



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA E
ANTROPOLOGIA - PPGSA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ANTROPOLOGIA SOCIAL**

NÉLIO RIBEIRO MOREIRA

A música e a cidade

**Práticas sociais e culturais na cena da canção popular em Belém do Pará na
década de 1980.**

**BELÉM DO PARÁ
2014**

NÉLIO RIBEIRO MOREIRA

A música e a cidade

Práticas sociais e culturais na cena da canção popular em Belém do Pará na década de 1980.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia – PPGSA, da Universidade Federal do Pará, para obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Maurício Dias da Costa

BELÉM DO PARÁ
2014

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

Moreira, Nélio Ribeiro, 1976-

A música e a cidade: práticas sociais e culturais na cena da canção popular em Belém do Pará na década de 1980 / Nélio Ribeiro Moreira.- 2014.

Orientador: Antonio Maurício Dias da Costa.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Belém, 2014.

1. Música e antropologia Belém (PA), 1980. 2. Música popular Belém (PA), 1980. 3. Música Aspectos sociais Belém (PA). 4. Sociabilidade. 5. Belém (PA) Canções e música. I. Título.

CDD 22. ed. 306.098115

NÉLIO RIBEIRO MOREIRA

A música e a cidade

Práticas sociais e culturais na cena da canção popular em Belém do Pará na década de 1980.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia/PPGSA, da Universidade Federal do Pará, sob orientação do Professor Dr. Antônio Maurício Dias da Costa, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Antropologia Social, apresentado, avaliado e aprovado no dia ____ de _____ de 2014, pela banca examinadora formada pelos professores:

Prof. Dr. Antonio Maurício Dias da Costa – Orientador
(PPGSA-UFPA)

Profa. Dra. Denise Machado Cardoso - Examinadora
(PPGSA-UFPA)

Profa. Dra. Adriana Facina Gurgel do Amaral – Examinadora
(PPGAS - Museu Nacional/UFRJ)

Prof. Dr. Fábio Fonseca de Castro - Examinador
(PPGCOM-UFPA)

Profa. Dra. Carmen Izabel Rodrigues - Suplente
(PPGSA-UFPA)

BELÉM DO PARÁ
2014

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Dr. Antonio Maurício Costa, pela orientação dialógica.

Aos professores que ministraram as disciplinas que cursei durante minha estada no PPGSA/UFPA, em especial as professoras Dra. Carmen Izabel Rodrigues e Dra. Voyner Ravena Cañete.

Aos professores Dr. Flávio Leonel da Silveira e Dra. Edna Alencar pelo “aparar de arestas” no projeto durante a disciplina Seminário de Dissertação I.

À Banca de Qualificação de Projeto de Mestrado, cujos argüidores-avaliadores foram a professora Dra. Denise Machado Cardoso (UFPA) e o professor Dr. José Guilherme Fernandes (UFPA).

Aos caros colegas do Mestrado, com os quais convivi durante o tempo do curso, pelas discussões: Petrônio, Vanessa, Raphael, Karoline, Ricardo, Jakson, Patrícia, Simone, Ana Paula, Rianne, Suellen e Weleda. E o pessoal do Doutorado: Edgar, Élcio, Iêda, Jaqueline, Jesus, Nazaré, Milton, Rachel e Thales.

Aos funcionários dos arquivos-campo: Ranolfo (Setor de jornais do CENTUR), Raquel (Museu da UFPA) e Nazaré (Fonoteca Satyro de Melo - CENTUR) e Cléo (Espaço Cultural Sesc Boulevard).

Paulo e Rosângela, da Secretaria do PPGSA. Sempre diligentes.

Pelo incentivo, aos amigos Denys, Jaires, Maria, Kleber, João Marcelo, João Neto, Joy, Edna Santos, Wellington Telles, Andréa, Edivan e Elane. Também, a Patrícia e Nahin, minha irmã e meu irmão.

Aos integrantes do Grupo de Pesquisa História, Cultura e Meios de Comunicação na Amazônia, UFPA/CNPQ, de maneira especial ao professor Cleodir Moraes e às professoras Eva Dayna e Sônia Chada. Interlocução fundamental.

Aos artistas colaboradores da pesquisa, pelas entrevistas: Pedrinho Cavallero, Alfredo Reis, Marlise Borges, José Luis Maneschy, Cássio Lobato, Vasco Cavalcante, Eduardo “Curumu” Dias, Rafael Lima, Luizão “Don King”, César Escócio e Nego Nelson.

A Mário Moraes, Reginaldo, Edyr Gaia, Mário Filé, Marcelo Pyrull, Zé Macedo, Enrico de Miceli, Joãozinho Gomes, Moacyr Rato, Nonato Mendes e João Gonçalves, pelas breves, mas densas, conversas que foram transformadas em oralidades informativas.

Ao meu primo Hernany, pelo trabalho com os croquis da cidade.

Por fim, à SEDUC-PA pela concessão de afastamento e de bolsa para a o curso.

Para meus pais, Benedito e Pérsia.

A minha avó Teresa.

Para Tatylene.

Para Lanna, Hanna, Patrick, Cauê e João Vitor.

Uma cidade se lê com a vida [...] Uma cidade se lê com tudo. Uma cidade se lê em todas as direções. Uma vida é muito curta para que se saiba de cor mais de uma cidade.

Paulo Leminski, 1989.

A síntese da cultura é, pois a armazenagem crescente de valores e formas. Engajar-se em cultura significa: engajar-se em valores e formas e assumir a posição contrária a qualquer sem-valor e a tendência desinformante da natureza; significa, portanto, engajar-se na dignidade humana (no bem [valor] e no belo [forma]). E a meta do processo todo (da qual a história se aproxima assintoticamente) é um estágio no qual a natureza é transformada em cultura, valorizada, informada – isto é: humanizada.

Vilém Flusser, 1972.

Sempre que um grupo de pessoas tem parcialmente uma vida comum com um pequeno grau de isolamento em relação a outras pessoas, uma mesma posição na sociedade, problemas comuns e talvez alguns inimigos comuns, ali se constitui uma cultura.

Everett Hughes, 1961.

RESUMO

A dissertação aborda o desenvolvimento de práticas de sociabilidade e de uma rede de compromissos entre os atores sociais integrantes do mundo artístico (BECKER, 1982) ensejadas por meio da canção popular, bem como formas de produção e circulação dessa mercadoria cultural na cidade de Belém do Pará, entendendo-a como uma área de fronteira (HANNERZ, 1997) nos anos oitenta. Para isso, recorri à categoria cena musical (STRAW, 1991) como subsídio para análise dessas ocorrências socioculturais. Trata-se de um estudo antropológico com temática histórica (FREHSE, 2005; SAHLINS, 1999) pautado em pesquisas em registros escritos e na oralidade que está dividido em três capítulos. O primeiro, intitulado “Uma cidade em expansão e sua cultura musical em processo” apresenta uma caracterização das transformações no cenário urbano de Belém do Pará no início da década de 1980 e as fundações de uma cena de canção popular. Assim, são estudados dois eventos fundamentais para a conformação desse cenário musical, a Feira Pixinguinha em Belém do Pará e o Projeto Jayme Ovalle. O segundo capítulo é “A produção da canção identitária pelas práticas discursivas de artistas da música popular na Belém dos anos 80”. Nele são objetos a relação do lugar com a feitura da canção e seus significados, a ideia de canção como objeto-valor, a formação da associação de músicos CLIMA e o estudo de algumas canções emblemáticas da cena oitentista. O terceiro capítulo, “Práticas de sociabilidade e os ‘lugares da canção’ na Belém do Pará oitentista” estuda os espaços sociais da canção popular como os lugares onde se produzia e consumia a essa mercadoria cultural e por onde circulavam artistas e público dessa modalidade musical na cidade - como bares, teatros, casas de *show* - sob as características do ambiente urbano local. Também, apresenta-se uma visada sobre os festivais da canção e as gravações como mercadoria cultural e lugar de *projeto* (VELHO, 2008) para a categoria dos artistas do cenário da música abordado.

Palavras-chaves: Belém do Pará; cena musical; canção popular; redes de sociabilidade; antropologia histórica.

ABSTRACT

The dissertation discusses the development of practices of sociability and a network of commitments among members of an art world (BECKER, 1982) made possible in popular song, as well as forms of cultural production and circulation of such goods in the city of Belém do Pará, Brazil, understanding it as a frontier area (HANNERZ, 1997) in the eighties. For this, I turned to the musical scene category (STRAW, 1991) as an input for socio-cultural analysis of these occurrences. This is an anthropological study of a historical theme (FREHSE, 2005; SAHLINS, 1999) which is divided into three chapters. The first, entitled “An expanding city and its musical culture in process” presents a characterization of the transformations of the urban scenery of Belém do Pará in the early 1980s and the foundations of a scene of popular song. Thus, two key events are studied concerning for the formation of this music scene: the *Feira Pixinguinha* in Belem and *Projeto Jayme Ovalle*. The second chapter is named “The production of identity by song discursive practices of popular music artists in Belém in the 1980s”. The focus in it is the relationship of place with the making of the song and its meaning, the idea of a song as the object-value, the formation of the association of musicians called CLIMA and a study of some emblematic songs of the eighties scene. The third chapter, "Practices of sociability and 'places of Popular Song' in Belém do Pará eighties" studies social spaces of popular song as places where they produced and consumed to that cultural commodities and place to artists and audiences this musical mode in the city - such as bars, theaters, concert halls - in the characteristics of the urban environment. Also, it presents a view on the song festivals and recordings as cultural commodities as *projeto* (VELHO, 2008) for the category to the artists of music scene.

Keywords: Belém do Pará; music scene; folk song; social networks; historical anthropology.

ÍNDICE DE IMAGENS

- Imagem 01.** Avenida Visconde de Souza Franco. Jornal O Estado do Pará, janeiro de 1980. _____p. 45.
- Imagem 02.** Nilson Chaves e Antonio Carlos Maranhão. O Estado do Pará. Jornal O Estado do Pará. Belém, 12 de janeiro de 1980. _____p. 57.
- Imagem 03.** Capa do disco Tamba Tajá, da cantora Fafá de Belém, de 1976. _____p. 59.
- Imagem 04.** Cantor e compositor Albery Jr. se apresentando na Feira Pixinguinha. Jornal O Estado do Pará. Belém, 18 de janeiro de 1980. _____p. 63.
- Imagem 05.** Cantor Walter Bandeira se apresentando na Feira Pixinguinha. Jornal O Estado do Pará. Belém, 18 de janeiro de 1980. _____p. 64.
- Imagem 06.** Capa do disco da Feira Pixinguinha. Foto do autor. Fonoteca Satyro de Melo, da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves – CENTUR. _____p. 68.
- Imagem 07.** Leitura do manifesto por ocasião da morte do estudante César Moraes Leite. Anfiteatro da Praça da República, pelo grupo de teatro Cena Aberta. Jornal O Estado do Pará. Belém, janeiro de 1980. _____p. 72.
- Imagem 08.** Apresentação do Grupo Patchuli durante Projeto Jayme Ovalle. Jornal Estado do Pará. Belém, 23 e 24 de março de 1980. _____p.83.
- Imagem 09.** Grupo Madeira-Mamoré em registro na época do Projeto Jayme Ovalle. Jornal O Estado do Pará. Belém, 8 de junho de 1980. _____p. 84.
- Imagem 10.** Grupo Ave da Terra. Jornal Estado do Pará, Belém, 23 de abril de 1980. _____p. 97.
- Imagem 11.** Apresentação do grupo Sol do Meio Dia no Projeto Jayme Ovalle, maio de 1980. Jornal O Estado do Pará, maio de 1980. _____p.103.
- Imagem 12.** Cartaz com a programação do Teatro da Paz informando sobre o lançamento do disco da Feira Pixinguinha. Fonte: Jornal O Estado do Pará. Maio de 1980. _____p.112.
- Imagem 13.** Cartaz de anúncio da festa do Sindicato dos Jornalistas, com as atrações. Jornal O Estado do Pará. Belém, 20 de novembro de 1980. _____p. 117.
- Imagem 14.** Capa do álbum Dança das Águas. Foto do autor. Disco localizado na Fonoteca Satyro de Melo, no Centur. _____p.130.
- Imagem 15.** Charge de Biratan sobre o alagamento das áreas de baixada da cidade. Jornal A Província do Pará. Belém, 06 de março de 1982. _____p. 133.
- Imagem 16.** “Escadinha” do Cais do Porto da Companhia das Docas do Pará, na área central de Belém. Fonte: Jornal A Província do Pará. 06 de agosto de 1983. _____p.135.

Imagem 17. Os compositores Albery Jr., Carlos Henry e Antonio Carlos Maranhão. MARANHÃO, Antonio Carlos. *Antonio Carlos Maranhão*. (CD). Belém, Secult, Projeto Uirapuru, o canto da Amazônia, 2006. _____p. 147.

Imagem 18. Apresentação do cantor e compositor Paulo Uchoa no III Festival de Música Canta Belém, em novembro de 1988. Jornal O Liberal. Belém, 28 de novembro de 1988. Caderno Dois. _____p. 152.

Imagem 19. Apresentação do cantor Antonio Carlos Maranhão dançando no II FECRÉVEA. Jornal O Liberal. Belém, 7 de junho de 1988. _____p. 154.

Imagem 20. A “segunda leva” da “geração 70/80”. Jornal O Liberal. Belém, 22 de abril de 1988. _____p. 164.

Imagem 21. Ilustração da reportagem “Clima debate a questão musical”. Jornal O Liberal de 27 de julho de 1989. _____p. 171.

Imagem 22. Cartaz de divulgação do Festival Preamar de junho 1988. _____p. 174.

Imagem 23. Vista lateral do Palácio dos Bares, onde estava localizada a porta de entrada e saída. Jornal A Província do Pará. Belém, 3 de janeiro de 1979. _____p. 198.

Imagem 25. Vista da palafita do Palácio dos Bares sobre o rio Guamá – parte de trás do bar. IN: LARÊDO. _____p. 198.

Imagem 26. Vista frontal do Bar São Jorge, em registro fotográfico da época. Jornal A Província do Pará. Belém, 16 de janeiro de 1982. _____p. 199.

Imagem 27. Vista da parte de um bar localizado sobre o canal da Estrada Nova, no bairro da Condor. Jornal A Província do Pará. Belém, 3 de fevereiro de 1983. _____p. 199.

Imagem 28. Charge de Biratan sobre o episódio no qual o Projeto Pixinguinha não foi realizado em Belém no ano de 1981, mas sim no Maranhão. Jornal A Província do Pará. Belém, 28 de julho de 1982. _____p. 206.

Imagem 29. A capa do disco Procura-se, de Guilherme Coutinho, localizado na Fonoteca Satyro de Melo, no Centur, Belém, Pará. Foto do autor. _____p. 208.

Imagem 30. Imagem atual do Bar do Parque, na Praça da República, centro de Belém. _____p. 213.

Imagem 31. Vista frontal atual do Teatro Experimental Waldemar Henrique. _____p. 215.

Imagem 32. Ilustração 1. Croqui da cidade de Belém e os lugares apontados no texto. p. 228.

Imagem 33. Ilustração 2. Croqui da cidade com as áreas onde estavam localizados os lugares da canção na cidade. _____p. 229.

Imagem 34. Ilustração 3. Linha que assinala de forma representacional a espacialização centro-periferia segundo os interlocutores. _____ p. 231.

Imagem 35. Charge sobre “o difícil caminho dos músicos da noite”, aqueles que atuavam no incipiente cenário no formato voz e violão na cidade nos anos 1980. Jornal O Liberal, Belém, 25 março de 1986, p. 23. _____ p. 233.

Imagem 36. O jornalista Ronaldo Franco, o compositor e cantor Antonio Carlos Maranhão, o radialista Edgar Augusto, o poeta Ruy Barata e o poeta e compositor José Maria de Villar Ferreira. Integrantes de ponta do mundo artístico belemense e mediadores culturais em registro fotográfico. IN: OLIVEIRA, 2000. p. 219. _____ p. 240.

Imagem 37. Fotografia que registra a festa de aniversário de Ruy Barata no bar Adega do Rei, onde estão vários integrantes do mundo artístico da cidade na época. Fonte: OLIVEIRA, 2000.p. 219. _____ p. 240.

Imagem 38. Cartaz com atrações do bar Maracaibo para a semana. Jornal A Província do Pará. Belém, 24 de julho de 1986. _____ p. 242.

Imagem 39. II Festival Universitário de Música Popular Brasileira, no Ginásio de Esportes da Universidade Federal do Pará. Jornal O Liberal. Belém, 28 de junho de 1983. p. 14. __p. 249.

Imagem 37. Capa do disco do VI Festival da FCAP localizado na Fonoteca Satyro de Melo, no Centur, Belém, Pará. _____ p. 253.

Imagem 40. Contracapa do VI Festival da FCAP localizado na Fonoteca Satyro de Melo, no Centur, Belém, Pará. _____ p. 253.

Imagem 41. Fotografia do cantor e compositor Chico Sena. _____ p.256.

Imagem 42. Capa do disco Música Popular Paraense. Registro fotográfico do autor de disco localizado na Fonoteca Satyro de Melo, no Centur, Belém, Pará. _____ p. 264.

Imagem 43. Capa do disco Tuyabaé Cuaá. _____ p. 270.

Imagem 44. Logomarca do II Festival Nacional da Canção Bancreveana. Jornal A Província do Pará. Belém, 21 de maio de 1988. p.6. _____ p. 271.

Imagem 45. O cantor Edmar Rocha Jr. interpretando “Belém-Pará-Brasil” no IV FEMUCAB – Festival de Música Canta Belém, no Ginásio do SESC – Pará, em 1989. Fonte: Foto do Autor (Acervo Espaço Cultural Sesc Boulevard). _____ p. 273.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	14
CAPÍTULO 1. Uma cidade em expansão e sua cultura musical em processo.	41
1.1. Transformações no espaço urbano de Belém do Pará no início da década de 1980.	41
1.2. “Uma janela para os novos”: a Feira Pixinguinha em Belém do Pará.	48
1.3.O Projeto Jayme Ovalle: mostra de “música popular regional”.	76
1.4. A cena da canção pós Feira Pixinguinha e Projeto Jayme Ovalle.	109
CAPÍTULO 2. A produção da canção identitária pelas práticas discursivas de artistas da música popular na Belém dos anos 80.	116
2.1. Os significados culturais atribuídos à canção popular local moderna: a relação do lugar com a feitura da canção.	116
2.2. A “necessidade de unir a classe” como recurso para fomento da canção popular na cidade: as “associações” e a consolidação da CLIMA.	151
2.3. A cidade em canções emblemáticas da cena oitentista.	171
CAPÍTULO 3. Práticas de sociabilidade e os ‘lugares da canção’ na Belém do Pará oitentista.	192
3.1. Em meio às características do espaço urbano local, os lugares da canção popular.	192
3.2.Os festivais da canção e as gravações como mercadoria cultural e lugar de <i>projeto</i> .	243
3.3. As transformações no cenário da canção, ou “o fim do <i>boom</i> de 80”.	273
CONSIDERAÇÕES FINAIS	278
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	282
REFERÊNCIAS INFORMATIVAS	297

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A década de 1980 marca um momento de profundas transformações na sociedade brasileira. Após o fim do regime militar surgem no país vários movimentos socioculturais que primavam pela igualdade de direitos e de livre expressão. [...] No Pará, universitários e estudantes secundaristas reivindicavam, também, o pagamento de meia passagem [nos transportes coletivos]. *Neste cenário, o comportamento de uma geração de brasileiros é influenciado, motivando e dando origem a um período de grandes transformações comportamentais e culturais, como na música, um dos escapes de rebeldia da época. [...] Belém vive intensamente os anos 80, marcado pela efervescência em diferentes linguagens artísticas.* A arte ganha novo fôlego com a criação de associações, grupos de teatro, bandas e conjuntos musicais. Surgem também novos espaços de encontros e apresentações, como salas de teatro, casas de show, galerias e museus. *É neste ambiente que, mesmo que conectado com a realidade nacional, em terras paraoaras se desenvolvem projetos e movimentos muito peculiares que enriqueceram e agitaram a cena cultural, como Preamar, Clima de Som, Rock 24 Horas e Pôr-do-Som [...].* (MUSEU DA IMAGEM E DO SOM, 2010, p. 14). (Grifos meus).

O texto acima é um discurso que contém uma idéia que se consolidou na memória coletiva da cena artística local contemporânea: a “efervescência” cultural que a cidade de Belém conheceu nos anos oitenta. Trata-se de um trecho do texto de apresentação do catálogo com acervo do material que está sob a guarda do Museu da Imagem e do Som da Secretaria de Cultura do Estado do Pará, sendo, portanto, um produto institucional. Obviamente, como catálogo tem a função de ser um *locus* informativo da cena artística local por meio da cultura material. Ali estão referências de registros fonográficos, audiovisuais e outros meios que remontam há vários períodos da história cultural da região guardados naquela instituição. Entretanto, o texto do qual foi retirado o trecho citado ressalta a década de 1980 como um período singular, o que não foi feito para outras épocas. Sua citação aqui é para exemplificar como essa década é representada ¹ na memória social no mundo artístico local. ²

¹ Acerca da visão sobre os anos oitenta como um momento que é ‘representado’, é válido salientar que a noção de ‘representação social’ se trata de um construto de um grupo social que, assim, fundamenta e justifica a existência de uma rede social, na qual seus integrantes têm objetivos e formas de agir que lhes são peculiares. Assim, as representações são uma forma de ver, ler e pensar sobre a realidade circundante. Por outro lado, a representação funciona como um instrumento de fixação de posições no quadro social mais amplo, no qual os indivíduos e grupos sociais aparecem (MOSCOVICI, 1978).

² Um mundo é formado pelo conjunto total de indivíduos e organizações que agem para a produção do tipo de acontecimentos e objetos produzidos por aquele mundo, seja qual for o produto. Um mundo artístico será constituído do conjunto de pessoas e organizações que produzem os acontecimentos e objetos definidos por esse mundo como arte (BECKER, 1977, p.9). Portanto, é constituído por pessoas que atuam de forma cooperativa para produzir, distribuir e consumir o que eles mesmos determinam como artefato artístico, sejam objetos ou eventos. É essa ação coordenada assentada em convenções internamente definidas que legitimam um mundo artístico: as pessoas e os objetos podem ou não ser aceitos como pertencentes ao mundo artístico (Idem. Ibidem).

No âmbito da cena da canção popular, objeto de estudo deste trabalho, argumentos que procuram destacar essa forma de leitura sobre aquele quadro social são o pano de fundo. A ideia de “efervescência” cultural oitentista é recorrentemente ressaltada pelos interlocutores. Para mais de um entrevistado a década de oitenta foi o momento da cultura musical dessa cidade amazônica.

Assim, o que proponho neste trabalho é apresentar uma abordagem analítico-descritiva do cenário musical local, cujo objetivo foi verificar o sentido das práticas de sociabilidade havidas nesse contexto. Para essa empreitada, foram coligidos e estudados vários meios informativos – compõe esse *corpus*, jornais, entrevistas, relatos informais, letras de músicas e registros audiovisuais. São estes os subsídios para o estudo.

O período estabelecido para abarcar a pesquisa pode ser justificado, de antemão, por dois motivos: primeiro, lanço a possibilidade de que é no ano de 1980, em janeiro, com a realização da Feira Pixinguinha na cidade, o momento no qual se fortalece uma movimentação no sentido de afirmação de uma rede de artistas do meio musical que se refletiria em vários outros momentos do itinerário da produção musical paraense/belemense. E o fecho em 1990 se deve ao fato de que a nova conjuntura – globalização, neoliberalismo, ingresso da música popular massiva – exerceu forte impacto na cena e no circuito da canção popular na cidade. Portanto, pretendo percorrer dez anos de atividades musicais em Belém do Pará por meio dos eventos, das redes sociais tecidas, da memória de alguns integrantes da cena, também, de algumas produções musicais. Eis a trilha da pesquisa. Empreendimento ambicioso para cumprimento no prazo de um curso de Mestrado. Mas foi tocado em frente e ora o apresento.

Nessa parte introdutória ao trabalho, como requisito para um entendimento satisfatório do texto em seu conjunto, aproveito para apresentar algumas questões de ordem teórica e metodológica. Todavia, outras questões pontuais de fundo teórico estão no corpo do texto no momento em que são acionadas.

O primeiro ponto de apoio sobre o qual me ancorei foi o que propôs o sociólogo Howard S. Becker. Ex-músico, ele se lançou no estudo das relações sociais no mundo artístico e na vivência de músicos como sujeitos *outsiders*. Seguindo as suas indicações, me lancei na busca daquilo que ele tratou como um fato complexo notoriamente passível de investigação, qual seja: as atividades que condicionaram o trabalho dos músicos e as suas obras em um contexto preciso, assim como as atividades ligadas a esse conjunto social (BECKER, 2010).

Na senda dessa perspectiva de estudo, outra idéia desse pesquisador, essa inspirada em Everett Hughes, também me valeu de estrada, que é a proposta de que os indivíduos atuantes na cena artística compõe uma cultura dentro da sociedade envolvente – o que pode ser tomado como uma subcultura -, haja vista que procederam a um processo de interação instigados pela necessidade de dar uma resposta para problemas que lhes eram comuns (BECKER, 2008).

De fato, a atuação na cena musical belemense daquela década no geral foi fundamentada numa perspectiva de *projeto*, no sentido que atribui a esse termo o antropólogo Gilberto Velho.³ Fundamentado na construção teórica de Alfred Schutz exposta em *The problem of social reality*, o antropólogo brasileiro apresenta o ponto onde *projeto* difere de *conduta*. Em termos breves, a *conduta* é atuação do agente empírico desprovida de uma finalidade objetiva, ao passo que *projeto* é também atuação, mas uma ação em busca de um resultado, de um objetivo (VELHO, 2013, p. 100). Nesse sentido, os “projetos são expressão nítida, produto e causa de uma sociedade onde os indivíduos são unidades básicas significativas” (DUMONT, 1996; *apud.* VELHO; KUSCHNIR, 2001, p. 26). E aqui se pode fazer referência aos artistas atuantes naquele cenário como ‘representantes de seu tempo’ imbuídos de um *projeto*, reunidos em um “sujeito social coletivo” (ADORNO, 2003).

De tal maneira, os “indivíduos desenvolvem seus projetos, mas não no ar, e sim dentro de um campo de possibilidades, que é o repertório sociocultural existente” (VELHO, 2013, p. 170). Assim, as atividades dos indivíduos da cena da canção local acabaram por conformá-los como sujeitos coletivos porque ali havia a necessidade de fazer *uma* música que atendesse à demanda daquele momento complexo, segundo as falas de alguns entrevistados. Havia uma situação naquela configuração social que demandava essas ações em prol de um *projeto*, haja vista que eles se encontravam dentro das condições dadas por aquele repertório.

Como se trata de lidar com artistas, é preciso ainda apresentar uma questão que será uma constante no trabalho, que é a forma de identificação dos agentes sociais citados. Isso porque as relações perpetradas no mundo artístico, acerca da identificação dos seus integrantes, possuem peculiaridades. Nesse meio, há o nome artístico como elemento distintivo-identificador do sujeito. O nome dos agentes na forma tal qual aparece neste trabalho é o nome artístico do indivíduo, “escolhido” ou forjado por ele próprio, em alguns casos, ou a ele imputado por seus pares.

Segundo Velho (2008), a questão da identidade do artista na sua trajetória como *projeto* individual e o processo de nomeação dessa identidade “artística” do indivíduo estão

³Categoria que sustentou a abordagem aqui realizada. Ao longo do texto esse conceito será acionado constantemente. Está em itálico toda vez que ele for utilizado no sentido aqui apresentado.

relacionados com a complexidade existente no processo de ingresso do sujeito no grupo ao qual ele almeja pertença. Assim, por um lado, escolher – ou acatar - um nome artístico é uma forma de o indivíduo afirmar a sua individualização no contexto mais amplo da sociedade; por outro lado, legitima a forma de inserção no grupo social no qual artista busca situar-se como sua circunstância social.

Portanto, o nome artístico é a efetivação de uma manipulação da identidade, cuja meta é marcar e enfatizar, no interior do mundo artístico, uma forma de individualidade que destaque a – pretensa ou efetiva – particularidade do sujeito. Assim, o uso de um nome artístico tem a finalidade “de situar o indivíduo, [é] uma forma de mapear o agente dentro de uma categoria mais ampla e significativa” (VELHO, 2008, p. 19). Isso significa que a individualização preconizada pelo artista quando do uso de um nome artístico é um processo que ocorre dentro de certas normativas e padronizações. Isso também vale para a denominação dos grupos de música que são citados no trabalho, pois isso também se dá sob condições dadas pelo campo de possibilidades. É o caso de notar que, em sua maioria, esses grupos são denominados em função de um destaque de suas marcas “regionalizadas” como uma forma de afirmação identitária em resposta às possibilidades dadas pela circunstância histórica e cultural na qual os agentes que o compunham se encontravam.

Por outro lado, é possível estabelecer uma ligação entre as características de denominação criada pelos artistas – em suas identificações individuais ou para os grupos musicais – com o mercado cultural daquela configuração social, como *shows* e o circuito de bares. Nesse ínterim, os meios de divulgação e a participação de entidades patrocinadoras de gravações ou eventos, tenham sido empresas privadas ou o estado, certamente requereu que se considerasse essa forma de identificação com a circunstância local. Assim, construção do nome artístico na cena, assim como dos nomes dados aos eventos – p. ex. Grupo Ver-O-Peso, Projeto Jayme Ovalle, Show Norteando e Festival Preamar – se mostra como uma ação distintiva. Portanto, temos na prática a idéia de se situar o indivíduo ou o grupo no cenário artístico demarcando seu território por meio da identificação construída.

No corpo do trabalho os artistas são citados por seus nomes artísticos que os identificam na cena atual, haja vista que alguns “mudaram” de nome. Quando necessário, me remeterei ao nome utilizado na cena oitentista ou especificarei o caso. Mas, embora tenham ocorrido mudanças em alguns casos, no geral os músicos ainda mantêm seu nome artístico “original”, sendo por eles assim identificados na atualidade.

Sobre o marco inicial, vejamos alguns apontamentos. Segundo um entrevistado, “a Feira [Pixinguinha] proporcionou isso: um sentido de coesão, de grupo, entre os artistas da cidade. E isso reverberou ao longo da década”.⁴ Essa fala vai ao encontro do que eu havia proposto como hipótese: esse evento teve papel fundamental no processo de estabelecimento de *uma* música na cidade na época. De fato, nos anos 1980, para um grupo de artistas o *estar* nessa cidade *na Amazônia nos anos oitenta* seguramente foi um fator preponderante para a forma como orientaram suas práticas. E a ocorrência de um evento de amplitude nacional nessa cidade amazônica foi tomada como a possibilidade de ser o ponto inicial dessa perspectiva de coesão. Esse motivo inicial, seguramente desencadeou um processo de prática cultural – como representação social - que levou à afirmação da cena da canção popular local oitentista.

Isso reverberou na forja de um cancionista de cor local assentada sobre aquela situação social. Na prática, o que os artistas locais fizeram foi realizar uma leitura sobre a realidade amazônica em seus trabalhos, estes que no decurso da década angariaram o status de importante mercadoria cultural. Também, é preciso apontar que a forma como esses artistas se relacionavam entre si e com a cidade foi resultado das práticas de interação socioculturais urdidas sob aquela conjuntura.

Portanto, é nesse momento que se inicia um processo de sistematização no mundo artístico local na esteira da tradição musical das décadas anteriores. Mas é preciso apontar que a cena oitentista é de novo tipo porque novos agentes, em interação com os já estabelecidos, assim a formataram. Havia mais meios de produção, circulação e consumo, além do fortalecimento da perspectiva de se usar a temática regionalista como subsídio para ingresso ao cenário nacional. A expansão da área urbana é, também, um elemento importante. Por outro lado, nesse momento o cenário musical oitentista já se encontrava mais estruturado porque seus integrantes estavam mais maduros em termos de *agency* e, conseqüentemente, *sociação*.

Sobre essas importantes noções que sustentam a análise proposta neste trabalho, vejamos alguns pormenores. *Agency*⁵ é um conceito que faz referência a ação dos indivíduos em suas experiências pessoais, mas quando se vêem inseridos nos contextos sociais, nos “jogos sérios” (ORTNER, 2008). Portanto, *agency* não é algo que se esgota em si mesmo,

⁴ Entrevista com o baterista Cássio Lobato realizada em 29 de novembro de 2013.

⁵ Optei por não usar o termo “aportuguesado” (“agência”) porque me parece que a notação original tem um sentido mais preciso.

mas é um componente de processos societários mais amplos que concorrem para a estruturação do campo social.

É nesse sentido que a sociação entre os atores sociais componentes da cena passa a existir de forma mais consistente, ou seja, no momento em que os indivíduos interagem entre si estes estabelecem formas de cooperação e colaboração; societal porque essa interação ganha mais força no interior do grupo. É por esse meio de interação que os indivíduos formam uma unidade que visa à satisfação de seus interesses, de maneira que a forma e o conteúdo quando processados em conjunto consolidam uma unicidade no plano da experiência concreta (SIMMEL, 2006).

Sobre a noção de fronteira da qual me valho aqui, remeto seu uso ao trabalho clássico de autoria do historiador Frederick Jackson Turner, intitulado *The significance of the frontier in American History*,⁶ do ano 1893, todavia processado na contemporaneidade pelo antropólogo Ulf Hannerz. De fato, o que interessa para essa pesquisa é tomar a noção nos termos de Hannerz: fronteira é um espaço de troca, de interação, ainda que lhe seja subjacente o caráter de indefinição. Assim, o antropólogo aponta como lugares portadores das características acima apontadas as cidades com grande fluxo de imigrantes. Assim, a noção de fronteira acaba por remeter à idéia de que há descontinuidade no processo de interação social nesses espaços (HANNERZ, 1997).

De outro lado, Hannerz, agora na esteira de Frederik Barth, pensa a fronteira como processo cultural e não apenas em sentido espacial, de maneira que a fronteira acaba por ser algo volátil. Então, o que encontramos é cultura somando-se a cultura, e não cultura sobrepondo-se à cultura, pois utilizar uma definição nesta última formulação implicaria dizer que há uma cultura de cada lado. Segundo Hannerz, o que interessava a Barth (e o que inspirou o antropólogo sueco) era a relação das diferenças entre as pessoas e o material cultural; a relação entre o social e o cultural que ocorre na *fronteira* como o que deve ser problematizado (HANNERZ, 1997).

Como marco limite, o fim dos anos oitenta e o início da década seguinte se justifica por que foi quando se apresentou outro campo de possibilidades. Na passagem para a década de 1990 a cena da canção local passou por um processo de profundas modificações. O novo contexto internacional ensejou perspectivas de mudança nos campos econômico e político nacional. Isso se refletiu no âmbito social e cultural local. As transformações socioculturais provocadas pela globalização tiveram impacto na arte musical local. Mais impactante ainda

⁶ O trabalho do historiador estadunidense tem como tese a idéia de que o processo de “ocupação do oeste” dos Estados Unidos foi fundamental no desenvolvimento da democracia nesse país.

foi a colocação em prática, pelo governo do presidente Fernando Collor de Melo que assumiu em 1990, da política de adequação do país à realidade do neoliberalismo mundial.

É, portanto, outra conjuntura. E isso foi fator determinante para o “fim do *boom* de oitenta”. No campo do mercado cultural, outra situação tomou o lugar da efervescência musical oitentista. “A transformação foi sentida na pele. A mudança da conjuntura mundial fez isso: a cena musical da cidade enfraqueceu e muito. Os bares perderam força como meio de consumo [de música tocada ao vivo no estilo voz e violão]. O músico popular teve que procurar outros meios para exercer sua atividade”, diz a musicista Marlise Borges.⁷ E assim se inicia a era das bandas locais de música popular massiva,⁸ que tocavam a música da moda nacional da época: a Lambada, a *Axé Music*, o pagode e o sertanejo. O que nos interessa de tudo isso é um ponto específico: alguns dos mais destacados músicos que atuavam na cena da canção popular viram no circuito da música massiva uma possibilidade de trabalho, e por este caminho trilharam. Por outro lado, outros se mantiveram nas suas atividades em bares, casas de *shows*, festivais, gravações, ainda que se lhes apresentasse um contexto desfavorável. Enfim, a década de 1990 é outro campo de possibilidades que dita novas formas, novos *projetos*, enfim, outra cena musical, e também de novo tipo.

A seguir, apresento trabalhos que lidam ou se aproximam da proposta temática que da qual trata esta dissertação. A intenção é expor o *estado da arte* acerca do contexto mais global – trabalhos efetivados na região central da cultura musical do Brasil que lidam, principalmente com a questão da MPB – e, posteriormente, afunilar o levantamento apresentando pesquisas que tiveram como tema de investigação a canção popular da região.

Vários trabalhos que lidam com o tema da canção popular foram produzidos nos últimos anos. Isso mostra que a constituição de um campo de estudos específicos sobre esta forma artística analisada pelas ciências sociais está em processo de afirmação.⁹ Ainda que não haja uma delimitação “disciplinar” específica acerca de como lidar com esta temática no âmbito científico, já há um construto teórico consolidado que é resultante das propostas de pesquisa sobre esse campo de pesquisa.

⁷ Entrevista com a musicista e professora Marlise Borges, realizada em 07 de março de 2014.

⁸ Que consideram o alcance que atingem a partir da utilização dos aspectos midiáticos que possam ser utilizados. Está ligada aos artefatos midiáticos sendo, portanto, um fenômeno comunicacional. Todavia, considera os aspectos sociais e culturais de consumo se valendo de uma interação entre ambos, o que fundamenta o processo de recepção (JANOTTI JR., 2006).

⁹ Estudos em Música Popular seria um campo que reuniria Sociologia, Antropologia e História na empreitada de estudar a canção popular relacionando uma leitura sociocultural do objeto artístico música - seu conteúdo narrativo, seus elementos de ordem da representação - com os códigos internos de funcionamento da composição – seus elementos estéticos (NAPOLITANO, 2005).

A construção de um campo de estudo sobre as questões socioculturais relacionadas às questões de ordem estética no campo social foi forjada por uma possibilidade de confluência de vários segmentos de estudo. Assim, diversos estudos que abordam uma diversidade de temas e distintas propostas acabaram convergindo para a consolidação desse campo de estudo. É válido destacar que, assim os mais representativos estudos sobre música popular realizados no Brasil pelo *mainstream* desse campo se debruçaram, ou seja, lidar com a música popular urbana (CONTIER, 1991; NAPOLITANO, 2002, 2005, 2007a, 2007b; MORAES, 2000; NAVES, 2010; WISNIK, 1989, 2001; PARANHOS, 2004; TATIT, 1996, 2003), tal é o caso deste trabalho também. Assim, para esta pesquisa, a apreensão de temas, conceitos, abordagens e metodologias diversas é o procedimento fundamental que subsidia o *quando*, o *que* e o *como* sobre o objeto que pretendi abordar.

O caso aqui estudado encontra-se no tema da música popular no espaço urbano. Assim, é preciso dizer que a idéia central da pesquisa que originou o trabalho era abranger as relações de sociabilidade e vínculos de trocas artísticas e de compromisso no meio musical de Belém do Pará numa dimensão pretérita, e assim verificar as formas possíveis de conexão e integração entre os indivíduos integrantes daquela configuração social. Isso porque, a meu ver, esses elementos acabaram por conformar um “conjunto”. Todavia, não se trata apenas de um olhar panorâmico porque isso seria redundaria numa descrição apenas das práticas reais efetivadas. Sendo assim, a leitura resultante é uma conjunção de partes de um momento proeminente no processo de constituição da cena local.

Portanto, é defensável o argumento de que a canção popular local dos anos 1980 é tributária das produções musicais locais que remontam às décadas anteriores, estas que por sua vez foram influenciadas pelo “caráter” da MPB. Por assim entender, é preciso ter em vista os trabalhos que lidam com a gênese e a consolidação da MPB, que foi convertida em importante tema de análise sociocultural.

O contexto de nascimento e afirmação da MPB tem como momento crucial a década de 1960. Resultado da convergência de toda uma tradição musical brasileira que naqueles anos se encontrava em um momento do seu processo evolutivo, a MPB surge, então, como estilo musical que sintetiza essa tradição. O que teria servido como substrato para essa ocorrência era a conjuntura política e social da época, a ditadura do regime militar brasileiro. Segundo Napolitano (2002), o termo MPB teria, então, se originado no ano de 1965 como resultado de um “segundo corte epistemológico e sociológico” no processo evolutivo da

música popular no Brasil.¹⁰ Esse corte seria resultado de uma crise que se havia instaurado na perspectiva nacional-popular no interior da, então chamada à época, música de protesto.¹¹

Assim, surge a MPB, “grafada com maiúsculas como se fosse um gênero musical específico, mas que ao mesmo tempo pudesse sintetizar toda a tradição musical popular brasileira” (NAPOLITANO, 2002, p. 64). Ou seja, a MPB seria a portadora de um *ethos* que lhe possibilitaria atuar como mediadora entre a inventividade e as conquistas cosmopolitas da bossa nova e as novas formas musicais do morro e do sertão. É esta situação que se impõe: a MPB teria a singularidade de ser uma categoria que poderia ser definidora da música popular brasileira – uma música portadora dos pontos conformadores de uma expressão artística que fosse, ao mesmo tempo, “renovadora” e “re-inventora” de uma tradição e que, por outro lado, apontasse em um sentido novo (Idem. Ibidem).

De fato, como apontado anteriormente, a bossa nova é o momento originário da música que viria a se conformar como MPB. Portadora de uma estética, a bossa nova tinha correspondência com o que se concebia em termos de moderno no Brasil do final dos anos 1950 e início da década de 1960. Ela é, portanto, um tipo de música que resultou do contexto histórico de espraiamento ideológico do desenvolvimento econômico experimentado pelo país na época; seria, então, a bossa nova, um reflexo desse contexto (NAVES, 2001). Ainda que não tenha se configurado como um movimento¹², as atitudes individuais de músicos que tinham alguma ligação com a estética bossa novista propiciaram a invenção de um ritmo e uma harmonia que foram impactantes à época, pois rompiam com a estética reinante na canção brasileira que estava associada ao excesso (Idem.).

A importância da bossa nova na constituição da MPB é ressaltada, também, por Luis Tatit. Lançando-se na análise da “controvertida sonoridade brasileira”, esse pesquisador realizou um trabalho no qual buscou sintetizar cem anos de canção no Brasil. Neste percurso,

¹⁰ O primeiro “corte epistemológico” (o termo é de Caetano Veloso, informa Marcos Napolitano) teria sido a Bossa Nova e sua ruptura estética em direção ao que pretensamente era moderno: o descarte do exagero interpretativo - dramatizante - narrativo em prol de uma interpretação mais sutil, valorizando novas harmonias e concedendo mais peso para os elementos estruturais da canção – harmonia, ritmo e melodia. (NAPOLITANO, 2002, p. 62).

¹¹ Também chamada de canção participante, o movimento de música de protesto tinha vários artistas envolvidos, como Carlos Lyra, Edu Lobo - que foram influenciados pelo movimento bossa-novista -, Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo, César Roldão Vieira entre outros. Esses artistas se viram inspirados a uma atuação política a partir do contato com as idéias difundidas pelo Centro Popular de Cultura da UNE, que havia surgido em 1962 e que propugnava, entre outros pontos, a idéia principal, que está expressa na seguinte frase: “Fora da arte política não há arte popular”. (CONTIER, 1998).

¹² Para Santuza Naves, a bossa nova não constitui um movimento, no sentido sociológico do termo, porque não foi um projeto coletivo que contou com programas e manifestos. “Não se pode dizer que os músicos e letristas que criaram o estilo musical bossanovista [...], estivessem imbuídos [de um] espírito combativo, prontos para liquidar uma estética ultrapassada e fundar uma inteiramente nova, calcada na experimentação formal.” (NAVES, 2001. p. 10).

o autor propõe a utilização da noção de *triagem* para a leitura do procedimento que a bossa nova efetivou no campo da canção brasileira. Ou seja, a bossa nova fez um aparar de arestas, efetivou a eliminação dos exageros da canção brasileira, tanto no que se refere à melodia como no que se refere à letra. Assim a bossa nova teria realizado um processo de decantação da canção brasileira (TATIT, 2004).

Vê-se, então, que para Naves e para Tatit, a bossa nova foi o substrato da formatação da canção brasileira moderna. Contudo, outra ocorrência no campo artístico-musical da época teve fundamental importância para a composição da MPB. Trata-se do movimento Tropicália, que também é objeto dos estudos de Santuza Naves e Luis Tatit.

Para Santuza Cambraia Naves, a Tropicália se configurou como um movimento porque partia de uma proposta estética fundamentada em uma linha de pensamento crítico sobre a arte e a cultura brasileiras do período. E foi no interior do movimento que a canção popular se tornou o local de debate entre artistas de diferentes linguagens, como músicos, artistas plásticos e poetas, de maneira que “não se tratava apenas de uma articulação entre diferentes especialidades, pois Caetano Veloso e Gilberto Gil, os músicos que pensaram a base da Tropicália, orientavam-se por princípios mais gerais, sem se restringirem a meras questões de técnica musical” (NAVES, 2001, p. 47).

Luis Tatit argumenta que o tropicalismo¹³ procedeu estritamente no sentido contrário do que havia feito a bossa nova: se essa tradição fez a *triagem* no processo de constituição da canção brasileira, o tropicalismo trouxe o parâmetro da *mistura*, promovendo a “mais ampla assimilação de gêneros e estilos da história da música popular brasileira” (TATIT, 2004, p. 103). Nesse processo foram incorporados tanto elementos que compunham certo tradicionalismo radical como aquilo que estava unicamente comprometido com o mercado de consumo, o que é um paroxismo (Idem. Ibidem).

Sendo destacável a importância do movimento tropicália para a cultura musical brasileira contemporânea, cabe citar certa passagem do trabalho de Celso Favaretto sobre o movimento, no qual afirma que:

¹³Sobre o uso dos nomes Tropicália e/ou Tropicalismo, diz Caetano Veloso: “O movimento que nos anos 60 virou a tradição da música popular brasileira (e sua mais perfeita tradução) pelo avesso, ganhou o apelido de “tropicalismo”. O nome (inventado pelo artista plástico Hélio Oiticica e posta como título em uma canção minha pelo homem do Cinema Novo, Luís Carlos Barreto) “Tropicália”, de que o derivam, me soa não apenas mais bonito: ele me é preferível por não se confundir com o “luso-tropicalismo” de Gilberto Freyre (algo mais respeitável) ou com o mero estudo das raças tropicais, além de estar livre desse sufixo -ismo, o qual, por ser reducionista, facilita o status de movimento do ideário e do repertório criados [...]. Há muito tempo que nos já admitimos o termo “tropicalismo” como eficaz operacionalmente” (VELOSO, 1997, p. 17-18).

[...] o tropicalismo realizou no Brasil a autonomia da canção, estabelecendo-a como um objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico. (...) Reinterpretar Lupiscínio Rodrigues, Ary Barroso, Orlando Silva, Lucho Gatica, Beatles, Roberto Carlos, Paul Anka; utilizar-se de colagens, livres associações, procedimentos pop eletrônicos, cinematográficos e de encenação; misturá-los, fazendo-os perder a identidade, tudo fazia parte de uma experiência radical da geração dos 60 (...) O objetivo era fazer a crítica dos gêneros, estilos e, mais radicalmente, do próprio veículo e da pequena burguesia que vivia o mito da arte. (...) mantiveram-se fiéis à linha evolutiva, reinventando e tematizando criticamente a canção (FAVARETTO, 1996, pp. 18-23)

Se a MPB se constituiu nas décadas de 1960/70/80 e tinha no seu cerne a confluência de três fatores (era uma categoria analítica, uma opção ideológica e um produto para consumo), isso se deveu àquele contexto específico da história do Brasil República em que o que se encontrava no centro dos debates era a idéia de um “povo” brasileiro. Nesse momento, a música, a MPB, mais que uma sigla, desempenhou um papel fundamental, qual seja, a de unificadora, de sintetizadora, um instrumento de coesão, um fator de coerência, em uma palavra: a diversidade na unidade. Assim, a MPB daquele contexto, as três décadas acima assinaladas, poderia até ser “um espectro, de gosto, diverso, mas [era algo] orgânico” (SANDRONI, 2002, p. 31).¹⁴

Portanto, no período de constituição da MPB – meados de 1960 e fim dos anos 1970 – estava em pauta uma discussão acerca da identidade, tanto cultural como política. Neste contexto, o *leitmotiv* no campo da cultura popular era a busca da possível construção de uma arte brasileira; paralelamente, havia ali uma luta pela possibilidade de transformação social e política do país (RIDENTI, 2000). E a década de 1980 é quando se efetiva o espraiamento da já consolidada MPB.

Em Belém do Pará é na segunda metade da década de 1960, portanto, no mesmo contexto de formação da MPB, que se inicia um debate sobre a constituição de uma pretensa Música Popular Paraense. Para um claro entendimento do debate acerca dessa questão, a seguir apresento dois trabalhos de abordagem histórica sobre os impactos do contexto nacional das décadas de formação da MPB sob a forma de produção musical realizada no Pará.¹⁵

Na dissertação “Música do Norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da “MPB” no Pará (anos 1960-1970)”, Tony da Costa apresenta

¹⁴ Contudo, nos anos 1990, uma nova maneira de ver a MPB passa a vigorar: ela passa a ser, estritamente, um objeto mercadológico que não possuía mais a capacidade de “unificar ou sintetizar as múltiplas identidades expressas nas músicas brasileiras veiculadas pelos meios de comunicação” (SANDRONI, 2002, p. 31).

¹⁵ Se a intenção era fazer uma MPP como algo paralelo ou um negador da MPB - ou seja, da busca por uma afirmação identitária regional que se contrapusesse ao ideário musical nacional -, o projeto “emepepista” não logrou êxito. O Capítulo 2 deste trabalho lida com essa questão.

um argumento de que a formação da música popular paraense – a MPB feita no Pará¹⁶ nos anos 1960 e 1970, uma “música do norte portadora de feições regionais” - foi resultado da convergência das ações de intelectuais - oriundos da classe média e que fomentaram debates políticos e estéticos - e artistas populares. Estes grupos procederam a uma práxis de fundamentação da música regional que consistiu, por um lado, na realização de festivais como meio de exposição da produção dos compositores locais e, de outro, numa simbiose entre política, boêmia e arte como artifício constitutivo. O objetivo dessa conglomeração era fazer uma música local moderna, mas tendo como matéria-prima elementos da cultura popular paraense/amazônida. Assim, a constituição da música local resultou do posicionamento que os artistas e intelectuais locais tomaram perante o regime militar e suas práticas política realizadas na região (COSTA, 2008).

Segundo Costa, a MPB de feições regionais propôs um discurso que legitimava o popular e as manifestações do povo como alicerces autênticos sobre os quais seria erigida a “moderna música popular paraense” (COSTA, 2008), na senda da concepção de “tradição inventada” (HOBBSAWM, 1984). Para a satisfação desse propósito, o carimbó foi a manifestação musical eleita como a matéria-prima sobre a qual os artistas e mediadores culturais locais se lançaram numa perspectiva etnográfica com o objetivo proceder a um levantamento, revisão e incorporação da cultura popular a fim de subsidiar a modernização da tradição musical paraense. Assim, segundo Costa (2008), o uso que foi feito do carimbó por parte de uma jovem intelectualidade local efetivou a valorização da cultura popular, na medida em que estes propugnaram o ideal de preservação de manifestações que estavam em vias de desaparecer. Essa atitude, além de legitimar a “originalidade” na invenção da música paraense moderna, ou seja, enquanto moderna tradição (ORTIZ, 1988), também contribuiu para que essa música fosse o meio pelo qual a região, precisamente a produção musical do Estado do Pará, ingressasse no debate nacional sobre a formação da “moderna música popular brasileira”.

Abordando também o período do regime militar e o momento de formação da música paraense moderna, o historiador Edilson Silva (2010) apresenta idéia de que a integração da região Amazônica ao Brasil acionada pelos governos militares foi o que determinou uma

¹⁶ O nome do primeiro festival de música popular que ocorreu em Belém do Pará, no ano de 1967, foi “1º Festival de Música Popular Brasileira no Pará”. Logo em seguida esse nome foi mudado para “1º Festival de Música Popular Paraense” (OLIVEIRA, 2000; COSTA, 2008). Portanto, a canção popular feita no Pará já surge com sua nomenclatura definida. Todavia, é forçoso ressaltar que a aplicação operacional do termo Música Popular Paraense – que em determinado momento foi consolidada na sigla MPP - é ainda motivo de debates, o que já foi apontado anteriormente neste texto.

“reação do imaginário dos habitantes da região”, que por sua vez se condensou na constituição de um sentido artístico. Essa situação influenciou em grande medida na conformação de uma música popular de caráter regionalista. Na dissertação “Ruy, Paulo e Fafá: identidade amazônica na canção paraense (1976-1980)”, Silva estuda a relação política do poeta e político Ruy Barata e a produção de um “cancioneiro nativo” a partir da relação deste com seu filho, Paulo André Barata, como pressuposto de uma justificativa de identidade. Assim, Silva (2010) propõe que foi na década de 1970 que ocorreu uma transformação “substancial” na forma de produzir música popular na região paraense, o que se configurou como parte de um conjunto mais amplo que pretendia ser uma representação da cultura amazônica. Neste formato, a natureza seria o substrato, o elemento central no discurso artístico regional proposto pela dupla. Assim, a temática “tradição da vida cabocla/ribeirinha” passa a ser a linha mestra na constituição artística – musical de Ruy e Paulo André e que se vê propagada pela expressão artística da cantora Fafá de Belém, a porta voz das mensagens compostas pelos artistas abordados (Idem. ibidem).

Um terceiro trabalho que também lidou com a música paraense (mas não unicamente com este tipo de expressão artística), ainda que com uma proposta de abordagem não necessariamente histórica, mas sociológica, é “Entre o Mito e a Fronteira” (2011), de autoria do comunicólogo, antropólogo e sociólogo Fábio Fonseca de Castro. Assentado num referencial teórico da sociologia fenomenológica, o pesquisador busca apresentar as várias maneiras de utilização das artes na construção de uma identidade regional como processo social. Abarcando as últimas três décadas, o estudo apresenta a tese da existência de uma economia de sentido comum na conformação de uma identidade amazônica que foi forjada por artistas da região sob a matéria-prima da *experiência estética como experiência social*. O ponto nodal de seu construto é a situação de conflito sob a qual se encontravam os fazedores de arte da região que, então, se pautaram na produção estética como reação intersubjetiva ao violento processo de expansão da fronteira nacional na região amazônica (CASTRO, 2011, pp. 9-14).

Assim, o quadro da cultura artístico-popular paraense seria resultado da intersubjetividade dos artistas locais. Essa prática cultural, então, teria se conformado como uma reação às políticas imposta de cima para baixo nas práticas de inserção da região amazônica *no* Brasil. Diante disso, os artistas da região paraense se viram obrigados a reagir, e esta reação se deu, principalmente, pela via da utilização do discurso de uma identidade

regionalista “como o produto de uma memória social fundada na sobrevivência de uma experiência social híbrida” (CASTRO, 2011, p. 321).

A mais viável reação ao fato de o Estado nacional brasileiro ter se esquecido da região e a certa integração compulsória posteriormente efetivada se deu, então, pelo uso do campo estético. Assim, a invenção do mito da *resistência cabocla* - da resistência pautada pela afirmação cultural identitária paraense - foi fator determinante para que fossem geradas infindas discussões, utilizações e reutilizações da premissa de uma identidade paraense como cultura peculiar (Idem. Ibidem).

Tomando como ponto de partida este sucinto quadro introdutório, apresento o terreno sobre o qual se efetivou um campo artístico musical local. Desta feita, por meio de um estudo antropológico com temática histórica procuro reconstruir um período importante da história da canção popular feita na região amazônica. É sob essa luz que delimito o propósito principal do trabalho, qual seja, o de proceder à observação e ao levantamento dos conteúdos culturais constituintes do cenário local da canção popular a partir da interação social entre os agentes integrantes da cena musical belenense e a repercussão disso na atividade musical havida na cidade no decurso da década de 1980. Essa é a idéia central da proposta de pesquisa aqui apresentada: efetivar um estudo de etnografia histórica que permita ver como as interações sociais efetivadas de maneira informal podem expressar importantes pontos de interação e por meio de associações e conflitos na pequena escala (DAVIS, 2010) e que tornem identificáveis as atividades que possam ser qualificadas como práticas socioculturais na cena estudada. Assim é que pretendo um bosquejo desse campo de significados culturais que é a cena da canção belenense oitentista, pois são esses significados que dão sentido às atividades práticas de produção, processando a imbricação entre o mundo do pensar e o mundo do fazer como superação da dicotomia entre a cultura – ordem simbólica - e a razão prática (SAHLINS, 2003).

O interesse da pesquisa esteve fundado em perquirir a cidade como experiência histórica nos discursos sobre ela construídos pelos atores sociais, o que a tornava portadora de sentidos. Essa afirmação serve de justificativa do porque é profícuo analisar as práticas socioculturais no interior da cena da canção popular em sua relação com as experiências sociais no espaço urbano de Belém do Pará. Entendo, pois, que é recorrendo às leituras dessas práticas em relação ao seu plano simbólico que se pode fazer um levantamento das movimentações e das ações individuais e coletivas como organizadoras da vida cotidiana daquela configuração social.

Entretanto, se trata de uma abordagem que requer acuidade, haja vista que a questão das práticas socioculturais efetivadas no espaço urbano é uma temática que envolve demandas de ordem objetiva e subjetiva em confrontação num processo de influência mútua (SIMMEL, 2005). Assim, o corpo social é construído pelos indivíduos em seu processo de interação, e a sociedade só tem existência efetiva por meio das relações sociais de interação (Idem. Ibidem). Mas, vejamos mais.

Ao tratar da vida na cidade grande Georg Simmel o fez sobre a idéia de que o entendimento da vida que se desenrola nesse espaço social só é eficaz se for considerada a importância desse lugar como o formador de configurações e gestos apreendidos numa perspectiva de transitoriedade e fugacidade. Para Simmel, a vida metropolitana é portadora de uma intensificação das redes de socialização. Isto seria, então, uma forma pura de interação na qual os indivíduos interagem a partir de suas motivações para formar unidades que possam responder às suas necessidades (SIMMEL, 2005). O que é notável em sua proposição é a assertiva de que é nas relações sociais interativas na cidade grande que ocorre a concessão de sentidos à vivência social, haja vista que a cidade, por ser um espaço humanizado, abarca os valores éticos e morais coletivos. Assim, é na cidade que se dá a reconciliação entre oposições de valores urbanos, entendidos como formas simbólicas que dão sentido ao objetivo e ao subjetivo, de maneira que são as demandas sociais que motivam as ações individuais, pois o indivíduo está atrelado e se vê necessitado de complementação pelo outro (Idem. Ibidem.).

Ainda que a pessoa seja resistente ao nivelamento que é instrumentalizado pela vida social na cidade grande e priorize seu desenvolvimento individual e a preservação da sua autonomia como indivíduo, a vida na grande cidade tem nas relações sociais, na história e nas técnicas da vida, implicações muito superiores que se impõem como determinantes às impressões individuais. É nesta perspectiva que Simmel propõe que há tensões, o que eu reverbera em uma oposição: o individualismo como “independência individual”, que teria uma característica mais quantitativa e que seria um tipo mais comum no século XVIII, e o individualismo “como um modo pessoal específico” algo cujo atributo mais qualitativo era característico do século XIX. Para ele, seria então a cidade grande e moderna o local onde essa oposição ocorre num conflito infundável (WAIZBORT, 2000) ¹⁷.

Outro mote interessante lançado por Simmel está na sua detecção de que a situação urbana inflige ao habitante da cidade uma forma de vida mais intelectualista, enquanto que o habitante da pequena cidade se pauta mais pelo sentimento. Nas suas palavras:

¹⁷ Essas pressões interiores e exteriores criaram um tipo de vida que é característico das grandes cidades – certa neurastenia -, o que Simmel detectou como sendo uma “intensificação da vida nervosa” (SIMMEL, 2005).

[...] o tipo do habitante da cidade grande — que naturalmente é envolto em milhares de modificações individuais — cria um órgão protetor contra o desenraizamento com o qual as correntes e discrepâncias de seu meio exterior o ameaçam: ele reage não com o ânimo, mas, sobretudo com o entendimento, para o que a intensificação da consciência, criada pela mesma causa, propicia a prerrogativa anímica. Com isso, a reação àqueles fenômenos é deslocada para o órgão psíquico menos sensível, que está o mais distante possível das profundezas da personalidade. Essa atuação do entendimento, reconhecida, portanto como um preservativo da vida subjetiva frente às coações da cidade grande, ramifica-se em e com múltiplos fenômenos singulares (SIMMEL, 2005, p. 578).

O trecho citado mostra que há uma consolidação de certo conhecimento sobre a vida na grande cidade como sendo pautada por um espírito singular, moderno e contábil (SIMMEL, 2005). Contudo, deve-se considerar que as contingências do viver na cidade grande podem ser tomadas tanto como causas como conseqüências.

Apresentado o que acredito ser o mais importante no fundamento teórico que versa sobre cidade, relações de sociabilidade e práticas culturais, a seguir lanço algumas notas sobre o conceito de cena musical. Antecipando-me em algumas linhas na justificativa do seu uso, esse conceito se mostra operacionalmente pertinente para esta pesquisa porque nele se encontra embutido uma perspectiva de totalidade que permite lidar com a amplitude contida na proposta da pesquisa.

A noção de cena musical¹⁸ é resultado de uma articulação dos conceitos de campo (Pierre Bourdieu), lógica social das mercadorias culturais (Bernard Miège) e da noção de práticas cotidianas (Michel de Certeau). Esses conceitos foram sistematizados por Will Straw no texto seminal *Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music*, publicado em 1991. Assim, Straw lançou possibilidades de se lidar de um modo diferencial com a circulação de música nos contextos urbanos (JANOTTI JR, 2012). Para fins de esclarecimento, cabe destacar as duas características basilares dessa noção: 1) a “cena musical” é caracterizada por redes de sociabilidade que ocorrem na cidade – portanto, algo específico do contexto cultural urbano; 2) há várias formas de circulação das atividades, produção e consumo musical (Idem. Ibidem.).

O ponto fulcral do que caracteriza uma cena musical está no argumento de esta é formada por pessoas que têm trajetórias variantes e mutáveis que ocupam um mesmo espaço cultural. É nesse espaço que diversas práticas musicais coexistiam (STRAW, 1991).

¹⁸ De acordo com Bennett e Peterson (2004), o termo “cena” aparece pela primeira vez sendo usado no discurso jornalista para se referir a grupos de expressões musicais coletivas cujos indivíduos tinham relações aproximadas de interação. Fator de destaque no uso da expressão é que as cenas musicais são distintas do *mainstream*, sendo formadas por um grupo de músicos, produtores e consumidores que compartilham gostos comuns.

Adensando o debate, essa perspectiva acaba por entrar em conflito com a ideia de comunidade, haja vista que nessa forma de ligação interativa que é a comunidade há a perspectiva de que existe uma ligação “estável” entre os seus membros indivíduos, além do que também está subjacente o propósito de uma ligação afetiva, no caso do meio musical, entre práticas musicais anteriores e contemporâneas. Isso quer dizer que possivelmente *um* passado musical teria legado às gerações posteriores uma espécie de continuidade e pertinência a um mesmo plano havendo, então, o enraizamento numa herança histórica, algo inexorável (Idem. Ibidem).

O último plano teórico que foi aqui ativado é a teoria de redes sociais. O estudo das redes sociais estabelecidas no contexto em estudo é válido porque contribui no sentido de tornar claro possíveis padrões de sociabilidade. Esse conceito foi empregado primeiramente com o sentido de descrever como noções de igualdade de classes eram utilizadas e de que forma indivíduos usavam laços pessoais de parentesco e amizade em uma comunidade da Noruega (Barnes, 2010). Nesse sentido, é pertinente o seguinte argumento:

A noção de rede social [tem] em vista a análise e a descrição dos processos sociais que envolvem conexões que transpassam os limites de grupos e categorias. As conexões interpessoais que surgem a partir da filiação a um grupo fazem parte da rede social total tanto quanto as que vinculam pessoas de grupos diferentes. Por isso, uma análise da ação em termos de uma rede deve revelar, entre outras coisas, os limites e a estrutura interna dos grupos. (BARNES, 2010, p. 175)

Posteriormente, vários outros estudos aplicaram tal conceito em estudos variados e em diferentes contextos. Por exemplo, na análise da forma como conflitos são resolvidos através do acionamento de uma rede de “amigos de amigos” para a realização de alianças temporárias entre pessoas para resolver conflitos (BOISSEVAIN, 2010). Dessa forma, a rede pode incluir “parentes, amigos e colegas de trabalho”, e é acionada através de “visitas, trocas, fofocas e manipulações que ocorrem” (Idem, Ibidem. p. 208). Destarte, indivíduos que têm interesses convergentes, que buscam poder e prestígio, estão sempre tentando manejar a rede de relações para alcançar seus intentos. Isso é o que confere aos sujeitos um papel ativo nos processos sociais produzidos no cotidiano quando inseridos na teia de relações (Idem. Ibidem.).

Assim, o que justifica o uso desta proposta teórica é a possibilidade de que ela pudesse ser usada para investigar processos por meio dos quais, individualmente ou em grupos, os atores sociais espalhados na cena da canção popular da cidade, mas vinculados em

âmbito local, buscaram acionar mecanismos de mobilização para a consecução de apoio para seus objetivos.

Aprovável articulação processada pelos atores no contexto abordado possibilitou a formação de uma categoria musical – definição sob a qual abrigo os diversos agentes envolvidos no processo de constituição da cena (compositores, músicos, cantores, técnicos de som, proprietários de casas de show, organizadores de eventos e festivais) - que interagiu tendo em vista a satisfação de interesses comuns relacionados às práticas musicais. Por isso, creio ser mais viável a utilização daquele termo que o de comunidade para tratar do grupo em questão. Também, porque comunidade é um termo que conflita com a noção de cena musical. Como já foi apontado, lidar com a categoria analítica “comunidade” musical requeria ter em mente que havia em Belém, na época, um grupo delimitado e com relativa estabilidade num processo contínuo de exploração da música, o que não foi o caso da cena oitentista.

Também, a utilização da noção de cena musical como categoria analítica para subsidiar o estudo se justifica porque permite uma abordagem mais extensa, o que propicia relacionar o contexto histórico, social e econômico do espaço urbano às estratégias estéticas e ideológicas que ampararam a produção musical belemense do período abarcado na pesquisa. Acredito que essas duas teorias em conjunto puderam subsidiar o que pretendeu o trabalho: verificar como se formaram as redes, os pontos de contato de práticas culturais na cena da canção na cidade.

Considerando as circunstâncias e conjunturas dadas pelo processo histórico, o que proponho é percorrer Belém do Pará como um *lugar* onde se pretende verificar os espaços intersticiais (NADEL, 2010). Essa noção se refere às “relações interpessoais entre os seres humanos que formam a sociedade e, também, as interações e comunicações cotidianas por meio das quais instituições, associações e maquinarias legais operam” (Idem. *apud*. FELDMAN-BIANCO, 2010, p. 492). Seguindo Nadel (2010), uma das intenções basilares da pesquisa é fazer valer a real intenção da prática antropológica: ver os pormenores da estrutura social. Assim, reitero que os conceitos de cena e rede social atendem de forma precisa quando acionados para descrever as situações sociais empíricas daquela formação social.

Ao adotar um evento sociocultural como a Feira Pixinguinha como baliza inicial do período proposto para o estudo não se quer dizer que está aí o início do processo de constituição da cena musical da canção popular em Belém do Pará, até porque o surgimento de uma cena não é resultado de ações intencionais que visem apenas a sua constituição; esta também é resultante da ocorrência de outras lógicas, inclusive de ações atinentes à produção e

ao consumo (STHAL, 2004). Quando proponho iniciar a pesquisa por esse evento isso se justificativa, tão somente, por vê-lo como um marco referencial no processo incorporação da produção musical local à cena nacional sendo, portanto, uma demarcação definida arbitrariamente. A meu ver, a Feira foi um instrumento “missionário” cujo objetivo era a incorporação das cenas musicais regionais/locais no circuito nacional da música popular brasileira moderna. O fortalecimento da idéia de coesão entre os artistas e outras pessoas do meio musical da cidade, em vista de urdir meios para o estabelecimento de uma prática musical regional mais coesa, foi uma consequência. Isso é referendado quando se lança luz sobre o processo de como as versões desse evento em Brasília e em Belém promoveram a busca de um sentido musical entre os indivíduos atuantes naquele cenário.

Nesse sentido, cabe lidar com as perspectivas de Ruben Oliven (1992) e de Renato Ortiz (2005) acerca da questão do regionalismo frente ao Estado nacional. Convergindo em suas análises, esses autores propõem que o debate sobre a identidade regional está relacionado às questões de ordem político-ideológicas que orbitam a idéia de construção de uma identidade brasileira. Se bem entendido o que propõe esses autores, o regionalismo, noção que expressa a experiência de ser da região, é um componente de um campo social mais amplo, mas que se define ante a ele ressaltando as possíveis particularidades do local. Por isso, quando observado o processo de construção dos regionalismos, devem ser considerados fatores como, o contexto histórico social, os processos políticos instituídos e as formas de relação social praticadas no seu interior. Ainda, se a noção de região se define pelos vínculos que existem entre aqueles que habitam o mesmo espaço físico, naturalmente são esses vínculos que dão certa homogeneidade àqueles sujeitos, o que se consubstancia na perspectiva de uma regionalidade como um produto. Logo, é uma ação em curso, de maneira que essa perspectiva é o que legitima a interligação entre os habitantes do local por meio da experiência coletiva de *estar* numa região.

Mas, a região como espaço físico, se define por um centro que a “forja” como objeto peculiar, organizando sua funcionalidade ante o quadro mais amplo (GEORGE, 1967). Assim, foi pelo campo da música popular na sua vertente canção que, em grande medida, se teceu uma trilha para o escoamento da cultura regional, ou assim se pretendeu. E esse centro - convergente e centrífugo ao mesmo tempo - foi a cidade de Belém do Pará. Então, como fenômeno que legitima a marca simbólica de uma “regionalidade”, a canção popular paraense é produto das relações de sociabilidade havidas na cena musical como um meio da produção. Por outro lado, isso se configurou como um importante motivador das formas de relação

social havidas naquele contexto. Portanto, mais do que mera reação a um alijamento histórico da região – existente de fato, e detectado pelos artistas e mediadores culturais em atividade na época - havia naquela cena um *projeto* que visava à inserção do cenário regional no campo da cultura musical nacional.

Sobre Metodologia

Como se trata de um trabalho que está assentado numa perspectiva de antropologia com temática histórica (SAHLINS, 1999, 2003; SCHWARCZ, 2005), cabe especificar algumas questões acerca da forma da concepção de etnografia neste trabalho. Primeiramente, é preciso ressaltar a vitalidade do conceito de “postura etnográfica”, assim como da noção de “campo” neste trabalho na senda da proposta teórica da antropóloga Fraya Frehse (2005a, 2005b, 2008). Também apresento uma leitura de teorias que referendam o procedimento de se lidar com a etnografia de arquivos (COSTA, 2010; FREHSE, 2005a, 2006) e a entrevista como possibilidade etnográfica (NAVES, 2007).

A pesquisa contou com várias formas de coleta de informações. Neste sentido, é importante ressaltar a perspectiva etnográfica adotada, bem como as limitações. A etnografia para o estudo de temáticas históricas na antropologia requer que se tenha em conta uma forma singular de abordagem da informação documental, haja vista a necessidade de um ajustamento das ‘questões culturais’ às possibilidades históricas. Nesse sentido, a etnografia se conforma mais como um modo de conhecer, uma perspectiva de conhecimento da vida social do que precisamente um método. Por outro lado, deve-se considerar que lhe são subjacentes uma negociação com os sujeitos do grupo estudado. Disso resulta que o texto, como uma formalização da interpretação dos dados, também seja uma etnografia (CLIFFORD, 2002).

O que define a “postura etnográfica” é um modo específico de conhecer a vida social, uma maneira de apreender, analisar, interpretar e representar o dado da pesquisa. Isso porque, desde Malinowski, o que é fornecido como elemento inspirador ao pesquisador é oferecido pela teoria (FREHSE, 2006). Assim, na sua dimensão teórica, a “postura etnográfica” é um processo de interação, uma construção na qual seus elementos formadores são os contextos, as situações e as perspectivas. Neste trabalho, isso está demonstrado na forma de obtenção de informações nos relatos informais ou nas entrevistas, quando para mim foram expostas trajetórias e carreiras dos artistas: esse campo foi o que deu sentido às falas.

Sobre a construção da temática da pesquisa utilizei um argumento que está pautado nas premissas teóricas do sociólogo Pierre Bourdieu. Segundo ele, é o pesquisador que define o seu tema de pesquisa e, na senda dessa definição o problema da pesquisa se conforma a partir da teoria, e não da realidade social empírica, haja vista que esta só tem sentido quando fornece os dados em sua forma abstrata (BOURDIEU, 1974). Assim, os dados fornecidos pela realidade devem ser submetidos a uma discussão com a teoria. Baseado nesta argumentação e delimitado o tema a ser pesquisado exponho um apanhado teórico que serve como estrado metodológico para a realização da pesquisa.

Sobre a possibilidade de utilização da etnografia no arquivo como campo (FREHSE, 2005), o objetivo foi retirar o que os dados documentais ali contidos que pudessem contribuir para o estudo. Assim foram traçados os parâmetros da pesquisa – a construção de uma visão de conjunto do campo sociocultural por meio do levantamento de informações em jornais da época. Nesse sentido, ao consultar os periódicos estabeleci que qualquer nota que contivesse a palavra música seria estudada. Por outro lado, as colunas regulares, geralmente de autoria de integrantes do cenário artístico, ou a ele ligado de alguma forma, colocaram-se como pontos de referência, haja vista as notações cotidianas e as avaliações ali contidas. Isso remete ao fato de que os autores atuavam como mediadores culturais: indivíduos atuantes no processo de interação sociocultural na cena, publicizando referenciais simbólicos que coadunassem com as perspectivas do *projeto* em curso naquele campo de possibilidades, num “contínuo processo de negociação da realidade, [haja vista que] a mediação é uma ação social permanente, nem sempre óbvia, que está presente nos mais variados níveis e processos interativos” (VELHO; KUSCHNIR, 2002, p. 10-11).

