza da região da riqueza natural.

O vídeo *Foi Assim* esteve incluído na concepção geral do álbum, na noção de rios e matas.¹⁹⁶ Então o elo do regionalismo mesmo quando não trate de temáticas cotidianas dos ribeirinhos está demarcado. Carlos Sandroni chamou essa relação de “nó estético-ideológico”¹⁹⁷ ao analisar a obra de Chico Buarque, afirmando que mesmo quando cantava o amor ainda era reconhecido como um artista engajado. Da mesma forma, os elementos que identificam a cantora como paraense estão presentes na representação audiovisual. As outras mídias que se relacionam com a canção, a performance de cabocla, o contexto dos anos de 1970, bem como a autoria dos compositores paraenses demarcam o regionalismo, que não pode ser percebido ao analisarmos a canção em separado dos outros elementos que convergem na formação do sentido. Quando em contato com outras narrativas como o videoclipe, há um novo entendimento a respeito da obra, bem como a noção subjetiva do público em geral.

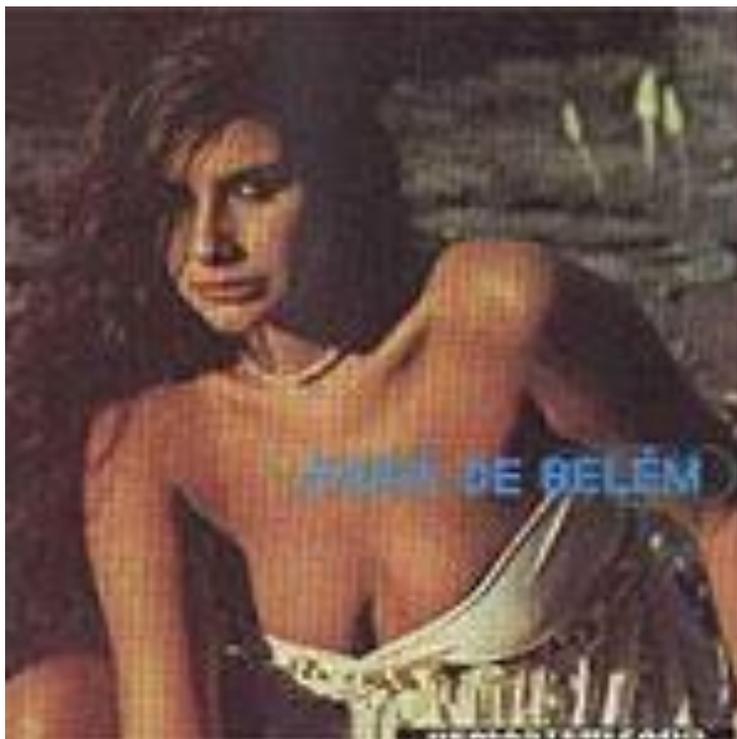
As canções de Milton Nascimento (parceria com Fernando Brant) trazem uma temática do primeiro LP: o canto e o poder de comunicação. Semelhante a *Vento Negro*, o canto é a via de popularizar as angústias e as “aventuras de seu povo aflito”, em *Raça*, assim como o verso “Lá vem o canto, o berro da fera”, de *Sedução*. Através do canto era possível levar ao Brasil a cultura da região, assim como, tornar públicas questões que afligiam ao “povo”.

Sedução também explora a sensualidade, um dos pontos centrais do desempenho de Fafá de Belém. Milton Nascimento a compôs especialmente para ela. Tendo como inspiração os comentários da imprensa e os atributos de *sexy simbol*. É uma questão que acompanhou toda a trajetória de Fafá, bem como um ponto-chave para a Indústria Cultural no papel das gravadoras, que exploraram suas características físicas. Este fato foi matéria-prima para críticas, assim como foi um traço das performances de seus números musicais, além de gravar canções que tinham esse apelo sensual. Veremos que essa temática foi mais explorada com o passar dos anos, os próximos discos utilizaram mais essa abordagem.

¹⁹⁶ Disponível em: <http://video.globo.com/Videos>

¹⁹⁷ SANDRONI, Carlos. “Adeus à MPB”. In: CAVALCANTE, Berenice (org.) et al. *Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Perseu Abramo, 2004. pp.23-36

É evidente, desde a capa, sensualidade de Fafá de Belém no LP *Banho de Cheiro* (1978). Ao passo que os ambientes de rios e matas não ganham mais tanto espaço, ficando a um plano distante e modesto no fundo da fotografia. Mas, a capa traduz o momento da carreira da cantora em que foi caminhando a uma proposta menos regionalista, mais pautada na sensualidade e no romantismo de temáticas amorosas. Eis a capa:



Além da sensualidade e dos temas amorosos, no aspecto sonoro o ponto forte foi a presença mais intensa dos ritmos caribenhos (bolero e merengue). Ainda é um disco regionalista, que explora outros elementos que eram considerados como característicos do povo da Amazônia, principalmente a permanência de compositores paraenses, embora explorando outras nuances da música regional e principalmente da dupla Paulo André e Ruy Barata.

Os ritmos caribenhos ganham várias faixas do álbum. Bolero: *Se eu disser* (Sérgio Natureza e Tunai), *Tu mi delirio* (C. Portillo de La Luz); merengue: *Baiuca's Bar* (Paulo André e Ruy Barata), *Chegada* (José Maria Villar), *Banho de Cheiro* (Paulo André e Ruy Barata). Estes ritmos podem ser considerados regionais, pois embora não tenham sido constituídos em bojo local, foram incluídos no cotidiano paraense e na

musicalidade em todos os gêneros.¹⁹⁸ (Entre outras razões, a inclusão destes na cultura paraense, está ligada a Evidencia da tradição musical caribenha estão nos depoimentos de Ruy Barata e na canção de sua autoria *Porto Caribe*.¹⁹⁹) Segundo ele:

“Vivi numa época em que a radiofonia mal engatinhava no Brasil. No Pará tínhamos uma única emissora – Rádio Clube no Pará – que nos proporcionava os discos chegados do sul do país, e sobretudo, programas de estúdio. (...) No Recife havia a Rádio Clube de Pernambuco. No Rio a Rádio Tupi, e no Rio Grande do Sul a rádio Farroupilha. Todas essas estações usavam as ondas largas, que nos chegavam com péssima recepção. O jeito era ouvir as estações do caribe que ofereciam melhores audições. De tanto ouvir os ritmos caribenhos, o Pará acabou assimilando o merengue, que foi nacionalizado, entre nós, com o gostoso nome de lambada”.²⁰⁰

A canção *Porto Caribe* também faz referência a escuta musical dos ritmos caribenhos que se incorporaram a musicalidade paraense, se tornando um elemento regionalista. Em um trecho podemos ler: “Eu sou de um país que se chama Pará, que tem no Caribe seu porto de mar”. Ou seja, a referência musical dos ritmos caribenhos se tornou um elemento característico da cultura paraense. Quando tocado, a identificação é direta com certa regionalidade. Obviamente, a relação se deu através do que Renato Ortiz chamou de “Estrutura da Indústria Cultural”²⁰¹, ou seja, devido a questões de cunho técnico, no caso relativos à radiodifusão, a influencia caribenha se consolidou no cotidiano de paraenses. O fato de certas frequências chegarem à região acabou sendo um ponto determinante para a assimilação. Paes Loureiro afirma que o contexto de radiodifusão da segunda metade do século XX, no interior da Amazônia ouvia-se mais as emissoras estrangeiras, principalmente do Caribe.²⁰²

A concepção geral de *Banho de Cheiro* (1978) girou em torno desta outra faceta do regionalismo, embora o bolero já tivesse sido incorporado desde *Foi Assim*, no álbum *Água* (1977). A canção *Baiúcas Bar* exemplifica a perspectiva, além de comprovar a “afinação” e a afinidade que a intérprete possuía com Paulo André e Ruy Barata, tanto no ponto de vista da amizade, quanto compreendia o conceito de

¹⁹⁸ A lambada foi uma criação paraense dos anos 70 muito ligada ao gosto popular. Esse gênero foi criado a partir da incorporação do merengue nas festas do interior do Pará. Após ser trazido para Belém, se popularizou para todo o Brasil e para o mundo. Sobre esse tema, ver FÁRIA, Bernardo. Desvendando o caribe no Pará. Site “brega pop – o portal da música paraense”. Disponível em: [www. Bregapop.com](http://www.bregapop.com); acesso em: 10 jan. 2010.

¹⁹⁹ Op. Cit.

²⁰⁰ BARATA, Rui. *Jornal O Liberal*, Belém, 15 set. 1985, p.5.

²⁰¹ ORTIZ, Renato. Op. Cit. p.106.

²⁰² LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura na Amazônia. Curso de Especialização para Técnico Cultural*. Belém: Secult-Centur, 1989.

paraensismo destes. Esta canção trata também da noção de festa. Temática já trabalhada em *Pauapixuna*, no verso “uma lambada depois do jantar”, que demonstra a relação da rítmica caribenha com o entretenimento festivo que se torna um traço da regionalidade.

É perceptível no álbum *Banho de Cheiro* (1978), o distanciamento da proposta regional, inclusive no plano da fotografia, cada vez mais a natureza perde vez na capa, assim como as cores verdes marcantes. Temos a noção de que cada vez mais a cantora está saindo do meio da selva, que simboliza a Amazônia. É importante essa noção, pois o regionalismo inicial é marcado pela idéia de sair da região Norte, ir ao Centro-Sul, enfrentar uma região que supostamente não dava oportunidade à “arte amazônica”. É bastante sugestiva a capa do LP *Tamba Tajá*, pois percebemos claramente uma mulher saindo do escuro da mata, ainda com uma vestimenta exótica, mas que já pode ser visualizada. Nesse sentido podemos notar essa temática bastante presente é o chegar a outros lugares com seu canto. Daí o título do texto extraído da canção *Vento Negro* que diz: “meu canto há de se ouvir em todo meu país”. É o sentido de conquistar outras regiões sem abandonar sua origem, talvez por essa razão Fafá não tenha deixado de usar o nome artístico com o final “de Belém”, demarcando sua raiz cultural.

A temática do “Exílio” discutida anteriormente voltou neste disco. Além da canção *Banho de Cheiro*, temos *Chegada* de José Maria Villar: “Belém estou chegando agora (...) Esta cidade não posso esquecer (...) Venho de longe não fico um momento, eu volto correndo pra essa Belém.” Tal como em *Banho de Cheiro*: “Quero voltar pra Belém do Pará”, onde a letra trata de muitos lugares do mundo visitados, capitais como Nova Iorque, São Paulo, Rio de Janeiro, etc. e ao fim o lugar natal como o ambiente perfeito, que dá saudade. Da mesma forma como a volta triunfante do “exílio”. A questão atingirá uma contextualização mais significativa ao analisarmos a posição da imprensa e do público. A frase “Lá sou amigo do rei, lá sou madeira de lei” ganha um peso referente ao êxito como artista e o reconhecimento na cidade natal.

O álbum *Estrela Radiante* (1979) dá continuidade à linha dos discos anteriores. Não há mudanças significativas ao LP anterior. O álbum trouxe mais uma vez a recorrente temática do “exílio”: a canção *Bom dia Belém* (Edyr Proença). A letra fala das características positivas de Belém, seus pontos turísticos, peculiaridades... Pontos conhecidos como demarcadores do regionalismo. Na interpretação de Fafá temos um

tom de retorno triunfal a um lugar que deixou saudades. A canção é um samba-choro exaltando muitos elementos que já foram incorporados aos temas regionais. Muitos destes externos à narrativa texto-som. Foi incorporada nesta canção uma valoração fundada na memória dos álbuns anteriores, na trajetória da cantora, Eis a letra:

“Há muito que aqui no meu peito murmuram
Saudades azuis do teu céu (...)
Mais sábia que toda a ciência da terra
Mais terra, mais dona, do amor que te dei
Onde anda meu povo, meu rio, meu peixe
Meu sol, minha rede, meu tamba tajá (...)”