Com essa forma de obtenção de informações pretendi acompanhar os aspectos mais significativos dos movimentos e debates no quadro da cultura musical local que se tornaram públicos naquele momento. Isso possibilitou a consecução dos contatos preliminares com os sujeitos componentes da cena pesquisada, bem como da “estrutura física pretérita” do campo – a cidade em seu conjunto em meio às transformações em curso. Justificativa plausível, pois,

o trato com documentos [nesse caso, jornais e outras publicações], revela serem eles, antes de tudo, os elos de relações estabelecidas, enquanto a análise hermenêutica permite o desvelamento de intenções, valores, desejos, recuos, presentes não só em tudo que explicitado, mas naquilo que é omitido ou dissimulado. (COSTA, 2010, p. 177).

Verificando os jornais, foi possível acompanhar a trajetória dos sujeitos no campo por meio desses registros. Por outro lado, isso possibilitou ver a vida cotidiana em sua relação com as práticas sociais na cena da canção, em busca do sentido dado pelo outro ao seu mundo. Posteriormente, alguns nomes recorrentes nos periódicos se tornaram alvo de contato para a realização de entrevistas, com o intuito de completar e cotejar informações. Essa primeira investida incidu sobre os jornais porque os “textos de jornais podem ser entendidos como produção cultural, preche de valores e do repertório simbólico da sua época” (FREHSE, 2005, p. 23). Em outras palavras, o texto jornalístico localizado no arquivo é portador de idiossincrasias do contexto mesmo no qual foi escrito – formas de expressão escrita, apelo emotivo expresso na construção textual, etc. Assim, os textos dos jornais se adaptam como informantes ¹⁹ de grande importância, pois possibilitaram detectar as nuances e detalhes que expõe os sentidos dos eventos e os significados das dinâmicas socioculturais na cena musical observada.

Tomar o arquivo como campo requer uma detida reflexão sobre como construir o informante, haja vista que ele não está lá, pronto e acabado. Sendo assim, é justamente nesse ponto que reside “um indício da complexidade antropológica” no trabalho de pesquisa no arquivo (FREHSE, 2005, p. 138).

Seguindo as notações sobre essa forma de obtenção de dados, considere as especificidades que requereram das atividades de pesquisa uma maneira peculiar de efetivá-las, distinta daquelas que se processam no campo “tradicional”, da proposta malinowskiana do contato direto do pesquisador com os sujeitos estudados (FREHSE, 2005). Isso porque várias interferências externas se interpuseram ao trabalho no campo-arquivo, como, por exemplo, a interrupção da pesquisa por meses devido a reformas nas dependências de dois dos arquivos trabalhados.

Dos três lugares preliminarmente por mim selecionados para buscas, dois se tornaram bases. São eles, o Setor de Jornais do CENTUR e o Acervo Vicente Salles, no Museu da Universidade Federal do Pará. Este último guarda um importante acervo sobre música, principalmente recortes de jornais catalogados pelo pesquisador que dá nome ao acervo e por ele foi doado para essa instituição. Por mais de dois meses a pesquisa nesse campo ficou impedida devido a uma reforma no prédio desse arquivo.

¹⁹A antropóloga usa o termo informante. Como se verá, ao longo do texto uso o termo “interlocutor” ou “colaborador”, levando em conta as premissas de que o “informante”, principalmente o entrevistado, é agente no processo informativo. Todavia, com relação às informações documentais, vejo que o termo “informante”, como o usa Frehse, é operacionalmente mais adequado.

As incursões pelo setor de jornais do CENTUR foram mais tranqüilas. O acervo ali salvaguardado foi fornecedor de muitas informações sobre o que eu pretendia abarcar. Ainda que alguns jornais não estejam devidamente encadernados – curiosamente, os mais recentes -, o que requereu de minha parte certo tratamento arquivístico, grande parte dos registros fotográficos e das notas pertinentes puderam ser realizados de maneira satisfatória.

Quanto ao terceiro arquivo, o Museu da Imagem e do Som, foi por ele que iniciei as pesquisas. Todavia, por questões de ordem física – destaque para o espaço exíguo onde funciona – algumas vezes não foi possível consultá-lo com a devida acuidade. Assim, o levantamento vídeos e gravações de áudios de *shows* e entrevistas se viram prejudicados. Ainda que essa instituição tenha uma publicação com o material que está sob sua guarda, vários fatores complicadores determinaram o “adiamento” de consultas ao seu material, o que resultou em uma lacuna no trabalho de pesquisa.

Mas, como foi apontado, trata-se de uma pesquisa antropológica com temática histórica, e precisamente sobre isso, e sobre a relação entre história e cultura, as asserções do antropólogo Marshall Sahlins (1999, 2003) são bastante caras. Sahlins defende que o passado é ele próprio uma alteridade cultural, de maneira que os eventos que ocorrem em determinadas sociedades são ordenados pela cultura dessas formações sociais. Conseqüentemente, a cultura é reordenada nesse processo, o que ele denomina de “estrutura da conjuntura” – ou seja, a forma como as culturas reagem a um evento, fazendo o contexto dialogar com estruturas anteriores (SCHWARCZ, 2005). É sobre essa premissa básica que Sahlins assenta sua proposta de conjugar cultura e história com o objetivo de mostrar a importância do passado na investigação antropológica. Assim, é importante ressaltar uma questão: “de que maneira a antropologia pode contribuir positivamente para o estudo da história [e] como, por outro lado, o estudo da história pode enriquecer a antropologia?” (FREHSE, 2008, p. 9).

Então, a “postura etnográfica” é modo fundamental para o levantamento de dados informativos e sua análise. Por outro lado, o “campo de atividade” circunscrito para análise pode ser assim definido: uma conjunção de informações que se encontram em “arquivos físicos” – redutos de documentos escritos e audiovisuais - e “arquivos mentais” – ou seja, relatos memorialísticos de atores selecionados para a pesquisa. Vejo como coerente essa proposta porque o que é “guardado” no arquivo físico possibilita entender a sociedade em sua relação com os interesses de Estado, haja vista que parte considerável das informações foi

retirada de material contido em arquivos públicos, o que já foi apontado.²⁰No entanto, Também acervos particulares, como é o caso de material disponibilizado por alguns entrevistados, como fotografias, recortes de jornal, gravações e outros suportes, constituem o corpus documental estudado.

Até aqui pretendi explicar a perspectiva do que tenha sido realizado como “postura etnográfica”, cujo elemento principal é o arquivo. Entretanto, esses dados coligidos no arquivo compuseram um quadro informativo quando somados a outros dados, como a oralidade.

Segundo Naves (2007), ainda que a entrevista não tenha o mesmo peso epistemológico que o trabalho de campo para a Antropologia, ela possui alguns pontos tangentes com a etnografia. Pesquisadora de música popular, Naves realizou várias entrevistas com músicos e pessoas ligadas a esse campo. Em texto no qual trata da entrevista com recurso etnográfico ela traça os liames que distinguem a entrevista da pesquisa de campo e ressalta as semelhanças, que podem ser assim ser enumerados: 1) a entrevista é vista como uma obra em si, ou seja, não se trata de um subsídio empírico sobre a qual se teorizará posteriormente; 2) a entrevista tem um caráter dialógico que 3) a aproxima do ideal etnográfico de considerar o “ponto de vista do nativo” – considerando que suas versões são relativas a alguém ou a alguma coisa. Todavia, questão destacada pela autora é que a entrevista com músicos como dado etnográfico deve considerar as nuances desses sujeitos, haja vista que se trata de lidar, em alguns casos, com um “nativo erudito” (NAVES, 2007, p. 162) e com algumas questões se mostram tributárias de um padrão que o músico tem, às vezes sobre si, mas geralmente sobre o tema.

Em suma, as falas, como relatos memorialísticos, são categorias nativas de pensamento, pois tecem uma interpretação sobre a realidade experimentada. Logo, lidar com a entrevista é, em certo sentido fazer etnografia, pois pressupõe uma leitura sobre aqueles relatos considerando-os por eles mesmos, buscando apreender os significados ali contidos desde os primeiros contatos com a situação de investigação, de maneira que “compreensão e interpretação se entrelaçam” (Idem. Ibidem. p. 157).

Por outro lado, o método da História Oral (ALBERTI, 2005) como fonte informativa é material basilar para a este trabalho. Trata-se de um recurso para elaboração de documento para ser consultado, analisado, é um procedimento que tem como fundamento a gravação de

²⁰ Deve-se considerar que o arquivo institucional, como lugar de memória, é portador de um poder que lhe fora instituído socialmente tornando-o legítimo gerenciador sobre a memória do futuro, pois, como diz Jacques Le Goff “[...] o documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de força que aí detinham o poder” (LE GOFF, 2003, pp. 535-536)

relatos orais, feitas de pessoa a pessoa, algo programado (MEYHI, 1996). Mas ao longo do texto algumas informações que nele constam foram obtidas a partir de contatos efêmeros com os sujeitos sociais. Trata-se de breves contatos, nos quais foram pronunciados relatos de memória, encontros estes que não foram necessariamente programados. Isso entrou na dissertação como material informativo sob a denominação de “relato informal”, o que significa dizer que são expressões de oralidade não gravadas, mas sim informações obtidas de conversas informais que foram anotados e, em alguns casos, posteriormente cotejadas com outras fontes.

Esses relatos foram obtidos de contatos em diversos lugares. Na verdade, o interesse primeiro era agendar um encontro para a realização de entrevista. Como em alguns casos percebi que não seria possível, procurei explorar o momento. Assim, ao término de alguma apresentação, ou antes, procurei o artista em questão para uma “conversa”. Obviamente, nem sempre obtive sucesso na investida. E algumas entrevistas foram adiadas, e adiadas, e outra vez adiadas... isso dito, é para ressaltar as dificuldades de entrar em contato com indivíduos do meio artístico. E ficou a frustração de não conseguir uma entrevista que eu acho que seria fundamental.

Lidar com os artistas como interlocutores de uma pesquisa sobre o seu *métier* lido por um viés sócio-antropológico e, mais ainda, sobre suas ações efetivadas numa configuração social pretérita, requereu formas de aproximação que passaram, obviamente, por um processo de identificação (BECKER, 2006). Músicos como artistas são sujeitos *outsiders*, logo se vêem como “fora” do campo social normal, pois se sentem portadores de um dom especial que os distingue dos outros indivíduos com os quais se relaciona. Mas, a dificuldade de obtenção de informações pela oralidade não foi de todo um empecilho, pois minha atuação como músico e meus conhecimentos sobre essa modalidade artística acabaram por se constituir como um meio de aproximação, um facilitador do contato com os indivíduos desse segmento social. Assim, nos últimos anos, inserido no meio musical da cidade, acompanhando o seu evoluir – tocando, assistindo apresentações, ouvindo gravações, conversando com músicos e outros artistas – foi o que possibilitou certa facilidade em contatar os interlocutores embora, como já disse, algumas investidas não lograram êxito.

Contudo, olhando retrospectivamente, eu teria obtido mais sucesso em algumas investidas se tivesse seguido a “dica” de William Foote Whyte. A estratégia de se valer de um “Doc” é um recurso bastante pertinente no caso de lidar com artistas, ainda que esta pesquisa não tenha sido pautada por “observação participante” ao pé da letra. Isso porque, ainda que

conheça parte de meus interlocutores e por eles seja conhecido, em alguns casos foi preciso usar o argumento do “já falei com fulano, já falei com sicrano” para justificar a minha presença ante o entrevistado. Nesse sentido, é preciso considerar que por mais que o pesquisador tenha operado um processo bastante eficaz de interação com o grupo pesquisado para que se sinta inserido, ele jamais será um “nativo” (WHYTE, 2005; VALLADARES, 2007).

Essa incursão pelo meio musical através de contatos em entrevistas ou a fim de obter informações quaisquer que fossem sobre o tema da pesquisa deve ser considerada como uma forma primordial de obtenção de informações. Entretanto, é preciso ressaltar que esses relatos são produto do presente. Obviamente, falar na condição atual de vida sobre questões passadas requereu, por parte dos entrevistados e daqueles que forneceram informações, certas clivagens. Isso está claro quando foram verbalizados argumentos como “essa música paraense de agora não tem identidade como nos tínhamos [nos anos 1980]”, ou “esses músicos que ‘arrebentam’ agora pegaram a coisa pronta..., nós somos os responsáveis pela afirmação da música popular na cidade, por causa disso [de uma “música regional” e de espaços para apresentação] nos fomos pra porrada nos anos oitenta”. Foi essa obviedade - o fato de estar embutido nesses discursos um *a posteriori* das contingências havidas num campo de possibilidades datado – um fator que me instigou bastante a prospecção realizada.

Como vários interlocutores que relatam suas experiências naquele contexto estão sob outra configuração social na atualidade é premente ressaltar, ainda que de maneira tópica, algumas discrepâncias informativas. Ou seja, alguma informação dada pela oralidade que não condizem com o que foi encontrado em registros escritos ou como narraram outros entrevistados. Sobre isso, é pertinente o seguinte trecho:

O importante não era verificar se o entrevistado conhecia ou não tal ou qual fato, mas sim buscar saber por que razão ele o havia esquecido, ou havia ocultado, ou simplesmente dele não tivera conhecimento. [Isso porque nos depoimentos pessoais, o monólogo deve ser preservado, pois ele é o dono de suas recordações. (QUEIROZ, 1991, p. 82).

Dito de outra forma, os entrevistados ditaram suas informações a partir do que o presente vivido lhes forneceu como memória sobre tempos idos. Obviamente, as condições atuais, suas redes de ligação, suas posições na cena musical contemporânea e mesmo as opções políticas certamente interferiram nos seus relatos.

O que foi apresentado até então está subjacente no trabalho em sua totalidade. Deste modo, o texto é resultado de uma pretensão de descrição analítico-discursiva que inicia com o Capítulo intitulado “Uma cidade em expansão e sua cultura musical em processo”. Nele há um esforço por apresentar a cidade nos anos iniciais da década de 1980 em sua relação com uma incipiente cena da canção popular. Assim, são tratados os eventos que chamo de “fundadores da cena da canção belemense oitentista”: a Feira Pixinguinha e o Projeto Jayme Ovalle.

O Capítulo 2, “A produção da canção identitária nas práticas discursivas de artistas da música popular na Belém dos anos 80” pretende relacionar os significados culturais atribuídos à canção popular local moderna com a cidade. Seguem-no dois assuntos: a constituição da Associação dos Compositores, Letristas, Interpretes e Músicos do Pará (CLIMA) como tática (CERTEAU, 1996) acionada como possibilidade de empoderamento (PERKINS, 2010), e a leitura de três canções emblemáticas da época que se consolidaram no imaginário local, pois em suas letras referendam uma representação simbólica ao retratar a cidade. Todavia, cabe ressaltar ainda aqui que se trata de verificar a cidade nessas canções como objeto-valor, ou seja, os usos e interesses específicos ali contidos, além das questões políticas subjacentes, em sua “análise formal” e seus valores simbólicos procurando compreendê-las como manifestações de sua época (NAPOLITANO, 2002a).

“Práticas de sociabilidade e os ‘lugares da canção’ na Belém do Pará oitentista” é o título do Capítulo 3. Nele estão sob luz os “lugares da canção” popular na cidade, bares, casas de show, teatros e outros espaços sociais lidos como elementos constituintes da cena de elevada importância, pois era onde se desdobravam as práticas de interação entre os sujeitos inseridos no cenário. Assim, há uma reconstrução da cartografia do circuito que referenda a centralidade da cidade como o *lugar* de nascimento e habitação da canção popular local. Os festivais da canção, as gravações como mercadoria cultural e lugares de *projeto*, bem como os fatores que ocasionaram “o fim do *boom* de 80”, são as temáticas tratadas nesta parte do trabalho.

Trata-se de percorrer dez anos de uma vida cultural intensa em algumas páginas, e sob a demanda do rigor de um trabalho científico. Quando digo intensa não se trata de juízo de valor. É uma detecção. Uma visada geral sobre o material tratado me remete a ela. As próximas páginas estão aí para apoiar esta assertiva como um “esforço de compreensão”.

CAPÍTULO 1

Uma cidade em expansão e sua cultura musical em processo

1.1. Transformações no espaço urbano de Belém do Pará no início da década de 1980.

Em meio às transformações levadas a cabo para a região da Amazônia brasileira pelo regime militar instaurado no país em 1964, ainda que este processo se encontrasse em sua fase de arrefecimento no início da década de 1980,²¹ por essa época a cidade de Belém do Pará se encontrava em um momento importante de mudança em sua estrutura física. Certamente, esse fato está relacionado à sua condição de “cidade fronteira” (HANNERZ, 1997), pois a geopolítica dos governos militares para a região estava embasada na idéia de estimular a ocupação do território, segundo o mito do “espaço vazio”, que fora construído sobre a região, haja vista que se desconsideraram as populações indígenas, caboclas e as sociedades locais (BECKER, 1997).

Na década de 1970 e nos momentos iniciais da década de 1980 a região amazônica era vista como esse lugar estrategicamente importante e que deveria ser efetivamente integrado no território nacional. Essa situação certamente exerceu grande influência na conformação de um ideário artístico local na época e nos anos seguintes (CASTRO, 2011). De qualquer forma, o que interessa aqui observar é que essa situação foi um importante constituinte do ideário estético, político e sociocultural dos artistas do meio musical da região. Nesse sentido, um dos primeiros pontos a ser considerado nesse estudo é a reunião desses músicos em torno de um *projeto* na cena da canção popular.

É seguindo por esta via que acredito ser pertinente tomar a idéia de fronteira como instrumento analítico para caracterizar a área em que se desdobra o estudo. Isso porque se trata de uma cidade que se encontra em transformação nesse momento, o que certamente exerceu influência na forma como se constituiu a cena da canção popular naquela época.

Por outro lado, no contexto político nacional, desde o ano de 1979 estava em curso a política de liberalização da ditadura militar brasileira, sob o nome de “abertura política”. Na verdade, desde o governo do General Ernesto Geisel (iniciado em março de 1974) já havia sido anunciada a política de modificação do regime, o que continuou no governo do seu sucessor, o General João Batista Figueiredo (que tomou posse em março de 1979), cujo ponto

²¹A região Amazônica entrou na década de 1980 sob a sombra de uma frustração: as perspectivas de desenvolvimento prenunciadas em anos anteriores não foram consumadas, e isso gerou um agravamento nas questões de ordem socioeconômica para a região. É a partir do início dessa década que as políticas direcionadas para a região entraram numa fase de esgotamento, de maneira que o intervencionismo estatal desenvolvimentista cessou. Isso implicou de certa forma, em um abandono da região (BARBOSA, 2010).

mais emblemático foi a revogação, em 1 de janeiro de 1979, do Ato Institucional nº 5, que havia sido baixado em 13 de dezembro de 1968, no governo do General Arthur da Costa e Silva.

Levando em consideração o fato de que a cidade era administrada na época por um militar, o Major Brigadeiro Felipe Santana, que havia sido nomeado para o cargo por um decreto ²² do então Governador do Estado do Pará Clóvis Silva de Moraes Rêgo, o que se nota na sua pauta político-administrativa veiculada nos jornais é um discurso de crescimento e a publicização de um ideal de prosperidade em vistas de uma “retomada” do projeto da cidade de Belém como núcleo urbano central na região amazônica. Essa preocupação das autoridades locais representantes do regime militar é mais um momento no processo histórico da cidade no qual a reivindicação pelo *status* de ser a representante hegemônica da cultura amazônica é ativada. Subjacente a isso está a idéia de Belém do Pará como metrópole da Amazônia,²³ discurso patente em várias páginas dos vários periódicos compulsados. Num primeiro momento essa demanda obteve resposta, pois ao longo dos primeiros anos da década a abertura de outras ruas, avenidas e estradas/rodovias, bem como à estruturação e pavimentação das já existentes é um tema recorrente de reportagens. ²⁴

Assim, os ditames da administração municipal daquele contexto estavam abrigados sob esse ideal de estruturação do espaço urbano belemense na senda das motivações que se espraiavam em outras cidades brasileiras na época. Como consequência, esse processo de urbanização acelerada anos 1960 e 1970, na trilha da passagem da economia agrário-exportadora para a urbano-industrial impulsionada pelo Estado (CANO, 2007; NEGRI, 1996), acabou por promover a transferência de um grande contingente populacional da área rural para a área urbana.

Foi nos anos 1980 que grandes cidades brasileiras conheceram um importante fluxo migratório oriundo do meio rural. Com o estabelecimento desse contingente nas metrópoles deu-se um crescimento periférico no sentido de deslocamento às áreas ainda desprovidas de infra-estrutura que se viram ocupadas indiscriminadamente, o que acarretou problemáticas condições de moradia, gerando uma situação de desordem e precariedade, o que Lúcio

²² Nomeado no ano de 1978, o militar exerceu o cargo de prefeito até maio de 1980, quando foi substituído por Loriwal Rei de Magalhães, nomeado gestor do executivo municipal por decreto de governador Alacid da Silva Nunes.

²³ Sobre as representações em torno da concepção da cidade de Belém do Pará como metrópole da Amazônia e da retomada constante dessa idéia em uso panfletário, ver: COSTA, 2006.

²⁴ Cabe destacar a matéria “A nova Belém de Santana”. Jornal O Estado do Pará, Belém, 13 e 14 de janeiro de 1980. p. 8, devido a um tópico interessante. Trata-se do fato de que o administrador municipal da época utilizou em seu discurso sobre a questão do lixo produzido na cidade uma “queixa” do Intendente Antonio Lemos sobre a falta de colaboração da população para a limpeza da cidade, constante em um relatório do ano de 1904.

Kowarick (1980) sintetizou no termo “espoliação urbana”.²⁵ E a cidade de Belém conheceu esses elementos, haja vista que era um importante núcleo urbano localizado em uma região de fronteira. Logo, se encontrava naquele momento no cerne desse processo.²⁶

Ao tomarmos como base o que informam os jornais, o início da década foi um período no qual se preconizava a estruturação como uma demanda do alargamento do espaço urbano, haja vista que havia se iniciado de maneira mais notória já nos últimos anos da década de 1970 esse processo. Mas era ali, no início dos anos 1980 que se concretizavam vários projetos da década anterior, como os 169 km de ruas trabalhadas naquele momento.²⁷

Uma das conseqüências desse crescimento foi a colocação em prática de ações de estruturação física da cidade, visando a melhoria da rede rodoviária da cidade. Assim, o poder público se lança à construção de vias que pudessem desafogar a área central da cidade e ligá-la às áreas então tidas como periféricas, como a Vila de Icoaraci²⁸, cuja expectativa era que ali se formasse ser um “futuro bairro *chic*” de Belém – curiosamente, o local passou a ser chamado de “Amsterdã” na época -, local para onde pessoas importantes do mundo social e artístico belemense do período se mudaram a fim de instalar residência para aproveitá-la como um lugar onde se pudesse deslindar novas experiência criativas naquele lugar a beirarrio.

Foi o caso de pessoas ligadas ao meio teatral. Destacados integrantes no cenário cultural local da época, notadamente nas artes cênicas, Afonso Klautau, Luis Otávio Barata e Henrique da Paz se estabeleceram na Vila de Icoaraci com o objetivo de formar um grupo teatral. Então, naquele momento essa parte da cidade passou a ser vista como um possível reduto cultural em uma área de expansão. Isso está associado na matéria consultada à

²⁵ Essa possibilidade analítica influenciou sobremaneira a interpretações sobre a realidade da ocupação espacial de outras cidades brasileiras, principalmente aquelas que exercem um papel destacado no âmbito regional.

²⁶ Na época, a prefeitura da cidade de Belém do Pará contava com cinco secretarias – Departamento Municipal de Estradas de Rodagem, Secretaria de Obras, Secretaria de Serviços Urbanos, Secretaria Municipal de Educação e Cultura e Departamento Municipal de Turismo -, todas imbuídas de metas cujas prioridades orbitavam em torno do crescimento horizontal da cidade e da sua estruturação física. “Belém: uma cidade e suas metas prioritárias para um constante crescimento”. Jornal O Estado do Pará. Belém, 12 de janeiro de 1980. p. 8

²⁷ Idem. Ibidem.

²⁸ Distante 19 km da área central da cidade, Icoaraci é um distrito de Belém do Pará localizado às margens da Baía do Guajará. As origens da ocupação desse lugar remontam ao ano de 1762. À época, a fazenda Pinheiros (denominação original da Vila de Icoaraci) foi comprada pelo senhor Antonio Gomes do Amaral, que antes de falecer a doou ao Convento de Nossa Senhora do Monte Carmo. Em 13 de julho de 1824 a fazenda passou a ser gerida pela Ordem dos Frades Carmelitas Calçados, que já possuía outra fazenda, denominada Livramento, local grande fornecedor de argila para a produção oleira. Posteriormente, ocorreu a junção das duas fazendas ocorrendo, então, a expansão da área territorial dos religiosos. Essa área passou a ser delimitada do Igarapé do Paracuri às margens do furo do Maguari (TAVARES, 1999).

construção de uma via que ligasse a área “central” da cidade àquela área “periférica”²⁹. Portanto, as pressões por estruturação dessa cidade tinham no meio cultural um instrumento de pressão no jogo de forças políticas, ou ao menos um porta-voz da ratificação das demandas. O resultado foi a construção da Rodovia BL- 01³⁰, a Arthur Bernardes, com uma extensão 7 quilômetros de uma única pista de 7,5 metros de largura, que ligava o centro da cidade àquela “nova” área de ocupação. Nesse primeiro momento, isso pode ser tomado como uma justificativa do que pretendo demonstrar no trabalho: a cena artística musical desenrolando-se sob as condições dadas pela cidade.

Outra obra de vulto naquele momento foi a construção da Rodovia BL-18, conhecida como Estrada do 40 Horas. Essa era uma construção que se edificava como resultado da convergência de recursos que haviam sido canalizados do Fundo Nacional de Desenvolvimento Urbano em convênio com a Companhia de Habitação – COHAB-PA e a Prefeitura Municipal de Belém. A construção da Estrada do 40 Horas, com uma extensão mais modesta que outras vias abertas à época, era estratégica, pois atendia a uma demanda de considerável parte da população belemense que já havia se deslocado para áreas satélites da cidade. Essa extensão era formada por conjuntos residenciais que surgiam na área do bairro do Coqueiro, principalmente o Conjunto Cidade Nova, uma área de ocupação recente.³¹

A Avenida Tavares Bastos, a Rodovia BL-15 (Bernardo Sayão), Avenida Almirante Barroso (trecho entre da Dr. Freitas e Entroncamento) e trevo da confluência da Almirante Barroso com a Avenida Júlio César são outras vias que se configuravam importantes para o fluxo urbano que também se encontravam em processo de estruturação estratégica, o que denota a colocação em prática das ações de alargamento da área urbana da cidade.

Contudo, como já foi dito, parte das obras em execução no ano de 1980 havia sido programada para o ano anterior³². Desta feita, o período não é apenas de abertura para outras

²⁹ Periferia significa “tudo que está ao redor”. Como conceito sociológico remete ao contexto das grandes cidades, designando toda área urbana que fica ao redor do centro metropolitano. Nesse trabalho diz respeito à área que estava imediatamente ao redor do centro, haja vista que a noção de centro nesse caso também leva em consideração o que os sujeitos da pesquisa consideram como “centro”. Portanto, trata-se de uma questão de espacialidade.

³⁰ BL seguido de um número é o código de BELÉM e a identificação da obra que se encontrava em curso – aqui no caso, as “rodovias”. É significativo o fato de ser usado o termo rodovia. Na verdade, parte dessas “rodovias” eram estradas, que por definição, são vias não pavimentadas, ao passo que as rodovias são vias pavimentadas.

³¹ Essa área de expansão é uma demonstração do padrão periférico de crescimento urbano veiculado pela política econômica do regime militar, baseado no tripé loteamento em área periférica - casa própria - autoconstrução.

³² A Avenida Gentil Bittencourt, as ruas Caripunas, Marechal Hermes, Quintino Bocaiúva e Generalíssimo Deodoro – todas localizadas na área central - são exemplos de obras que estavam programadas para o ano de 1979. “Belém: uma cidade e suas metas prioritárias para um constante crescimento”. Jornal O Estado do Pará, 12 de janeiro de 1980. P. 8. Notar que 12 de janeiro é a data de aniversário da cidade, o que certamente foi determinante para a veiculação da matéria como propaganda do ideal de “desenvolvimento” nesse jornal.

áreas, também era necessário estruturar ruas da área central. Assim, algumas ruas dessa parte da cidade prioritariamente - como a Avenida Governador José Malcher, um dos principais corredores de tráfego da cidade – foram alvo de pavimentação e estruturação para o atendimento da demanda do cotidiano da idéia preconizada de Belém cidade grande.



Vista da Avenida Visconde de Souza Franco, também chamada de Doca de Souza Franco, à época lugar limítrofe entre a área central e a periferia da cidade. Ao fundo da imagem se pode ver uma grande área que é a Baía do Guajará e o Porto da Companhia das Docas do Pará, instalado na sua margem. Fonte: Jornal O Estado do Pará, janeiro de 1980.

Com o auxílio da fotografia podemos ver um momento no evoluer da dinâmica urbana de Belém. Ainda que seja uma unidade selecionada, a imagem fotográfica como memória é um instrumento valioso para se obter informação a partir da sua observação (COLLIER, 1973). Procedendo a uma leitura da imagem retratada podemos ver à direita prédios em construção, com destaque para um que já alcança sua sétima laje, e à esquerda outro de vários andares. Contudo, o canal na parte central mostra a original finalidade daquela área: trata-se de um escoadouro para a drenagem da água, haja vista que se trata de uma área de baixada, de recorrentes alagamentos, mas que pela diversidade e complexidade em relação ao uso do seu solo caracteriza-se, nesse momento, como uma zona periférica do centro (*frame*) ou uma zona em transição (*zone in transition*) (TRINDADE JR. s/d).

De fato, o ideário de “progresso” é tema preconizado no discurso político da administração municipal que se pretende justificado nas reportagens anunciadas no jornal. Por outro lado, os mesmos periódicos que retratam esse desenvolvimento, apresentam-no como não sendo uma realidade para toda a cidade. Havia muitas reclamações dos moradores de áreas periféricas. Percorrendo diversas áreas retratadas em matérias jornalísticas da época, nota-se que essas reclamações eram uma constante. A situação de precariedade de algumas vias limitava, inclusive, o deslocamento de pessoas e automóveis. Vale notar o caso de um pedido por parte de uma empresa de ônibus, junto ao Detran estadual, da mudança de itinerário cujo percurso estava extremamente prejudicado, pois esta via se encontrava intrafegável por mais de cinco quilômetros.³³

Portanto, sendo o espaço uma realidade relacional – coisas e relações juntas (SANTOS, 1991) -, ele expressa formas que refletem a ação e as relações humanas, resultando em um produto material de uma dada formação social que é determinada pelas forças produtivas e pelas relações de produção que se originam delas (CASTELLS, 2011). Portanto, o espaço urbano belemense do início da década de 1980 é constituído como reflexo das relações sociais ensejadas por uma formação social histórica específica, do qual “participam de um lado, certo arranjo e objetos geográficos, objetos naturais e objetos sociais, e de outro, a vida que os preenche e os anima, ou seja, a sociedade em movimento” (SANTOS, 1991, p. 71)

A cidade de Belém oitocentista é o local por excelência da ocorrência de trocas de informações e o lugar onde se efetivam variadas formas de comunicação entre os diferentes grupos sociais que ali habitam em seu processo de interação. É nesse *lugar* que se constituíram redes de troca localizadas em um núcleo convergente de atores sociais, a cena da canção. Todavia, o que subsidia tal perspectiva desses fazedores de canção é que se encontravam num espaço específico, o centro da cidade – o que chamo no trabalho de “centralidade da canção”. Era ali que múltiplos interesses travavam contato, mas que tinham como objetivo um *projeto*. Por outras palavras, o que veio a ser conhecida como canção popular paraense é fruto das ocorrências de interação social efetivadas na área central da cidade.

Valendo-me de uma perspectiva teórica, a cidade de Belém pode ser considerada como uma cidade do tipo “variável contextual” (OLIVEN, 2010): ela foi influente para esse grupo social que a consumia naquele período. Segundo Oliven,

³³“Buraqueira tira transporte dos moradores da Marambaia”. Jornal O Estado do Pará. Belém, 14 de fevereiro de 1980. p. 10.

As cidades devem ser compreendidas historicamente como partes de sociedades mais abrangentes, pode-se discutir a importância que viver em cidades específicas pode ter para vários fenômenos sociais. É, entretanto, essencial sempre ter em mente que cidades *per se* só podem ter um poder explicativo limitado e que elas não devem ser transformadas em categorias determinativas básicas do comportamento social no contexto urbano (OLIVEN, 2010, p. 13).

Se olharmos por esse ângulo, a Belém do início década de 1980 é tida como uma formação urbana em processo de transformação. Seguramente, ali estava um momento ‘específico’ que influenciou na vida social de seus moradores. No caso dos artistas que atuavam na cena da canção naquele momento, como habitantes desse espaço, estes também estavam sob as determinantes dos fatores históricos. O momento mesmo em que vivem é um desses fatores de influência – aquela situação de “cidade fronteira” que acabou por influenciar na constituição daquele mundo artístico.

Mas, consideremos Louis Wirth (1987) e sua leitura da cidade como uma “variável explicativa”. Para Wirth, o tamanho da cidade tem relação com o número de habitantes. Por sua vez, o número de habitantes tem a ver com a diferença entre eles: quanto maior o número de pessoas maior é a diferença, fator este que é ocasionado por uma variedade de outros fatores. Mas, se trata de um processo histórico. Isso é tomado como um elemento consistente para entender a formação e o desenrolar da cena estudada. Assim, é preciso dizer que os artistas daquele contexto, atuantes no meio da canção popular belemense, estavam a par das questões de formação desse espaço urbano de tal maneira que isso acarretou ser um fator bastante influente para a conformação do cenário e para a feitura de música.

Isso justifica porque é profícuo analisar as práticas socioculturais por meio da música popular em sua relação com as experiências sociais no espaço urbano de Belém do Pará no início dos anos 1980. É recorrendo à leitura dessas práticas que se pode fazer um levantamento das movimentações e das ações –individuais e coletivas - como organizadoras da vida cotidiana da cena musical.

Ao estudar as relações de sociabilidade ensejadas pelas práticas culturais e sociais na cena da canção popular na cidade de Belém do Pará é possível entender e caracterizar tais relações de sociabilidade nesse contexto específico. É por isso que trato neste trabalho de uma perspectiva antropológico-histórica cujo objetivo é verificar um recorte de um contexto social pretérito em seus processos de interação, haja vista que o passado é ele próprio uma alteridade

cultural, de maneira que os eventos que ocorrem em determinadas sociedades são ordenados pela cultura dessas formações sociais (SAHLINS, 1999).

Contudo, é premente ressaltar que, ainda que se pretenda uma descrição ampla dos acontecimentos, a sensação é sempre de incompletude sobre o assunto abordado. Assim, vale a citação de Gilberto Velho:

Quando um antropólogo faz uma etnografia, uma de suas tarefas mais difíceis, como sabemos, ao narrar um evento, é transmitir o *clima*, o *tom*, do que está descrevendo. A sucessão dos fatos no tempo, o número de participantes, a reconstituição das interações são etapas fundamentais mas, quase sempre, fica-se com a sensação e/ou sentimento de que falta algo crucial (VELHO, 1999, p. 13).

Ao tratar Belém do Pará como uma “cidade fronteira” onde ocorreram processos de socialização subjacentes a essa sua condição de lugar num processo de expansão sob dada formação social, é premente dizer que isso interferiu na produção artística como um dado representacional, ao mesmo tempo simbólico e como realidade histórica. Assim, uma importante movimentação naquela incipiente cena musical se deu no contexto do início dos anos 1980, a reboque da realização da mostra de música realizada na cidade intitulada Feira Pixinguinha. Esse evento pode ser definido como uma mostra musical que, efetivamente, tratava-se de uma política cultural cujo objetivo era a integração da produção musical local como forma de vinculação da região amazônica ao Brasil por meio dessa mercadoria cultural. É essa a idéia que está contida nas informações veiculadas em jornais e que está expressa no texto do álbum resultado do evento em Belém do Pará: mostrar ao país os valores musicais de cada região.³⁴

1.2. “Uma janela para os novos”: a Feira Pixinguinha em Belém do Pará

Além de expor para o Brasil a cultura musical de “áreas isoladas culturalmente”³⁵, a Feira Pixinguinha pretendia promover uma animação cultural a nível regional.³⁶ Eis o objetivo

³⁴ “Feira Pixinguinha, sempre um sucesso”. Jornal O Estado do Pará. Belém, 19 de janeiro de 1980, p. 12. Caderno Cidade.

³⁵Trecho do texto que está capa do álbum. FUNARTE. *Feira Pixinguinha*. (LP). Belém, 1980.

central dessa mostra de música. A cidade de Belém do Pará foi a segunda cidade a receber esse evento. A primeira versão do Projeto ocorreu em Brasília, em junho de 1979.³⁷

Como se pode ver, o ponto inicial de partida da “missão” de inclusão da produção musical de várias regiões do país ao *corpus* da música popular brasileira foi a capital federal, ela própria uma cidade que foi construída com o intuito político de ser um meio de integração de regiões distantes no Brasil, isso no momento da expansão da ocupação territorial efetivada nas décadas de 1950 e 1960. Assim, do centro do Brasil se iniciaria a incursão à periferia do Brasil na busca por “revelar ao país os valores da música popular de cada região ou pelo menos dos grandes centros”.³⁸ Sobre esta perspectiva, é pertinente a citação do seguinte trecho:

Belém é a segunda *metrópole* para a realização da Feira Pixinguinha, representando o que há de melhor na música da Amazônia através das vinte composições que foram classificadas no Rio de Janeiro [...].³⁹ (Grifos meus).

O trecho citado fala em exposição do melhor da música da Amazônia, reduzindo toda a região ao estado do Pará e, de certa forma, à cidade de Belém do Pará. Assim, avento que a realização nessa cidade da segunda versão do projeto Feira Pixinguinha se deveu ao fato de: 1) Belém do Pará ser uma cidade amazônica na qual a produção musical era fato reconhecidamente destacado, pois rememora à década anterior episódios que delimitaram essa visão sobre a produção musical da região; 2) ser a cidade amazônica de maior expressão regional naquele contexto, “o modelo mais bem acabado de uma cidade da Amazônia”, como está expresso em um jornal da época – aliás, idéia essa expressa no recorrente uso do termo “metrópole da Amazônia”, um discurso construído sobre a idéia de um passado áureo que

³⁶Efetivamente, a Feira Pixinguinha, ainda que tivesse um modelo de festival e que tenha sido uma “seleção” de canções, tal como nos moldes dos “festivals da canção” dos anos 1960 e 1970, ela, contudo, não era necessariamente um certame. Tratava-se mais de uma mostra de música.

³⁷A ocorrência da Feira Pixinguinha em Brasília acabou por colocar a questão da possível existência de uma “MPB candanga”. Logo após o evento foi lançado um debate acerca de uma música de caráter local, haja vista que, ainda que não tivesse uma matriz original, a música de Brasília era uma música feita a partir da junção de várias culturas o que, de certa forma, resultou em um “posicionamento candangal”, termo usado pelo músico Renato Matos. Para ele, isso seria uma música com as características da cidade projetada. Ainda segundo esse músico - que teve uma música classificada para a final da Feira Pixinguinha naquela cidade -, “ao atravessar o eixão, por exemplo, o som que você percebe – mesmo sem carros – é assim de um tom grave. É uma música futurística, aleatória, varesiana, que pertença à percepção de cada um”. Como se vê, a Feira Pixinguinha deu também o mote para o debate sobre a MPB produzida em Brasília. “MPB candanga. Eixo Rio - São Paulo versus Eixão Monumental, a luta dos novos.” Jornal CB Hoje. Brasília, 21 de junho de 1979. Caderno Variedades. p. 21.

³⁸“Feira Pixinguinha, sempre um sucesso”. Jornal O Estado do Pará, Belém, 19 de janeiro de 1980, p. 12. Caderno Cidade.

³⁹Idem. Ibidem. O júri que escolheu as músicas no Rio de Janeiro era composto por: Sueli Costa, Jards Macalé, Érico de Freitas, Chico Chaves e Cláudio Jorge.

remete à época da economia da borracha ⁴⁰; 3) como consequência da sua condição amazônica, que associa os ambientes urbano e natural, ter se forjado na cidade uma perspectiva estética musical que é portadora de uma peculiaridade que se reflete na temática do cancionero local.

Então, a partir do que foi suscitado acima, cabe levantar uma incipiente detecção: tal como ocorreu nos cenários político e econômico, também a cena da canção popular belemense na década de 1980 teria sido constituída no cerne de um padrão integrador que se deslocou no sentido centro-periferia, ⁴¹ haja vista que, e isso é importante salientar, o contexto político e social da época ditava outra conjuntura. Esclareço. Se nos anos 1960 e 1970 era propugnada a consolidação de “uma” MPB, o que se encontrava sob as condições da ditadura militar brasileira em uma determinada fase do regime, o início dos anos 1980 redimensiona a questão devido aos motes políticos e sociais que ali surgem como nova demanda, no momento final do regime militar - o da “abertura segura, lenta e gradual” -, quando novos atores entram em cena “se organizando numa extrema variedade de planos, segundo o lugar de trabalho ou moradia, segundo algum problema específico que os motiva [...]” (SADER, 2001, p.313). Estabelecendo o nexo com esse contexto, tal processo acabou por marcar uma nova orientação na produção e difusão da MPB. Portanto, creio que é a partir da realização da Feira Pixinguinha que se estabelece no meio musical belemense a perspectiva de uma inserção mais ampla da música popular feita na região Amazônica, na verdade em Belém do Pará, para o resto do Brasil, sendo a própria Feira Pixinguinha um marco nesse redimensionamento da canção popular.

A Feira Pixinguinha foi um evento musical idealizado pelo músico Maurício Tapajós e estava atrelado ao Projeto Pixinguinha, este uma idealização da Sociedade Musical Brasileira, a SOMBRÁS, criada pelos músicos Jards Macalé e Sérgio Ricardo, e realização da FUNARTE. Inspirado na série de *shows* Seis e Meia, o Projeto Pixinguinha foi um projeto de ocupação do horário ocioso no Teatro João Caetano, na cidade do Rio de Janeiro, com espetáculos às 18h30 e ingressos a preços populares, criado em 1977.⁴² O objetivo era

⁴⁰ Sobre as transformações processadas no espaço urbano de Belém no final do século XIX e início do XX ver: SARGES, 2002.

⁴¹ O conceito referencial “centro-periferia” é oriundo dos estudos do âmbito da economia política. No sentido e espacialidade, o termo “centro” pode ser usado em seu sentido geográfico, mas também no sentido metafórico. Como no Brasil se processou um acúmulo demográfico na região Sudeste, esta passou a ser definidora do estado político, econômico e cultural do restante do Brasil, ainda que a capital federal, Brasília, se situe no “centro” geográfico do território. Aqui a construção “centro-sul”, portanto, atende a premissa geográfico-cultural, concomitantemente. Sobre o conceito “centro-periferia” ver: BURKE, 2002. pp. 113-119.

⁴² Sobre o contexto histórico-político em que foi criado o Projeto Pixinguinha, ainda que extensa, é esclarecedora a fala do músico Hermínio Bello de Carvalho, em entrevista no ano de 2006: “[O Projeto Pixinguinha nasceu em

“valorizar, difundir e formar plateia para a música popular brasileira e para o trabalho de artistas fora da evidência do mercado. Para isso, promoveria a circulação de espetáculos musicais pelo país” (ALMEIDA, 2009, p. 12). A fórmula era: apresentar um artista de renome nacional e um expoente da canção local. Até 1983 o patrocínio do evento cabia apenas à FUNARTE e alguma parte subsidiada pelo meio empresarial. A partir daquele ano, a Petrobrás passou a patrocinar o Projeto Pixinguinha.⁴³

Em Belém do Pará, nos primeiros dias de 1980 foi realizada no Teatro da Paz, espaço das artes consagrado na cidade, uma reunião entre os coordenadores locais da Feira Pixinguinha, Ronaldo Junqueira e Pelágio Gondin, e os compositores das vinte canções que haviam sido classificadas⁴⁴ para a apresentação no festival, cujo objetivo era definir sobre a realização de ensaios concepção de arranjos das vinte músicas classificadas na seleção ocorrida no Rio de Janeiro e que seriam apresentadas nos dias 18 e 19 de janeiro no próprio Teatro da Paz.

As canções que foram classificadas e seus respectivos compositores são: “Origens”, Carlisson Pantoja e Mário Elísio; “Festa do Zimba”, Vital Ferreira Passos; “Lamento do Preto Velho”, Elza Inácia Rodrigues Fonseca; “Sinal de Amor”, Altino Pimenta; “Poeta do Mar”, Firmo Cardoso; “Estrela Negra”, Walter Freitas⁴⁵; “Verdoenga”; “Amazônia”, Armando

uma] época em que o mercado era efervescente para alguns poucos. Falo do grande mercado, inclusive o televisivo e o fonográfico. Vivíamos a angústia da ditadura, que já entrava na era da tal distensão lenta e gradual. Tínhamos o Ney Braga no Ministério da Cultura, com uma postura mais liberal – fazendo contraponto aos severos limites impostos pelo Ministério da Justiça, comandado por Armando Falcão, com o catavento da censura nas mãos. Mas o Projeto Pixinguinha não existiria sem que, antes, o Albino Pinheiro não tivesse tido a ideia do Seis e Meia, que era um projeto de ocupação do horário ocioso que havia na grade de programação do Teatro João Caetano, para que ele fora convidado a dirigir. O escopo ideológico do projeto era dele, a mim coube a estruturação e direção artística. E no meio de tudo isso, eclodiu a expulsão de um número expressivo de colegas nossos dos quadros da Sicam. O motivo? Pediram uma formal prestação de contas – e aí foram colocados no olho da rua. A partir dessa indignação geral, nasceu a Sociedade Musical Brasileira (Sombrás) – ideia que sempre credito ao Macalé e ao Sérgio Ricardo. Era uma sociedade sem fins lucrativos, que nasceu exatamente a partir daquele ato indecente, e congregou toda a classe artística brasileira. Tenho a honra de dizer que ela foi formalizada em minha casa. Por consenso, o Tom (Jobim) foi eleito presidente, e eu o vice dele. E nesse verdadeiro exército de Brancaléone, formou-se uma diretoria e um conselho que arregaçou as mangas e mudou o rumo da história : Mauricio Tapajós, Aldir Blanc, Gonzaguinha, Gutemberg Guarabyra, Vitor Martins, Claudio Guimarães, Chico Buarque foram alguns que logo se agregaram à Sombrás. Em nome dela, apresentamos ao Ministério da Cultura o Projeto Pixinguinha, uma versão ampliada nacionalmente do [Projeto] Seis e Meia.” Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/pixinguinha/o-pai-do-projeto-pixinguinha/>. Acesso em: 10 set. 2013.

⁴³ Idem. Ibidem.

⁴⁴ O júri que havia feito tal seleção era composto por Sueli Costa, Jards Macalé, Érico de Freitas, Chico Chaves e Cláudio Jorge.

⁴⁵ Raimundo Walter Freitas. Ator, músico, compositor, cantor, escritor. Nasceu no Acre, mas consolidou sua carreira em Belém do Pará. É considerado no meio musical da cidade como um “caso a parte”, do que posso deduzir que assim seja pela sua empreitada no campo musical local: o uso de estruturas melódicas e rítmicas bastante complexas, acordes incomuns e motes referenciais “amazônicos” estilizados. Trata-se de um artista de trajetória destacada no ambiente artístico da cidade nos anos 1980, o que se inicia com sua participação no festival Feira Pixinguinha, em 1980. Gravou em 1987 seu primeiro disco, Tuyabaé Cuaá.

Hesketh; “Correnteza”, Pedrinho Cavallero; “Que se quebre”, Pedrinho Cavallero e Jorge Andrade; “Encantado”, Claudioval Costa e Nilson Chaves; “Nas garras da paixão”, Kzam Gama e Antonio Carlos Maranhão; “Sal da Terra”, Kzam Gama e Cléodon Gondim; “Sonho de Valsa”, Carlos Henry e Antonio Carlos Maranhão; “Mestre Calafate”, Alberto Siqueira; “Coisas do mar”, Irma Vieira; “Maresia”, Irma Vieira; “Encadeado”, Albery Jr.⁴⁶ e Fernando Jatene; “Deuses da mata”, José Luis Maneschy, Careca Braga e Abílio Henriques; “Velejado”, Nelson Pinheiro. Essa listagem comporta grande parte dos músicos que tiveram atuação destacada na cena da canção da cidade nos anos seguintes da década.

No dia 18 de janeiro de 1980, no Teatro da Paz, às 18h30 tinha início a Feira Pixinguinha com a apresentação de dez canções. A comissão de júri que teve a responsabilidade de julgar as canções ali apresentadas era formada pelos músicos Maurício Tapajós, Danilo Caymmi, Antonio Adolfo e Carlinhos Vergueiro – que também se apresentaram para o público durante a mostra, “cantando ou tocando uma ou duas músicas”⁴⁷ - e mais os paraenses, Arnaldo Cohen, Guiães de Barros e Waldemar Henrique.

Tudo devidamente ajambrado para o evento. Contudo, algumas questões de “ordem técnica externa” se apresentavam como obstáculo para a plena realização da Feira Pixinguinha.⁴⁸ Primeiro, o período para a realização era justamente a época chuvosa na região, de maneira que a cidade não tinha uma infra-estrutura que satisfizesse às necessidades da época – escoamento, drenagem, asfaltamento - isso seria extremamente prejudicial ao evento, pois impossibilitaria o deslocamento daqueles que estavam interessados em prestigiar o evento. O segundo problema é que o contexto era o período de realização das reuniões para realização do carnaval, o que significava “uma concorrência”, haja vista que à época o carnaval demandava investida na cidade, tinha grande apelo popular e se praticava de forma disseminada na cidade. E o terceiro era tratado como o mais grave: faltavam músicos para acompanhar os participantes da “Feira”. Isso porque era o período de férias e muitos músicos haviam se ausentado da cidade, “principalmente os estudantes do Serviço Musical da UFPa”.

49

⁴⁶Albery Albuquerque Jr. Violonista, cantor e compositor. Nasceu em Belém do Pará, em 1956. Estudou violão e piano. Foi integrante do grupo Sol do Meio Dia na sua primeira formação (com Mini Paulo, baixo; Odorico, guitarra; Zé Macedo, percussão; Miguel, bateria). Suas canções quase na totalidade tiveram como tema questões amazônicas (SALLES, 2007). Albery Jr., assim como Walter Freitas, procedeu a um estudo dos sons da região para fundamentar suas composições. Participou da cena em questão, sendo um elemento de destaque na rede social ali estabelecida.

⁴⁷ “Feira Pixinguinha, sempre um sucesso”. Jornal O Estado do Pará. Belém, 19 de janeiro de 1980. Caderno Cidade. p. 12.

⁴⁸ Idem. Ibidem.

⁴⁹ “Duas desclassificações na Feira”. Jornal O Estado do Pará, 17 janeiro de 1980. Caderno Cidade. p. 12.

As 20 músicas que foram apresentadas foram retiradas de um universo de 81 que haviam sido inscritas. Os compositores dessas canções eram oriundos de várias partes do Estado. Quanto ao critério de escolha que definiu as canções “finalistas”, este tinha sido efetivado em uma dinâmica que considerava, primeiramente, a construção musical, e, em seguida, a letra. No momento da execução no palco da mostra, é que seriam verificados outros tópicos, como o melhor arranjo e a melhor interpretação, quesitos que também seriam premiados.

No sábado, dia 19, ocorreu a segunda fase de apresentações na Feira Pixinguinha. Neste dia de apresentação, duas novas músicas foram incluídas em substituição a outras duas que haviam sido desclassificadas. As músicas aí incluídas foram: “Paraíso à natureza”, de Nivaldo Silva, e “Viola Morena”, de Zé Arcângelo, em substituição às músicas “Amazônia”, de Armando Hesketh, e “Encantado”, de Claudioval Costa e Nilson Chaves. Estas canções foram retiradas porque, segundo justificativa do júri, já haviam sido apresentadas no ano de 1979 em outros eventos: a primeira, no Festival de Música do SESI e a segunda, no Festival da Lanchonete Um⁵⁰, respectivamente.

A desclassificação dessas duas canções ensejaram argumentos de um dos mais importantes artistas do meio musical na época, Antonio Carlos Maranhão⁵¹, para quem a alegação dos organizadores de que as canções foram desclassificadas porque já haviam sido apresentadas em outros eventos não se justificava, isso porque, segundo ele, a Feira Pixinguinha não era um festival, tal como aqueles eventos dos quais as músicas haviam participado. Para o músico, o que ocorreu foi uma “deduração”. Vale citar sua argumentação:

É inadmissível que quem não entrou na Feira Pixinguinha fique dando uma de policial, de dedo duro, derrubando um e outro. Isso não é comportamento de quem faz música, porque quem faz respeita o trabalho dos outros. O que eu acho é que existe pessoas que não entraram na Feira e ficam dando notas em jornais derrubando os outros que estão participando.⁵²

⁵⁰ “Duas desclassificações na Feira”. Jornal O Estado do Pará. Belém, 17 de janeiro de 1980. Caderno Cidade. p. 12.

⁵¹ Antonio Carlos Maranhão é o nome artístico de Antonio Carlos Ferreira Carvalho. Nasceu no Maranhão, em 1948. Veio para Belém no início dos anos 1970, onde teve contato com os músicos da cidade, como Nego Nelson e Carlos Henry, notáveis na cena da época. Engenheiro Agrônomo de formação, também estudou música. Nos anos 1980 participou de vários festivais de música e ativamente do circuito de “lugares da canção” da cidade, o que o tornou figura emblemática na cena (OLIVEIRA, 2000; SALLES, 2007).

⁵² “Duas desclassificações na Feira”. Jornal O Estado do Pará. Belém, 17 de janeiro de 1980. Caderno Cidade. p. 12.

Portanto, o que se nota na fala algo irascível de Maranhão é a expressão de nuances de uma relação não totalmente harmoniosa que, ao que indica sua fala, era como deveria ser. Para o músico, essas atitudes por ele apontadas têm uma repercussão negativa ainda maior porque ocorreram no contexto de início de um processo de afirmação da cena musical da canção na cidade, haja vista que, tomando como referência o que disse Maranhão, foi no final dos anos de 1970 que se apresentou um campo de possibilidades constituído por elementos satisfatórios para o estabelecimento de uma interação entre os artistas locais, quando “o pessoal da música [da cena da canção] começou a se reunir” e que, “[...], portanto, não deveria haver essa “deduragem” – denúncia - por parte das “patrulhas ideológicas”⁵³, atitude esta que acabaria por abalar o sentimento de solidariedade entre os integrantes daquele cenário musical. Portanto, a idéia guia de Maranhão era que havia a necessidade de superar perspectivas individualistas e agir em prol da formação de uma consciência comum para a categoria dos músicos.

Numa visada geral, pode-se afirmar que a perspectiva que motivava os músicos paraenses participantes da Feira Pixinguinha era a possibilidade de gravarem suas composições e verem seus trabalhos difundidos para o resto do país. Na época havia uma concentração do mercado musical no eixo Rio - São Paulo – havia mesmo uma “concentração tecnológica” de recursos de gravação e divulgação –, o que era um obstáculo para os fazedores de música da região. Neste sentido, Altino Pimenta⁵⁴, um dos músicos participantes como composição no evento, via na possibilidade da gravação das músicas escolhidas “uma boa oportunidade para despertar novos valores”.⁵⁵

⁵³ Aqui Antonio Carlos Maranhão usa um termo que foi criado pelo cineasta Cacá Diegues na década de 1970 para se referir àqueles que compunham a “esquerda” e que perseguiam os artistas que não fossem “engajados” (SOUZA, 2002) - em sua fala, Antonio Carlos Maranhão atribui o termo ao cantor e compositor Caetano Veloso. Na verdade, Maranhão usa o termo num sentido metafórico, numa tentativa de relacionar os músicos que denunciaram a possível irregularidade das canções que foram desclassificadas a uma situação social já ultrapassada, haja vista que por essa época o debate em torno de uma arte engajada já havia arrefecido ou mesmo inexistia. Por outro lado, é interessante que ele use o termo, pois assim se nota as ressonâncias, na cena musical local, de um debate que foi fundamental na constituição da MPB. Sobre a questão da ação das “patrulhas ideológicas” na disputa pela hegemonia no interior do universo artístico - musical brasileiro no período de regime ditatorial militar ver: PEREIRA; HOLLANDA, 1980.

⁵⁴ Altino Rosauo Salazar Pimenta nasceu em 1921, em Belém do Pará, e faleceu em 2003. Começou a estudar estudou piano e teoria musical com 11 anos de idade, estudo que concluiu em 1941. Trabalhou tocando no rádio na década de 1940. Foi bastante influenciado pelo mote musical nacional e regional. Das suas composições para piano, 15 tem títulos diretamente relacionados à Amazônia, sendo a mais destacada “Suíte Amazônica”, composição de 1941. Na década de 1970 e início da seguinte foi diretor do Serviço de Atividades Musicais da Universidade Federal do Pará (que hoje é a Escola de Música da UFPA), onde em 1973 criou o Encontro de Arte de Belém – ENARTE. É considerado um dos maiores compositores paraenses, inclusive sendo colocado ao lado de outro expoente da música local, o Maestro Waldemar Henrique. É citado como responsável pela formação de vários músicos na região.

⁵⁵ “Duas desclassificações na Feira”. O Estado do Pará, 17 jan. 1980. Caderno Cidade. p. 12.

Outra questão ainda levantada por Antonio Carlos Maranhão foi acerca da eficácia da proposta de premiação para os participantes do evento da FUNARTE: a gravação em LP das músicas selecionadas como meio de divulgação da produção musical popular paraense. No seu ponto de vista, as rádios eram subsidiadas para promover determinados artistas, o que impedia a veiculação da produção do cancioneiro local. Considerando essa situação, para Maranhão a gravação resultante da Feira Pixinguinha poderia não alcançar o objetivo de divulgação contido na proposta inicial. O artista pauta sua argumentação na experiência com o festival “Três Canções para Belém”, que ocorreu em outubro de 1977: a premiação para os vencedores foi a gravação de um disco com as canções premiadas, mas ninguém ouviu o disco, haja vista que as emissoras de Belém são dirigidas pelo que as gravadoras determinavam. Embasado nessa argumentação, Maranhão expõe sua visão sobre as chances reais do evento: o que os compositores e músicos locais participantes deveriam aproveitar da Feira Pixinguinha era a possibilidade que ela dava de integrar os compositores de Belém com os compositores de outras regiões do Brasil. Assim, poderia haver um entrelaçamento mais efetivo, de maneira que os artistas locais (músicos, cantores) pudessem participar de eventos “no sul maravilha”.⁵⁶

Sem dúvidas, Antonio Carlos Maranhão tinha reconhecido destaque naquela cena por sua produção e atuação, mas isso também o colocava em evidência por sua personalidade contestadora, intransigente e polêmica. Sobre isso, escreveu Gondim,

[Maranhão é] um cara cheio de manha [...]. Chato como nenhum. Chorão mais que todos. Seu complexo de vitimismo é insuportável, reclama de tudo, vive criando caso e fazendo artistagem. Mas é um puta compositor paraense, que sabe ver e sentir com precisão as coisas da sua terra adotiva que tem lhe servido de chão e estrada nos rumos da maioria das artes no Pará.⁵⁷

Além de atentar para o fato de ser “um destacado compositor paraense “maranhense”, é válido ressaltar nesse discurso o papel que desempenhava o compositor no processo em busca de se alcançar a “maioridade das artes no Pará”. A perspectiva de Gondim, importante agente e mediador cultural na cena artística local, além de elemento de destaque na rede social da canção local - ele também um artista, cantor e ator, além de jornalista – expressa uma sua visão algo comum, acerca de um “evolucionismo” que estava subjacente nas artes paraenses, mas principalmente na canção popular paraense oitocentista. É como se o auge para essa produção artística estivesse em um lugar ainda a ser alcançado. E assim

⁵⁶ Idem. *Ibidem*.

⁵⁷ “Gente Nossa”. *Jornal O Estado do Pará*. Belém, 10 de maio de 1980. P. 4.

Gondim trata sob tal perspectiva, asseverando que os elementos que compõe o cenário devem ser reunidos e direcionados no sentido de satisfação de uma demanda.

Como já foi apontado, o mediador é o agente empírico que atua num processo de interação, produzindo e possibilitando trocas, comunicação e intercâmbio. Sua atuação no processo cultural nos permite detectar como as diferenças e relações de poder são trabalhadas entre atores sociais de estratos diferentes. Todavia, é importante destacar que a interação promovida pela atuação do mediador – a mediação em si – não é necessariamente harmoniosa, haja vista que a própria diferença já implica a possibilidade de contradição (VELHO; KUSCHNIR, 2001). Assim, a mediação busca “equalizar” essas diferenças, e em sua trajetória de mediador, o jornalista e ator Cléodon Gondim foi, no período abarcado pela pesquisa, um agente bastante empenhado nessa demanda.

Sobre sua descrição do músico Antonio Carlos Maranhão, ainda que esteja se tratando de um contexto social, é pertinente ressaltar como esse artista é visto por seus pares em seus traços de caráter pessoal. Isso porque assim se nota os usos dos argumentos em situações de interação por meio do conflito no interior da cena, numa expressão de pontos de vista que apresentam embates entre o particular e as questões de ordem coletiva. Nesse sentido, como faz notar Gondim, por mais que Maranhão seja tido como uma pessoa intransigente, sua atuação na cena sobrepõe-se à sua *persona*.

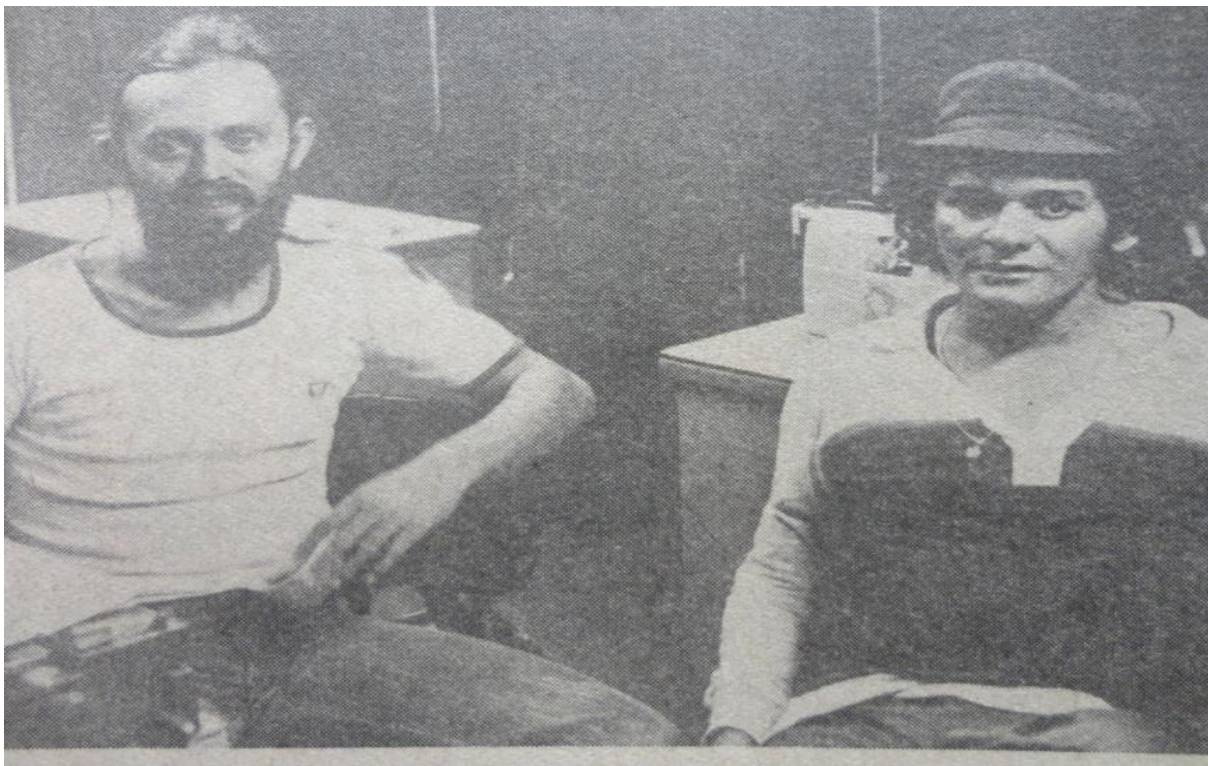
Mas, no geral, a Feira Pixinguinha acabou por proporcionar encontros entre os músicos da cidade. Na esteira desse acontecimento, o cantor e compositor paraense Nilson Chaves, que se havia radicado na cidade do Rio de Janeiro desde o ano de 1974, se encontrava em Belém para promover o lançamento do seu primeiro LP⁵⁸, o que ocorreu no mês de abril de 1980. Obviamente, por se tratar de um dos precursores da moderna música paraense que estabeleceu num grande centro, o compositor é apresentado como um artista de sucesso e que estava em um momento auspicioso em sua carreira naquela cidade.⁵⁹ Assim, ganhou as páginas do jornal a notícia de que, encontrando-se em Belém desde dezembro de 1979, Nilson aproveitou o momento para se encontrar com Antonio Carlos Maranhão na emblemática Casa do Choro⁶⁰ para tratar do *show* intitulado “Xó na Moita”, dedicado ao cantor paraense Ari

⁵⁸CHAVES, Nilson. *Dança de Tudo*. (LP). Belém, Produção Independente, 1981.

⁵⁹“Nilson Chaves, Xó na Moita”. Jornal “O Estado do Pará”. Belém, 12 de janeiro de 1980. Coluna Barra Dois, Ray Cunha, p. 2.

⁶⁰A Casa do Choro era um local de reunião de músicos e frequentação de um público que consumia o choro na cidade. Foi criada por Ademir Ferreira da Silva ainda na década de 1970 e estava localizada no bairro do Jurunas, na área periférica da cidade. Ali era um importante local de frequentação dos músicos da cidade na época. Com seu falecimento, em 1983, o espaço perdeu força e teve suas atividades encerradas. Em 1987, o músico Gilson, que atuava na “Casa do Choro”, abriu o “Bar do Gilson”, que passou, posteriormente, a ser a

Lobo.⁶¹ Pelo que nos informam os jornais, no dia 21 de janeiro, às 21 horas, esse *show*, no formato voz e violão, foi apresentado no palco do Teatro da Paz.



Nilson Chaves e Antonio Carlos Maranhão nas dependências do jornal O Estado do Pará onde estiveram para divulgar o show “Xó na moita”. Certamente por ter se destacado como compositor amazônico no centro cultural-musical midiático do Brasil nos anos 1950, popularizando certo regionalismo, Ary Lobo foi merecedor da homenagem de Nilson Chaves e Antonio Carlos Maranhão. Fonte: Jornal O Estado do Pará, janeiro de 1980.

Com 23 músicas, o show de Nilson Chaves e Antonio Carlos Maranhão teve como música de abertura uma composição de autoria de ambos intitulada “Dança de Flor”, cujo

“Casa do Gilson”, casa de show cujo elemento central é a realização das rodas de choro, e que funciona ainda hoje.

⁶¹ Gabriel Eusébio dos Santos Lobo é o nome civil de Ary Lobo, cujo destaque se expressa no título que lhe foi imputado: “o nosso valor que venceu na Maravilhosa”. Iniciou-se na música como corneteiro da Aeronáutica. Em meados da década de 1940 ingressa na Rádio Clube, cantando boleros, samba-canções, foxes, cocos e baiões. Tornou-se compositor e, assim, ingressou na linha regionalista que estava sendo divulgada para todo o país, e da qual faziam parte Luis Gonzaga, Humberto Teixeira e Jackson do Pandeiro. Gravou nove discos *long play* pela gravadora RCA Victor. Ponto de destaque na trajetória artística de Ary lobo é que, “em meio à temática nordestina das canções lançadas [por ele] se faziam presentes composições que externavam sua singularidade paraense e amazônica, o que certamente passava despercebido pelo público do Sudeste. [Ele] criou composições na forma de samba, côco e baião para falar de suas origens paraenses.” (COSTA; VIEIRA, 2011, p. 130).

tema foi dado pela “energia [da cantora] Fafá de Belém cantando e dançando num palco”⁶². Como se vê, e isso é preciso ressaltar, o *show* da dupla Nilson e Maranhão teve como mote principal a referência a dois nomes da música paraense que haviam alcançado sucesso nacional no meio musical em anos anteriores, Ary Lobo e Fafá de Belém. Vejamos o a letra da canção “Dança de Flor”, que está transcrita abaixo:

“Dança da Flor”⁶³

E nasceste sem jardim
Pelas brenhas desta mata
Na touceira de capim
Entre espinhos tu brotaste flor
No mês de maio
Com cheiro de sempre viva
De perfume temperado
Baila, bela flor selvagem
Alegra no vento como a flor do prado
Linda como a flor do campo
Nua flor do descampado
Misteriosa flor do pântano
Estranha qual flor do cerrado
Nas gotas do orvalho brilham
O sol que te “ilumia”
Nativa flor dessa paisagem
Forte como a flor do agreste
A flor do Norte já cheira no Leste

Nessa letra há todos os elementos que compuseram, sistematicamente, a imagem da cantora paraense na década de 1970. Considerando a representação da imagem utilizada para compor a capa do álbum como *performance* realizada no sentido de estabelecer um diálogo

⁶²“Nilson Chaves, Xó na Moita”. Jornal O Estado do Pará. Belém, 12 de janeiro de 1980. Coluna Barra Dois, Ray Cunha, p. 2.

⁶³ Idem. Ibidem.

com a sociedade, a imagem faz uso do recurso à elementos da natureza amazônica que foram estilizados para apresentar a situação cultural da qual fala em seu trabalho artístico numa pretensão de contemplar os valores identitários que pretende legitimar. Isso foi recurso utilizado já na capa do disco Tamba Tajá, do ano de 1976, onde a idéia de “exótico” escondido que dever ser mostrado está associada à prática de que a região e seus valores devem sair da obscuridade para serem conhecidos no Centro-Sul. Em uma palavra, mostrar a floresta amazônica (SILVA, 2011). A composição de Nilson Chaves e Antonio Carlos Maranhão corrobora com essa “imagem” – mensagem e meio - do disco.



A capa do disco Tamba Tajá, de 1976. A *performance* registrada para compor a capa do disco assentada na representação da natureza amazônica: “pelas brenhas desta mata” como cenário. Fonte: SILVA, 2010.

Fafá de Belém ⁶⁴ foi uma das mais representativas artistas paraenses na década de 1970, destacada promotora da publicização das coisas da Amazônia estilizadas por meio da

⁶⁴ Maria de Fátima Palha Figueiredo nasceu em Belém em 1956. Em 1974 começou a cantar, integrando o show “Todo dia é dia D”, de autoria de Paulo André Barata. No mesmo ano conquista o prêmio de melhor intérprete do 1º Festival de Música e Poesia Universitária do Pará, defendendo “Por tua causa, nº 2”, de Vital Lima e Leandro Bezerra. A partir de 1976 procurou ligar sua atividade a identidade amazônica, com seu 1º disco Tamba Tajá. Em 1977 tem seu segundo LP, Água, cujos grandes sucessos são de autoria de Paulo André e Ruy Barata: “Pauapixuna” e “Foi Assim”. Em 1978 lança Banho de Cheiro, e em 1979 Estrela Radiante. No ano de 1982, Fafá de Belém concorreu ainda ao prêmio de melhor cantora – em uma pré-seleção – no Prêmio Playboy

música. Em 1975, Fafá foi para o Rio de Janeiro para substituir a cantora baiana Gal Costa numa gravação para a trilha sonora da novela Gabriela, da TV Globo, na gravadora Som Livre. A música é “Filho da Bahia”, de Walter Queiroz. É neste momento que ocorre o deslanche da carreira de Fafá, o que repercute bastante no cenário musical paraense, segundo o jornalista Edgar Augusto (MOREIRA, 2004). Para ele, a saída de Fafá de Belém e, por conseguinte, o seu estabelecimento no Centro-Sul e o desenvolvimento de uma carreira a nível nacional, foi um ponto de inflexão no cenário musical paraense setentista. Ainda segundo o jornalista:

A saída da Fafá daqui [de Belém do Pará] foi [o] que incendiou um bocado o movimento musical da cidade. Mostrou que músicos daqui, caso se aplicassem, caso procurassem pessoas que pudessem protegê-los, eles tinham chance de acontecer a nível nacional, como a Fafá (MOREIRA, 2004, p. 49).

Edgard Augusto diz que o movimento musical em Belém que foi atizado pela ocorrência do sucesso de Fafá de Belém no eixo Rio – São Paulo. Contudo, a visão do jornalista acerca da existência de um movimento musical local não se sustenta, haja vista que, como foi apresentado em linhas anteriores - na conceituação sociológica da categoria “movimento” – os requisitos que fundamentam a idéia de um movimento musical em Belém não são encontrados naquele contexto. Ou seja, não se intentou um projeto musical coeso que contasse com meios para sua efetivação. O que ocorreu foram investidas individuais.

No caso da cantora isso fica patente, assim como o seguiram as investidas dos cantores Nilson Chaves e Vital Lima, que se consumaram como investidas individuais de sucesso. Assim, Fafá de Belém se encaixou no cenário nacional porque era portadora dos requisitos que a indústria cultural da música brasileira da época necessitava. Tanto é que, posteriormente, ela acabou por transmutar-se de uma cantora do “regionalismo amazônico” para uma cantora de apelo popular. Isso pode ser notado quando se observa a perda de espaço da natureza representada nas capas dos discos sucessores de Tambá Tajá (SILVA, 2010).

Todavia, é importante uma notação sobre a cantora naquele momento. Vejamos um episódio emblemático. No mês de maio de 1978, a cantora paraense e o cantor e compositor mineiro Beto Guedes⁶⁵ foram apontados como os grandes destaques daquela versão do

de Música Popular Brasileira. Segundo Edgar Augusto, o nome artístico foi atribuído à cantora pelo compositor e cantor Sérgio Ricardo (MOREIRA, 2004).