As temáticas da boemia, do amor e da sensualidade ainda são trabalhadas. Da mesma forma os ritmos caribenhos no bolero *Mesa de Bar* (Paulo André e Ruy Barata) e o merengue *Pacará* (Paulo André e Ruy Barata) e assim, dando continuidade a “Era Regionalista”. A capa do disco *Estrela Radiante* (1979) sugere um foco na cantora, excluindo antigos ambientes naturais, embora o videoclipe de *Estrela Radiante* tenha reforçado o elo com a linha amazônica, como veremos ao longo deste capítulo. Eis a capa:



No álbum *Crença* (1980) a cantora incorporou uma temática sonora mais inserida nos parâmetros da MPB na época. Foi marcante a sensualidade e o romantismo. Por outro lado, traz ao repertório uma postura crítica contra o Estado ditador. Este LP desembocou em uma trajetória de interação política que marcou a carreira da cantora nos anos de 1980, embora nos LPs anteriores já existissem no repertório canções de cunho político. Fafá possui dois momentos de engajamento político: um *regional-popular* e um *nacional-popular*. A capa deste álbum já referencia a distancia do ambiente regional, embora o figurino utilizado ainda firmasse o *elo político-ideológico*, pois este foi recorrente tanto nas capas dos álbuns, quanto nos videoclipes.

Outro ponto não menos importante é a presença do bolero, que esteve ligado a uma concepção de cultura de massa, mas ganha contornos diferentes em um contexto amazônico, sendo utilizada como negação da cultura imperialista, assim a estética latino-americano será bastante presente na obra de Paulo Andre e Ruy Barata e, conseqüentemente, na de Fafá de Belém.

Além da constância das temáticas sobre natureza e ambientes rurais, outro ponto importante que vem ganhando espaço é a postura política da cantora a partir de *Crença* (1980), selecionando canções com teor engajado com objetivos melhor visualizados na campanha pelas Diretas Já! Nos anos seguintes, a gravação de outras canções engajadas foi delineando a futura “musa das diretas”. Neste disco, o verso da canção *Bicho Homem* fala: “Todo canto tem o poder de unir e nos revelar (...) O meu canto sempre vai ser minha vida, o que eu sou/ o meu canto chuta o traseiro do ditador”. Convivendo ainda com temáticas amorosas, com o mar na canção *Ítaca*: “Nos caminhos do não sei/ tantos anos naveguei”.

A canção *Ítaca* também lançada no disco *Crença* (1980) trata não só de uma relação amorosa, mas define a temática do “Exílio”, tanto que se refere justamente à idéia de Odisséia tão presente durante estes anos da carreira da cantora. Além disso, é o último resquício de regionalismo da cantora, foi a última canção de paraenses (Paulo André e Ruy Barata) da “Era Regionalista”. A partir dos próximos álbuns a trajetória da cantora obedeceu outros parâmetros.

A performance da cantora foi um elemento marcante dentro do contexto do final dos anos 70. Após seu primeiro álbum, com a proposta regionalista, a artista ganhou uma nova composição. Já em 1976, a artista surge com um figurino singular, que foi recorrente em seus videoclipes e nas capas de seus álbuns durante a década de 70. Na Rede Globo a cantora surgiu, de forma recorrente, com um vestido branco, simples, com colar de ouro discreto e descalça. Os ambientes retratados também são recorrentes: praias, matas e cidades do interior. Os vídeos *Foi Assim*, *Canção sobre o boto*²⁰³ e *Moça do Mar*²⁰⁴ desse período, exibidos no programa *Fantástico*, demonstram de maneira clara a construção de uma imagem acerca da Amazônia.

O videoclipe *Canção sobre o boto* traz, além dos aspectos relacionados à canção *Foi Assim*, a presença de uma roda composta por diversos homens sem camisas, vestidos cada um com uma calça branca até o joelho, acompanhando o canto de Fafá com violões e vozes. A cantora apareceu com o mesmo figurino do videoclipe apontado anteriormente. O grupo canta uma canção que referenciava a lenda do boto, bastante recorrente na narrativa mitológica da região amazônica. A praia ao fundo reforça a simbiose entre a lenda do boto e os personagens expostos no vídeo. O nexo central do mesmo, portanto, é a representação da cultura cabocla, tomada nos anos 60/70 como a legítima representante da cultura popular, debate já discutido anteriormente. Assim como no videoclipe *Moça do Mar* também expõe a mesma temática, representada nos vídeos anteriormente analisados.

No vídeo de 1979, *Estrela Radiante* o figurino “caboclo” ainda persiste. Porém, o ambiente retratado neste é a cidade de Paraty, no Rio de Janeiro. O “sensualismo amazônico” continuou sendo o ponto forte das aparições da cantora. Porém, neste a cantora explora mais ainda esta característica que foi um dos atributos mais marcantes das suas performances. A *sensualidade* e o *exotismo*, dentro do imaginário referente à Amazônia nos anos 70, são posturas regionalistas que se confirmam nas constantes investidas dos videoclipes.

²⁰³ Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=-aTgDJx_qto; acesso em 20 jan. 2009

²⁰⁴ Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=qoTEvw6_0n4&feature=related; acesso em: 20 jan. 2009

Além dos ambientes “ribeirinhos”, é recorrente a mata. No forró *Haragana*²⁰⁵ de 1976, Fafá apareceu em meio aos arbustos, em momentos à frente da vegetação, em outros a artista aparece coberta até o pescoço com o verde. Se tomarmos o videoclipe dentro de uma concepção geral do álbum *Tamba Tajá*, um nexos argumentativo é revelado. Ao observar o repertório e a capa do disco, percebemos o simbolismo que a cor verde e a vegetação possuem. A capa deste disco traz uma foto da cantora saindo da mata, em dois planos, um mais escuro ao fundo e a claridade do primeiro plano onde quase todo o corpo da cantora já se apresenta.

Nos vídeos da cantora nos anos 70, percebemos que Fafá se compôs como personagem do universo do “caboclo amazônico”, pois a sucessão narrativa das suas aparições incorporou uma linha temática única que remete à ambientes relacionados em inúmeras canções de seu repertório. O regionalismo foi uma característica marcante do início de sua carreira. Por outro lado, é clara a versatilidade e a multiplicidade que incorporou o *playlist* da cantora na Era Regionalista, pois Fafá gravou diferentes temas e gêneros musicais não regionais (forró, samba, chorinho, etc.), compositores não paraenses, sendo em momentos como o do começo da carreira tida como originária da Bahia, devido a uma complexa definição de identidade para o público em geral.

A produção de musicais sobre Fafá de Belém na televisão não foi uma exclusividade da TV Globo. Houve também um especial produzido pela Rede Bandeirantes no ano de 1977. Um conjunto de depoimentos da cantora e da dupla Paulo André e Ruy Barata, misturados a performances em formato de videoclipe, já explorado pela TV Globo. Teve como objetivo traçar uma biografia da cantora, bem como divulgar alguns elementos da cultura paraense. Entre os números musicais do especial, há *Indauê Tupã*, no qual a cantora surge sobre uma canoa durante toda canção, quase que uma “tradução” da letra, segundo o jornalista Francisco Mendes: “talvez uma tentativa da equipe da BAND de dar força a letra do Rui, como se apenas crianças e analfabetos fossem ver o programa”.²⁰⁶ Após o número da canoa, surge o Mercado do Ver-o-Peso no Palacete Pinho e no Palácio dos Bares. No mercado, a proposta de

²⁰⁵ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ITDBO9opwm4&feature=related>; acesso em: 20 jan. 2009

²⁰⁶ Fafá não merecia isso. *O Estado do Pará*, Belém, 25 ago. 1977, p.7.

filmagem foi uma câmera tremida, Segundo Francisco Mendes, a diretora do especial (Tuca) tinha como objetivo dar a impressão de confusão ou movimentação intensa. No fim e no começo aparecem tomadas do Palacete Pinho, com um *close* de uma flor no jardim do prédio. E no Palácio dos Bares, foi ambientado a canção “Foi Assim”, um dos poucos ambientes que teriam nexos, segundo Mendes, por relacionar o bairro da Condor com o enredo da canção, que ambos têm como ponto forte a boemia. Outra performance no vídeo é *Sedução*, uma música de Milton Nascimento, um compositor bastante freqüente nos repertórios da cantora.

Sobre Milton Nascimento, em diversos momentos a cantora elogiou seu talento, se dizendo sua “fã”. A ascensão de Fafá no Centro-Sul do Brasil tem a ver tanto com a parceria entre os dois, pois, são várias canções que a cantora gravou de Milton, bem como sua presença no elenco do espetáculo “Maria, Maria” do mesmo, em 1976, quando Fafá começa a se firmar como intérprete. No mesmo “show”, Fafá cantou uma canção feita pelo artista, especialmente para sua interpretação feminina.²⁰⁷

Na análise dos quatro primeiros anos da carreira da intérprete, que chamamos de “Era regionalista” da Fafá de Belém, há uma clara referência aos elementos relatados pelo *press-release* do álbum *Canto das águas* (2003). A própria cantora define sua carreira em diversas etapas, tratando como *feeling* do momento, denominando a *era regionalista* como “o começo da carreira”.²⁰⁸ Após esse momento, nos anos 80, deságua em um momento mais “romântico”, onde a temática do amor ganha o espaço de maneira contundente, além de uma preferência por compositores de diversas regiões brasileiras, inclusive deixando de gravar compositores paraenses, fase esta que lhe rendeu os maiores sucessos no meio da MPB e da indústria cultural nacional. Mas, em relação a críticas sobre um envolvimento maior com a mídia da MPB e um conseqüente distanciamento da proposta de música popular paraense a intérprete se defende dizendo que sempre priorizou a liberdade artística, não um sucesso comercial: “nunca negocie minha arte”.²⁰⁹ É importante notar os diferentes sentidos que a artista imprime com o passar dos anos, pois o momento da sensibilidade guia suas escolhas de repertório, de

²⁰⁷ Fafá no Miss Remo. *Província do Pará*. 3 abr. 1976, caderno 2, p.3.

²⁰⁸ FAOUR, Rodrigo. “Ainda Romântica, Fafá de Belém inicia nova fase”. 19/10/2000. Disponível em: http://cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu_materia=976; acesso em 20.09.2008

²⁰⁹ Disponível em: <http://br.youtube.com/watch?v=9stLesTGi00>; acesso: 20.09.08

interpretação, de entonação de voz, o que faz a grande “irregularidade musical” a que a intérprete auto-intitula a sua obra.²¹⁰

Essa noção que a cantora possuía de sua arte nos ajuda a pensar a experiência do início da sua carreira, pois é fácil supor que sua sensibilidade estava voltada a pensar um contexto onde a arte paraense estava transitando nesse universo regionalista. O início da sua carreira foi uma negação/aceitação da MPB. Quando, ao mesmo tempo, que gravava boleros (como *Foi Assim* de Paulo André e Ruy Barata²¹¹), forró (*haragana* e *xamego*²¹²) e outros sons tidos como brasileiros, gravou carimbós estilizados²¹³ (como *Esse Rio é Minha Rua* de Paulo André e Ruy Barata²¹⁴). A estética múltipla, presente nos discos da Fafá demonstra que a noção de regional não era clara, nem precisa, mas convivia com uma “negociação” interna na concepção musical. Ao mesmo tempo em que a intérprete buscava ser uma artista reconhecida pelo Brasil em suas várias regiões, buscava a afirmação da sua origem paraense, o que a faz sempre lembrar em suas entrevistas da sua cidade natal, como em uma entrevista ao programa do Jô Soares na *TV Manchete* onde canta o *Hino de Nossa Senhora de Nazaré*²¹⁵, e em diversos momentos buscou explicitar elementos da cultura amazônica.²¹⁶

A convivência Brasil/Amazônia sempre é um marco na sua trajetória, muitas vezes tensa, como no ano de 1985 quando grava o *Hino Nacional Brasileiro*²¹⁷ sendo bastante criticada. A cantora chega a declarar em entrevista à Marília Gabriela: “Fui muito malhada por gravar o hino”; assim como em relação a sua participação nas campanhas pela reabertura, onde é tida como a “musa das diretas” sendo alvo de severas críticas.²¹⁸

²¹⁰ Disponível em: <http://br.youtube.com/watch?v=-bVxhXn0yuY>; acesso: 20.09.08

²¹¹ LP *Água*, Phonogram, 1977.

²¹² LP *Tamba Tajá*, Polydor, 1976.

²¹³ Carimbó vem a ser um estilo de música popular presente em ambientes rurais do Estado do Pará, com diversas modalidades, um universo diversificado a partir da região onde é executado, caracterizado pelo uso do instrumento denominado *curimbó* que dá nome ao estilo. O conceito de carimbó estilizado está ligado à maneira como é adaptado ao ambiente urbano o estilo, antes somente rural. Nesse sentido são incorporados instrumentos eletrônicos, assim como um cantar mais urbano, não mais baseado na oralidade interiorana.

²¹⁴ LP *Tamba Tajá*

²¹⁵ Site oficial, acesso: 25.09.08

²¹⁶ Na capa de seu disco *Tamba Tajá* vem uma nota explicativa a respeito do que vem a ser a lenda que dá o nome ao álbum.

²¹⁷ LP *Aprendizes da Esperança*, Som Livre, 1985.

²¹⁸ Disponível no site: <http://br.youtube.com/watch?v=pIzr5PJUKaY>; acesso: 25.09.08

A obra da cantora como podemos ver, vai se distanciando do universo local progressivamente com os discos lançados, cada vez mais MPB, o que segundo Valter Krauscher é o processo de incorporação ao mercado fonográfico, no sentido de que a tendência de toda música local é sair de suas “rodas” e assumir um espaço junto à indústria cultural²¹⁹. De fato, essa tendência ocorre de forma diferente de Luiz Gonzaga, por exemplo, que adapta seu estilo conservando temáticas do sertão nordestino. O corte mais significativo na obra de Fafá é a brusca mudança da temática mais ribeirinha/cabocla para uma romântica/universal. Nesse sentido, irremediavelmente a MPB se apresenta como diferente da música popular brasileira produzida no Pará. A fronteira me parece ser o acesso à grande mídia nacional. Quando a artista passou a receber o “rótulo” MPB, não deixou de carregar características regionais amazônicas, porém, percebemos que esta identificação levou a uma tendência mais nacionalista da sua obra. A MPB tende a homogeneizar a obra de arte. Só podemos compreender a amplitude e a influência do regionalismo musical aliado à indústria cultural da época, ou seja, como que esta processava os conceitos expressos na obra da cantora. Na medida em que a mídia nacional incorpora essa tendência, a própria maneira de pensar a Amazônia se modifica. Vimos que os primeiros anos da carreira de Fafá são bastante importantes dentro deste contexto de integração. De certa forma, (re) construiu-se o conceito de Amazônia.

A imagem de *intérprete regional* obedecia ao equilíbrio entre a música popular brasileira e a paraense. A carreira da artista foi marcada por idas e vindas neste pêndulo. Em momentos como o final dos anos 70, essa identidade fincou-se no regional. Em outros momentos foi tomada por um nacionalismo. Podemos destacar a campanha pelas *Diretas Já!* em que foi figura marcante, sendo denominada a “musa das diretas”. Fafá esteve presente em diversos momentos importantes da luta pela redemocratização no Palácio da Alvorada e no Congresso Nacional, apoiando Tancredo Neves, assim como cantou nos palanques e gravou o *Hino Nacional Brasileiro* posteriormente. Este último feito lhe rendeu severas críticas dos mais conservadores.

²¹⁹ KRAUSCHER, Valter. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

3.2 – FAFÁ: “PUBLIC RELATIONS”

Marcos Napolitano chama atenção para o poder de influência da imprensa na formulação de conceitos, e principalmente para “forjar uma memória sobre os acontecimentos”. Na medida em que os debates se tornam públicos, é elaborado um conceito novo para o objeto em questão. São postos em questão diversos pontos de representação e narrativas sobre um determinado fato, e esses “vários sentidos” é que interagem para elaborar essa “memória”.²²⁰

A “grande” imprensa no final dos anos de 1970 possuiu uma forte influência, um pólo fundamental na elaboração de questões políticas envolvendo a democracia. Isto se deveu ao “relaxamento da Censura”. Segundo Napolitano, há uma guinada no sentido de não mais apoiar o Estado ditador e sim favorecer atitudes de protesto. Embora, a própria condição de “vendedores de notícia” tenha sido um grande paradoxo do sentido jornalístico, foi visível a nova atitude de formação de opinião junto ao grande público.²²¹

Para dar conta da inserção da artista na mídia, além de um estudo do repertório também foi importante a visualização das suas aparições televisivas. A imprensa local é outro ponto importante, pois proporciona uma perspectiva da repercussão que assume na cidade de Belém e no resto do país. Os anos de 1976, seu primeiro álbum, até 1980 foram uma época à parte, imbuída de uma tendência regional, presente já na dupla Paulo André e Ruy Barata. Foi uma “Era Regionalista” da obra da cantora, específica de uma época, em que a arte paraense estava mergulhada nessa tendência.

É importante notar que a obra da dupla se vê divulgada primeiramente a partir das apresentações da cantora, assim como o repertório utilizado em seus discos foi marcado pela presença contínua das composições da dupla. Podemos dizer que o início da carreira de Fafá voltou-se a uma concepção “regionalista”, delineada pela noção recorrente de identidade local. É importante entender a popularização destes discursos promovidos pela música popular na voz da cantora, tendo primeiramente que proceder a uma análise acerca da linha temática e estética da “trágica ópera”. Podemos dizer que a linha de interpretação *regional-popular* é pensada no trabalho a partir da concepção

²²⁰ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura e poder no Brasil Contemporâneo*. Curitiba: Juruá, 2002. P.24

²²¹ Op. Cit. p.25.

artística da tríade a qual nos referimos. O discurso de “integração” como “colonização” ganhou ampla divulgação.

Podemos dizer que a obra de Paulo André Barata em parceria com seu pai Ruy Barata, em termos de composição musical e divulgação, foi uma das maiores vias popularizadoras do discurso “regional-popular” ancorada nas performances de Fafá de Belém. Dentro do contexto do capítulo anterior, ligado à carreira da dupla Paulo André e Ruy Barata, é importante relatar o entendimento que fazem a respeito da cantora. Ruy por ocasião de um espetáculo montado por Paulo André, define Fafá:

“-Ora bem, um dia, o meu filho Paulo André resolveu montar um *show*, incluindo músicas que tínhamos em parceria – ‘Todo dia D’. Estreou na Assembléia Paraense e prosseguiu no Pará clube, Teatro São Cristovão, etc. A estrela desse *show* era uma garota de muita garra e talento chamada Maria de Fátima Moura Palha Figueiredo, naquela época, apenas conhecida de alguns círculos musicais da cidade e depois consagrada em todo o Brasil como a nossa querida Fafá de Belém. Neste *show* a Fafá se soltou como intérprete, ela que antes eu havia visto cantar de costas para o público (...)”²²²

Ruy conta a Alfredo Oliveira também que “Indauê Tupã” e “Esse Rio É Minha Rua” foram inicialmente gravados como trilha sonora do filme *Os Brutos Inocentes* de Líbero Luxardo, porém ainda estava desconhecida essa proposta regionalista da dupla nos meios da mídia. Afirma que foram “(...) arrastados pelo sucesso nacional de Fafá de Belém, em cujo primeiro LP figuram essas duas músicas”.²²³ Com o relato a respeito da carreira e a confirmação de que a carreira da dupla se fez conhecida após a gravação de canções por Fafá de Belém, nos demonstra uma simbiose entre estes personagens. Justifica nossa hipótese de que é imprescindível a análise de suas obras para entender os rumos e a criação de conceito regionalista de música paraense. Em outro momento, deste mesmo depoimento, reconhece esta tendência regional ao comentar acerca do bolero “Foi Assim”, onde afirma que a intérprete gravou “Embora destoasse de sua linha amazônica”.

²²² OLIVEIRA, Alfredo. *Ruy Guilherme Paranatinga Barata*. p.46

²²³ Idem.

Ruy Barata relaciona a tríade composta por ele, Paulo André e Fafá de Belém como uma “linha amazônica”. Conta que compositor paraense Billy Blanco²²⁴ o ligou na noite em que sua canção, em parceria com Paulo André, foi ao ar na TV Globo no programa *Fantástico*. Diz que Billy “ficou tocado pelo acontecimento”. A canção era “Pauapixuna”, segundo ele dentro desta linha, pois:

“(…) Pauapixuna é a própria costa fronteira de Óbidos. Ali tive grandes amigos – vaqueiros, pescadores, lavradores, gente do povo. Ali dancei mil bailes. Inclusive, nunca conheci gente mais tarada por música do que aquela gente”.²²⁵

Um ponto fundamental para compreender a repercussão da carreira de Fafá é a análise das representações dos meios da imprensa. Em especial, os jornais de Belém orientaram-se no período da “Era Regionalista” a dialogar com as concepções elaboradas no Centro-Sul. Ou seja, a referência dos jornais locais eram os acontecimentos relacionados à cantora no Sul do país. De fato, Fafá só ganhou lugar de destaque na imprensa local por conseguir lugar junto à mídia brasileira. Em grande parte, os jornais narram a jornada da cantora Brasil afora.

A imprensa paraense se via entusiasmada com o sucesso de Fafá no Centro-Sul do País. Por essa razão, em diversos momentos foi criticado o fato de que a artista não foi valorizada na sua cidade natal, tendo sido expulsa do circuito de casas de shows antes do sucesso. Um episódio recorrente de que não teria sido permitida de se apresentar em um clube da capital paraense contrasta com a ascensão nacional que atingiu. O que podemos entender como um descaso com o talento da intérprete. “Fafá tá fazendo um sucesso porreta no sul. Tá com um discão estourando. Aqui botaram ela pra fora do clube...”²²⁶

Sobre as apresentações em Belém da turnê do *Tamba Tajá* (1976) chama atenção o destaque que Fafá de Belém deu a apresentação, que para ela teve um caráter especial. O primeiro dia das cinco apresentações no Teatro da Paz, não esteve lotado, embora cheio. A capital paraense era um desafio para a cantora, pois considerava o público paraense exigente com seus artistas conterrâneos, “perdoa espetáculo fraquinho

²²⁴ O artista vive a muitos anos no Rio de Janeiro, onde constituiu carreira. É considerado um dos expoentes do samba e da Bossa Nova pela crítica da música popular. Suas composições não têm a perspectiva regionalista, sua tendência é abordar o Rio de Janeiro como a expressão brasileira.

²²⁵ OLIVEIRA, Alfredo. *Ruy Guilherme Paranatinga Barata*. Op. Cit. p.47

²²⁶ Fafá tá fazendo. *O Estado do Pará*, 01 ago. 1976, Belém, caderno 2, p.7.

de qualquer pessoa, mas não de um paraense”.²²⁷ Essa desconfiança se devia mais ao problema da oportunidade ao artista do norte. A tradição de uma “ditadura mercantilista” das gravadoras do eixo Rio - São Paulo²²⁸ era comum ao público paraense, que levou um tempo para acreditar na ascensão de Fafá ao status de “Pop star”, de cantora da MPB.

Na entrevista “Fafá de Belém ou o sucesso que veio de repente” a cantora tenta responder às principais críticas de paraenses com relação ao sucesso repentino, as principais questões que tornam o público local muitas vezes cético. Na introdução da matéria ficou claro que, embora a artista tenha um reconhecimento nacional “unânime”, ainda é alvo de descrença quanto seu valor artístico. Entre os principais pontos: 1) “Imitar” Gal Costa, que Fafá responde dizendo que na verdade possui um timbre parecido, cantando totalmente diferente; 2) Em matéria de repertório, Fafá também responde dizendo que gravou músicas dos melhores compositores brasileiros, entre eles: Milton Nascimento, Caetano Veloso, Waldemar Henrique, Paulo André e Ruy Barata, entre outros; 3) Quanto à interpretação, o entrevistador afirma que Fafá se mostra bastante versátil e afinada; 4) Por último, de não gravar compositores paraenses, a nota afirma que esta é a mais “infundada de todas”. A rápida ascensão da cantora é apontada como a única explicação para que existam “detratores” de Fafá, pois: “(...) nos dias de hoje ter seu talento publicamente reconhecido; passar, em menos de um ano, de ilustre desconhecida a condição de ídolo nacional, é crime imperdoável...”. Por essa razão, a cantora explicou que havia uma tensão em se apresentar em Belém. Destaque também para o início da turnê pela Europa, pois a canção *Emoriô* estava tocando em todas as rádios de Portugal.²²⁹

Além dos críticos paraenses, havia quem não apreciava de todo a performance da cantora. Sivuca esteve em Belém em 1978, quando veio com a “Feira Pixinguinha” que tinha o objetivo de divulgar a música popular pelo Brasil. Durante o evento foi questionado a respeito da cantora, respondendo que ela ainda era “imatura”, fruto do sucesso momentâneo, “fabricado”. Segundo ele a gravadora transformou Fafá em um

²²⁷ CHILD, Susana. Fafá de Belém: quero todas as mordomias. *O Estado do Pará*, 05 jul. 1977, c.2, p.7.

²²⁸ BRASIL, Geraldo. A novíssima geração. *O Estado do Pará*, Belém, 12 jan. 1979, caderno 2, p.12.