⁶⁵ Nasceu em 1951, na cidade mineira de Montes Claros. Com 18 anos participou do V Festival Internacional da Canção, com a música "Feira Moderna", em parceria com Fernando Brant. A principal característica da sua produção está na conjugação da música local – mineira - com as influências do *rock* dos anos 60 e dos choros e

Projeto Pixinguinha. Descontados os interesses atinentes ao Projeto, a legitimação desse sucesso foi “assegurada” pelo tumulto ocorrido antes do *show*, haja vista que grande parte dos interessados em assisti-lo não pôde entrar no Teatro Dulcina, na cidade do Rio de Janeiro, devido a uma confusão originada pela atuação de cambistas e à venda antecipada de ingressos.⁶⁶ Assim, os mil e duzentos lugares do espaço foram totalmente ocupados, ficando ainda de fora cerca de três mil pessoas. Essa apresentação foi a terceira maior bilheteria do Projeto Pixinguinha até então, o que é destacável pelo fato de que “se [Beto e Fafá] não [eram] estreantes, pelo menos [eram] caras novas no cenário da música brasileira”⁶⁷

Portanto, tomando como referência as informações acima, entende-se porque os compositores Nilson Chaves e Antonio Carlos Maranhão realizaram uma composição musical para a cantora paraense: além de ter sido a principal intérprete das composições de caráter regionalista da dupla Ruy Barata e Paulo André, estes que foram os mais destacados artistas paraenses no âmbito nacional nos anos 1970 (SILVA, 2010)⁶⁸, acrescenta-se aí sua destacada participação em um evento de amplitude nacional.

A letra da canção de autoria de Nilson Chaves e Antonio Carlos Maranhão remete a uma leitura da evidência alcançada pela cantora. Como se pode ler, trata-se de destacar a *performance* da cantora paraense nos palcos de vários lugares, ressaltando o fato de a cantora ter se destacado no cenário nacional mesmo tendo nascido em uma lugar difícil para vicejar como artista. A frase final da canção, “A flor do Norte já cheira do Leste”, é explicitamente uma referência ao fato de que a cantora já havia alcançado destaque em na região Nordeste.

No mesmo período em que Fafá de Belém se estabelece no centro artístico do país (1975), no ano anterior o músico Nilson Chaves também já havia ido para o Rio de Janeiro

serestas que o seu pai compunha e tocava. Participou ativamente do movimento musical Clube da Esquina, o que projetou nacionalmente, assim como os compositores Milton Nascimento, Lô Borges e Fernando Brant.

⁶⁶ “O tumulto no show de Fafá e Beto Guedes”. Jornal Última Hora. Coluna de Aloysio Reis. Rio de Janeiro, 1º de junho de 1978. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/pixinguinha>. Acesso em: 23 set. 2013.

⁶⁷ “O som e a emoção de Fafá e Beto”. Jornal da Tarde de 20 de maio de 1978. (Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/pixinguinha> Acesso: 23 set. 2013). Beto Guedes havia lançado o disco “A Página do Relâmpago Elétrico” em 1977, seu primeiro disco de estúdio. Já Fafá de Belém era tida à época como a cantora que cantava sempre um repertório característico da região amazônica, com músicas que falavam sobre as questões e o cenário regionalista amazônico.

⁶⁸Na dissertação “Ruy, Paulo e Fafá: identidade amazônica na canção paraense (1976-1980), o historiador lida precisamente com a história destes atores sociais para apresentar uma idéia interessante: a integração da região Amazônica ao Brasil acionada pelos governos militares foi o que determinou uma “reação do imaginário dos habitantes da região”, que por sua vez se condensou na constituição de um sentido artístico e que redundou em uma música popular de caráter regionalista. Assim, estudando a relação do poeta e político Ruy Barata e a produção de um “cancioneiro nativo” (Idem. Ibidem. p. 7) deste com seu filho, Paulo André Barata, Silva propõe que foi na década de 1970 que ocorreu uma transformação “substancial” na forma de produzir música popular paraense, o que se configurou como parte de um conjunto mais amplo que pretendia uma representação cultural amazônica, de maneira que a natureza, como substrato desta premissa, tornou-se central no discurso artístico regional proposto pela dupla Ruy Barata/Paulo André.

logo após ter participado da peça de teatro “Muita goma no meu tacacá”, do autor paraense Geraldo Salles. Sobre isso nos informa o colunista Ray Cunha,

“[...] muita gente arribou naquela época talentosa. Aqui em Belém Nilson Chaves fazia teatro e não se descuidava da música e quando chegou ao Rio [de Janeiro] criou o grupo Manga Verde, que durou de janeiro de 1976 a março de 1977”⁶⁹

No Rio de Janeiro, Nilson Chaves havia desenvolvido trabalho musical nos anos 1970, quando criou o grupo Manga Verde, cuja proposta era “fazer música do gênero nordestino, mas como uma roupagem eletrônica”, o que possibilitou a apresentação em vários lugares naquela cidade. Contudo, o grupo não sobreviveu, e Nilson Chaves acabou por seguir sua carreira só. Por essa época, Nilson Chaves travou contato com o pianista, arranjador e compositor Roberto Gnatalli, sobrinho do renomado compositor Radamés Gnatalli. Do trabalho em dupla resultaram apresentações nos espaços da Aliança Francesa, no Teatro Ipanema, no Senac e em vários outros lugares da periferia da cidade do Rio de Janeiro.⁷⁰

Mas retomemos o estudo acerca da Feira Pixinguinha. A canção vencedora da versão desse evento em Belém do Pará foi “Encadeado”, composição do músico Albery Jr., que foi quem também levou o prêmio de melhor compositor. O melhor letrista foi o cantor e compositor Antonio Carlos Maranhão, o melhor intérprete foi o cantor Walter Bandeira e o melhor arranjador foi o guitarrista José Luis Maneschky.

⁶⁹“Nilson Chaves, Xó na Moita”. Jornal O Estado do Pará. Belém, 12 de janeiro de 1980. Coluna Barra Dois, Ray Cunha, p. 2.

⁷⁰Idem. Ibidem.



Fotografia que retrata a apresentação do cantor e compositor Albery Jr. na Feira Pixinguinha. Jornal O Estado do Pará. Belém, 18 de janeiro de 1980.

Como se pode ver, a *performance* do músico registrada na fotografia foi desenvolvida no estilo “banquinho, voz e violão”, modelo arquetípico da estilística bossanovista e das apresentações da “era dos festivais” de MPB que grassaram nas décadas de 1960 e 1970. Esta modalidade estilística de apresentação musical ainda alcançou os eventos musicais realizados na década de 1980, se tornando, inclusive, um termo definidor de certo tipo de apresentação, chamado de “voz e violão”.⁷¹

Sobre o melhor intérprete, Walter Bandeira⁷², tratava-se de um cantor que já tinha grande destaque na cena musical da cidade na época. Isso foi angariado devido à sua presença no palco e à sua potente e diferenciada voz. Ele começou a cantar no final dos anos 1960 e se afirmou no cenário musical da cidade, ainda na década de 1970, como *crooner* dos grupos do pianista Álvaro Ribeiro e do também pianista Guilherme Coutinho. Portanto, no momento da Feira Pixinguinha sua presença no meio artístico local já era algo consolidado. Em seguida, o

⁷¹ Efetivamente, é nessa década que se afirma esse modelo – banquinho, voz e violão - de apresentação no circuito de bares da cidade, o que será objeto deste trabalho no Capítulo 3.

⁷² Walter Bandeira Gonçalves nasceu em Belém, em 1941. Estudou artes cênicas, formando-se na Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará. Nos anos 1960 passou a freqüentar a noite, fazendo pequenas participações nas apresentações de bandas da época. Posteriormente, passou a cantar profissionalmente na noite da cidade como *crooner* de vários grupos musicais. Também exerceu a atividade de locutor de rádio. Nos anos 1980 foi um dos mais destacados cantores da cena na cidade, sendo marcante a sua participação no Grupo Gema.

cantor atuou em um dos mais expressivos conjuntos musicais da cidade, o Grupo Gema. Abaixo, registro fotográfico da sua apresentação na Feira Pixinguinha.



Walter Bandeira na Feira Pixinguinha, cuja apresentação lhe valeu a premiação como Melhor Intérprete do evento por cantar “Nas garras da paixão”. Fonte: Jornal O Estado do Pará, Belém, 18 de janeiro de 1980.

Como já foi apontado, Walter Bandeira teve destacada a sua *performance*, daí ter sido escolhido o Melhor Intérprete do evento. Ao falar em *performance*, é preciso esmiuçar algumas questões teóricas acerca desse conceito, haja vista que em outros momentos deste trabalho ele será novamente ativado. Numa palavra, *performance* é o resultado da música como processo e como produto e, por conseguinte, é geradora de significado social (COOK, 2006; LANGDON, 1996) na medida em que estabelece um diálogo com a sociedade. É a interpretação que possibilita um entendimento do material musical que está sendo apresentado para a platéia. O que nos diz a notícia observada sobre a apresentação do cantor é que ele conduziu de maneira satisfatória sua audiência. Ainda que não tenha sido precisamente dessa forma, registrar sua apresentação em fotografia e veiculá-la no jornal foi uma forma de perenizar e demonstrar visualmente um discurso. Nesse sentido, a apresentação musical como experiência performática impõe que a canção *deve* ser interpretada, e não apenas tocada, haja vista que a música quando tocada, não é apenas um texto que está sendo reproduzido (COOK, 2006). Pertinente e necessária para um maior clareamento da questão é seguinte citação:

[...] na verdade, a idéia de que a *performance* é essencialmente reprodução e, conseqüentemente, uma atividade subordinada, senão redundante, está inserida na nossa própria linguagem. Você pode “simplesmente tocar”, mas é estranho falar sobre “simplesmente interpretar (ou executar)” [*just perform*]: a gramática básica da *performance* é que você interpreta *alguma coisa* [*perform something*], você apresenta uma performance “de” alguma coisa. Em outras palavras, a linguagem nos leva a construir o processo de performance como suplementar ao produto que a ocasiona, ou no qual resulta; é isto que nos leva a falar naturalmente sobre música “e” sua *performance* [...] (COOK, 2006, p. 6).

Uma questão a ser destacada da Feira Pixinguinha é justamente a perspectiva de que esse evento foi fator gerador do fortalecimento da produção e propagação de música na cidade. E isso foi declarada tanto por uma participante, como Antonio Carlos Maranhão, quanto pela própria proposta do evento. Assim, a reportagem que cobriu as apresentações destacou que, apesar da ocorrência de fatos inusitados isolados, no geral o que se viu foi um “clima de absoluta cordialidade” entre os participantes/concorrentes. Vale a citação de trecho do texto jornalístico que destaca essa “mutualidade”.

[Um] clima de absoluta cordialidade entre os concorrentes, uns ajudando os outros, todos convencidos de que o apoio mútuo é indispensável para que esta chance dada ao compositor local seja de uma validade real. A partir de amanhã, com a gravação do disco, um novo tempo começa e as perspectivas são as melhores possíveis. O futuro sabe melhor, e é em busca dele que os valores revelados pela Feira Pixinguinha passam a trabalhar.⁷³

Ali está apresentado um discurso que aponta na direção da conformação de um *projeto* de fortalecimento da música local fomentado pela realização da Feira Pixinguinha. Anteriormente, na passagem em que se referia à desclassificação de canções que estavam inscritas a participar do evento, Antonio Carlos Maranhão já apontava no mesmo sentido: é no início dos anos 80 que tem início a articulação de experiências comuns em torno das perspectivas de uma cultura musical na cidade de Belém, entendo cultura nesse sentido, como:

[...] “entendimentos” convencionais, manifestos em ato e artefato que caracterizam as sociedades. Os “entendimentos” são os significados atribuídos a atos e objetos. Os significados são convencionais e, portanto culturais, à medida que se tornaram típicos para os membros dessa sociedade em razão da intercomunicação entre si. Uma cultura é, por conseguinte, uma

⁷³ “Encadeado foi a grande vencedora”. Jornal O Estado do Pará. Belém, 20 e 21 de janeiro de 1980.

abstração: é o conjunto de tipos ao qual tendem a se conformar os significados que os diferentes membros da sociedade atribuem a um mesmo ato ou objeto. Os significados são expressos em ações e nas produções das ações, a partir dos quais os inferimos; podemos assim identificar também a “cultura” como a medida que o comportamento convencional dos membros da sociedade é o mesmo para todos” (REDFIELD, 1941. apud. BECKER, 2008, pp. 89-90).

As gravações para o disco resultado da Feira Pixinguinha começaram a partir do dia 28 de janeiro. Contudo, apenas 11 faixas, de antemão, seriam gravadas, haja vista que Antonio Carlos Maranhão havia desistido de gravar “Sonhos de valsa”. No entanto, ele retrocedeu e acabou por entrar no disco. Pode-se depreender que naquela configuração social, na rede de sociabilidade ali tecida as relações estavam pautadas por demonstrações de força na cena por parte dos seus integrantes, comum em qualquer forma de interação social. Notemos isso pela forma como Gondim fala das desavenças que ali haviam como tendo sido provocadas por “fófocas” e “ciumadas” que havia no meio musical e, ao se referir ao retorno de Maranhão para compor o disco, diz que o compositor “choramingou um retorno”.⁷⁴

Mas, ainda sobre o processo de gravação, outra “baixa” na gravação foi a não participação do conjunto de Álvaro Ribeiro⁷⁵ que havia acompanhado o cantor Walter Bandeira durante as apresentações no evento. Foi convidado, então, outro conjunto bastante destacado no cenário local, o do pianista e compositor Guilherme Coutinho. Contudo, a participação desse conjunto para gravar com Walter Bandeira não foi acatada pela organização do evento. Resultado: a gravação de “Nas garras da paixão”, interpretada por Walter Bandeira, foi realizada no formato voz e violão, sendo o violonista que o acompanhou o músico Nego Nelson. Sobre essa situação escreveu Gondim: “fez-se uma Feira [Pixinguinha] tida e havida como a melhor do Brasil e o Brasil não vai saber disso, porque o disco não poderá reproduzir o que se passou por aqui.”⁷⁶

Sobre esse episódio, relata o violonista Nego Nelson:

Essa música [Nas Garras da Paixão] é uma música do Kzam [Gama]. Quem tocou fui eu. Eu cheguei lá e eles estavam gravando, lá no teatro, no Teatro da Paz foi onde gravaram as músicas do festival, da Feira Pixinguinha. O espaço tinha uma acústica muito boa, e lá estava toda a aparelhagem vinda

⁷⁴ Idem. Ibidem.

⁷⁵ Álvaro Ribeiro era pianista e compositor. Nascido em Portugal em 1931, se radicou em Belém. Estudou piano em Belém e em Portugal para onde voltou com 19 anos de idade. Trabalhou na Rádio Marajoara nos anos 50 e depois após uma temporada nos EUA, retornou à Belém onde formou um trio jazzístico que se apresentava nos bailes da cidade na década de 1960. Tocou com grandes nomes da música popular paraense, entre eles Fafá de Belém e Leila Pinheiro. Cf. SALLES, 2007.

⁷⁶ Jornal O Estado do Pará. Belém, 26 de janeiro de 1980. (Coluna Gerais, p. 2).

do Rio [de Janeiro]. Eu cheguei lá tava uma confusão, tava uma discussão lá, o Álvaro [Ribeiro] se pegando com o Walter [Bandeira], aí eu cheguei pra gravar uma música que eu nem lembro qual era. Aí o Álvaro disse assim: “olha, não vou acompanhar [o cantor Walter Bandeira], a gente tá brigado”, e foi embora. Aí eu disse: “me dá a partitura”. A gente deu uma ensaiada e gravamos, gravamos a música eu e Walter, assim meio que na marra. O Kzam diz que tá até errado, [que] tá horrível. Que nada, eu acho que tá bacana.⁷⁷

A seguir, ordem das músicas tal como estão no disco (na seqüência título/compositor/intérprete): 01. Sonhos de Valsa (Antônio Carlos Maranhão / Carlos Henry) Antônio Carlos Maranhão; 02. Deuses da Mata (José Luis Maneschy / Antônio Carlos Braga / Abílio Henriques) Maneschy / Grupo Madeira Mamoré 03. Encandeado (Albery Jr. / Fernando Alberto de Jatene) Albery Jr.; 04. Festa do Zimba (Vital Ferreira dos Passos) Vital Ferreira; 05. Paraíso Ou Natureza (Nivaldo Silva) Nivaldo Silva 06. Nas Garras da Paixão (João Alberto Kzan/Antônio Carlos Maranhão) Walter Bandeira; 07. Verdoenga (Walter Freitas) Rafael Lima / Grupo Sol do Meio-Dia; 08. Mestre Calafante (Alberto Raimundo Siqueira) Beka / Grupo Ver-O-Peso; 09. Poeta do Mar (Antônio Firmo Dias Cardoso Neto) Firmo Cardoso; 10. Estrela Negra (Walter Freitas) Rafael Lima / Grupo Ave da Terra; 11. Sinal de Amor (Altino Rosauro Salazar Pimenta) Martha; 12. Coisas do Mar (Ima Célia Vieira) Grupo Ver-O-Peso / Ima Célia Vieira.

Assim, das canções apresentadas apenas “Deuses da Mata” foi registrada tal como foi apresentada durante o evento, o que motivou a seguinte declaração do mediador cultural Cléodon Gondim: “essa é a [canção] que vai melhor demonstrar a capacidade da música popular paraense [...], pois o compositor havia trabalhado com o mesmo grupo de músicos”.

78

⁷⁷ Entrevista realizada com o violonista Nego Nelson, em 19 de setembro de 2013.

⁷⁸ Jornal O Estado do Pará. Belém, 26 de janeiro de 1980. (Coluna Gerais, p. 2).



Capa do *long play* da Feira Pixinguinha realizada em Belém do Pará. O álbum foi lançado no mês de maio de 1980. Fonte: Foto do autor. Fonoteca Satyro de Melo, Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves - CENTUR.
79

Aproveitando o ensejo dos conflitos apontados quando da realização desse disco como mercadoria cultural, cabe salientar que a atividade mediadora de Cléodon Gondim certamente teve fundamental importância, haja vista o considerável raio de abrangência de suas publicações. Nesse sentido, um ponto é destacável: os seus discursos foram enunciados sempre no sentido de ratificar certa unidade que legitimasse um sentimento de agrupamento na categoria musical daquela configuração social; ainda que declarasse uma ou outra contenda, no geral o discurso era de que se tratava de um ambiente harmônico.

Na sua tarefa de mediação naquele mundo artístico, algo ostensivo, Gondim arrogava para si a função de veiculador das ações de interação social desenvolvidas no meio artístico da cidade, inclusive dando voz ao conflito. Por estar envolvido com esse meio e ter do seu lado aparelhamento midiático, nesse sentido também podem lidas como *performance* as suas ações

⁷⁹ Importante campo de pesquisa sobre audiovisual na região, a Fonoteca foi inaugurada no dia 26 de junho de 1987, na gestão de João de Jesus Paes Loureiro, à época Superintendente da Fundação Tancredo Neves. A Fonoteca Satyro de Melo foi aberta ao público com um acervo de cerca de onze mil discos em vinil. A Fonoteca do CENTUR foi a primeira criada na região amazônica e segunda do Brasil. Hoje conta com um acervo discográfico com aproximadamente 26 mil exemplares entre vinis (33, 45, 78 rpm), CDs, fitas K-7, partituras e DVDs de artistas de diversos segmentos musicais. (Disponível em: <http://www.fcptn.pa.gov.br/index.php/fundacao/gapres/ascom/noticias-ascom/676-fonoteca-satyro-de-melo-comemora-26-anos-com-programacao-especial> Acesso: 23 out 2013).

de agente cultural, haja vista que como mediador busca dar significado social às relações particulares.

Sendo a mediação um fenômeno sociocultural de interação entre distintos níveis existentes no processo social os mediadores culturais acabam por se consolidarem como agentes de transformação com potencial de alteração da realidade social, haja vista que na sua atuação, transitam com cargas de informações e valores, o que lhes fortalece a auto-referência (VELHO, 2001). Ao tratar das questões inerentes à rede social estabelecida na cena da canção popular local, Gondim expõe uma interpretação do material que ao qual tem acesso, com o diferencial de ter sua leitura referendada porque divulgado no jornal, o que lhe possibilita atingir um considerável raio informativo. Numa definição precisa, o antropólogo Gilberto Velho diz que “mediador cultural” é um “papel desempenhado por indivíduos que são intérpretes e transitam entre diferentes segmentos e domínios sociais” (VELHO, 1994, p. 81).

A função de Gondim como ponto referencial para aquela cena musical pode ser detectada nos vários momentos que se seguiram à ocorrência da Feira Pixinguinha na capital paraense. É o caso do texto no qual ressalta a importância do Encontro de Arte de Belém – por ocasião da ocorrência do mesmo naquele ano -, evento que tinha como entidade organizadora o Serviço de Atividades Musicais da Universidade Federal do Pará. Procedendo a uma análise do evento e propondo algumas questões, Gondim diz que o Encontro poderia proporcionar o desenvolvimento da capacidade de expressão dos artistas locais que atuavam tanto no nível erudito como no cerne da música popular, ressaltando ainda que artistas de outros lugares do Brasil poderiam ser “trazidos a Belém para um contato mais estreito e para trocas de experiências que promovem uma valorização do trabalho aqui empreendido.”⁸⁰

Assim para Gondim, se se fizesse um investimento sério nesse evento, reestruturando-o, ele chegaria a ser relevante para o cenário local das artes. Inclusive, passaria a fazer parte do circuito nacional, de maneira que todas as atividades desempenhadas pudessem compor o seu quadro. Portanto, de Encontro de Arte *de* Belém o ENARTE passaria a ser Encontro de Arte *em* Belém. E essa reestruturação propugnada é que possibilitaria essa situação: fazer da cidade de Belém sede de debates e discussões sobre a questão das artes no Brasil.

A ambição de Gondim estava em que Belém pudesse se tornar o centro nacional das artes. O que justificava essa proposta era o fato de que, segundo sua visão, a cidade era efervescente em termos de laborações artísticas, e de “onde demandariam tendências

⁸⁰ “Brasil, capital Belém”. Jornal O Estado do Pará. Belém, 06 de fevereiro de 1980. Coluna Gerais.

múltiplas para as artes de amplitude nacional”. O que esse discurso nos possibilita ver é que há uma contraposição à ideia de Belém como cidade amazônica em situação de fronteira. Ou seja, para ele a região já é uma componente efetiva dos quadros político, social e cultural nacional, e não um lugar ainda a ser incorporado ao campo das artes brasileiro. Novamente, vale ressaltar sua posição como mediador cultural tem como mote a proposta de difundir ideologias regionalistas a serem inseridas num pretenso projeto de cultura nacional. Nas suas palavras,

Belém passaria a ocupar a posição de metrópole cultural, capaz de liderar movimentos e enfaixá-los, como já reclamam os tempos do presente amazônico, ponto de cruz dos mais justificados anseios nacionais.⁸¹

O que justifica essa perspectiva do articulista era que Belém do Pará era um centro econômico destacado na região amazônica na época e, portanto, sumamente importante para o país. Se assim estava consolidado seu papel na geopolítica econômica, por que não fomentar a afirmação de sua posição na geopolítica cultural, “por uma questão de coerência?”⁸². Como se pode notar, nestas passagens Gondim é bastante incisivo quanto à defesa da visão de uma Belém como núcleo da cultura local e que, por essa condição, deve ser notada pelo campo das artes nacional. Interessante é o caráter algo teleológico que ele apresenta nas premissas do seu texto. Vejamos mais um trecho de seu texto:

Se os valores da cultura amazônica são, hoje, os ascendentes do futuro mais significativo do povo genuinamente brasileiro, *por que não respeitar esse desígnio e assumir logo as obrigações que manda a História?*⁸³ (Grifos meus).

Mas as instituições culturais locais estavam mais imbuídas com o fomento dos eventos carnavalescos da cidade. E isso foi motivo de crítica, haja vista que se deveria investir em esforços para “trazer o Brasil para acontecer em Belém”, ao invés de realizar eventos, o que me permite deduzir das palavras de Gondim, inócuos. O Encontro de Arte de Belém seria, então, o evento que proporcionaria esse ensejo. Mas para isso era uma reestruturação do evento, haja vista que até então se tratava de algo ainda amador e limitado.⁸⁴

⁸¹ Idem. Ibidem.

⁸² Idem. Ibidem.

⁸³ Idem. Ibidem

⁸⁴ Idem. Ibidem

Pintando uma cidade em cores bastante fortes para justificar o seu potencial de centralidade no debate sobre as artes no Brasil, Gondim busca ratificar sua visão de Belém como uma grande cidade, uma metrópole regional. De fato, a cidade naqueles idos anos de 1980 tinha uma população de cerca de 933. 287 habitantes espalhados por um espaço urbano que ocupava uma área de 736 km².⁸⁵ Mas é notável o caráter pendular no uso desse discurso.

Nessa metrópole regional oitocentista vislumbrada pelo articulista, a principal rua era a Avenida Presidente Vargas, onde estão localizados o Teatro da Paz, o Bar do Parque, o Teatro Experimental Waldemar Henrique e o Anfiteatro, todos na área da Praça da República. Cito-os por serem esses lugares de sociabilidade bastante importantes na constituição da cena, o que se consolidou na memória coletiva. Na busca de certo entendimento do espaço físico da cidade, apresento-os.

O Anfiteatro da Praça da República era na época um local de ocupação tradicional por movimentos e eventos de arte nos anos 1980, mas as apresentações artísticas nesse espaço remontam aos anos 1970. Primeiramente por ser uma alternativa para os artistas, haja vista a escassez de espaços, mas também motivado por desentendimentos acerca do uso dos espaços existentes. Episódio marcante nesse contexto foi a contenda originada com relação ao uso do Teatro Experimental Waldemar Henrique, o que levou o grupo de teatro Cena Aberta⁸⁶ a ocupar o Anfiteatro, inaugurando, assim, uma regularidade no uso desse novo lugar de apresentações artísticas por partes dos artistas.⁸⁷

De fato, o Anfiteatro era um dos espaços de ocupação na praça, haja vista que outros lugares, como o coreto localizado atrás do Teatro da Paz, também eram locais de ocupação para as apresentações. Em um dos coretos da Praça da República é que foi colocado em prática o projeto intitulado Praça da Poesia, que consistia em momento de leituras e mostra de criações poéticas.

Também foi no Anfiteatro da Praça da República que o grupo de teatro Cena Aberta, realizou a leitura de um manifesto redigido pelos estudantes sobre o episódio da morte de César Moraes Leite, estudante do curso de Engenharia da Universidade Federal do Pará, o que ocorreu nas dependências dessa instituição no dia 10 de março de 1980, quando a arma de um agente da Polícia Federal infiltrado na sala de aula disparou, atingindo o estudante pelas costas. A leitura foi realizada antes da apresentação da montagem feita pelo grupo da peça do

⁸⁵Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Anuário Estatístico do Município de Belém. Demografia. 2011.

⁸⁶ O grupo Cena Aberta foi idealizado nos anos 1970 por Luis Otávio Barata. Teve em seu núcleo original a participação dos artistas Zélia Amador (atualmente professora da UFPA) e do cantor Walter Bandeira.

⁸⁷Depoimento do cantor Walter Bandeira no documentário (GUIMARÃES, 2009).

escritor amazonense Márcio Souza, “A maravilhosa estória do Sapo Tarô-Bequê”, nos momentos imediatamente a seguir ao evento. Essa atitude, contudo, foi apenas mais um evento dentro de uma mobilização maior que ocorreu na cidade devido à morte do estudante, fato de grande repercussão política e simbólica na cidade. A fotografia a seguir é o registro do momento da leitura do manifesto.



Leitura do manifesto por ocasião da morte do estudante César Moraes Leite, no Anfiteatro da Praça da República, pelo grupo de teatro Cena Aberta. Fonte: Jornal O Estado do Pará. Belém, janeiro de 1980.

O grupo Cena Aberta já se apresentava nesse espaço desde o dia 22 de janeiro, dia de estréia da peça. Um fator de destaque deste grupo teatral é que ele era “inteiramente implicado com as reivindicações populares, de modo a fazer do teatro um instrumento a serviço das causas que considera mais justas”, segundo Gondim.⁸⁸ Efetivamente, o eixo do grupo era tratar de problemas da atualidade política e social englobando a economia e os aspectos artísticos e culturais do contexto. Naquele momento, a questão de destaque na pauta dos movimentos sociais e artísticos era a política indigenista dos militares para a região. Convocando a participação artística do grupo, Cleodon Gondim assim se manifestou: “[...] Está na hora do teatro entrar em cena, descer as máscaras dos embusteiros e fortalecer as

⁸⁸ “Máscaras fora de cena”. Cleodon Gondim. Jornal O Estado do Pará. Belém, 15 de março de 1980. Caderno Opinião.

paliçadas com as quais pretende postar-se ao lado do índio”.⁸⁹ Foi em decorrência dessa situação que o grupo teatral foi convidado para se apresentar na cidade de Belo Horizonte nomes seguinte, curiosamente a convite da Secretaria de Cultura e Desportos daquela cidade.

No mês de março de 1980 foi lançado no Rio de Janeiro o segundo disco do cantor e compositor paraense Paulo André Barata. Intitulado *Amazon River*⁹⁰, esse disco já apresentava um artista “mais solto e com uma produção mais consistente”, segundo escreveu o colunista social e mediador cultural João Alberto Pinheiro. Pode-se dizer esse disco, no conjunto, tem canções que mantêm certa regularidade sonora, o que remete a uma característica das produções do músico. A maioria das canções tem um a incumbência de passar a atmosfera algo suave por meio da utilização de andamentos regulares. Por conterem essas características, as peças musicais nele contidas possibilitaram que ele fosse lido como portador de certa modernidade musical (MORAES, 2011). Todavia, algumas questões de âmbito sociocultural acabaram por serem motivadas pelo seu conteúdo. É o caso da letra abaixo mostrada, onde há um discurso pautado em uma letra que de forma acintosa se declara contra a “invasão” da região pelo capital internacional.

Mas, para além da modernidade ensejada na canção enquanto peça de arte, ainda que a temática da canção fosse questões que envolvem a região Amazônica em relação a sua possível “internacionalização”, numa camada mais profunda o que encorpava o discurso contido na música que dá nome ao disco era a defesa da região como um domínio nacional. Mas, para um melhor entendimento, vejamos a letra da canção objeto-valor “*Amazon River*”.

“*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

⁸⁹Idem. Ibidem.

⁹⁰ BARATA, Paulo André. *Amazon River*. (LP). Rio de Janeiro, 1980.

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
Good Bye Mr. Bill
Vá pra rima que pediu.

O que referenda a proposta de leitura de que se trata de uma música nacionalista e não apenas de uma exacerbação do “regionalismo” é um argumento do próprio Paulo André. Segundo suas palavras, quando do lançamento do disco, “não há lugar para regionalismos em Amazon River” (Idem. Ibidem). Nota-se, então, que a tensão regional-nacional é relativizada nessa afirmação do músico, isso em prol do discurso da união de forças contra a histórica “cobiça internacional” que paira sobre a região. Obviamente, a justificativa desse discurso está no fato de que Paulo André Barata já era na época uma artista do *cast* nacional, logo, não caberia ali um ufanismo regionalista. Mais ainda, isso precisava ficar claro, daí sua enunciação em prol de um “sentimento” nacional contido na música.

Contudo, para uma parte da imprensa local da época, o lançamento de Amazon River significou a afirmação da cor local no cancionário brasileiro, pois, segundo Gondim, “todos sabem, em todo Brasil que ele [Paulo André] é nosso. Sendo, com ele estão nossas coisas”.⁹¹ Aos olhos do colunista, o lançamento de Amazon River foi a demonstração da capacidade artística dos nativos da “imensa região sempre espoliada”.⁹² Ou seja, tinha uma verve regionalista que demonstrava em seus sons as muitas imagens do Pará, mas, com destaque, a exploração de que a região era vítima historicamente. Assim, a canção era para Gondim, uma reação categórica à “invasão” da região, uma forma de ação política na forma de produto artístico. Vejamos as palavras de Gondim:

Como se sabe, toda a região vem sendo invadida por um verdadeiro exército de elegantes cavalheiros – nacionais e estrangeiros – portadores de ilimitado

⁹¹ “Gente nossa”. Clédon Gondim. Jornal O Estado do Pará. Belém, 23 de março de 1980.

⁹² Idem. Ibidem.

crédito bancário, versadíssimos nas mumunhas da vida social e política, impecáveis ao pronunciar os verbos da língua inglesa e que um belo dia, sob os mais variados pretextos, tentam nos subornar, querendo nosso apoio ou nosso silêncio para projetos impatrióticos. Contra esse tipo de gente achamos válida toda forma de luta, inclusive as da sátira e as do palavrão.⁹³

A última fala de Gondim se refere à famosa frase da canção, na qual o autor da letra, o poeta Ruy Barata, manda o Mr. Bill para a rima que pediu. Ainda, Gondim ressalta que Amazon River é um disco que precisa ser recebido pelo grande público e que precisa ser compreendido, pois não basta que sejam cantadas apenas canções como “Noite de Paricá” – por seu apelo rítmico, pois possui um ritmo “caribenho” - nas reuniões no Bar do Parque, mas sim entender a mensagem – política? - veiculada nas canções.

Sobre esse mesmo disco, o jornalista Lúcio Flávio Pinto escreveu:

Trata-se de uma recriação do merengue e do bolero pela ótica dos Barata, isto é, de uma classe média diferenciada em gosto e formação cultural das origens verdadeiramente populares do merengue suburbano, mas que a elas se solidarizam, com seu invento e sensibilidade.⁹⁴

Ainda segundo o jornalista, provavelmente nos salões da área central da cidade, na Avenida Nazaré ou na Presidente Vargas, as músicas contidas em Amazon River não seriam bem recebidas, ou seriam visto como um “despropósito populista”, ainda que Paulo André e Ruy Barata tivessem descoberto um bom filão para explorar – a música caribenha processada junto à temática regionalista. De mais a mais, o disco atenderia plenamente apenas aos habitantes das periferias da cidade, pois seria “um primor especialmente para os paraenses merengueiros do subúrbio.”⁹⁵ Essa passagem ratifica a distância entre as culturas musicais na cidade: para uma família de classe média - com exceção de Paulo André e Ruy Barata, haja vista que o contato e conhecimento sobre o gênero atenderia aos seus intentos criativos - o merengue, uma música com portes da cultura musical caribenha, era um gênero com o qual essa classe social não tinha relação. Assim, fica claro que há uma questão da espacialidade no “consumo” de música popular na cidade à época. Estudando as relações dos consumidores de música popular com a cidade, Tony Leão da Costa aponta também nesse sentido quando

⁹³ Idem. Ibidem.

⁹⁴ “Música”. Lúcio Flávio Pinto. Jornal O Liberal. Belém, 15 de junho de 1980. p. 7.

⁹⁵ Idem. Ibidem. Merengueiro, termo que denomina o dançarino/consumidor de merengue, um ritmo musical bastante popular em vários países latinos, tocado a base de percussão, sanfona e canto. Em Belém, era um ritmo bastante consumido nas festas da periferia da cidade.

afirma que os dançarinos de merengue da periferia da cidade é que tinham uma relação estreita com o gênero [do merengue] (COSTA, 2013).

Amazon River foi visto como um primor criativo por Cléodon Gondim, como apenas mais um produto cultural resultante de um arrivismo artístico por Lúcio Flávio Pinto, mas parece que foi duramente criticado pelo crítico musical e historiador paulista José Ramos Tinhorão⁹⁶. Isso deu motivo para que Gondim se pronunciasse em repúdio às asserções de Tinhorão, pois na opinião do articulista paraense, tais críticas não interessavam àqueles que eram da região amazônica. Numa construção textual que associa Norte/Alto – Sul/Baixo, numa alusão à representação geográfica mesmo – o Norte como região cardeal referencial, ou seja, mais importante -, Gondim rejeita as palavras do crítico sobre o disco de Paulo André, simplesmente porque o crítico, ao que parece, tratou a produção do compositor paraense baseado numa leitura de que se tratava de apenas mais um artista regional que galgou sucesso e se estabeleceu no cenário nacional. Sem ter acesso ao texto de Tinhorão, resta verificar parte do que escreveu Gondim sobre as críticas do pesquisador.

Não interessa [a crítica]! O que nos importa é a beleza com que Ruy Barata mostra [a região] Norte, que Paulo André representa e que não é por acaso que fica no comando da Rosa dos Ventos. Quem está abaixo, inclusive nas posições cardiais que se cale e aprenda a ouvir aquilo que escapa ao seu caretismo (para não dizer reacionarismo, que seria muito mais grave). Se o Mr. Bill da Amazon River deve ir para a rima que pediu (*sob as ordens de quem defende a integridade da região*), o Tinhorão, como *crítico brasileiro*, no caso, deve mesmo ir, sem sofismas, à PQP. (Grifos meus).

Como está exposto, o que teria motivado as críticas de Tinhorão foi o seu “caretismo”. Ou seja, aos olhos de Gondim, o disco Amazon River desagradou por ser “moderno”. Mas para Gondim, as palavras de Tinhorão são tão desprezíveis que ele próprio é tomado nos mesmos moldes do personagem alvo das críticas contidas na canção “Amazon River”, o Mr. Bill. A diferença é que a atenuação da proposição reativa que visa ser impetuosa mesmo (“Good Bye, Mr. Bill/Vá pra rima que pediu”) não se encontra no texto de Gondim (“[Tinhorão]... deve mesmo ir, sem sofismas, à PQP”⁹⁷).

⁹⁶ Pertinente é notar que a trajetória de Tinhorão, como pesquisador, jornalista, crítico musical e historiador da música popular brasileira está fundamentada numa defesa, às vezes intransigente, de certo nacionalismo cultural exacerbado. Isso se evidencia nas leituras que faz, principalmente ao tratar das questões expressas na produção musical nacional. Assim, parece paradoxal que tenha criticado o “nacionalista” Amazon River. Todavia, é plausível que a reação de Gondim visasse justificar uma defesa intransigente da produção cultural da região, essa como algo não passível de críticas. Sobre a trajetória de Tinhorão, importante estudo está em: LAMARÃO, 2008.

⁹⁷ As letras PQP se referem à expressão “Putá que pariu”, que está, nesse caso, associado à idéia de se mandar um desafeto para um lugar distante (“vá à puta que pariu”). Daí “Mr. Bill, vá pra rima que pediu.”

Mas, além de ser o mês de lançamento do importante disco Amazon River, em março de 1980 foi quando teve início um dos mais importantes projetos de circulação da produção musical belemense, o Projeto Jayme Ovalle. Como já foi dito, a idéia de acompanhar por meio da dimensão histórico – antropológica o evoluir das práticas musicais na cidade de Belém do Pará requer visualizar as movimentações dos indivíduos em suas práticas. Assim, para o período ora abordado é fundamental tratar desse projeto de mostra musical porque foi um evento referencial para a cena. Ademais, foi um evento que subsidiou a possibilidade de congregação dos músicos da cidade naqueles anos.

1.3. O Projeto Jayme Ovalle: mostra de “música popular regional”

Na esteira do Projeto Pixinguinha e animados e incentivados pela Feira Pixinguinha de Belém promovida pela FUNARTE, os mediadores culturais Pelágio Gondim e Ronald Junqueiro idealizaram o Projeto Jayme Ovalle que teve sua realização efetivada pela Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo – SECDDET. O objetivo desse projeto era incentivar a profissionalização dos grupos musicais ⁹⁸ existentes e atuantes na cidade e promover a formação de novos grupos. De outro lado, a realização do evento pretendia oferecer uma mais uma oportunidade de mostra para a produção musical local, visando estreitar a relação do público com os artistas locais, pois os shows ficavam em cartaz durante uma semana. ⁹⁹

O local onde do evento foi o Teatro da Paz¹⁰⁰. Pode parecer algo menor hoje, mas para os atores sociais da época isso era um incentivo a mais para os “músicos e [suas] músicas que antes pouco saíam dos limites do Bar do Parque para chegar ao público e a respeitabilidade” ¹⁰¹. Além da concessão do referido espaço para as apresentações a SECDDET

⁹⁸ O regulamento do Projeto Jayme Ovalle não permitia a participação de um indivíduo apenas, fosse ele cantor ou instrumentista, mas sim apenas grupos musicais. Assim, alguns grupos foram formados com o objetivo único de participar do evento. Sobre isso diz Pedrinho Cavallero: “eu geralmente me apresentava só [...], mas para participar do [Projeto] Jayme Ovalle montamos uma banda”. Entrevista com o cantor e compositor Pedrinho Cavallero, realizada em entrevista em 2 de outubro de 2013.

⁹⁹ “Essências do Patchuli”. Jornal O Estado do Pará. Belém, 23 de março de 1980.

¹⁰⁰ Esse espaço de apresentação artística, ao que indicam as informações levantadas, no período abordado era ‘o’ lugar das apresentações de diversas modalidades musicais e de outras modalidades de arte. Na noite de 15 de março foi no palco desse teatro que se apresentou o pianista Paulo José Campos de Mello, nome de destaque na cena da música instrumental com várias apresentações na Europa, onde se afirmou como músico. Sua apresentação, composta por peças de Johannes Brahms, Maurice Ravel, Alexander Nikolayevich Scriabin e Heitor Villa-Lobos, foi em comemoração ao aniversário de um ano do governo de Alacid Nunes. Na verdade, além desse ensejo, a apresentação seria o momento de mostrar ao público os novos equipamentos cenotécnicos e luminotécnicos do teatro.

¹⁰¹ “Essências do Patchuli”. Jornal O Estado do Pará. Belém, 23 de março de 1980.

ainda ficou responsável pela impressão dos cartazes, programas e ingressos, requerendo como contrapartida 10% dos ingressos para que fossem distribuídos aos estudantes das escolas da rede pública de ensino, municipal e estadual. Essa era uma forma de atender às premissas de outro projeto estatal, intitulado Projeto Formação Cultural de Novas Plateias, que vigorou entre os anos de 1979 e 1982.

A ocorrência do evento só foi possível graças às investidas do gestor da SECDT, Olavo Lyra Maia, que tinha grande proximidade com o meio artístico. Ainda que integrante do governo autoritário – na época ainda vigora o regime militar - vários interlocutores contatados na pesquisa a ele se referiram como um dos grandes responsáveis pelo fortalecimento da cena cultural da cidade naqueles anos iniciais da década, pois “patrocinou” diversos eventos. Segundo esses artistas, era Lyra Maia que, utilizando o aparato estatal, “sempre atendia, de forma desinteressada, os projetos dos artistas”, haja vista que era “um sujeito bastante solícito, que entendia os anseios dos artistas da cidade”, aponta o cantor e compositor Rafael Lima.¹⁰²

Obviamente não se tratava uma atitude totalmente desinteressada por parte do representante do Estado. Todavia, esses apontamentos citados que foram dados pelo entrevistado possibilitam pensar que essas ações do secretário apontam em duas direções. Uma, que a ditadura arrefecia naqueles anos, logo, fomentar espetáculos de música regional era uma possibilidade de mostrar para a sociedade que havia interesse em promover a cultura regional; e que isso pudesse ter sido uma forma de cooptar ou manter sob controle as produções artísticas e os próprios artistas.

Mas, de fato, a concessão de meios para que ocorresse o Projeto Jayme Ovalle não demandou qualquer tipo de restrição ou condição, apesar de haver ali uma configuração social peculiar. Todavia, reitero que, assim como a Feira Pixinguinha, o Projeto Jayme Ovalle foi fundamental para que se pudesse criar um sentido de unidade entre os músicos da cidade naquele campo de possibilidades.

Do Projeto Jayme Ovalle participaram os grupos musicais Patchuli, Madeira-Mamoré, Zanê Mborahy Abyara, Ave da Terra, Sol do Meio Dia, Nativo, Ver-o-Peso, Qualquer Coisa, Profliz 80, Ytaã, Metal Leve e Gente de Choro. Como se pode notar, a referência às “coisas regionais” nos nomes dos grupos é recorrente: dos onze grupos citados, cinco têm em sua identificação termos explicitamente “ligados às questões regionais”.¹⁰³

¹⁰²Entrevista com Rafael Lima realizada em 18 de setembro de 2013.

¹⁰³ Os mais destacados naquele contexto, o Madeira-Mamoré e o Sol do Meio Dia, ainda que não tivessem em seus nomes referências diretas às questões regionais, a ela de certa forma estavam relacionados. O primeiro

Portanto, é forçoso dizer que no contexto do início da década de 1980, o tema do regionalismo era uma premissa, ainda que não apresentada explicitamente. Isso se pôde notar também por ocasião da Feira Pixinguinha. Ainda que não seja o único objeto de tratamento nas canções da época, a temática regionalista é certamente a mais vigorosa.¹⁰⁴

Neste sentido, detecta-se que as práticas culturais efetivadas no cenário da canção popular naquele momento estavam imbuídas de uma perspectiva de representação simbólica do dado social. O objetivo era dar significado ao sistema social concreto no sentido de acrescentar elementos novos ao tema da busca - construção de uma pretensa identidade regional amazônica que remonta as décadas anteriores. Então, cabe considerar que ali havia uma “identidade social” que se pretendia justificar por meio das representações da realidade social circundante. Nesse sentido, cabe citar que:

A identidade é evidentemente um elemento chave da realidade subjetiva, e tal como toda realidade subjetiva, acha-se em relação dialética com a sociedade. A identidade é formada por processos sociais. Uma vez cristalizada, é mantida, modificada ou mesmo remodelada pelas relações sociais. Os processos sociais, implicados na formação e conservação da identidade são determinados pela estrutura social. Inversamente, as identidades produzidas pela interação do organismo, da consciência individual e da estrutura social reagem sobre a estrutura social dada, mantendo-a, modificando ou mesmo remodelando-a (BERGER; LUCKMAN, 1985, p. 228).

Como recurso de legitimação dos eventos artístico-culturais, quando relacionados às questões de “afirmação identitária”, é praxe recorrer à utilização da homenagem a um personagem concreto representativo daquela – ou para ela – cultura. Este é o caso do evento de mostra musical Projeto Jayme Ovalle. Tratava-se de uma homenagem a um músico paraense de destaque no cenário nacional. Jayme Rojas de Arajón y Ovalle nasceu em Belém do Pará no ano de 1894, e morreu em 1955. É considerado um compositor que se enquadra no ideário estético-musical do Nacionalismo brasileiro. Quando se estabelece na cidade do Rio de Janeiro, Jayme Ovalle passou a conviver com personagens importantes da música brasileira, como João da Baiana e Chiquinha Gonzaga, chegando mesmo a assistir os primeiros momentos do samba. Teve como parceiro em composições o poeta Manuel Bandeira, e foi

havia sido retirado de uma música do compositor Antonio Carlos Maranhão, de 1977, que aborda a história de como “a floreta amazônica derrotou os estrangeiros”, e o segundo foi retirado de um disco do músico Egberto Gismont, gravado também no ano de 1977, no qual estão os registros das experiências do músico na região do Xingu.

¹⁰⁴ Voltarei a essa questão no Capítulo 2 deste trabalho.

admirado por Mário de Andrade, que em uma carta sobre ele escreveu: “Que sujeito bom e, sobretudo que sujeito extraordinário. Fiquei adorando ele, palavra. Se eu pudesse escolher um tipo pra eu ser eu queria ser o Ovalle” (ANDRADE, 1958, p. 150; *apud.* CANTÃO, 2012, p. 1167).

O Grupo Patchuli foi o primeiro grupo a se apresentar no Projeto Jayme Ovalle, no dia 24 de março, com o *show* foi intitulado “Essência”. Formado por Zé Arcângelo (voz, violão e craviola), Tito (voz, violão e atabaque), Zé Eduardo (violão e bateria) – esses eram irmãos - e Gilberto Ichihara (efeitos), o grupo ainda contou para essa apresentação com a participação dos músicos Aritanã (percussão), Paulo Lima (baixo), Armando Hesketh (violão e voz) e do cantor Ruiê. Na direção do show ficou responsável o cantor e compositor Zé Arcângelo, músico conhecido naquele cenário, e que no decurso da década foi bastante atuante no circuito de bares da cidade. Atuou como guitarrista de vários conjuntos musicais locais e em várias casas noturnas da cidade, além de ter sido fundador de outro grupo que se destacou na cena oitentista e que também participou do Projeto Jaime Ovalle, o Zanê Mborahy Abyara. Zé Arcângelo teve uma de suas músicas (“Viola Morena”) classificada na Feira Pixinguinha, e isso certamente foi um aditivo para que se destacasse na cena.

É válido ressaltar que no contexto da ocorrência das apresentações no Projeto Jayme Ovalle se desenrolava uma contenda entre o meio artístico e a gestão municipal. O cerne desse processo estava no protesto que a classe artística dirigiu contra àquela a SECDET devido às questões divergentes acerca do Regime Interno do Teatro Experimental Waldemar Henrique ¹⁰⁵. Isso fez com que parte da categoria musical se indisputasse com a gestão daquela instituição e, assim, resolvessem boicotar as atividades promovidas pela instituição. Isso gerou um mal-estar no seio do grupo, haja vista que parte dos músicos que o compunham acabaram por aceitar se apresentar no Projeto Jayme Ovalle, promovido peça SECDET. Observador da cena, Cléodon Gondim afirmou que isso acabou por ser um protesto desmoralizado pela própria classe que o intentou.

Contendas de bastidores à parte, a apresentação do grupo Patchuli e seu show “Essências” ocorreu sem atropelos. Considerando os interesses acerca da ratificação de uma cultura musical local na cena contidos no texto-divulgação, o que se justifica pela lógica de realização do evento, leia trecho de uma reportagem sobre essa apresentação:

¹⁰⁵ Ao lado do Teatro da Paz, o Teatro Waldemar Henrique era o outro espaço destinado às apresentações teatrais e musicais na cidade de Belém do Pará no alvorecer dos anos 1980, aliás, resultado de um demanda da classe artística por um espaço alternativo para a execução de projetos experimentais. Neste trabalho, no tópico que trata dos lugares de canção na cidade, a constituição e estruturação deste local como espaço importantes espaço para as artes na cidade será tratado com mais.

O show “Essências”, do Grupo Patchuli, com a voz somada ao som do violão, craviola, bateria, baixo, efeitos e percussão, foi realmente um espetáculo de primeira linha, e que contou de alegria e entusiasmo o pequeno público que chegou a aplaudir com frenesi, às interpretações de “Rio-Mar”, “Pão, Carne e Povo”, “Iara” e muitas outras canções das 17 constantes do surpreendente roteiro musical do Grupo Patchuli. Sem dúvida, o grupo é um prova, em termos de técnica e talento, de que possuímos grandes valores artísticos. Porém, uma triste realidade deve ser admitida com triste pesar: o público paraense não prestigia as criações locais.¹⁰⁶

Falta de público para consumo da música popular local. Essa era a questão fulcral colocada na cena da canção feita em Belém nos primórdios da década de 1980. O trecho citado conclui justamente colocando essa situação como ponto negativo da apresentação do grupo Patchuli. Não foi o preço do ingresso nem o local, onde, aliás, havia sido instalado um novo aparelhamento técnico de som e iluminação dias antes, os responsáveis pela ausência do público na apresentação; o desinteresse do público pelas produções de artistas locais era um problema de ordem cultural.

Essa questão da ausência de público era uma preocupação que já afligia próprio poder público. No pronunciamento que antecedeu o início da apresentação do Grupo Patchuli, Olavo Lyra Maia fez um discurso em tom de apelo para que o se formasse público consumidor do evento, haja vista que se tratava de um “esforço cultural [esse] espetáculo produzido por nossos próprios artistas”.¹⁰⁷ Mas, ao que parece, pouco adiantou o apelo do secretário, pois o público que compareceu a apresentação era formado por poucas pessoas, “uma platéia que mais parecia ser [formada por] parentes e amigos dos rapazes do conjunto, dada a intimidade em se gritar o nome de artistas desconhecidos”, segundo Gondim.¹⁰⁸

A ausência de público era um problema que deveria ser solucionado urgentemente, e nesse sentido o Projeto Jayme Ovalle se apresentava como mais um instrumento a ser utilizado na busca pela resolução dessa questão. Uma detecção interessante é que dos artistas do meio musical paraense da época, apenas a dupla Paulo André Barata - Ruy Barata, tinham certa correspondência do público. Obviamente, isso se a fatores tais como o ingresso e estabelecimento de ambos no circuito nacional da música brasileira.

Na busca por explicar o desinteresse da população local pela arte musical na cidade os mediadores apresentaram várias teses em suas comunicações via jornal. A mais recorrente

¹⁰⁶“Grupo Patchuli abre o Projeto Jayme Ovalle”. Jornal Estado do Pará. Belém, 23 e 24 de março de 1980. p.

¹⁰⁷ Idem. Ibidem.

¹⁰⁸ Idem. Ibidem.

era que não havia na cidade espaços que atraíssem público. Então, colocada desse jeito, parece que a questão não era o conteúdo, mas o meio. Mas o Teatro da Paz havia sido franqueado para apresentações de música popular e, agora, tinha recursos técnicos que atendiam a demanda dos artistas. Por que então continuava a ausência de platéia? Por que a audiência de música local não avançava para além dos limitados círculos de amigos dos artistas? Mas atentemos para o fato de que estamos lidando com uma cena em formação, e que obviamente ali havia vários problemas, e formação de público era apenas mais um.

Mas, com exceção do “problema” da ausência de público, o Projeto Jayme Ovalle apresentou muitos pontos positivos para o cenário musical local. E um desses pontos que angariou sucesso foi a promover a junção de músicos para o fortalecimento da cena local, haja vista que, “apesar de já atuarem desde algum tempo e possuírem uma relativa experiência por participarem do meio musical local, se encontravam desgarrados”, diz o músico Cássio Lobato.¹⁰⁹

É isso que aponta para a existência de um *projeto* no âmbito musical local dentro daquele campo de possibilidades, mas ressaltando que os *projetos* individuais estão associados aos ambientes sociais em que os agentes empíricos se encontram localizados – os “paradigmas culturais” -, se incluem ou participam. Portanto, não pode haver *projeto* individual que não esteja relacionado ao meio social envolvente (VELHO, 2008). É dessa forma que a “reunião” para a formação de grupos musicais para se apresentar em um evento como o Jaime Ovalle se legitima: as vivências – individuais - e as conseqüentes interações sociais é que substanciavam os interesses coletivos.

¹⁰⁹ Entrevista com o baterista Cássio Lobato, realizada em 29 de novembro de 2013.



Apresentação do Grupo Patchuli. No primeiro plano, a direita, o cantor Ruiê utilizando em sua *performance* um característico objeto representativo da cultura ribeirinha – denominação dada àqueles que vivem nas beiras de rio e ribeiras - amazônica, o chapéu de palha. Isso denota a perspectiva regionalista contida no *projeto* do Projeto Jayme Ovalle. Fonte: Jornal Estado do Pará. Belém, 23 e 24 de março de 1980.

O segundo grupo musical a se apresentar no Projeto Jaime Ovalle foi o Madeira-Mamoré, com um show intitulado “Deuses da Mata”. O nome desse grupo faz referência a um importante e trágico evento da história da Amazônia, a construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, que se estendeu de 1907 a 1912, período em que morreram milhares de trabalhadores locais e imigrantes vitimados por acidente ou por doenças da região. Construída às margens dos rios Madeira e Mamoré, no atual estado de Rondônia, essa ferrovia teve como finalidade servir de meio de transporte para a borracha produzida na região amazônica na época, e acompanhou o declínio dessa economia, sendo parcialmente desativada na década de 1930 e definitivamente no ano de 1972.¹¹⁰

O grupo Madeira-Mamoré havia surgido no contexto do Festival Três Canções Para Belém, no ano de 1977. Participaram do grupo para apresentação no Projeto Jayme Ovalle, os músicos Paulo Bastos (teclados), Celival (baixo), Carlos (bateria), Zeca Barcellar (guitarra e bandolin), Waldemar (flauta), Paulinho e Barão (percussão e efeitos), José Luis Maneschky

¹¹⁰ Desde 2005 a ferrovia é tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. Sobre a história da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré ver: *Trem-fantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva*, de Francisco Foot Hardman, e *Mad Maria*, romance do escritor amazonense Márcio Souza.

(violão e voz), Careca Braga (violão e voz) e João Carlos, Rafael Ventimiglia e João Verbicaro (vozes). O show contou ainda com a participação da cantora Concha, e foi produzido pelo arquiteto Paulo Cal. O período de sua apresentação foi entre os dias 14 a 18 de abril.



Integrantes do grupo Madeira-Mamoré em registro na época do Projeto Jayme Ovalle. A segunda pessoa sentada, a partir da esquerda é a cantora Concha, uma das poucas mulheres que participaram da mostra de música. Fonte: Jornal O Estado do Pará. Belém, 8 de junho de 1980.

No final dos anos 1970 e início da década seguinte o Madeira-Mamoré se destacava como um dos principais grupos musicais na cena da cidade, sendo considerado por Cléodon Gondim como “uma verdadeira banda”.¹¹¹ No período de 1978 a 1980, o grupo se apresentou em vários lugares da cidade com os *shows* “Corações”, “Corações II” e “A Estrada de Ferro Madeira-Mamoré”. Após as apresentações no Projeto Jayme Ovalle realizou várias apresentações em vários lugares da cidade. Segundo Cléodon Gondim,

[O grupo Madeira-Mamoré era] sem dúvida o melhor da cidade, principalmente porque desenvolve seu trabalho com uma seriedade e um senso artístico-profissional que superam em muitos os de seus irmãos desta numerosa família que faz música popular paraense. Além do trabalho em si

¹¹¹ “Madeira-Mamoré”. Jornal O Estado do Pará. Belém, 8 de junho de 1980. p. 9. Interessante notar a questão de nomenclatura. Parece que os grupos mais organizados, ou estruturados, eram “bandas de música” – tinham formação mais duradoura, ensaiavam regularmente - enquanto que as outras formações que não possuíam efetivamente essas características eram tomados como “grupos musicais”.

mesmo, tem o privilégio de reunir uma gente indiscutivelmente talentosa e cheia de muitos caprichos e cuidados com a melodia, os versos, os ritmos e as interpretações (instrumentais e vocais), que fazem as harmonias de suas apresentações. E é aí que está sua performance: nesta harmonia que sinonimiza equilíbrio, maturidade, resultado buscado e conseguido.¹¹²

Essa visão do mediador é corroborada pelo relato do cantor e compositor Rafael Lima, todavia com um discurso ressalta mais as habilidades artísticas dos integrantes do grupo. Outro dado importante fornecido pelo cantor diz respeito ao “intercâmbio” de músicos entre os grupos Madeira-Mamoré e Sol do Meio-Dia, ressaltando a participação do guitarrista do Sol do Meio Dia, Odorico, nas apresentações do Madeira-Mamoré. Vejamos seu relato,

As duas coisas que eu acho bem originais em Belém [o Sol do maio Dia e o Madeira-Mamoré]. O Madeira [Mamoré] era uma banda do cacete, começou logo depois do Sol [Do Meio Dia]. Era uma moçada fera, [José Luis] Maneschy..., entendeu, uma moçada da pesada, o Age de Carvalho, que mora na Alemanha, mora em Munique até hoje, escreve pra caramba, gente bacana, um puta arranjador, o Paulo Bastos, o [Moacyr] Rato foi tocar com eles, o Odorico foi tocar com eles. Meu irmão, essa cena era do caralho. Esses caras tocavam muito. O Odorico [guitarrista] do Sol, foi gravar com eles nessa época.¹¹³

O nome do *show* do Madeira-Mamoré foi retirado do título da canção que foi premiada como Melhor Arranjo na Feira Pixinguinha, além de ter sido escolhida para compor o LP resultado daquela mostra musical. “Deuses da Mata” também era uma construção artística que continha tópicos que estavam ligados às questões regionalistas, sendo uma proposta de “defesa da região amazônica das investidas colonialistas, ou pelo menos a lamentar a sua devastação”.¹¹⁴

O poeta citado por Rafael Lima, Age de Carvalho, participou do grupo como letrista durante algum tempo. Duas de suas poesias que foram musicalizadas por José Luis Maneschy, “Cravos de Abril”¹¹⁵ e “A Vigília da Noite América”, e que foram apresentadas

¹¹² “Madeira-Mamoré”. Jornal O Estado do Pará. Belém, 8 de junho de 1980. p. 9.

¹¹³ Entrevista com Rafael Lima realizada em 18 de setembro de 2013. Interessante notar o câmbio de músicos naquela cena, quando o guitarrista Odorico, um dos fundadores do Sol do Meio Dia, participa da gravação com o Madeira-Mamoré. Isso é um dos pontos possíveis que se pode tomar como denotação da existência de uma rede social nas atividades musicais na cidade, haja vista a existência de uma igualdade e complementaridade entre os atores.

¹¹⁴ “Madeira-Mamoré”. Jornal O Estado do Pará. Belém, 8 de junho de 1980. p. 9.

¹¹⁵ Seguramente, essa canção retrata a Revolução dos Cravos, movimento que ocorreu em Portugal em abril de 1974 e que derrubou o ditador Antonio de Oliveira Salazar. Isso reitera a assertiva já aventada que esse grupo musical também atinava às questões políticas.

no Jayme Ovalle eram, segundo escreveu Gondim, “indizíveis”¹¹⁶, necessitavam ser ouvidas para que se pudesse apreender as singularidades e sutilezas que elas possuíam. Para ele, “Deuses da Mata” havia sido o melhor *show* que ocorrera na cidade em anos, sendo um divisor de águas na cena musical local, pois, assim, “acabou-se a escora e intimidou-se a escória” no meio musical local,¹¹⁷ assertiva de Gondim que pode ser lida como uma afirmação que buscava legitimar – pois partiu de um formador de opinião – um ponto de vista interessado: a partir do *show* do Madeira-Mamoré aqueles que nada produziam teriam que fazê-lo; e àqueles que faziam arte musical, mas não tinham talento para tal, caberia resignar-se e abandonar o projeto de ser um estabelecido no mundo artístico local. Para sentir a nuance da assertiva, vejamos trecho do seu texto:

[...] É por isso que eu volto a dizer: vamos aplaudir o grupo Madeira-Mamoré e os seus “Deuses da Mata” para podermos sentir a responsabilidade do carinho que devemos ter por quem realmente desenvolve um trabalho cheio de dignidade e sabe fazer de sua arte um instrumento para as lutas do povo e a defesa de sua cultura. [...] Para o bem de todos, principalmente do cretino público que teima em se ausentar dos nossos espetáculos como se apenas forasteiros lhe merecessem credibilidade.¹¹⁸

Assim, Clédon Gondim ressalta o trabalho do Madeira-Mamoré porque, na sua visão, esse era o grupo musical local mais “profissional” da cidade na época. Mas não apenas por isso, também pelo seu porte estético-ideológico. No mesmo texto, Gondim retoma uma questão candente à época, o famigerado “desprezo” do público pela produção local, mas agora acrescido de mais um argumento, qual seja: desprezava-se a produção local, mas valorizam-se as atrações musicais estrangeiras que se apresentavam na cidade na época. Assim, a propugnação de que se consumisse a música local remete às perspectivas de um processo de consolidação identitária como anseio dos agentes culturais locais, o que é o caso de Gondim. E, a seguirmos o seu raciocínio, vemos que este tem um fundamento ideológico-militante: trata-se de contrapor os interesses do “grande público” local - as novidades musicais publicizadas pela grande mídia nacional – às produções locais.

Esse discurso de Gondim foi ocasionado, seguramente, pelo fato de que no mesmo período das apresentações do Madeira-Mamoré havia o que poderíamos chamar de “segundo

¹¹⁶“Últimas chances”. Jornal Estado do Pará. Belém, 17 de abril de 1980. Coluna Gerais. p. 4.

¹¹⁷Idem. Ibidem.

¹¹⁸Idem. Ibidem.

horário” no Teatro da Paz, às nove horas da noite. Esse espaço era destinado a apresentações de artistas do *cast* nacional.

Na época, a pauta do referido teatro estava reservada para a cantora Simone. Após a apresentação da cantora, a partir do dia 2 de abril, o espaço seria ocupado com a temporada do teatro Grupo Pau Brasil, capitaneado por Antunes Filho, que apresentaria a montagem da peça “Macunaíma”, um trabalho que havia auferido grande repercussão no meio artístico brasileiro da época. No caso de sua passagem pela cidade, a peça ganhou mais ênfase devido ao fato de que o personagem principal da montagem era interpretado por um ator paraense, Cacá Carvalho ¹¹⁹, que havia obtido grande destaque por ter sido aclamado pela crítica nacional como o melhor intérprete do personagem naquele contexto.

Necessário citar esses fatos para que possamos adentrar em outro ponto que foi tomado como motivo de debate, o preço dos ingressos. Para o *show* da cantora Simone o preço dos ingressos era bem mais caro do que os do *show* do Madeira-Mamoré. Segundo Gondim, isso poderia ser um obstáculo para o público que pretendia assistir às apresentações do Projeto Jayme Ovalle, haja vista que pagando caro para o show da cantora, o público poderia ficar sem dinheiro para a apresentação do Madeira-Mamoré, este que, “certamente, [faria] o que [fosse] preciso para honrar aquilo que é seu” ¹²⁰. Novamente, aqui Gondim tem em vista os interesses de valorização da produção local ante o quadro artístico nacional.

Mas a questão dos ingressos gerou outra polêmica. A cobrança de ingresso no Projeto Jayme Ovalle foi motivo de reclamações da parte dos próprios músicos “profissionais” da cidade, por dois motivos: primeiro, a acusação de que os músicos participantes eram “amadores”, não portadores de registro na Ordem dos Músicos do Brasil ¹²¹ e não sindicalizados, o que por si só já justificava que não se devesse ser cobrado ingresso e; segundo, porque o Estado, através da SECDet era o patrocinador do evento, ou seja, este contava com um investimento total retirado de recursos públicos.

Para Raimundo Pinheiro, presidente do Sindicato dos Músicos do Estado do Pará da época, a realização de um *show* no qual participam músicos sem a filiação e sem documento comprobatório da qualificação e do vínculo que o legitime como integrante de uma categoria profissional se configurou como um desrespeito aos músicos profissionais. ¹²² Em sua opinião, os grupos que se participaram do Projeto Jayme Ovalle se formaram apenas para ter acesso às verbas públicas. Composto por integrantes sem formação, desprovidos de vínculo

¹¹⁹ “Macunaíma chega a Belém”. Jornal O Estado do Pará. Belém, 23 de março de 1980. p. 8.

¹²⁰ “Deuses da Mata”. Clédon Gondim. Jornal O Estado do Pará, 13 de abril de 1980. Coluna Gerais. p. 3.

¹²¹ A Lei 3.857, de 1960, é que criou e propôs a regulamentação da profissão de músico no Brasil.

¹²² “Profissional desrespeitado”. Jornal O Estado do Pará. Belém, 23 de março de 1980. p. 5.

institucional, sem preocupação com uma produção musical que visasse uma consolidação, esses grupos estavam destinados ao insucesso no meio musical. Outra questão ressaltada por Raimundo era que os músicos “profissionais” tinham por obrigação participar do Projeto Jayme Ovalle. Para ele, esses músicos deveriam participar dos espetáculos públicos, porque patrocinados pelo Estado, porque isso seria uma forma de qualificá-los. É nesse sentido que cita como exemplo, a participação de Walter Bandeira e Guilherme Coutinho¹²³, artistas que transitavam na cena da canção e no mundo das casas de *show*, no espetáculo “6X9”, que foi considerado o melhor show da cidade no ano de 1979. Nas suas palavras, a indignação com a maneira como estava ocorrendo o Projeto Jayme Ovalle:

[A realização do Projeto Jayme Ovalle] é apenas mais um exemplo da falta de consideração que existe com relação ao músico que ganha a vida tocando todas as noites, geralmente marginalizado, vivendo em situação precária.¹²⁴

O que identifiquei no decorrer da pesquisa é que no início dos anos oitenta havia uma separação no interior da categoria músicos naquele momento, entre o músico “profissional” e o “prático” (=amador, autodidata, geralmente ligado à cena da canção popular): o músico tido como profissional era aquele que estava registrado na Ordem dos Músicos do Brasil, que se submetia ao Exame da Ordem e obtinha aprovação, pagava um taxa anual para a instituição e, geralmente, atuava em bandas de baile. Em uma palavra, o músico profissional era aquele que vivia de música, obtinha sua renda dessa atividade, quase exclusivamente, e tinha que comprovar isso. Já o músico amador/prático era aquele que não possuía os requisitos profissionais. Inclusive, havia uma carteira para a categoria “prático”, mas que era uma espécie de distintivo em relação ao “profissional”. Esse músico “prático” estava alocado em outra categoria na Ordem, o que acarretava para ele uma posição distinta no cenário musical. Nos primeiros anos da década isso foi motivo de várias contendas no interior da categoria, chegando a alcançar as páginas dos jornais.

Todavia, na cena da canção o que legitimava o “artista” era o reconhecimento pelos seus pares, aqueles que conformavam uma cultura musical que, assim, legitimava o lugar do

¹²³ Guilherme Coutinho Jorge nasceu em Belém em 20 de abril de 1942, e faleceu na mesma cidade no dia 20 de julho de 1983. Começou sua carreira em 1962 quando organizou o Guilherme Coutinho Trio, com o baterista Nego Ari e o contra baixista Saint-Clair. Guilherme Coutinho Tocou em vários conjuntos de música da cidade, como o Conjunto do Lélío e a Orquestra Orlando Pereira. Destacou-se como um importante músico da cidade na década de 1970. Algumas das principais composições de Guilherme Coutinho são “Atalaia” e “Curtição”. Durante sua carreira, lançou os discos Guilherme Coutinho e a Curtição, Procura-se e Guilherme Coutinho e o Grupo Stalo.

¹²⁴ “Profissional desrespeitado”. Jornal O Estado do Pará, 23 de março de 1980. Caderno D. p. 5.

músico popular-amador. Assim, ter ou não carteira era visto como um mero elemento burocrático relativamente insignificante pelos músicos da cena da canção. Obviamente, isso não era a regra.

Por outro lado, mesmo para os que atuavam na cena da canção, mas que também atuavam no meio da música de baile, ter a carteira de habilitação de músico significava ter emprego. Sobre isso relata o baterista Moacyr Rato:

Naquela época ainda do regime militar [primeira metade da década de oitenta] as casas de shows, os donos, às vezes tiravam [pagavam a taxa de exame] a carteira para o músico que tocava lá. Isso [ter a carteira] era bom... Quem tinha ganhava dinheiro. Mas muita gente não tinha, então os que tinham, que era quem podia tocar, trabalhava bastante, [pois] havia uma fiscalização, e os caras [fiscais da Ordem] eram muito chatos.¹²⁵

Como já foi apontado, para o presidente do Sindicato, os grupos que participavam do Projeto Jayme Ovalle não tinham legitimidade para exercício das atividades. Para ilustrar essa contenda sobre os rumos da atividade musical na época – na verdade, um conflito entre a cena da canção e as atividades “profissionais” – e para justificar que havia um tratamento diferenciado para músicos “amadores” em relação aos “profissionais” por parte das políticas culturais, o Sindicato dos Músicos organizou um espetáculo intitulado “O outro lado da moeda”, com a participação exclusiva de músicos profissionais.¹²⁶ Ainda explicitando sua visão centralizadora, o presidente do Sindicato defende que a única forma de fazer com que o público local valorizasse os músicos da região era promover a união dessa categoria, o que só poderia ocorrer por meio do fortalecimento da entidade representativa de classe.¹²⁷

Por outro lado, havia quem defendesse que a tarefa de criar público para consumo da produção da música popular na cidade era dos músicos amadores, porque esses eram os que tinham tempo para despender em longos ensaios. Os músicos profissionais não dispunham desse tempo, porque era comum que os músicos profissionais não tivessem na música a sua única atividade geradora de renda. Dessa afirmação pode-se tirar que a sectarização no meio musical da cidade deixava bem marcado que a atividade dos “músicos populares” não tinha o mesmo peso de responsabilidade da dos músicos profissionais. A necessidade de longos ensaios de certa forma justificava tal separação no interior da categoria.

O pianista Guilherme Coutinho era um músico profissional, mas bastante atuante no meio musical como da cidade como um todo. Deve-se a esse seu trânsito por distintos

¹²⁵ Relato informal do músico para mim.

¹²⁶ Idem. Ibidem.

¹²⁷ Idem. Ibidem.

universos musicais o fato de que era “respeitado” por ambos os grupos – os “profissionais” e os “músicos populares”. Em reportagem sobre a condição da música na cidade afirmou que os grupos de músicos “amadores” possibilitariam uma valiosa contribuição, pois, naquele momento, o campo de possibilidades da música na cidade estava em pleno desenvolvimento. Havia várias perspectivas em curso, oportunidades de trabalhos que estavam aparecendo. Isso, para o pianista, era o mais importante: que o músico estivesse preparado para atuar quando tivesse a oportunidade, e não ficar “só se queixando”.¹²⁸ Ainda segundo ele, essa expansão do mercado de trabalho do músico havia sido intensificada pelo surgimento daqueles “grupos amadores”.

Para Coutinho, não se tratava de “má ou não formação” do músico amador contra a “formação” do músico profissional. O que realmente importava era a qualidade do músico. Portanto, se o músico fosse bom este sempre teria trabalho, se não, seria logo substituído. Acrescenta ainda que o cenário musical belemense estava se expandindo, o que requeria uma observação por parte dos músicos no sentido de que buscassem se qualificar, pois novos espaços de música demandariam mais músicos. Para referendar sua assertiva, cita o caso da cidade do Rio de Janeiro que, em anos anteriores, havia instituído a obrigatoriedade de que todas as boates apresentassem música ao vivo, e não havia gente qualificada em número suficiente para atender a essa demanda.¹²⁹ Inclusive, para Coutinho, essa questão de oferta de mão de obra era mais grave que as reclamações acerca da escassez de espaços para apresentações, pois, se afirmando um contingente musical e formando plateia, os lugares para apresentações apareceriam naturalmente.¹³⁰

Falta de mercado, desconhecimento do público com relação aos artistas locais e falta de uma mentalidade empresarial na produção de *shows* são características que foram apontadas pelo músico Albery Jr acerca da cena, compositor que se destacou na Feira Pixinguinha. Para o músico, o desconhecimento do público sobre os compositores locais se devia à precariedade das gravações, ou mesmo à inexistência dessas, e a não circulação das composições - execução nas rádios locais. Para superar isso, uma das possibilidades apontadas por Albery Jr. era a formação de uma associação de compositores, cujo objetivo era gravar de forma independente. Nessa época, personagens que tinham proeminência no ambiente artístico local na época, como o poeta o João de Jesus Paes Loureiro e o escritor

¹²⁸“A tarefa é dos amadores”. Jornal O Estado do Pará, 23 de março de 1980. Caderno D. p. 5.

¹²⁹ Idem. Ibidem.

¹³⁰ Idem. Ibidem.

Benedito Monteiro, além do próprio Albery Jr., já haviam se reunido na tentativa de urdir uma organização que se incumbisse de sustentar a gravação de um disco com canções regionais.