²²⁹ Fafá de Belém ou o sucesso veio de repente. *O Estado do Pará*, Belém, 09 out. 1976, p.12.

“símbolo sexual”, quando devia valorizá-la como artista. “Uma mulher que não precisava de nada disso para se impor no cenário artístico brasileiro”.²³⁰

É importante a compreensão que o músico Sivuca nos traz, pois, ele expõe o poder que a Indústria Cultural possui de criar conceitos e modificar valores. Articulou nesse caso a imagem de Fafá contando com a popularidade que poderia obter. O que de fato ocorreu, pois a sensualidade será um ponto muito explorado pela mídia, sendo um dos pontos centrais para atração do público.

Essa temática da sensualidade de Fafá de Belém será largamente explorada pela imprensa em diversos momentos, como uma marca registrada. Em edição da *Revista Nacional* em março de 1979 é dedicado um caderno ao tema, com o título “Fafá tornou-se um mito sexual”, mais além chega afirma ao longo do texto que ela era “o maior símbolo sexual brasileiro”. Ao mesmo tempo a matéria da revista articula suas interpretações “que transmitem emoções suaves e selvagens” a sensualidade característica da cantora, dando a entender que isso era inerente à origem da cantora.²³¹ Ainda em 1979, Fafá de Belém posou para a *Revista Status*²³² na qual chamou a atenção mais um título da cantora: “a mulher do ano”. A revista teve como base cartas de leitores, enviadas durante todo o ano de 1978, que tinham como pedido a publicação de reportagem com a cantora despida, o que não aconteceu logo, pois segundo ela, não pretendia a fama com este tipo de apelação.²³³

Essa noção nos ajuda a compreender que no mesmo bojo se articularam a qualidade performática da cantora e os atributos sensuais da mesma. Todos os elementos em conjunto foram articulados pela Indústria Fonográfica na figura da sua gravadora (Polydor), no sentido de atrair um grande público consumidor para a produção musical de Fafá.

É fundamental compreender que a concepção musical dos discos de Fafá obedecem não só às opções pessoais da cantora, nem de seu produtor na época, Roberto Santana, mas estavam articuladas com toda uma simbologia em torno do regionalismo e sensualismo da cantora. Estes incorporam um imaginário em torno do “exotismo”

²³⁰ Fafá ainda é imatura. *A Província do Pará*, 19 ago. 1978, c.2, p.10.

²³¹ Fafá tornou-se um mito sexual. *O Estado do Pará*, 19 mar. 1979, revista nacional.

²³² Revista masculina que circulou no Brasil entre 1974 e 1987.

²³³ Fafá de Belém, eleita pela Status a “Mulher do Ano”. 31 jan. 1979, 2º caderno, p.14.

amazônico, que de forma subtendida articula a sensualidade ao contexto. Daí pode se compreender a razão de ter sido tão popular a concepção de *Tamba Tajá* (1976) que deu margem aos sucessivos LPs de temáticas semelhantes.

Além da dificuldade que os músicos e cantores paraenses tinham para obter sucesso junto a Indústria Fonográfica nacional, chamou atenção a forma rápida pela qual a artista conseguiu *status* de intérprete consagrada, pois, a própria forma de identificar Fafá de Belém se referiu ao sucesso que veio de repente. Em 1976, ano em que lança seu primeiro álbum, ao se falar na cantora sempre se ressaltava essa característica. Entre outras razões essa recorrência se explica também pelo motivo de que a apresentação ao público paraense se deu justamente após seu sucesso no Brasil. O vocativo comum: “a cantora paraense que tanto sucesso vem fazendo no Sul do País (...)”.²³⁴ Ou mesmo: “Fafá, até pouco tempo a simples universitária paraense da escola de teatro, hoje um nome nacionalmente reconhecido (...)”²³⁵ Ao mesmo tempo, é importante reservar um lugar da cantora junto ao escalão das grandes cantoras. Na medida em que Fafá passa a ser figura constante da MPB, a imprensa paraense se preocupa em enquadrá-la no patamar de grandes intérpretes. Após a gravação da trilha de “Gabriela” e logo em seguida *Emoriô* passou a ser encarada pela mídia local como integrante do “primeiro time de intérpretes do país com o seu LP *Tamba Tajá*”.²³⁶

Um tema freqüente é a narrativa do sucesso da cantora Fafá de Belém. Em diversas reportagens sobre ela aparecem detalhes sobre turnês, “fococas” e seu dia-a-dia no Rio de Janeiro ou em São Paulo. É desenhado um perfil de “Super star” para Fafá em diversos momentos, principalmente em suas diversas entrevistas no período de 1976-80. “Fafá de Belém: quero todas as mordomias”²³⁷ é um bom exemplo desse procedimento, pois são citados detalhes do apartamento da cantora no Rio de Janeiro, dizendo que o luxo contrasta com elementos regionais como objetos de palha e cerâmica do Norte. Mais a frente a definição sobre a intérprete:

“Fafá da risada gostosa, da voz rouca de tanto beber cerveja a tarde, do sucesso rápido, de repertório variado que junta o velho e o novo; Fafá de 20 anos de arrojamento, de espontaneidade, está de volta ao Rio – onde estreou

²³⁴ Idem

²³⁵ “Sucesso de Fafá no Estado”. *O Estado do Pará*, Belém, 01 mai. 1976, p.6.

²³⁶ Fafá de Belém hoje no Teatro. *O Estado do Pará*, Belém, 07 out. 1976, p.9.

²³⁷ CHILD, Susana. *O Estado do Pará*, 05 jul. 1977, c.2, p.7.

em maio do ano passado – depois de percorrer o Brasil, do Rio Grande do Sul a Itacoatiara, na selva amazônica”.²³⁸

Em outro momento a matéria chama atenção para o fato de que a cantora realizou mais de 200 apresentações na turnê de *Tamba Tajá* (1976), o que tornou o trabalho enriquecido. Além disso, também destaca o local do show de retorno ao rio de Janeiro: Sala Corpo/Som do Museu de Arte Moderna, que é colocado no texto como uma evidencia de um pretenso respeito musical adquirido pela cantora. Fafá trata das viagens que realizou de Norte a Sul do País, bem como destaca o respeito do público sulista pela cantora.

É importante discutir a construção de uma unanimidade para Fafá que parte do “Brasil todo”, pois em diversas passagens verificamos essa preocupação em valorizar a perspectiva do sucesso nacional. Há diversas citações de jornalistas e críticos musicais do Centro-Sul do país que são utilizadas nos jornais paraenses como evidências da ascensão da cantora fora do Estado: “Fafá de Belém ganhou, ontem, uma reportagem de uma página no jornal ‘Ultima Hora’ do Rio de Janeiro, sob o título ‘Fafá uma voz gostosa (como o açaí) canta de novo seu Tamba Tajá’ (...)”.²³⁹ Ao mesmo tempo é travada uma relação de identidade paraense na presença do “açaí”, que nestes anos já ganhava status de alimento símbolo da cultura paraense.

Com relação à “unanimidade” da cantora chama atenção o jornalista Ewald Martins, segundo ele: “Impressionante o sucesso (já incontestável) que a paraense vem fazendo no Brasil inteiro (...)”. Além de ressaltar a conquista do público e da mídia, destaca o apoio “irrestrito e quase unânime” dos principais críticos musicais do Eixo Rio – São Paulo. Segundo ele “não têm poupado elogios para a voz e a interpretação de Fafá de Belém nas músicas que integram o disco [Tamba Tajá]”.²⁴⁰

Entre os críticos musicais do Centro-Sul que elogiavam Fafá de Belém estavam Tárík de Souza e em certa nota podemos ler: “até José Ramos Tinhorão a elogiou”²⁴¹ que sempre foi conhecido como crítico feroz, vindo de maneira negativa, inclusive, o

²³⁸ CHILD, Susana. Op. Cit. p.7

²³⁹ Declaração de Fafá. *A Província do Pará, Belém*, 03 jul. 1977, p.9.

²⁴⁰ MARTINS, Ewald. Fafá, a filha de Belém. *A Província do Pará, Belém*, 18 abr. 1976, 2º caderno, p.3.

²⁴¹ Fafá de Belém ou sucesso que veio de repente. *A Província do Pará, Belém*, 09 out. 1976, p.12.

carimbó urbano, como foi mencionado anteriormente. Tárik de Souza chegou a afirmar: “trata-se de um prodígio”.²⁴²

A matéria apontada por Ewald Martins, “Fafá, a filha de Belém”, foi um título originalmente elaborado pelo jornalista e crítico musical Ary Vasconcelos ao comentar sobre a artista, elogiando o trabalho da cantora, ao mesmo tempo valorizando as belezas, o povo e os costumes da terra natal da mesma. Eis a apresentação:

“Fafá de Belém, 19 anos em flor. E todo um banho de cheiro (...). Pormenor importante – após o banho deixar Fafá enxugar no corpo, para uma mulher concentração de efeitos... (...) Para ouvir o primeiro LP de Fafá de Belém, Tamba Tajá: deixar no final, a voz da menina enxugar no ouvido. Pois, trata-se de uma autêntica voz-pugança²⁴³. Para bem apreciar seus efeitos mágicos, deve-se começar a ouvi-la pela segunda faixa do álbum: Tamba Tajá”.²⁴⁴

Ao definir a cantora, o jornalista e crítico musical Ary Vasconcelos se valeu de todo um imaginário a respeito da Amazônia vindo do Centro-Sul, que se materializa nas aparições audiovisuais de Fafá de Belém. Como já havíamos dito anteriormente, a *Era Regionalista* enquadrou a composição de um personagem construído que entra em ressonância com discursos que foram amplamente divulgados sobre a região. Ao descrever Fafá de Belém o jornalista se remeteu às imagens presentes também nos videoclipes, nas capas dos discos e nas canções. Ela é desenhada ora como *cabôca*, *ribeirinha*, ora como *índia*. Elementos completamente imbricados no contexto dos anos de 1970 ao sensualismo e ao exotismo. Isso demonstra a razão de inúmeras reportagens apontarem o “serviço” prestado por Fafá de Belém e as honrarias que as autoridades lhe outorgam.

A partir de matérias como “Dois nomes que promovem o Pará: Waldemar e Fafá de Belém”²⁴⁵ podemos dizer que a imprensa dos anos de 1970 delineou um laço da tradição que liga os dois artistas. Em muitos momentos o maestro será tomado como a referência artística da cantora, bem como Fafá foi tida como a sucessora deste. Entre os principais responsáveis por essa aproximação foram os comentários de Tinhorão, feitos no *Jornal do Brasil*, onde elogiou ambos os artistas. A seguir uma nota da *Província do Pará* em que se confirma o sucesso nos meios da crítica nacional:

²⁴² Idem

²⁴³ É um termo regional usado na região Norte, que pode significar: remédio caseiro ou bebida feita com a finalidade de enfeitiçar.

²⁴⁴ MARTINS, Ewald. Fafá, a filha de Belém. *A Província do Pará*, Belém, 18 abr. 1976, 2º caderno, p.3.

²⁴⁵ Dois nomes que promovem o Pará: Fafá e Waldemar. *O Estado do Pará*, Belém, 23 dez. 1977, p.8.

“O melhor da música popular paraense vai, aos poucos, conquistando os meios artísticos (e culturais) do Sul e se impondo em destacada posição no contexto musical brasileiro. A certeza disto está na verificação das relações de melhores do ano nas colunas especializadas do Sul, onde os destaques também estão indo para Fafá de Belém e para a série ‘Música Popular do Norte’ (...).²⁴⁶

Como foi dito no capítulo anterior a série *Música Popular do Norte* foi bastante elogiada por José Ramos Tinhorão, e tinha como compositor principal o maestro Waldemar Henrique. Desta forma, estão colocados lado a lado em ordem de grandeza nestes anos. Porém, o maestro é retomado nesses anos como a ‘glória musical do Pará’, mas a matéria demonstra a nova geração, que está evidentemente ligada ao mesmo, na figura de Fafá de Belém, elogiada como “A revelação feminina do ano, exótica, erótica, como um mistério a mais revelado da Amazônia”. Em fins dos anos 70 Ficou evidente, portanto, que Fafá passou a assumir junto a Waldemar o papel de ícone musical da Amazônia, representando a regionalidade na canção, mas ao mesmo, valendo-se do discurso construído em torno do maestro.

Não por acaso dá o título do primeiro LP de Fafá de Belém é uma canção de Waldemar Henrique: *Tamba Tajá*. Desta forma, é como se tivesse herdado deste o cargo de representação junto ao país. A definição que se tem da cantora é na verdade a própria definição que os críticos musicais brasileiros têm de Amazônia. O ‘mistério’ aparece em diversos momentos como elemento do imaginário sobre a região e entra em acordo com os discursos de Tinhorão. O importante aqui é perceber que o centro da problemática não são questões somente musicais, mas a discussão sobre o popular estava ligado à construção de representações sobre as regiões brasileiras.

Não é possível dizer se Waldemar Henrique se tornou mito por ela, ou vice-versa, mas de fato, os dois criam um nexos que desembocou em uma tradição musical em fins dos anos 70. O presente e o passado em jogo criaram um discurso sobre os rumos da canção popular a partir deste momento. Nos anos seguintes, ambos serão tomados como referência do estilo musical da canção popular. Embora sejam tratados de maneira diferente pela crítica, ambos colaboram para a construção de um novo sentido de cultura amazônica. Fafá, por exemplo, é tratado de maneira controversa, pois em Belém há um tom de desconfiança em relação à cantora.²⁴⁷ Obviamente, o maestro

²⁴⁶Pará entre os melhores da música. *A Província do Pará*, Belém, 2 jan. 1977, p.10.

²⁴⁷Fafá de Belém ou o sucesso que veio de repente. *O Estado do Pará*, Belém, 9 out. 1976, p.12.

se transforma em unanimidade dentro deste contexto, em grande parte, o mesmo ocorreu à Fafá. Em entrevista, Waldemar Henrique comentou a respeito de Fafá de Belém:

“Ela gravou ‘Tamba Tajá’ espontaneamente com muita gentileza. Já conversamos algumas vezes, mas é bom dizer que entre eu e Fafá, existe toda uma geração. Ela está dentro de um panorama moderno e isto é muito bom. Acho que Fafá está muito certa em procurar promover compositores jovens, atuais, paraenses ou não”.

Podemos perceber que a aproximação de Fafá de Belém a Waldemar Henrique está incluída em uma perspectiva maior que inclui Paulo André, Ruy Barata, além de Sebastião Tapajós, na qual fica subtendida uma “nova tradição” da música popular brasileira, que Vicente Salles chamou de *Renovação Histórica*.²⁴⁸ A “linha amazônica” inaugurou um novo tempo, tendo como peça chave a divulgação executada por Fafá. Em uma reportagem sobre uma nova promessa musical, o menino violonista “Barata”, é afirmada a condição de “herdeiro” da Tradição Musical no Estado, citando os artistas acima. Segundo a nota, “(...) poderíamos enumerar uma série de gente famosa que eleva o nome do Pará no campo musical (...)”.²⁴⁹

As referências a respeito do circuito nacional da cantora são bastante numerosos. Chama atenção a estréia do seu “show” Tamba Tajá que se realizou em Manaus, no Teatro Amazonas, que seria no Teatro da Paz. É de se notar a “decepção” da imprensa que critica o fato de a estréia ter de ser em Manaus. “É de lamentar este incidente, pois de há muito se falava que Fafá de Belém estrearia seu ‘Tamba Taja’ em Belém (...)”²⁵⁰ Podemos notar que há um sentimento de indignação com a falta de “colaboração de paraenses”, ou “os que se dizem”. Interessante notar que a estréia é tratada como um “desejo” daqueles que são paraenses. Como se fosse uma vitória da região o sucesso da cantora, que deveria tocar o sentimento de identidade regional. A mesma matéria trata também do caráter marcadamente regional da cantora, tanto na “alegria de estar em Belém”, quanto no fato de que ela comprou artigos de caráter regional que deveria compor o cenário de seu show. O cenarista, segundo a matéria, “o melhor de 75, no Rio”, procurou em Belém couro de cobra e jacaré para compor essa concepção

²⁴⁸ SALLES, Vicente. Op. Cit.

²⁴⁹ “Barata” um mini-músico quer ser concertista. *O Estado do Pará*, Belém, 07 jul. 1976, 2º caderno, p.4.

²⁵⁰ Idem

regionalista. Após o show em Manaus, ficou a lamentação da não ocorrência da estréia em Belém e a constatação do talento da cantora, pois, ficou noticiado que foi “uma noite muito movimentada na capital baré”.²⁵¹ Bem como já dava idéia da procura do público que parecia se formar de maneira contundente, como no título da matéria “Manaus vibrou com seu Tamba Tajá”.²⁵²

Sobre o disco *Banho de Cheiro* (1980) o jornalista e crítico musical paraense Avelino do Vale afirma a continuidade da concepção regionalista na obra da cantora. Segundo o jornalista:

Ela priorizou “as participações de conterrâneos em seu novo LP como uma conseqüência natural dos sucessos que foram as músicas dos paraenses gravadas nos LPs anteriores. Além de Paulo André e Ruy Barata, ela gravou Waldemar Henrique, com seu ‘Tamba Tajá’. Agora fará o lançamento de Vilar. Ambos os fatos merecem ser saudados como novos sintomas de que está em desenvolvimento a criação de um ciclo de música amazônica dentro da música popular brasileira.”²⁵³

Além dessa citação, a legenda já afirma que “Fafá de Belém quer consolidar o sucesso dos paraenses”.²⁵⁴ O artigo aponta o fato de que a cantora, em seu 3º LP, prioriza o equilíbrio entre compositores paraenses e de outras regiões. Além disso, a seleção de compositores se deveu a aceitação do público, pois fez sucesso. A Indústria Fonográfica influenciou de maneira direta a carreira de artistas ligados à música. A perspectiva criada por Fafá foi tão marcante que está desenvolvendo um “ciclo de música amazônica”. Nesse sentido, há uma percepção da importância que a artista assume perante o estabelecimento de um “circuito” musical, fazendo crescer a expectativa em torno de um “maior espaço do Norte” na mídia brasileira. A ascensão de Fafá também teve conseqüências junto ao ambiente noturno. Chama atenção a matéria:

“A noite paraense andou movimentadíssima neste final de semana. A presença em nossa capital de Fafá de Belém no ginásio do Remo e Eliana Pittman na Tuna, foram grandes atrações que movimentaram um grande público há bastante tempo ávido por um espetáculo diferente. Isso bem precisa acontecer com mais freqüência.”²⁵⁵

²⁵¹ A cantora conterrânea Fafá de Belém, fazendo show Tamba Tajá, no teatro Amazonas. *A Província do Pará*, Belém, 29 abr. 1976, 2º caderno, p.3.

²⁵² Manaus vibrou com Fafá e seu Tamba Tajá. *Província do Pará*, Belém, 05 mai. 1976, 2º caderno, p.3.

²⁵³ VALE, Avelino do. O novo LP de Fafá. *O Estado do Pará*, 14 mar. 1978, 2º caderno, p.4.

²⁵⁴ VALE, Avelino do. Op. Cit.

²⁵⁵ *Jornal A Província do Pará*. 3 abr. 1976, 2º caderno, p.3.

A cantora é retratada como elemento mobilizador do público, junto com Eliana Pittman²⁵⁶. Mais ainda, a matéria expõe uma novidade na cidade que tinha um público “ávido” por espetáculos musicais. Revelando que o circuito musical, nesta vertente regional, ainda não existia. Quando da realização da estréia da turnê do *Tamba Tajá* (1976) em Belém, os comentários são de que reunirá um grande número de espectadores: “uma temporada de três dias talvez não seja suficiente para todo o público interessado em ver Fafá de Belém”. Após estas apresentações a mesma se dirigiu para Santarém e clubes da capital onde reuniu mais um grande contingente.²⁵⁷

Com relação ao contato de Fafá com o público, havia aparições em grande maioria “apoteóticas”. A concepção homérica do “exílio” presente na obra de Ruy Barata e Paulo André também habitou não só o repertório da cantora, mas também o discurso da imprensa paraense na década de 70. Essa perspectiva é notada de forma contundente em diversos momentos. Segundo a cantora:

“Todas essas viagens pelo Brasil me fizeram muito bem (...). Cantar para públicos diferentes, de sul a Norte, é uma experiência riquíssima, cada um sente diferente, você demora a entender porque numa cidade uma música faz o maior sucesso e na outra é recebida friamente. E toda essa Odisséia terminou em São Paulo.”²⁵⁸

A cantora também define o ponto alto da “Odisséia” nas apresentações em Belém, devido ao fato de que considera Belém uma cidade que carrega elementos e símbolos que marcaram a origem e a identidade desta, que passa a compreender mais ainda em seu retorno a terra natal.²⁵⁹ O retorno triunfal também foi delineado no episódio do show em Ananindeua em 1976, no qual a cantora apresentou-se como atração principal. A matéria chega a afirmar que o povo exigiu a presença da artista, como condição a realização do espetáculo, pois, havia rumores do cancelamento de seu show. Por conta disso, os fãs teriam telefonado ao governo municipal questionando a importância fundamental da artista, sem a qual não seria possível o evento. A recepção da cantora é narrada:

“(...) Prefeito, vice-prefeito, vereadores, a totalidade do funcionalismo municipal e o povo em geral acorreu ao ponto em que seria recebida Fafá de Belém, que sempre alegre e comunicativa ganhou salva de palmas e abraços.

²⁵⁶²⁵⁶ A cantora fez sucesso no final da década de 70 “estilizando” o carimbó. Fez turnês pelo Brasil e no exterior incorporando instrumentos eletrônicos ao gênero.

²⁵⁷ Fafá de Belém estréia no Teatro da Paz. *O Estado do Pará*, Belém, 27 abr. 1976, 2º caderno, p.3.

²⁵⁸ CHILD, Susana. Fafá de Belém: quero todas as mordomias. *O Estado do Pará*, 05 jul. 1977, c.2, p.7.

²⁵⁹ CHILD, S. Op. Cit. p.7.

As autoridades municipais recepcionaram a consagrada cantora que a eles devia uma visita para agradecer à deferência de lhe concederem o título honorífico de cidadã Ananindeuense”²⁶⁰

A matéria também afirma que os fãs eram bastante numerosos e que pediam autógrafos e discos da cantora, bem como “pedaços da roupa”. Uma multidão a ovacionava e a cercava ao longo de seu trajeto pela cidade. Não só o público em geral, mas em especial a Câmara dos Vereadores realizou uma seção especial para homenagens a cantora, que eram muitas, pois era difícil “conter os ânimos de quantos queriam discursar e enaltecer o valor artístico” de Fafá. A matéria chega a afirmar que ela estaria no auge da fama e “obtentora de sucesso absoluto”. A mesma matéria citou Paulo André e Ruy Barata como pertencentes ao grupo de compositores de sucesso nacional participantes de uma “arrancada fafaniana”.²⁶¹ O jornalista Avelino do Vale ao comentar o episódio chama Fafá de Belém de “Super star Paraense”, e também que possuía méritos indiscutíveis com relação ao seu talento como intérprete.²⁶²

Sob autoria do deputado Álvaro Freitas do MDB, oposição ao governo, foi colocada em discussão na Assembleia Legislativa a possibilidade de conceder o título de “Honra ao Mérito” à cantora Fafá de Belém, pelos seus “inegáveis méritos, prestígio e reconhecimento nacional”, méritos esses que estavam “elevando o nome e a cultura de nossa terra”.²⁶³ que foi negada.²⁶⁴ Tendo esse fato, a Associação Profissional dos Fotógrafos concedeu-lhe o título cassado. O colunista, do jornal *O Estado do Pará*, Adenirson Lage, em nota criticou o deputado responsável pela cassação dizendo que: “talvez desconhecendo de livre e espontânea vontade a ‘public relations’.” Termo este que será comumente empregado para definir a cantora.²⁶⁵ Mais a frente o jornalista:

“Ninguém desconhece e temos certeza também que não há quem nos venha a discordar, que Fafá de Belém é atualmente o maior veículo de divulgação do Pará por todo o Brasil, em todos os lugares onde ela se apresenta com seu jeito todo característico e sua voz doce por todos aplaudida, levando a presença de nosso Estado e nossa cidade a começar pelo nome artístico que adotou (...)”²⁶⁶

²⁶⁰ Recepção especial à Fafá no interior. *O Estado do Pará*, Belém, 05 abr. 1976, p.5.

²⁶¹ Idem

²⁶² Fafá. *O Estado do Pará*, 22 dez. 1977, p.3.

²⁶³ Mérito à Fafá. *A Província do Pará*, Belém, 24 ago. 1977, c.2, p.5.

²⁶⁴ Fafá perdeu Honra ao Mérito na AL. *O Estado do Pará*, Belém, 13 abr. 1976.