Mas havia um empecilho: a desunião dos músicos e o boicote promovido por alguns destes contra seus pares. Ainda que na cidade houvesse um grande potencial para a consolidação de um movimento musical de impacto, o conflito no interior da categoria dos músicos era um obstáculo real. Mas, para Albery Jr., se a Bahia havia conseguido afirmar um movimento musical, aqui na região amazônica os elementos para a realização dessa empreitada eram potenciais, faltava apenas sua execução. Portanto, havia a necessidade de “fazer acontecer”, e não esperar que os Centro-Sul do país “descobrisse a riqueza da música da região”.¹³¹ Apenas com uma produção eficiente é que esse quadro de desleixo por parte do público com a produção da canção popular na cidade poderia mudar. Segundo Albery Jr.,

O que acontece [...] é que os compositores se trancam em casa, ensaiando durante meses para um show, e quinze dias antes começam a fazer a propaganda do espetáculo. Mais eficiente seria desenvolver um trabalho nos bairros, inclusive nos colégios desses bairros, para segurar um público que certamente viria para os shows no Teatro da Paz. Só quando houver esta promoção em massa se conseguirá formar o público de que músicos e compositores precisam em Belém.¹³²

A Feira Pixinguinha e o Projeto Jayme Ovalle eram a *uma* movimentação de música popular local acontecendo. Disso deveria ser tirado algum proveito, na visão de Albery Jr.. A acusação de que o público era alienado por uma música “comercial” não se sustentava para o músico; o que havia era a seguinte situação: apenas não fora dada ao público a oportunidade de ter contato e acesso a produção musical local. E isso era possível através de *shows* de grande porte, como já se havia notado na Feira Pixinguinha. Para justificar seu argumento, o compositor diz que os shows de maior público na Feira foram os de Egberto Gismonti e Sivuca, artistas nada comerciais na sua opinião.

A ocorrência do Projeto Jayme Ovalle foi para grande parte dos integrantes do meio musical da época uma grande oportunidade para mostrar a produção da música popular local. Tratava-se de uma mostra de Música Popular Paraense, termo que aparece no cartaz de divulgação da programação mensal do Teatro da Paz. Disso se pode inferir que naquele momento já se tinha, “institucionalmente”, uma “música popular paraense”. O sentido dessa

¹³¹“Associação de compositores”. Jornal O Estado do Pará, 23 de março de 1980. Caderno D. p. 5.

¹³² Idem.

afirmação é que, assim, se apresenta uma proposta musical diferente em relação à Música Popular Brasileira, haja vista que o cartaz do evento mostra as duas nomenclaturas.

Todavia, para o músico, professor e, na época, diretor do Serviço de Atividades Musicais da UFPA¹³³, Altino Pimenta¹³⁴, o evento era mais um contributo para a distorção do fazer musical que grassava na música brasileira da época. Isso porque, para Altino:

[o Projeto Jayme Ovalle] é mais um projeto inconseqüente do esquema atual, [pois] enquanto a juventude que se dedica ao estudo sério da música, os professores que se dedicam a preparar essa juventude e os artistas que estão prontos a se apresentar perante o público estão acuados, sem vez, porque os meios de comunicação, neste país, infelizmente, dão total preferência a uma música que qualquer brasileiro faz no banheiro.¹³⁵

Como se pode ver, a detecção de Altino Pimenta é de que o mercado musical e os meios de comunicação estão diametralmente opostos às iniciativas de fomentação de uma música regional. Ele chama de “esquema atual” à excessiva importância que os meios de comunicação da época davam às músicas “bonitinhas” – aquelas que caíam na graça do público apenas por questões comerciais -, “feitas por qualquer um que soubesse minimamente de música, em detrimento daquele músico que tem formação profissional”¹³⁶.

Para Altino Pimenta, Belém do Pará é uma cidade que tem grande limitação no que diz respeito a espaços para a atividade musical ser trabalhada, o que reverbera na falta de uma formação musical sólida por parte dos músicos. É por isso que aqueles que seguem os estudos e alcançam essa formação sólida, mas não encontram espaço para atuação, tem que sair para exercer atividades em outros lugares. Para o professor, a cena musical belemense havia se tornado um centro exportador de talentos devido a essa situação.¹³⁷

Mas antes de tratar da questão da exportação de talentos avancemos na leitura da opinião de Altino Pimenta sobre a (não-/má-) formação do músico local. Para esse compositor o músico deveria ter uma formação e continuá-la ao longo de sua atividade, tal como ocorre

¹³³ Doravante, SAM.

¹³⁴ Bastante influente no meio musical belemense, Altino Rosauro Salazar Pimenta, nasceu em Belém no dia 3 de janeiro de 1921, e morreu em 2003. Personagem importante no meio artístico musical da cidade, estudou piano e composição. Até 1972 passou por vários lugares, atuando como diretor de escolas de música e Conservatórios. Em 1973 foi convidado para gerir o Serviço de Atividades Musicais – SAM, atual Escola de Música da Universidade Federal do Pará. Foi o responsável pelo ingresso da música popular no âmbito de uma instituição que trabalhava a música erudita, o SAM, segundo o cantor e compositor César Escócio (Entrevista realizada em 4 de dezembro de 2013). Isso possibilitou que os músicos naquele momento dos anos 1980, pudessem se “aprimorar musicalmente”.

¹³⁵ “Jayme Ovalle: uma inconseqüência”. Jornal O Estado do Pará, 23 de março de 1980. Caderno D. p. 5.

¹³⁶ Idem. Ibidem.

¹³⁷ Idem. Ibidem.

com qualquer profissional de outras áreas. Se não procedesse assim, o que lhe restaria era a estagnação, a ignorância acerca das várias possibilidades que se lhe apresentaria, o que possivelmente redundaria numa estagnação do próprio processo construtivo da música.

Mas, é preciso ressaltar Altino Pimenta estava falando do ponto de vista de um músico de carreira já consolidada num momento em que era figura influente para a cena, sendo considerado dos elementos da “santíssima trindade” musical regional paraense.¹³⁸ E como diretor do SAM, defende as bandeiras da instituição e de sua função: a preparação e formação oferecida pelos cursos¹³⁹ daquela instituição, cuja finalidade era preparar aquele que iria frequentar o curso superior de música no Departamento de Música da UFPA.

Quando se refere à utilização da mão de obra formada na cidade, Altino Pimenta assevera que a saída para que os músicos não saíssem da cidade em busca de trabalho era que o Governo do Estado e a Prefeitura criassem corpos de músicos estáveis para abrigar e aproveitar os músicos que estavam saindo da Universidade e do Conservatório Carlos Gomes, para que Belém do Pará não se tornasse – ao que indicam o tom das asserções, algo temeroso – um “centro exportador de talentos.”

Mas a saída de músicos, principalmente instrumentistas, da cena local para uma atuação no meio musical nacional e mesmo internacional era naquela configuração social uma possibilidade real. O exemplo “clássico” é o do baixista Kzam Gama, quando foi tocar na banda da cantora Elis Regina. Ele foi um dos que saíram e obtiveram êxito em outras plagas. Sua saída e afirmação na cena nacional, acompanhando a cantora Elis Regina¹⁴⁰, foi algo tomado no meio musical belemense da época como a comprovação de que, para poder mostrar seu trabalho, o músico tinha que sair da dessa cidade. Assim, a saída de Belém era algo inevitável para quem quisesse mostrar o seu trabalho para um público mais amplo.

¹³⁸ Os outros dois são os maestros Waldemar Henrique (1905-1995) e Wilson Dias da Fonseca, o Maestro Isoca (1912-2002). Este último nasceu na cidade de Santarém, no oeste no Estado do Pará. Sobre este último, foi pianista e compositor, autor de várias obras. Foi membro da Academia Paraense de Música e da Academia Paraense de Letras.

¹³⁹ Os “cursos livres”, uma iniciação à música, de nível básico; e os “curso técnico-profissionais”, uma formação de nível médio.

¹⁴⁰ Segundo Luizão, hoje produtor musical, na época técnico de som do Teatro da Paz, em 1979, a cantora Elis Regina veio a Belém para fazer dois shows pela turnê de seu disco “Essa Mulher”. Um contratempo – o baixista perdeu o voo e não chegou a tempo para a apresentação – fez com o show fosse adiado, sendo que no dia seguinte, seriam realizadas as duas apresentações no Teatro da Paz. Luizão, então técnico de som do teatro indicou um lugar para a cantora “esfriar a cabeça”. Era o restaurante do Centro Hípico, no bairro do Coqueiro, local bem distante da área central da cidade, onde se apresentava Guilherme Coutinho e seu conjunto, do qual faziam parte o baixista Kzam Gama e o baterista Sagica. Para lá se deslocaram Elis e Cesar Camargo Mariano, seu marido na época, com Luizão levando-os em sua Brasília. Os outros integrantes da banda seguiram em uma Kombi. No restaurante, Elis e o pianista Cesar Camargo Mariano tiveram contato com o trabalho de Kzam, que foi convidado por César Camargo, ali mesmo, para tocar com a cantora no próximo disco e conseqüentes shows. Alguns dias depois, foi convidado a integrar a banda de Elis, por indicação de Kzam Gama, o baterista Sagica. (Entrevista com Luizão Don King, realizada em 18 de setembro de 2013).

A ida para o sul era algo inevitável na trajetória dos músicos locais. Era assim também pensavam os componentes do Grupo Sol do Meio Dia. Todavia, os argumentos dos músicos do grupo somam ao argumento a questão da falta de público, todavia indo no mesmo sentido do pianista Guilherme Coutinho, pois para eles não se tratava do problema de formar público, mas sim de criar lugares para a canção, o público seria consequência. É aí que estava o problema central da cena, segundo os músicos do Sol do Meio Dia: a cidade não tinha esses lugares. Como já foi dito anteriormente, os que atendiam minimamente a demanda por uma boa apresentação eram os teatros da Paz e Waldemar Henrique.

Um dos motivos para as reclamações sobre falta de público consumidor das produções locais e, por conseguinte, a necessidade de ter que sair para alcançar reconhecimento, estava nas acusações de desinteresse por fomentar as produções locais. É nesse sentido que aponta Gondim quando afirma que tanto a apresentação do Grupo Patchuli como do Madeira-Mamoré no Projeto Jayme Ovalle, a intenção de fazer platéia para os artistas locais se viu frustrada, ainda que ali houvesse uma considerável qualidade musical. Todavia, sobre as acusações de que era o preço que afugentava público, Gondim nega que seja isso um motivo plausível, pois o preço do ingresso era irrisório se comparado aos das atrações nacionais.

Por outro lado, a “desorganização” do evento, expressa na falta de informação sobre a terceira atração do Projeto Jayme Ovalle, o Grupo Zanê Mborahé Abyara. Isso pode ter sido um dos motivos para que nas apresentações o ambiente estivesse “entregue às moscas”, como escreveu Gondim. Nesse caso, a culpa seria exclusivamente da deficiência na divulgação de informações precisas sobre o evento para Gondim para que ele pudesse repassar ao campo social mais amplo. Assim, mais uma “questão” vem à tona: não era apenas o desinteresse do público que obstava o sucesso do evento, havia também a participação fundamental do mediador cultural para a divulgação do show e, conseqüentemente, uma possibilidade a mais de sucesso, pois “ele poderia ajudar”. Nas suas palavras:

A culpa será de quem não se presta à divulgação ou, para ser mais claro, à irresponsabilidade dos produtores, promotores e artistas, que devem estar se achando tão maravilhosos que dispensem a “catituagem”. Ficam na sua, não batalham, nem mesmo se dão o trabalho de prestar esclarecimentos a quem lhes quer dar uma força.¹⁴¹

¹⁴¹ “Poeira de Estrelas”. Jornal O Estado do Pará. Belém, 19 de abril de 1980.

No ciclo de vida da informação sobre as apresentações no Projeto Jayme Ovalle, o itinerário da informação ao público geral necessariamente deveria passar por ele. Isso deixa claro sua influência no circuito de comunicação do produto musical na cena local da época.¹⁴²

Como se vê, Gondim tece um discurso dirigido aos envolvidos no evento no qual se legitima como fundamental no circuito de comunicação, de maneira que tenha sido um absurdo que ele próprio, “[aquele] que pode dar uma força”,¹⁴³ não tenha sido informado dos pormenores das apresentações. Portanto, além da perspectiva de estabelecimento de uma formação mais consistente naquela cena havia interesses que se expunham por pontos em desarmonia. Trata-se de considerar que, antropológicamente falando, o conflito é algo que existe efetivamente na sociedade (EVANS-PRITCHARD, 1978) como um componente fundamental no processo de mudança social. Diz o antropólogo Edmund Leach:

Quando o antropólogo tenta descrever um sistema social, ele descreve necessariamente apenas um modelo da realidade social. (...) As diferentes partes do sistema de modelo formam, portanto, necessariamente, um todo coerente e um sistema em equilíbrio. Isso, porém não implica que a realidade social forma um todo coerente; ao contrário, a situação real é na maioria dos casos cheia de incongruências; e são precisamente essas incongruências que nos podem propiciar uma compreensão dos processos de mudança social. (LEACH, 1996, p. 71)

O Zanê Mborahéy Abyara (“Nosso cantar diferente”, em língua Tupi) participou do Projeto Jayme Ovalle com o show intitulado “Sobreviventes”. Foi a terceira atração da temporada. Era formado por Príncipe, violão e voz; Chocolate, baixo; Roberto, violão e percussão; Robertinho, craviola; Mário Filé, Everaldo, Amauri e Mariana, vocal. Nos *shows* houve ainda a participação do músico Zequinha Paixão.

Ainda que não tenham sido registradas, pelos menos no material consultado, informações precisas sobre a apresentação, o destaque fica por conta de uma nota que ressalta a presença de um “bom público” nas apresentações. O repertório do grupo era formado basicamente por composições de Príncipe, interpretadas por ele próprio e pelo cantor Mário Filé. Com a participação no Projeto Jayme Ovalle era a segunda vez que o grupo se

¹⁴² Aqui utilizo em paráfrase o conceito de circuito de comunicação do historiador Robert Darton, segundo o qual se trata do processo no qual o livro vai do autor ao editor, ao impressor, ao distribuidor, ao vendedor e chega ao leitor. (DARTON, 2010).

¹⁴³ “Poeira de Estrelas”. Jornal O Estado do Pará. Belém, 19 de abril de 1980.

apresentava em *show* na cidade, a primeira ocorreu em 1979, quando foi apresentado o “politicado” espetáculo “O Norte também canta”.¹⁴⁴

Tal qual o *show* acima citado, “Sobreviventes” teve como mote os problemas da região amazônica em sua situação de fronteira no contexto oitentista, a ocupação desmedida e irregular da região sob a leitura dos artistas de que fora “invadida pelos interesses colonialistas que devastam a região”.¹⁴⁵ Uma das conseqüências destacadas na proposta do *show* do grupo era que essa situação afetava as condições de vida daqueles que habitavam a região naquele contexto. As dezessete canções apresentadas no *show*, todas de autoria de Príncipe e Mário Filé, tinham como mote esse tema.

Como demonstrativo de ser o dado apresentado como um ponto na rede social de compromissos entre os artistas do mundo da canção popular belemense oitentista se justifica porque lança luz sobre as ações de compartilhamento de informações, conhecimentos e, conseqüentemente, de práticas culturais. Nas apresentações do Zanê outros músicos se apresentaram com o grupo, como os cantores e compositores Pedrinho Cavallero, Zé Arcângelo e Armando Hesketh.¹⁴⁶ Esse tipo de relação, todavia, se efetiva dentro de um quadro no qual, ainda que os indivíduos tenham sua identidade cultural, isso se soma a outras questões e, assim, torna visível um todo coeso, estruturado socialmente. Esse é um fator que permite afirmar que a situação analisada sob a teoria de rede tem pertinência, pois esta perspectiva teórica considera que, ainda que as situações mais amplas sejam necessariamente mutáveis, mantêm-se certa regularidade nas formas de relação entre os atores.

Ainda que não seja uma invenção algo original dos anos oitenta, o uso das temáticas regionalistas por parte dos partícipes do Projeto Jayme Ovalle é uma demonstração da consciência que os compositores e músicos tinham de que se tratava de processo de fronteirização em voga na região. E sob esse processo os atores sociais agiram dotados de uma percepção social expressada em fazer artístico, criando uma leitura estético-social que considerava a questão da fronteirização sobre a região física e culturalmente.

É preciso salientar que no decorrer da coleta de dados recorrentemente me deparei com os termos “cultura paraense” e “música paraense” como *expressões de uma* “realidade amazônica”. No fundo, o que sustenta esta perspectiva ideológico-cultural apresentada pelos dados informativos é a realidade amazônica como um todo, ainda que o lugar de onde se fala seja uma parte da Amazônia em seu recorte geográfico, a cidade de Belém do Pará. Dito de

¹⁴⁴ Jornal O Estado do Pará. Belém, 24 de abril de 1980. Coluna Gerais.

¹⁴⁵ Idem. Ibidem.

¹⁴⁶ Idem. Ibidem.

outra forma, “paraense” e “amazônica” se confundem nos meios informativos estudados e nos discurso de alguns interlocutores. Conformam-se, assim, como sinônimos (nas falas, nos jornais e nas obras lítero-musicais) num jogo de sentidos que visa harmonizar o simbólico e o lugar.

É assim que também pode ser lida proposta do *show* do grupo Ave da Terra.



Integrantes do Grupo Ave da Terra, “uma ave que não sai da sua terra, do seu lugar original, voa, mas é da terra – metáfora para ‘local’”, explica Cássio Lobato (Entrevista com o baterista Cássio Lobato, realizada em 29 de novembro de 2013). Fonte: Jornal Estado do Pará, Belém, 23 de abril de 1980.

Formado por Macário Lima, violão, violão de 12 cordas, guitarra e voz; Cláudio Lobato, flautas transversal e doce, violão e vocal; Cássio Lobato, percussão efeitos e vocal; Caetano, baixo acústico e elétrico, violão e vocal; e Lenine, bateria e efeitos – a ordem dos integrantes na fotografia acima apresentada -, o grupo Ave da Terra, com o *show* “Cantando”, foi a quarta atração do Projeto Jayme Ovalle.

A característica distintiva deste grupo em relação às demais participantes da mostra era o fato de serem seus integrantes bastante jovens e estreantes no cenário da música popular paraense. Isso gerou certa expectativa em torno da apresentação do grupo. Eram novos, esperava-se que mostrassem novidades. Outro ponto de destaque no grupo é que não havia um cantor, todos cantavam e tocavam vários instrumentos, daí a realização de arranjos não muito convencionais que chamaram a atenção na época. Segundo o baterista Cássio Lobato, o grupo buscava uma inovação no compasso e nas harmonizações das canções e também na forma de

interpretar. Os próprios integrantes do grupo eram compositores de parte de seu repertório, que tinha ainda canções de Walter Freitas e Alonso Junior. Como estes haviam participado do grupo Sol do Meio Dia, pode-se deduzir de onde se originara a influência musical do grupo. A formação tinha violões de 6 e 12 cordas, flautas transversais, percussão, baixo acústico e voz.¹⁴⁷

A temática do *show* seguia o roteiro comum às produções do cancioneiro local da época: apresentar os “problemas amazônicos” por meio da produção musical, dados e/ou agravados pela exploração descontrolada dos produtos da floresta, da devastação desta e da situação do homem amazônico, ou oriundo de outros lugares,¹⁴⁸ ante este quadro. Cabe lembrar que o início dos anos 1980 é um momento no qual a política de “grandes projetos” perde vigor.¹⁴⁹

As primeiras apresentações do grupo Ave da Terra na cidade ocorreram a partir do convite do grupo Sol do Meio Dia para que tocassem nos intervalos do *show* “Festa de Nazaré”, realizado em outubro de 1979. Já em 1980, na mostra Feira Pixinguinha o grupo defendeu a música “Estrela Negra”, de autoria de Walter Freitas, que foi interpretada por Rafael Lima, que na época era o vocalista do grupo Sol do Meio Dia. Rafael Lima, irmão de Macário Lima, também se apresentou cantando três músicas nas apresentações do Ave da Terra no decurso do Projeto Jayme Ovalle.

Numa visada geral se salientam vários atropelos que mostram o grau de incipiência da arte musical naquele momento. Por exemplo, em uma dos dias de apresentação ocorreu a queda de energia elétrica no Teatro da Paz no exato momento da apresentação do Ave da

¹⁴⁷ Jornal Estado do Pará, Belém, 23 de abril de 1980. Coluna Gerais. p. 4.

¹⁴⁸ É destacável o processo migratório que teve curso iniciado ainda nos anos de 1970, com o ideal de “Amazônia: uma terra sem homens para homens sem terra”, política de ocupação desencadeada pelo governo federal cujo objetivo era amenizar o conflito agrário em outras regiões do país. Isso acarretou na ocupação irregular e desmedida do espaço rural. Para se ter uma idéia, no ano de 1980 a população total do Estado do Pará era de 3.411.868 habitantes, sendo que a maioria, 1.742.206, estava localizada na área rural, e 1.669.662 se encontravam na área urbana. A população urbana no estado estava abaixo da média nacional. O que explica essa concentração no espaço rural é o favorecimento da migração para a Amazônia pelos governos militares em sua propaganda oficial de ser este recanto do país a “terra prometida” (PETIT, 2003, p. 89). Essa é uma das várias situações que foram determinantes para a constituição de uma perspectiva musical específica – de reação - dos integrantes do meio musical da região e, mais precisamente, da cidade de Belém.

¹⁴⁹ Nesse sentido, cabe destacar que é publicada no mesmo jornal uma reportagem de página sobre o Projeto Jari, investida de exploração na região que remonta ao ano de 1967, quando se pretendeu a instalação de uma empresa de celulose entre os Estados do Pará e do Amapá com o objetivo de desenvolver um pólo agroindustrial na região. A reportagem é uma tentativa de análise dos efeitos do projeto para a região – vale salientar que o jornal era atrelado aos militares, e cujo diretor era o Senador da República Avertano Rocha, que exerceu essa atividade de 1977 a 1980. Na visão de um político da época, o Ministro Mário Andeazza, “[O Projeto Jari] deve ser considerado em sua singularidade, embora grandiosa, como qualquer outro projeto isolado no vasto espaço amazônico, mas dentro de um contexto e de uma perspectiva histórica, espacial e econômica mais ampla.” “Uma análise histórica para um discutido projeto”. Jornal O Estado do Pará, Belém, 27 e 28 de abril de 1980.

Terra. Em outra, a Polícia Federal interrompeu a apresentação porque não havia documento comprobatório da liberação do *show* pelo órgão censor.

Essas questões, todavia, já colocavam outro ponto para debate, qual seja, o problema de ter que lidar com questões burocráticas - e ideológicas, pois pesava a ação dos censores - atinentes às apresentações no Projeto. Para Gondim, isso demonstrou de forma bastante clara a insipiência dos músicos. Para ele, os grupos, ou então os organizadores do evento, deveriam alguém que não fosse um do artista do grupo, para lidar com questões burocráticas e técnicas de um *show*. Isso é esclarecedor acerca de como era visto a questão do “profissionalismo” musical no âmbito da canção popular naquele contexto. É pertinente verificar as suas palavras:

[É] preciso que haja alguém encarregado pelos trabalhos essencialmente burocráticos, que se responsabilize junto aos esquemas da censura, cuide da liberação das peças, shows, etc. [...] Para que se tenha uma idéia do alcance que podem ter pequenos problemas, mas que chegam até ao cancelamento de shows, basta se citar o fato de que a papelada que solicitava o visto da PF [Polícia Federal] foi mandada para o departamento encarregado da censura ontem a tarde [...], seria realmente impossível acionar os mecanismos burocráticos de uma censura que lida com um número razoável de trabalhos artísticos para liberar.¹⁵⁰

Pelo relato acima podemos notar que a atuação da censura não era questionada, ou combatida, mas sim que se tratava de mais um elemento no processo para realização de um *show* de música. Por outro lado, o texto ressalta que o aparato censor tinha que lidar com “um número razoável de trabalhos artísticos para liberar”, o que fornece elementos para se pensar na existência de um significativo número de produções artísticas que aconteciam na cidade naquele momento.

O Projeto Jayme Ovalle acabou por suscitar um amplo debate acerca da produção musical local. Primeiro, sobre a “situação” dos músicos, na maioria jovens que exerciam outras atividades (estudantes, principalmente), mas que buscavam o trabalho artístico-musical como meio de vida numa dada configuração social. Outro ponto de debate levantado pelo evento estava na viabilidade de uma política cultural estruturada e voltada para estimular a formação e permanência de grupos musicais locais, como a cessão de espaços “públicos” e a utilização do equipamento necessário para a realização de ensaios – como o Teatro da Paz. Por fim, novamente o tema da ausência de público foi ponto de discussão no contexto do Projeto Jayme Ovalle.

¹⁵⁰ “Ave da Terra: pouso forçado”. Jornal O Estado do Pará. Belém, 30 de abril de 1980. P. 5.

De todo modo, uma detecção controversa. A questão de público para apresentação de números de música naquele contexto foi amenizada com a redução do preço dos ingressos. Mas, paradoxalmente, isso foi gerador de outra questão: o ingresso mais barato poderia levar a que o público se acostumara a pagar pouco pelas produções locais, o que redundaria na desvalorização dos artistas locais. E isso estava colocado para debate público no interior do meio musical. Como se pode ver, o alvorecer da cena da canção oitentista era prenhe de “questões” de ordem externa ao fazer artístico musical, o que ratifica a proposta aqui levantada de se pensar a música para além do objeto artístico, mas sim como um dado sócio-cultural.

E havia ainda as questões políticas. Nesse sentido é que foi realizado um *show* “militante” quando no dia 1 de maio, o Ave da Terra fez a apresentação em homenagem ao trabalhador, com ingressos grátis para o público. Sobre isso, diz Rafael Lima que a idéia de se fazer uma apresentação aberta ao público no dia do trabalhador é uma demonstração da prática política como subjacente ao *projeto* artístico dos atores sociais da rede social dos artistas naquele momento. A idéia original de realizar esse *show* foi proposta por Macário Lima, “o grande representante e guia dos jovens músicos que integravam o Ave da Terra”.¹⁵¹ Vejamos o que diz sobre isso o cantor Rafael Lima:

O Macário [Lima] teve uma grande sacada, bicho [...]. Infelizmente o Macário foi marginalizado. Muita gente ficou dando cachaça pra ele, tomando cachaça com ele, ele foi sacaneado... [É] meu irmão, né cara? Cara, um cara que faz assim, olha só o verso, tu deve conhecer, né? Fogueira? (cantando) *gira assim, gira Vitorino, canta forte cantorino, guinza um gongo que o Pedrinho pra poder cantar. Mariscando a lua nova, voa verso voa trova, voa medo voa cedo que eu quero já te ver cantar catinga velha dá [...]* a rezadeira tinha casa no fogote da fogueira, no forro da benzedeira vem me iluminar, atíça o fogo neste caso antes que eu acabe o laço, livra o povo, solto o povo, vai deixar de judiar. [...] Eu fico pensando: no Brasil, quem fez uma música assim? [...] Ele teve uma grande sacada. O show deles [Ave da Terra] caiu numa quarta ou quinta e era 1º de maio. O show deles era pauleira. Eu entrava dava uma canja pra eles. A gente ganhava um cachê simbólico e a gente não dependia de bilheteria. Eu não lembro..., o Cléodon, ou ele não assistiu um show nosso, do Sol do Meio Dia, ou do Ave da Terra..., eram cheios. Não sei do [Zanê Mborahy] Abyara. Eu não sei como foi que ele [Macário Lima] fez, mas parece que ele foi pra rádio ou pra televisão e anunciou: “o negócio é o seguinte: hoje o nosso show é de graça, porque é dia do trabalhador e trabalhador não tem dinheiro pra pagar show e todo trabalhador tem que ir pro teatro”.¹⁵²

¹⁵¹Entrevista com o baterista Cássio Lobato, realizada em 29 de novembro de 2013.

¹⁵²Entrevista com Rafael Lima realizada em 18 de setembro de 2013.

O grupo que se apresentou após a temporada do Ave da Terra pelo Projeto Jayme Ovalle foi justamente o grupo Sol do Meio Dia, cujo cantor era Rafael Lima. O *show* tinha o nome de “Sol e Cia.”¹⁵³. Formado no ano de 1974 no interior da CAJU¹⁵⁴, segundo o produtor cultural Luizão “Don King”¹⁵⁵, o grupo teve sua primeira formação com Mini Paulo, Odorico, Magrus Borges, Miguel Ramos e Mozart Ramos.¹⁵⁶ Sob os auspícios de um padre chamado Raul Ramos – mais conhecido como “Padre Raul” –, o grupo musical foi criado para tocar nas missas. Todavia, diz o Luizão, os integrantes do grupo já tinham a perspectiva de fazer um trabalho musical mais amplo e consistente. Até a formação que se apresentou no Projeto Jayme Ovalle – com Luis Pinto, contrabaixo, flauta e violão de doze; Carlos, bateria; Odorico, guitarra e violão de 12 cordas; Aritanã, percussão e efeitos; e Rafael Lima, violão e voz – do Sol do Meio Dia fizeram parte vários músicos da cena da cidade.

Na apresentação no Jayme Ovalle houve ainda a participação do cantor e compositor Alonso Junior, que já havia sido integrante do grupo em uma das formações, “mas que nunca deixou de fornecer composições para os espetáculos montados pelo grupo”¹⁵⁷, e do cantor e compositor Walter Freitas. Nesse show foi executada a música “Azulão”, composição mais conhecida de Jayme Ovalle, cuja letra foi feita pelo poeta Manuel Bandeira. A inclusão da música no roteiro se justifica pela intenção de homenagear, efetivamente, aquele que dava nome ao Projeto.

O discurso recorrente sobre o Sol do Meio Dia é de que se tratava de um grupo musical que tinha uma proposta original de feitura de música. Isso consistia em fazer música autoral, de caráter regionalista, mas não de um “regionalismo piegas”¹⁵⁸, e sim com um discurso de defesa da região contido numa forma estética, num tipo de música cujos arranjos, melodias, harmonias e ritmo pudessem explicitar a intenção política da composição, somando a isso forma de utilização de instrumentos, a entonação do canto, etc. Todavia, tal pretensão acabou por parecer aos olhos da cena local como um grupo “boçal, metido e que se achava,

¹⁵³“Protestos e homenagens na companhia do Sol”. Jornal O Estado do Pará, maio de 1980.

¹⁵⁴ Casa da Juventude Comunidade Católica – CAJU – é uma instituição de caráter filantrópico, fundada no ano de 1959 pelo cônego Raul Tavares de Souza, mais conhecido como Padre Raul. Em 1968 Padre Raul foi para o exílio, retornando em 1969. A partir daí a instituição passou a atuar apenas nas dimensões religiosa e cultural, abdicando do debate político. (Disponível em: <http://www.comunidadecaju.com.br/index.php/nossa-historia>. Acesso em: 27 out. 2013).

¹⁵⁵ Entrevista com o produtor musical Luizão “Don King”, realizada em 18 de setembro de 2013.

¹⁵⁶ Idem. Ibidem.

¹⁵⁷ “Protestos e homenagens na Companhia do Sol”. Jornal O Estado do Pará, maio de 1980. Informa ainda a reportagem que com o cachê que receberia pela participação – 3 mil cruzeiros –, Alonso Junior doaria um equipamento de som para o Teatro Experimental Waldemar Henrique.

¹⁵⁸ Entrevista com Rafael Lima realizada em 18 de setembro de 2013.

justamente por ser um grupo que fazia música autoral, original”.¹⁵⁹ Para Rafael Lima, a questão do regionalismo na música paraense é algo controverso desde sempre, mas se referindo àquele contexto, diz:

[...] a música não passa pela barriga, não passa pela região, não passa pelo tacacá, pelo tucupi, não passa pela questão regional...Tái, a briga [a visão do grupo como distinto dos outros na época] começa talvez aí, porque nos nunca fomos disso [regionalismo], o Sol do Meio Dia. Porque música é música, bicho. Agora eu sei que o falar do caboclo... Tem muito texto hoje meu que fala, e daquela época também, que fala (cantando) *‘água doce, doce fauna. Tá morrendo a fauna, ai como um eclipse, tá morrendo a fauna, fauna...’* Tú já tá defendendo a Amazônia, é uma forma de defender a Amazônia. Letra do Piñon e música do Odorico. [Mas] O regionalismo só pelo folclore é uma coisa muito piegas, cara. A *música de índio* é uma coisa mais forte.¹⁶⁰ (Grifos meus).

Ressaltar o “sangue índio” tem como lógica explicitar o *ethos* local, a particularidade da música feita na região amazônica. Todavia, deve-se ter em conta nessa fala que o discurso pronunciado pelo interlocutor é uma construção memorialística elaborada no presente e, portanto, subjacente estão as questões colocadas pelas circunstâncias atuais sob as quais ele se encontra.

Um dos *shows* do Sol do Meio Dia no Projeto foi marcado por um protesto contra a demissão do diretor do Departamento de Turismo do Município da época, Voltaire Hesketh. Segundo os integrantes do grupo, a demissão desse agente do Estado foi arbitrária e seria extremamente prejudicial para a categoria musical, haja vista que o administrador era bastante eficiente e apoiava os músicos em suas investidas, cedendo espaços em prédios públicos para ensaio de grupos musicais e de teatro, daí a manifestação do Sol do Meio Dia em favor de Voltaire Hesketh.¹⁶¹

Mesmo sendo mais antigo, esse grupo enfrentou as mesmas dificuldades dos outros grupos que se apresentaram no projeto. Uma delas era a questão burocrática. O grupo também não tinha uma estrutura empresarial que possibilitasse aos músicos se dedicarem, exclusivamente, a música. Sendo assim, eles tinham que lidar com todas as outras questões extra – palco para a realização de uma apresentação musical.

¹⁵⁹Idem. Ibidem.

¹⁶⁰Idem. Ibidem. A música citada é “Doce Fauna”, de autoria de Sidney Piñon e Odorico.

¹⁶¹“Protestos e homenagens na companhia do Sol”. Jornal O Estado do Pará, maio de 1980.



Apresentação do grupo Sol do Meio Dia no Projeto Jayme Ovalle, maio de 1980, com o cantor Rafael Lima à esquerda, em pé, e o guitarrista Odorico, à direita, sentado com a guitarra: vastas cabeleiras, calças largas e tamancos, o que nos apresenta o ideal estético da época. Fonte: Jornal O Estado do Pará, maio de 1980.

O jornalista Cléodon Gondim voltou a ressaltar o desinteresse do público pela música paraense nas apresentações do Sol do Meio Dia no Projeto Jayme Ovalle.¹⁶² E, além de ressaltar o desinteresse, novamente o articulista se vale em seu texto de uma argumentação sobre o ineficiente trabalho de divulgação dos *shows* do Projeto. Sobre este episódio, Rafael Lima, todavia, fornece uma informação divergente. Na sua fala, o cantor afirma que nos dias de *show* dos grupos Sol do Meio Dia e do Ave da Terra, o Teatro da Paz esteve lotado. Cito seu relato:

[...] Eu não sei o resto, mas os cinco dias que nós [Sol do Meio Dia] tocamos foi lotado. Os cinco dias que o Ave da Terra, o grupo do Macário, também foram lotados. Agora, eu não sei o resto porque eu não fui. Eu devo ter ido num show, que foi do Príncipe ou do Abyara, não sei, porque eles faziam as coisas juntos. Agora vou te ser sincero: os cinco dias que nos tocamos foi lotado. O primeiro talvez, ou o segundo, foi o que deu menos gente...tinha gente em pé gritando pra gente não sair do palco e gente [da coordenação] dizendo pra acabar porque ia ter show da Simone depois, por exemplo.¹⁶³

¹⁶² “Tom menor”. Jornal O Estado do Pará. Belém do Pará, 9 de maio de 1980. p. 4 (Coluna Gerais).

¹⁶³ Entrevista com Rafael Lima realizada em 18 de setembro de 2013.

Considerando que a história oral apresenta uma dificuldade para o conhecimento sobre eventos pretéritos por ter uma natureza de caráter individual, e também que esses relatos de memória evidentemente são possuidores de condicionantes dados pela experiência coetânea (BECKER, 1996), contudo, ela pode ser articulada a outras fontes informativas. Nesse caso, essa articulação destaca uma divergência: os registros escritos – texto jornalístico – e o relato oral apresentam pontos de vista distintos sobre tópico do qual trato. Vejamos a questão.

Segundo Rafael Lima, falando sobre as apresentações dos grupos Sol do Meio Dias e Ave da Terra, o público compareceu em grande número às apresentações – sua ênfase na entonação da expressão “foi lotado” durante a entrevista referenda essa visão. Essa divergência apontada coloca uma questão: o discurso de ausência de público para os shows de canção popular em Belém por parte da mídia mostra os embates no âmbito da cultura musical. Assim, busca-se evidenciar que as apresentações artísticas e eventos culturais na cidade – aqui nesse caso trata-se especificamente do Projeto Jayme Ovalle – tinham que “passar” pelas mãos dos mediadores culturais, nesse caso o jornalista Cléodon Gondim. As suas reiteradas reclamações pela ausência de público nos *shows* tinham um mesmo motivo: os próprios envolvidos no evento, principalmente aqueles a quem mais interessava, isto é, os músicos, não o informavam sobre os acontecimentos, os detalhes dos shows e dos grupos que ali se apresentavam. Logo, o público desconhecia e, por isso, não comparecia. Esse recurso de atuação como mediador tinha como finalidade referendar a sua posição de arauto das práticas culturais naquele cenário.

Nessa mesma época realizou show na cidade, no Ginásio da Escola de Educação Física, a cantora argentina Mercedes Sosa. Grande destaque foi dado à sua presença na cidade, haja vista que a cantora era na época - e isso acabou se tornando um “mito” - a portavoza do canto redentor que se insurgia contra os regimes opressores na América Latina, principalmente os governos militares que se instalaram no continente nas décadas anteriores. Em sua passagem por Belém, “breve, mas inolvidável”¹⁶⁴, ressaltou a importância do canto revolucionário, da necessidade de afirmação de uma perspectiva convergente para os artistas latino-americanos, haja vista que “a música popular, como arte popular em geral tem muito a ver com o processo de renovação da sociedade”¹⁶⁵.

¹⁶⁴ “Este é um continente muito difícil, mas é nosso”. Jornal O Estado do Pará. Belém, 11 de maio de 1980. Pp. 2-3.

¹⁶⁵ Idem. Ibidem.

De certa forma, a passagem da cantora pela cidade é um demonstrativo de como várias vertentes culturais influíam na cena local. Na época, certo público teve acesso às apresentações de artistas de âmbito nacional e, nesse caso internacional. Mas certamente os artistas mais eminentes estavam inteirados dessa situação, o que referenda os usos de expressões como “a cidade fervilhava de música” ou “havia uma efervescência muito grande no cenário musical”, verbalizadas por alguns interlocutores da pesquisa. Certamente, no meio musical local encontrou eco a seguinte frase de Mercedes Sosa, quando se refere à função do artista: “Nós somos os artistas e temos que procurar ser os melhores. Há muitos bons artistas e temos que ser os melhores para nossa gente”.¹⁶⁶

Por outro lado, é interessante que nos eventos realizados na cidade se apresentassem grupos de canção locais como atrações importantes, tal qual é o caso de um evento promovido pelo Diretório Acadêmico da Faculdade de Ciências Agrárias do Estado do Pará, no qual se apresentaram o Madeira-Mamoré e o Ave da Terra, os “promotores de maluqueira”, com diz Gondim, haja vista que esses grupos de música tinham um público específico que se diferenciava de outras platéias por “curtirem” o tipo de música que esses artistas faziam – segundo Rafael Lima, uma música que tinha alguma coisa do *rock* progressivo com uma leitura original das coisas fornecidas pela experiência de viver na região amazônica, dotada de uma potente originalidade.¹⁶⁷

Retomando sobre o Projeto Jayme Ovalle, a cobertura sobre as atrações seguintes do festival não foram realizadas da mesma forma que aquelas que até aqui foram tratadas. Informações sobre esses grupos quase não aparecem nos jornais. O que há são pequenas notas sobre as apresentações dos grupos Ytaã, do qual fazia parte o compositor Armando Hesketh (cujo título do *show* era “Falta Amor no Coração dos Homens”), Ver-O-Peso (com o *show* “Folia”, esse liderado pelo cantor e compositor Pedrinho Cavallero), Qualquer Coisa (cujo *show* se chamava “Germinação”, liderado pelo compositor Nivaldo Silva) e o Grupo Metal Leve, com o *show* “Florescer, Clarear”.

Sobre o grupo Potfliz 80 é que há mais informações. Era formado por Altino Pimenta, Firmo Cardoso¹⁶⁸, Antonio Sérgio, Nelson Coelho, Zeca e Amélio Paixão, Martha e Neuza Neves, Paulo Coutinho (baixo), Jean Claude Levaton (piano), Antonio Escapa

¹⁶⁶ Idem. Ibidem.

¹⁶⁷ Entrevista com Rafael Lima realizada em 18 de setembro de 2013.

¹⁶⁸ Junto com Dino Souza, Firmo Cardoso compôs a canção “Ao pôr do Sol”. Essa música, gravada pelo cantor da cena de brega da década de 1980 Teddy Max, obteve grande repercussão na cidade, tornando-se algo emblemática para o cenário da música popular local. Na cena contemporânea ascendeu ao status de “clássico da música popular paraense”. (Cf. <http://www.youtube.com/watch?v=Xh7AMH2HfWA>. Acesso: 27 mar. 2014).

(sintetizador), Clidenor França (bateria), Mizael e Jorge (percussão) e Nivaldo Mello (violão). O nome Potfliz era em homenagem aos irmãos Antonio e Lourenço Potfliz, dois padres que fundaram a primeira escola de música em Belém, no século XVIII, segundo explicações dos seus integrantes.¹⁶⁹ Já o nome do *show* apresentado - “Encadeado” – era uma citação da música de Albery Jr. que havia sido escolhida como a melhor composição da Feira Pixinguinha de Belém.

Altino Pimenta era visto no cenário como “uma glória da nossa música”.¹⁷⁰ Tal enunciação talvez se deva a sua trajetória na música local, além do que se deve considerar a sua formação erudita. Como foi mostrado anteriormente, ele não via com bons olhos o Projeto Jayme Ovalle por questões já apontadas, mas fazia parte do grupo que, segundo Gondim, “sem desmerecimento dos demais que se apresentaram no Jayme Ovalle [tinha um diferencial pelo] fato de reunir um significativo número de compositores, músicos, intérpretes e instrumentistas que tem se sobressaído em diversas investidas anteriores, como é o caso da Feira Pixinguinha na qual a maioria logrou destaque e premiações.”¹⁷¹

Uma possibilidade explicativa para essa distinção de tratamento midiático aos grupos por parte dos agentes culturais pode estar no fato de que integrantes de alguns grupos musicais serem mais “próximos” desses agentes. Isso possibilitava que os mediadores fossem informados as apresentações, haja vista que a falta de informações sobre alguns *shows* era uma reclamação bastante recorrente do colunista Cléodon Gondim. Por outro lado, a exaltação ao Potfliz 80 se dá claramente por conta da sua formação, cujos integrantes eram pessoas mais destacadas na cena local, tinham trajetórias que já estavam consolidadas e isso os colocava como estabelecidos: Firmo Cardoso era um ganhador de festivais, Nelson Coelho, “nascido e crescido numa família que vive dentro das pautas”¹⁷² e Antonio Sérgio, Zeca e Amélio Paixão, que “eram sabedores de todas as mumunhas do ritmo”¹⁷³.

Neste estágio do Projeto Jayme Ovalle foi reafirmada uma nova fase do Projeto Cultural Novas Plateias, uma tentativa em conjunto das Secretarias de Cultura das esferas do estado e do município de formar público para a música erudita e “despertar na juventude paraense hábitos culturais e artísticos”¹⁷⁴ a partir da realização de concertos musicais que tinham um caráter didático. Deve-se destacar, então, que para os responsáveis pela política

¹⁶⁹“Cadência Encantada”. Jornal O Estado do Pará. Belém, 5 de junho de 1980. P. 4.

¹⁷⁰ Idem. Ibidem.

¹⁷¹ Idem. Ibidem.

¹⁷² Idem. Ibidem.

¹⁷³ Idem. Ibidem. O termo mumunha significa o “uso de meios ilícitos para a obtenção de benefícios próprios”. No sentido figurado, “malandragem”.

¹⁷⁴ Ray Cunha. Jornal O Estado do Pará. Belém, 23 de abril de 1980.

cultural do Estado formar platéias para a música local - erudita ou popular – era uma demanda importante. Numa visão de conjunto, cabe ressaltar que isso se dá numa época de MPB já consolidada.

Contudo, alguns questionamentos a esse projeto forma suscitados pelo mediador Ray Cunha. Para ele não havia platéias velhas, logo, não havia como formar novas platéias. O que existia eram poucas pessoas que se dispunham a freqüentar apresentações musicais no Teatro da Paz. Além disso, para a juventude belemense se apresentava um quadro musical extremamente desfavorável, como reafirma seu argumento num tom apocalíptico, cuja citação é importante:

As aberrações musicais que se consome nas discotecas, televisão e rádio são resultado de uma longa idiotização em massa, promovida pelo sistema educacional brasileiro, onde mais se deveria injetar dinheiro, de maneira consciente e planejada, ao lado da área de saúde. As verbas gastas em shows pelo Ministério da Educação e Cultura, com o objetivo de divertir, deveriam ser usadas diretamente nas escolas, na aquisição de instrumental e instalação de salas de música, além do incentivo ao professor.¹⁷⁵

Uma questão apontada pelo articulista é que havia uma incongruência na iniciativa estatal de inculcar gosto musical, haja vista que não havia educação musical nas escolas, o que conseqüentemente determinava o desprezo, ou ao menos, o desinteresse pela música erudita. Isso se devia a questões tais como o fato de os instrumentos serem bastante caros, a inexistência de espaços para estudo e prática além dos “acanhados conservatórios”. Para Ray Cunha, a culpa é do sistema educacional e do aparelho midiático, instâncias sociais que promovem a vulgarização de uma música rasteira, sem qualidades.¹⁷⁶

Corroborar com essa leitura o relato do pianista Paulo José Campos de Melo. Na época o pianista estava morando na Europa, mais precisamente na cidade de Berlim, na Alemanha. Estava de passagem por Belém para se apresentar no Teatro da Paz – no mesmo dia de uma das apresentações do Sol do Meio Dia pelo Projeto Jayme Ovalle. Em entrevista ao jornal local, o músico expõe sua visão sobre a “situação” da música na cidade. Num primeiro momento, sua assertiva está baseada na condição econômica do país e, num sentido mais amplo, na América Latina. Para ele, a questão econômica é determinante para esse desinteresse pela música erudita, “haja vista que é difícil ir assistir uma apresentação de música se não há comida na mesa”.¹⁷⁷ Mas, por outro lado, o desinteresse e a falta de público

¹⁷⁵ Idem. Ibidem.

¹⁷⁶ Idem. Ibidem.

¹⁷⁷ “Música não é briga de comadres”. Jornal O Estado do Pará. Belém, 8 de maio de 1980.

para a música erudita na cidade é culpa das instituições que lidam com a questão porque “falta uma tradição musical na cidade [que é] resultado [das ações] de uma pseudo-elite que não investe na música erudita, com infraestrutura e publicidade”.¹⁷⁸ Para o músico acima citado, a música erudita e música popular padecem das mesmas deficiências: falta de público, desinteresse (de público e por parte dos promotores culturais, principalmente do Estado) e má formação dos artistas como algo atávico.

Todavia, no âmbito da canção popular as questões que têm relação com a condição da cidade numa região de fronteira são reiteradamente utilizadas nos discursos e práticas na cena musical daquele contexto em vistas de ensejar um fortalecimento. Assim, sendo a música produto de um lugar tem várias possibilidades de uso nesse âmbito. É por isso que lidar com a música na construção da memória implica traçar esses inter-relacionamentos dela com o contexto e seu campo de possibilidades. Com a canção popular paraense não haveria de ser diferente: ela é esse produto que resulta da equação território + identidade + memória.¹⁷⁹ E nesse processo cabe destacar o território.

Clédon Gondim, além das atividades de mediação cultural desempenhadas na cena da canção popular da cidade tinha formação de ator e cantor. No início de 1982, ele, numa “tentativa de fazer uma pequena antologia” realiza o *show* “Idas e Vidas”, no Teatro Experimental Waldemar Henrique. O objetivo dessa apresentação – além de fazer a já citada antologia - era denunciar a forma, segundo ele errada, pela qual a região amazônica estava sendo atrelada ao Brasil. Nesse sentido, a realização do espetáculo de Gondim tinha como justificava a necessidade de “erguer uma resistência, [...] gritar um basta e virar as mesas da contemplação complacente”¹⁸⁰.

Para o Gondim artista, o que impõe que deva haver essa reação é a dominação colonial encetada sobre a região. Para ele o canto é a expressão artística que tem um alcance mais largo, daí ser o meio que deve ser usado para se alcançar o objetivo de expor as angústias dos explorados, haja vista que ser artista/cantor é uma função social. Logo, é dever do artista cumprir essa sua obrigação de “ser social, entidade social”.¹⁸¹

¹⁷⁸ Idem. Ibidem.

¹⁷⁹ Digo com a música paraense também porque, a título de exemplo, para Nivaldo Ornelas, saxofonista e compositor, integrante do grupo-movimento musical Clube da Esquina, o mistério de Minas Gerais, “uma estranheza que dá medo”, somada a certa tristeza ambiente, à cultura medieval ibérica e às influências africanas e inglesas, possibilitaram uma herança barroca que teceu a característica musical do Clube da Esquina. Ou seja, para o músico, o meio impôs certas características à produção musical pela via da retomada da memória musical construída localmente. Para uma apreciação mais detalhada da questão ver: MARTINS, 2009. pp. 36-37.

¹⁸⁰ Idem. Ibidem.

¹⁸¹ Idem. Ibidem.

O nome mesmo do show, “Idas e Vidas”, remete por metáfora a aspectos físicos característicos da natureza da região: a maré vazante, como o caminho de ida, que leva as coisas da terra, por onde vão os da terra em busca de melhores condições de vida, desesperados que estão com as condições nas quais vivem. Trata-se, como se pode ver de um libelo contra a evasão – de pessoas, de música, de recursos naturais, etc. (Se anteriormente Gondim havia ressaltado que a cidade de Belém já estava estabelecida ao cenário artístico nacional, aqui retoma a temática da fronteira como subjacente ao discurso artístico). De outro lado, há a enchente, a maré que volta, que traz de volta pessoas e coisas que foram. “A vazante é a nossa realidade, a enchente é a nossa poética de libertação”, poetiza Gondim. O que legitima essa sua assertiva pode-se encontrar em duas razões: a prática “colonialista” que se espalhou e se assentou sobre a região, ou sobre as coisas da região; e a permissividade, “por burrice”, dos paraenses. Nesse sentido, é necessária a seguinte citação:

É preciso voltarmos-nos para nossas coisas, resistir. E para isso também é preciso que o artista paraense se profissionalize. [...] o Pará é um território de muitas e grandes riquezas em recursos naturais que não chegam nem à posse quanto mais à propriedade do povo paraense que, pela ordem natural das coisas seria o verdadeiro dono da terra. Estas riquezas estão enriquecendo nababescamente a sistemática colonialista, na qual nós, os colonizados, não temos vez. Só temos um direito: o de sermos burros e orgulhosos e de satisfazermos-nos com esse orgulho. Depende de nós é que num futuro tenhamos um Pará paraense ou não.¹⁸²

Antecipando em alguns anos a visão algo radical expressa em uma música chamada “Belém, Pará, Brasil”¹⁸³, Gondim naqueles anos também renunciava o fim de “um” Pará. A tristeza e a melancolia eram elementos de destaque nos coetâneos. Assim, segundo sua leitura, isso era provocado por uma indignação do artista local ante a situação de vilipêndio sob a qual se encontrava a região. Era isso que fazia do compositor paraense um “injurado, um homem de dor”. O artista local quer ser feliz, mas o lugar onde está gera infelicidade, daí sentir-se infeliz. Para ter felicidade, o artista local precisa sair de onde está. Esse é o quadro pintado por Gondim. Essa é sua leitura do que lhe fornece o contexto. Outros também viam dessa

¹⁸² Idem. *Ibidem*.

¹⁸³ “Belém, Pará, Brasil” é o nome da música de maior sucesso da banda paraense de *rock* Mosaico de Ravena, cujo período áureo está entre os anos de 1987 e 1993. Essa música, que para alguns, é “um símbolo da música paraense moderna” (MACHADO, 2004, p. 55), tem como temática a exacerbação da reação de cunho regionalista à “invasão” pelo estrangeiro procedendo a uma descrição desse quadro algo apocalíptico. Por ser uma música que tem bastante apelo na cena e na cultura musical local já em seu momento de “transição” para os anos 1990, no Capítulo 2 deste trabalho ela será objeto de apreciação.

forma, e isso era tema de suas obras, mas os argumentos de Gondim têm destaque porque ele possui os meios informativos para publicizar sua visão.

Ao tomarmos Gondim como um intelectual mediador, vemos que sua percepção dos eventos naquele momento se expressa em uma construção argumentativa que reitera a necessidade da busca de fortalecimento de uma identidade amazônica. E aqui cabe um aparte acerca dessa questão. Sobre o patamar teórico da abordagem fenomenológica das relações sociais, Fábio Castro (2011), se valendo da premissa weberiana de “quadro de pensamento” propõe que a idéia de uma reação dos artistas da região – a meu ver, Gondim expõe um discurso que vai nesse sentido – seja uma vontade comum, mas não necessariamente algo coeso, pensado e articulado minuciosamente por uma liderança. Assim, esse processo se trata de uma intersubjetividade, de maneira que:

Essa identidade amazônica pode ser vista como um ideal-tipo no sentido weberiano: um sentido em curso, tempo a ser, lugar a chegar. [...] Trata-se de um processo comum a todo curso social, mas torna-se peculiar quando se intensifica, quando se sente pressionado e crente que deve ser agilizado, algo deve ser salvo. (CASTRO, 2011, p. 10).

Nos anos iniciais da década de 1980, o que se pode tomar como questão que permeia a construção artística musical local é ainda a temática regionalista. O “problema Amazônia”, questão do âmbito da gestão econômica e política originalmente, acabou por ser considerado pelo meio artístico local como um tema com possibilidade de prática performática com possível utilização na questão do regionalismo na canção popular local. Sobre o tema do regionalismo o sociólogo Pierre Bourdieu tece uma assertiva que, ainda que tenha sido direcionada ao domínio político, dela faço uso para o âmbito da canção popular.

Assim, o conceito de região como um discurso não está alicerçado em bases geográficas e físicas, mas sim, é estabelecido socialmente por meio de lutas de poder pelo “monopólio”, por meio de “luta das classificações” entre os distintos interesses de vários grupos sociais (BOURDIEU, 1989). Sobre a enunciação do discurso regionalista, esclarecedor é o trecho abaixo:

O discurso regionalista é um discurso performativo, que tem em vista impor como legítima uma nova definição das fronteiras e dar a conhecer e fazer reconhecer a região, assim delimitada – e, como tal, desconhecida – contra a definição dominante, portanto, reconhecida e legítima, que a ignora (BOURDIEU, 1989, p. 116).

Todavia, ainda que tenha havido esse posicionamento por parte dos músicos em suas composições, a feitura de uma música pautada no fortalecimento de uma identidade regional, ou até mesmo local, não excluiu o elemento nacional e a ânsia por ser inserido nessa cena mais ampla. A produção de um cancionista regionalista pró-região norte, ou pró-amazônica, acabou por se conformar, então, como um discurso que preconizava uma intervenção na realidade local pela vereda artística, mais precisamente, fazendo de meio a canção popular. Mas isso não implica afirmar que tenha havido uma produção unificada, que impusesse um ditame orientador numa determinada direção. O que havia era uma convergência de interesses dos grupos no interior da cena local, de maneira que se pode afirmar que os atores sociais do mundo da canção popular da cidade de Belém do Pará estavam preocupados como “problema Amazônia” e a isso destinavam suas leituras e, conseqüência dessas, produções musicais.

1.4. A cena da canção pós Feira Pixinguinha e Projeto Jayme Ovalle

Ocorreu no dia 22 de maio de 1980, no Teatro da Paz, o lançamento do disco com as gravações das músicas selecionadas na Feira Pixinguinha que havia sido realizada em Belém do Pará em janeiro.¹⁸⁴ No dia anterior ao lançamento do referido disco, a Rádio FM Rauland¹⁸⁵ tocou todo o disco em um momento da sua programação, um acontecimento marcante para a música paraense, segundo registrou Cléodon Gondim. O fato de ter executado o disco em sua programação “no mesmo pé de igualdade com as celebridades nacionais e internacionais”¹⁸⁶ foi algo emblemático para a história da canção popular paraense, segundo o articulista, pois isso significava o marco de início para que o resto do país conhecesse a produção musical da região. Nas palavras de Gondim:

Afinal, podemos estar conscientes que se faz música (e boa) nesta cidade. O disco não pode ser melhor do que é tecnicamente. Como um Éden, é um excelente princípio para nossa turma de cá, que ainda não teve chance ou não quis sair daqui para se fazer ouvir. O disco está aí e poderá correr o mundo, fazendo a cabeça de muita gente. E que o faça da melhor maneira possível, principalmente dos próprios artistas que nele estão,

¹⁸⁴ “Feira Pixinguinha”. Jornal O Estado do Pará. Belém, 22 de maio de 1980. p. 4.

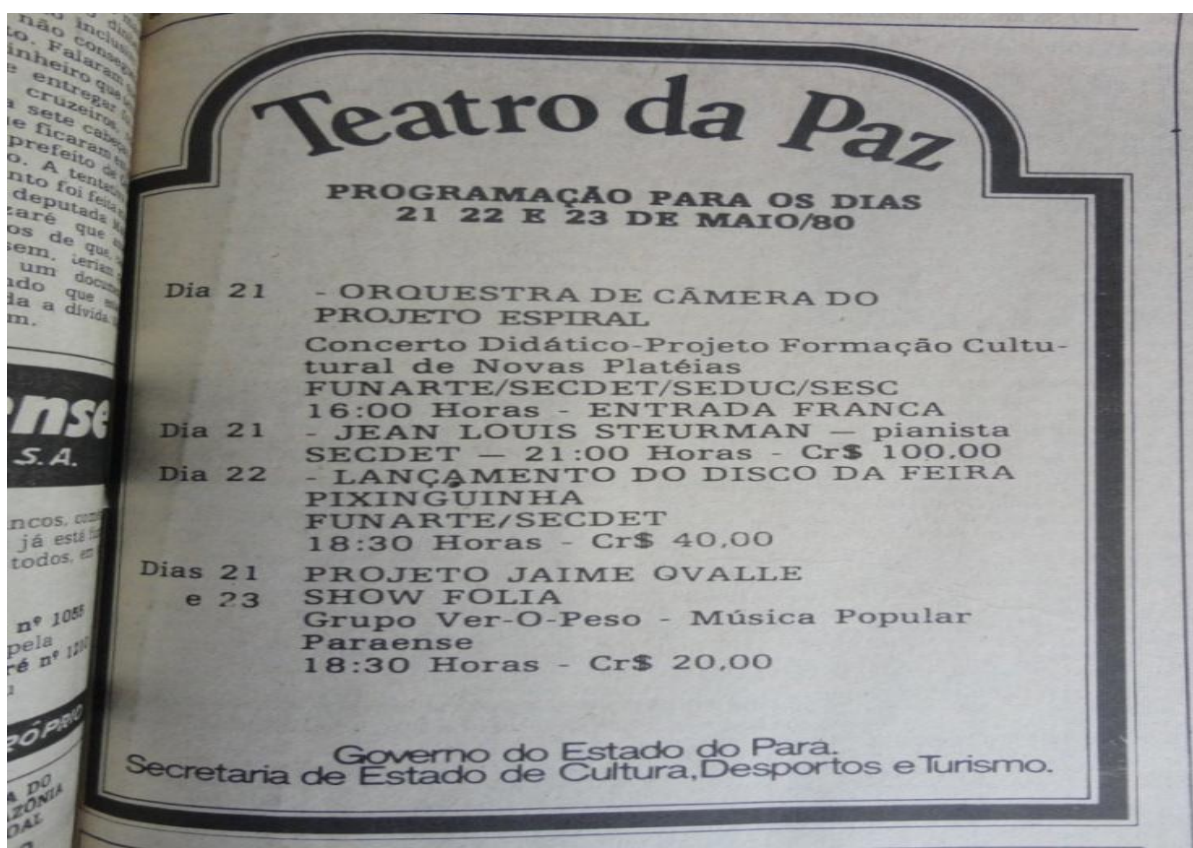
¹⁸⁵ A Rádio Rauland FM era parte integrante do grupo Rauland Belém Som Ltda., e que tinha ainda um estúdio de gravação. Foi fundada no ano de 1975. Nos anos 1980 tornou-se a RJ Produções. Essa rádio foi responsável pelo lançamento de cantores locais que atuavam no ramo de músicas de gênero popular consumidos pela população da periferia da cidade, como o brega, o carimbó, o bolero e o merengue. Entre os principais artistas que a rádio executava em sua programação na época estavam Pinduca, Cupijó, Orlando Pereira, Emanuel Vagner e Francis Dalva (COSTA, 2013, p. 218).

¹⁸⁶ “Feira Pixinguinha”. Jornal O Estado do Pará. Belém, 22 de maio de 1980. p. 4.

compenetrando-os com suas obrigações para com este povo e com a própria arte fazendo-os crescer e expandir.¹⁸⁷

Também é de se ressaltar a importância da execução de um disco de canção popular numa rádio local que já executava e divulgava músicas de cantores e compositores locais, mas que trabalhavam com outros gêneros musicais que estavam inseridos no que se pode chamar de mundo da música popular-midiática, como boleros, merengues e carimbós.

Abaixo, cartaz com a programação do Teatro da Paz no qual está o lançamento do álbum da Feira Pixinguinha de Belém¹⁸⁸. Como mostra o cartaz, os shows do Projeto Jayme Ovalle eram shows de “Música Popular Paraense”.



Reprodução do cartaz com a programação do Teatro da Paz informando sobre o lançamento do disco da Feira Pixinguinha. Fonte: Jornal O Estado do Pará. Maio de 1980.

Como produto final de um evento de mostra que reuniu “o melhor da produção musical paraense”, o disco da Feira Pixinguinha foi tomado como um registro da “alta

¹⁸⁷ Idem. Ibidem.

¹⁸⁸ Álbum porque uma obra fonográfica - o disco - que tem outros elementos informativos que lhe servem de legitimadores, como as letras, dados dos artistas, ficha técnica, etc. Mais a frente, acerca da questão de gravações no âmbito da canção, isso será retomado.

qualidade da canção feita na cidade”. Além da qualidade das músicas, destacava-se, ainda, a qualidade dos músicos, compositores e intérpretes locais. Corrobora com essa visão o compositor Antonio Adolfo, que participou como jurado da Feira Pixinguinha e para quem a cidade de “Belém [era na época] um dos canteiros musicais mais férteis do Brasil”.¹⁸⁹

Num afã de supervalorizar o evento (a Feira Pixinguinha) e o seu resultado (o álbum), Gondim compara o disco ao mítico lugar que, na tradição bíblica, é onde ocorreram os eventos da criação do mundo e dos humanos narrados no livro de Gênesis, o início de tudo. O disco da Feira Pixinguinha com as composições “paraenses” era, então, o momento inicial da afirmação da música regional, ou mesmo local. A sua perspectiva é que, como produto, o disco poderia ser levado para os mais distantes lugares, no Brasil e fora dele e, ao serem executadas, suas faixas poderiam reproduzir a criatividade artística dos compositores locais. De outro lado, para aqueles que participaram das gravações ficava a sugestão para que o ouvissem, o disco, com acuidade, afim de que se pudessem ser detectados erros que posteriormente deveriam ser corrigidos em outras gravações num processo evolutivo da qualidade.

De toda forma, a importância da Feira Pixinguinha estava demonstrada, ratificada, pelo registro fonográfico, e as doze composições contidas no disco eram a representação material desse sucesso. É importante notar que no universo das doze, a música “Encadeado”, de Albery Jr. e Fernando Jatene se destacava porque possuía algo diferente que poderia indicar que a “música popular paraense” se distinguia das características comuns encontradas na MPB.¹⁹⁰

Contudo, o disco deveria ser tocado para que pudesse atingir seu objetivo, e isso não ocorria nem mesmo na cidade de Belém, onde as rádios, exceto a Rádio FM Rauland, ainda que parcimoniosamente, não executavam as músicas do disco. O público ainda não o conhecia. Para Gondim, então, se assim estava colocada a situação, se havia dificuldades de publicização desse produto os próprios artistas que o fizeram é que deveriam se encarregar de torná-lo conhecido, haja vista que a finalidade do disco era a “divulgação dos nossos valores no âmbito nacional”.¹⁹¹ Daí a recomendação de Gondim:

Faça-se a catituagem, coisa que compete aos interessados mais diretos. Reúna-se a patota e tracem-se os planos para a divulgação do trabalho e seu posicionamento no lugar que lhe é devido. Para que não remanesça inútil todo esse esforço que está sendo feito. Siga-se os exemplos dos artistas do

¹⁸⁹ “Dito e Feito”. Jornal O Estado do Pará. Belém, 23 de maio de 1980. p. 4.

¹⁹⁰ “Feira Pixinguinha”. Jornal O Estado do Pará. Belém, 22 de maio de 1980. p. 4.

¹⁹¹ “Mangas arregaçadas”. Jornal O Estado do Pará. Belém, 28 de maio de 1980. Coluna Gerais. p. 4.

Sul, que são incansáveis na perseguição dos seus objetivos, indo a todos os lugares onde é necessário ir para que se noticie e se publique aquilo que [a] público deve pertencer.¹⁹²

Impunha-se, então, uma recomendação em tom imperativo, com o propósito de que surtisse efeito toda a movimentação feita em torno da Feira Pixinguinha e do seu resultado. Assim, se deveria tomar como medida as ações dos músicos do sul do país como parâmetro para as ações no sentido de fazer ser conhecida a produção local, pelo menos o que estava contida no disco. E os principais agentes para que isso ocorresse eram os próprios participantes da gravação, haja vista que o sistema midiático local não “ousava” tocar as canções da Feira Pixinguinha na rádio. Então, Gondim faz uma sugestão e um questionamento:

Já que se trata de música, por que não se montar um espetáculo que atinja essas metas e dê partida a um novo status para a produção musical [local]? Ou será que estamos a fim de recusar o consumo?

A última frase da citação da fala de Gondim já aponta outra opinião a respeito da importância do mercado musical. Como se vê, na perspectiva do importante componente da cena musical local abordada que é o jornalista Cléodon Gondim, pois dotado de capital social (BOURDIEU, 1989) na rede social em questão¹⁹³, era preciso que se incursionasse por uma vereda de aproveitamento, para se tirar vantagens culturais, sociais e comerciais da possibilidade que havia sido dada pelo evento Feira Pixinguinha e pelo disco. Mas era preciso a mobilização dos vários atores envolvidos no processo para o efetivo sucesso da proposta.

De fato, a primeira possibilidade de se efetivar uma organização dos artistas do meio musical que foi ativada pela Feira Pixinguinha e o Projeto Jayme Ovalle, acabou por demonstrar o conflito entre os atores sociais localizados naquele cenário, mas também fundamentou a tecedura de uma rede social ensejada pela forma como se efetivaram as relações sociais.

De certa forma, é assim também que passa a haver em Belém um circuito da canção, no qual realizam-se cada vez mais eventos. Como exemplo, em janeiro de 1982 foi realizado

¹⁹² Idem. Ibidem.

¹⁹³ De acordo com o sociólogo Pierre Bourdieu, o capital social angariado por um agente individual está relacionado à extensão da sua rede de relações, o que ele pode efetivamente mobilizar, mas também do que ele conseguir acumular das diferentes formas de capital (econômico, cultural ou simbólico), que são propriedade de cada um dos agentes a quem o indivíduo está ligado. Ainda que o capital econômico seja a fonte de todas as outras formas de capital, o capital social tende a ser transformado em capital econômico ou em capital cultural (BOURDIEU, 1989).

no Teatro Experimental Waldemar Henrique o show “De Mãos Dadas – 82”, com Firmo Cardoso e Nivaldo Costa. Esse show, como era comum na época - talvez por haver poucos lugares para apresentação - se estendeu numa temporada, que foi de terça até domingo. No formato voz e violão, o show teve com ensejo a apresentação de composições inéditas da dupla. Acompanhando-os estavam os percussionistas Zé Macedo, Osvaldino, Danilo e José. Também foi no Teatro Waldemar Henrique que apresentou o show “Sonhos de Valsa” o cantor e compositor Antonio Carlos Maranhão, cuja produção coube ao jornalista Edyr Augusto. Tocaram com Maranhão os músicos José Luis Maneschy, Carlos Maciel, Mescouto, Zé Macedo e Paulinho Assunção. A cantora Concha fez uma participação especial.

Ainda como demonstração do entoado *boom* cultural na cidade nesse início dos anos 80, em um domingo os teatros Da Paz e Waldemar Henrique funcionaram em sessões duplas para que fossem realizados três espetáculos: a montagem teatral “Dona Baratinha quer casar”, pelo grupo Teatro Experimental de Mosqueiro; “Encadeado”, pelo grupo musical Potfliz 80, e “Deuses da Mata”, como o grupo Madeira-Mamoré.

Nesse contexto ocorreu um episódio embaraçoso. O grupo Potfliz realizou duas apresentações, e uma delas coincidiu com a apresentação do grupo Madeira-Mamoré. Isso acabou por gerar desentendimentos entre pessoas que se encontravam esperando no Bar do Parque e que queriam ver ambos os espetáculos e questionaram a coincidência de horário, ou entre pessoas do mesmo grupo, mas que queriam ver shows diferentes. Daí a ironia do poeta Ruy Barata expressa na sentença: “Chega de teatros para Belém, se dois já dão confusão...”.¹⁹⁴ Vale ressaltar que havia ainda o Anfiteatro da Praça da República que, como já foi tratado, era um importante espaço de execuções artísticas na cidade, mas que, no entanto, nesse momento não estava sendo ocupado por nenhum espetáculo.

No mês de agosto apresentou-se no Teatro da Paz Caetano Veloso, com o show “Cinema Transcendental”, seguido pela cantora Fafá de Belém, com o espetáculo “Estrela Radiante”. E pelo Projeto Padre José Maurício¹⁹⁵ se apresentou o violonista Sebastião Tapajós. No Projeto Pixinguinha, Elba Ramalho, Geraldo Azevedo e Vital Farias foram as

¹⁹⁴“Fim de semana”. Jornal O Estado do Pará. Belém, 10 de junho de 1980. p. 4.

¹⁹⁵ Realização da FUNARTE, o Projeto Padre José Maurício era uma homenagem aos 150 anos de falecimento daquele que era considerado o primeiro grande compositor brasileiro. A primeira etapa foi em São Paulo, Minas Gerais e nos Estados do Centro-Oeste. A segunda fase inclui os Estados do Norte e Nordeste. No Pará, o Projeto foi realizado em Belém e Santarém. O padre José Maurício Nunes Garcia nasceu no Rio de Janeiro, no dia 22 de setembro de 1767 e faleceu no dia 18 de abril de 1830. Compôs música sacra, sendo considerado um dos maiores compositores das Américas de seu tempo. Seu tempo de vida coincide com o momento de transição entre o Brasil Colônia e o Brasil Império. É mencionado no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* como "compositor brasileiro, o mais importante de sua época." Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/fof/brasil500/musica_6.htm. Acesso: 23 set. 2013.

atrações. Também pelo Projeto Pixinguinha se apresentaram o grupo A Cor do Som e o Trio Elétrico de Dodô e Osmar, com a participação de Walter Queiroz (o autor da música “Filho da Bahia”, canção que lançou Fafá de Belém), mas desta vez no Ginásio da Escola de Educação Física.

Por essa época, como já foi citado, a cantora Fafá de Belém já estava estabelecida no cenário musical nacional. Mas outra cantora da cidade despontava como grande intérprete, Leila Pinheiro, que veio se tornar um dos grandes nomes da MPB. Contudo, à época do início de sua carreira era apenas um grande talento que jazia obscuro. Como recurso para a possibilidade de que a cantora se tornasse componente do cenário musical, João Alberto Pinheiro, colunista e ator, primo de Leila, promoveu uma reunião na boate de sua casa, em homenagem a Paulo Cezar Rezende, coordenador do Projeto Pixinguinha. Entre os convivas estavam a cantora Fafá de Belém, os músicos da banda A Cor do Som e outras pessoas do meio artístico e jornalístico da cidade e de outros lugares do Brasil. Em determinado momento da reunião, João Alberto colocou para tocar uma gravação na qual Leila Pinheiro estava cantando. Com os propósitos de um mediador Gondim descreve a cena:

O homenageado Paulo Cezar Rezende, se encantou com a voz de Leila, achando que ela é uma mistura musical de Elis Regina com agudos de Gal Costa. Com visual bonito, Paulo Cezar acredita que Leila seja “uma mão na roda para o sucesso”. [...] Impressionado com o talento de Leila, Paulo Cezar falou que a programação do próximo ano do [Projeto] Pixinguinha vai lançar muita gente nova e com certeza Leila será convidada para integrá-lo.¹⁹⁶

Nota-se que o recurso forjar de uma rede de sociação particular em vistas de se alcançar determinados interesses é o recurso utilizado por Alberto Pinheiro para “mostrar” a cantora Leila Pinheiro. O oferecimento de um *drink* a mediadores culturais e produtores, locais e nacionais, como ensejo para uma reunião foi o meio utilizado para expor a cantora. E deu certo, seguramente pelo fazer artístico da cantora, mas também porque houve uma grande contribuição das condições materiais proporcionados por Alberto Pinheiro, pois ainda que não seja o propósito negar o sentido estético do produto artístico ou do artista, todavia devem-se relativizar tais elementos, procurando estabelecer mediações entre o nível estético e as instâncias políticas, econômicas e sociais (CONTIER, 1988).

No dia 31 de agosto de 1980 ocorreu o *show* de estréia da cantora Leila Pinheiro no Teatro da Paz. A coordenação musical e os arranjos ficaram a cargo do pianista Guilherme Coutinho, a coordenação de palco de Walter Bandeira e coordenação do show de Clara Costa.

¹⁹⁶ “Leila em 81 no Pixinguinha”. Jornal O Estado do Pará. Belém, 20 de agosto de 1980.