²⁶⁵ Fafá em Belém. *O Estado do Pará*, Belém, 23 dez. 1977, p.8.

²⁶⁶ LAGE, Adenirson. Mérito à Fafá. *O Estado do Pará*, Belém, 21 abr. 1976, p.6.

Embora tenha sido cassado o título, a AL demonstrou que reconhecia o “mérito” da cantora, pois a votação em seu favor foi bastante expressiva. E só não teve um saldo positivo devido a intrigas do partido do ARENA, que encarou a questão como uma problemática que poderia trazer desvantagens eleitorais no futuro. De qualquer forma, isto implica em dizer que foi aprovada do ponto de vista cultural, a homenagem a Fafá de Belém. A querela entre o partido de governo e a cantora pode ser explicada pela inclinação sua política, que se declarou em diversos momentos oposicionista. A inclinação *regional-progressista* incomodava os deputados da ARENA.

O sucesso e o status adquirido pela cantora chamaram atenção dos políticos, pois, também havia um interesse em conseguir o apoio da intérprete em campanhas eleitorais. Como na matéria “O embalo dos votos”²⁶⁷ que comentou sobre o comício que fizeram Fafá e Paulo André para o MDB, na época oposição ao governo, e que seria um dos maiores “lances” eleitorais da campanha do partido. Sobre a visão política de Fafá ela afirma que sua visão política se baseia em tomar posição, o artista deve possuir essa postura, por outro lado, não deve levantar estandarte.²⁶⁸ Segundo ela: “(...) não entendo nada de política. Mas acho que o simples ato de cantar já é uma atitude política (...)”.²⁶⁹ E embora tenha feito comício em prol do MDB, em outra passagem vai dizer que tanto a oposição quanto o ARENA são a “mesma coisa”.²⁷⁰ Porém, ficou claro que havia uma inclinação oposicionista tanto na postura política de Fafá.

Outro episódio chama atenção. Na festa “Rainha do Turismo do Pará” que ocorreu em 1979, houve uma premiação bastante significativa, não para a garota que receberia o prêmio que dá nome ao evento, mas para a cantora Fafá de Belém. A festa tinha como objetivo premiar a mais bela entre as candidatas que representariam a Secretaria de Turismo do Estado do Pará, tendo como atração musical a citada intérprete. Nas matérias jornalísticas a respeito da noite ficaram ao segundo plano as candidatas a “Rainha”, dando destaque a Fafá, que recebeu elogios como: “A magnífica

²⁶⁷ O embalo dos votos. *O Estado do Pará*, Belém, 16 set. 1978, 2º caderno, p.12.

²⁶⁸ Gilberto Danin entrevista Fafá de Belém: “sou a favor da liberdade”. *O Estado do Pará*, Belém, 14 ago. 1977, caderno especial, p.1.

²⁶⁹ Fafá assustada com os jovens. *O Estado do Pará*, Belém, 14 jan. 1979, p.12.

²⁷⁰ Idem

intérprete da música popular brasileira que é a nossa Fafá de Belém”. O evento foi tratado como “uma noite inesquecível” pelos jornais.²⁷¹

Na espera da contagem dos pontos, a apresentação triunfal de Fafá de Belém, fez um show de aproximadamente uma hora com o público participando de maneira “vibrante”. Fica claro o tom de honraria e orgulho que a imprensa concedeu a artista, reafirmando-a “cada vez mais firme e personalíssima em sua interpretação” e que “galga com justiça e sem favor nenhum a posição que desfruta entre os maiores intérpretes da música brasileira”. Por fim do evento a honraria: “Embaixatriz do Pará no Mundo”, entregue pela Prefeitura Municipal de Belém.²⁷²

O título se referiu à função de divulgadora que a cantora recebeu a partir do momento em que se enquadrou nos parâmetros da mídia brasileira. As constantes aparições audiovisuais a que nos reportamos anteriormente ganham essa conotação especial, seja às pessoas públicas da capital paraense, seja ao grande público. O jornalista Gilberto Danin, entrevistando Fafá de Belém, resumiu o sentimento emprestado à intérprete como “Embaixatriz”. Segundo ele:

“(…) grande conterrânea, hoje um nome nacional, da dimensão igual a uma Gal, de uma Betânia, de uma Elizeth Cardoso. Fafá de Belém, senhores, é hoje monstro sagrado da nossa música popular, com rumo certo ao estrelismo internacional até. (...) Quem neste país, atualmente, não canta ‘Foi Assim’? ou não fica emocionado ouvindo a interpretação magnífica desta cantora que hoje em dia é uma das maiores fontes de divulgação não só da nossa cidade, como de todo o Estado”.²⁷³

Outra matéria jornalística que demonstra claramente um episódio no qual exerce a função de “Embaixatriz do Pará no Mundo” é sua entrevista à revista nacional de humor *Pasquim*. A mesma que já havia criticado Fafá de Belém, dessa vez, segundo o *Jornal O Estado do Pará*, ela teria “quebrado o galho” dos paraenses, pois comentou a respeito da cultura local, concluindo no texto: “(...) Pelo menos os viventes lá do Sul do País tão sabendo agora como se faz farinha de mandioca e se tira tucupi”.²⁷⁴

²⁷¹ A festa inesquecível da cidade. *O Estado do Pará*, Belém, 13. Jan. 1979, 2º caderno, p.12.

²⁷² Idem

²⁷³ Gilberto Danin entrevista Fafá de Belém: “sou a favor da liberdade”. *O Estado do Pará*, Belém, 14 ago. 1977, caderno especial, p.1.

²⁷⁴ Fafá quebrou o galho. *O Estado do Pará*, Belém, 20 ago. 1976, 2º caderno, p.5.

Esta nota subtende o “isolamento” cultural da região, pois o sentido geral foi que os habitantes do Sul do país não conhecem nada a respeito dos costumes e da vivência da região amazônica. Por essa razão, o nexo da mensagem é a função de divulgadora, de serviço prestado, da cantora em questão, ao Pará. As canções cantadas por Fafá de Belém são tidas por vários críticos locais como um painel divulgador da cultura regional, aí residindo o serviço de “Embaixatriz”. A respeito do primeiro álbum de Fafá de Belém, *Tamba Tajá* (1976), o jornalista Luís Santos:

“O primeiro LP de Fafá de Belém, ‘Tamba Tajá’. Apesar de ser uma cantora com o repertório e características nacionais, Fafá de Belém escolheu para seu LP pela POLYDOR um repertório que caracteriza todo o nosso folclore e uma cultura enraizada no Norte do Brasil e pouquíssima difundida pelo resto do país. Apesar do progresso muitas vezes destruidor, a Região Amazônica continua a ser uma das maiores reservas de mitos, lendas e credências do Brasil. Do nosso folclore faz parte muita coisa boa; entre as lendas que até hoje consegue permanecer vivas no folclore da região está a do ‘Tamba Tajá’ (...).”²⁷⁵

Entre as honrarias, talvez a mais significativa e que se constitui como evidência da tão falada “unanimidade” dentro da música paraense é o troféu de melhor intérprete do Festival “Três Canções para Belém” que teve o nome “Fafá de Belém”.²⁷⁶ Podemos perceber que em um ambiente como o desse festival, que tinha como objetivo homenagear a cidade de Belém, é valorizada a performance da intérprete que conjugou um misto de grande cantora com de *public relations* do Pará, sendo que a última tem mais sentido dentro do contexto do Festival. Já que o mesmo teve como meta a promoção de outros artistas paraenses, aproveitando a iniciativa e o exemplo de Fafá como mote para o sucesso de outros talentos.

Segundo o ganhador do Festival “Três Canções para Belém”, Antônio Carlos Maranhão, a importância do evento residiu no fato de que finalmente houve uma aproximação dos compositores. Além disso, falou da criação de um “Clube dos Compositores” que tinha, entre outros, Paulo André e Ruy Barata. Também comentou sobre outros compositores, mas destacou a “tríade” que os dois compunham com Fafá. Sobre Paulo André: “(...) além de ter parte do seu trabalho, já documentado na voz de

²⁷⁵ O primeiro LP de Fafá de Belém: “Tamba Tajá”. *O Estado do Pará*, Belém, 25 abr. 1976, 2º caderno, p.9.

²⁷⁶ Três canções para Belém. *O Estado do Pará*, Belém, 15 out. 1977, p.9.

Fafá, ele ainda tem muita ‘bagagem’ para ser mostrado de nível igual ou melhor que muitos compositores existentes no Sul (...)”.²⁷⁷

Deve ficar claro que existiam outros compositores e intérpretes paraenses famosos em Belém e fora do Estado, como o próprio Antônio Carlos Maranhão deu a entender. Porém, o nosso foco se concentra nos personagens citados devido à projeção que obtiveram no final dos anos de 1970. Por essa razão, este capítulo se concentra em Fafá de Belém, que levou a dupla Paulo André e Ruy Barata a ser ouvida em “todos os cantos do País”, como é repetidamente comentado na imprensa paraense do final dos anos 70.

A respeito de Fafá de Belém, Paulo André, em entrevista ao jornal *O Estado do Pará*,²⁷⁸ explica que o relacionamento entre eles é uma “amizade antiga”. Antes da cantora se tornar famosa, ela era peça integrante de espetáculos montados em Belém, que o compositor criava juntamente com seu pai, nos quais Fafá interpretava suas canções. Paulo André afirmou que os que conheciam o talento de Fafá não duvidavam que ela conseguisse êxito no Centro-Sul. Segundo ele: “uma cantora sensual e simpática. Lá se fez pelo seu talento indiscutível”. Na mesma reportagem, ficou claro o fato de que o sucesso nacional foi fruto da união entre os personagens envolvidos neste trabalho e que as canções da dupla foram gravadas no segundo LP *Água* (1977) devido à grande receptividade do público nas turnês pelo Brasil. Segundo a matéria, na composição do segundo LP, Fafá passou por Belém e levou “quase todo o repertório de Paulo André”.²⁷⁹

Com relação ao álbum *Água* (1977) o cantor, jornalista e crítico musical Edgar Augusto comentou a respeito no ano de lançamento dizendo que Fafá estava “longe de Tamba Tajá”, que não teria dado continuidade ao primeiro álbum. Segundo ele, a estratégia de dar vez ao gosto pessoal na seleção do repertório é válida, mas não seria uma boa idéia modificar a concepção do álbum como bem entender, “acreditando que o público concordará com o material apresentado”. Segundo Edgar Augusto, o sucesso da cantora se devia, portanto, ao impacto nacional de *Tamba Tajá* (1976), que destacou virtudes individuais da cantora, combinadas com a seleção do repertório variado e

²⁷⁷ Vencedor do Festival diz que atingiu seu objetivo. *O Estado do Pará*, Belém, 18 out. 1977, 2º caderno, p.5.

²⁷⁸ Som da Amazônia para todo o país. *O Estado do Pará*, Belém, 25 nov. 1976, 2º caderno, p.1.

²⁷⁹ Idem.

regional. Mais ainda, “em dose perfeita para atingir um padrão de bom gosto, os mais diversos tipos de público”.²⁸⁰

Por fim, Edgar Augusto termina dando um conceito “razoável para bom” ao disco *Água*, “perdendo de longe para ‘Tamba Tajá’”. Segundo ele, a gravadora da cantora sabia que as vendas do segundo disco poderiam não atender aos números obtidos, dessa forma a Phonogram estava “assustada com as lojas”, porque não estaria repetindo o sucesso do disco de estréia.²⁸¹

Mas se tomarmos os números de vendas do álbum *Tamba Tajá* (1976) notamos que pertenceu à lista dos discos mais vendidos na cidade de Belém, atestando em certa medida, a validade da inserção da cantora junto ao grande público. Em maio de 1976, o Long Play e a Fita Cassete *Tamba Tajá* chegou ao 1º lugar dos mais vendidos nas discotecas da capital, sustentando-se até meados de outubro entre os dez mais vendidos. De maneira semelhante, o *Água* também seguiu a mesma perspectiva mercadológica. Contrariando as previsões de Edgar Augusto, o disco *Água* conseguiu superar em vendas o antecessor, chegando à marca de 95 mil cópias vendidas, que à época colocou Fafá entre os 10 (dez) artistas mais vendidos do ano. Além de se constituir um dos maiores sucessos da Indústria Fonográfica Brasileira de todos os tempos até os dias de hoje.²⁸²

Por outro lado, Edgar Augusto nos demonstra que a receptividade ao conceito regionalista era muito boa junto ao público, seja no Pará ou no Brasil. Além do que nos demonstra o imaginário a respeito da Indústria Fonográfica dos anos de 1970. A leitura que fazia do processo produtivo e da expectativa de vendas explica os rumos e as opiniões que envolveram a carreira de Fafá de Belém. A importância que a cantora teve nesses anos, só pode ser pensada quando envolvemos o volume de vendas que obteve no mercado nacional de discos. As honrarias e homenagens são fruto do sucesso mercadológico obtido ao longo desses anos. A ascensão de Fafá é a tradução da

²⁸⁰ “Água” – Fafá de Belém – Phonogram: Fafá de Belém longe do Tamba Tajá. *O Estado do Pará*, Belém, 30 abr. 1977, 2º caderno, p.7.