Nos dias que antecederam essa apresentação, João Alberto Pinheiro assim escreveu seguinte texto em sua coluna:

Tenho certeza que desde o Arcebispo até os ateus estarão no dia 31 no Teatro da Paz para assistir ao show de Leila Pinheiro. [...] Sucesso já é garantido, pois a maior parte das figuras que curtem música nesta cidade já conhecem o talento da nova cantora. Será o maior fuá em termos de música, neste ano.¹⁹⁷

No mês de setembro se apresentaram pelo Projeto Pixinguinha na primeira etapa Ângela Maria, Zé Luis e Miltoninho, acompanhados pelos músicos Zeca Assumpção, no contrabaixo, Mauro Senise, nos sopros, Nenê, bateria e percussão, e Rui Saiene, André Geraissati e Raimundo Niccioli nos violões. Na segunda etapa se apresentaram Egberto Gismonti, Marlui Miranda e Pepê. E na terceira parte, João do Vale, Carmélia Alves e Hércio Brenha, além do “novato” Nilson Chaves, acompanhados por Jaime Santos e Julinho do Acordeon, Mini Paulo, no contrabaixo, Chuchu na percussão e Carlinhos Buzinada, na bateria.

Mas no circuito da cidade as apresentações de artistas locais andava a passos firmes. Walter Bandeira e Guilherme Coutinho, Sol do Meio Dia e Grupo Stress¹⁹⁸, além do grupo de carimbó da cidade de Marapanim foram as atrações de um festival musical promovido pelo Sindicato dos Jornalistas, na sede campestre de um clube, em Belém, em dezembro de 1980, cujo objetivo era angariar dinheiro para ser usado no III Congresso Nacional de Liberdade de Imprensa, que seria realizado na cidade entre os dias 11 e 13¹⁹⁹.

Ainda que seja destacável o fato de que se tratava da realização de um evento em prol da liberdade de imprensa sob um regime ditatorial – apesar da “abertura” iniciada no ano anterior, ainda vigorava o regime de exceção no Brasil –, interessa aqui ressaltar a ocorrência da reunião, num mesmo evento, de um grupo do âmbito da “música popular” (o grupo Sol do Meio Dia), do “maior cantor” da cidade no momento (Walter Bandeira) junto com o “melhor

¹⁹⁷ “O show do ano”. Jornal O Estado do Pará. Belém, 28 de agosto de 1980. P. 6.

¹⁹⁸ Para os três primeiros já foram fornecidas informações basilares. Sobre o Stress, trata-se de uma banda de *heavy metal* que surgiu no ano de 1974, em Belém do Pará. O som da banda tem como marca a influência das bandas Deep Purple, Black Sabbath e Led Zeppelin. É considerada a primeira banda a lançar um álbum de metal – cujo nome é “Stress”, de 1982 – no Brasil, segundo o *site AllMusic*. Disponível em: <http://www.allmusic.com/artist/stress-mn0002107464>. Acesso: 6 nov. 2013. Sucinto relato memorialístico sobre essa banda está em: “Mate o réu: os altos decibéis do Stress”. IN: MACHADO, 2004, pp. 35-44. É importante ressaltar que também para a banda de *heavy metal* a perspectiva de afirmação do local é uma componente da sua proposta musical, o que aparece na música “Coração de Metal”, de 1986: “Sou parte disso aqui/Sou dessa cidade/ Dessas veias vão fluir/Amor e liberdade/Eu não vou negar de onde vim/Eu sou de Belém/O *rock* vai explodir dentro de mim/E de vocês também/Coração de metal”.

¹⁹⁹ “Sindicato faz show”. Jornal O Estado do Pará. Belém, 20 de novembro de 1980. P. 5. Coluna Variedades.

pianista” (Guilherme Coutinho), uma banda de *heavy metal* (Stress) e um grupo de carimbó da cidade de Marapanim (= tradicional, pau e corda). Por isso se pode ler que o incipiente cenário musical na década de 1980 já comportava elementos que numa primeira visada parecem dispares, mas que foram logo ajambrados. Isso pode ser tomado como uma demonstração fundamental do que viria a ser uma cena da arte musical da cidade oitentista.



Cartaz de anúncio da festa do Sindicato dos Jornalistas, com as atrações. Fonte: Jornal O Estado do Pará. Belém, 20 de novembro de 1980.

De acordo com os dados apresentados nesta parte do trabalho, as relações de sociabilidade estabelecidas no mundo da canção popular de Belém do Pará do início dos anos 1980 se travaram em outro momento na trajetória da música local, algo distinto dos processos da década anterior. Essa distinção reside no fato de que, de certa forma, passa a haver mais consistência no âmbito local em termos de produção e execução, além do fomento à criação, e isso foi ocasionado a partir da realização dos eventos Feira Pixinguinha e do Projeto Jayme Ovalle. Ainda que esses eventos tenham sido projetados e executados de acordo com os interesses de Estado daquele momento, eles se conformaram como os alicerces da conformação de um cenário. Os interesses de Estado e necessidades “artísticas” se imiscuíram para o propósito de fomentação da canção popular local e, na medida em que esse processo estava em curso, vários elementos foram incorporados à formação das possibilidades de

articulação entre os atores sociais envolvidos a partir do estabelecimento de redes no interior dessa cena, o que foi fundamental para sua afirmação.

Por outro lado, as trajetórias de vários artistas que ao longo da década se destacaram na época e ainda são atuantes na cena da canção local, tiveram seu início naquele momento. Em grande medida esses artistas assentaram suas práticas discursivas na utilização tópica da temática regionalista como pano de fundo na construção de seus repertórios, de maneira latente ou explícita. No próximo capítulo essa questão será discutida junto a outras numa abordagem do contexto posterior aos eventos que até aqui foram apresentados.

CAPÍTULO 2

A produção da canção identitária nas práticas discursivas de artistas da música popular na Belém dos anos 80.

2.1. Os significados culturais atribuídos à canção popular local moderna: a relação do lugar com a feitura da canção.

Após a realização dos fatos que foram tratados no capítulo anterior, a cena da canção belemense obteve um impulso considerável. Para os artistas que tomaram parte daqueles eventos, a participação nos mesmos possibilitou que houvesse a convivência com músicos mais experientes, oriundos da década anterior, além do que o caráter profissional daquelas mostras de música acabou por incutir no imaginário coletivo dos artistas a idéia de que era possível, e necessária, a busca por aprimoramentos – os artistas que se apresentaram na Feira Pixinguinha receberam direitos autorais e, assim, se viram instigados a aprimorar seu fazer artístico. Neste capítulo serão tratadas e apontadas descrições e narrativas acerca da proposta de uma canção local com suas nuances e particularidades, assim como os eventos que propiciaram um sentido de agrupamento, entendendo-os como componentes socioculturais pertinentes à conformação da cena. Subsídio para uma leitura analítico-descritiva acerca da questão do caráter da música popular local será buscado em leituras de algumas canções materializadas como recurso discursivo. Nessa apreensão busco considerar as intencionalidades rítmico-harmônico-melódicas das canções como elementos constituintes do conjunto que a definiram como discurso simbólico.

A criação de significados culturais no espaço urbano na contemporaneidade pode ser apreendida sob duas formas: a da *interpretação* e a da *representação* (AGIER, 2001). A primeira forma é aquela efetivada nas práticas de interação e que, de certa forma, mantém elementos do “original” que ainda não foram trabalhados, de maneira que tenham perdido totalmente o seu sentido original. A segunda forma está ligada às performances e já se encontram mais distanciadas daquele contexto social do qual se originaram, de maneira que ocorre a doação de outros sentidos a estas manifestações. Esses sentidos seriam, então, dados de acordo com os interesses de uso do campo político. Isso significa dizer que um evento - como a Feira Pixinguinha e o Projeto Jayme Ovalle - pode adquirir a conotação de mediador para referendar a associação de indivíduos em uma *gemeinschaft*, um grupo que tudo partilha

e que vive em conjunto, numa relação associativa de “unidade na pluralidade e uma pluralidade na unidade” (TÖNNIES, 1995, p. 231).

Essa é a perspectiva que aqui adoto, sendo subsídio para tal a leitura de que a região amazônica se conforma, no processo de ocupação da época, como um mote de significação. Sobre esse estrado é que se constituiu uma cena de canção popular. Daí que a imagem de uma “Belém musical” da década de 1980 passou para a posteridade como uma prática de resistência cultural, idéia perenizada na memória coletiva dos atores sociais. Como lugar de constante reinvenção de tradições – os discursos recorrentes sobre a história da região foram retomados pelo cancioneiro oitentista –, a cidade forneceu os elementos referenciais, espaços e tempos, que se configuraram como ponto de partida para a afirmação de um *projeto* que angariou intenso significado simbólico. Mas, é válido ressaltar que esses elementos foram construídos no processo de (re) conhecimento do *lugar habitado* pelos artistas.

Um assunto que deve ser ressaltado é que o uso recorrente da temática regional, “não necessariamente ufanista, o que é folclore”²⁰⁰, na produção dos compositores locais naquele contexto possibilita que ver que considerável parte das composições do período possa ser lida sob a luz do conceito de “canção crítica”. Essa formulação teórica, realizada pela antropóloga Santuza Cambraia Naves, refere-se à canção popular brasileira como sendo um produto cultural resultante das perspectivas dos compositores como “formadores de opinião”. Assim, a canção popular brasileira que passa a ser feita nos anos 1960 é a expressão idiossincrática de um artista que, imerso no seu tempo, passa a ser um crítico da cultura a atuar como um intelectual. Isso foi feito a partir de sua base de observação. Contudo, esse intelectual difere do intelectual ativista político (NAVES, 2010). Nas palavras de Naves:

Na medida em que a canção popular, no Brasil, desenvolveu um estatuto peculiar, tornando-se um lócus para onde passaram a confluir informações de diversas áreas, artísticas, culturais e políticas, o compositor criou a identidade de intelectual, num sentido mais amplo do termo. A canção popular tornou-se assim o veículo por excelência do debate intelectual, tanto com relação a questões textuais quanto a problemas contextuais. Por um lado, o compositor, como é comum ocorrer com o artista ‘moderno’, passou a atuar como crítico no próprio processo de composição da canção. Por outro, a crítica também era dirigida aos fatos culturais e políticos do país, de maneira congruente com a proposta destes compositores de articular arte e vida. O compositor popular tornou-se um crítico (NAVES, *apud*. PANDOLFI, 2012, p. 8).

²⁰⁰Entrevista com o cantor e compositor Rafael Lima, realizada em 18 de setembro de 2013.

Essa tradição na canção popular nacional reverbera na produção da canção popular de Belém nos anos 80, seguindo a construção artística de um grupo atuante no local, a “geração²⁰¹ 60/70”. Esses compositores se viram imbuídos de uma proposta composicional que, também, pressupunha ir ao encontro da realidade amazônica como mote estético. Uso o termo ‘também’ porque subjacente está a perspectiva algo política dessa atividade. Isso significa dizer que, no caso dos artistas que atuavam no contexto do qual trata este trabalho, se trata de compositores “engajados”, mas não no sentido “clássico” político-partidário comumente associado a essa definição. Esse engajamento apresentava a construção artística como um posicionamento que intervinha no debate político da cultura local (e em certa medida, regional e nacional) da época.

Assim, os impactos sobre a realidade da região, que em alguns casos foi lida - pelo viés representativo - como uma área de fronteira, geraram perspectivas criadoras prenes de elementos dados por este quadro. Temos aqui uma imbricação entre contexto e o texto que se expressou por um discurso proferido como enunciação. Partindo deste ponto proponho pensar, a partir de uma exposição etnográfica que coaduna descrição e análise de dados levantados para este estudo, as relações do lugar representado, a cidade de Belém e seu conjunto de referências, com as premissas de efetivação de uma canção popular local como formação discursiva – a idéia de regionalidade. E, também, como se deu a sedimentação dessa perspectiva sobre o grupo social dos artistas da cena que buscavam o estabelecimento de um tendência de associação. Trata-se de uma tentativa de demonstrar que as idéias e as práticas nessa cena tiveram sua produção narrativo-representativa submetidas às condições havidas naquele campo de possibilidades.

Um primeiro ponto para se pensar é que ao longo dos anos 1980 na cena da canção popular de Belém se imiscuíram atores sociais de idades diferentes, mas todos pertencentes a uma mesma geração, que neste trabalho é chamado de “geração 80”. Nesse sentido, cabe salientar que o termo “geração” é uma expressão performativa, cuja utilização se justifica para denominar algo forjado com a finalidade de que tenha validade no âmbito do conflito de imaginários no interior do grupo estudado (BAUMAN, 2007, *apud.* FLEIXA; LECARDI, 2010). Assim, o uso da noção de geração, no interior de um campo de possibilidades, visa a

²⁰¹ Sobre o tema da geração como problema sociológico é pertinente citar Karl Mannheim. Segundo esse sociólogo, o que denota uma geração não é, necessariamente, um vínculo social. A formação de um grupo geracional se baseia na consciência de pertencimento ao grupo etário. É a geração, portanto, formada pela aceitação por parte de seus integrantes de fatos coletivos. Nesse sentido, a geração não é um grupo social concreto, como uma comunidade ou uma associação, mas sim uma situação, é constituída por meio da similaridade de situação de vários indivíduos dentro de um todo social (MANNHEIM, 1982, p. 67-70).

atender a interesses particulares, haja vista que é um produto determinado pelo uso no tempo em que é construída. Destarte, é termo utilizado de acordo com a demanda do momento, de maneira que “as fronteiras que separam as gerações não são claramente definidas” (BAUMAN, 2007, *apud.* FLEIXA; LECARDI, 2010, p. 186).

Na segunda metade da década de 80, esses “novos” artistas novos que ingressaram na cena não compõem outra geração, se considerarmos que estavam imbuídos do mesmo *projeto* dos seus antecessores, mas sim que se tratava de novatos no meio musical instituído que tiveram entrada facultada no circuito e se misturaram aos já estabelecidos. Daqueles que atuaram nos anos 1970, parte manteve-se ativo nos anos 1980. Todavia, a década de 1980, após a segunda metade, apresenta outro quadro, com novos artistas, mas ainda ligada ao grupo anterior. Isso tratado mais a frente neste trabalho.

Nesse sentido, como um grupo que partilha uma mesma perspectiva de constituição de uma “música local”, as práticas de afirmação de um cancionista local foram efetivadas de formas variadas. Todavia, havia ali uma preocupação subjacente às questões de ordem de uma política cultural que se encontrava em uma situação de transição no interior do processo de abertura política. Com fim do regime militar brasileiro as disputas políticas no interior da cena musical belemense ganharam densidade. Possibilidades de enfrentamento às políticas culturais ditadas pelo Estado ensejaram a formação de agremiações de músicos e compositores, sendo destacável a Associação de Compositores, Letristas, Intérpretes e Músicos do Pará – CLIMA, criada em 1985, o que será tratado em tópico específico deste Capítulo.

Todavia, ao grupo formado por músicos da “geração 70/80” novos compositores, músicos e intérpretes ingressaram no mundo da canção local na segunda metade da década que, embora “novos”, estavam embebidos do mesmo espírito demiúrgico que ansiava pela feitura de uma canção de cor local. Sobre isso, cabe citar a fala do poeta e músico Joãozinho Gomes:

O movimento de *rock* no Brasil nos anos 80 estava acontecendo e a gente nem viu, não sabíamos, não nos interessava. O que nos interessava era pensar e fazer a nossa própria música, constituída por elementos que nos eram dados pela região, pelas coisas do nosso lugar, como estavam fazendo os [compositores] nordestinos.²⁰²

²⁰² Relato informal do poeta, cantor e compositor Joãozinho Gomes concedido para mim.

Afirmação interessante. Efetivamente, é um ponto de vista que vai de encontro ao discurso que diz que “o *rock* foi a trilha sonora ideal para aquela época” (MALCHER, 2007, p. 33). No mesmo diapasão de Joãozinho Gomes está a fala do cantor e compositor Mário Moraes quando diz que “[entre os interessados na feitura da canção] quase não se ouvia outro tipo de música, o *rock*, por exemplo, apesar de que havia pessoas que transitavam pelo meio [da canção popular da cidade] que tinham esse material”.²⁰³ A respeito das influências de gêneros que incidiram sobre uma parte dos músicos daquela cena, também é interessante a leitura do músico:

A turma daquela época, 1983, 1984, teve contato com outras formas musicais do cancioneiro brasileiro. Aí entra o nordeste. O que eu vejo é que na música regional paraense teve o Waldemar Henrique, que pegou o folclore e fez o que fez. Depois o Paulo André [Barata], que também trabalhou temas da realidade local, mas sua produção foi influenciada pela bossa nova. O som dele era regional, mas sobre uma influência carioca. Havia também os mineiros [Clube da Esquina]. Tinha um pessoal muito influenciado e que tocava [as músicas] deles, como o [José Luis] Maneschy. E aí entra essa turma que te falei, que teve contato com [os compositores e cantores] Elomar, Vital Farias, o grupo Quinteto Violado, que eram os nordestinos. Aí nós vimos que era um som mais condizente com o que tínhamos como pretensão de um movimento, de uma música original. E assim fizemos. Apesar de não ter sido algo grande, foi consistente. Nós tínhamos um movimento, tínhamos contato um com o outro, sempre nos ajudávamos quando havia algum evento, algum festival. O Maneschy, outros músicos da cidade, teve contato com [a música do grupo] Quinteto Violado e isso mudou o som dele. Ele tocou comigo. Nós trocávamos idéia, tínhamos um pensamento mais ou menos coeso sobre a música local. Por isso eu digo que havia movimento.²⁰⁴

As falas acima citadas apontam uma perspectiva de coesão. Há aí uma clara indicação de que se tratava de “fazer *uma* música, e assim foi feito”. Já foi dito também que naqueles momentos iniciais da cena tudo era muito amador. Portanto, a busca por fazer aparecer uma produção era o que fundamentava as perspectivas daqueles artistas. E o mote do regional, despertado naqueles novos compositores pelo som do “pessoal do nordeste” foi fundamental. Para efeito de ilustração dessa influência como alvissareira, cito um episódio marcante naquele contexto e que acabou por se tornar emblemático para aquela cena: a vitória do cantor e compositor Mário Moraes, com a composição “Tocaia”, parceria sua com Sidney

²⁰³ Relato informal do cantor e compositor Mário Moraes concedido para mim. Quando o músico diz isso faz referência a um dos seus parceiros no grupo musical Tercina, Beto Fares. Além de Mário e Beto também fazia parte do grupo o violonista Salomão Habib.

²⁰⁴ Idem. Ibidem.

Piñon, no IV Festival da Faculdade de Ciências Agrárias do Pará, FCAP,²⁰⁵ em 1984. A música apresentada ganhou os prêmios de Melhor Arranjo (“apenas voz e violão”), Melhor Pesquisa, Melhor Letra e Melhor Intérprete. Nas palavras de próprio Mário Moraes:

Ali naquele festival a coisa foi muito visceral. A estrutura era ruim. Mas ainda assim, apenas com o violão cantei... O Ruy [Barata] era o presidente do júri, acho que o Waldemar Henrique também tava lá. O Ruy aplaudia, gritava. Imagina o presidente do júri fazendo isso... Essa música [Tocaia] é um exemplo interessante, tem regional, o lundu, e maracatu, que tem em todo lugar. Aqui nós temos maracatu. Mas ela [a canção] *já tem* coisas do nordeste com o regional [amazônico].²⁰⁶ (Grifos meus).

Nota-se que em ambas as falas o compositor cita o nordeste. Ao apontar o uso das “coisas do nordeste” na canção belemense, o compositor emite um discurso que permite detectar uma questão de “geopolítica cultural” brasileira naquele contexto. Isso ganha densidade quando é ressaltada a invenção do nordeste como territorialização, como resultado de uma reconfiguração efetivada a partir de uma construção imagético-discursiva resultante do reconhecimento da derrota da região frente ao Sul do país (ALBUQUERQUEJR., 2006). Assim, o Nordeste foi institucionalizado como “paisagem imaginária” por um grupo oligárquico com interesses comuns no afã de que a região fosse reconhecida como peculiar pelo campo nacional, haja vista que as aspirações de inserção a este campo se viram fracassadas (Idem. Ibidem).²⁰⁷ Obviamente, esse processo permeou as construções artísticas realizadas naquela região que, de certa forma, tinha pontos coincidentes com as demandas nortistas da época.

²⁰⁵ Atualmente é a Universidade Federal Rural da Amazônia, UFRA.

²⁰⁶ Idem. Ibidem. Quando fala em lundu o compositor se refere ao Lundu Marajoara, que é uma dança de origem africana que compõem o repertório local de “danças folclóricas regionais”. Trata-se de uma dança em que os homens e as mulheres podem dançar em pares ou soltos, num jogo de sensualidade. Certamente, o entrevistado ao citar o lundu, faz notar a marcação rítmica no uso do andamento musical sobre o qual foi construída a canção “Tocaia”. Cabe notar que na época artistas “nordestinos” já estabelecidos na cena nacional estiveram na cidade para apresentações, como João do Vale, na Lanchonete I em 1982, Geraldo Azevedo, com o show For All/Para Todos, em 1983 e Alceu Valença, após sua apresentação no festival Rock ‘n Rio, em 1985, esses últimos no Teatro da Paz.

²⁰⁷ Em 1919, durante o governo do Presidente Epitácio Pessoa (1919-1922) foi criada a Inspeção Federal de Obras Contra as Secas, IFOCS. É nesse contexto que o termo Nordeste passa a ser usado no sentido de ser um fator de coesão de interesses locais, bem como delimitar a área de atuação daquela instituição. No discurso institucional, o Nordeste é a parte do Norte do país que estava sujeita as estiagens, sendo a grande seca de 1877 o ponto de início das preocupações em torno dessa questão. Assim, o Nordeste como espaço de interesse específico distinto do Norte é “filho das secas”. Essa separação, no entanto, nos anos 1920 ainda não estava consolidada, pois por essa época, Nordeste e Norte ainda aparecem como sinônimos nos discursos pronunciados na região Sul do país (ALBUQUERQUEJR., 2006, pp. 68-70).

Então, o Norte e o Nordeste têm uma “ligação afetiva” efetiva que se materializou no imaginário da construção representativa realizada por meio da canção popular local. Isso está, por exemplo, na ocorrência de apresentações de artistas “nordestinos” em eventos de música na cidade de Belém nos anos oitenta, ou em parcerias de composição: eram possibilidades de “aproximação” que poderiam constituir, por sinergia, formas de enfrentamento às imposições culturais da região Centro-Sul. Parte dos artistas paraenses, mas principalmente aqueles que atuavam no campo da mediação cultural assim leram essa relação estética e política, obviamente interessados em sedimentar uma proposta que era interessante para a cena local, segundo pensavam e praticavam.

Foi baseado nessa leitura que os artistas imbuídos da realização de uma canção popular local fizeram a “escolha” por um tipo de música que tinha aspirações regionalistas politizadas, termo verbalizado por alguns dos interlocutores da pesquisa. De certa forma, como se pode ver, as falas de Rafael Lima, Joãozinho Gomes, Alfredo Reis e Mário Moraes que foram apresentadas até aqui referendam essa perspectiva. E tratá-las tem pertinência porque foram pronunciamentos de artistas importantes no cenário da época.

Antes de retomar acerca da cena da canção como fundamentada em um projeto de coesão, cabe explicitar algumas questões sobre a cena de *rock*, haja vista que nos anos 80 a movimentação de *rock*, em curso no Brasil, estava ocorrendo em Belém também, e com certa originalidade, segundo retrata em seu livro-panegírico sobre essa cena o construto discursivo-memorialístico “Decibeis sob mangueiras”, do já citado Ismael Machado. Assim, é preciso salientar que ocorreram permutas entre participantes da cena de *rock* local e alguns integrantes do meio da canção popular que viriam a alcançar destaque. Esse contato acabou por resultar, inclusive, em composições nas quais esses gêneros se misturaram, sem falar na realização de shows e outros eventos que colocavam tais artistas num mesmo palco naquela década, como foi o caso do show-festival Variasons - “uma coletiva musical” idealizada pelo músico Ferrari Jr., cuja primeira edição foi realizada em janeiro de 1985 (MACHADO, 2004, p. 21-23).²⁰⁸

²⁰⁸ Alguns trabalhos acadêmicos que retratam a cena de *rock* da cidade naquela década: TAVARES, Daniel Rodrigues. *Rock em tempos de redemocratização: o Rock engajado produzido em Belém (1985-1989)*. Monografia. Faculdade de História. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Pará: Belém, 2007; SILVA JÚNIOR, Vicente Ramos da. *Do Stress ao Coisa de Ninguém: apontamentos sobre a história do rock produzido em Belém do Pará – a ótica dos sujeitos históricos (1986-1993)*. Monografia. Faculdade de História. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Pará: Belém, 2005; SILVA, Bernard Arthur Silva da. “*Metal City*”: *apontamentos sobre a história do Heavy Metal produzido em Belém do Pará (1982-1993)*. Monografia. Faculdade de História. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Pará. Belém, 2010. Há, ainda, o já citado memorialístico *Decibeis sob mangueiras - Belém no cenário rock do Brasil dos anos 80*, do jornalista Ismael Machado.

Acerca da última edição desse evento, realizada no ano de 1989, Ismael escreveu: “Uma passada de vista na lista [de artistas participantes] do festival dá a impressão que o evento era apenas *rock*, mas não. Entre esses nomes [de bandas de *rock*], por incrível que possa parecer, há grupos de MPB, de *jazz*, instrumental, regional, etc.” (MACHADO, 2004, p. 25). Isso permite deduzir que a “música popular paraense” era um elemento estabelecido e reconhecido na cena, importante na cultura musical da cidade naqueles instantes finais da década, haja vista a sua inclusão em um festival de *rock*, “por incrível que possa parecer”.

Retomando sobre a cena da canção popular, atribuo como a motivação capital para a afirmação de uma movimentação consistente naquele cenário a ocorrência, ainda no ano de 1977, do Festival Três Canções Para Belém, promovido pela Prefeitura dessa cidade, assunto sobre o qual teço algumas considerações a seguir.²⁰⁹

Desse festival se sagrou vencedor o compositor Antonio Carlos Maranhão, com a música “Dança das Águas”, cuja interpretação foi na base de voz e violão, e uma flauta transversal, tocado pelo músico Mescouto. Essa canção se tornou uma peça musical destacada no cenário local. Primeiro porque se trata de uma descrição dolente que enumera temas da realidade local. Segundo, porque era uma composição de um dos mais representativos artistas daquela cena. Vejamos a sua letra, transcrita abaixo:²¹⁰

“Dança das águas”²¹¹

Mês de março, mês de enchente

As águas dos rios sujam

E se lançam na Baía

Do Guajará que se turva

²⁰⁹ Na época a gestão municipal estava a cargo do Prefeito Ajax d’Oliveira (1926-2009), que já havia sido vice-prefeito de Belém entre 1966 e 1971, na gestão de Stélio Maroja. Em 1975 foi indicado para o cargo de prefeito pelo então governador Aluisio Chaves, exercendo-o até 1978.

²¹⁰ As doze músicas finalistas do Festival: “Dança das Águas”, de Antonio Carlos Maranhão; “Belém Leite Moreno”, de Carlos Henry; “Cantiga Avarandada”, José Maria de Vilar Ferreira, interpretada por Kzam Gama; “Bom Dia Belém”, de Edir Proença e Adalcinda Camarão, interpretada por Edgar Augusto Proença; “Remorri Por Ti Belém”, de José Maria de Vilar Ferreira, interpretada por Hélio Rubens; “Belém, Belém”, de Nazareno Tourinho, interpretada por Hortência Ohana Pinto; “Belém e Seus Tempos”, de Antonio Carlos Maranhão, interpretada pelo grupo Grupo Madeira Mamoré; “Só Belém”, de César Escócio; “Urubu-chorão”, de Zelinda Odete Cordovil, interpretada por Carlos Alberto e Zelinda Falcão; “Na Palha do Açaizeiro”, de Fernando Antunes, interpretada por Mariinha; “Bem Te Vi”, de Pedrinho Cavallero e Jorge Andrade, interpretada por Rafael Lima; “Águas e Léguas”, de Kzan Gama e Cleodon Gondim, interpretada por Hélio Rubens.

²¹¹ DANÇA DAS ÁGUAS. Festival Três Canções para Belém (LP). Belém do Pará, 1978. Faixa 1. Regravada pela cantora Simone Almeida em: MARANHÃO, Antonio Carlos. *Antonio Carlos Maranhão*. (CD). Belém, Secult, Projeto Uirapuru, o canto da Amazônia, 2006. Faixa 6.

Sob a força das correntes
Vento faz a maresia
Que arrasta mágoa e dor
Esperança e alegria
Pro peito do pescador
Das moças do interior
No sentido da baia
E as moças do interior
Rezam contas e novenas
Sonham com vestidos brancos
Bordados em fitas e rendas
Longe olhar no litoral
Fazem juras pagam prendas
Para casar na capital
Terras caídas, águas barrentas do Guamá
A chuva forte quebra a flor do guaraná
É tarde, e baixa-mar no Ver-o-Peso
Que abriga os barcos cedo
Para maré de preamar
E os urubus famintos anjos negros
Cansam do céu e vem à lama descansar
Se a noite vem em lua nova ou lua cheia
Lá pros galhos das mangueiras
Voam pra se agasalhar
Éh! Furo das marinhas aninga verde
Éh! Várzea alta, êh várzea baixa, êh! Igarapós
E os igarapés represam os peixes
Pro arraste das redes
Pra ponta dos anzóis
E o pescador que é mestre navegante
Que amarra amor nas rampas e no cais
Se as promessas fossem como âncora
Jamais esqueceriam de voltar

Êh! Moças do interior
Quando os barcos vão voltar
Do Acará, do Moju
Tocantins e do Guamá
Rios braços de sustento
De sina, pena e tormento
Das águas do Guajará
Que Belém em tuas cheias
É terra de tuas beiras
Lugar no teu encostar

Nessa longa descrição, uma compilação de cenas, personagens e questões típicas “tradicionais”, a cidade de Belém do Pará aparece como uma cidade *da* floresta, ainda que seja mais pertinente lidar com ela como sendo uma cidade *na* floresta. A propósito, cabe um clareamento.

O geógrafo Saint-Calir Cordeiro Trindade Jr. faz uma proposição teórica importante ao lidar com as cidades imersas na realidade espacial amazônica. Segundo ele, nessa região, até meados da década de 1960 eram mais comuns as “cidades *da* floresta”, que se caracterizam por serem pequenas, geralmente estarem ligadas a outros pontos pela circulação fluvial, além de apresentarem forte relação com seu entorno, outras vilas e cidades. Acrescenta-se, ainda, o fato de estarem ligadas à dinâmica da natureza, portadoras que são de uma vida rural não tocada pela modernidade. Por outro lado, as “cidades *na* floresta” possuem a característica de estarem mais articuladas às demandas externas à região, não tendo na floresta um elemento que esteja integrado aos valores da vida urbana – e, de certa forma, acaba sendo uma sua negação. (TRINDADE JR., 2010, pp. 116-117).

Isso se aproxima da caracterização dos motivos estilísticos detectados por Fábio Castro quando lida com intersubjetividade que motivou os artistas locais a produzirem suas canções pautados na tensão entre mito – espaço vazio – e realidade – espaço vazio sendo ocupado - que se lhes apresentava (CASTRO, 2011). Se para o sociólogo a realidade regional era motivo de estilização porque se impôs uma circunstância que assim ditou, a cidade imersa na realidade amazônica também esteve tensionada por esse *estar* na floresta, esta ora sendo um seu algo inerente, ora sendo apenas um seu apêndice.

Pode-se notar, então, certo tipo de relação ambivalente do sujeito com a cidade. Sobre isso o compositor faz referência quando toca no fato social local de que as moças do interior “fazem juras e pagam prendas para casar na capital”. A entonação vocal dolente, tendendo para o agudo, paralela ao floreio da flauta ratifica o ar de – possível - redenção para a personagem se tornar uma estabelecida na cidade. De fato, a possibilidade de “melhorar” de vida com o estabelecimento de moradia na cidade grande é algo que se impunha às famílias pobres do interior. Na literatura local das décadas de 1950 e 1960 esse é um tema recorrente. Está, por exemplo, em *Menina que vem de Itaiara* (1963) e *Estradas do tempo foi* (1969), da escritora Lindanor Celina.

Assim, esse tema é tratado na descrição cancional do compositor. A cidade de Belém é o lugar da oportunidade para essas moças, mas que para alcançar esse objetivo tinham que fazer o rito de passagem, literalmente atravessando o rio no embalo da dança das águas. Como se pode notar, as experiências e imagens evocadas são práticas cotidianas comuns naquele contexto na região, e assim são tomadas como mote para a canção.



Capa do disco “Dança das Águas”, com as canções vencedoras do Festival Três Canções para Belém, de 1977. Fonte: Foto do autor. Disco localizado na Fonoteca Satyro de Melo, no Centur.

A canção foi gravada no modelo "emepebista", voz e violão ²¹², como já foi dito. A letra cantada está em uma melodia que acompanha descrição num ir vir de altos e baixos da voz, uma espécie de circularidade cantada, que remete ao movimento das águas, o que na região é denominado maré. Ainda que tenha sido usado um tom maior para a canção, a dolência rítmica e melódica da peça cantada – a letra - reporta à nostalgia que o autor propôs passar na sua estrutura melódica. Por outro lado, como em outra peça musical de Antonio Carlos Maranhão (a música “Nega”, que será tratada mais a frente), a principal característica de “Dança das Águas” é uma letra extensa que se vale de uma descrição-narração – do dado real poetizado – em um campo harmônico regular, onde há poucas notas, poucos acordes dissonantes em um andamento lento. Clareza no texto, simplicidade na harmonia, parece que concentrando o peso sobre a melodia. Suponho que a circunstância do autor lhe fornecia tais elementos. Por exemplo, ao ressaltar o interior – a extensão da voz se desloca para o alto justamente nesta palavra – implica associá-lo à cidade grande. Belém tida como um satélite para as muitas cidades que formam a sua circunvizinhança.

Acerca do festival citado, a proposta era “cantar” sobre o que havia na cidade (o que está explicitado no nome do festival), um objeto em seus aspectos simbólicos. Contudo, os temas eram decorrentes da experiência cidadina cotidiana das populações ribeirinhas no espaço vivido. Portanto, como evento patrocinado pela Prefeitura da cidade, Três Canções para Belém referenda a leitura da cidade de Belém do Pará como um “lugar idealizado”, estilizado. Isso fornece mais subsídio para ler essa cidade daquele momento em suas nuances imagético-representativas como fundamento para a permanência das tradições.

Na canção “Dança das Águas”, o tema abordado é a proximidade da cidade à água e como esta é um determinante no cotidiano de Belém. Mais ainda para os que residem nas áreas mais baixas ou próximas de furos e igarapés que foram engolidos pela cidade, ou aqueles que habitam nas orlas ²¹³ do rio Guamá ou da baía do Guajará. Ciclicamente, no mês

²¹² O violão é o instrumento por excelência da música popular brasileira, pois é o instrumento da geração bossa nova, segundo o compositor Carlos Lyra. Posteriormente, a MPB também o usou como instrumento basilar. Para Carlos Lyra, isso tem uma pragmática, nada ideológico: é o mais acessível dos instrumentos por ser mais barato. Por outro lado, o modernista Manuel Bandeira já acenava, em 1924, sobre a necessidade de tomar o violão como instrumento nacional por excelência. Mas, ainda segundo Carlos Lyra, o compositor e pianista Tom Jobim nos anos da bossa nova já dizia: “A coisa está mais para violão do que para piano”. (NAVES; COELHO; BACAL, 2006, pp. 85-86).

²¹³ “A orla diz respeito ao espaço imediato de interação entre terra e água, seja considerando os rios de maiores dimensões, seja considerando, seja considerando os igarapés, que no caso de Belém, recortam a cidade em praticamente toda a sua extensão. [Entretanto], há que se considerar que as orlas da baía do Guajará e do rio Guamá guardam algumas peculiaridades, seja pela largura do próprio rio, que repercute numa outra configuração da paisagem e, portanto, de suas amenidades como componente urbanos, seja pelos fluxos que são bem mais intensos quando comparados àqueles dos numerosos igarapés que recortam a cidade.” (TRINDADE JR.; SANTOS; RAVENA, 2005, p. 13). Contudo, esses autores ressaltam a necessidade de se proceder a uma

de março as águas da baía do Guajará elevam-se, muitas vezes encobrendo áreas das suas proximidades ou próximas a rios ou igarapés, as baixadas.

Procedendo a uma abordagem de história topográfica na obra “Belém do Grão Pará”, do escritor paraense Dalcídio Jurandir, Willie Bolle faz uma leitura da informação que o escritor fornece sobre as áreas denominadas de baixas ou baixadas. Essas seriam, então, aquelas partes do território urbano, principalmente em torno das áreas próximas aos igarapés que são atingidas pelas cheias dos rios das marés e das chuvas. Nos anos de 1920 essas áreas não eram habitadas, mas cobertas de vegetação ou usadas com pasto. Portanto, tratava-se de uma zona de transição entre a cidade e a selva. As partes habitadas das baixadas eram chamadas de “covões” e as pessoas que viviam ali se encontravam à margem das atividades econômicas e culturais da cidade (BOLLE, 2005, p. 307). De certa forma, considerando a distância no tempo, essa é uma imagem que ainda vigora como demonstrativa da parte da cidade afetada pelas cheias dos rios que a cercam em determinadas épocas do ano.

Além disso, ainda lidando com leituras sobre a cidade, cabe apontar a proposição do historiador e antropólogo Antonio Maurício Dias da Costa (2006) de que incide sobre Belém do Pará duas concepções de cidade: a de “cidade-monumento”, que seria aquela constituída por prédios de grande valor histórico e arquitetônico; e a de “cidade descartável”, usada por parte da população nela residente, mas que não a tem como essa cidade monumento, ou seja, não se vê nos prédios e em outras construções tratadas como patrimônio histórico e que compõem o discurso do poder público que a administra. De toda forma, a Belém retratada na canção de Antonio Carlos Maranhão é um discurso que não considera a contradição entre o processo de ocupação e uso do espaço pelos habitantes e o que lhes impõem o ambiente. De fato, há na canção a negação da contradição inerente ao espaço citadino, quando reitera a visão representacional – mítica, idílica, portentosa – que incide sobre Belém.

Assim, a solução para essa contradição no processo de ocupação do espaço belemense foi associar a região com os emblemas hiperbólicos que acentuam essa sua condição e que estejam associados à presença humana e suas atividades (COSTA, 2006). Todavia, essa proximidade das águas não foi motivo apenas para a leitura estilizada na canção de Antonio Carlos Maranhão criação da segunda metade década de 1970, mas também para uma leitura satírica da “realidade” das águas na vida dos moradores da cidade, apresentada na

problematização da questão: por que o termo orla não é usado quando se faz referência a outras margens, como no caso dos igarapés do Una e do Tucunduba, que cortam a cidade?

charge publicada em jornal de 1982. A charge ²¹⁴ abaixo representa a contradição entre as formas de uso do espaço pelo que este fornece ao habitante. Seu autor, o desenhista e músico Biratan ²¹⁵, era bastante atuante naquele mundo artístico, principalmente fazendo “coberturas” das questões de ordem, política, social e cultural por meio de suas charges.



Charge representando de maneira jocosa a recepção dos moradores das áreas de baixada às inundações provocadas pela maré alta. Fonte: Jornal A Província do Pará. Belém, 06 de março de 1982. p. 2.

É interessante notar que “as cheias” rotineiras na cidade são apresentadas com jocosidade pelo chargista. Observador do seu tempo, o que o desenhista representa no desenho é uma leitura da realidade belemense em tempos de maré alta e chuvas, quando a cidade se transforma em uma ilha, como metaforicamente diz a reportagem. Esse mesmo tema foi explorado alguns anos antes da publicação da charge em “Dança das Águas”. Considerando que o jornal é um veículo informativo interessado, todavia é válido destacar a informação que deu mote para a charge do cartunista, o qual está transcrito abaixo:

²¹⁴ A charge é um tipo de texto com explícita proposta de opinar sobre algo ou alguma situação. Geralmente, trata de questões sociais de uma determinada época. Efetivamente, é um produto que tem um conteúdo e um caráter de crítica social, política e cultural que procura produzir um efeito, causar um impacto (CRUZ, s/d, p. 1).

²¹⁵ Ubiratan Nazareno Borges Porto, nome artístico Biratan, em alguns registros Biratan Porto, nasceu em Belém do Pará em outubro de 1950. Formado em Publicidade pela Universidade Federal do Pará. É cartunista e bandolinista. O início de sua atuação no cenário remonta ao fim dos anos 1970. É um dos personagens citados na música “Nega”, de Antonio Carlos Maranhão.

Em meio a tantas reclamações, brincadeiras e revoltas, Bruno, Márcio e Nonato observam a tudo com muita alegria, prevendo o divertimento com algo que, sabem perfeitamente, aborrece e preocupa tanto seus pais. Os três meninos - com 4, 7 e 8 anos, respectivamente – são como as demais crianças que encaram as enchentes como uma oportunidade de tomar banho de piscina na frente de casa, mesmo arriscando-se a levar umas boas palmadas das mães que, principalmente nestes dias, não estão para brincadeira.²¹⁶

Então, é na relação lúdica, nas ações cotidianas com o seu entorno e pela afetação do ambiente sobre as pessoas que estas criam os lugares, haja vista que todos os lugares são portadores de traços particulares, físicos e culturais que os tornam distinto de outros lugares. E é nesse cenário, com seus atributos naturais específicos que o denotam como lugar, que a ação humana ocorre. Contudo, é preciso ressaltar que as pessoas não são por ele determinadas, mas respondem aos seus estímulos, resultando na maneira como os elementos dados são percebidos (CARNEY, 2007).

No caso dessa cidade amazônica, atividades as mais diversas na cidade de Belém estavam em contato direto com a água. Abaixo está um registro fotográfico que exemplifica essa relação prática com o rio: uma pessoa está tratando peixes, possivelmente pescados ali mesmo, na “escadinha do Cais do Porto”, nos anos 1980. Essa era área da Companhia das Docas do Pará, um local de atracação de embarcações que aportavam na cidade, e onde, também, findava a Romaria Fluvial do Círio de Nazaré – momento de desembarque da imagem peregrina. Todavia, vemos pela imagem que esse local a beira rio tinha, ao mesmo tempo, usos “não oficiais”.

²¹⁶ “Belém transformada em ilha”. Jornal A Província do Pará. Belém, 06 de março de 1982. As duas fontes informativas se encontram na mesma edição do referido jornal, mas em locais diferentes. Entretanto é certo que conformam um conjunto informativo, haja vista que os autores de ambas as comunicações “trocaram” idéias sobre o tema em pauta.



Exemplo de atividades na beira do rio. Uma pessoa pescando e cuidando do peixe ali mesmo na “escadinha” do Cais do Porto da Companhia das Docas do Pará, na área central de Belém foi motivo de registro em reportagem sobre formas de “exploração do rio”. Fonte: Jornal A Província do Pará. 06 de agosto de 1983. P. 5.

Essa proximidade - e sua conseqüente influência - às águas na vida que pulsa na cidade de Belém acabou por ser um tema fundamental na constituição de uma estética musical local, uma perspectiva de trabalho no campo musical que está assentada naquilo que pode ser definido como uma “estética das águas” (BURNETT, 2013) como resultado da experiência vital dos artistas na/da cidade. Essa relação da cidade com a água em seu entorno teria dado o mote para que se firmasse um discurso imagético, expressado em canções, que não pôde escapar da atração das águas. O tema dos rios é presente em grande parte da paisagem descrita nas canções locais. Firmou-se uma visão na qual o rio é um continuum da cidade. Em tempo, essa “natureza anfíbia” ressaltada pelo compositor local é comum a toda a região, o que já havia sido ressaltado por Euclides da Cunha (CUNHA, 2003, p. 79).

É cabível destacar que, ainda que fosse vislumbrada a perspectiva de constituição de uma música do local por aqueles que compunham essa cena da canção popular na década de 1980, efetivamente tratava-se de uma nova etapa na constituição de um caminho para o conhecimento da canção popular feita na região. Mas esta era tributária das movimentações da década anterior, pois ainda que “[a] canção popular paraense [não tenha] nascido pelas mãos de Paulo André [Barata] e Ruy Barata, [na década de 1970] foi com eles que se deu sua integração à história da música popular urbana brasileira” (BURNETT, 2013, p. 75). Ponto de

vista pertinente. O compositor e cantor Paulo André Barata foi o catalisador do paraensismo na canção popular feita na região, criando novas vertentes rítmicas nas quais condensou ritmos regionais fundidos com ritmos caribenhos, resultando disso, por exemplo, a “toada amazônica” (OLIVEIRA, 2000).

Ainda que Waldemar Henrique tenha sido o precursor dessa condição da música amazônica quando da ocorrência de sua atuação nos anos de 1930 no eixo cultural do Centro-Sul do país, tendo sua música sido considerada naqueles anos como “mostruários do maravilhoso empório de lendas e superstições perdido na imensidade distante” (MOREIRA, 2011, p. 146), foi com Paulo André Barata, Ruy Barata e com a cantora Fafá de Belém, nos anos 1970, que o cancionista amazônico da moderna tradição se afirmou na cena nacional - ou ao menos com eles se iniciou esse curso (COSTA, 2008; SILVA, 2010).

Como já foi apontado algumas linhas atrás, não se pode garantir que nos anos 80 tenha havido em Belém a urdidura de um movimento de música regional por meio da canção popular. Afirmo isto considerando o sentido sociológico do termo (NAVES, 1998), pois não havia ali um projeto coletivo, algo coeso, que contasse com programas, manifestos e atos performáticos cujo intuito fosse delimitar e expressar *uma* proposta artística portadora de uma idiosincrasia. Isso justifica, também, a pertinência do uso do conceito de cena no trato com as questões apresentadas neste trabalho. Portanto, o que se pode assegurar é que a música popular paraense se apresentava como uma forma artística que pretendia ser uma afirmação do local ante o universalismo da MPB ²¹⁷, esta que era uma resultante da ocorrência da bossa nova e dos seus resultantes, o Movimento Tropicália ²¹⁸ e a música de protesto ²¹⁹. Mas, por

²¹⁷ O contexto de nascimento e afirmação da MPB tem como momento crucial a década de 1960. Resultado da convergência de toda uma tradição musical brasileira que naqueles anos se encontrava em um momento do seu processo evolutivo, a MPB surge como estilo musical que sintetiza essa tradição. O que teria servido como substrato para essa ocorrência foi a conjuntura política e social da época, o regime militar brasileiro. A seguirmos a perspectiva analítica do historiador Marcos Napolitano, o termo MPB teria, então, se originado no ano de 1965 como resultado de um “segundo corte epistemológico e sociológico” no processo evolutivo da música popular no Brasil. O primeiro “corte epistemológico” (o termo é de Caetano Veloso, informa Napolitano) teria sido a Bossa Nova e sua ruptura estética em direção ao que pretensamente era moderno: o descarte do exagero interpretativo - dramatizante - narrativo em prol de uma interpretação mais sutil, valorizando novas harmonias e concedendo mais peso para os elementos estruturais da canção – harmonia, ritmo e melodia. (NAPOLITANO, 2002, p. 62).

²¹⁸ Sendo destacável a importância do movimento tropicália para a cultura musical brasileira contemporânea, cabe citar certa passagem do trabalho de Celso Favaretto sobre o movimento, no qual afirma que: “[O] tropicalismo realizou no Brasil a autonomia da canção, estabelecendo-a como um objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico.[...] Reinterpretar Lupiscínio (sic) Rodrigues, Ary Barroso, Orlando Silva, Lucho Gatica, Beatles, Roberto Carlos, Paul Anka; utilizar-se de colagens, livres associações, procedimentos pop eletrônicos, cinematográficos e de encenação; misturá-los, fazendo-os perder a identidade, tudo fazia parte de uma experiência radical da geração dos 60 [...] O objetivo era fazer a crítica dos gêneros, estilos e, mais radicalmente, do próprio veículo e da pequena burguesia que vivia o mito da arte. [Assim], mantiveram-se fiéis à linha evolutiva, reinventando e tematizando criticamente a canção (FAVARETTO, 1996, pp. 18-23).

outro lado, essa canção de cor local considerava alguns dos elementos constituintes daquelas propostas musicais mais abrangentes, absorvendo delas o que lhe era interessante.²²⁰ Alguns artistas locais buscaram em outros grupos, movimentos e artistas *outsiders* justificar as “influências” para sua produção. E outros ainda se lançaram como criadores originais.

De fato, a MPB, “grafada com maiúsculas como se fosse um gênero musical específico, mas que ao mesmo tempo pudesse sintetizar toda a tradição musical popular brasileira” (NAPOLITANO, 2002, p. 64), foi tomada como portadora de um *ethos* que lhe possibilitou atuar como mediadora entre a inventividade e as conquistas cosmopolitas da bossa nova e as novas formas musicais do morro e do sertão. É esta situação que se impõe: a MPB como complexo cultural teria a singularidade de ser uma categoria que poderia definir a música popular brasileira – uma música portadora dos pontos conformadores de uma expressão artística que fosse, ao mesmo tempo, “renovadora” e “re-inventora” de uma tradição e que, por outro lado, apontasse em um sentido novo (Idem. Ibidem.).

Por outro lado, a idéia de MPB como aglutinadora reverbera na concepção do historiador Tony Leão da Costa quando propõe que no seu início – final da década 1960 e início da década seguinte - a música popular da modalidade canção feita no Pará era uma variante da MPB. Nesse sentido, o historiador apresenta o argumento de que a formação da música popular paraense – a MPB feita no Pará²²¹ nos anos 1960 e 1970, uma “música do norte portadora de feições regionais” - foi resultado da convergência das ações de intelectuais – portanto, indivíduos oriundos da classe média e que propulsionaram os debates políticos e estéticos - e artistas populares. Estes dois grupos procederam a uma práxis de fundamentação da música regional que consistiu, por um lado, na realização de festivais como meio de

²¹⁹ Também chamada de canção participante, o movimento de música de protesto tinha vários artistas envolvidos, como Carlos Lyra, Edu Lobo - que foram influenciados pela estética bossa-novista -, Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo, César Roldão Vieira entre outros. Esses artistas se viram inspirados a uma atuação política a partir do contato com as idéias difundidas pelo Centro Popular de Cultura da UNE, que havia surgido em 1962 e que propugnava, entre outros pontos, a idéia principal, que está expressa na seguinte frase: “Fora da arte política não há arte popular”. (CONTIER, 1998).

²²⁰ Isso, de certa forma, é um ponto que assegura que a distância física da cidade em relação aos grandes centros urbanos – leia-se, culturais - do país e as especificidades da região nos idos anos 80 possam ser vistos como elementos constituintes de uma estética regionalista que se pautou nos expedientes da “canção crítica”, todavia lida através da realidade local.

²²¹ O Festival de música popular como arena de um novo universo de música tem início no ano de 1965, quando a TV Excelsior promoveu o Primeiro Festival de Música Popular Brasileira, e São Paulo (BASTOS, 2009). No âmbito local, o nome do primeiro festival de música popular que aconteceu em Belém do Pará, no ano de 1967, era Primeiro Festival de Música Popular Brasileira no Pará. Logo em seguida esse nome foi mudado para Primeiro Festival de Música Popular Paraense (COSTA, 2008), o que aponta uma questão de ordem operacional no uso do termo. Portanto, a canção popular feita no Pará já surge com sua nomenclatura definida nos idos anos 1960. Todavia, é forçoso ressaltar que essa aplicação operacional do termo Música Popular Paraense – MPP - é algo ambíguo e ainda um motivo em debate, haja vista que esse termo tem peculiaridades e não comporta, como MPB “clássica” – uma abreviatura-substantivo -, vários gêneros sob seu campo de amplitude.

exposição da produção dos compositores locais e, de outro, numa simbiose entre política, boêmia e arte como artifício constitutivo. O objetivo dessa conglomeração era fazer uma música local moderna, mas tendo como matéria-prima elementos da cultura popular paraense/amazônida. Assim, a constituição da música local resultou do posicionamento que os artistas e intelectuais locais tomaram, sob o regime militar, em relação à necessidade de feitura de *uma* música que expressasse as práticas políticas – e socioculturais, acrescento – realizadas na região (COSTA, 2008).

Para Costa (2008), cuja opção analítica segue na senda da construção teórica de “tradições inventadas” (RANGER; HOBBSBAWM, 1984), essa MPB de feições regionais propôs um discurso que legitimava o popular e as manifestações do povo como alicerces autênticos sobre os quais seria erigida a “moderna música popular paraense”. Para a satisfação desse propósito, o carimbó foi a manifestação musical eleita como a matéria-prima sobre a qual os artistas e mediadores culturais locais se lançaram numa perspectiva etnográfica com o objetivo proceder a um levantamento, revisão e incorporação da cultura popular a fim de subsidiar a modernização da tradição musical paraense. Assim, segundo Costa (2008), o uso que foi feito do carimbó por parte de uma intelectualidade local jovem efetivou a valorização da cultura popular, na medida em que estes propugnaram o ideal de preservação de manifestações que estavam em vias de desaparecer. Essa atitude, além de legitimar a “originalidade” na invenção da música paraense moderna, ou seja, enquanto moderna tradição (ORTIZ, 1988), também contribuiu para que essa música fosse o meio pelo qual a região, precisamente a produção musical do Estado do Pará, ingressasse no debate nacional sobre a formação da “moderna música popular brasileira”.

Portanto, se é no decorrer das décadas de 1960 e 1970 que se afirma um cancionário de cor local tributário de uma produção pretérita que se afirmou sobre a temática regionalista, mais precisamente a continuidade de um projeto antecessor,²²² todavia é no findar dessa última década que as relações sociais no meio musical se consolidam com a perspectiva de estabelecimento de uma intenção de interação sob a circunstância de tendência corporativa entre os artistas do âmbito musical.

²²² Cujo ponto central é a obra de Waldemar Henrique relida pelos artistas da geração anterior – artista que começaram suas atuações nos anos 1960 e 1970-, principalmente na obra do compositor Paulo André Barata. Sobre a questão do “regional-popular” (versão local do “nacional-popular”) como constituinte do *ethos* dos artistas regionais daquele período, ver: COSTA, 2008; SILVA, 2010. Para uma apreciação do processo de constituição da *persona* de Waldemar Henrique como “arauto da Amazônia” nos anos 1930, ver: MOREIRA, 2011.

Dado que pode ser tomado como marco inicial está no ano de 1979, quando ocorreu o emblemático Festival de Música da Lanchonete I, do qual participou o compositor e cantor Armando Hesketh ²²³ com a canção “Amazônia”, peça musical como objeto-valor que, ainda que se possa dizer que contenha alguns dos elementos já encontrados em canções produzidas em momentos imediatamente anteriores, era para a época uma singular modernidade musical: ela expunha uma visão contextual sobre o “problema Amazônia” numa interpretação mais contundente. Sua letra está transcrita abaixo:

“Amazônia” ²²⁴

Com a cor do norte, vivo com a sorte no meu grande espaço

Na vida corrida, trilha, e pausa e compasso

Com a terra ainda pura e o homem vem respirar

Na floresta verde e mata que é difícil o sol penetrar

Com os braços abertos, certos de que tudo isso é viver

E as nossas vendas, lendas eternas, se tem o contato

O saci, o boto branco e o encanto do Cobra Norato

E por que será que o homem quer com tudo isso acabar?

Não vê que essa mata verde sobrevive pra nos salvar?

A incoerência tensa do homem vai nos matar!

Essa é a tristeza clara, triste e muda e viva de um fato insensato

Morre pouco a pouco, a corte, esse nosso imenso espaço

E por que será que o homem quer com tudo isso acabar?

Não vê que essa mata verde sobrevive pra nos salvar?

A incoerência tensa do homem vai nos matar!

Amazônia, Amazônia, vais morrer!

²²³ Armando Hesketh, violonista, cantor e compositor, nasceu em Belém em 1957. Estudou música. Na década de 1970 participou de vários festivais. Em 1977 compôs “Amazônia”, cujo propósito central era ser tema musical da peça “Verde Ver-o-Peso”. Ainda nesse ano participou como instrumentista do Festival Três Canções para Belém. Em seguida fundou o grupo Zanê Mborahy Abyara com os músicos Alfredo Reis, Mário Filé e Príncipe. Em 1980 organizou o grupo Ytaã, para participar do Projeto Jayme Ovalle. Participou dos emblemáticos festivais da FCAP ao longo da década (SALLES, 2007).

²²⁴ A gravação utilizada neste trabalho foi obtida a partir de um registro ao vivo feito em uma das apresentações da peça “Verde Ver-o-Peso”, da qual a canção é trilha sonora. Basicamente, as gravações encontradas não diferem substancialmente da “versão” original.

“Amazônia” é uma canção também baseada no violão, mas com bastante participação dos outros instrumentos, principalmente o baixo e o piano. Ao fundo, a percussão, instrumentos como maracás e tambores ditando o ritmo de toada, num andamento relativamente ligeiro, o que pressupõe a pressa da mensagem. A voz, usada numa área aguda, buscando “altura”, certamente como recurso para se fazer ser escutada e ouvida. O clima de preocupação contido na palavra cantada é ladeado por uma perspectiva de que a vida na/da floresta “sobreviverá”, apesar de que a mensagem da canção é anunciar a morte da Amazônia – aqui também, como em várias outras canções, a antropomorfização da floresta. Salta aos olhos a afirmação que realça o “homem amazônida” como ser *da* floresta, tal como a árvore (?), em contraposição ao “homem” de fora, aquele que explorar até o esgotamento a região, o que está expresso na frase “A incoerência tensa do homem [não amazônico (?!)] vai-nos [o homem, a fauna e a flora “amazônicos”] matar”.

Dividida em duas partes, a canção é um discurso imagético sonoro que lança a perspectiva apocalíptica sobre a região por meio do objeto estético. Logo, de alcance amplo. Mas é preciso salientar que isso já havia sido tema de canções anteriores ou contemporâneas como “Paranatinga” (Antes que matem os rio/E as matas por onde andei/Antes que cubram de lixo/O lixo da nossa lei/Deixe que eu cante contigo/Debruçado em peito amigo/as coisas que tanto amei/As coisas que tanto amei)²²⁵, de Ruy Barata e Paulo André Barata, que está no disco *Amazon River*, ou realizadas em anos depois, como em “Belém, Pará, Brasil”, do final da década de 1980.²²⁶

“Amazônia” é uma “canção crítica moderna regional” que ganhou expressividade num – transição da década de 70 para 80 do século passado - “[momento] em que nem se pensava em preservar o meio ambiente”, segundo o próprio Armando Hesketh.²²⁷ Mas já havia nela uma transversal visão apocalíptica sobre a condição amazônica submetida a um “fato insensato”. Todavia, para a realidade circunstancial como peça artística, “Amazônia” acabou por se tornar “um hino para os jovens músicos que então emergiam naquele momento”²²⁸, em grande parte por conta da temática, mas também por sua estrutura harmônica e melódica, algo “moderno” para a época. Como resultado da sua repercussão no meio musical local e pela temática abordada, “Amazônia” foi gravada pelo grupo voco-instrumental pernambucano

²²⁵ BARATA, Paulo André. *Amazon River*. (LP). Rio de Janeiro, 1980. Faixa 6.

²²⁶ Novamente, a destruição será acionada pelo estrangeiro. “Antes que [eles] matem os rios...”

²²⁷ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=xMXv-if9E1c> Acesso: 21 jan. 2014.

²²⁸ Entrevista com o cantor e compositor Pedrinho Cavallero, realizada em 2 de outubro de 2013.

Quinteto Violado no disco Notícias do Brasil, de 1982, mas com uma mudança significativa: foi renomeada de “Amazonas”.

Cabe ressaltar, no entanto, que a Amazônia que agora era tema de preocupação, como exposto na canção acima, já havia ocupado outros compositores e a intelectualidade local antes de 1980. Cito como exemplo marcante a publicação do livro “A Invenção da Amazônia”, em 1974, de autoria do economista Armando Mendes.²²⁹ Isso significa dizer que na época a idéia de proteção/preservação era incipiente e corria paralela ao argumento de valorização da realidade local pela fomentação de uma identidade regional que, em alguns casos, considerou tal construto mobilizado por uma suposta “quididade”. Isso tomado como substrato da efetiva feitura da canção popular local. E por meio da canção os compositores populares, se valendo da sua “agudeza intelectual” (WISNIK, 2011), apresentaram seu projeto de tradução da realidade da região.²³⁰

Mas, de fato, o debate em torno de uma canção popular paraense e a produção de musical locais ganhou um impulso considerável em meados dos anos 80. Isso pode ter sido provocado pela conjuntura de “abertura” do regime militar brasileiro ²³¹, mas também há que apontar a ampliação das práticas socioculturais locais experimentadas no contexto e pela afirmação de uma relação de maior proximidade com o cenário da MPB por conta da saída e estabelecimento no Centro-Sul de artistas saídos da região amazônica. Ainda que não necessariamente tenham se tornado integrantes do circuito da indústria fonográfica, mas efetivando práticas paralelas mesmo já inseridos nesse meio, alguns artistas conseguiram angariar espaço no eixo cultural musical brasileiro. Esse é o caso do cantor e compositor Vital Lima.²³² A cantora Marisa Gata Mansa denominou seu disco, no ano de 1982, de “Leopardo”,

²²⁹ Trata-se de uma exposição de críticas à forma como a região estava sendo ocupada, tanto pelas ações de Estado como pela iniciativa privada, naquele contexto.

²³⁰ Segundo José Miguel Wisnik, a “agudeza intelectual” é uma forma de ‘gaia ciência’ (“conhecimento alegre”), que está presente na música popular brasileira. Trata-se de uma tendência que tem os compositores brasileiros em expressar, por meio de certo refinamento dado por uma educação sentimental peculiar, um saber poético-musical, com traços de erudição, como resultante de um pensamento mais elaborado acerca da realidade da qual é integrante (WISNIK, 2001).

²³¹ Mesmo com o processo de abertura do regime militar se desenrolando desde o final da década de 1970, nos primeiros anos de 1980 a censura era ainda uma realidade para as artes musicais no país, mas que já apresentava certa brandura àquela forma artística: “Depois de uma fase de acentuado recrudescimento, a censura voltou a exibir uma postura mais liberal. Pela brecha aberta, passaram esta semana nada menos de três composições de Ivan Lins e Vitor Martins que haviam sido censuradas”. “Assoviando e chupando cana”. Jornal a Província do Pará. Belém, 7 de março de 1982. Segundo Caderno. P. 7.

²³² Nome artístico de Euclides Vital Porto Lima. Nasceu em Belém, em 1955. Na década de 1970 destacou-se nos festivais estudantis e universitários da cidade. Em 1974 obteve a segunda colocação no I Festival de Música e Poesia Universitária do Pará, com a música “Por tua causa Nº 2”, cantada por Fafá de Belém acompanhada por Guilherme Coutinho. Após esses eventos saiu da cidade, fixando residência na cidade do Rio de Janeiro. Tornou um dos mais representativos artistas paraenses estabelecidos no cenário nacional (SALLES, 2007; OLIVEIRA, 2000).

nome de uma destacada canção do compositor e cantor Vital Lima. A gravação conta com arranjos do pianista Antonio Adolfo e produção da Açai Promoções e Produções Artísticas e Fonográficas Limitada.²³³ Na mesma época, o violonista paraense Sebastião Tapajós teve o seu disco *Guitarra Criola* eleito como o melhor disco estrangeiro daquele ano na Alemanha.²³⁴ Esses são exemplos de alguns estabelecidos no mundo artístico nacional e internacional, mas que mantiveram uma relativa ligação com a cena da cidade.

No âmbito local, a presença de artistas e grupos de renome nacional tem destaque. Naquele momento (1983) ocorreram na cidade as apresentações do grupo Quinteto Violado, no Teatro da Paz e Iate Clube do Pará, a cantora e compositora Ângela Rô Rô, também no Iate Clube do Pará e na Assembléia Paraense, o cantor Jair Rodrigues. O violonista Turíbio Santos se apresentou no Teatro da Paz. Essas informações denotam a integração da cidade ao circuito da MPB, o que leva a pensar que tais contatos tiveram repercussão para a cena da canção local constituída. É importante, portanto, verificar a amplitude das conseqüências desse contato.

O alargamento do espaço urbano de Belém está relacionado à cena musical da cidade pelo fato de que os artistas experimentaram essas transformações e, em algumas obras, representaram sua visão sobre essa situação. Nesse sentido, o compositor como o sujeito que pode transmitir uma mensagem na qual expressa sua percepção do instante que vivencia pela linguagem artística, acaba por - conscientemente ou não - ser um relator da sua contemporaneidade. Assim, o artista ao narrar por meio da sua produção artística, transmite certa leitura do contexto, observação que não necessariamente é apanágio seu. Na verdade, é uma percepção comum a todos os viveram àquele contexto, mas não investiram em materializar essas observações em algum meio informativo.

Nesse sentido é que aqui vejo viabilidade em lidar, por meio de uma leitura antropológica, com a produção artística musical local da época, pois o artista-compositor atuante naquela cena pôde captar e registrar as informações e codificando-as através da arte, materializando tais informações de ordem sociocultural em mensagem estética. Cabe ressaltar que essa codificação artística da mensagem não implica, necessariamente, em limitação, mas

²³³ “Música em produção independente”. *Jornal A Província do Pará*. Belém, 14 de fevereiro de 1982. Segundo Caderno. p. 11.

²³⁴ Nome artístico de Sebastião Pena Marcião. Nasceu na região do Baixo-Amazonas, em 1943. Morou na cidade de Santarém até 1958 quando se mudou para Belém do Pará, onde tocou com o conjunto musical Os Mocarongos. Em 1967 foi para a cidade do Rio de Janeiro, após “perceber as limitações locais para o seu futuro”, segundo Alfredo Oliveira. Fez várias gravações e participações, além de inúmeros shows na Europa, a partir de 1971. *Guitarra Criola* foi eleito o Disco do Ano na Alemanha. Gravou mais de 50 álbuns individuais (SALLES, 2007; OLIVEIRA, 2000).

em retransformação através de outros canais (COHEN, 2004, p. 87). Portanto, uma canção como produto artístico está atrelada umbilicalmente ao contexto no qual a ação se desenrola, ao lugar e ao tempo. Em uma palavra, à cultura que cerca os produtores do objeto artístico desenvolvido. Se retirada do contexto de sua criação e produção, a canção como mensagem pode perder seu sentido, pois mudadas as circunstâncias, o sentido e a função social do texto recebido se modificam: um canto revolucionário torna-se hino militar; uma canção de amor, canto de contestação política (ZUMTHOR, 1997, p. 157).

Assim, numa visão de conjunto da produção contida no cancioneiro, acoplando isso aos discursos efetivados sobre a questão – tanto por parte dos artistas como dos mediadores culturais –, pode-se aventar que a canção popular oitocentista é portadora de uma idiossincrasia que lhe atrela àquele contexto: as condições para a sua produção e veiculação foram ditadas pelo momento. Ainda que isso se estruture e seja apresentado em formato de construção ideológica, ou seja, como um sistema de símbolos que agem entre si e fornecem os elementos básicos para tornar portadoras de sentido situações que, de outro modo, seriam incompreensíveis, mas que ainda assim são expressões parciais da realidade (GEERTZ, 1974), na canção popular paraense o tema do regionalismo é tratado pelos compositores de forma relativa. Com a utilização do termo relativo quero dizer que os autores imbuídos da lida com a temática do regional por meio do objeto artístico-musical não tratam menos o tema do regionalismo como uma forma “estritamente política” de expressão da realidade, do que como uma expressão estética, filtrada pela necessidade de falar daquilo que o cerca.

Considerável parte da música popular feita pelos artistas da cidade gravitou em torno de um discurso estético sobre a identidade regional. Não se tratava apenas de uma busca por reconhecimento da região, mas a forma como isso foi feito acabou por legitimar uma canção identitária, haja vista que a conformação de uma temática regionalista não era baseada, apenas, no conteúdo, mas também na forma. E a música “Amazônia”, de Armando Hesketh, se pode ser considerada como a mais direta expressão de uma preocupação com a região que valeu dessa temática. Não se trata de ver apenas exotismo, mas sim que tal modernização – harmônica, melódica, rítmica - é um componente que atende aos interesses do *projeto* de conformação da canção popular paraense.

Se para cena local as questões colocadas pela região passaram a ser objeto no momento inicial, por outro lado, no decurso do processo é que essa temática passou a ser mote fundamental. Reitero que esse processo tem seu momento de crucial vigor nos anos 1980, pois foi quando a complexidade regionalista na cena da canção popular na cidade se

apresenta mais densamente. O fato é que a cultura musical da canção popular local não pôde fazer frente à indústria fonográfica nacional e o seu ideal de música como mercadoria cultural massiva, até porque para o projeto proposto não era gravar para comercializar o principal motivo, mas sim fazer da gravação uma forma de registro dos pressupostos que fundamentavam a feitura de uma canção local. É nesse sentido que vai a fala do compositor Alfredo Reis:

O que nos instigava nos anos 80 a fazer uma música de cara local era a ausência de algo concreto nas artes na Amazônia. As informações não chegavam, logo tínhamos que fazer a partir do que tínhamos a nossa disposição. E o músico paraense procurou fazer o melhor. A qualidade dos músicos da região era muito boa. Mas em termos de gravação era difícil. Alguns artistas já tinha gravado, e coisa boa, mas era pequeno se comparado com outros artistas do sul do país. Por isso, o que se pensava na época era fazer uma música regional, mas abrangente. A Amazônia [devia] ser destacada, mas numa construção estética. Assim, poderia [a música popular da região] entrar no circuito. Ainda hoje, sabe qual é a representatividade da produção de música da Amazônia Legal no mercado fonográfico? 5%.²³⁵

Vemos que no relato é novamente citada a questão da distancia que interferiu na relação da região como o “sul maravilha”; foi isso que acabou por conformar uma produção local consistente, segundo o músico. Mas, ao mesmo tempo, havia a perspectiva de ingresso no circuito nacional por meio do fortalecimento dessa pretensa estética regionalista amazônica. Ainda sobre a questão, vejamos a fala de Walter Freitas²³⁶:

Eu acho que sabia que a minha história (e a dos artistas contemporâneos meus) não seguiria o padrão ao qual a gente estava acostumado em relação à música brasileira. O padrão era aparecer um nome, dois, um grupo de uma região ou estado e de repente ir aumentando as circunvoluções da carreira até atingir uma mídia nacional, de alguma forma. Eu sabia que isso não se repetiria para a Amazônia, pelo menos naquele momento, com aquelas pessoas. Isso repercute em mim até hoje, porque tenho conseguido desvendar o mistério desses eventos já nos últimos anos, embora já houvesse em mim a intuição dessa história particular da arte amazônica. Quanto a mim, meu foco individual era produzir o melhor, não me amarrava nessa

²³⁵ Entrevista com o cantor e compositor Alfredo Reis, realizada em 28 de outubro de 2013.

²³⁶ Como já foi dito na apresentação desse músico, ele tem um lugar de destaque no cenário dos anos 1980. Acerca dessa questão, cabe citar o panegírico que tece sobre ele o músico e professor de filosofia Henry Burnett: “Sua música é um exercício de reencontro com nossas mais profundas e fantásticas existências anteriores, num ato mítico que permite refazer o caminho de nossa criação. Ouví-lo é viajar rumo ao nada, ao espaço desconhecido de nossas mais profundas existências” (BURNETT, 2002 *apud*. BORGES, 2011, p. 2).

fascinação pelo sucesso, que a mídia poderia proporcionar. De fato, não tive essa febre!²³⁷

O padrão para inserção no mercado nacional apresentado por Walter Freitas não foi realidade para a cena da canção local. Mesmo os músicos de destacada atuação não ingressaram e, daqueles que isso alcançaram, parte não conseguiu manter-se circuito nacional. Todavia, havia as referências que eram recorrentemente ativadas para aquele cenário: Fafá de Belém e Paulo André Barata, e no âmbito internacional, o violonista Sebastião Tapajós e a cantora Nazaré Pereira, apontados como “exemplos dos que deram certo lá fora”.²³⁸

Mas houve quem gravasse seu disco por conta própria ou apadrinhado. Tal é o compositor Pedrinho Cavallero que gravou seu disco em 1981, com a participação dos músicos do *cast* nacional Antonio Adolfo, no piano e Mauro Senise, no sax, e o paraense Tota na bateria, e produção do compositor e cantor Nilson Chaves. Trata-se de Prato de Casa, um compacto duplo cuja música que dá título ao disco, um samba, parceria com o poeta Jorge Andrade, é uma “referência clara sobre Belém, assim como um alerta à valorização das coisas que produzimos”²³⁹. Vejamos a letra da canção:

“Prato de Casa”²⁴⁰

Chove!

Que o jardim tá florido

Mas, pode murchar

Que essa gota miúda te faça alegrar

Que esse prato de casa não caia jamais

Canta!

O que está de excelente na tua cabeça

Embargar tantas lágrimas e fechar a ferida

Enfim!

Relutar pra uma grande esperança

²³⁷ Disponível em: “Walter Freitas e suas múltiplas linguagens: O Projeto Poético de um artista da Amazônia”. <http://gostonomia.com.br/rev/2012/12/26/walter-freitas-e-suas-multiplas-linguagens-o-projeto-poetico-de-um-artista-da-amazonia/> Acesso: 07 jan. 2014.

²³⁸ A cantora Nazaré Pereira se estabeleceu na França desde o final da 1970. Acreana, “foi uma paraense que deu certo em Paris”, onde cantava, segundo suas palavras, “um tipo de música que o europeu não está acostumado a ouvir, uma música bem regional – não é nordestina como muitos querem rotular. Transo em cima da Amazônia, do cancionero popular”. *Jornal A Província do Pará*. Belém, 25 de julho de 1982. p. 10. Caderno 1.

²³⁹ CAVALLERO, Pedrinho. *21 anos*. (CD). Belém, Igara Produções, 2002. Faixa 1.

²⁴⁰ Idem. *Ibidem*.

Canta, canta!
Que hoje o dia não será como o que se passou
E essa nuvem sombria vai passar também
Quem bebeu do veneno
Provou, definhou!

A música é um samba “tradicional”, com estrutura rítmica e melódica comuns a esse gênero - Pedrinho Cavallero é considerado um dos grandes nomes desse gênero na cidade. A intenção do canto é pronunciar, dentro dessa estrutura descrita, sem muitos sobressaltos, por meio da metáfora, questões sociais daquele contexto. O arranjo, bem como o uso do timbre da voz, é expressão clara das pressões do contexto: bateria, baixo e violão ditando o andamento, piano e sax fazendo improvisações no campo harmônico da canção. Como sujeitos datados historicamente, o compositor e os músicos apresentavam suas leituras da realidade circundante por meio das suas atividades de criação dentro dos parâmetros dados pela composição. Assim como ocorreu, também, com o temário da letra.