²⁸¹ “Água” – Fafá de Belém – Phonogram: Fafá de Belém longe do Tamba Tajá. *O Estado do Pará*, Belém, 30 abr. 1977, 2º caderno, p.7.

²⁸² Cf. Pesquisa Som. *O Estado do Pará*, Belém, 25 abr. 1976, 2º caderno, p.9; Pesquisa Belém. *O Estado do Pará*, Belém, 06 jun. 2º caderno, p.6; Pesquisa Som. *O Estado do Pará*, Belém, 09 mai. 2º caderno, p.9;

aceitação junto ao público consumidor de seus discos no Brasil. O êxito artístico da cantora estava ligado “às paradas de sucessos”.²⁸³ A atenção sobre a mesma recaiu após essa constatação mercadológica. A preocupação de Edgar Augusto, portanto, estava focada em uma possível mudança na concepção artística da cantora, com a sua ‘nacionalização’, que poderia levá-la a deixar de ser uma divulgadora em potencial da cultura local.

Interessante notar que a perspectiva presente na crítica de Edgar Augusto foge ao padrão reflexivo da Escola de Frankfurt sobre Indústria Cultural, abordada em capítulos anteriores. Pois, ele foge ao esquema de “linha de montagem” denunciado por Theodor Adorno, afirmando que o sucesso de Fafá residia justamente no “diferencial” do que comumente se via na mídia brasileira. O fato de chamar atenção por seus atributos físicos e artísticos fora dos padrões nacionais foi determinante na sua inserção junto ao mercado fonográfico do Eixo Rio - São Paulo. O público para Edgar Augusto é o elemento central do mercado, cabendo a ele também a determinação dos produtos mais consumidos ou não.

Em 1977, a TV Bandeirantes exibiu um especial sobre Fafá de Belém bastante polêmico, colunista paraense Francisco Mendes rendeu severas críticas ao trato que a mídia brasileira deu as aparições televisivas da cantora, criticando primeiramente o formato da dos musicais exibidos pela TV Globo, a pioneira neste tipo de programa no Brasil. O início foi dado no *Fantástico*, programa de variedades dominical que noticiava fatos que ocorreram ao longo da semana. Para o jornalista as tentativas de novos formatos da TV Globo se resumem a “apelar” aos recursos técnicos. Resumindo as produções do *Fantástico* da Globo:

“(…) longe dos palcos, os artistas apareciam cantando nas ruas, montanhas, andando de carro, velejando, coisas assim. Mas o negócio cansou e ninguém mais agüentava ver o Ronnie Von, por exemplo, cantando a bordo de um iate uma música sobre o mar (...)”²⁸⁴

Segundo Francisco Mendes, a TV Bandeirantes propunha um novo modelo de exibição, prometendo novidades no ramo. Nesse sentido, baseado no formato de musicais, realizou especiais com Chico Buarque de Holanda, Milton Nascimento e

²⁸³ Fafá de Belém. *A Província do Pará*, Belém, 30 abr. 1976, 2º caderno, p.5.

²⁸⁴ MENDES, Francisco. Fafá não merecia isso. *O Estado do Pará*, Belém, 25 ago. 1977, p.7.

agora era vez de Fafá de Belém. Porém, mesmo assim considera a tentativa “frustrada” pois, resultou em “um dos piores programas especiais que nós de Belém tivemos a oportunidade de assistir ultimamente”.²⁸⁵

Essa crítica enquadra os videoclipes de Fafá de Belém, demonstrando uma opinião negativa sobre as produções relacionadas por nós no trabalho. Partindo da idéia de que esse formato estava falido, a nova concepção de “especial” seria um misto de depoimentos e performances da cantora. Os compositores Paulo André e Ruy Barata foram convidados a ceder entrevistas anexadas à edição do programa. Um ponto desastroso segundo Guilherme Cunha Pinto, da Revista *Veja*, pois para ele os depoimentos ficaram “embaralhados, quase sem nexos, prejudicados por frustrada tentativa de satisfazer a edição”. Opinião compartilhada pela dupla que participou, pois o próprio Ruy Barata no evento de lançamento do Especial balançou a cabeça de forma negativa quando foi parabenizado por amigos. Porém, ressaltou, assim como seu filho e parceiro, como “simplesmente espetacular, o que é inegável, ver Fafá levar seu canto amazônico pelo Brasil afora”.²⁸⁶

Podemos perceber que essa projeção da cantora na mídia brasileira resultou em uma divulgação da tríade Ruy, Paulo e Fafá. Ao mesmo tempo resultou na divulgação de conceitos nascidos em debates a identidade amazônica. Expõe muito do imaginário em torno da região, tanto do ponto de vista dos paraenses, como revela concepções de indivíduos de outras regiões sobre a Amazônia.

²⁸⁵ Idem

²⁸⁶ Idem

CONCLUSÃO

O campo de atuação da música popular não se resume ao entretenimento. Ao contrário, chega aos mais diversos âmbitos da sociedade e influencia de forma decisiva nos debates em torno da cultura. Como no caso da conjuntura amazônica do final dos anos 70, onde a obra da dupla Paulo André e Ruy Barata popularizou os debates em torno da academia e dos ambientes da política. Porém, a importância destes indivíduos foi mais incisiva, pois a canção popular, amparada pela divulgação massiva promovida pelas estruturas da indústria cultural brasileira, conseguiu chegar ao público de forma que a Literatura acadêmica e os políticos de tendência *regional-progressista* jamais sonharam almejar: um canal direto de comunicação. As metáforas sobre a Amazônia criadas pela dupla e difundidas no canto de Fafá de Belém conseguiram redefinir os parâmetros de representação a respeito da região. Ao mesmo tempo, expuseram o imaginário da época em torno da mesma, em sons e imagens.

A popularização se deu devido à interação de Ruy Barata junto a ambos ambientes: acadêmico, político e musical. Nos quais participou de maneira ativa e contribuiu decisivamente na formação da opinião pública a respeito dos rumos da Amazônia. Portanto, podemos dizer que as composições da dupla tinham como objetivo “conscientizar” as “massas”, por essa razão, uma arte ligada aos referenciais do Centro Popular de Cultura e do PCB, do qual Ruy Barata fez parte, inclusive como Deputado.

Vimos ao longo dos capítulos que esta visão que a mídia e a produção de Fafá de Belém, projetaram tinha uma relação com a ideologia dos veículos de “massa” sobre a Amazônia. Entre outras palavras, a cantora criou um personagem através das performances, do figurino, das temáticas e arranjos das canções que se constituía como uma metáfora da Amazônia. Ao mesmo tempo, reelaborava novos conceitos sobre a própria região. Ainda é prematuro considerar até que ponto as representações audiovisuais foram capazes de “inventar” uma concepção amazônica, embora seja inquestionável a tese defendida de que, no contexto do final dos anos 70, são fundamentais para um processo desse tipo.

No panorama geral da obra da cantora, em termos sonoros, a experiência de trato mais regionalista, em um sentido amazônico foi o álbum *Tamba Tajá* (1976), pois os arranjos e os temas, seja nos ritmos ou nos instrumentos, traziam à compreensão de um

trabalho “exótico” aos parâmetros da Indústria Cultural (leia-se MPB). A utilização do carimbó é marcante, pois ele expõe ao Brasil uma dança e um ritmo fechado, ainda nos anos 70, ao Pará. Bem como os instrumentos de batoque, a flauta sugerindo “canto de pássaros” e um som de água corrente, dos “paus de chuva”, ambientando a mata e os rios na canção *Tamba Tajá* e em *Indauê Tupã* é interessante a ambientação percussiva, sugerindo um canto indígena. A escolha nesta de não usar instrumentos de cordas e elétricos soa diferente ao nacional, bem como o vocabulário. Dentro de um contexto narrativo texto-som, a sensação causada pelas duas canções é de estar no meio da floresta, como sugere a concepção gráfica do álbum.

A natureza na *era regionalista* de Maria de Fátima aparece como um elemento vivo, prosopopéia. A natureza simboliza a própria cultura amazônica com sua vida própria. Nesse sentido, resume a importância da obra da cantora. E mais além, a tradição criada nesses anos 70, a respeito de uma música regional. A importância da compreensão artística revelou muitas nuances²⁸⁷ da vida social e política de Belém do surgimento da cantora e até os dias de hoje.

Através das aparições na TV em rede Nacional é inegável a importância que a cantora “Era regionalista” da cantora assume junto aos debates a respeito da Amazônia, seja no campo político, ideológico ou cultural. A perspectiva *regional-progressista* que habitava as câmaras paraenses se populariza graças aos temas expostos nas performances da cantora. Estas tornaram massivos os discursos acadêmicos e políticos recorrentes à época. Isso se deveu a aproximação entre Fafá de Belém e a dupla Paulo André e Ruy Barata. A simbiose entre estes três artistas e a Indústria Fonográfica da época foi capaz de transportar um debate, até então restrito, ao campo de interpretação do grande público. Os elementos que aparecem nos videoclipes de Fafá são carregados de simbolismos. Estes são encarregados não só de cumprir a proposta de “intérprete regional, de face amazônica”,²⁸⁸ como pretende definir Alfredo Oliveira, mas, em certa medida, também refletia o imaginário do Brasil sobre a região.

²⁸⁷ MORAES, José Geraldo Vinci de. “História e Música; canção popular e conhecimento histórico”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.20, n. 39, p.216, 2000.

²⁸⁸ OLIVEIRA, Alfredo. *Ritmos e cantares*. p.177

Quanto à inserção do regionalismo na canção, foi em grande medida, fruto da trajetória de Fafá. Naturalmente, outros aspectos além do talento individual devem ser levados em consideração. Pois, em se tratando de Indústria Cultural devemos pensar que muitos aspectos incidem sobre o “sucesso”: condições econômicas, culturais, sociais, ideológicas, etc. Bem como, as temáticas desenvolvidas no repertório da cantora são uma síntese de diversos compositores, não há uma originalidade na obra de Fafá, mas cabe analisar que aspectos tornaram possível a sua ascensão ao status de ícone da cultura paraense nos finais dos anos de 1970.

O sucesso da cantora ganha essa grandiosidade junto à imprensa, devido estar inserido no contexto *regional-popular*. Pois, o sentimento “colonial” não é capaz de dissipar a vontade de fazer presente nos acontecimentos do País. É importante frisar que em todo regionalismo está incluído o sentimento de unidade nacional, de pertencimento. Ao contrário do “separatismo”, o regionalismo reclama atenção, não independência.²⁸⁹ Levando-se em consideração suas aparições televisivas, há um profundo paradoxo, criado pela coexistência entre um discurso valorizador da Amazônia, nos LPs, juntamente com a construção audiovisual dos videoclipes. Pois, os mesmos reproduziram as tradicionais leituras “hegemônicas” acerca da região, segundo Manuel S. Dutra difundidas através da televisão. Por essa razão, as severas críticas de jornalistas e artistas paraenses, como Ruy Barata, dirigidas aos especiais nacionais sobre Fafá de Belém. Porém, a compreensão deve estar pautada na perspectiva do “poder de oferta” da televisão. Desta forma, a indústria cultural nacional moldou as aparições da cantora pautada nas leituras tradicionais do grande público do Centro-Sul.

A tríade composta por Paulo André, Ruy Barata e Fafá de Belém inaugurou uma “moderna tradição” musical paraense. Juntamente com Waldemar Henrique, revisitado nos anos 70, fundaram um novo paradigma estético da MPB em Belém, não cantando exclusivamente questões nacionais, surgindo uma “linha amazônica”. A importância dos três foi fundamental na constituição de circuito musical de tendência regional, de um sentimento de “profissionalismo”, bem como o de busca de novos talentos. A carreira nacional e internacional de Fafá de Belém abriu perspectivas para a canção

²⁸⁹ PETIT, Pere. “Economia, política e discursos regionalistas no Pará”. In: *Chão de Promessas: elites políticas e transformações econômicas no Estado do Pará Pós-1964*. Belém: Paka-tatu, 2003. p.269.

popular paraense, não só quanto à afirmação de uma “linha amazônica”, quanto junto a Indústria Cultural brasileira que passou a abrir precedentes para outros artistas.