A idéia da chuva citada na canção faz referência à “folclórica” chuva da tarde da cidade. Mas também diz respeito ao fato de ser algo necessário, haja vista que mesmo que o jardim (o lugar de onde se fala, onde estão as coisas existentes da região) esteja vicejando, sem a “mantenedora” água da chuva (o incentivo à efervescência das práticas culturais locais) não se sustenta. A questão que está colocada, metaforicamente, é a necessidade de lutar em prol do estabelecimento de uma arte musical local, acenando às aberturas para o escoamento da produção artística. Também, a canção faz referência à abertura política em curso, o que possibilitaria que as criações pudessem grassar e circular no meio.

Sobre a situação da gravação de discos no âmbito da canção popular na época, Pedrinho Cavallero fez o seguinte comentário em texto que compõe o encarte do disco comemorativo dos seus vinte e um anos de carreira:

Hoje não é tão fácil [gravar], imagina há 21 anos? Nem se falava em marketing cultural. Pra se conseguir um patrocínio era muito mais complicado. O que salvava eram alguns poucos mecenas. [...] Aqui em Belém a relação que as pessoas tinham com o artista era bem diferente de hoje. Os amigos, na maioria, não entendiam que o disco era um produto e tinha um valor de mercado. O fato de ser seu amigo lhe dava o direito de ganhá-lo, não comprá-lo. Mas também tinham uns loucos que acreditavam

no talento do artista da terra e não mediam esforços para tornar realidade esses sonhos, quase impossíveis.²⁴¹

A fala do compositor é demonstração explícita das dificuldades para gravação na época. Todavia, existiam os “mecenass” que se prontificavam em apoiar os projetos particulares. Não se deve esquecer que o grande evento daquele momento foi a gravação e lançamento do disco da Feira Pixinguinha.

O fato é que não havia uma estrutura satisfatória, profissional, tampouco experiência e profissionalismo por parte dos artistas locais. Uma ilustrativa frase foi fornecida pelo guitarrista José Luis Maneschy, quando fala sobre a gravação do disco da Feira Pixinguinha: foi “um sufoco, pois éramos muito inexperientes”.²⁴²

Mas a busca por satisfazer a necessidade de estabelecimento de uma música local. dava sentido de coesão à categoria. Já foi dito que o que é característico às práticas musicais dos anos 1980 era certa continuidade com a proposta musical da “geração 70”. Mas, ainda que houvesse certa afinação nesse sentido, os experimentos musicais que tinham como proposta um som amazônico original, como os realizados por Albery Jr. e Walter Freitas, se apresentavam como dissonantes no interior do conjunto mais amplo da cena da qual eram componentes e, obviamente, ainda mais para o circuito nacional.

Detenhamo-nos um pouco mais sobre isso. De acordo com os entrevistados, ainda que compusessem um mesmo grupo da canção popular – em alguns casos é usado o termo “geração”²⁴³ -, no interior desse grupo maior havia os que tinham propostas musicais peculiares, pois se tratava de fazer da música um produto resultado de um esforço de criação que tivesse como temário a região, as coisas dadas pelo lugar. Isso já compunha o imaginário dos artistas desde os momentos iniciais da cena, mas ainda que esses compositores tivessem seus projetos como convergentes deve ser considerada a assertiva de que se tratava de uma forma de “aprendizado” em conjunto, mas que posteriormente cada artista a sua maneira acabaria por construir seu próprio modelo de ordenamento das informações - regionais - musicais no trajeto de construção do seu objeto artístico.

²⁴¹ Idem. Ibidem.

²⁴² Entrevista com o violonista e guitarrista José Luis Maneschy, realizada em 17 de janeiro de 2014.

²⁴³ Ver: MANNHEIM, 1982.



O compositor Albery Jr., entre Carlos Henry (esq.) e Antonio Carlos Maranhão. Nos momentos iniciais de conformação da cena da canção belemense oitentista, uma perspectiva de coesão como fundamento para fazer notar a produção musical local. Fonte: MARANHÃO, Antonio Carlos. *Antonio Carlos Maranhão*. (CD). Belém, Secult, Projeto Uirapuru, o canto da Amazônia, 2006.

Na fotografia os músicos Carlos Henry e Antonio Carlos Maranhão, oriundos da movimentação musical local dos anos 1970, mas que continuaram atuantes na cena de 80, e Albery Jr, que se afirmou com um trabalho mais consistente nessa década, todavia com um projeto artístico musical original. Já Carlos Henry tinha como mote de sua produção sambas, e Antonio Carlos Maranhão, a música popular regional. O fato é que Albery Jr. passou a ser visto como um integrante do mundo artístico local fazedor de música experimental, para o que se utilizava da observação de sons “regionais” emitidos por animais da floresta amazônica, propondo uma nova linguagem musical baseada na decodificação desses sons.

Já sobre o regionalismo de Antonio Carlos Maranhão, Alfredo Oliveira escreveu:

[Antonio Carlos Maranhão é] sincero, observador, soube captar as facetas do mundo amazônico, com um olhar agudo fora do usual. A canção “Dança das Águas”, por exemplo, demonstra um regionalismo que poucas pessoas da terra costumam possuir. A visão crítica desenvolvida na lambada “Nega” cria um saboroso clima de humor, em torno de peculiaridades regionais, difícil de encontrar em outros compositores do Norte. Por outro lado, compõe versos que lançam imagens de original efeito poético. É o caso da referencia aos corvos do Ver-o-Peso: “E os famintos, anjos negros, cansam

do céu e vem à lama descansar” (Dança das Águas). Ou “Quero que esse teu corpo de uma sereia/Fazer um mapa de amor na areia/ Em qualquer praia desse Pará” (Nega) (OLIVEIRA, 2000, p. 386).

Observa-se pelo discurso acima a importância do compositor maranhense para a cultura musical local da época. Mesmo não sendo originariamente da região amazônica profunda, foi o compositor que segundo, o comentarista, melhor traduziu as nuances da vida na região, expressando isso em um “regionalismo que poucas pessoas da terra costumam possuir”. Todavia, os exemplos apresentados por Oliveira fazem referência especificamente à Belém, às contingências da vida urbana nessa cidade *na* floresta, ou seja, o que foi interiorizado (=interpretado) pelo compositor não foi a Amazônia, mas a cidade de Belém. Ambas as músicas citadas²⁴⁴ tratam da ótica do compositor acerca das experiências cotidianas identificadas pelo músico. Mesmo a “ultramoderna”²⁴⁵ música “Nega”, segundo o jornalista Edyr Augusto Proença, parceria de Maranhão com Alfredo Reis, é feita nos moldes, diria, de uma descrição etnográfica a partir da “vida” de uma personagem do meio boêmio da cidade em seu périplo por lugares característicos do local. Abaixo a letra da canção como objeto-valor²⁴⁶:

“Nega”²⁴⁷

Assim que o navio apita a pensão se agita
A nega fica aflita pra vadiar
Ela é figura de arte do Bar do Parque
Adora um desembarque
não pode ver lá no cais, qualquer turista chegar
E gosta de desfilar lá pela Bailique
Adora dançar colado um brega-chic
E no clube do açaí ela é da Socipe
A nega não é de Angola e nem é de Moçambique

²⁴⁴ A letra de “Dança das Águas” é objeto do Capítulo 3 deste trabalho.

²⁴⁵ “A Nega, o Maranhão e o Festival do Bancrévea”. Jornal A Província do Pará. Belém, 12 de junho de 1988. p. 7. Coluna Vinyl.

²⁴⁶ A gravação de “Nega” foi feita pelos músicos Luis Pardal, Ricke Sandres, Jacinto Kahwage (teclados), Babbo Miereles (baixo), Beto Meireles (guitarra), Cowboy (bateria), Dadadá (percussão). Desses, Baboo, Luiz Pardal – que tocava violino - e Jacinto Kahwage integravam um dos mais ativos grupos de música instrumental atuantes na cena de oitenta na cidade, o Anestesia Geral, juntamente com o guitarrista Careca Braga e o baterista João Bererê. Note o trânsito dos músicos pelos vários segmentos e gêneros musicais da cidade.

²⁴⁷ MARANHÃO, Antonio Carlos. *Antonio Carlos Maranhão*. (CD). Belém, Secult, Projeto Uirapuru, o canto da Amazônia, 2006. Faixa 16.

Deixa de conversa nega, que eu quero é dançar
Lugar de conversa nega, é no Corumbá
Eu não sou turista nega, eu só tô na pista
Eu sou, é contrabandista da praça de Macapá
Eu vou a Paramaribo, quem sabe eu vou te levar
Te dar um banho de loja, de Zona Franca
Leite de soja pra dar sustança
Depois te levo pra Marabá
Deixa de conversa Nega, que aqui não dá pé
Eu vou pro garimpo Nega, tu pro cabaré
Eu já te cantei tanto nega, mais que Carlos Santos nega
Mas santo de casa nega, ninguém bota fé
Queria ser colunável do Edwaldo
Modelo do Biratan ou Mário Sobral
Queria virar notícia do Lúcio Flávio
Notícias de umas mutretas
que não sai pela Província, no Diário ou Liberal
Aprés de moi et demi delicieuse vacances
Será que comer muçuã, Nega faz suar
A Nega tinha um sotaque em francês society
Mas vez por outra falava, "Eu sú é dé Cameté"
Deixa de conversa nega
Que eu quero é dançar
Lugar de conversa Nega, é no Corumbá
Eu não sou turista, nega eu só to na pista
Eu sou é contrabandista da praça de Macapá
Eu quero casar contigo, lua de mel no Outeiro
A gente pra ter dinheiro faz um acordo com o Governo fez
Com a polícia e com os bicheiros
Ora dar emprego
Deixa de conversa nega que aqui no Pará
Tem muita riqueza nega, pra gringo levar
Até uma gostosa lebre saborosa

Do Carlos Queiroz
Já não dá pra nós
Eu quero te dar um beijo, beijo bem louco
Ai desses que deixa marcas pelo pescoço
Eu quero te dar um beijo, um beijo bem louco
Desses que os lábios colam
Desses que a língua rouba estrelas do céu da boca
Eu quero é sentir na ponta desses meus dedos
Teu corpo de Maria Rúbia e de Luz Del Fuego
No fogo dessa paixão de tirar sossego
Eu quero ser prisioneiro do teu dengo teu chamego
Aí nega eu te amo tanto,
Quem sabe eu só sei te amar
Eu com esse teu corpo de uma sereia
Fazer um mapa de amor na areia
Em qualquer praia desse Pará
Deixa de conversa nega,
Que eu quero é bailar
Lugar de conversa nega, é no Corumbá
Eu não sou turista nega, eu só to na pista
Eu sou é contrabandista da praça de Macapá

Trata-se de uma lambada. Estilizada, todavia, haja vista a extensa letra, o que foge aos padrões da lambada consumida nas festas das áreas periféricas da cidade na época, assim como das peças que passam a ser veiculadas pela indústria cultural que passa a explorar esse produto. “Nega” tem uma regularidade rítmica que serve ao interesse de expor a criação do autor: uma descrição referencial dos espaços sociais da cidade por meio da personagem Nega. Inicia com um “ataque” de notas de um teclado reproduzindo instrumentos de sopro que parecem anunciar a “chegada” da Nega. A isso segue um arpejo de guitarra que denuncia uma de suas influências, a guitarrada²⁴⁸, sobre uma base rítmica de instrumentos de percussão. São

²⁴⁸ A guitarrada se consolidou como um importante gênero musical local no discurso da música regionalista, que surgiu na década de 1970. Tem semelhanças com a lambada, mas desta difere por ser estritamente instrumental, ainda que haja vocalização em algumas peças. Ela é resultante da fusão de três ritmos principais: cúmbia, merengue – ritmos caribenhos – e carimbó. Trata-se construção musical baseada na exploração solo de notas de uma escala ou no uso rítmico de arpejos (LOBATO, 2001; CASTRO, 2012).

exploradas ao máximo as influências da música caribenha na sua execução, obviamente consequência da proposta contida na sua construção.

Essa canção despertou um interessante debate nos círculos ligados ao cenário da canção na cidade, inclusive no meio midiático. Um primeiro ponto que pode ser destacado é o fato de que se trata de uma lambada, no momento em que esse ritmo passa a ser efusivamente saudado como da moda, mas, de certa forma, paradoxal em relação a lambada midiática, como já foi acenado. O segundo é que se trata de uma composição de um dos mais importantes atores sociais daquele contexto, integrante da “velha guarda”, militante da canção local com certas atividades de mediação – num cenário em que afirmavam novos artistas ele era um dos responsáveis pela legitimação destes, por exemplo, atuando como jurado de festivais. O terceiro: trata-se de uma canção de letra extensa, ganhadora de um dos mais importantes festivais ocorridos na cidade na época, o II Festival Nacional da Canção Bancreveana, FECRÉVEA.²⁴⁹

“Uma crônica-crítica a Belém, falando de seus costumes e de sua gente”. Assim se referiu a essa música o colunista Edwaldo Martins – ele próprio um dos personagens citados na música, na passagem “Queria ser colunável do Edwaldo” - em texto que faz um balanço do Festival.²⁵⁰ Para ele, a escolha da música como a melhor do certame se justifica porque havia “vontade de interpretação, aliada a criatividade da letra”. É preciso ressaltar que no momento de sua apresentação, Antonio Carlos Maranhão executou uma *performance*, dançando com uma boneca de pano o que, seguramente, contribuiu para sua vitória.

²⁴⁹ Objeto do Capítulo 3 deste trabalho.

²⁵⁰ “II FECREVEA premiou a Nega, de Antonio Carlos Maranhão”. Jornal A Província do Pará. Belém, 7 de junho de 1988. p. 6. Caderno 2.



Acerca da *performance* na cena o formato “banquinho, voz e violão” foi o mais recorrente meio interpretativo nos bares e festivais. Isso denota a “escola” da música feita na cidade: o modelo bossanovista e a MPB. Na foto, o cantor e compositor Paulo Uchoa no III FEMUCAB - Festival de Música Canta Belém, em novembro de 1988. Fonte: Jornal O Liberal. Belém, 28 de novembro de 1988. Caderno Dois. p. 1.

Antes de continuar lidando com a música “Nega”, uma curta digressão. Trata-se de algumas linhas sobre a questão da *performance* dos artistas atuantes na cena. Isso foi motivado e se justificativa pelas asserções do jornalista Edyr Augusto Proença²⁵¹, importante mediador na cena artística da cidade, nas quais nota uma “palidez dos intérpretes locais” que participavam dos festivais na cidade. Interessante sua admoestação dirigida especificamente aos intérpretes que se apresentaram no II FECRÉVEA, o que apresento abaixo:

A maior parte de nossos intérpretes não quer assumir esta condição [de *showman*?] ao subir num palco, talvez temendo qualquer represália, ou talvez não querendo ser confundido com a música, o que é um erro. [O cantor] Joba, que cantou “Paraoara” [composição de Eduardo Dias] com grande desembaraço técnico foi completamente frio em movimentação. Vestido como se fosse dar uma volta, trabalhar, sei lá, não utilizou todo o seu nome de cantor de banda de *rock* famosa e tal. Por quê? Alfredo Reis foi premiado com sua voz potente e emocionada, mas fora isso, o que oferece? As roupas comuns do dia a dia? A falta de vibração na questão da fisionomia em contraste com o canto emocionado?²⁵²

²⁵¹ Edyr Augusto Proença (1945) é radialista, escritor, autor de teatro. Nos anos 1980 escreveu sobre música e outras artes em vários jornais da cidade. No início da década fundou a Rádio FM Cidade Morena. É filho de Edgar Proença (1928-1998), um dos fundadores da primeira rádio da cidade, e irmão de Edgar Augusto, também radialista e importante mediador na cena musical da cidade.

²⁵²“A Nega, o Maranhão e o Festival do Bancrévea”. Jornal A Província do Pará. Belém, 12 de junho de 1988. p. 7. Coluna Vinyl.

Para o jornalista, o contexto sociocultural no qual estavam imersos os intérpretes que atuaram naquele festival requeria uma nova forma de relação do artista com o público. Aqueles deveriam “atuar” no ato interpretativo, serem *performers*: o ator social que administra o momento de interação em diálogo com uma platéia. Ainda que isso denote uma hierarquia, trata-se de um processo promotor de formas de sociabilidade (LANGDON, 1996). Assim, para Edyr Augusto, os cantores que se apresentaram no festival não deveriam apenas cantar, mas sim atuar, pois atuando teriam dado ao evento um caráter mais significativo. É possível compreender essa assertiva do mediador cultural quando se leva em conta sua ligação mais profunda com o mundo profundo das *performances*, o teatro e a cena do *rock* na cidade. Em uma última palavra, para ele teria sido mais interessante inovações na forma de expressar a mensagem contida na canção, e não o conteúdo dela, haja vista que não se apresentou nada novo, com exceção das ações performáticas de “Nega”.²⁵³



Antonio Carlos Maranhão dançando com sua “Nega” durante apresentação no II FECRÉVEA, o que contribuiu para sua vitória, haja vista a repercussão no meio artístico e jornalístico da cidade na época essa sua *performance*. Ao fundo, com o violão, o músico Paulo Moura. Fonte: Jornal O Liberal. Belém, 7 de junho de 1988. p. 21.

²⁵³ Idem. Ibidem. Diz ainda o jornalista: “[A canção] ‘Paraoara’, de Eduardo Dias, é muito tradicional. [...] ‘Pássaro Urbano’, de Alfredo Reis e Camilo Delduque, também é muito fraca [...]. ‘Carteado’, de Ronaldo Silva, também é fraca de letra e harmonia. Outra bem regional, mais muito fraca, é ‘Namoro Marcriado’, do mesmo Ronaldo Silva [...]”

Retomando a leitura da canção “Nega”, o que se pode notar na letra é que se trata de uma descrição estilizada da realidade boemia da cidade por meio do recurso da ironia. Desfilam nos versos da canção vários nomes do meio “social” local: jornalistas, “gringos” (=estrangeiros), bicheiros, empresários, todos são apresentados a partir do mote do “diálogo” entre o “eu” da música com uma personagem real, a Nega Helena, nome pelo qual era conhecida uma habitual frequentadora do Bar do Parque e da realidade notívaga de Belém.²⁵⁴ Nesse discorrer descritivo, são citadas os lugares emblemáticos da região e da cidade. Há ainda referências às atividades ilícitas como constitutivas daquele cenário, o que dá o tom jocoso pretendido pelo compositor.

Sobre sua participação nessa composição, diz Alfredo Reis:

Eu ia tocar na Adega [do Rei]. O [Antonio Carlos] Maranhão chegou lá e disse: ‘Tô com um problema aqui pra fechar a harmonia dessa música’. Ele me mostrou, disse o que queria mais ou menos, eu segui a dica e concluí a harmonia que ele já havia começado, e ele me colocou como parceiro na composição.²⁵⁵

Portanto, trata-se um exemplo de relação precisa entre os atores sociais naquela rede de compromissos. Ainda que o destaque tenha sido dado, em grande parte para a letra da música e seu ritmo, a composição da melodia da canção é significativamente produto de uma “reunião” de dois dos grandes músicos da época, o que certamente foi um fator a mais para legitimá-la como peça referencial daquele cenário.

Mas essa união de músicos para o “fazer musical”, um fato relativamente corriqueiro, de forma cada vez mais consistente subsidiava a perspectiva de constituição de uma associação de classes para a categoria. Todavia, cabe salientar que essa perspectiva de reunião da “classe musical”²⁵⁶ para fazer de suas criações artísticas um produto que pudesse ser consumido, mas também como uma forma de fazer frente às “imposições culturais” da estrutura de Estado, era um projeto que remontava aos anos finais da década de 1970. E foram várias as tentativas de realizar a satisfação dessa demanda ao longo dos anos 1980, o que só angariou certo sucesso com a consolidação da CLIMA. O tópico a seguir almeja retratar esse processo.

²⁵⁴ Relato informal do músico para mim.

²⁵⁵ Idem. Ibidem.

²⁵⁶ Termo nativo, reiteradamente usado durante as entrevistas.

2.2. A “necessidade de unir a classe” como recurso para fomento da canção popular na cidade: as “associações” e a consolidação da CLIMA.

A idéia de formar uma associação que reunisse os músicos que atuavam na cidade nos anos 1980 remonta ao Festival Três Canções para Belém, de 1977. É ali que se dá a consolidação de uma perspectiva de coesão de classe a partir de uma rede social. Isso viria ser primordial para a conformação da cena da canção popular local na década seguinte. Antes de apresentar argumentos retirados dos dados, vejamos uma matéria publicada em outubro de 1977 onde se lê que “após a conclusão vitoriosa do Festival Três Canções para Belém, os compositores paraenses não dormiram nos louros, e, aproveitando o ensejo, partiram para uma associação defensora dos interesses da classe”.²⁵⁷ Portanto, é no momento da ocorrência do festival que se sedimenta um sentimento de pertencimento por parte dos músicos a categoria grupo. O objetivo era criar mecanismos que possibilitem a popularização do músico e da sua produção. Assim, se pode vislumbrar que subjacente à premissa de conformação de classe – no sentido junção de atores em uma categoria - está em curso um *projeto* para a música local.

Da reunião acima citada se formou a Associação de Compositores, Letristas e Intérpretes do Pará ²⁵⁸, da qual fizeram parte importantes nomes da música local na época: o Maestro Waldemar Henrique, os jornalistas Edyr Proença e Edgar Proença, os compositores Paulo André Barata, Carlos Henry e Antonio Carlos Maranhão, os poetas José Maria Villar Ferreira, Ruy Barata, Jorge Andrade, Fernando Antunes e os integrantes do Grupo Madeira Mamoré. O objetivo da reunião era traçar as propostas da associação de forma mais consistente. Uma das propostas era criar meios de divulgação dos artistas locais, haja vista que eles não eram conhecidos nem na própria região onde habitavam e atuavam para que, assim, se pudesse popularizar a produção musical local. Mas, a fomentação da produção necessariamente passaria por uma ação da entidade representativa dos músicos. A primeira ação efetiva seria fazer a divulgação das músicas vencedoras do festival Três Canções para Belém nos clubes sociais da cidade.²⁵⁹

Na senda do evento e imbuídos da criação da associação, no ano seguinte, durante os festejos do Centenário do Teatro da Paz ocorreria o lançamento da associação. Assim, foi

²⁵⁷ “Compositores e intérpretes do Pará criaram associação”. Jornal A Província do Pará. Belém, 25 de outubro de 1977. p. 11.

²⁵⁸ Em entrevista o compositor Alfredo Reis se refere a essa associação usando a essa sigla ACLIP, embora ela não apareça material escrito consultado para a pesquisa. Optei não atribuí-la na pesquisa.

²⁵⁹ Idem. Ibidem. Também seria uma forma de angariar fundos para a aquisição da sede própria para funcionamento da associação, que então funcionava no edifício Palácio do Rádio, no centro da cidade.

realizado um festival que foi denominado de Encontro de Compositores Paraenses, ação que propiciou aos músicos um espaço para a apresentação de seus trabalhos. A justificativa se deu nos seguintes termos:

[Os] festivais proporcionam uma abertura única [para] os artistas paraenses mostrarem sua arte, e salientam, inclusive, o estado de auto-suficiência de que goza nossa cultura musical, que pode se dar ao luxo de não depender de valores extra-regionais para arranjos das composições feitas aqui, isso graças à excelente safra de músicos de bom nível formada pelo Serviço de Atividades Musicais da UFPA.²⁶⁰

Por outro lado, cientes de que se tratava de uma empreitada difícil, os músicos reunidos na associação já tinham um “plano B”, se por ventura não se consumasse a idéia de veicular nos clubes sociais da cidade suas produções: realizar festivais nos ginásios da cidade.

A Associação foi efetivamente formada no dia 24, mas apenas na sexta-feira, 29 de outubro é que foi eleito seu corpo diretor, em reunião “durante um bate-papo informal onde não faltou camaradagem” e na qual “a preocupação de levar para conhecimento público as composições feitas por paraenses e interpretadas por nossa gente”²⁶¹. Na ocasião foram eleitos foram eleitos: Presidente, Nazareno Tourinho (um teatrólogo); Cléodon Gondim, vice-presidente; Paulo André Barata, Guilherme Coutinho, Kzan Gama e Antonio Carlos Maranhão, Coordenadores Musicais; Rosenildo Franco, Coordenador Empresarial; Ruth Rendeiro, Coordenadora de Publicidade; Cléodon Gondim, Coordenador de Espetáculos.²⁶² Interessante notar que o jornal cita cada músico que compareceu a reunião, possivelmente com o intuito de realçar o caráter “democrático” da formação da associação. Segundo o texto, todos que ali estiveram presentes estavam imbuídos de formatar e fortalecer a música local. E convocava aqueles que estivessem interessados em “realmente” dar valor e contribuir para o conhecimento da canção local que comparecessem ao local da próxima reunião: a residência do compositor Paulo André Barata, para, assim, “aumentar o número dos que pretendem lutar unidos por um só ideal: à nossa arte, salientaram”.²⁶³

Nesse caso, como se pode verificar, o “salientaram” remete à idéia de que se tratava realmente de uma perspectiva para a formação de uma identidade para a novel entidade. Seria por meio dessa escalada que a música popular paraense almejaria o intento dos músicos, fortalecendo o caráter local das produções, haja vista que as composições feitas por paraenses

²⁶⁰ Idem. Ibidem.

²⁶¹ “Associação de dirigentes elege diretores”. Jornal A Província do Pará. Belém, 29 de outubro de 1977. p. 8.

²⁶² Idem. Ibidem.

²⁶³ Idem. Ibidem. Aparecem também os nomes de Rosenildo Franco, Magrus Borges, Jorge Moreira dos Santos, César Escócio, Alfredo Reis e Adelson Rocha.

deveriam ser por eles interpretadas. Obviamente trata-se de um recurso “formativo”, haja vista que nem todos ali participantes eram paraenses, como exemplo o maranhense Antonio Carlos Maranhão e o acreano César Escócio.

O quadro gestor da entidade apresenta-se com outra formação no jornal do dia 1 de novembro, após a reunião na casa do compositor Paulo André Barata: Nazareno Tourinho, Presidente; Antonio Carlos Maranhão, Vice-presidente; Benedito Monteiro, 2º Vice-presidente; Rosenildo Franco, diretor de promoção; Cléodon Gondim, diretor de espetáculo; Avelino do Vale, diretor de publicidade; Edgar Augusto, diretor social; Ruth Rendeiro, secretária-geral; Maria de Jesus da Silva Neves, 1ª secretaria; Silvana Farias, 2ª secretaria; Paulo André Barata, Guilherme Coutinho, Carlos Henry, Kzan Gama, Álvaro Ribeiro, João Rodrigues Maciel, Antonio Mesquita de Lima, Roberto Gentil, Nelson Ferreira e Leslei Cardoso de Oliveira, coordenadores musicais; Edyr Augusto Proença, Fernando Aflalo e Laury Garcia, coordenador de relações públicas; Clara Costa Farias, arquivista.²⁶⁴ Extensa lista, de cujo formato podemos inferir, pelo caráter “burocrático”, a intenção de solidificação da luta em prol da afirmação do mundo artístico da canção popular.

A coesão propugnada com a criação da associação era o ponto de partida para que, em seguida, fossem trabalhadas outras questões, como a divulgação de trabalhos de artistas ligados à entidade – organização de *shows*, gravação e lançamento das produções, etc. Essa era a meta da associação, objetivo que, no entanto, “por motivos diversos”, não prosperou.²⁶⁵ E os “motivos diversos” se impuseram fortemente, de maneira que a incipiente associação declinou dos propósitos estabelecidos em pouco tempo. O compositor Alfredo Reis, ao discorrer sobre a questão aponta os interesses políticos conflitantes como o motivo da falência da associação.²⁶⁶

Em fevereiro de 1980, certamente em decorrência do sucesso da Feira Pixinguinha havida na cidade no mês anterior, novamente se afluíram as intenções de formação de uma associação que desse conta das necessidades das quais era portadora a música popular paraense – discurso perene -, precisamente, o mundo da canção. Todavia, um elemento se apresenta na nova possibilidade de conformação de uma “associação”, a questão dos músicos amadores. Aqui cabe especificar. Nos anos 1980, havia o Sindicato dos Músicos e a Ordem dos Músicos do Brasil como instituições representativas de classe no que diz respeito ao

²⁶⁴ “Compositores têm integrantes em sua diretoria”. Jornal A Província do Pará. Belém, 1 de novembro de 1977. p. 9

²⁶⁵ Idem. Ibidem.

²⁶⁶ Entrevista com o cantor e compositor Alfredo Reis, realizada em 28 de outubro de 2013.

âmbito dos músicos. Todavia, era considerado músico profissional aquele que era portador da Carteira de Músico, que geralmente eram os que tocavam nas “bandas de baile”. Ter a Carteira era um requisito para a atuação profissional. Isso foi gerador de conflitos na cena musical como um todo, haja vista que grande parte dos músicos que atuavam no mundo da canção era referida como “amadores”,²⁶⁷ por dois motivos: primeiro, por não terem interesse em se profissionalizar – recurso pronunciado por representantes das entidades; e segundo, porque se tratava de fazer “outra música”, ou seja, canção popular.

Então, reunir-se sob entidade representativa era a satisfação de uma necessidade dos músicos “amadores”. Em jornal do dia 12 de fevereiro de 1980 foi publicada uma convocatória aos compositores e intérpretes populares para que comparecessem em uma reunião na qual seriam tratadas questões atinentes aos interesses dos artistas amadores.²⁶⁸ O resultado desta reunião foi a criação da Associação de Músicos Amadores, cuja função primordial era “[resolver], ou pelo menos diminuir, os grandes problemas da Música Popular Paraense que há muito vem sendo vulgarizada pelo lado sul do país”.²⁶⁹ Aqui se apresenta novamente a questão da posição da canção popular produzida no local, tratada como “Música Popular Paraense”, em relação à região Centro-Sul do país. No discurso está patente a possibilidade de que uma associação poderia vir a ser um meio consistente de enfrentamento ao “desprezo do qual era vítima a música paraense”. Todavia, também é ressaltado o questionamento acerca da vitalidade da associação, haja vista que se tratava de “mais uma” tentativa de fazer existir um *esprit d’corps* na cena da canção da cidade. Novamente, com a formação dessa outra associação surgiu um grande entusiasmo, mas era questionável a sua potencialidade, pois, “[Esse discurso de união para luta] era muito bonito, não restam dúvidas, mas na verdade, essa proposta já foi tentada uma porção de vezes e o que parece é que os cantores, compositores e músicos só tem goela, ao dizerem que vão fazer e nada sai.”²⁷⁰

Ao que indica a pesquisa, essa associação também não vingou, e em junho de 1982 foi criada a CLIU – Compositores, Letristas e Intérpretes Unidos. Essa entidade surge como

²⁶⁷ Essa questão “músico profissional” versus “músico amador” na década de 1980 já foi apresentada em outro momento deste trabalho. Todavia, aqui se trata de a ele se remeter, novamente, devido à questão das associações de classe. Importante é ressaltar que essa setarização era bem definida nos anos 1980. Nas palavras do baterista Cássio Lobato, “para a Ordem [dos Músicos do Brasil], o músico profissional era aquele que atuava nos conjuntos de baile, que dependia daquela atividade. O cara que tocava na noite, no barzinho, que era compositor, enfim, que fazia arte, era tido como amador, no sentido pejorativo”. Entrevista com o baterista Cássio Lobato, realizada em 29 de novembro de 2013.

²⁶⁸ “Reunião hoje à noite para a classe musical”. Jornal A Província do Pará. Belém, 12 de fevereiro de 1980.

²⁶⁹ “Esperando pelo milagre”. Jornal O Estado do Pará. Belém, 14 de fevereiro de 1980. p. 2.

²⁷⁰ Idem. Ibidem.

resultado dos debates ocorridos durante a Coletiva de Música,²⁷¹ versão daquele ano. A diretoria da associação era formada pelo compositor Ruy Barata e pelos músicos Mário Filé e Príncipe. O presidente eleito foi José Maria Souza. A idéia era a mesma que subsidiava as propostas antecessoras: fomentar o interesse pela música popular feita na cidade. A perspectiva central era estabelecer um aparato jurídico para a instituição a fim de que assim fosse possível receber doações de empresas e órgãos da esfera pública para ser utilizado como fomento para a cena. Assim, ali está, de fato, a proposta de criar uma sociedade comercial que pudesse atuar na gravação dos discos – com a edição de um selo de caráter independente - dos associados, haja vista que para os integrantes da associação essa era a única forma de promover a produção musical local. Vejamos a seguinte passagem:

Essa é a única forma que vemos, no momento, para difundir o nosso trabalho, e iniciarmos um movimento que consideramos fundamental para a produção artística local, fundado na união de quem participa dessa criação. Esperamos a contribuição dos homens de governo e empresários, pois antes de projetarmos a nossa criação, estaremos mostrando ao Brasil o que se faz aqui e que podemos caminhar com nossas próprias pernas, sem as perigosas muletas do Centro-Sul.²⁷²

Note a referência ao “Sul” como tópico de destaque no discurso, apontando esta região como paradigma da produção e difusão da música popular brasileira que alijava a produção local do circuito, e sendo isso a justificativa para a fomentação da música feita na cidade. A associação tinha a finalidade de ser um contraponto a essa situação. Novamente, a perspectiva de coesão materializada numa entidade poderia ser realizada, o que levaria a que não mais se procurasse “ajuda” do meio artístico do centro cultural do país. Agora, porém, claramente se recorria à ajuda do Estado e de particulares para auferir o montante necessário para a criação de um selo e de uma gravadora. Assim se constituiria um mecenato local “oficial” que propiciaria uma estrutura sólida para a feitura da música local e o estabelecimento do seu circuito de comunicação. Essa era a ambição primordial: gravar para registro, primeiramente, e posteriormente torná-la um produto cultural da indústria de música. Por isso a necessidade de gravar, pois assim se construiria uma ferramenta.²⁷³

E outra associação foi criada naquele contexto, com esse mesmo objetivo pragmático. A Associação dos Músicos e Compositores Amadores do Pará – MUCA, realizou

²⁷¹No início dos anos 1980 ocorria espaço do Teatro Experimental Waldemar Henrique um evento periodicamente realizado intitulado Coletiva de Música. Havia também, com o mesmo objetivo – promover a reunião dos artistas de cada modalidade – a Coletiva de Literatura e a Coletiva de Teatro.

²⁷² "Músicos já criaram uma associação". Jornal O Liberal. Belém, 19 de junho de 1982.

²⁷³ Questão tratada no Capítulo 3.

uma convocatória para os músicos que quisessem se cadastrar e participar de uma coletânea intitulada Projeto Memória Cabocla.²⁷⁴ Como vemos, as atividades acerca do trabalho artístico na rede da canção envolveu uma atividade conjunta de várias pessoas em um propósito preciso.

Mas o sentido de unidade em torno de interesses comuns, ainda que incorresse em fracassos, deixou um legado consistente, ao menos no âmbito do interesse geral de um grupo. A partir dos eventos de música do início da década de 1980, os encontros proporcionados pelos festivais, mostras de música e, principalmente, pelo sucesso da Feira Pixinguinha e do Projeto Jaime Ovalle, foram cruciais para que esse espírito corporativo fosse formatado. Inevitavelmente as reuniões passaram a ter um caráter mais sistemático, pois foram promovidas pelos músicos de mais destacada atuação no momento e que já tinham uma justificativa mais consistente. Em uma dessas reuniões, promovida pelo cantor e compositor César Escócio, em três dias, de domingo a terça, no mês de março de 1985 foram realizadas as Coletivas de Arte no Teatro Waldemar Henrique como uma amostra das pretensões da Associação dos Músicos e Compositores do Estado do Pará. Essas “coletivas de arte” eram um espaço livre de arte, uma forma de mostrar os interesses e criar os alicerces para a formação de uma associação de músicos. Ali já se apresentam outros elementos, como a idéia de abrir um mercado para o trabalho do músico e garantir os direitos autorais dos compositores.²⁷⁵

Articulada por César Escócio, essa mostra de arte pretendia ser uma alternativa para que os compositores da cidade pudessem mostrar seus trabalhos. A premissa do evento era justamente ampliar o espaço de atuação do músico local. Mas não apenas servir de trampolim para divulgação, e sim ser um elemento promotor do debate sobre a questão da música local. No primeiro dia da Coletiva de Música, um domingo, ocorreram as apresentações dos músicos Galdino Pena, Alfredo Reis, Enrico de Miceli, Ricardo Dias, Saint-Clair e Walter Freitas. Na segunda-feira tomaram parte na programação, para um debate, os compositores Paulo André Barata, Galdino Pena, Antonio Carlos Maranhão e Walter Freitas, além do poeta Ruy Barata. No último dia, outra sessão de debate, dessa vez com integrantes do Grupo Açaí, um coletivo que reunia músicos e artistas de importante atuação na cena, como a realização de eventos na Feira do Açaí.²⁷⁶

²⁷⁴ “Associação dos músicos amadores chama compositores”. *Jornal A Província do Pará*. Belém, 21 de maio de 1983. p. 12.

²⁷⁵ “Coletiva de música para formar associação”. *Jornal O Liberal*. Belém, 1 de março de 1985. p. 16.

²⁷⁶ *Idem*. *Ibidem*. A Feira do Açaí foi um local de importantes e recorrentes eventos “culturais” na cidade, principalmente a partir da segunda metade da década. Trata-se de um lugar onde havia vários bares que

A ocasião do evento visava estimular a produção e apresentação de idéias, lançá-las para discussão, com o intuito de fundamentar a constituição de uma associação de músicos que estivesse articulada com a realidade regional circundante. Isso vai ao encontro do argumento de que a canção popular brasileira é portadora de um *ethos* que a legitima em sua peculiaridade, qual seja: a atuação dos fazedores de música está consubstanciada no modo particular de ver o Brasil, “a nossa psicologia nacional” (WISNIK, 1987, p. 132), o que em certa medida tem algo de sociopolítico em diálogo com o estético. Aplicando esse argumento à realidade da cena estudada é possível entender que a constituição de uma organização que congregasse os fazedores de música era uma demanda de “classe”: esse modo particular de ver a região necessitava de um aparato político legitimador. Foi nesse sentido que surgiram as propostas de entrelaçamento entre política cultural e a cultura musical como uma forma de atuação política sociocultural de base local que precisava ser desencadeada para que a canção popular feita na cidade se consolidasse naquele campo de possibilidades. Todavia, às tentativas de conformação de “classe” se sobrepôs o interesse político particular. Como será mostrado mais a frente, a CLIMA, a mais consistente e longeva associação já formada na cidade também sucumbiu a isso.

No decurso da década esse projeto de formação de associações para o entendimento do mecanismo de funcionamento da música popular local era um imperativo. O motivo central, todavia, era o estabelecimento do debate; em certa medida era isso que ratificava a criação de uma associação. Como foi mostrado, várias tentativas já haviam sido feitas, e todas fracassaram. Mas a complexidade da cena local impunha que o problema deveria ser tratado por um coletivo, e uma associação seria a possibilidade de formação de um grupo de interesses convergentes, algo coeso que congregasse artistas que pudessem atuar na gerência das “políticas” para a o cenário da canção. E a questão central, naquele momento de retomada da democracia no país, passou a ser a fomentação de uma política cultural para a música popular feita na cidade. Como resultado das reuniões nas Coletivas de Música foi criada a CLIMA.

Basicamente, a criação da Associação dos Compositores, Letristas Intérpretes e Músicos do Pará - CLIMA se fundamentava numa perspectiva de reação; uma forma de se opor às práticas políticas por parte do Estado, via Secretaria de Cultura. Logo veremos que essa insurgência também era uma forma de fazer reconhecer a categoria musical em sua *agency*, haja vista que embutido nessa havia um comportamento que visava uma demarcação

funcionavam como ponto de encontro para os integrantes da cena. Espaço emblemático, todavia, pois estava localizado às margens da baía do Guajará, na área da Feira do Ver-o-Peso.

territorial como política cultural de grupo que legitimava uma demanda: que as instâncias gestoras da política cultural considerassem os interesses da classe representada na entidade.

Inspirado no projeto de associação da FESAT ²⁷⁷ – a Federação Estadual dos Atores, Autores e Técnicos de Teatro do Estado do Pará -, a CLIMA pretendia ser uma associação que pudesse ser um meio de confrontação às políticas de gerenciamento para o âmbito da cultura musical local, de maneira que os resultados acerca dessa questão fossem fruto das discussões geradas no interior da própria instituição. Segundo o compositor César Escócio,

A idéia de formar uma associação nasceu devido a não existência de uma política cultural do Estado, para a música, que considerasse o coletivo. O que havia era a indicação e ponto. [...] o que nós pensávamos era que, já que nós vivíamos a realidade da música popular, nos é que deveríamos decidir os rumos, as formas de atuação, quem poderia se apresentar, por exemplo, no Projeto Pixinguinha.²⁷⁸

Assim, em 1985 foi criada a CLIMA. No dia 1º de junho daquele ano, em reunião no Teatro Experimental Waldemar Henrique, o cantor e compositor César Escócio foi eleito o primeiro presidente da associação, onde ficou até 1986, quando então voltou para o Acre, seu estado de origem, e de onde retornou para Belém apenas em 1990, a partir de quando, então, sucederam-se na gestão da instituição os músicos Walter Freitas, Eduardo Dias e Delço Taynara.²⁷⁹

No processo de formação da associação estavam imbuídos os artistas da “velha guarda” e da “jovem guarda” ²⁸⁰, de maneira que havia distintos projetos e interesses particulares, embora prevalecesse a premissa de “coletividade”. A reunião fundamental para a formação da associação contou com um número bastante significativo de músicos, artistas de outras áreas de atuação, agitadores culturais e “pensadores da cultura popular paraense”, como o professor João de Jesus Paes Loureiro²⁸¹, destacado artífice de práticas de Estado para

²⁷⁷ Entrevista com o compositor Eduardo Dias, em 26 de janeiro de 2014. Segundo Alfredo Reis, essa “influência” da FESAT se deve, apenas, ao fato de que “o pessoal do teatro era mais organizado”, e não como algo arquetípico.

²⁷⁸ Entrevista com o cantor e compositor César Escócio, realizada em 4 dez. 2013.

²⁷⁹ Esses dois últimos já alcançaram a década de 1990. Todavia, os cito porque, a meu ver, são os gestores que compõe a fase áurea da associação, o momento que nos interessa, ao qual proponho lidar como sendo uma “primeira” CLIMA – até início os primeiros anos da década 1990, gestão de Eduardo Dias. Contudo, os três primeiros anos do da década de 1990, que foi até quando a entidade existiu no seu primeiro momento, não são cobertos por esse trabalho. E a idéia de atribuir essa denominação – “primeira” CLIMA - justifica-se, tão somente, por notar certa constância nas características de atuação da entidade no período.

²⁸⁰ Entrevista com o cantor e compositor César Escócio, realizada em 4 dez. 2013.

²⁸¹ João de Jesus Paes Loureiro nasceu na cidade de Abaetetuba, em 1939. É escritor, poeta, ensaísta e professor universitário. Mestre em Literatura e Semiótica pela UNICAMP. Doutor em Sociologia da Cultura pela Sorbonne, Paris, França. Nos anos 1980 foi um dos principais articuladores de ações de Estado em prol da afirmação identitária regional.

a cultura popular, cujo ápice de atuação nos anos 1980 está na efetivação do Projeto Preamar quando esteve a frente da Secretaria de Estado de Cultura (1987-1990).



Na foto os artistas pertencentes ao grupo que pode ser considerado a “segunda leva” da “geração 70/80” (sentido horário): Marco André, Almirzinho Gabriel, Tony Soares, Gilberto Ichihara, Mário Moraes, Walter Freitas, Ronaldo Silva, Eduardo Dias e Alba Maria. Fonte: Jornal O Liberal. Belém, 22 de abril de 1988. (No entanto, a fotografia é registro do ano de 1986).

A fotografia acima apresentada é composta por vários músicos, cantores e compositores reunidos no contexto do Projeto Pixinguinha na cidade, no ano de 1986. Nesse Projeto havia uma “categoria” de apresentação intitulada Janela Para os Novos, na qual se apresentavam aqueles artistas locais que estavam em destaque no momento. Na edição desse ano, os artistas que se apresentaram foram Mário Moraes e Walter Freitas.

Sobre esse registro, a única mulher que compõem o quadro é Alba Maria. Ela ali substituiu seu irmão, o compositor e cantor Chico Sena, que havia falecido pouco antes da realização do evento²⁸². Ali estão alguns dos artistas que despontaram naquele momento – pós 1984, ainda que Walter Freitas, Marco André, e Almirzinho Gabriel já estivessem atuando desde o final da década anterior – estes dois últimos foram os vencedores do festival Três

²⁸²Entrevista com o compositor Eduardo Dias, em 26 de janeiro de 2014.

Canções para Salinas, em 1979, defendendo uma composição de Alfredo Oliveira, pai de Marco André. A fotografia e as narrativas corroboram com a proposição de que vários artistas, ainda que com a diferença de 3 a 4 anos de idade, e que possivelmente faziam parte de grupos distintos, se localizavam dentro de uma mesma geração. A esses novos o compositor César Escócio se refere como “jovem guarda”.

Como integrantes dessa “velha guarda”, Escócio cita o grupo formado por músicos da geração 60/70, como José Maria Villar Ferreira, Paulo André Barata, Sidney Piñon e Nazareno Tourinho. É este grupo que pretende impor seu *projeto* para a música popular no contexto inicial da formação da CLIMA, quando lança como proposta a candidatura a presidência da associação o nome de Edyr Proença. Isso porque, segundo César Escócio, eles acreditavam que para fazer frente às políticas culturais em voga, veiculadas pelo Estado, a associação deveria ter como representante um “nome de peso” na cultura local. Mas a eleição de César Escócio para presidente da associação e de Ricardo Dias como vice-presidente foi o resultado final do processo, o que significou a ratificação de uma das propostas da CLIMA: dar um “sangue novo”.

A idéia central dos integrantes do núcleo gestor dessa associação era que a entidade funcionasse como um meio de expressão dos músicos populares da cidade, de maneira que demonstrasse organização e consistência ao projeto político-cultural construído segundo seus interesses e pelos seus integrantes. Assim, a associação tinha como ideal “estar sempre aberta” para todos os músicos que atuavam na cidade. Isso, de certa forma, era uma resposta às práticas da Ordem dos Músicos do Brasil e do Sindicato dos Músicos, entidades que estavam imbuídas de lidar apenas com a cena das músicas de baile, não atentando aos interesses dos músicos da cena canção popular. Para César Escócio,

[A CLIMA] foi resultado das atitudes dos músicos. Eu questionava: por que não podemos ter uma associação que visasse as nossas questões, as nossas necessidades? Era preciso ter organização para fazer frente ao Estado, já que ali víamos uma coisa prejudicial, da forma como ocorria. Tínhamos que acabar com aquele estereótipo de músico irresponsável, só porque era músico tinha que ser maconheiro? Não, a CLIMA era pra congregar a todos. Era extremamente aberta.²⁸³

A CLIMA, como qualquer instituição representativa necessitava de aparatos jurídicos para sua consolidação. Essa fundamentação foi tomada de empréstimo do regimento

²⁸³Entrevista com o cantor e compositor César Escócio, realizada em 4 de dezembro de 2013.

do Instituto de Desenvolvimento Econômico, Social e Ambiental do Pará, IDESP. De posse de um regimento e com sede própria – uma sala em um prédio alugado pela Secretaria de Cultura do Estado, onde funcionava na época o Museu da Imagem e do Som, cujo gestor era compositor Paulo André Barata - a CLIMA passou efetivamente a questionar as políticas de cultura que eram atinentes ao meio musical da cidade apresentando seu posicionamento e suas práticas, efetivadas por meio da concordância dos associados.

Como no interior da associação havia indivíduos que atuavam na esfera do Estado - o já citado Paulo André Barata, na época gestor do Museu da Imagem e do Som -, pode-se depreender que esse enfrentamento tinha a intenção de ser uma forma de exprimir os interesses do coletivo musical, mas também atuar em vista da “inserção” às políticas de Estado. Isso, de fato, fica demonstrado nas negociações da entidade com o Estado.²⁸⁴

No contexto de formação da CLIMA o Secretário de Cultura da época era o escritor Acyr Castro. A seguir, as relações da associação passaram a ser feitas com o poeta e professor João de Jesus Paes Loureiro – que inclusive participou do seminário de criação da CLIMA -, que assumiu a Secretaria de Cultura do Município e logo depois passou a administrar a Secretaria de Cultura do Estado, onde atuou de 1987 a 1990, efetivando uma política cultural que propunha a existência de uma matriz identitária Amazônica. Cabe destacar que sua atuação foi norteada o propósito de efetivar uma “missão pública” (= missão do Estado) encarregada de dinamizar o processo cultural local por meio do empreendimento de um projeto de percepção da realidade amazônica e da sua identidade (CASTRO; CASTRO, 2011). Isso está presente no importante Projeto Preamar, o mais consistente investimento de Estado no sentido de fomentar uma cultura popular regional paraense-amazônica, naquela década. No âmbito da prática social, a participação no Preamar de artistas ligados a CLIMA ratificam o que foi acenado anteriormente.

Nesse quadro, a intenção primeira da entidade, de que os músicos participassem efetivamente das políticas culturais do Estado, obteve êxito. Se antes era o Estado que indicava sem um critério claro quais artistas participariam dos eventos de âmbito nacional que ocorresse na cidade - por exemplo, nos shows do Projeto Pixiguinha – após a criação da CLIMA as proposições da associação passaram a ser consideradas. Exemplo é a edição do Projeto Pixiguinha de 1986, no qual o compositor e presidente da CLIMA, César Escócio, apresentou o *show* Norteando – que já havia sido apresentado em 1985²⁸⁵ - como abertura

²⁸⁴ Idem. Ibidem.

²⁸⁵ “Norteando”. Jornal O Liberal. Belém, 9 de maio de 1985. p. 8.

para a apresentação principal do evento, a cantora Tânia Alves, no Ginásio da Universidade Federal do Pará.

Norteando foi um show que tratava da necessidade de divulgação do trabalho dos artistas locais. O mote político-cultural que ali estava nele embutido objetivava mostrar a necessidade de “resgatar” a cultura local que havia sido subsumida pelos anos de vigência do regime militar. Sobre essa questão é interessante apontar que os artistas que falaram no momento sobre a realização do evento se valeram do discurso de que os anos do regime militar teriam ocasionado a “alienação dos artistas paraenses”²⁸⁶. Isso teria levado a uma perda de dos referenciais locais. Portanto, Norteando – ação de “nortear” - seria, então, agir no sentido de ativar os referenciais culturais da região que haviam sido marginalizados. Assim, procurava-se referendar a destinação de instrumentos necessários para que se afirmasse e se veiculasse essa “cultura musical” do Norte-Amazônia. Transparece nesse tópico que tal ação demandava um investimento não apenas “cultural”, mas também uma viabilização dos meio materiais, o que seria de responsabilidade das instâncias efetivamente políticas.

O “repertório regionalista” do show dá o tom da proposta do evento. As composições escolhidas para apresentação, além das autorais, eram criações de outros compositores paraenses, como Nilson Chaves, Paulo André Barata e Ruy Barata e Guilherme Coutinho, homenagem póstuma do evento. O nome do *show* foi retirado de uma canção homônima de Cesar Escócio, que foi cantada por todos os integrantes durante o *show*: César Escócio, Eduardo Dias, Enrico de Miceli, Mário Moraes e Gilberto Ichihara. Os músicos que acompanharam os cantores foram: Celival Lobo, piano; Marlise Borges, flauta transversal; e Chico, percussão. Esse formato – acústico – econômico do *show* pode ser tomado como uma demonstração da necessidade material, consequência da falta de incentivos e de investimentos - discurso recorrentemente utilizado -, o que acabrunhava os artistas. E aqui retomamos a abordagem sobre a CLIMA.

O mote da CLIMA era que os músicos fossem partícipes das políticas destinadas a sua área de atuação, haja vista que “quem sabia da realidade da música local são os músicos que a vivem”²⁸⁷. Isso é a representação de uma proposta política de fato, pois apenas após essa investida foi que o Estado passou a notar e a dar espaço para os músicos que atuavam no cotidiano do fazer musical. Assim, ao tomarem parte efetivamente dos projetos no âmbito da música – idealização e produção de *shows*, participação em eventos de amplitude nacional,

²⁸⁶ “Norteando”. Jornal O Liberal. Belém, 9 de maio de 1985. p. 8.

²⁸⁷ Entrevista com o cantor e compositor César Escócio, realizada em 4 de dezembro de 2013.

ocupação dos “lugares da canção” na cidade, etc -, os artistas e a instituição obtiveram êxito nos seus propósitos.

Ainda que a CLIMA se conformasse como uma associação que pretendia legitimar as propostas políticas para a cena da canção popular local, através das redes sociais estabelecidas, um fator que deve ser destacado é que a questão da construção de uma canção regionalista não era explicitamente um tema no discurso da entidade. Segundo César Escócio, as ações da CLIMA “não se pautavam por questões de ordem militante acerca da feitura de uma musica regional, ainda que em seu interior houvesse artistas imbuídos desse projeto”. Todavia, Norteando nos dá um exemplo de ações efetivadas por membros constituintes da associação que foram viabilizadas no sentido de apresentação do mote regionalista, como foi exposto anteriormente. Por outro lado, é plausível dizer que *certa idéia de regional* estava imbricada às praticas da associação como experiência social.

Então, se o regionalismo não era uma demanda política, ao menos era uma questão que estava claramente colocada à instituição, pois como frisou César Escócio em sua fala, “debatíamos sobre o fato de que [a música regional] não era conhecida, e quando aprecia era motivo de preconceito”. O que o músico busca enfatizar no seu discurso é que a CLIMA tinha como premissa básica um ideal de integração que pudesse abranger artistas das mais diversas modalidades e gêneros da música popular praticada na cidade, pois “poucos ficaram de fora, como o pessoal do brega, mas porque era uma cena [a do brega] à parte”²⁸⁸. Ainda que a “escola” da CLIMA tenha sido a MPB, as manifestações de música da região, como o boi, o carimbó, e outros gêneros, como o *rock*, também eram representadas, ainda que de maneira latente. Está claro que o cerne do projeto da CLIMA era o mesmo das associações que a haviam antecedido: formar uma unidade para fortalecer a divulgação da produção musical do local.

A partir da constituição da CLIMA outros caminhos foram apresentados à canção popular feita na região. Mas o método manteve-se o mesmo: realizar/promover *shows*, mas sem deixar de lado o debate sobre a questão da música local, cujo centro operacional era o Teatro Experimental Waldemar Henrique – nesse contexto, passa a ser utilizado um espaço cultural novo na cidade, o cine-teatro Líbero Luxardo, no prédio do Centro Cultural Tancredo Neves, o CENTUR.

A conjuntura política na qual a CLIMA foi criada é a gestão do governador Jäder Barbalho, no qual exercia o cargo de gestor da Secretaria de Cultura o escritor Acyr Castro,

²⁸⁸ Idem. Ibidem.

que foi substituído pelo professor Paes Loureiro. Importante ator social naquele contexto, foi agente destacado na fomentação da identidade amazônica por meio da atuação política de Estado. Nesse momento é consolidada a Fundação Cultural do Pará “Tancredo Neves”, instalada no CENTUR que, gerida por Paes Loureiro, passou a ser “território da cultura paraense”.

Paes Loureiro foi convidado para ser gestor dessa Fundação, o que passou a exercer efetivamente em 1987, atividade acumulada ao de Secretário de Cultura do Estado, onde ficou até 1990.²⁸⁹ Como prática de ocupação do espaço público para exposição da produção musical local o Teatro Líbero Luxardo era onde ocorria nas quintas-feiras o projeto Clima de Som, um espaço para a realização de *shows* “semi-profissionais”, termo usado pelo entrevistado para se referir aos músicos iniciantes.

Efetivamente, a CLIMA foi um exemplo de tática (CERTEAU, 1996), haja vista os interesses conflitantes entre os detentores do poder e aqueles questionadores dessa posse, no caso os músicos. Nesse ínterim, nota-se o interesse do poder de Estado sobre a instituição, quando faz concessões às proposições da entidade representativa daquela categoria artística. A seguirmos as premissas de Certeau (1996) isso se tratava de “estratégia” (“cálculo das relações de força praticado por quem detém o poder”) por parte do poder de Estado em relação com as “táticas” (“os arranjos criativos efetivados por aqueles que não tem poder”) dos artistas em vista de alcançar os resultados de seu interesse.

Como consequência dessa relação, a CLIMA formou um convênio com Secretaria de Estado de Cultura, no final da década de 1980, que resultou no Projeto Cheiro do Pará, cujo objetivo central era a gravação de discos dos artistas locais ligados a instituição, o que significou um importante apoio para a categoria. Assim, foi concedido um espaço no prédio do Centur para a venda de discos e produtos da cultura popular paraense. E essa forma de atuação na relação da instituição com o Estado vigorou até o início dos anos 1990. Mas, por outro lado, mantiveram-se as reuniões e articulações no interior da CLIMA, cujo objetivo era projetar ações futuras.

Mas as propostas da entidade não eram de todo interessantes para os músicos da cena. Exemplo é o caso do cantor e compositor Pedrinho Cavallero, quando diz que nas

²⁸⁹ Uma análise mais detida sobre o papel de gestor cultural do poeta Paes Loureiro está em: CASTRO; CASTRO, 2012. Na gestão de Paes Loureiro foi criado o Projeto Preamar: o Pará e a expressão amazônica, evento fulcral para a cena local naquele período. No Preamar havia um espaço importante especificamente destinado ao músico popular paraense. No ano de 1988, por exemplo, houve a “Semana de Músicos Paraenses”, na qual se apresentaram importantes atores sociais do cenário musical local: os cantores e compositores Pedrinho Cavallero, Almirzinho Gabriel, Mário Moraes, os instrumentistas Yuri Guedelha (saxofonista) e Paulo José Campos de Melo (pianista) e o Grupo Chama, protótipo da banda Fruta Quente.

reuniões havia muito debate, era difícil o consenso. Mais precisamente, o que o impediu de compor a associação foi o “ambiente ideologicamente” carregada das reuniões, o que se somou à sua atividade de músico da noite. “Eu ainda fui a algumas reuniões, era importante [a proposta da entidade], mas inviável para quem, que como eu, que tinha que trabalhar todas as noites. Eram muita discussão”, diz o compositor e cantor.²⁹⁰

De qualquer forma, a CLIMA consolidou-se como núcleo aglutinador de músicos da cena da canção popular. Podem-se enumerar, numa perspectiva de síntese, como diretrizes para sua política de atuação os tópicos a seguir:²⁹¹

- Incentivar a produção artística local com propostas construídas coletivamente;
- Fomentação de espaços alternativos para a prática musical popular na cidade;
- Ser uma entidade representativa de classe que o Estado a reconhecesse como tal;
- Apresentar propostas para que houvesse uma maior participação das entidades representativas de classe instituídas, como a Ordem dos Músicos do Brasil – Seção Pará, e o Sindicato dos Músicos do Estado do Pará, nas questões relacionadas à cena da canção popular local;

- Propor debates acerca da possibilidade de satisfação da necessidade de meios de divulgação e de condições materiais propícias para apresentações, circulação e recepção da produção dos artistas da cena.

²⁹⁰Entrevista com o cantor e compositor Pedrinho Cavallero, realizada em 2 de outubro de 2013.

²⁹¹Entrevista com o cantor e compositor César Escócio, realizada em 4 dez. 2013. Organização feita por mim a partir das reflexões apresentada pelo entrevistado.



A CLIMA foi uma associação de fundamental importância para a cena da canção da cidade na segunda metade da década de 1980. Tinha como propósito fomentar as apresentações e debates acerca da realidade da música popular na cidade pautada em um *projeto* para a mesma. Fonte: “Clima debate a questão musical”. Jornal O Liberal de 27 de julho de 1989. p. 1.

Apesar da satisfação expressada nos semblantes dos personagens representados na charge de J. Bosco, o clima no interior da CLIMA no momento de veiculação da imagem não era de todo uma realidade para os atores que compunham associação. Na transição para a década de 1990 a associação já estava grandemente submetida a um enquadramento político institucional, o que motivou o desencadeamento de conflitos internos que viriam contribuir para o seu enfraquecimento – o que redundou na perda de representação política - e seguinte desativação da instituição. Mas não apenas essa situação o único motivo para a derrocada da entidade. Também, se desenvolveu um “desinteresse dos músicos associados [pela manutenção da associação] que foi fator em grande medida determinante para o fim da entidade”, diz César Escócio.²⁹²

O desinteresse pelo coletivo e a busca por satisfação dos interesses individuais já era notório nos momentos iniciais da instituição, o que apenas ganhou mais força no final da década. Assim, como instrumento de instigação para o enfrentamento à política de Estado

²⁹²Entrevista com o cantor e compositor César Escócio, realizada em 4 dez. 2013.

para a cultura musical local, a associação perdeu força, vários integrantes saíram insatisfeitos. As queixas se avolumaram, “se perdeu o espírito de união e, assim, o Estado passou a atuar solto novamente”²⁹³.

Retomando os anos de formação da CLIMA, é válido salientar que sua criação e estruturação, após várias reuniões e encontros, ocorreu num momento crucial para a cultura popular local: o processo de redemocratização do país em vias de conclusão na conjuntura do exercício do governo do estado pelo político Jáder Barbalho. É válido ressaltar que foi na sua gestão ações estruturais para o âmbito da cultura foram tomados como carro-chefe das diretrizes para a área cultural, em vista do fortalecimento da pretensa identidade regional.²⁹⁴ Ainda que a CLIMA não se pautasse pela proposta de constituição de uma “música regional”, ela certamente foi tomada um espaço que atendia aos interesses estatais que haviam nesse sentido.

Por outro lado, a incorporação da cena da canção, do produto resultante da construção artística dos músicos reunidos sob a associação, no circuito do mercado cultural, demonstra claramente o interesse em fomentar uma lógica de “mercado cultural” pela CLIMA. Isso se entendermos que ali estava embutido um caráter empresarial imbricado com outras propostas da associação. Em outros termos, para os agentes sociais reunidos na associação era necessária uma cara de “entidade coletiva” para demonstrar força. Isso levaria a uma legitimação do produto cultural, todavia tratado como objeto de um empreendimento empresarial, o que está claro quando se propugna um circuito planejamento, produção e distribuição. Isso foi alcançado – a produção material e lançamento no “mercado cultural” – quando, já nos anos 1990, a entidade - agora tratada como uma “nova” CLIMA²⁹⁵ - lançou duas produções, dentro de um projeto organizado pela associação, chamado Projeto Cheiro do Pará: os discos dos compositores Almirzinho Gabriel e Salomão Habib.

Todavia, nos anos finais da década ainda havia a “busca” por melhorias para o cenário musical por meio de um *projeto* pautado no fazer artístico. Ainda que houvesse motivação artística criativa para se fazer canção na cidade na época, a “necessidade interior de apresentar uma visão de mundo”, como disse compositor Gilberto Ichihara,²⁹⁶ as condições

²⁹³ Idem. Ibidem.

²⁹⁴ O político Jáder Barbalho foi eleito governador em 1982 e governou até 1987, quando foi substituído por Hélio Gueiros, que governou de 1987 a 1991.

²⁹⁵ Em 1993 a CLIMA foi desativada. Os ensejos de reunião para reativação da entidade passaram a ocorrer no ano de 1996, tendo a frente, novamente, o compositor César Escócio e o percussionista Paulinho Assunção.

²⁹⁶ “Encontro entre dois cantadores”. Jornal O Liberal. Belém, 21 de maio de 1988. p. 21. Caderno Arte/Espectáculos.

materiais não eram satisfatórias. E isso impôs fortes questionamentos acerca do fazer artístico no cenário musical local.

Como acenado anteriormente, a CLIMA, subjacente a conformação do seu empoderamento,²⁹⁷ tinha como pressuposto fazer arte e torná-la mercadoria cultural. Esse era um seu componente constitutivo que se apresentava para a entidade como uma pressão gerada e desencadeada pela cena, pois ainda que os artistas tivessem como argumento central o fazer música como um fim em si, os questionamentos e pronunciamentos em torno da necessidade de constituir espaço para a canção popular na cidade eram discurso recorrente. Ou seja, os determinantes sociais se imiscuíram ao fazer artístico, de maneira que as “cobranças sociais” passaram a ser algo que demandava uma justificativa. Certamente, isso se trata de um pleito daquele contexto de mudanças. No mesmo sentido da fala do compositor citado acima, também vai o argumento do compositor Edson Coelho, para quem “só uma necessidade interior é capaz de me fazer continuar nessa atividade, pois as dificuldades são muitas e as recompensas externas inexistem.”²⁹⁸ todavia, propõe meios para a resolução dessa questão, ou ao menos uma amenização:

Primeiro, tem que ser feito um real levantamento das reais condições de todas as manifestações culturais do Estado; depois, elaborar, tendo esses dados como base, um plano cultural que realmente venha a atender todas as necessidades que forem registradas, mas um plano discutido conjuntamente com as categorias, pois as medidas tomadas não podem vir de cima para baixo e somos nós que convivemos dia a dia com a vida cultural do Estado.²⁹⁹

O Projeto Preamar foi um mecanismo viabilizado no sentido de fazer um levantamento das práticas da cultura popular no âmbito do Estado, e a CLIMA tinha na raiz de sua fundação a justificativa de ser um mecanismo de veiculação da produção dos artistas

²⁹⁷ Empoderamento (*empowerment*) é uma categoria de análise que diz respeito a como ocorre uma formação social que é resultado de uma ligação de forças e competências individuais. Estas se imiscuem no sentido de fundamentar meios de ajuda mútua em um comportamento que visa agir em prol da satisfação de problemas da ordem do coletivo. Segundo Douglas Perkins, “Empowerment has been defined as an intentional ongoing process centered in the local community, involving mutual respect, critical reflection, caring, and group participation, through which people lacking an equal share of valued resources gain greater access to and control over those resources; or a process by which people gain control over their lives, democratic participation in the life of their community, and a critical understanding of their environment. The common elements in those definitions are that empowerment (1) is a *process*, (2) occurs in *communities* (and, I would add, in *organizations*), (3) involves active *participation*, (4) *critical reflection, awareness and understanding* (i.e., consciousness raising about the influence of powerful political and economic structures and interests), and (5 - most difficult but important of all, I will argue) *access to, and control over, important decisions and resources*” (PERKINS, 2010, p. 2).

²⁹⁸ “Encontro entre dois cantadores”. Jornal O Liberal. Belém, 21 de maio de 1988. p.21. Caderno Arte/Espectáculos.

²⁹⁹ Idem. Ibidem.

que lidavam com a realidade da cultura musical local *tête-à-tête*. Portanto, as demandas apresentadas pelo compositor já haviam sido tomadas como pressuposto de ação por distintas instâncias “representativas” e se encontravam em curso. Mas, segundo ele, não havia um terreno satisfatório para a realização da arte musical na cidade, e os questionamentos e reclamações se tornaram um instrumento de pressão ante o poder instituído para que este agisse em prol cultura musical da cidade.



Diversidade e unidade como cerne da utilização da cultura popular paraense pela política. A participação de artistas reunidos na CLIMA denuncia a cessão do Estado a algumas demandas apresentadas pela associação. Edição de junho de 1988. Notar, nos patrocinadores, a imbricação entre Estado e iniciativa privada no fomento à “cultura popular paraense”, bem como outro manda to no governo do Estado, mas que assinala a continuidade da política cultural. Fonte: MOURA, 1997.

Como foi apresentado, a criação da CLIMA foi resultado de uma articulação entre agentes integrantes de uma categoria que apresentou de forma consistente uma demanda, qual seja, a conscientização da importância dos músicos e, como consequência lógica, a necessidade da sua inserção nas questões políticas em busca de exercício do controle sobre recursos para efetivação das práticas socioculturais. Assim, pelos relatos e registros apresentados pode-se aferir que, num primeiro momento a instituição obteve certo sucesso no

seu intento original. Efetivamente, a associação atuou durante por poucos anos, mas ainda que tenha sido breve seu tempo de existência, a CLIMA funcionou como figura constituinte daquele cenário, marcando-o profundamente, daí a importância em retratá-la quando se trata da cultura musical da cidade de Belém oitocentista.

2.3. A cidade em canções emblemáticas da cena oitocentista.

Seguindo um percurso que pretende ser uma abordagem sobre a enunciação contida na canção, neste tópico serão expostas argumentações acerca da presença da cidade de Belém em canções importantes daquela conjuntura. Isso porque é a canção um produto comunicativo que expressa uma contextualização do objeto nela representado, nesse caso, a cidade. Não se trata de um levantamento que procurou esgotar o número de peças que tenham essa temática, mas sim um breve quadro de uma “homogeneidade discursiva” encontrada na canção local que tem como tema a cidade de Belém do Pará, considerando essas peças musicais como discurso e que, como tais, o necessitam de outras para se tornar legítimo.

O que justifica o uso das canções aqui submetidas a uma leitura é a sua colocação no cenário, a sua funcionalidade no conjunto e, conseqüentemente, os usos simbólicos praticados com elas. O critério é a referência à cidade de Belém na letra da canção. A idéia de base que sustenta essa proposta é que, desde o Festival Três Canções para Belém, de 1977³⁰⁰ a cidade se tornou o mote fundamental das construções artísticas musicais porque ali havia um filão de dupla característica: a necessidade de *expressar* o lugar e a sua *utilização* como “arte interessada”, que atendesse – não apenas isso, todavia um dado considerável – os interesses políticos subterrâneos. Foi essa confluência que instituiu certa visão regionalista “romântica” numa escala considerável, e também duradouro, sobre a cidade. Vejamos a primeira.

“Olhando Belém”³⁰¹

O sol da manhã rasga o céu da Amazônia
e eu olho Belém da janela do hotel
as aves que passam fazendo uma zona

³⁰⁰ No decurso da década, vários eventos de música na cidade privilegiaram as canções que tinham como objeto temático a cidade. Corrobora para a proposta de que a cidade é o marco fundamental do processo de constituição de um cancionário que pressupunha ser regional – entenda-se como do Estado do Pará - o fato de o último festival de música popular da década tenha se chamado Festival de Música Canta Belém, em novembro 1990.

³⁰¹ CHAVES, Nilson. *Amazônia*. (LP). Rio de Janeiro, Outros Brasis, 1990. Faixa 1.

mostrando pra mim que a Amazônia sou eu
Que tudo é muito lindo
é branco, é negro, é índio
No Rio Tietê mora a minha verdade
Sou caipira, sede urbana dos matos
Um caipora que nasceu na cidade
Um curupira de gravata e sapato
Sem nome, sem dinheiro
Sou mais um brasileiro
Olhando Belém enquanto uma canoa desce o rio
e um curumim assiste da canoa um Boeing riscando o vazio
eu posso acreditar que ainda dá pra gente viver numa boa
os rios da minha aldeia são maiores que os de Fernando Pessoa
Molhando meus olhos de verde-floresta
sentindo na pele o que disse o poeta
eu olho o futuro e pergunto pra insônia
será que o Brasil nunca viu a Amazônia?
E vou dormir com isso
Será que é tão difícil?

“Olhando Belém”, canção do compositor paulista Celso Viáfara gravada pelo cantor paraense Nilson Chaves no disco Amazônia, de 1990. Lançamento do Selo Fonográfico - paraense - Outros Brasis ³⁰², a canção gravada por Nilson Chaves é uma descrição da cidade pelo olhar de um estrangeiro. O fato de ter sido gravado pelo músico paraense, no entanto, deu-lhe legitimidade para que se tornasse uma autêntica “MPP”, termo com o qual se referem a ela alguns meios informativos coligidos para a pesquisa.

³⁰²O Selo Fonográfico Outros Brasis foi criado em Belém do Pará pelo músico Nilson Chaves. O objetivo, como de qualquer selo, era formatar um produto, arregimentar artistas e formar repertório para lançamento na indústria fonográfica. Não é o caso de aprofundar a questão aqui, mas cabe citar que esse selo foi responsável pelo lançamento de discos de artistas da região amazônica nos anos 1990. Segundo Nilson Chaves, o selo foi criado a partir "do sonho de registrar a cultura musical brasileira, sua sonoridade e ritmos, de valorizar seus cantadores e compositores, de facilitar a divulgação dos outros brasis, existentes dentro deste enorme Brasil, foi deste sonho que nasceu a Outros Brasis, com simplicidade, determinação e alguma ousadia". O selo foi responsável pela produção dos discos Tuyabaé Cuaá, de Walter Freitas; Saber, Dança de Tudo, Amazônia e Nilson Chaves - Em Dez Anos, todos com Nilson Chaves; Vital Lima; Cheiro de Terra, com Juraildes da Cruz; Estrela do Cabo Norte com Amadeu Cavalcante; Fruta Rachada com Joãozinho Gomes e Waldemar, com Vital Lima e Nilson Chaves. Disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/outros-brasis-para-descobrir-talentos>. Acesso: 19 fev. 2014.

Seu conteúdo musical é construído sobre uma cadência rítmica que se aproxima do *reggae*, sustentado sobre bateria, baixo e uma levada de guitarra, com efeitos de teclado nos intervalos do canto. Seu ritmo regular conhece algo mais enfático na parte “Olhando Belém enquanto uma canoa desce um rio...”. Trata-se de dar realce musical ao conteúdo imagético descrito pela letra. Estruturada sobre um campo harmônico de uma nota maior, é evidente a mensagem de euforia que a interpretação da canção pretende passar, todavia com uma entonação vocal comedida por parte do cantor.

A letra é a representação da visão de um artista que não é originário da região, da cidade. Assim, sua visão certamente é filtrada por esse elemento: ver a cidade com olhos de quem a toma como novidade. Se não é isso na totalidade, ao menos está presente em parte quando o compositor sente na pele o “espírito amazônico”, espécie de confirmação do que “disse o poeta”. Isso denota que Celso Viáfara já havia tido contato com as características do lugar por meio da narrativa de alguém nativo – não se sabe quem é o poeta. Pode ser que se trate de uma referência ao poeta Ruy Barata, haja vista que “o poeta” é a forma como a ele se referiam os integrantes do cenário artístico local na época.

Ao apresentar-se como um “caipora que nasceu na cidade”, o compositor Celso Viáfara se coloca como igual ao nativo da região amazônica, como sendo “mais um brasileiro”. Isso se assemelha à pretensão enunciada pelo poeta-modernista-nacionalista Mário de Andrade em “Poema Acreano”, no qual fala da existência de um “ser brasileiro” comum que estaria presente nas várias regiões do país.³⁰³

O que há na canção é a Belém vista do alto, da janela do hotel. Assim, a cidade se apresenta como um espaço-síntese da Amazônia, cidade onde desfilam em harmonia, tal como preconizava Gilberto Freyre, o negro, o branco e o índio, os componentes da – “fabulosa” - formação racial brasileira. Trata-se, portanto, da projeção de uma imagem composta pelo espaço onde se dá a adaptação cultural que acaba por conformar a singularidade do lugar. Todavia, o compositor deixa clara a referência à sua condição de “caipora” e ao rio Tiête. Ao fazer dessa forma, o compositor delega à canção uma imagem que é um recorte do Brasil que busca associar duas “regiões” que têm elementos do Brasil profundo.

³⁰³“Abancado à escrivania em São Paulo/Na minha casa da Rua Lopes Chaves/De supetão senti uma friagem por dentro/Fiquei tremendo muito comovido/Com o livro palerma olhando pra mim/Não vê que me lembrei que lá no Norte, meu Deus/muito longe de mim, na escuridão ativa da noite que caiu/Um homem alado, negro de cabelonos olhos/Depois de fazer uma pele com a borracha do dia/Faz pouco se deitou, está dormindo/Esse homem é brasileiro que nem eu” (Carta a Luís da Câmara Cascudo de 26/06/1925. IN: ANDRADE, 1991, p. 36)

O que a canção busca revelar é a simbólica mistura de elementos e ideologias, em certa medida dessemelhantes: a canoa e um avião Boeing, Fernando Pessoa e um curumim³⁰⁴, Natureza e Cultura (=cidade), nacionalismo e regionalismo. Mas, ao mesmo tempo explicita um discurso de que Brasil e Amazônia são “dois lugares”, menos material que culturalmente distintos. Obviamente, num recurso de legitimação por meio da associação entre estética e política. Basta lembrar que a canção foi publicizada (HABERMAS1984) em 1990, faixa de um disco cujo nome é “Amazônia”. Isso, de certa forma, sintetiza a proposta contida na formação do selo Outros Brasis: a Amazônia é um desses outros “Brasis” existentes no interior do Brasil e que precisam aparecer. E isso é salientado, ainda que não se apresente explicitamente. Mas o verso “sou mais um brasileiro” legitima a nacionalidade do autor, o “caipora que nasceu na cidade”, associado ao “curupira de gravata e sapato”, que pode é a representação do transeunte dessa/nessa “cidade na floresta” (TRINDADE JR., 2010).

O quadro apresentado acima leva a que seja retomada a assertiva da condição da cidade como fronteira, representação que, como já foi trabalhado anteriormente, permeia o discurso efetivo por meio de canções locais desde o início da década de 1980 e que se mantém, ou teria sido retomado com ares mais enfáticos, agora no início do último decênio do século XX, num contexto de fronteirização dado pelo processo de globalização. Todavia, as lágrimas de emoção provocadas pela paisagem – recorte da floresta - vislumbrada pelo compositor atestam o fato de que Belém é vista por ele como o decantado “pedaço da Amazônia”.

Essa forma estilizada de ver a Amazônia tem um fundamento que remete às questões de dissensão havidas no decurso da história do país, da relação deste com a região. Daí o termo Amazônia não ser indicativo, apenas, de um espaço geográfico localizado. Seus usos acabaram por se consolidar como referência a uma região onde as representações simbólicas usadas como instrumentos de resistência vicejaram. Decorre desse processo a constituição de um imaginário pautado pela noção de “floresta densa e exuberante”, rica em diversidade. Na canção, o questionamento “será que o Brasil nunca viu a Amazônia?” é demonstrativo da permanência dessa situação.

Entretanto, mais explícita em se tratando de demonstrar a cidade por suas características peculiares, é “Flor do Grão Pará”, composição do músico paraense Chico Sena. Poética que apresenta um cenário eivado de elementos emblemáticos representantes da cidade, a canção é considerada como a “melhor descrição sonora” de Belém do Pará por um

³⁰⁴ Palavra de origem tupi que designa as crianças indígenas. Também, por associação, é usada em algumas regiões da Amazônia para se referir às crianças não índias.

imaginário coletivo constituído por quem a consumiu como produto cultural que é. Obra dos anos 1980, a canção obteve o quarto lugar no VI Festival da FCAP – Faculdade de Ciências Agrárias do Pará, realizado em 1985, sendo registrada em disco do evento.³⁰⁵ Ainda que não tenha obtido colocação entre as primeiras nesse festival, ela se angariou um reconhecimento simbólico no cancionário a ponto de ser considerada “um hino de Belém” (GUIMARÃES, 2009). Abaixo a letra da composição.

“Flor do Grão Pará”

Rosa flor, vê quanta mangueira
e o cheira-cheira do tacacá.
Meu amor, ata a baladeira,
embança a beira do rio mar.
Belém, Belém, acordou a feira
que é bem na beira do Guajará.
Belém, Belém, menina morena,
vem ver o peso do meu cantar.
Belém, Belém, és minha bandeira,
és a flor que cheira no Grão-Pará.
Belém, Belém do Paranatinga,
do Bar do Parque, do bafafá.
Bem-te-vi, sabiá, palmeira,
não, não baladeira, deixa voar.

Tendo como preâmbulo um solo de sax acompanha toda a canção, a gravação da música remete a um clima algo intimista. Sua estrutura harmônica tem certa sofisticação, aproximando-se de um ritmo algo aproximado do *cool jazz* sobre as notas emitidas por um teclado. Ditam o andamento bateria e baixo. O clima que ela pretende passar encontra aproximação com a representação da nostalgia algo “inerente” àquele ambiente.

Nessa canção o compositor, importante figura no meio artístico local, teceu uma leitura da cidade buscando apresentar as características e lugares emblemáticos do lugar. Cabe destacar, no entanto, que se trata da apresentação de elementos da centralidade desse espaço urbano. O que é mostrado primeiramente são as mangueiras. Digo centralidade porque essas

³⁰⁵ Música do Pará – Série Música Popular de Belém. (LP) *VI Festival da FCAP*. Belém, 1986.

árvores compõem o cenário do centro da cidade. Assim, o epítome “cidade das mangueiras” ali encontra anteparo. Por extensão, essa simbolização que caracteriza apenas uma parte da cidade expressa, por metáfora, a qualidade de material referencial à natureza da região, ainda que essas mangueiras não sejam nativas da região.

Publicizada quase uma década depois do já citado festival Três Canções para Belém, a canção é uma peça que dá continuidade a proposta daquele festival, pois nela estão presentes alguns dos constituintes do imaginário da cidade como representação alegórica da intenção de identidade, como viver um modo de vida urbano (WIRTH, 1987; SIMMEL, 2005) em uma península situada à margem de rios e cercado pela floresta. Ainda, faz referência aos espaços sociais do circuito da cultura musical na cidade, como o Bar do Parque e o mercado do Ver-O-Peso, na margem da Baía do Guajará, além de referências a personagens daquele mundo artístico, como na passagem em que o autor, como recurso de legitimação, apresenta-a como a cidade onde habita - e que “o habita” - o poeta Ruy Barata, um seu grande parceiro na cena.

Ainda que seja uma análise feita de outro ângulo de visão, cabe destacar que a detecção de uma antropomorfização da cidade expressada na canção, um recurso alegórico do qual se valeu o compositor para referendar a vitalidade cabocla do espaço, sendo esse “cabocla” (a personagem: a cidade-mulher, menina, morena) o que a legitima como referência a uma pretensa identidade social (CASTRO, 2011, pp. 236-237). Num viso sociocultural, encontramos aí um elemento legitimador da canção como lugar-comum no cancioneiro local.

Mas aqui nesse trabalho interessa uma forma de apreciação empírica da canção, no sentido de observar e assim discorrer sobre sua trajetória e como se tornou símbolo referencial produto da cultura musical havida na cidade. Como unidade sonora, “Flor do Grão Pará” é uma demonstração da perspectiva do compositor que, oriundo da cidade de Abaetetuba, localizada nas proximidades de Belém, intenta expressar uma visão sobre esta. Isso dá sentido à obra como representação simbólica do lugar onde atuou como artista, pois foi nesse espaço social como seu campo de possibilidades que Chico Sena consolidou sua carreira artística.

Por fim, a terceira peça musical relacionada à proposta, “Belém-Pará-Brasil”, uma composição do ano de 1987. Inicialmente, é preciso dizer que essa música está catalogada na cena como sendo do gênero *rock*.³⁰⁶ Todavia, trato-a como canção, considerando essa

³⁰⁶ A classificação do produto musical em gêneros deve ser relativizada, pois se trata mais de uma organização em prol da finalidade de consumo deste produto, daí a necessidade de se estabelecer hierarquias. Esse processo dá o sentido para uso, interpretação e circulação de sentidos pela sociedade. Portanto, a “classificação” de gênero é elemento da indústria cultural. Segundo Jéder Janotti Jr., é a mídia que produz sentido e condições de reconhecimento de um gênero musical. Isso tem consequência nas práticas de sociabilidade, no consumo cultural

definição por ali haver letra e melodia, mas também porque foi concorrente em um festival de canção, no qual obteve a segunda colocação, o IV Festival de Música Canta Belém – FEMUCAB, realizado no ano de 1989 pelo Serviço Social do Comércio – SESC.³⁰⁷

Como a intenção aqui é descrever analiticamente a canção, é preciso que ela seja apresentada no conjunto. Todavia, o procedimento destinado a essa empreitada será diferente do destinado às anteriores: alguns versos serão retomados e comentados ao longo do texto. Justifica-se essa metodologia porque se trata de uma letra extensa, cujo núcleo narrativo veicula um discurso veemente. Vejamos:

“Belém Pará Brasil” (Edmar Rocha Jr.)

(Parte declamada) Região Norte, ferida aberta pelo progresso
sugada pelos sulistas e amputada pela
consciência nacional

Vão destruir o Ver-o-Peso
Pra construir um Shopping Center
Vão derrubar o Palacete Pinho
Pra fazer um Condomínio
Coitada da Cidade Velha,
que foi vendida pra Hollywood,
pra se usada como albergue
no novo filme do Spielberg
Quem quiser venha ver
Mas só um de cada vez
Não queremos nossos jacarés tropeçando em vocês
A culpa é da mentalidade
Criada sobre a região
Por que é que tanta gente teme?
Norte não é com M

e na representação do produto musical (JANOTTI JR., 2006). Por outro lado, tomo partido da afirmação de Janotti Jr. quando diz que a segmentação em gênero é socialmente pertinente, pois legitima a conformação de sociabilidades específicas. No caso de “Belém, Pará, Brasil” é importante salientar a existência de certa contenda no que diz respeito a sua “classificação”: para os integrantes da cena do *rock*, ela não é *rock*, e para os sujeitos do meio da canção, não é canção.

³⁰⁷ Tratado no Capítulo 3.

Nossos índios não comem ninguém
Agora é só Hambúrguer
Por que ninguém nos leva a sério ?
Só o nosso minério
Quem quiser venha ver
Mas só um de cada vez
Não queremos nossos jacarés tropeçando em vocês
Aqui a gente toma guaraná
Quando não tem Coca-Cola
Chega das coisas da terra
Que o que é bom vem lá de fora
Transformados até a alma
sem cultura e opinião
O nortista só queria fazer
parte da Nação
Ah! chega de malfeituuras
Ah! chega de tristes rimas
Devolvam a nossa cultura!
Queremos o Norte lá em cima!
Por quê? Onde já se viu?
Isso é Belém!
Isso é Pará!
Isso é Brasil!

E sobre ela se construiu um imaginário particular na cena da canção local. O historiador Edilson da Silva sugere que há uma linha que a liga às composições “regionalistas” feitas no Pará na década de 1970 quando afirma 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 tradição que influenciou na composição de “Belém-Pará-Brasil”” (SILVA, 2010, p. 10-11). (Grifos meus).

Mas, como se trata de um produto cultural que tem um apelo no qual se expunha com bastante competência estética a demanda – “dizia o que à época devia ser dito sobre a situação

da região ante o resto do país”, como disse um interlocutor -, a canção acabou por se consolidar, devido às suas “qualidades inerentes”. E, assim, acabou por se tornar um produto comercial, ou seja, um bem de consumo cultural de comunicação de um “material ideológico”: a reação do regional frente ao nacional, o que foi determinante para seu sucesso como produto de consumo, considerando que consumo se trata de “um conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e o uso dos produtos” (CANCLINI, 1999, p. 77).

A canção “Belém- Pará-Brasil” é composição de Edmar Rocha Jr. É a última faixa do primeiro e único disco lançado pelo grupo de *pop rock* belemense Mosaico de Ravena, que fez parte do cenário musical brasileiro entre os anos de 1986 e 1993. Segundo o jornalista Ismael Machado, o “Mosaico de Ravena era uma cria típica do [gênero] *pop* brasileiro dos anos 80. Sua sonoridade era diversificada, trafegando do *funk* às baladas, do rock básico a experimentalismos diversos” (MACHADO, 2004, p. 33). Intitulado *Cave Canem*, o disco foi lançado em 1989.³⁰⁸ Portanto, o contexto no qual o disco veio a conhecimento público é o de ocorrência da “transição democrática” e instauração do período da história do Brasil chamado Nova República, momento este que se inicia com a eleição do primeiro presidente eleito pela via direta após vinte e um anos de regime militar. Trata-se de um período conturbado no âmbito nacional, prenhe de incertezas, o que acabou por subsidiar outro momento de manifestação da identidade local frente às contingências da política nacional para a região. Assim, “a canção é fruto desse contexto”, diz o guitarrista Marcelo Pyrull.³⁰⁹

A longa trajetória de incorporação compulsória e traumática da região ao Estado brasileiro se firmou no imaginário das criações artísticas de âmbito regional de maneira sólida. Tratada como uma constante região de fronteira, se estabeleceu no imaginário local uma tradição cultural reativa que buscou mostrar na forma de produção artística uma possibilidade de *agency*. E o meio mais viável foi a utilização tópica da temática regionalista, entendendo isso como um conjunto de noções que dão conta do sistema de representação simbólica e ideologicamente relacionadas ao local, como circunstância, de práticas socioculturais.

Portanto, expressar a “condição regional” neste quadro era um elemento que, transversalmente, perpassava a proposta estético-musical do período. Deve-se salientar que o final da década de 1980 é o momento no qual está se afirmando uma geração de pessoas que

³⁰⁸ MOSAICO DE RAVENA. *Cave Canem*. (LP). Belém do Pará, 1989. Este disco foi relançado em 1993 com a inclusão da música “Matinta Pareira”, de autoria de Waldemar Henrique. A gravação da versão incluída no disco foi feita durante uma apresentação no presídio “São José” (MACHADO, 2004).

³⁰⁹ Relato informal do músico para mim.

criaram em ambiente de repressão e censura. E a maioria dos componentes desta geração adotou o *rock* como forma de expressão musical, haja vista a tradição subversiva característica ao gênero, bem como o próprio ritmo musical possibilita a forma impetuosa de expressão a qual se buscava.³¹⁰

De fato, a canção “Belém-Pará-Brasil” engrossou o caldo dos questionamentos políticos que passaram a compor o repertório de temáticas da música popular brasileira no momento imediatamente a seguir ao fim do regime militar quando lança o regionalismo nativista reativo a um público mais amplo. Como discurso performativo, ela se conforma como mais uma produção no conjunto de peças musicais produzidas na época na cidade cuja temática comum é a idéia da defesa da região, se tornando uma das mais conhecidas produções do cancioneiro local oitocentista, seguramente porque expõe explicitamente o discurso da reação ante a forma de incorporação da região ao Estado nacional, retomando a tese que sustentou várias produções musicais em anos anteriores.

Mas seu sucesso no circuito da música local deve ser levado em conta, pois, fugindo a regra, a canção passou a fazer parte do repertório das rádios locais já na década de 1990, mesmo sendo uma peça que extrapola os moldes de música para rádio - onde “tocou por mérito”, segundo o compositor da música, Edmar Rocha Jr.³¹¹ -: são mais de 5 minutos, dos quais o último é destinado para a *performance* de um grupo de músicos do Grupo Parafolclórico Tamba Tajá tocando um “autêntico carimbó de pau e corda”³¹². Obviamente, a incorporação de um grupo de músicos tocando um carimbó de maneira tradicional na parte final de uma canção popular *pop-rock* teve como finalidade dar mais ênfase à narrativa estético-ideológica fundamental da canção, ou seja, o seu discurso em vista do fortalecimento da intenção de uma identidade regional, mas não apenas declarado, e sim demonstrado. E cabe ainda salientar o contexto no qual se encontrava a realidade regional *fin de siècle*, a globalização.

³¹⁰ A título de contextualização: a música “Que país é este” (incluída no disco de mesmo nome), da banda Legião Urbana é de 1987; de 1987 também é “Lugar Nenhum”, do grupo Titãs (do disco “Jesus não tem dentes no país dos banguelas”); em 1988, Cazuza lança “Brasil” (faixa do disco “Ideologia”). São canções de compositores que viveram sob a égide da ditadura militar e nos momentos a seguir a sua derrocada. Naquele momento, estes artistas expressaram em suas músicas a idéia de que não ocorreram mudanças ou melhorias com o advento do “novo regime”. Se valendo do tom agressivo, questionam e/ou rejeitam a idéia de país/nação/pátria como expediente social em suas composições. (CARVALHO, 2004, p. 38)

³¹¹ “Mosaico de Ravena: o desabafo se tornou hino”. Jornal O Diário do Pará. Belém, 13 de janeiro de 2013.

³¹² Também chamado de “carimbó de raiz”. É a formação de grupo de carimbó com instrumentos rústicos e artesanais, como um par de tambores, chamados “curimbós” (o significado etimológico é “pau oco ou furado que produz som”, donde vem *carimbó*), maracás, banjo e flauta. Sobre a contenda formada na década de 1970 em torno dos defensores do “carimbó pau e corda” e os partidários do “carimbó moderno”, ver: COSTA, 2010.

Sobre a canção, um primeiro ponto que permite observação é a referência ao *lugar*: a cidade, o Estado e o país servem de título à canção, o que permite uma primeira constatação acerca da proposta da canção, ou seja, relativizar a hierarquia cidade/estado/país – ou local/regional/nacional tendo como objetivo expor a demanda de que o regional seja estabelecido como um componente do conjunto nacional. Assim, como intróito à peça musical em si, há uma narração que (re) apresenta o local como algo maculado pela ação do Estado nacional e sua associação ao grande capital, ação nefasta subsidiada pelo ideal de progresso. Vejamos a parte declamada em gesto entoativo (TATIT, 2003):

Região Norte, ferida aberta pelo progresso
sugada pelos sulistas e amputada pela
consciência nacional

Pode-se inferir a partir da leitura do texto acima que se trata de um discurso contra a forma como a região amazônica é vista pelo Estado nacional brasileiro. Esta leitura específica é resultado das informações e experiências do compositor. De certo, ele busca utilizar essas informações em sua eficácia simbólica. No entanto, cabe dizer que acerca da questão regional da forma como esta objetivamente apresentada – um discurso contra a sua integração da região ao Estado nacional – são tributários da formação social, econômica e espacial dados historicamente. Assim, a leitura que o autor faz tem a intenção de ser utilizado numa perspectiva de naturalizar a idéia de região, não considerando que se “os modos de produção escrevem a história no tempo, as formações sociais escrevem-na no espaço” (SANTOS, 1982, p. 15). Ainda segundo o texto em sua apresentação performática – algo lúgubre - melhor teria sido se a região não tivesse sido incorporada à “comunidade nacional”, pois seu papel foi de servir como fonte de exploração para aqueles que habitam a região Centro-sul do país (genericamente chamado de sulistas).

A voz empregada na narração, esta que foi feita pelo próprio vocalista da banda, tem também um tom algo lastimoso e ao mesmo tempo mostra aflição, com certa coloração de revolta, algo entre a consciência de se saber prejudicado e a inquietante apatia dos habitantes do local. O “fundo” musical que é constituído por variações dentro de um campo harmônico em tom menor sobre o qual uma vocalização, um lamento nortista, se imiscui com a ambiência dada pelos acordes do teclado, pela nota tônica dada pelo contrabaixo e o arpejo

em harmônica da guitarra. Como se pode ver, o cenário dado pela narração introdutória à música é um pano de fundo estampado de lágrimas.

Vão destruir o Ver-o-Peso
Pra construir um shopping center
Vão derrubar o Palacete Pinho
Pra fazer um condomínio

Nesta parte, segue-se a perspectiva apocalíptica da canção, mas agora já no corpo da peça musical: a ação humana vai fazer sumir a um pedaço³¹³ da cidade, talvez o mais tradicional e representativo (a feira do Ver-o-Peso) e, no seu lugar seria erigido um *shopping center*. Patrimônio histórico, lócus representacional e reduto de sociabilidades diversas, a feira seria substituída pela padronização arquitetural do - estritamente comercial - *shopping center*. Também patrimônio histórico, o Palacete Pinho dará lugar a um condomínio. Assim, um local representativo, que havia sido lugar de moradia “familiar”, marco de um período de opulência da cidade, seria transformado em um lugar de moradia “coletiva”, comum – o que retiraria seu caráter simbólico. Portanto, na construção literária da canção, dois lugares de memória da cidade serão subsumidos pela força do utilitarismo capitalista. Como se percebe, a ação se passa no futuro, proposta talvez resultante da tendência fatalista, algo recorrentemente acionado na história cultural da região.

Na mesma linha de desilusão e lamentos, é ressaltada a visão, algo excêntrico, que se impôs sobre a região (cultural) amazônica, apesar de no texto se usar a delimitação geográfica região Norte. Vejamos:

Coitada da Cidade Velha,
que foi vendida pra Hollywood,
pra se usada como um albergue
no novo filme do Spielberg

O núcleo populacional estabelecido no local que deu origem à cidade de Belém do Pará, o bairro da Cidade Velha *será* (note, a teleologia fatalista nortista outra vez)

³¹³ Resumidamente, trata-se de um conjunto de territórios marcados por uma determinada sociabilidade que se faz um elemento fundamental na constituição do roteiro dos indivíduos. O *pedaço* é portador, portanto, de uma sociabilidade específica (MAGNANI, 1996).

transformado em estalagem para os trabalhadores do novo filme do cineasta Steven Spielberg. Tal como em “Flor do Grão Pará”, ainda que de maneira velada, nesta canção a cidade também é vista em sua *persona*. E aqui se fecha um ciclo da canção, que é seguido pelo seguinte refrão.

Quem quiser venha ver
Mas só um de cada vez
Não queremos nossos jacarés tropeçando em vocês

O refrão é um mote de reiteração (TATIT, 2003). Nesse caso a peça é modulada para um tom maior, mas ainda se mantém o mesmo andamento. Isso passa a idéia de retomada de certo vigor em contraposição ao tom plangente que compunha a parte anterior. O texto já anuncia certa permissão para o ingresso daquele que quiser vir para a região, contanto que isso se dê de maneira organizada, ordenada (“só um de cada vez”) para que não haja uma interferência que venha a desequilibrar a idílica harmonia do ecossistema local (“Não queremos nossos jacarés tropeçando em vocês”). Isso, evidentemente, é uma troça, um recurso irônico, mas que no fundo se transmuta em *agency*.

A culpa é da mentalidade
Criada sobre a região
Por que é que tanta gente teme?
Norte não é com M

A segunda parte da canção se desenvolve no mesmo campo harmônico da primeira parte. Dessa vez se apresenta o culpado pela visão pessimista que se imputou sobre a região: a mentalidade estrangeira – entendido como definidor das representações coletivas - que se solidificou sobre a região ganhando consistência no percurso do processo histórico e que persiste na contemporaneidade, de ser a Amazônia um lugar degradante ³¹⁴, um “inferno verde” ³¹⁵ (“Norte não é com M”). De outro lado, desde que a região passou a ser conhecida efetivamente pelos europeus, no século XVII, que é recorrente a idéia de uma constante

³¹⁴ Tal como pronunciava, nos meados do XIX a teoria do *degeneracionismo* pela escrita de Von Martius, segundo a qual os ambientes de floresta tropical impuseram uma degeneração aos povos que se deslocaram dos altiplanos andinos (incas) e ingressaram na região. Assim, houve uma degeneração da capacidade moral e desintegração da cultura material e organização social daqueles povos que na região amazônica se estabeleceram.

³¹⁵ A formulação da idéia de ser a Amazônia um sertão algo infernal é o mote do livro “Inferno Verde”, de Alberto Rangel, publicado em 1908.

expansão para o sertão amazônico em busca de coleta e extração dos recursos naturais. Desde o Período Pombalino, passando pelo Estado Imperial e depois na República, com o período varguista, o regime militar e ainda hoje, a região é vista como uma carta coringa no jogo geopolítico nacional – e internacional. E contra isso a composição pretende ser um discurso insurgente.

O trecho seguinte mostra o processo de transformação da identidade étnica, ao mesmo tempo em que esclarece e lamenta que não se pratique (mais?) antropofagia. E num *crescendo* da voz principal, apresenta um ponto capital do processo de globalização, então em curso: os nativos amazônicos *agora* (com a globalização homogeneizadora?) consomem o *hambúrguer*, um alimento típico da cultura estadunidense. Como se vê aqui o petardo tem alvo exclusivo, ainda que velado, os Estados Unidos.

Nossos índios não comem ninguém

Agora é só hambúrguer

Segue-se então a indagação: por que a região, seus habitantes, sua cultura, não é tratada com seriedade sendo apenas a sua riqueza natural – neste caso, o minério de ferro – “levada” com seriedade?

Por que ninguém nos leva a sério?

Só o nosso minério

Nisso a canção dirige seu ataque às conseqüências dos investimentos destinados a extração, beneficiamento e transporte das riquezas minerais descobertos no Pará na década de 1960 e explorados nos anos posteriores. Estes investimentos propiciaram o aumento do volume produzido e, por conseguinte, o aumento no valor das exportações. O ápice é a segunda metade dos anos da década de 1980, quando se passou a utilizar a estrada de ferro Carajás - Ponta da Madeira, que liga aquele município paraense a São Luis, no estado do Maranhão, para escoamento do minério extraído em Carajás (PETIT, 2004). Portanto, trata-se de uma citação de um evento coevo à composição da canção, o que denota que o artista era conhecedor das questões trazidas à baila na canção.

A terceira e última parte retoma o tema da nefasta vitória da globalização sobre o regional: “Aqui a gente toma guaraná quando não tem coca-cola”. E os próprios habitantes da região sucumbiram, pois já não consomem “as coisas da terra” – nesse caso, o guaraná -

modificados que foram pela ideologia da globalização capitalista, representada pelo refrigerante Coca-Cola. Assim, se viram destituídos da sua cultura, não-conhecedores dela e, por conseguinte, da capacidade de opinar.

Aqui a gente toma guaraná
Quando não tem Coca-Cola
Chega das coisas da terra
Que o que é bom vem lá de fora
Transformados até a alma
sem cultura e opinião

Diante desse perverso quadro, o que resta, então, é uma súplica: “O nortista só queria fazer parte da Nação”. Aqui, novamente, de acordo com a perspectiva apontada por “Belém, Pará, Brasil”, até então, *nortista* seria a categoria utilizada como designação genérica para o paraense - amazônida.

Até aqui o que pode depreender deste registro fonográfico é que ele é um componente do cenário montado sobre as premissas de questionamento e vociferações que se conformaram como recurso na canção popular brasileira no final da década de 1980. A canção “Belém Pará, Brasil”, nesta gravação, passa a impressão de ser uma explosão de denúncias, revelações que vão ao sentido de se apresentarem como contraponto a visão corrente de ser a região como necessária à integração nacional. O arranjo do grupo Mosaico de Ravena corrobora esta intenção. Certamente, aqui o meio (a canção em *pop rock*, com guitarras agressivas, mas numa economia sonora peculiar, e um ritmo invariável) é constituinte fundamental da mensagem.

A última parte é continuação da solicitação de acesso *ao* Brasil e, por outro lado, da demonstração afirmativa de que a região é dotada de valor. Vejamos:

Ah! chega de malfeitura
Ah! chega de triste rima
Devolvam a nossa cultura!
Queremos o Norte lá em cima!
Por quê? Onde já se viu?
Isso é Belém!

Isso é Pará!

Isso é Brasil!

Nesta última parte, a canção tem uma mudança na sua estrutura harmônica. Passa-se a um tom maior (mas que é relativo do tom primordial da canção) que tem como consequência uma mudança no caráter e na forma da “mensagem”: de denúncias e lástimas torna-se, a partir daí um acintoso desabafo. Explicitado na entonação vocal e nas “pegadas” mais pesadas dos instrumentos. Na armação literária, uma seqüência que associa os pares nacional = malfeitura/ regional = cultura, seguidos pela consonância rima/cima, é o preâmbulo ao passo seguinte, o desfecho declarativo de afirmação identitária do local em seu pleito de inserção da comunidade imaginada regional à comunidade nacional, no qual a *performance* vocal é componente intrínseco, haja vista a utilização com competência por parte do intérprete, das possibilidades da sua extensão vocal numa gutural “Brasil”. Em suma, constante no momento inicial e em grande parte da canção, a serenidade rítmica é substituída por uma inflexão que será a base para a mudança também na forma de expressar a parte literária; o final se dá em um grito, condensando negação e afirmação na palavra “Brasil”.

Por haver se tornado uma emblemática “música regional” consolidada no imaginário local, “Belém, Pará, Brasil” acabou por ser 1) um produto da cultura popular e 2) provedora de elementos constitutivos da identidade regional na cultura popular. Contudo, a questão do regionalismo é uma questão candente, pois “Belém, Pará, Brasil” favoreceu contundentes debates entre os partidários de seus argumentos e os contrários a eles.³¹⁶

Mas, a música é sempre suspeita, diria um personagem do escritor alemão Thomas Mann dado que tem seu comprometimento com o sentido original de sua feitura, por um lado, e de outro é uma “terra-de-ninguém ideológica” (WISNIK, 2000, p. 115). É esse um dado fulcral que pode ser usado para o início do percurso em busca de um entendimento do sentido embutido nas peças musicais que tem como temário a cidade de Belém.

A partir do que foi apresentado, é possível dizer que as composições que têm como tema a cidade de Belém engendram elementos próprios às percepções dos compositores, mas estão ligadas às suas pressuposições ideológicas e atividades “políticas”. Assim, ao observar sentido da palavra cantada é possível notarmos uma apreensão e depreensão operacional por

³¹⁶Um exemplo: para o historiador Marcio Couto, “a canção ‘Belém, Pará, Brasil’ é uma ode à cristalização da cultura, uma negação do sincretismo e da própria dinâmica da sociedade, uma visão ingênua e romântica da história”. Disponível em: <http://marciocoutohenrique.blogspot.com.br/2010/04/o-sincretismo-na-musica.html> Acesso: 19 nov. 2012.

parte do compositor: a transmissão de conteúdo, nesse caso, a qualificação do objeto representado, é instrumentalizada por meio dela nesse processo de publicização. Por fim, a repercussão dos discursos sobre a cidade expressos nas canções são a finalidade pretendida pelos artistas que a conceberam. Assim, as reiteradas execuções dessa canção específica, inclusive nos meios de comunicação de massa na cidade, possibilitaram uma ampla apreensão da enunciação pretendida. Em suma, a cidade aparece nas peças acima apresentadas como um *lugar* estilizado, construído num processo de enunciação simbólico-representativa que teve abrigo no imaginário local.

CAPÍTULO 3

Práticas de sociabilidade e os ‘lugares da canção’ na Belém do Pará oitentista.

3.1. Em meio às características do espaço urbano local, os lugares da canção popular.

As representações da vida cotidiana na rede social da canção popular que se desdobrou nos “lugares da canção” de Belém no decurso da década de 1980 é objeto de estudo neste capítulo.³¹⁷ Proponho lidar metodologicamente com a categoria “lugares da canção”, um lugar físico específico, mas socialmente construído. São esses as casas de *show* e os bares como redutos de sociabilidades específicas no espaço mais amplo da cidade. Assim, a partir do uso das informações e representações da memória coletiva acerca dessa questão, aqui apresento uma leitura das práticas de sociabilidade, de como estas se estabeleceram nos espaços sociais na cidade.

Tomo essa visada metodológica porque creio que assim é possível apontar elementos no interior da cena como dados fundamentais para o entendimento do processo de conformação das práticas sociais naquele campo de possibilidades. Todavia, considerando que se trata de relações operadas numa dimensão pretérita, a forma de apreensão dessa realidade passa efetivamente pelo crivo da consideração de se lidar com esses relatos como expressões do que efetivamente ocorreu no tempo social dessas relações (ELIAS, 1998). Assim, para demonstrar a interdependência entre os sujeitos (indivíduos ou grupos) integrantes daquela configuração social – o referido local naquele momento - são objetos os lugares de produção, consumo e troca na cena da canção.³¹⁸

³¹⁷ Espaços de apresentações musicais ao vivo, mas com características distintas daquelas que proponho estudar aqui, já existiam na cidade desde meados da década de 1970. Os restaurantes “Lá em Casa”, “O Outro” e o clube “Assembleia Paraense” são citados por alguns entrevistados como lugares onde se fazia “música de alta qualidade na cidade”. Esses lugares, caracterizados ao estilo de *pubs*, estavam localizados no centro da cidade. Era onde se apresentavam músicos da “geração 70”, como Guilherme Coutinho e seu conjunto, Lélío e seu conjunto, o violonista Nego Nelson – que no ano de 1981 juntamente com o percussionista Dadadá e o baterista Bererê, e outros músicos, formaram emblemático “Grupo Gema”, cujo gênero musical era o instrumental, mas que acabou se destacando como o grupo que acompanhava o cantor Walter Bandeira -, e Álvaro Ribeiro e seu conjunto. Esses músicos vão integrar o cenário de 1980, mas uma abordagem sobre aqueles lugares remeteria a proposta do trabalho para outro ponto – além da extrapolação do período proposto. Todavia, cabe ressaltar que eram tidos como lugares da “classe alta da cidade, da elite”, como o definiram notícias em periódicos e alguns músicos que ali atuaram, o que propicia pensar que havia ali outra maneira de consumo do produto musical.

³¹⁸ Norbert Elias, em sua proposição de abordagem das relações humanas como processo, diz que as configurações sociais não são algo que podem ser programadas, planejadas ou sobre as quais se pode fazer uma previsão, pois são constituídas e redimensionadas o tempo todo (ELIAS, 1994).

A cidade, na sua conformação física macro, é ela própria um espaço social. Segundo Lefebvre (2006), o espaço social é produto e produtor das relações sociais, haja vista que os atores sociais, com suas particularidades, é que acabam por, ao se relacionarem, promover alterações no espaço urbano, redimensionando-o. Assim, a expansão do espaço urbano é processo dialético, o que requer que a “história do espaço” (Idem. Ibidem. p. 6) seja contada. Nos anos 1980 belemense há um tempo quente desta situação.

Belém do Pará, como já foi apontado neste trabalho, estava em pleno curso de crescimento do seu espaço. Por conseguinte, as agruras e os problemas de ordem do convívio social urbano em uma cidade que se encontrava em um momento na trajetória para se tornar “grande” se acentuavam – sendo destacável o aumento da violência por conta da intensificação da vida nervosa que ganha corpo na grande cidade, a que se referia Georg Simmel (SIMMEL, 1905). Nesse sentido, as questões inerentes ao crescimento da cidade e das conseqüentes formas de relação social foram o mote para a composição do enredo da peça teatral “Caminho sem Volta”, de Montero Cecim, encenada pelo grupo de teatro Arte Nossa: apresentar uma leitura da vida urbana belemense, ressaltando a violência que grassava na capital paraense.³¹⁹

Por essa época o mercado do Ver-o-Peso, espaço de sociabilidade localizado na área central da cidade instalado nas margens da Baía do Guajará, e ponto referencial para as práticas sociais na cidade, passava por reformas. Lugar emblemático para a vida artística e intelectual local e que por tradição é ponto de encontro e da “saideira”³²⁰ para o fim de noite da boemia artístico-intelectual da cidade, seu espaço havia décadas era assim usado. Por exemplo, nos anos 1920 foi o local de reunião de um grupo de intelectuais que se intitulou Academia do Peixe Frito, em referência ao principal prato servido nas barracas em que se vende refeição naquele local.³²¹

Para alguns interlocutores desta pesquisa, considerando que falam na “contemporaneidade” sobre um tempo ausente, o Ver-o-Peso pode ser lido como um lugar de memória (NORA, 1993) das práticas de interação social bastante significativo na trajetória

³¹⁹ “Trágica cidade”. Jornal O Estado do Pará. Belém, 10 de maio de 1980. Coluna Gerais. p. 4.

³²⁰ Termo nativo usado para se referir à prática ritual de tomar as últimas bebidas do encontro.

³²¹ Era formado pelos intelectuais de origem mais pobre se reuniam nas barracas do Ver-o-Peso nos anos 1920 e 1921. Já o grupo Academia ao Ar Livre, se reunia no terraço do antigo Grande Hotel. Esses dois grupos acabaram por se aproximar e deram origem ao grupo Vândalos do Apocalipse, que tinha como interesse promover uma renovação no âmbito literário local em vista de superar o ‘passadismo literário’ (FIGUEIREDO, 2012).

dos artistas.³²² Interpretado “simbolicamente” (acaba por instituir uma identidade que passa por aquele lugar) e “funcionalmente” (porque referenda aquele lugar com uma função para essa memória coletiva), esse lugar é mencionado pelos integrantes do mundo artístico da cidade nos anos 1980 como um importante “ponto de encontro” após uma noite de tocadás. Assim, a atividade se encerrava em grande estilo quando as jornadas notívagas alcançavam a aurora às margens da Baía do Guajará, com os músicos “conversando, tocando sem compromisso, tomando um vinho”, segundo o guitarrista José Luis Maneschy.³²³

Mas, se a categoria musical naquele momento buscava experimentar a cidade por meio do contato com seus lugares emblemáticos, os jornais da época reiteradamente dão publicidade às ações desencadeadas pelo poder gestor municipal e seu discurso de expansão da área urbana. Um dos argumentos se refere ao rápido crescimento populacional na cidade devido à atração que essa exercia por sua condição de fronteira. Assim, era isso que, de fato, demandava os discursos enunciados pelo poder público municipal acerca da estruturação do seu espaço urbano.

Todavia, falar em espaço urbano expandido *tout court* não alude ao entendimento dos processos de sociabilidade ocorrentes no cenário específico da canção na cidade tal como pretendido para este trabalho, haja vista que as experiências de convívio social desenrolam-se no interior de coordenadas espaço-temporais precisas, de maneira que as relações sociais se inscrevem num “espaço” em que estão estreitamente conexos o lugar, o social e o cultural, sendo o espaço construído como espaço percebido e espaço representado pelo social (FERNANDES, 1991). Assim, o espaço social da/na Belém oitentista, tal como aparece aqui descrito, é o resultado de uma atividade “simbolizante”, uma concepção dos contemporâneos aos eventos que se expressam segundo suas formas de ver o que pode haver de relacional ali.

A cena da canção local aqui passa a ser abordada por um tópico especial, que é determinado pelo recorte em um processo fundamental, qual seja: o fenômeno social e cultural de espraiamento de bares com música ao vivo no estilo voz e violão como consequência do fortalecimento do mundo da canção popular no cenário artístico local a partir

³²²A expressão “lugares de memória” – lugares sedimentados na história, mas com um intento de memória - foi criada pelo historiador francês Pierre Nora para se referir a lugares que são resultado de uma construção histórica e que despertam interesse devido ao seu valor como documento/monumento. Tal construto é importante para os estudos que lidam com o lugar – aqui no caso, físico – porque, quando buscados pela memória, revelam a forma de ocorrência dos processos sociais. Essa foi a contribuição mais marcante que resultou de um seminário organizado pelo próprio Nora, entre 1979 e 1981, na École des Hautes Études en Sciences Sociales, em Paris, cujo teor foi reunido em sete volumes e publicado em *Les lieux de mémoire*, entre 1984 e 1992 (NORA, 1993; GONÇALVES, 2012). Essa perspectiva conceitual está subjacente às abordagens propostas neste parte do trabalho como sendo os “lugares da canção”forjadores de uma memória coletiva.

³²³Entrevista com o violonista e guitarrista José Luis Maneschy, realizada em 17 jan. 2014.

dos eventos que incitaram os artistas a essa empreitada. Esses espaços sociais referendaram os sentidos dados à relação dos artistas entre si, com a cidade e com o público porque ali se estabeleceu uma rede nas formas de relação societal. De todo modo, o macrocosmo (a cidade) e os microcosmos (os “lugares da canção” na cidade) estão imbricados na apreciação proposta neste estudo. Essa parte do trabalho se ocupará principalmente da relação dos sujeitos com a cidade que habitam, o que a torna sede de sentidos, e os espaços sociais da canção no seu cerne, numa abordagem analítico-descritiva acerca desses lugares – bares, casas de show, teatros, eventos, festivais. O objetivo deste procedimento é reconstituir traços importantes da ação social nesses espaços delimitados, no intuito de observar o sentido das práticas e dos vínculos entre os sujeitos.

De início, é preciso dizer que os agentes sociais com os quais a pesquisa contou – entendidos enquanto coletividade - instituíram uma memória acerca dos lugares que chamo de “lugares da canção”. A meu ver, esses espaços podem ser percebidos como espaços sociais em um sistema de signos territorializados que funcionaram como mediadores sociais, lugares onde havia experiência estética na vida cotidiana (LEFEBVRE, 1958, *apud*. FREHSE, 2011), haja vista que a música, assim como todas as outras modalidades de arte, depende da disponibilidade de lugares para ser realizada (BECKER, 2004). Portanto, foi nos bares e casas de *show*, ou em encontros mais esporádicos - como os havidos durante eventos como os festivais que ocorreram na cidade ao longo da década – que as relações de sociabilidade se processaram.

Nesta parte do trabalho, ao descrever as práticas sociais reconstruídas pelas memórias dos atores sociais, proponho pensar espacialidades e temporalidades como um construto social para o contexto histórico abordado, pois, procedendo desta maneira, é possível vislumbrar as representações em torno das relações sociais. O intuito é mostrar um conhecimento construído sobre os alicerces de uma situação específica: a de experiências vivenciadas por sujeitos sociais de um “grupo” específico que experimentaram e vivenciaram a cidade de uma forma particular. Para a satisfação desta demanda, recorro ao uso de um conjunto dado por uma confluência de informações oriundas de diversas fontes, prevalecendo os relatos orais de sujeitos que alcançaram certo reconhecimento local. Ainda que sejam construções memorialísticas explicitadas pelos sujeitos como lhes aprouver e considerando a segmentação mental do tempo operada pelos mesmos, tais relatos são lidos como expressões representativas do que realmente foi vivido (POLLAK, 1992; CHARTIER, 2010).

Após essa breve digressão de âmbito teórico retomo aqui a narrativa da caracterização acerca do espaço urbano belemense na década de 1980, procedimento necessário uma abordagem mais pontual dos espaços sociais da canção na cidade. Início a abordagem por uma área alvo dos ditames da urbanização preconizada pelo poder público para a cidade na época, que foi o bairro da Condor, reduto boêmio³²⁴ “tradicional” da cidade. Um lugar que, lido como um *topos* de destaque na cartografia das práticas de boemia na cidade de Belém que até o início dos anos 1980 se conformou como uma “síntese do mundo cultural, boêmio e musical da cidade” (COSTA, 2013, p.18). Todavia, a ideia de uma cidade portadora de tradicional e reconhecida prática boêmia remonta ao final do século XIX e continuava presente nas práticas de relações cidadinas dos músicos dos anos de 1920 e 1930 (CORRÊA, 2008), como ilustra a seguinte passagem:

A capital paraense é a terra dos músicos boêmios, das famosas orquestras de pau e corda, dos tocadores de flauta e violão, dos cantadores de modinhas, dos trovadores noturnos, que levantam, em setembro e outubro, nas noites brancas de lua cheia, em lânguidas serenatas, quarteirões inteiros (MORAES, 1931, p. 213 apud. CORRÊA, 2008, p. 2).

Mas a importância de fazer menção a este território boêmio na primeira metade da década de 1980 se deve ao fato de que foi na área da Condor que esteve concentrada parte considerável da atividade boêmia na cidade do período. Esse bairro se originou a partir do estabelecimento nessa área (na margem do rio Guamá) do primeiro aeroporto de Belém que funcionou ali nas décadas de 1920 e 1930. Já o nome do bairro surgiu a partir da empresa Transportes Aéreos Condor, cujos hidroaviões desciam no rio e aportavam no terminal da empresa que ali havia sido construído. Nos anos 1980 era naquele lugar que estavam localizadas várias boates e bares, sendo a de maior destaque e mais longeva atividade a casa de shows Palácio dos Bares, originalmente Bar da Condor, cujo início do funcionamento remonta à década de 1950. Esse bar se destacava por ser um ambiente freqüentado por artistas de renome nacional, que na cidade aportavam para apresentações, em seu momento áureo, os anos 1960 e 1970 - segundo relatos de memória de Cléodon Gondim, ali se apresentavam rotineiramente vários conjuntos musicais nacionais e artistas da região do Caribe (LARÊDO, 2003, p. 250-255). Contudo, no final dos anos 1970 e até meados da década seguinte, por conta do crescimento da cidade, o que acarretou uma maior oferta de casa de espetáculos, o

³²⁴ O termo boemia tem relação com uma escolha individual de situar-se à margem da sociedade (ORTIZ, 1991). Nesse caso, refiro-me a lugares entendidos a zona de freqüentação de boêmios, estes que, numa definição precisa, “podem ser entendidos como um tipo social que transita do mundo administrado da sociedade do centro para o mundo mais distenso das margens das cidades” (BENATTI, 1997, p. 180).

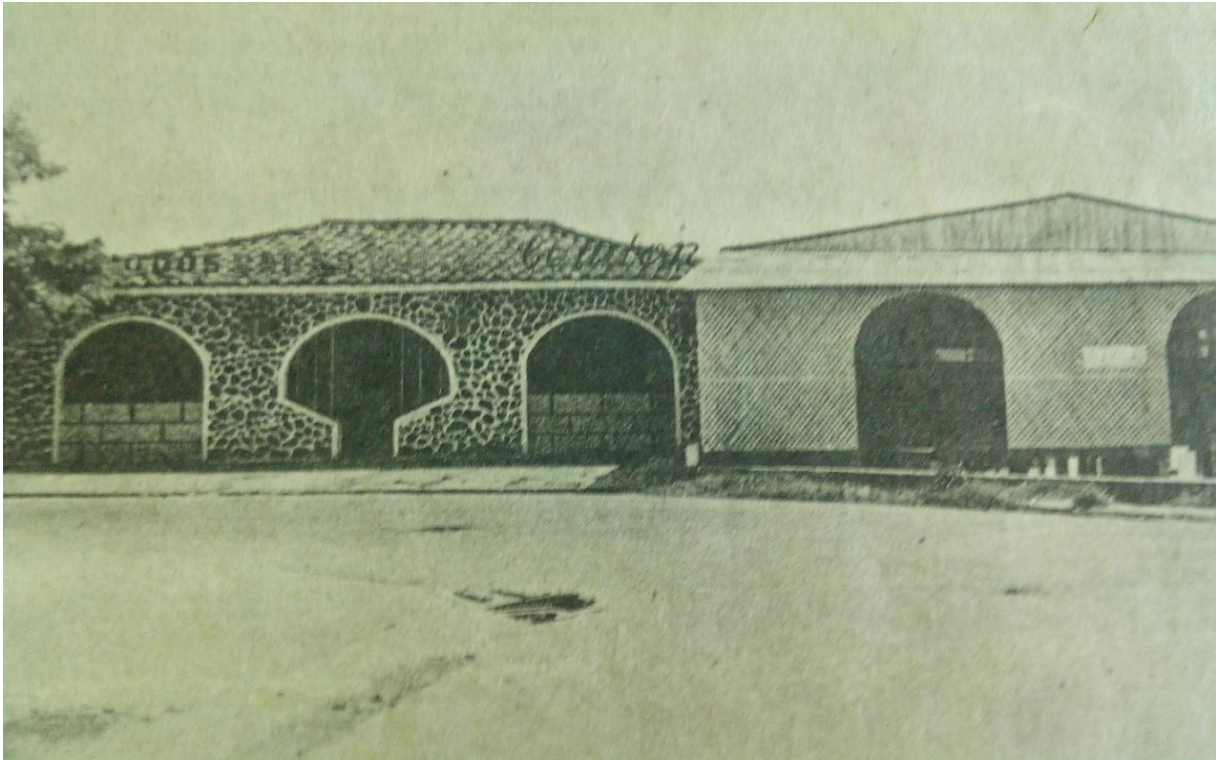
Palácio dos Bares entrou em outro momento de sua trajetória, o que para Cléodon Gondim significou um movimento de declínio (LARÊDO, 2003).

Foi nessa época que o espaço do bar foi usado como locação para gravação de cenas do filme “Bye, bye Brasil”, do cineasta Cacá Diegues. Um fato marcante na existência dessa casa de show ocorreu justamente neste contexto: o trágico incêndio que ocorreu durante as filmagens que ali estavam sendo feitas no dia 9 de janeiro de 1979, um acidente que ocasionou a destruição de grande parte daquela casa de show e que fez com que o espaço ficasse inativo por um longo.³²⁵ Após alguns meses fechado, retomou suas atividades normalmente, “sempre apresentando espetáculos musicais de qualidade, o que demonstra ter sobrevivido ao incêndio”. Sobreviveu, também, às ações dos projetos de urbanização daquela área previstas pela Prefeitura no início dos anos 1980 – sendo a principal a construção da Praça Princesa Izabel, que seria, então, um ponto turístico da cidade na margem do rio. Isso foi retratado em reportagem da época, da qual é apresentado o seguinte um trecho:

Dos cantos e recantos noturnos que por lá [no bairro da Condor] existem, vai permanecer apenas o tradicional Palácio dos Bares, cujo currículo boêmio é dos mais competentes, incluindo os tempos nostálgicos de João de Barros e o incêndio que tomou conta de suas instalações durante a filmagem de “Bye, Bye Brasil”. A [Secretaria de Obras] prometeu retirar os recintos sem incidentes. E, assim, o Palácio [dos Bares] vai voltar a reinar na Condor com sua corte boêmia.³²⁶

³²⁵ “Fogo na Condor”. Jornal O Estado do Pará. Belém, 10 de janeiro de 1979.

³²⁶ “Palácio vai reinar na Condor”. Jornal A Província do Pará. Belém, 24 de janeiro de 1982.



Vista lateral do Palácio dos Bares, onde estava localizada a porta de entrada e saída. Fonte: Jornal A Província do Pará. Belém, 3 de janeiro de 1979.



Vista da palafita do Palácio dos Bares sobre o rio Guamá – parte de trás do bar. Fonte: LARÊDO, *op. cit.* p. 254.

Essas assertivas acerca desse espaço de sociabilidade remetem a análise à construção teórica de região moral, de Robert Ezra Park. Para esse sociólogo, a reunião de pessoas que decidem segregar-se - nesse caso, se trata de se estabelecerem num local - implica na constituição de uma região moral: um processo em que as pessoas tendem a se espalhar pelo espaço urbano de acordo com seus gostos e temperamentos, e não apenas seguir uma premissa ditada pelos seus interesses, num processo de interação (PARK, 1987). Assim, como integrante da paisagem citadina, essa área tinha que ser saneada, segundo opinião corrente à época.³²⁷ Isso porque era um local perigoso, violento. Apenas o Palácio dos Bares “novo” deveria permanecer no local, os outros bares e casebres que existiam naquela área deveriam ser derrubados. Como expressão da perspectiva saneadora ensejada pelo Estado, o articulista Carlos Queiroz, responsável por uma coluna no jornal O Estado do Pará na qual abordava a noite da cidade lidando com as casas noturnas, precisamente as boates, escreveu:

Chega de espeluncas, chega de Bar São Jorge da vida. Agora o rio Guamá terá, às suas margens, algo de salutar, dignificante. Coisa pra gente fina, que é outra coisa.³²⁸

Em uma palavra, o Bar São Jorge citado no texto jornalístico era um prostíbulo. Mas o fato de ser citado no texto é indicativo da sua importância para aquela área – também ali se apresentavam conjuntos musicais, nos informa o guitarrista João Gonçalves³²⁹. Segundo o músico, ali as apresentações eram por temporada, a cada semana se apresentava um conjunto. Pode-se supor que o teor preconceituoso do texto jornalístico se deve ao fato de que a clientela do Bar São Jorge, que era formada por feirantes, trabalhadores embarcados e outros trabalhadores que exerciam distintas atividades profissionais, tenha sido considerada inferior àquela “gente fina” que freqüentava o Palácio dos Bares, personagens do mundo artístico, intelectual e jornalístico. Também não se pode descartar que as implicações de ordem política e econômica existentes naquele contexto tenham contribuído para a “manutenção” do Palácio dos Bares, haja vista que em seu momento de auge, décadas de 1950 e 1960, esse era um espaço frequentado por importantes políticos e grandes comerciantes da cidade.³³⁰ E nos anos 1970 e na primeira metade da década seguinte se manteve certa freqüentação de pessoas destacadas no meio social da cidade.

³²⁷ “À Meia Luz”. Jornal O Estado do Pará. 7 e 8 de dezembro de 1980.

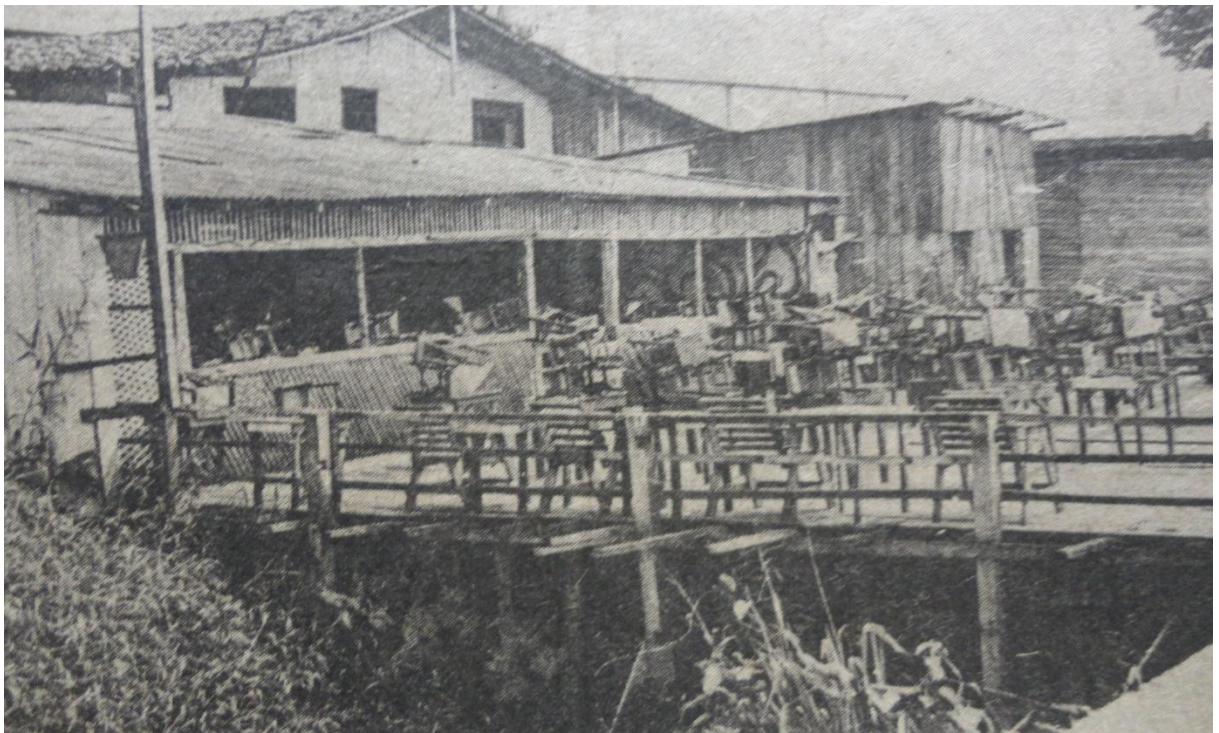
³²⁸ Idem. Ibidem.

³²⁹ Relato informal do músico concedido para mim.

³³⁰ O político Magalhães Barata foi um desses destacados freqüentadores (o proprietário e fundador do “Palácio dos Bares”, João de Barros, chegou a trabalhar para esse político), além dos ex-governadores Aurélio do Carmo e Antonio Zacharias de Assumpção. Cf. LARÊDO, Op. Cit. p. 205.



Vista frontal do bar São Jorge, em registro fotográfico da época. Fonte: Jornal A Província do Pará. Belém, 16 de janeiro de 1982.



Parte de um bar localizado sobre o canal da Estrada Nova, no bairro da Condor. Fonte: Jornal A Província do Pará. Belém, 3 de fevereiro de 1983.

Mas, apesar de ser “reconhecidamente uma jurisdição de muito movimento, reduto de bandidos perigosos, infestada de baiúcas, boca de fumo, gafieiras, uma área de conflito”,³³¹ a Condor era, também, um lugar importante para o mundo artístico belemense nos anos 1970. Segundo o compositor Paulo André Barata, ali era onde “ali se fazia a grande música do Pará, a música que vinha do Caribe” (LÂREDO, 2003, p. 391). Na época em que estava começando a tocar violão (meados de 1960) foi quando esse compositor mais frequentou o Palácio dos Bares, quando ainda era chamado Bar da Condor, pois era o único na área que tinha música ao vivo. Na época não havia a música nos moldes voz e violão. A música tocada ali era estritamente para dançar, sendo os ritmos latinos merengue e cumbia os principais ritmos. Mas, ao findar das noitadas dançantes, no trapiche do bar era comum se formar uma rodada de voz e violão.

Mas se Paulo André via a Condor como um ambiente de extrema boêmia, apesar de compartilhar da visão de “antro” que incidia sobre a área, o que lhe interessava era a música “de boa qualidade” era tocada no Bar da Condor. Na suas palavras:

Nós íamos porque a grande música do Pará não tocava no Pará Clube nem na Assembleia Paraense, mas sim nos guetos. O [pianista] Álvaro Ribeiro tocava no [bar] Pagode [Chinês]. Eles não tocavam música convencional, tocavam Bossa Nova, Tropicália, Jazz, música de bom gosto. O João de Barros [proprietário do Palácio dos Bares] trazia gente de fora também, como o Eduardo Nazaré e outros. [...] Lá eu também vi o Valdick Soriano, que, dizem, compôs aquela música ‘Hoje que a noite está calma, e minh’alma esperava por ti...’ esqueci o nome agora, no Bar da Condor (LÂREDO, 2003, p. 394).³³²

Está claro nessa fala a sua visão sobre a Condor: trata-se um espaço específico ocupado por pessoas com um modo de vida comum, um “gueto”, como diz o compositor. (Esse termo não foi encontrado em outras referências a esse lugar, ainda que o sentido de tratamento dispensado ao lugar por outros relatos seja o mesmo expressado por Paulo André Barata). Assim, o compositor traça uma distinção entre a área da Condor como um lugar com suas particularidades em relação a outros espaços sociais da música na cidade. Mas, era nessa região moral que, segundo ele, se fazia a música de verdade, e não nos clubes “tradicionais”

³³¹ Trecho de reportagem sobre os “lugares de situação crítica” na cidade no momento de saída do delegado Paulo Celso Pinheiro Sette Câmara da Secretaria de Segurança do Estado. “Sette sairá da Segup deixando bairros sem polícia”. Jornal A Província do Pará. Belém, 3 de fevereiro de 1983. Segundo Caderno p. 7.

³³² A canção a que se refere Paulo André Barata chama-se “Tortura de Amor”. Segundo relato do próprio Waldick Soriano, a canção foi composta nos anos 1950, quando ele trabalhava nos garimpos de Brejinho das Ametistas, no sertão baiano, sendo lançada em disco numa gravação do próprio cantor, em 1962 (ARAÚJO, 2010).

da cidade.³³³ Portanto, aí reside a importância da Condor para a formatação da sua proposta musical, pois foi nesse ambiente que Paulo André angariou o material cultural para fazer seu acervo de informações para serem utilizadas na feitura de sua música.

Ainda é interessante notar que o compositor aponta que repertório executado ali, bem como quem tocava, não condizia com o derredor do Palácio dos Bares. Igualmente, a acatarmos sua descrição de que o repertório executado no ambiente era composto por bossa nova, Tropicália e merengues, podemos inferir o quão era tênue a fronteira entre os tipos de música naquele contexto. Cabe ainda ressaltar o fato de o compositor ter citado o bar-casa de *show* Pagode Chinês. Esse, ao que indica o levantamento da pesquisa – a recorrência à sua existência no cenário quando os interlocutores se referem aos lugares de música na cidade na década de 1980 – era um reduto importante de práticas de sociabilidade. O Pagode Chinês não estava na interior da área da Condor, mas sim nas proximidades, sendo considerado o “melhor ambiente, a melhor casa, a mais sofisticada daquela zona”³³⁴ na época.

A gentrificação da área da Condor em curso no início dos anos 1980 era um projeto necessário segundo as justificativas veiculadas nos jornais da época explicitamente partidários das inovações urbanas características das áreas urbanas de fronteira, pois os bares e *rendez-vous* (motéis, no termo usado pela população frequentadora dos espaços de boemia na época) eram verdadeiros antros, lugares sujos e onde recorrentemente havia violência.³³⁵ Como se vê, aquela área era um local de interesse capital para os interesses de expansão e urbanização em curso na cidade.

Também localizado na área da Condor, a casa de *shows* O Lapinha³³⁶ teve grande importância nas noites dos idos anos 1980. Chegou a ser considerada pelo meio jornalístico da cidade da época³³⁷ como a melhor casa noturna de Belém do ano de 1981. A justificativa para essa “escolha” era a sua proposta de ser uma casa de *show* “ecclética”: ali tinham espaço *shows* de *strip-tease* concomitantes com apresentações de artistas de vários lugares do Brasil e do mundo. Ali se apresentavam cantores de música romântica de renome nacional na época, como Reginaldo Rossi e o grupo Renato e seus Blue Caps, entre outros.

³³³ Deve-se considerar que o depoimento é integrante de um livro de memórias sobre o bar Palácio dos Bares que, obviamente, requereu certo “tratamento de memória” por parte dos depoentes.

³³⁴ Entrevista realizada com o violonista Nego Nelson, em 19 de setembro de 2013.

³³⁵ “Palácio vai reinar na Condor”. Jornal A Província do Pará. Belém, 24 de janeiro de 1982.

³³⁶ O primeiro lugar onde funcionou essa casa de *shows* foi na Avenida Alcindo Cacela esquina com a Travessa Padre Eutíquio. Posteriormente, passou a funcionar em outro prédio, na Travessa Padre Eutíquio. Ambos os locais estavam na área da Condor.

³³⁷ “Lapinha, a melhor boate da noite paraense”. Jornal a Província do Pará. Belém, 10 de janeiro de 1982. Vale ressaltar que o meio jornalístico que escolheu a casa como “a melhor” era frequentadora do seu espaço, como atestam os próprios autores das reportagens sobre o lugar.

Mas o que chama a atenção é o destaque dado para a apresentação nessa boate do pianista Guilherme Coutinho, com o “melhor cantor paraense”³³⁸, Walter Bandeira. Isso é significativo porque Guilherme Coutinho e Walter Bandeira faziam o circuito dos clubes tradicionais da cidade, aqueles freqüentados por uma parte da classe média local.³³⁹ Os dois já atuavam havia tempo no clube da Assembleia Paraense e ter ido tocar na “boate” Lapinha foi retratado como a quebra de um tabu: “era a primeira vez que estes artistas marcaram presença em uma boate da noite.”³⁴⁰ Uma hipótese para essa “migração musical” pode estar no fato de que o público de classe média da cidade que já freqüentava os lugares da Condor, passou a fazê-lo de maneira mais intensa. Para o meio artístico musical isso pode ter propiciado que se estabelecesse um trânsito de músicos entre esses dois mundos musicais da época, o da música de baile e o da canção popular.

No caso específico de Guilherme Coutinho, ele buscou enveredar pelo caminho mais “profissional”, no sentido de assumir a música como meio de obtenção de renda sem, contudo, se desligar totalmente do meio da canção popular, onde dirigiu e produziu *shows* de vários artistas desse gênero.³⁴¹ Também, é de se destacar seu repertório. Todavia, era o trânsito por essas distintas áreas daquele mundo artístico que fornecia para Coutinho as possibilidades múltiplas de relação social, pois como integrante e produtor de um determinado gênero de música, o compositor pôde se envolver ativamente em outros meios musicais, concomitantemente. A interação entre esses elementos é que dava legitimação ao seu capital social nesse mundo artístico.

Isso vale também para alguns outros músicos da época. O pianista Álvaro Ribeiro, por exemplo, que era visto por outros músicos coetâneos como “um diferencial no meio musical local da época”³⁴², foi arranjador de vários shows de artistas ligados ao âmbito da canção popular – com já foi tratado no capítulo 1 deste trabalho, foi ele o responsável pela

³³⁸ Idem. Ibidem.

³³⁹ Sobre a “divisão” em tipos sociais de músicos na cidade, o baterista Bererê emitiu a seguinte leitura: “A década de oitenta foi um divisor de águas. Antes de 1980 havia dois tipos de músico em Belém, músicos populares: os que tocavam nas boates e os que tocavam nas bandas bailes, nos clubes. A partir de 1980 apareceu a turma que não faz nem um, nem outro: a turma do show” (GUIMARÃES, 2009).

³⁴⁰ Idem. Ibidem. Já havia bastante tempo que Guilherme Coutinho se apresentava no clube Assembleia Paraense, tradicional reduto de congregação da elite da cidade. Talvez por isso o espanto ante sua apresentação numa boate da Condor. Vale citar que Coutinho era, também, profícuo compositor e tocava suas músicas nas suas apresentações, o que o destaca como diferencial ante o quadro musical da época. Contudo, vale lembrar que Álvaro Ribeiro, considerado um dos mais importantes músicos da cidade na época, já havia tocado em boates e um repertório que atendia ao público desses espaços, como relatou Paulo André Barata anteriormente.

³⁴¹ Foi ele o responsável pela direção musical do show de lançamento da carreira da cantora Leila Pinheiro no ano de 1981. Leila Pinheiro que viria a ser uma das artistas da região a alcançar grande projeção no cenário nacional da música nos anos seguintes.

³⁴² Entrevista com o cantor e compositor Pedrinho Cavallero, realizada em 2 de outubro de 2013.

direção musical da Feira Pixinguinha de Belém. Assim, vários músicos que integravam o que chamo de cena da canção popular atuaram musicalmente nas casas de *show* da cidade como músicos de baile. Isso dá ensejo para se pensar que a distinção entre tipos de música naquele contexto, pelo menos nos ambientes das “casas de *show*”, era algo vago. Todavia, já estava em curso a afirmação de outro circuito de música local, o da canção popular no sentido estrito, com a criação de bares onde se apresentavam artistas de “voz e violão”. Esse circuito passou a haver na cidade a partir da década de 1980 por conta da “efervescência musical da época e da necessidade de os artistas apresentarem seus trabalhos”³⁴³. Os artistas que passaram a atuar nesse ambiente se lançaram, primeiramente como intérpretes do cancionário nacional estabelecido, haja vista a demanda de público consumidor para esse tipo de música. Todavia, concomitante a isso, alguns apresentavam algumas suas composições próprias.

Corroborando com o que já foi apresentado até então, era na área da Condor que a noite de Belém “fervilhava de música”, como disse em entrevista o compositor César Escócio. Relatando a experiência de suas poucas, mas “inevitáveis” andanças por ali, o compositor fala sobre aquele território boêmio como um lugar tradicional, onde uma visita se configurava como um rito de passagem para os integrantes do mundo artístico da cidade.³⁴⁴

Eram nas casas de show daquela área naquela época que se apresentavam conjuntos musicais, grupos que tocavam ao vivo várias modalidades musicais. Todavia, para César Escócio essa forma de apresentação musical começou a declinar devido à chegada da *discoteque*, um estilo de música dançante tocada em “aparelhos de som, e não mais pelos conjuntos ao vivo”. Segundo o músico:

No início dos anos 80 a *discoteque* colocou uma pá de cal em cima dos movimentos de festas de clube. Todo clube tinha festa e a festa não era com aparelhagem. Era com grupos, conjuntos musicais. E havia uns duzentos grupos na ativa. [Vários grupos] se apresentavam na área ali da [Avenida] Alcindo Cacela com a [Travessa] Padre Eutíquio, na Condor. Ali era a noite de Belém. [...] No Palácio dos Bares tocava de tudo: bossa nova, Jovem Guarda, brega, música instrumental, tudo ao vivo, valendo. Isso começava cedo. Os grupos [musicais] nessa época cantavam de tudo. Cantavam o que tava acontecendo.³⁴⁵

³⁴³Entrevista com o cantor e compositor César Escócio, realizada em 4 dez. 2013.

³⁴⁴Idem. Ibidem.

³⁴⁵Idem. Ibidem. Sobre o estouro da discoteca, o baixista Kzam Gama fala sobre a necessidade dos compositores paraenses mostrarem seu trabalho se unindo para fazer frente à moda da discoteca, em reportagem de 1978: “o estouro das discotecas significou uma redução muito grande do campo de trabalho dos músicos”. “De Novo, Tudo pela música do Pará”. Jornal A Província do Pará. Belém, 26 de novembro de 1978. P. 1. Caderno 2.

É preciso salientar que essa visão é expressão memorialística de um integrante da cena da canção popular que não necessariamente mantinha contato mais estreito com o âmbito da cena da chamada música de baile. Todavia, temos aí um elemento interessante: a busca por um sentido explicativo para a derrocada dos conjuntos musicais que tocavam nas festas de baile, ainda que a pessoa que procede a tal avaliação não tenha sido - como ele próprio fez questão de ratificar - um componente atuante nesse meio musical.

Mas isso pode ser tomado com um exemplo da relação que havia entre os artistas do âmbito da canção popular com a área periférica da cidade, pois, efetivamente, as práticas sociais no âmbito da cena da canção popular desenrolaram-se na área central da cidade. Essa “centralidade” das práticas culturais na cidade é lida pelo artista plástico Pepê Conduro (GUIMARÃES, 2009) como uma substância amálgama, aquilo que era o doador de sentido para que tenha havido uma cena artística de considerável expressão na cidade na década de Belém no decurso da década 1980; a perda dessa centralidade teria ocasionado o declínio da fomentação artística local.

Nesse mesmo diapasão está a fala do poeta Vasco Cavalcante. Para ele, a expansão da área urbana no decorrer dos anos oitenta possibilitou o surgimento de vários outros espaços de congregação nas áreas situadas nas zonas de alargamento da cidade. Para esses espaços afluíram importantes movimentos culturais que se desenrolavam na área central do espaço urbano belemense, o que arrefeceu a força dos movimentos-agrupamentos mais centralizados. E era nos bares do centro de Belém onde estava a concentração artístico-cultural, haja vista a existência de poucos “espaços culturais” na cidade. Na opinião do interlocutor, foi isso possibilitou que se constituísse um espírito de coesão entre as pessoas que integravam o mundo artístico, além de ter sido determinante para a maneira como se conformou certa visão sobre a paisagem da cidade.³⁴⁶

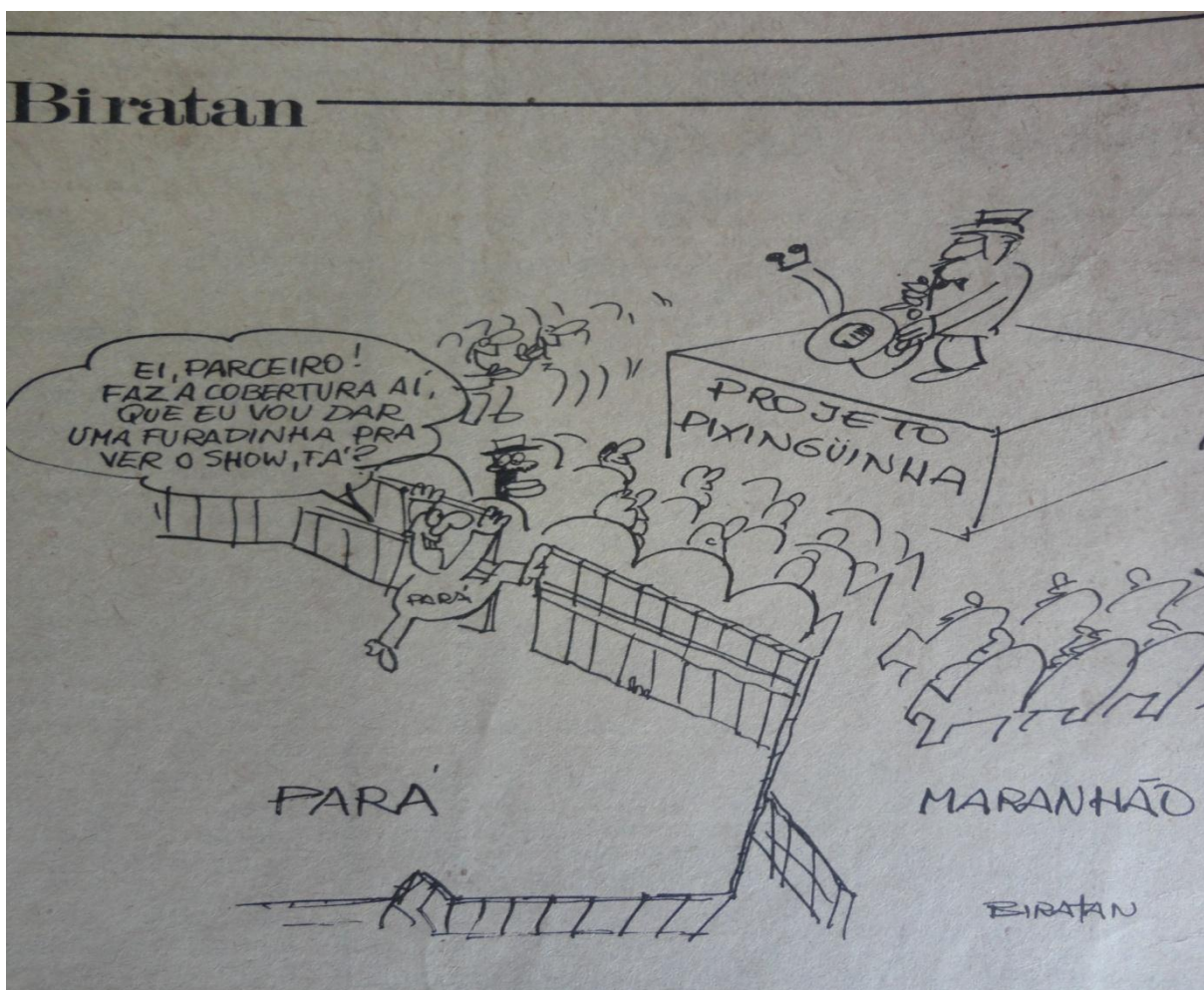
O percurso em busca da descrição dos espaços que são simbólicos na cena da canção popular pretérita, e que possibilitaram a constituição de uma memória dos lugares da canção na centralidade urbana para o mundo da música belemense se inicia com o “ponto referencial” consolidado na memória dos integrantes do mundo artístico oitentista, o Bar do Parque, localizado na Praça da República, no lado esquerdo do Teatro da Paz.