Na perspectiva explorada por Hermano Vianna a respeito do processo que conferiu ‘autenticidade’ ao samba, no qual verificou que a valorização do “popular brasileiro” se deu na “promiscuidade” entre “elite brasileira” e “povo brasileiro”, podemos dizer que a “linha amazônica da música popular paraense que foi analisada ao longo de nosso trabalho também obedeceu a essa interação. Pois, as composições de Paulo André e Ruy Barata, bem como as performances de Fafá de Belém, são fundadas no contato que estes indivíduos tiveram com os ideais de “homem amazônico”. Bem como tinham como objetivo também o projeto de unificar um sentimento regional. Portanto, o nacional-popular serviu como parâmetro de proposta musical ‘autêntica’ nos anos 60 (samba), mas na década de 1970 verificamos que os rumos de interação política dos artistas paraenses aqui envolvidos com a imprensa, a intelectualidade e o público, resultaram em redimensionar o debate em torno de “popular”.

Embora não haja uma “pureza”/“autenticidade” na música paraense, nem em qualquer manifestação cultural, devemos notar que existem referências a separar diversos estilos musicais. Há certo segmento do mercado musical que identifica artistas em um grupo denominado “música regional”, entre eles Paulo André Barata. Portanto, é perigosa a redução da mesma à chamada “MPB no Pará”. Essa espécie de análise está presente em diversos intelectuais, entre eles os mais importantes são Alfredo Oliveira²⁹⁰ e Tony Leão da Costa²⁹¹. Ambos pensam que era realizada uma espécie de incorporação de elementos amazônicos nas músicas produzidas por esses artistas, mas o que não tornava essa música paraense regional. Esta investigação ainda precisa ser tomada com mais exatidão, que deverá ser retomada em outros momentos. A própria compreensão regionalista que Ruy Barata assume a respeito das suas letras merece que consideremos um estilo de “música regional”. O importante é compreender que os indivíduos envolvidos em nossa análise consideravam estas construções sonoras como regionalistas.

²⁹⁰ OLIVEIRA, Alfredo. *Ritmos e cantares*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1997.

²⁹¹ COSTA, Tony Leão da. *Música do Norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da “MPB” no Pará (anos 1960 e 1970)*. Belém: Universidade Federal do Pará, 2008. Dissertação de Mestrado.

Portanto, estes indivíduos que formaram nosso material de análise (Ruy, Paulo e Fafá) são responsáveis por inaugurar uma tendência musical semelhante ao do samba carioca, tendo foco regionalista. Por outro lado, justifica a pluralidade da cultura brasileira, já que o regional paraense também congrega a heterogeneidade da MPB. A música popular paraense dos anos 70 revelou um debate mais profundo que estava ligado à própria indefinição do que é a ‘legítima’ MPB, do que é ser brasileiro. Uma categoria mais heterogênea do que supõe qualquer sentimento regionalista. A MPB deve ser pensada como um projeto de (re)invenção do Brasil que ao mesmo tempo reduz a riqueza da sua própria diversidade. A música popular paraense também se orientou neste sentido, criando um discurso em torno da cultura paraense, tentando unificá-la, ignorando as diversas manifestações musicais da cidade de Belém.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Cristina; MURRIETA, Rui Sérgio Serreni; NEVES, Walter A. *Sociedades caboclas amazônicas: modernidade e invisibilidade*. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2006.

ADORNO, Theodor. O fetichismo na música e a regressão da audição. *Textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Coleção os pensadores).

BECKER, Bertha K. *Amazônia*. São Paulo: Ática, 1994.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *Textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Coleção os pensadores).

CAMPOS, Augusto. “Introdução”. In: _____. *O Balanço da Bossa e outras Bossas*. São Paulo, perspectiva, 2003.

COSTA, Tony Leão da. *Música do Norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da “MPB” no Pará (anos 1960 e 1970)*. Belém: Universidade Federal do Pará, 2008. Dissertação de Mestrado.

DUTRA, Manuel José Sena. *A Natureza da TV: uma leitura dos discursos da mídia sobre a Amazônia, biodiversidade, povos da floresta*. Belém: NAEA, 2005.

FERNANDES, José Guilherme. “Paranatinga, o nativo das águas na res da brasilidade”, *Rev. Do Curso de Letras da UNAMA*, Jun., 1995

_____. *Rotas do mito: estudos e pesquisas em literatura, oralidade e cultura*. Belém: UFPA, 2006.

GARCIA, miliandre. “A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) e da União Nacional dos Estudantes (UNE)”. *Revista Brasileira de História*, n. 47, v. 24, ANPUH/ Humanitas / FAPESP, 2004. pp. 127-162.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KRAUSCHER, Valter. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

- IANNI, Otávio. *Teorias da globalização*. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 2006.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*. Belém: Cejup, 1995.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura na Amazônia. Curso de Especialização para Técnico Cultural*. Belém: Secult-Centur, 1989.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. “O tempo presente do tempo passado”. In: NUNES, André Costa et alli. *1964 relatos subversivos: os estudantes e o golpe militar no Pará*. Belém: Edição dos Autores, 2004.
- LOUREIRO, Violeta R. *Estado, homem, natureza*. Belém: Cejup, 1992
- MAUÉS, Raimundo Herald. “Amazônias: identidade regional e integração nacional”. In: *Uma “outra” invenção da Amazônia*. Belém: CEJUP, 1999.
- MIGUEL, Luis Felipe. *Política e mídia no Brasil: episódios da história recente*. Brasília: Editora Plano, 2002.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Rev. bras. Hist.*, São Paulo, v. 20, n. 39, 2000
- NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- _____. *História e Música*. São Paulo: Autêntica, 2005.
- _____. *Cultura Brasileira: Utopia e massificação (1950- 1980)*. São Paulo: Contexto, 2006.
- _____. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Rev. Bras. Hist*, São Paulo, v. 24, n. 47, 2004 .
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura e poder no Brasil Contemporâneo*. Curitiba: Juruá, 2002.
- NOVAES, Adauto; WISNICK, José Miguel. *Música*. São Paulo: Brasiliense, 1982. (col. *O Nacional e o popular na cultura brasileira*)
- OLIVEIRA, Alfredo. *Ritmos e cantares*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1997.

OLIVEIRA, Alfredo. *Ruy Guilherme Paranatinga Barata*. Belém: Edições Cejup, 1990.

OLIVEIRA, Relivaldo Pinho de. *Mito e modernidade na trilogia amazônica, de João de Jesus Paes Loureiro*. Belém: NAEA, 2003.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PARANHOS, Adalberto. “Entre o sim e o não: ciladas da canção”. *Revista ArtCultura*, vol. 3, n. 3, 2001.

PINTO, Lúcio Flávio. *No rastro do saque*. São Paulo: Hucitec, 1978.

PETIT, Pere. *Chão de Promessas: elites políticas e transformações econômicas no Estado do Pará Pós-1964*. Belém: Paka-tatu, 2003.

RUDIGER, Francisco. A escola de Frankfurt e a trajetória da crítica a indústria cultural. *Estudos de Sociologia*, v. 3, n. 4, p.17, 1998.

SALLES, Vicente. *Música e músicos no Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970.

SANDRONI, Carlos. “Adeus à MPB”. In: CAVALCANTE, Berenice (org.) et all. *Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Perseu Abramo, 2004.

SILVA, Edilson Mateus Costa da. "Foi Assim": Múltiplas Narrativas do audiovisual e a cultura amazônica. *História, Imagem e Narrativas*, v. 7, p. 15, 2008. ; *Meio de divulgação:* Digital; Homepage: <http://www.historiaimagem.com.br/edicao7setembro2008/edicao7.php>

SODRÉ, Luis Werneck. *Síntese da História da Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999. 19 ed.

TATIT, Luís. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TÉO, Marcelo. Introdução. In: *A vitrola nostálgica: música e constituição cultural (Florianópolis, décadas de 1930 e 1940)*. Florianópolis: Letras contemporâneas, 2007.

THOMPSON, Edward P. “Introdução: costume e cultura”. In: *Costumes em Comum*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

VIANNA, Luiz Werneck. “Os ‘simples’ e as classes cultas na MPB”. In: *Decantando a república, vol. 1: inventário histórico e político da canção popular moderna*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

FONTES:

- JORNAIS (1976-1980):

A Província do Pará

O Estado do Pará

O Liberal

- DISCOS:

Música Popular do Norte. Rio de Janeiro: Discos Marcus Pereira, 1976. LP.

HERIQUE, Waldemar; Maria Helena Coelho Cardoso. *Canções de Waldemar Henrique*
Belém: Secult, 1976. LP.

BARATA, Paulo André. *Nativo*. São Paulo: Continental, 1978. LP

_____. *Amazon River*. São Paulo: Continental, 1980. LP.

_____. *Paulo André Barata*. Belém: Secult, 1991. 2 CDs.

BELÉM, Fafá de. *Tamba Tajá*. Rio de Janeiro: Polydor, 1976. LP.

_____. *Água*. Rio de Janeiro: Phonogram, 1977. LP.

_____. *Banho de Cheiro*. Rio Janeiro: Phonogram, 1978. LP.

_____. *Estrela Radiante*. São Paulo: Polygram, 1979. LP

_____. *Crença*. Rio de Janeiro: Phonogram, 1980. LP.

_____. *Aprendizes da Esperança*. Som Livre, 1985. LP.

_____. *O canto das águas: Fafá de Belém do Pará*. Belém: Secretaria de Cultura do Estado do Pará, 2002. CD.

LIMA, Vital. *Cheganças*. Rio de Janeiro: Tapeçar, 1980. LP.

CHAVES, Nilson. LIMA, Vital; *Waldemar*. Outros Brasis, 1993. LP.

- VÍDEOS:

REDE GLOBO DE TELEVISÃO

Disponível em: <http://video.globo.com/Videos>

Filho da Bahia (1975)

Haragana (1976)

Canção sobre o boto (1976)

Foi Assim (1977)

Moça do Mar (1978)

Estrela Radiante (1979)

ANEXO 1 - Estratégia de ocupação da Amazônia (1953 a 1980)

<i>Ano</i>	<i>Programas, projetos e órgãos executores</i>	<i>Objetivos</i>
1953	SPVEA – Superintendência do Plano de Valorização econômica da Amazônia/Presidência da República.	Elaborar planejamentos quinquenais para valorização econômica da Amazônia
1958	Rodovia Belém-Brasília (BR-010)/Ministério dos Transportes, DNER	Implantar um eixo pioneiro para articular a Amazônia Oriental ao resto do País
1960	Rodovia Cuiabá-Porto Velho (BR-364)/Ministério dos Transportes, DNER	Implantar um eixo pioneiro para articular a porção meridional da Amazônia.
1966	SUDAM – Superintendência da Zona Franca de Manaus/Ministério do Interior	Coordenar e supervisionar programas e planos regionais; decidir sobre a redistribuição de incentivos fiscais
1967	SUFRAMA – Superintendência da Zona Franca de Manaus/Ministério do Interior	Integrar a porção ocidental da Amazônia, mediante criação de um centro industrial e agropecuário e isenção de impostos
1968	Comitê Organizador dos Estudos Energéticos da Amazônia/Ministério das Minas e Energia	Supervisionar estudos referentes ao aproveitamento do potencial energético
1968	Incentivos Fiscais / SUDAM	Promover investimentos na região, por meio de deduções tributárias significativas
1970	PIN – Programa de Integração Nacional	Estender a rede rodoviária e implantar projetos de colonização oficial nas áreas de atuação da SUDENE e SUDAM
1970	Proterra – Programa de	Promover a capitalização rural

	Redistribuição de Terras e Estímulo à Agroindústria do Norte e Nordeste.	
1970	Incra – Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária/Ministério do Interior	Executar a estratégia de distribuição controlada da terra
1974	Polamazônia – Programa de Pólos Agropecuários e Agrominerais da Amazônia/Ministério do Int., Agric. e Transp.	Concentrar recursos em áreas selecionadas visando o estímulo de fluxos migratórios, elevação do rebanho e melhoria da infraestrutura urbana.

Fonte: Apud BECKER, Bertha K. “A Amazônia no espaço brasileiro”. In: *Amazônia*. São Paulo: Ática, 1994. p.16-17.