Em termos de lugar emblemático para a cena da canção popular local, ainda que ali não fosse um lugar trivial de apresentações de música ao vivo como em outros bares, e por isso mesmo, o lugar de maior peso simbólico era, certamente, o Bar do Parque. Esse espaço

³⁴⁶ Entrevista com o poeta e designer Vasco Cavalcante, realizada em 18 de janeiro de 2014.

social se consolidou como um importante reduto de reunião de artistas, intelectuais e de outras pessoas ligadas ao mundo artístico.

Em tempo, o Teatro da Paz foi importante lugar da canção *par excellence* na cidade nos momentos iniciais de constituição da cena. Ali é que eram realizados os grandes eventos musicais o que já foi objeto do Capítulo 1 deste trabalho. Ao longo da década foi onde, também, ocorreram as apresentações dos artistas participantes do Projeto Pixinguinha, da FUNARTE. Até a inauguração de outros grandes espaços na cidade, principalmente os que estavam localizados no prédio do CENTUR, em 1987, o Teatro da Paz era o único que possui uma estrutura mais satisfatória para receber *shows* grandes.



A charge faz referência ao fato de que o Projeto Pixinguinha não seria realizado em Belém, e sim no Maranhão, devido à falta de recursos. Todavia, vale citar que na edição de 1981 do referido projeto na cidade, houve “vandalismo” por parte do público, o que certamente contribuiu para a substituição do local. Fonte: Jornal A Província do Pará. Belém, 28 de julho de 1982.

Retomando acerca do Bar do Parque, era ali que na primeira metade dos anos 1980, em reuniões ao redor das mesas desse bar, que os músicos tocavam violão, se comercializava

fotografia e se praticava contatos em uma rede de troca de informações entre músicos, atores e intelectuais, enfim, entre indivíduos componentes dos vários segmentos artísticos da cidade.³⁴⁷

O Bar do Parque passou a ser um centro referencial para a cultura boêmia belemense a partir da década de 1960. O seu ponto central é um quiosque que foi erigido naquele local no início do século XX, no contexto do processo de reforma e embelezamento do centro da cidade de Belém levado a cabo pela administração do Intendente Municipal Antonio Lemos. O projeto lemista era transformar o espaço urbano de Belém tal qual eram as cidades européias. Nesse sentido, procedeu à construção de *boulevards*, bosques, praças e monumentos, calçadas, ruas e quiosques. O quiosque é uma construção que tem a característica de ser aberta por todos os lados e, segundo Antonio Lemos, se adaptava perfeitamente às condições físicas da cidade, pois “são construções leves e elegantes que nada destoam do formoso aspecto de nossos jardins”, segundo consta em relatório apresentado ao conselho municipal em 1905(SARGES, 2010, p. 181).

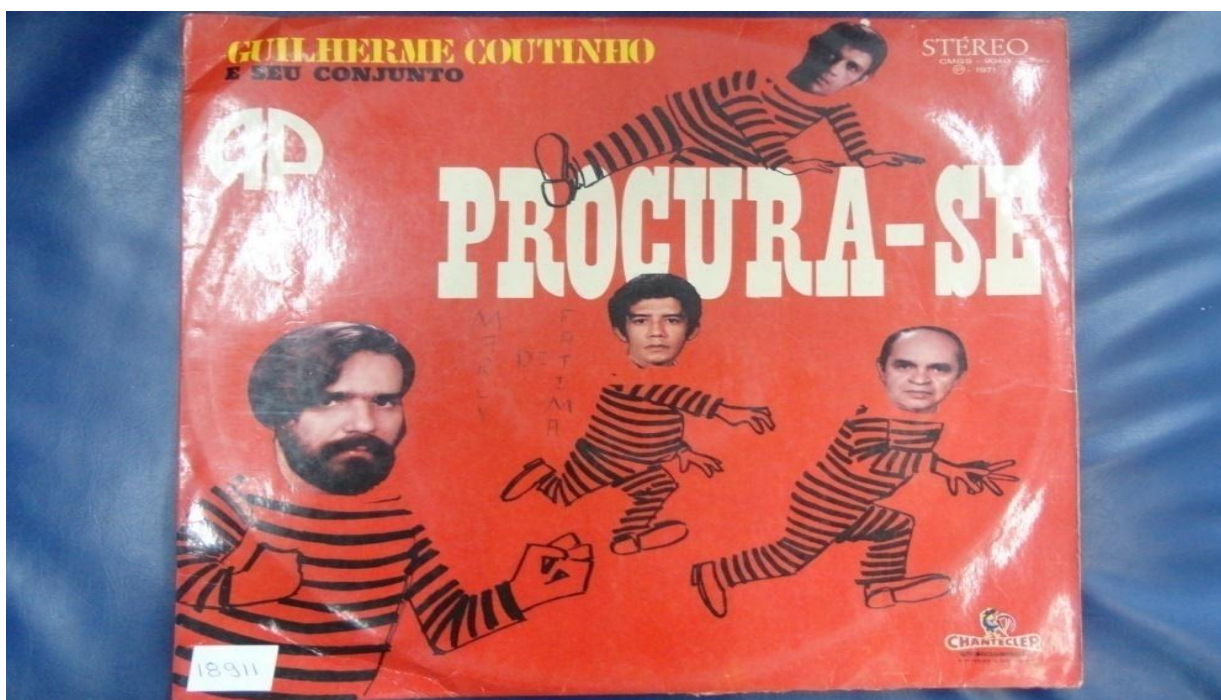
O quiosque onde ainda hoje funciona o Bar do Parque teve como seu primeiro nome I Life (SARGES, 2010). Lugar sumamente importante para uma considerável parcela da população notívaga da cidade, ele foi tema de música registrada em disco do compositor e pianista Guilherme Coutinho no início da década de 1970. O LP Procura-se foi gravado no ano de 1971 no estúdio RCA-Victor pelo selo Chantecler, no Rio de Janeiro. Nele, Guilherme Coutinho fez os arranjos e exerceu a direção musical. Vejamos a “descrição” desse lugar na canção objeto-valor “Bar do Parque”, de autoria do próprio Guilherme Coutinho.

“Bar do Parque”

Passo e vejo de repente
Que nada ficou diferente
Se a mente lembra o que se sente
Estou feliz só em lembrar
Que foi aqui o meu lugar
Passa o tempo, passa a moda
E passa sempre a mesma imagem
De gente conversando em roda

³⁴⁷ Idem. Ibidem.

Um papo que ninguém bolou
E o Bar do Parque já ficou
O vovô poeta via
Que quando tinha seresta-ta
Via-se mangueiras no luar
E o sol tirava sesta
Bar do Parque é e sempre foi
Tradicional e atual
Foi lá que vovô fisgou vovó
No fim do carnaval
Vem a outra geração
Prá ver sempre a mesma imagem
De gente conversando em roda
Um papo que ninguém bolou
E o Bar do Parque já ficou.



A capa do disco “Procura-se”, de Guilherme Coutinho. Note o selo do patrocinador (acima, à esquerda), a Assembleia Paraense, clube onde o músico e seu conjunto se apresentaram por vários anos. Fonte: Registro fotográfico do autor de disco localizado na Fonoteca Satyro de Melo, no Centur, Belém, Pará.

A composição ressalta a característica principal do Bar do Parque: lugar de congregação para a juventude das décadas de 1960 e 1970, e que se manteve para os anos seguintes. Por ali passaram várias gerações, mas não houve uma mudança no caráter central definidor do “caráter” do Bar: as conversas que rolavam nas rodas em torno das mesas. Assim, se pode ver que há uma memória naquele momento já consolidada em torno daquele bar como lugar de congregação. Ainda que os contextos mudem, se sucedam gerações, o mote para frequentar o Bar do Parque mantém certa aura de uma boemia como prática social justificada pela tradição, como retratado na canção apresentada.³⁴⁸

E nos anos 1980 o Bar do Parque continuou a ser ponto de referência para encontro dos músicos antes ou depois das suas “tocadas”, segundo informou o cantor e compositor Pedrinho Cavallero.³⁴⁹ Então, como uma tradição inventada³⁵⁰, o bar era, naquele momento, visto como um lugar eclético, democrático – ainda que fossem maioria, não apenas artistas para ali iam -, imagem que vigorou na época e ainda hoje se mantém, o que o legitima como espaço de sociabilidade para os sujeitos envolvidos com o meio artístico musical da cidade. Todavia, a frequentação ao Bar do Parque acabou por estabelecer no derredor o “poleiro das estrelas”, um lugar “afastado” onde ficavam os integrantes da Escola de Teatro e as prostitutas, o que denota um marco diferencial de relação de espacialidade. Trata-se das escadarias da lateral do Teatro da Paz que fica em frente ao Bar.³⁵¹

Como consequência do crescimento da cidade, para Belém afluíu um grande contingente imigrante formado por interessados em explorar as suas possibilidades de cidade de fronteira amazônica. Obviamente, isso interessava ao grande capital. É nesse sentido que tem início no dia 9 de outubro de 1980 a construção do Belém Hilton Hotel, com o fechamento da caixa simbólica contendo o Diário Oficial no qual constam informações sobre a participação do Estado, a Ata da reunião de outubro de 1973 na qual está o “pensamento de

³⁴⁸ Segundo o sociólogo Fábio de Castro, “O Bar do Parque é um local emblemático para a intelectualidade paraense. Evocá-lo é evocar mais que um lugar e, na verdade, mais que um lugar *simbólico*: seria evocar uma vivência uma prática em uso” (CASTRO, 2011, p. 142).

³⁴⁹ Entrevista com o cantor e compositor Pedrinho Cavallero, realizada em 2 de outubro de 2013.

³⁵⁰ Segundo o historiador Eric J. Hobsbawm, “Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade, em relação ao passado. (...) As “tradições inventadas” são reações a situações novas que ou assumem a forma de referências a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição como algo quase que obrigatória. É o contraste entre as constantes mudanças e inovações do mundo moderno e a tentativa de estruturar de maneira imutável e invariável ao menos alguns aspectos da vida social que torna a “invenção de tradições” um assunto da história contemporânea (HOBSBAWM, 1984, pp. 9-23)

³⁵¹ Depoimento do cantor Walter Bandeira no documentário. IN: GUIMARÃES, Alan Kardek. “Belém aos 80: cultura e resistência”. Belém: 2009. 1 DVD. Dur. 88 min. Poleiro é uma vara de madeira ou ferro, onde aves como o papagaio, a galinha, o galo, dormem.

instalar o Belém Hilton Hotel na categoria "cinco estrelas", e os jornais datados de 8 de outubro de 1980 que "fazem referência ao feito histórico em Belém", que foi o início dessa construção. No seu discurso, o governador Alacid Nunes destacou a importância da construção para a cidade "como um grande marco para a vida turística de Belém"³⁵². Como esse evento ocorreu no contexto das festividades do Círio de Nazaré, o governador aproveitou o momento e declarou o desejo de que Nossa Senhora de Nazaré abençoasse todos, "principalmente os envolvidos no empreendimento para que possam trabalhar pelo progresso da terra paraense."³⁵³

Contudo, com a construção do hotel na área central da cidade, o funcionamento do "tradicional" Bar do Parque se tornou um tema de controvérsia. Isso porque esse bar passou a ser visto como um problema para o satisfatório funcionamento do primeiro hotel de classificação internacional da região devido à aglomeração de pedintes e moradores de rua naquele lugar e à baderna conseqüente que o bar proporcionava. Os responsáveis pela construção do hotel também estavam preocupados com as questões relativas à higiene pública, haja vista que acusavam o acúmulo de sujeiras e lixo. Portanto, havia a implicação de que a área do Bar do Parque se tratava de uma "região moral" que deveria ser suprimido.

Para o colunista João Alberto Pinheiro, uma investida da Prefeitura no sentido de organizar a área e realizar limpezas garantiria uma visão positiva por parte daqueles que então viam naquele recinto um local de "baderna e de reunião de vagabundos". Segundo sua perspectiva,

O próprio bar será útil aos turistas que vierem a se hospedar naquele hotel, pois como nesta cidade tudo fecha cedo, e geralmente, hotéis também, muitos atravessarão [a Avenida Presidente Vargas] para ir bater uma caixa como os bacanas e os intelectuais. Aquilo faz parte do nosso folclore.³⁵⁴

Nesse registro foi lançada a possibilidade de que o Bar do Parque deveria ser incorporado ao processo de fortalecimento do enobrecimento da área ocasionado pela construção do Hotel Hilton configurando-se, assim, uma alternativa para o mercado turístico, haja vista que a cidade era um lugar sem opções de lazer noturno, e esse bar funcionava noite

³⁵² "Hilton começa a aparecer". Jornal o Estado do Pará. Belém, 10 de outubro de 1980. p. 4.

³⁵³ Idem. Ibidem. O prédio do Hotel ocuparia a quadra formada pela Avenida Presidente Vargas, travessa Silva Santos, Rua Primeiro de Março e Travessa Carlos Gomes. Com um projeto de 18 pavimentos, o Belém Hilton era o primeiro da cidade com a classificação de 5 estrelas.

³⁵⁴ "O Quiosque e o Hilton". Jornal O Estado do Pará. Belém, 15 de outubro de 1980. P. 5.

adentro. Isso expõe uma cidade “provinciana”³⁵⁵ em um argumento que destoava do discurso da cidade metropolitana. Todavia, nota-se que o articulista se refere - e isso possibilita pensar no seu desconhecimento, ou antes, um “esquecimento consciente” - às opções da centralidade da cidade, pois como expus anteriormente, nesse momento na periferia a vida noturna pulsava exultante. Por outro lado, no texto está ressaltada a presença dos “bacanas e intelectuais”, o que parece ser uma justificativa para que os turistas freqüentem o ambiente, não tratando do outro lado da questão, a freqüentação de pessoas das “classes perigosas”³⁵⁶ que também compunham aquele cenário. Soma-se a isso o fato de que o Bar do Parque, “tradicional e atual”, como diz a música de Guilherme Coutinho, era um lugar folclórico da noite de Belém, o que poderia ser aproveitado, segundo o colunista, numa possível articulação entre o hotel e o Bar do Parque. Buscando embasar seu argumento, Alberto Pinheiro expõe, para comparação, uma situação que havia na cidade do Rio de Janeiro, para demonstrar a existência de uma mentalidade provinciana na cidade:

No Rio [de Janeiro], em frente ao deslumbrante [Hotel] Meridien, é onde se situam as mais baixas boates e nem por isso. Ô mentalidade dessa gente!³⁵⁷

Tamanha a importância do Bar do Parque como reduto de interação e de relação de sociabilidade entre as diversas categorias identitárias que ali se encontravam, além de ser mote para canção de Guilherme Coutinho apresentada linhas atrás também foi motivo para a feitura de poema. Certificando o peso no imaginário coletivo dos coetâneos, abaixo está transcrita a “leitura” poética do Bar pelos escritores Edyr Proença e Ronaldo Franco, cujo nome é “Bar do Parque”³⁵⁸:

“Bar do Parque”

³⁵⁵ Em várias passagens nos periódicos compulsados se pode notar um dado interessante: algo pendular nas referências aos discursos propositivos sobre a cidade de Belém naquela época: ora é interessante que Belém seja uma metrópole na floresta, ora é mais pertinente que seja vista como portadora de uma mentalidade provinciana. Todavia, são mais recorrentes os usos da perspectiva “metropolitana”. Obviamente, isso é consequência lógica do discurso do poder de Estado. Por outro lado, a suposta perspectiva “provinciana” é elemento constante no discurso artístico sobre a cidade, cuja justificativa está na necessidade de manutenção da tradição.

³⁵⁶ O termo “classes perigosas” surgiu no ano de 1840, quando a escritora inglesa Mary Carpenter dele se valeu para fazer referência àqueles grupos sociais que eram vistos como marginais à ordem social instituída. O historiador Sidney Chalhoub, ao tratar do termo, explica como ocorreu o processo de ampliação do uso do termo, que passou a denotar uma visão sobre um grupo social formado por indivíduos que não seguiam os padrões normativos da sociedade (CHALHOUB, 1997). Aqui uso termo para tratar daqueles que freqüentavam os arredores do bar, mas que eram vistos e retratados como marginais - nos termos dos jornais: vagabundos, drogados e prostitutas.

³⁵⁷ Idem. Ibidem.

³⁵⁸ A letra dessa poesia foi retirada de um quadro que está exposto na Fonoteca Satyro de Melo, no Centur.

Naquele bar
Não tenho par
Mas tenho a paz
De estar sozinho
No silêncio da noite vazia
No vazio da mesa ao lado
Olho pra vida e vejo a lua
- uma mulher da noite e da rua
“tirando gosto” da minha solidão
Tomando a “saideira” do meu coração
Mas vou deixar na conta do querer
Um amor que já não conta mais
Um amor que quero como quero
Para maior ternura do meu coração

Podemos destacar dessa poesia algumas questões que pertencem ao mundo do Bar do Parque a partir da visão dos seus autores. Um desses elementos é a solidão, o indivíduo naquele lugar experimenta a solidão. Por outro lado, ladeando o subjetivo, surgem na poesia personagens que até então não haviam sido apresentados como basicamente pertencentes àquele mundo. É o caso da prostituta. Seguindo o que indica o texto, pode-se afirmar que aquela baderna e sujeira que preocupava investidores do empreendimento Hotel Hilton próximo a um reduto boêmio, na leitura artística de Edyr Proença e Ronaldo Franco não estão presentes. O que se apresenta são as muitas possibilidades de sociabilidade ensejadas naquele lugar. Daí a interessante e inspirada explanação poética de Ronaldo Franco: “Bar do Parque, urge extrair desse bar o livro de boêmios, poetas, jornalistas... Dos artistas da cidade. Ah, - esse bar mais real que suas histórias inventadas... rs.”³⁵⁹

³⁵⁹ Disponível em: <http://ronaldofranco.blogspot.com.br/2012/05/desenho-de-jose-bento-bar-do-parqueurge.html>. Acesso: 01 nov. 2013. Interessante conferir o “relato etnográfico” realizado por Elias Pinto no texto “Bar do Parque”, no qual ressalta as figuras emblemáticas que ali freqüentavam: o escritor Vicente Cecim, o poeta Max Martins e, freqüentador mais emblemático, o poeta Ruy Barata. Disponível em: <http://ronaldofranco.blogspot.com.br/2008/04/bar-do-parque-elias-pinto.html>.



Imagem atual do Bar do Parque, na Praça da República, centro de Belém. No primeiro plano o quiosque, à direita o espaço elevado onde são colocadas as mesas e cadeiras e ao fundo o Teatro da Paz. Fonte: <http://ronaldofranco.blogspot.com.br/2008/04/bar-do-parque-elias-pinto.html>

E foi no findar de mais uma jornada notívaga que surgiu, entre um grupo de jovens que estavam reunidos nas proximidades do Bar do Parque, a idéia de ocupação de um espaço que viria a ser fundamental para a cena da canção popular belemense nos anos oitenta, o Teatro Experimental Waldemar Henrique ³⁶⁰. Essa turma que ali estava era formada por alguns músicos do grupo musical Sol do Meio Dia. Valendo-se de uma forte expressividade narrativa, o cantor Rafael Lima relata sua memória sobre esse momento, segundo ele, o marco primordial que deu origem ao Teatro Experimental Waldemar Henrique, da seguinte forma.

A gente amanhecia, sem ter um puto no bolso, na frente da Caixa Econômica Federal, sentado naquele banco do lado esquerdo [...], esperava o Guilherme sair, o Guilherme Coutinho, ele ia tomar pingado. Quando ele acabava [de tocar] lá na Assembleia Paraense, ele ia tomar pingado [na Praça da República] e fica conversando até as seis da manhã [...]. a idéia que deu origem ao [Teatro] Waldemar Henrique é essa...ali 4 ou 5 horas da manhã o Mini Paulo diz: ‘porra, por que que a agente não transforma essa porra num teatro? Tá parado essa merda aí...’ Eu disse: ‘Eh Mini Paulo, tu é doido, cara? Tava eu, ele [Mini Paulo], Odorico, não sei se o Magro tava, acho que

³⁶⁰Uma questão em pauta na época, motivo gerador de grande controvérsia e debate, era o Regimento Interno do Teatro Experimental Waldemar Henrique, que tratava das formas de uso do espaço pelos vários segmentos artísticos atuantes na cidade. Assim, a classe dos músicos era sempre “convocada” para participar dos debates acerca das formas de uso do espaço do teatro. “Classe musical reúne na terça-feira”. Jornal A Província do Pará. Belém, 10 de fevereiro de 1980.

o Zé Macedo, éramos três ou quatro [...]. Aí eu disse, égua, Mini [Paulo], não é que tu tens razão. A gente ficava olhando os ratos andando lá dentro. Eu disse: ‘esse prédio é da Caixa Econômica, eu sei porque minha mãe penhorava jóias lá quando faltava grana em casa’. Ele disse: ‘pois, borá lá com o Liroca [Olavo Lyra Maia, Secretário de Cultura do Estado, na época].’
361

A partir do que foi dito pelo entrevistado se pode notar a proximidade relacional entre a categoria dos artistas e os gestores da política cultural do estado, pelo menos com o Secretário de Cultura. Efetivamente, a visão construída sobre essa relação tem como mote recorrente apontar esse gestor como um elo na cadeia produtiva das artes na cidade na época. Para o músico Cássio Lobato, o Secretário foi o grande responsável por parte do que ocorreu no mundo artístico da cidade na época, pois, “ainda que tenha sido o representante da situação, do regime militar, sempre que pôde viabilizou os meios para apresentações”. Indagado sobre o que achava disso, o músico respondeu que “não se tratava apenas de exercer controle sobre a classe artística, mas sim que, como o regime já estava no final, e havia dinheiro, era preciso gastar, mas essas atitudes [de investir] provavelmente partiram do próprio Lyra Maia”³⁶²

Todavia, sobre o Teatro Experimental Waldemar Henrique, a atriz Wlad Lima diz que esse espaço foi criado como resultado da pressão da categoria teatral que viu ali um lugar para ocupação e apresentações artísticas – na verdade, essa é a narrativa mais recorrente acerca da questão no meio artístico local. Assim se expressa a atriz:

A criação do Teatro Waldemar Henrique foi um ganho político muito forte para a categoria teatral. [O que ocasionou isso] foi o fato de o Teatro da Paz passar quase a década de 1970 toda fechado. Então, os grupos [de teatro] são obrigados a irem para espaços alternativos, a irem para as praças, e esse movimento de teatro nas ruas, na praça, força, força, força, até que o secretário [Olavo Lyra Maia] assume isso como política e funda o Teatro [Waldemar Henrique]. (GUIMARÃES, 2009).

Há certo conflito de memórias no que diz respeito a *como* se desencadeou o processo que levou à transformação do prédio, mas *o que* o motivou é consenso: a necessidade de espaço para apresentações artísticas na cidade naquele contexto. Isso denota a avidez por espaços sociais artísticos como uma demanda comum – a idéia perenizada da “efervescência

³⁶¹Entrevista com Rafael Lima realizada em 18 de setembro de 2013. Ao usar o apelido Liroca pressuponho que Rafael Lima quis demonstrar como era a sua própria relação com aquele gestor público representante do regime instituído. Pertinente é o seguinte trecho: “[O Secretário] era um cara bastante solícito, um senhor, mas que entendia a gente”.

³⁶² Entrevista com o baterista Cássio Lobato, realizada em 29 de novembro de 2013.

cultural belemense dos anos oitenta” - aos artistas da cidade, tanto da cena de música como do teatro. É importante ressaltar que foi por pressão da classe artística que o poder instituído, na pessoa do Secretário de Cultura do Estado, cedeu a desocupação do prédio, onde então funcionava um banco, para ser transformado em teatro. Oficialmente, o teatro foi oficialmente criado no dia 17 de setembro de 1979, com objetivo de sediar na cidade apresentações de grupos “experimentais” de teatro.



Vista frontal do atual Teatro Experimental Waldemar Henrique. Fonte: Disponível em: <http://www.fcptn.pa.gov.br/index.php/espacos-culturais/teatro-experimental-waldemar-henrique>. Acesso: 02 dez. 2013.

Instigado por essa contenda entre memórias, neste ponto é preciso apresentar os argumentos teóricos que sustentam a análise sobre como a memória atua no sentido de recuperar a identidade social de coletividades, haja vista que os usos da memória perpetuam determinadas visões sobre um evento, pois é pela memória dos sujeitos que se torna possível a visualização de um episódio que possa ser problematizado como um dado da realidade social constituída. Assim, é por meio da recordação que o sujeito reconstrói o seu passado histórico, todavia, é pautado pelas necessidades do presente, de acordo com a problemática que se formulou a partir dos dados constituintes do seu ponto de vista contemporâneo.

Dessa forma, a memória teria, então, uma dupla função. Por um lado, ela permite a relação do presente com o passado que insurge (aquele se misturando às percepções imediatas). Por outro, ela leva o sujeito a reproduzir discursos e certas formas de ação já cristalizadas porque angariaram sucesso, já “deram certo”. Nesse sentido, para Bergson a memória “é o lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas [...]. [É] do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida”. (BERGSON, 1990, pp. 124-125).

Contudo, além da perspectiva algo “psicológica” de Bergson na constituição da memória, vale ressaltar o elemento “social” que incide sobre a memória, segundo o ponto de vista do sociólogo Maurice Halbwachs. Para este, ao evocar o seu próprio passado o indivíduo tem necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros, se reportando a pontos referenciais que lhe são externos para, assim, poder reconstruir aquilo que tem como imagem. Assim sendo, essas imagens de acontecimentos passados se encontra na sociedade, resultante de um processo de interação. De toda forma, o passado deve ser considerado pelas experiências do presente. Diz Halbwachs:

É necessário que [a] reconstrução [do passado] se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. Somente assim podemos compreender que uma lembrança possa ser ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída (HALBWACHS, 1990, p.34).

Os relatos anteriormente apresentados acerca de como foi criado o Teatro Experimental Waldemar Henrique são falas pronunciadas no presente sobre memórias de um passado ainda bastante próximo. Dessa forma, as considerações de Henri Bergson e Maurice Halbwachs enquadram a perspectiva do que foi dito pelos sujeitos acima tratados, pois a evocação das imagens retratadas nos relatos, ainda que estas não sejam nítidas e unívocas, perfaz um quadro que retrata o sentido das expectativas do meio artístico belemense no início da década de 1980: a proximidade do fim do regime militar deu mais força para a busca de possibilidades de fazer arte na cidade e a “obrigação” de ter que apresentá-la. E isso requeria espaços apropriados.

A inauguração do Teatro Experimental Waldemar Henrique ocorreu com a realização da mostra de Feira de Música, um evento se estendeu durante uma semana – de terça a domingo. Ao longo dessa temporada se apresentaram vários músicos que naquele

momento, em sua maioria, estavam “começando”. Então, ali era um lugar onde havia a possibilidade de apresentarem seus trabalhos. O cantor e compositor César Escócio assim descreve como foi o processo: “cada compositor se apresentou mostrando três músicas, individualmente, apesar de que alguns tocaram com outros, atuando como instrumentista na apresentação [do artista] principal.”³⁶³

Foi a realização desse evento que propiciou mais um encontro de compositores locais de forma mais consistente naquele campo de possibilidades. Importante, também, porque foi realizado em um lugar específico, que era o Teatro Experimental Waldemar Henrique. Contudo, essa “primeira” reunião foi forjada foi resultante de outro momento de encontro dos músicos, que foi o Festival Três Canções para Belém, no ano de 1977, e no Festival Três Canções para Salinas, em 1979. Então, de certa forma foram esses eventos que propiciaram os primeiros momentos de encontro para o estabelecimento de uma rede, ainda que de maneira embrionária, entre os músicos locais,³⁶⁴ o que se sedimentou com a Feira Pixinguinha e Projeto Jayme Ovalle e seguiu no sentido do estabelecimento do circuito de “lugares da canção” na cidade.

O show de inauguração desse teatro foi idealizado pelo compositor Antonio Carlos Maranhão, que teve o apoio dos músicos Pedrinho Cavallero e César Escócio na produção. Da Feira de Música – (a “primeira feira de música do Estado do Pará”, segundo Escócio; “o primeiro evento musical que aconteceu no teatro Experimental Waldemar Henrique e que fortaleceu ainda mais os laços entre os novos músicos que ingressavam naquele cenário”, nas palavras de Pedrinho Cavallero) – participaram, além dos três músicos já citados, também os compositores José Maria Vilar Ferreira, Kzan Gama, Armando Hesketh, José Luis Maneschy, Alfredo Reis, Saint-Clair, Fernando Antunes, Zé Arcângelo e José Serra. O objetivo, com a realização desse evento era sedimentar um espaço para que os novos artistas pudessem mostrar seus trabalhos. Assim, o Teatro Experimental Waldemar Henrique se tornou o local por excelência das práticas artísticas do período.

Mas esse espaço social estava localizado na área central da cidade. Isto dito remete a que se pense que naquela época havia uma delimitação precisa dos territórios que continham os lugares de práticas de sociabilidade na cidade: um reduto boêmio situado na periferia, na área da Condor, com seus bordeis e bares com uma vida musical bastante agitada freqüentado

³⁶³ As três noites de apresentação na “Feira de Música” foram gravadas. Um amigo dos músicos na época emprestou o seu equipamento de som que foi levado até o Teatro Experimental Waldemar Henrique para que fosse realizado o registro. Segundo José Luis Maneschy, o compositor Antonio Carlos Maranhão pegou as fitas com essa gravação e daí o material se perdeu.

³⁶⁴ Entrevista com o cantor e compositor César Escócio, realizada em 4 de dezembro 2013.

pelos integrantes do mundo da canção popular; e uma centralidade a ser ocupada para fins de exposição das “produções artísticas”, onde estavam localizados os bares nas proximidades do “marco” central referencial da cidade, a Praça da República.

Ao realizarem no Teatro Waldemar Henrique a Feira de Música, os artistas delimitaram o seu espaço de atuação no cenário, pois o evento era dirigido a um grupo específico: os fazedores e consumidores de um circuito cultural particular, que naquele momento ainda se encontrava em processo de afirmação. E a canção popular como uma linguagem foi estabelecidas em suas particularidades de abordagem como um meio para que alguns grupos sociais pudessem ser vistos como distinto de outros (BURKE, 2002, p. 135). Isso é mais um elemento que justifica a noção/discurso de que a cena da canção na cidade inicia seu processo de afirmação com certa coesão, cimentada pela perspectiva de um *projeto* de grupo, mas que também tem um pressuposto de diferenciação artística.

Ao seguir na trajetória da cena da canção popular belemense da época é nessa área central da cidade que encontramos localizados os bares *points* onde os artistas se apresentavam e um público consumidor tomava parte nesses eventos comunicativos (HYMES, 1964; *apud.* BURKE, 2002). É nesse momento e sob uma peculiar conjuntura que tem início o formato de apresentação musical de “voz e violão”, cuja motivação fulcral, segundo mais de um interlocutor da pesquisa, foi “a necessidade que os músicos locais tinham de apresentar seus trabalhos”. Ali houve um deslocamento do sentido da atividade da apresentação musical, que ia do “teatro” para o “bar”, sendo adaptada às condições existentes dadas por este ambiente.

Esse movimento não significou uma perda de espaço nos teatros, mas sim uma nova espacialidade para o mercado cultural da canção popular. Por outro lado, a atuação “solitária” do cantor no banquinho expressando sua voz acompanhada pelo violão foi quase que uma imposição das sublinhadas “limitadas condições estruturais e tecnológicas” de que dispunham os artistas. A proposta dos conjuntos era inviável por vários motivos, tais como ter que arregimentar músicos e empregar material de som. Essa questão dos recursos de aparelhamento sonoro é um ponto crucial, haja vista que se tratava de uma demanda indispensável para as apresentações musicais. Mas a cena era bastante carente de um satisfatório aparelhamento. Sobre isso diz o baterista Cássio Lobato,

Quase não havia aparelhagem de som satisfatório [para música ao vivo] na cidade, com exceção das grandes casas que, mesmo assim, eram precários, era tudo muito caro. Nem o som do Teatro da Paz, olha, do Teatro da Paz,

[que era] considerado ‘melhorzinho’, era de fato bom. Era um Gianini. Essa situação existia porque estávamos muito longe dos grandes centros ³⁶⁵.

Nesta fala está acentuada uma perspectiva particular do músico, que via a cidade da época como um lugar distante e onde tudo era mais difícil de conseguir. Acrescentado dados a essa sua leitura, Cássio Lobato afirma ainda que os próprios instrumentos disponíveis na cidade na época eram de baixa qualidade; e os mais sofisticados eram de difícil aquisição, pois quase não havia na cidade o comércio desse material. Devido a isso, grande parte dos músicos, mesmo os que já atuavam havia mais tempo na cena, “improvisava” seus instrumentos, o que é o caso do próprio interlocutor. Vejamos seu relato acerca da questão:

[Em] Belém não tinha instrumentos. Isso só começou a mudar em meados da década de 1980. Antes, quem quisesse um instrumento bom tinha que ir até São Paulo ou esperar que alguém trouxesse e negociar. Ou Manaus. Havia pessoas que viviam só de fazer isso. Mas a casta já consolidada de músicos era que buscava adquirir os melhores instrumentos. Quem tinha dinheiro era que tinha os melhores instrumentos. Por exemplo, o [violonista] Nego Nelson foi o primeiro que teve um [violão da marca] Ovation na cidade [...]. O [percussionista] Dadadá tinha aquelas congas maravilhosas... Eu comprei três atabaques daqueles de macumba, tudo desafinado, nem chegava perto do som de uma conga com pele de porco, afinadinha. Eu morria de inveja do material do Dadadá. O [percussionista] Aritanã fabricava seus próprios instrumentos, e a gente copiava. ³⁶⁶

A declaração de que os instrumentos disponíveis eram muito ruins está em grande parte das narrativas dos músicos. No caso dos instrumentistas que tocavam violão isso era mais sintomático, porque se trata de um instrumento mais popular. Nesse sentido, a fala do guitarrista José Luis Maneschy, quando diz que os músicos da cidade de Belém “viviam sonhando com um instrumento, bom, importado”³⁶⁷ denota certa interdiscursividade contida nos relatos sobre as condições materiais para a execução musical. Interessante é a narrativa do músico sobre o ingresso do primeiro violão mais sofisticado na cena local. Vejamos seu relato:

O [violonista, professor de Maneschy] Everaldo Pinheiro me convidou para ir ao colégio Gentil Bittencourt para encontrar o [violonista] Sebastião Tapajós que tinha trazido da Europa um violão pra ele. Nos fomos lá. Ele

³⁶⁵Entrevista com o baterista Cássio Lobato, realizada em 29 nov. 2013.

³⁶⁶Idem. Ibidem. Segundo o guitarrista Nonato Mendes, “o Ovation tinha um status diferenciado para os músicos, sendo objeto de desejo de todos que tocavam violão naquela época” porque tinha uma captação interna para as cordas de nylon. Até então, havia captação apenas para cordas de aço, ou então se tocava com o violão com cordas de aço com um microfone dentro ou na frente. (Relato informal do músico para mim).

³⁶⁷Entrevista com o violonista e guitarrista José Luis Maneschy, realizada em 17 jan. 2014.

detestou o violão, porque era um Ovation. O Sebastião ainda argumentou, ‘mas Everaldo, esse violão é ótimo, é elétrico’, mas ele não quis o violão. Porque, a parte de trás do violão era de fibra, e era boleada. Ele queria um violão de madeira, tradicional. Enfim, não ficou com o violão. Que ficou com esse Ovation foi o [violonista] Nego Nelson. [...] Depois eu comprei um violão Ovation, mas antes nos tocávamos assim: colocava-se o microfone, que geralmente também era ruim, na frente do violão, ou mesmo dentro dele.

³⁶⁸

Os enunciados acima nos fornecem material para algumas considerações. Primeiro, a precariedade dos instrumentos existentes na cena da canção era determinada por uma questão de âmbito econômico: a condição da cidade em situação de fronteira que transparece no recorrente discurso do “estávamos longe de tudo naquela época”. Segundo, a declaração da dificuldade para a aquisição de instrumentos por uma parte dos membros desse mundo (o que não era a realidade para outra parte do grupo, “os que tinham dinheiro”) denota uma diferença de “classe” no âmbito do pertencimento àquele cenário. Portanto, a “casta” dos músicos ao que se refere o baterista Cássio Lobato é um grupo formado por aqueles atores que já estavam estabelecidos na cena, “os mais abastados”. No entanto, isso não inviabilizou a constituição de um ajuntamento.

Mas esse quadro requer que lhe seja dada uma atenção especial, haja vista que o que foi apresentado acima pode levar a se pensar que no interior do grupo não havia distinções entre os integrantes do mundo da canção popular. Numa leitura dessa “busca pelo ‘fazer-se’” coletivamente” devem ser consideradas as diferenças existentes entre seus componentes, como classe social, de idade ou de tempo de pertencimento ao grupo estabelecido. Todavia, isso não interferiu grandemente na idealização da representação desse campo de possibilidades como portador de um *Zeitgeist* de expressão local que se consolidou na memória daqueles que experimentaram aquele momento.³⁶⁹ Isso está claro nas falas dos entrevistados, o que possibilita afirmar que a cena da canção popular oitentista se trata de uma cena enunciativa, haja vista que o resultado da edificação de uma imagem sobre ela é autenticado por uma memória coletiva. Então, grande parte das informações sobre a

³⁶⁸ Idem. Ibidem.

³⁶⁹ O termo *Zeitgeist* remonta à época do romantismo alemão como argumento intelectual. Escolhido como exemplo, para o poeta e pensador Wolfgang Goethe, o *Zeitgeist*, (“espírito do tempo” ou “espírito da época”) podia ser descrito como um conjunto de opiniões predominantes em um momento específico da história. Dessa forma, independentemente da percepção humana, de modo inconsciente, tais opiniões seriam determinantes para o estabelecimento de “um” pensamento de todos os que vivem num dado contexto. Sobre a possibilidade de existência de um “espírito de época” acerca da década de 1980 na cena do movimento de *rock* de Belém do Pará, ver: OLIVEIRA, 2013.

consolidação da cena da canção na cidade passa pela reiteração do discurso de ter havido ali uma ação de caráter sinérgico.

Uma visão também comum aos integrantes daquele cenário, quando questionados sobre a derrocada das festas dos clubes animadas por conjuntos (haja vista que eles a isso fizeram referência, sendo, portanto um tópico marcante nas suas memórias) é de que esse modelo entrou em declínio devido ao espraiamento das festas de *discoteque*, o que ocasionou um processo de substituição da música tocada ao vivo pelos “conjuntos” de baile por um som “mecânico”. (Todavia, isso não significou o fim desta modalidade de festa). Portanto, trata-se de um momento importante na reconfiguração de um quadro cultural específico nas práticas culturais na cidade, e no qual a canção popular - a “forma de música popular mais bem acabada e difundida no Brasil” (NAVES; COELHO; BACAL; MEDEIROS, 2001, p. 1) – praticada em Belém conheceu um processo de difusão por este canal de expressão: os bares com apresentações no formato “³⁷⁰ voz e violão”.

Como o segmento social que consumia a canção popular – ressalte-se que MPB era o termo usado na época para se referir a essa música, ainda que tal definição comporte as controvérsias já apontadas - estava localizado na área central do espaço urbano belemense, via de regra o primeiro lugar onde na cidade de Belém do Pará ocorreram apresentações de artistas no formato voz e violão estava na centralidade urbana.

Foi num lugar que inicialmente não tinha nome, e que posteriormente passou a ser chamado pelos que ali freqüentavam de Lanchonete do Cinema I e depois apenas Lanchonete I que, no final do ano de 1979 e início de 1980, teve início a “cultura de música de barzinho com voz e violão” na cidade com as apresentações dos cantores Pedrinho Cavallero³⁷¹ e Alexandre Souza, apontados como os pioneiros da música de barzinho na cidade. Eles se apresentavam naquele espaço para uma platéia formada por um público segmentado

³⁷⁰ Segundo Marco Napolitano, como consequência das ações políticas sobre a vida musical brasileira na década de 1960, se consagrou a sigla MPB como um complexo cultural, mais que um gênero musical específico, que “buscava uma nova canção que expressasse o Brasil como projeto de nação idealizado por uma cultura política influenciada pela ideologia nacional-popular e pelo ciclo do desenvolvimento industrial, impulsionado a partir dos anos 50” (NAPOLITANO, 2002b, p. 1). Assim, a MPB se consolidou com um público “fixo”, bem como se afirmou como um produto híbrido “instituído”.

³⁷¹ Ao longo da década, Pedrinho Cavallero tocou em muitos lugares na cidade, como músico de “voz e violão”, o que lhe valeu o título de “operário da noite”, apelido que lhe foi dado pelo poeta Ruy Barata. Pedrinho Cavallero chegou a se apresentar quatro vezes em uma mesma noite, em diferentes lugares. Segundo Vasco Cavalcante, “nós assistíamos o Pedrinho em um bar. Saímos para outro bar e de repente chegava o Pedrinho pra tocar”. Entrevista com o poeta e designer Vasco Cavalcante, realizada em 18 de janeiro de 2014. A título de esclarecimento, no documentário “Belém aos 80” o compositor Paulo André Barata diz que seu pai, o poeta Ruy Barata, batizou de “operário da noite” o compositor e cantor Chico Sena. “O primeiro operário da noite que o papai chamava era o Chico Sena. Ele saía do Maracaibo, ia pro Nativo, depois ia pro Hotel Vanja. Ele fazia um circuito [...]” (GUIMARÃES, 2009).

composto, principalmente, por estudantes universitários – o que significava dizer naquela época “politizados”, ou seja, indivíduos quês estavam supostamente interados das questões políticas da época - e por uma parcela da classe média local ³⁷². Essa característica de público reflete o clima político e social da época do processo de abertura, haja vista que a canção popular brasileira, desde a década de 1960, havia extrapolado os limites puramente artísticos e estéticos, tendo se tornado um meio para a veiculação de questões de conteúdo ideológico, político e social (NAPOLITANO, 1999) – tanto é que o repertório apresentado por Pedrinho Cavallero era preenchido por composições de medalhões da MPB, como Caetano Veloso, Chico Buarque, Milton Nascimento, e outros.

A Lanchonete I estava localizada em uma área atrás do prédio onde funcionava, na época, o Cinema I ³⁷³. Antes de passar a funcionar o bar, ali era apenas um terreno baldio que resultou da construção do prédio do cinema, e que foi aproveitado como ponto comercial por um sujeito de nome Francisco Assis, um comerciante do interior do Estado. A seguir, a descrição do local pelo cantor Pedrinho Cavallero:

Eu comecei a tocar ali, na Lanchonete do Cinema I. Foi aí que eu saí do teatro, porque o teatro era uma coisa esporádica [...]. Aí comecei a trabalhar na noite. [...]. No cinema I, fizeram o cinema, aí ficou uma perto do terreno. Aí o cara deu literalmente, uma “aguada” [mistura de concreto, areia e água] pra fazer um estacionamento... Ali era só mato. Lá trás o cara fez uma lanchonete, você entrava pelo estacionamento, lá trás era a lanchonete. O proprietário era um cara chamado Assis, ele era [da cidade de] Abaeté. Ele chamou um grupo de seresteiros de Abaeté. Na cidade já havia música ao vivo nos bares, e era muito pouco, claro, já havia, mas muito pouco, era nesse formato e tocando seresta, não ainda a MPB. No meio daqueles seresteiros tinha um muleque, que era o Chico Sena, canhoto, que tocava aquelas valsas, cantava choro. Aí, eu não sei como o Assis ficou sabendo que eu tocava, acho que foi o pessoal da universidade, que ia pra lá [que

³⁷² Segundo Marilena Chauí, no Brasil dos anos 1960 e 1970, a noção de música popular passa por uma mudança significativa: sua composição e consumo são realizados, fundamentalmente, pelo segmento universitário – nos termos da autora, ocorre uma apropriação da noção de “popular” pela classe média. E, assim, naquele contexto passa a haver uma separação tanto no mercado discográfico como entre os consumidores desses tipos de música: o ‘popular’ – a “boa música popular” - da MPB e o ‘popular’ considerado *kitsch*. (CHAUI, 1996). Desta separação é que surgem duas vertentes na música popular urbana produzida no Brasil naquela época: uma identificada à MPB e outra rotulada de “cafona” ou “popularesca” (ARAÚJO, 2010). Em Belém, considerando o contexto e tomadas as devidas ressalvas, é o caso de traçar paralelo semelhante. No momento em que está se afirmando essa cena da canção popular, também na década de 1980 está em curso o primeiro “Movimento Brega” – naquele momento o termo ‘brega’ é, ainda, portador de um sentido de música de gênero popular do “povão” -, no qual vários cantores locais se destacaram, inclusive houve quem fechou contrato com gravadoras de âmbito nacional. Para mais informações ver: COSTA, 2007, pp. 25-26.

³⁷³ Posteriormente foram criados o Cinema II e o Cinema III, no mesmo local. Estavam situados na Travessa São Pedro, onde hoje funciona uma faculdade, atrás do Shopping Pátio Belém, área central da cidade. Na época ali era uma área de “fronteira”, uma parte da periferia que estava sendo incorporada a zona central da cidade.

falou pra ele]. Aí ele me chamou e comecei a tocar, eu e o Rui Baldez [...] que era percussionista e cantava.³⁷⁴

A experiência de viver em uma cidade em vias mudança no seu espaço e atuar como testemunha desse processo impõe que as experiências, individuais ou coletivas, impliquem na construção de uma identidade dada por esse fato. Assim é que as referências a lugares e pessoas possuam certa carga de afetividade na construção discursiva. A Lanchonete I significou o marco inicial para a carreira de Pedrinho Cavallero por uma escolha ditada pela sua vivência, pois, ainda que o teatro tenha sido a porta de ingresso para o mundo artístico, a necessidade de ter que sustentar a sua família foi fator determinante para a constituição da sua carreira de músico no mundo artístico.

No início da década de 1980 a influência do formato de conjunto era vigorosa. Então, o cantor Pedrinho Cavallero, após a saída do percussionista Rui Baldez para uma viagem ao estado do Maranhão, foi incentivado pelo proprietário da Lanchonete I a formar uma banda para tocar nas suas apresentações naquele local, como uma forma de tornar mais atrativa sua apresentação. E ele assim o fez. Essa banda era formada pelos músicos Moacyr Rato na bateria, José Luis Maneschy na guitarra, Ronaldo Caetano no contrabaixo e Paulinho Assunção na percussão. O repertório era constituído pelas canções “clássicas” do repertório da MPB.

A qualidade de formação dos músicos que ainda estavam em início de carreira é algo destacável nas falas dos interlocutores, pois ainda que não tivessem sólida formação de teoria musical, a maioria daqueles já possuía certa experiência de “tocarem de ouvido” - o que significa dizer que não liam partitura, mas ao ouvir uma música podiam “tirar” sua harmonia.³⁷⁵ Essa situação não chegou a ser impeditiva da busca pela realização das apresentações e formações de grupos e bandas. Como diz Pedrinho Cavallero, “o que havia, e que era mais forte que os obstáculos existentes, era uma grande vontade, uma necessidade de tocar”.

Essa “vontade” de tocar e as dificuldades existentes estão exemplificadas quando se fala sobre a questão dos equipamentos de som utilizados na época nas suas apresentações no

³⁷⁴Entrevista com o cantor e compositor Pedrinho Cavallero, realizada em 2 de outubro de 2013. Posteriormente, Rui Baldez viria a se tornar um músico de grande destaque no cenário musical a cidade, cantando, tocando percussão e acompanhando outros músicos. Fez parte do grupo de fundadores do emblemático grupo Arraial do Pavulagem, um coletivo musical criado no ano de 1987, cujo objetivo era realizar e divulgar pesquisas em torno das manifestações culturais da região.

³⁷⁵ Segundo os interlocutores da pesquisa, a maioria dos músicos atuantes naquela época estudou no Serviço de Atividades Musicais da UFPA. Após assumir a direção dessa instituição, o maestro Altino Pimenta possibilitou ali o desenvolvimento de estudos de “música popular” o que, até então, era difícil, já que a proposta daquela escola era quase totalmente voltada para os estudos de música erudita.

bar Lanchonete I naquela época. Segundo Cavallero, tratava-se de algo totalmente improvisado, “caseiro”, que não atendia plenamente às necessidades das execuções dos músicos. Mas, ainda assim, se tocava. Vejamos o seu relato:

[O] repertório era uma loucura, o cara nem pensava..., tocava Milton [Nascimento], Caetano [Veloso], Edu Lobo. Era isso que se tocava, eu tocava. Naquele tempo só rolava isso [...] A gente não tinha grana, era tudo muito caseiro. O som que a gente tocava era um som desses que chamavam de 3 em 1, tinha o toca-disco, o toca-fita e o rádio. Aquele som vinha com dois microfones de plástico, a gente ligava um pra voz e colocava um dentro do violão. Nós compramos um amplificador, eu e o [José Luis] Maneschy fomos lá na [loja] Mesbla comprar esse amplificador. Era um amplificador de válvula, era pra contrabaixo. Nesse amplificador a gente já começou a sofisticar. Ali a gente já plugava a minha voz, a guitarra, o baixo e o violão. Aí o Assis começou a sacar que dava retorno o negócio de tocar ao vivo, e começou a arrumar o [aparelho de] som, mas ainda assim era uma coisa bastante primária. Qualidade? Imagina, era quase nenhuma. Só dava pra ouvir.³⁷⁶

Numa construção memorialística acerca do início da sua trajetória artística e ressaltando as agruras e os obstáculos no percurso para a realização de música ao vivo naquele bar, para Pedrinho Cavallero³⁷⁷ é nesse momento que tem “início” a “cultura de barzinho de voz e violão” na cidade. Nos anos seguintes da década houve uma expansão dessa cultura. Foram criados outros lugares para a prática da canção, bares que exploravam a mesma estrutura, o mesmo formato e que, expressão da memória coletiva dos sujeitos que experimentaram esse passado, se tornaram emblemáticos, pontos referenciais para a cultura musical do circuito de barzinho.

Como consequência da tomada de consciência de que era necessário um caráter empresarial para acolher o crescimento do número de bares onde havia voz e violão, houve um considerável crescimento dessas ambientes na cidade. A possibilidade de explorar esse novo mercado cultural se consolidou a partir de uma conjunção de fatores: havia mão de obra, havia público e, portanto, havia a necessidade de lugares para a realização dessa prática artística. Assim, foram criados vários lugares da canção. Primeiro esses bares tinham uma característica de serem algo “improvisado”. Posteriormente, com a afirmação de um mercado, surgiram outros lugares da canção, de diferentes tipos e tamanhos, mas com a mesma proposta, algo impositivo, de música ao vivo. Ao longo da década, esses lugares da canção

³⁷⁶ Entrevista com o cantor e compositor Pedrinho Cavallero, realizada em 2 de outubro de 2013.

³⁷⁷ E para vários outros interlocutores contatados para esse trabalho, como César Escócio, Eduardo Dias e Cássio Lobato.

acabaram por constituir um circuito no qual estavam inseridos os músicos, artistas de outras áreas, produtores e um público que partilhava os códigos que lhes eram comuns.

Os bares acabaram por se tornar locais de acentuadas práticas de sociabilidade devido ao fato de que eram o ambiente no qual os interesses comuns se encontravam, possibilitando relacionamentos para indivíduos e grupos sociais que compunham a classe de consumo.

Foi dito anteriormente que o som era algo precário. Mas, ainda que houvesse essa precariedade, isso acabava por ser um elemento de ligação, pois acarretava uma forma de interação entre aqueles sujeitos que frequentavam o espaço: as músicas que eram tocadas e cantadas pelos artistas eram “acompanhadas” pelo público frequentador. Assim, as realizações de sociabilidade efetivadas nesses espaços sociais eram marcadas por essas práticas de interação, de maneira que artistas e público compartilhavam experiências em sintonia, segundo discurso pronunciado pela canção executada.

Outro lugar de grande importância e que se tornou um importante lugar de interação foi o Bar Fim de Noite, apesar do pouco tempo que durou seu funcionamento – de 1979 a 1983. O seu público consumidor tinha uma frequência relativamente assídua. “Todo mundo ia pra lá”, segundo Pedrinho Cavallero. “Quem frequentava lá eram as mesmas pessoas que, naquela época, iam pra Algodual.”³⁷⁸ Então todos sabiam as músicas que se tocava no bar, com voz e violão, por que era só o que se tocava na praia. Isso é interessante porque, assim, todos cantavam”, diz sobre o bar o compositor César Escócio. Como se vê, efetivamente era um lugar de concentração na cena. Pelo exposto acima, os relatos pronunciados por dois artistas atuantes na época acenam no sentido de que os consumidores de canção na cidade transitavam pelos mesmos lugares, ouviam as mesmas coisas, ainda que se considere a possibilidade de que ali estivesse em processo uma “reinscrição transgressiva” (CERTEAU, 1996).³⁷⁹

Considerando que esse bar estava localizado na centralidade urbana da cidade, pode-se aventar que essa ligação era pautada por uma relação entre pessoas que constituíam o grupo

³⁷⁸ Algodual nos anos oitenta era uma espécie de “Meca” para músicos e artistas locais e para aqueles que consumiam arte na cidade. Essas pessoas para lá se deslocavam atraídos por seu aspecto “rústico”, resultado de uma visão socialmente construída sobre uma vila de pescadores que está localizada na ilha de Maiandeuá, município de Maracanã, no litoral nordeste do estado do Pará. Na época, nessa ilha não havia luz elétrica e o transporte era feito por carroças puxadas por cavalos. Essas características foram tomadas como o motivo para que, sobre esse lugar, se construísse um imaginário coletivo de “ideal da aldeia” – inclusive, o termo “aldeia” era usado entre os membros de grupos frequentadores para se referir àquela localidade.

³⁷⁹ Na construção teórica de Michel de Certeau tem destaque a criatividade dos indivíduos na esfera do consumo. Para ele, as pessoas comuns fazem reinterpretações ativas das mensagens que lhes são dirigidas, adaptando-as aos seus interesses e necessidades. A expressão “reinscrição transgressiva” se refere à forma de apropriação praticada por um grupo que adota, adapta ou converte, inverte ou mesmo subverte o conjunto de informações fornecidas por outro grupo (CERTEAU, 1996; BURKE, 2002).

que Chauí (1996) denominou de classe média intelectualizada, o que corrobora a tese de que a cena da canção local naquele momento era constituída por um “grupo consumidor” específico que se diferenciava de outros grupos consumidores que adquiriam outros gêneros musicais na cidade.

Sobre essa questão, é notória a existência de uma segmentação espacial no que diz respeito à cena da canção em seu circuito de bares. Belém teve no centro da sua dimensão espacial a ocorrência de práticas distintas em relação a outras áreas constituintes do seu entorno urbano. Interessante é também notar que foi do centro para as áreas periféricas da cidade que se desenrolou o trajeto do sentido percorrido pelo estabelecimento de lugares da canção popular na década de 1980, quando passaram a existir “circuitos alternativos” de bares – alternativos na visão dos próprios integrantes do “circuito estabelecido”.

Bares, como os já citados Fim de Noite (bairro de Nazaré), Sozinho’s Drink’s (bairro de São Brás), Pariká e Passo da Ladeira (na área da Cidade Velha e Ver-O-Peso), Gato e Sapato, Sarampo, Nativo e 3X4 conformavam aquilo que pode ser chamado de eixo central do circuito de bares com música ao vivo na cidade já nos meados da década de oitenta. Na área mais afastada dessa centralidade funcionou o bar Trem das Cores (bairro da Cremação), o bar e restaurante Renasci (bairro do Telégrafo) e os bares Clube da Esquina e Canto da Boca (bairro do Marco). Ainda mais distantes da centralidade, mas apontados como importantes espaços sociais na cena eram o Bar Celeste e o bar Copa 70, na Avenida Primeiro de Dezembro³⁸⁰, e os bares-casa de *show* – um híbrido de teatro-espço para apresentação de artistas da canção popular concomitante a execução de outros gêneros, de caráter mais massivo - Chopp Haus, A Chacára e Xodó, na BR-316, na área de limites entre os municípios de Belém e Ananindeua.

Como lugares sociais, os bares da centralidade urbana tinham uma função efetiva na cena da canção popular local, qual seja: ser um lugar onde se desencadeavam possibilidades de trocas entre seus frequentadores. Ao longo dos anos 1980 esses bares se conformaram como espaços de interação e concentração de artistas de vários ramos e de um público que ali se via como componente. Segundo Vasco Cavalcante,

Desde os anos 1970, mas de forma mais consistente nos anos 1980, o bar, em Belém, sempre foi um lugar com forte poder atrativo, lugar de

³⁸⁰ Atualmente é Avenida João Paulo II. Esse “eixo” viria a ser outro circuito na cena da canção de considerável importância na década de 1980, mais forte ainda a partir da segunda metade, mas portador de outras características, distinta daquele circuito da centralidade – os músicos, os ambientes, o repertório e, conseqüentemente, o público.

concentração, de agregação de elementos do meio artístico, não só da música. O pessoal do teatro, da poesia também ali se fazia como elemento constantemente presente. Isso impulsionava as possibilidades de troca. O bar era um lugar de informação. Mas isso se deve a uma coisa: a falta de opções de lazer na cidade. Daí o bar ter sido um lugar, um meio alternativo, de circulação entre pares, um lugar de troca de experiências.³⁸¹

Assim, havia os pontos centrais do circuito da canção popular na cena oitentista. A Praça da República, onde estão localizados o Teatro da Paz, o Teatro Experimental Waldemar Henrique, o Anfiteatro e o Bar do Parque; o Ver-o-Peso, importante ponto de uso simbólico e referencial para a cultura musical da cidade; o Campus da Universidade Federal do Pará, no bairro do Guamá, local de alguns dos importantes festivais de canção popular na cidade na época; o Campus da Universidade Federal Rural da Amazônia, na época Faculdade de Ciências Agrárias do Estado do Pará, também emblemático por ter sido local de festivais; a Avenida Almirante Barroso, principal via de entrada e saída da cidade; a Avenida Governador José Malcher, onde havia o bar Fim de Noite e, posteriormente, o Adegas do Rei, e o bar Sozinho's Drink's; e a já apresentada Avenida Primeiro de Dezembro, atual Papa João Paulo II, ao longo da qual se estruturou um corredor de bares de voz e violão já no final da década de 1980, onde também estava localizado o Ginásio da Escola Superior de Educação Física,³⁸² lugar de realização de grandes eventos.

Com o intuito de tornar mais clara uma visualização da espacialização das apresentações e da circulação de artistas da música popular pela cidade, utilizo croquis como apontamentos do cenário apresentado. Assim, sobre uma representação gráfica do espaço urbano da cidade foram traçadas algumas notações geradas a partir das informações levantadas na pesquisa.

³⁸¹Entrevista com o poeta e designer Vasco Cavalcante, realizada em 18 de janeiro de 2014.

³⁸²Atualmente campus de Educação Física da Universidade Federal do Pará.

Ilustração 1



Av Almirante Barroso

Av Presidente Vargas

Av Gov. José Malcher

Av Magalhães Barata

Av 1º de Dezembro (atual João Paulo II)

Ginásio da Escola de Educação Física

FCAP (atual UFRA)

UFPA



- | | | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|----------------------|
|  | Áreas do Comércio e Cidade Velha |  | Bar Maracaibo |
|  | Área da Praça da República |  | Bar Renasci |
|  | Área do Centur |  | Bar Clube da Esquina |
|  | Área da Condor |  | Bar Trem das Cores |
|  | Área de Icoaraci | | |

Na ilustração acima estão apontadas as áreas em que se encontravam importantes “lugares da canção”, principalmente os bares frequentados pelas pessoas que se movimentavam num trajeto³⁸³ (MAGNANI, 1996), cujo objetivo era chegar a esses espaços sociais que funcionavam como pontos referenciais para os indivíduos que experimentaram a cidade naquela configuração social. Assim, a ilustração apresenta a área de confluência entre os bairros do Comércio e da Cidade Velha, onde estavam localizados os bares Pariká e Passo

³⁸³ Deslocamento que não era aleatório, ou seja, as pessoas faziam um percurso que tinha uma finalidade, nesse caso estabelecer relações sociais com outras pessoas do grupo de convívio e consumir os produtos culturais daqueles lugares.

da Ladeira, este que funcionava na rua da Ladeira, passagem que ligava a Feira do Açaí, importante espaço de encontro dos artistas da cidade portador de uma carga referencial simbólica porque estava localizado nas proximidades da margem da Baía do Guajará, à Praça Frei Caetano Brandão, ponto central no conjunto de lugares históricos da cidade.³⁸⁴

A área da Praça da República, composta pelos espaços sociais já apresentadas na Ilustração 1. Contudo, ainda nessa área estava o bar Fim de Noite onde no mesmo lugar passou a funcionar o “mítico” Adega do Rei.

Sobre esses trajetos, vejamos o interessante trecho de relato,

[O percurso pelos bares] era feito na maioria das vezes a pé, pois na época poucas pessoas tinham carro, e gastar dinheiro com táxi não fazia parte do programa. Vez ou outra rolava uma carona, mas, como andar pela cidade experimentando suas características era parte do programa [saídas à noite], isso era extremamente proveitoso. Era seguro, não havia tanta violência nessa área [central]. Andava-se muito a pé.³⁸⁵

Mais acima, a Área do Centro Cultural Tancredo Neves - CENTUR, isso a partir da segunda metade da década. Alguns bares passaram a funcionar nas proximidades do prédio do CENTUR. O mais destacado foi o Barril 600, onde fizeram temporadas extensas o cantor e compositor Nilson Chaves e o percussionista Mapyu e o cantor e compositor Mário Moraes.

A Área da Condor era formada por vários bares, destacando-se como espaço freqüentado pelos artistas o Palácio dos Bares, objeto de tratamento linhas atrás.

Acima, à esquerda o Distrito de Icoaraci, lugar bastante distante do centro da cidade, mas que era visto como importante espaço bucólico porque estava localizado nas margens da Baía do Guajará.

Destacam-se dois bares que estavam afastados do centro da cidade, o bar Renasci, no bairro do Telégrafo – bem mais distante do centro da cidade -, e o bar-teatro Maracaibo, mais próximo da centralidade.

³⁸⁴ Atualmente é o complexo Feliz Luzitânia, no Centro Histórico de Belém.

³⁸⁵ Entrevista com o poeta e designer Vasco Cavalcante, realizada em 18 de janeiro de 2014.



— Área do ‘centro’ da cidade

Na imagem acima um traçado que permite visualizar de maneira aproximada o que os artistas tinham em conta como a área central da cidade nos anos oitenta. Isso pôde ser construído a partir das informações fornecidas pelos mesmos, informações essas que se aproximam do que “oficialmente” era delimitado como o centro da área urbana de Belém.

As representações acima procuram ilustrar a localização e o consumo dos lugares da canção no espaço urbano. Isso porque se deve ter em conta a importância desses lugares como espaços de sociabilidade para na cena da canção. Nesse sentido, o relato de Vasco Cavalcante permite ainda que possa haver certo entendimento da rede troca de informações, de produção – criação, composição, circulação, difusão de trabalhos artísticos – como uma característica central acerca da inquirição que toma em conta a espacialidade. O afluxo de pessoas para os “bares da moda”, fossem elas artistas ou público, era a satisfação de uma necessidade. Por outro lado, o que favorecia a regularidade de encontros que possibilitaram uma coesão de

idéias no interior daquele grupo era o fato de que “as pessoas do meio musical eram muito unidas”, argumento evocado por mais de um sujeito da pesquisa.

Essa “circularidade entre pares” a que se refere o interlocutor certamente é a expressão da coesão do meio artístico da cidade, que foi reflexo 1) da ainda reduzida dimensão do espaço urbano belemense; 2) da conformação desses bares como “lugares da moda”, onde se podia ver e ser visto – pertinentes ao processo de vir a ser um estabelecido na cena -, da prática de interação acionada pelos vetores de interdependência (SENNETT, 1999), quais sejam: os códigos, as condições e acepções de expressividade em público. Portanto, as formas de sociabilidade, as representações e atuações dos que transitavam pelo circuito de “bares da moda” da cidade de Belém oitocentista pode ser entendida e explicada pela relação entre os atores sociais e destes com a cidade.

Uma das questões patentes que legitimam esses lugares da canção é que ali se conformaram espaços nucleares da força cultural autoral da cidade. A busca por espaços de apresentação que fossem alternativos aos teatros subsidiou a construção da característica de que os bares, consideradas as limitações já apresentadas, fossem um espaço que dava *status* ao artista, ao músico que se apresentava só ao violão ou com um acompanhamento mais sofisticado, um percussionista ou mesmo um trio de músicos. Nas palavras de José Luis Maneschy, os bares de Belém, esses citados anteriormente, não eram apenas bares, onde se consumia os produtos ali disponibilizados, mas, sim, verdadeiros espaços culturais.³⁸⁶

Era [o bar um] espaço cultural porque havia respeito com o artista. A posição do artista era demonstrativa disso: havia o palco, iluminação. Tinham equipamento de som. No começo era ruim, mas depois [os donos de bares] investiram [...] Os bares tinham uma proposta de show. Isso chamava a atenção do público: ali tinha uma apresentação, não apenas uma tocada desinteressada. [...] Havia palco bom, uma estrutura para um trio, um quarteto...dava pra fazer uma apresentação legal.³⁸⁷

A expressão “no começo era ruim” denota que se seguiu outro momento, no qual, após investimentos, houve melhoras físicas mesmo. Então, a rentabilidade do investimento nas apresentações musicais certamente contribuiu para que eles fossem transformados em “espaços culturais”.

O fato destacável é que a partir dos anos oitenta os bares com música ao vivo se estruturaram e deram outro sentido na dinâmica da cena da canção. Como já foi

³⁸⁶Entrevista com o violonista e guitarrista José Luis Maneschy, realizada em 17 de janeiro de 2014.

³⁸⁷ Idem. Ibidem.

aludido, é no final da década de 1970 que a música de barzinho com voz e violão encontra seu terreno fértil, o momento em que passou a serem oferecidos em grande número as *guig's* ³⁸⁸. Isso se deveu ao *boom* das artes na cidade na época, para usar os termos do compositor Alfredo Reis, ³⁸⁹ que acabou por se cristalizar na memória coletiva acerca da questão.



A charge representa “o difícil caminho dos músicos da noite”, precisamente daqueles que atuavam no incipiente cenário da modalidade “voz e violão”, na cidade de Belém nos anos 1980. Fonte: Jornal O Liberal, Belém, 25 março de 1986, p. 23.

A partir da segunda metade da década, com o crescimento do número de bares com “voz e violão” na cidade, os músicos passaram a montar suas próprias estruturas de som, levando seu material de trabalho para os locais de apresentação, como caixa amplificadora, microfones e, alguns casos, até o pedestal para microfone. Isso significou certa independência em relação ao local da apresentação. Por outro lado, era uma forma de melhorar a qualidade

³⁸⁸ Este é termo utilizado para se referir às atividades de apresentação de músicos ao vivo. O/A *guig* não tem o caráter formal de um espetáculo, mas também não é algo improvisado, como uma *jam session*. Normalmente, está associado a bares e pequenos espaços de apresentação de música ao vivo. Historicamente, o termo remonta aos anos 1920 nos Estados Unidos, sendo utilizado por músicos de *jazz* como abreviação para *engagement* (compromisso), ou seja, “união de músicos contratados para tocar em casas noturnas” (LEAL, 2010). Entretanto, segundo alguns entrevistados, esse termo passou a ser usado pelos músicos na cena apenas na segunda metade da década.

³⁸⁹ Entrevista com o cantor e compositor Alfredo Reis, realizada em 28 out. 2013.

do som apresentado. Na charge acima está representada essa situação. Atento às ocorrências na cena musical, atuando como cronista, o chargista aponta em seu desenho os problemas enfrentados pelos músicos naquele incipiente cenário. No mesmo plano de expressão, faz referência a alguns lugares da canção e das apresentações na cidade na época, contudo, se valendo de uma leitura paródica: os nomes dos lugares ao fundo da charge *Latinha*, provavelmente é uma referência a casa de shows *O Lapinha e Paraki* certamente é referente ao bar *Pariká*, o que denota uma “proximidade cultural” entre os “lugares da canção”, sendo esses os bares, casas de *show* ou espaços mais especializado, como teatros.

E foram vários os músicos que se lançaram na estrada de músicos da noite. O início dessa incursão se deu pelo meio musical das “boates barra pesada”³⁹⁰ da cidade, com muitas dificuldades. No entanto, havia a motivação dada pela necessidade de mostrar o trabalho, o que muitos compositores sentiam era que deveriam produzir e mostrar essa produção, como já foi tratado. Com o surgimento dos bares com propostas de espaços culturais, a categoria musical viu ali outra motivação para a afirmação de um projeto de profissionalização musical. Segundo relato de César Escócio,

Antigamente a gente não tocava profissionalmente. A gente tocava pela cachaça, pela cerveja. Quando apareceram o[s] [bares] *Pariká*, depois o *Maracaibo*, a *Adega do Rei*, o músico começou a ganhar cachê. Passou a haver certa regularidade; se tocava sexta, sábado. Mas havia bar que funcionava direto, desde terça-feira. Mas de terça a quinta era pouca gente, três quatro mesas. Mas no final de semana enchia. Lembro que no *Maracaibo* muita gente ia no dia de *guig* do *Zé Pretinho*.³⁹¹

³⁹⁰O uso dessa expressão, evocada por alguns dos interlocutores da pesquisa, dá ensejo para algumas considerações. Primeiro, a necessidade da música ao vivo para os ambientes da noite da cidade, independente da “tendência” do lugar, de maneira que as apresentações de alguns músicos inicialmente ocorreram em casas de show onde havia *strip-tease*, por exemplo. Segundo, a inexistência de uma segmentação de repertório: se tocava “MPB” em ambientes onde, suponho, o mote era a dança – sobre o bar de voz e violão, como já foi exposto, foi construído um discurso de que era um lugar de conversa e apreciação da apresentação do cantor. Terceiro, o estabelecimento de uma diferenciação entre os ambientes pela localização que ocupavam no espaço da cidade: geralmente essas boates “barra pesada” eram ambientes que estavam localizados nas áreas periféricas, o que, isso se pode supor pelo tom da fala, tinha um público distinto daquele que frequentava os bares da centralidade artística da cidade.

³⁹¹Entrevista com o cantor e compositor César Escócio, realizada em 4 dez. 2013. *Zé Pretinho* – hoje *Zé Pretim* – era com se referiam os artistas locais a um músico que atuou na cena da canção de Belém, no seu circuito de bares de maneira bastante intensa em parte dos anos oitenta. Oriundo de Minas Gerais, esse músico se estabeleceu em Belém e acabou por se tornar referência para os cantores de barzinho como o “modelo de músico da noite”. Em maio de 1982 apresentou o show *Retalhos de Som* dentro do de um evento chamado *Arte na Praça*, na *Praça da República*, acompanhado pelos músicos Plínio (bateria), Poly Dourado (contrabaixo) e Aritaná (percussão). Na mesma época foi para São Paulo para participar da abertura do *show* de Jorge Bem (hoje Jorge Benjor), Pepeu Gomes e Baby Consuelo (hoje Baby do Brasil). *Jornal A Província do Pará*. Belém, 12 maio de 1982. Sobre ele acabou se construindo uma imagem algo mítico, haja vista que os entrevistados a ele se referem constantemente, mas sem detalhes. Foi parceiro de composição do músico Chico Sena na canção “Beijo Cego”.

O “antigamente” delimitado pelo músico é o momento que vai até, mais ou menos, o ano de 1984, 1985, ou seja, nos momentos finais do período do regime militar no Brasil. Nota-se, portanto, que não havia a estrutura de mercado de música do gênero canção popular na cidade, ainda. Mas já estava em curso um projeto por parte desses artistas em busca do amoldamento do cenário da canção local às premissas colocadas pelo desenvolvimento das atividades de música ao vivo. É importante notar que foram os músicos que construíram uma movimentação em busca de espaços para atuação e, frequentemente, os espaços passaram a “precisar” dos músicos: o bar que não tivesse apresentação de música ao vivo dificilmente se manteria na ativa, pois o público “necessitava” desse tipo de apresentação, segundo Vasco Cavalcante.³⁹²

Acrescenta César Escócio:

O [bar] Fim de Noite e o Adegão do Rei reunia uma turma que se conhecia. Essa turma marcava no bar. [...] O cantor da casa puxava a música, geralmente [uma música do] Caetano, do Djavan, do Chico [Buarque], e todo mundo cantava. Por isso convergiam para o bar as pessoas que gostavam do repertório, das mesmas músicas. Então, basicamente quem freqüentava o bar era quem tinha identidade com aquele repertório. Geralmente o som era precário, isso foi melhorando depois, mas era precário. Mas isso quase não importava, não impedia que houvesse as apresentações. Cheguei a ver o [cantor] Mário [Moraes] tocar no [bar] Adegão do Rei com uma caixa [de som] toda furada, microfone amarrado com liga...³⁹³

Ainda sobre o papel dos bares da cidade para o estabelecimento de uma cena da canção local, outro artista que teve uma grande atuação no cenário, o cantor e compositor Alfredo Reis, emite a seguinte opinião:

[Nos anos 1980] havia uma grande preocupação dos músicos em mostrar produção, sem uma preocupação com mercado, cada um fazendo seu trabalho, mostrá-lo, cada um procurando seu caminho, e nessa trajetória houve grandes aberturas. A música na noite explodiu nesse contexto. Os passaram a aceitar o cara que tocava violão e voz. Assim, ele passou a ser valorizado pelo seu trabalho, passou a haver respeito pelo músico. E a coisa evoluiu.³⁹⁴

³⁹² Entrevista com o poeta e designer Vasco Cavalcante, realizada em 18 de janeiro de 2014.

³⁹³ Entrevista com o cantor e compositor César Escócio, realizada em 4 de dezembro de 2013.

³⁹⁴ Entrevista com o cantor e compositor Alfredo Reis, realizada em 28 outubro de 2013.

Alfredo Reis começou sua carreira tocando em seu próprio material, pois “poucos eram os bares que tinham um som bom, ou ao menos o mínimo para uma apresentação. Eu levava meu som, isso era parte fora do contrato ou do cachê, eu alugava”.³⁹⁵

Retomemos um tópico importante. A dimensão espacial da cidade foi fator extremamente importante para que se constituísse uma cena tal como é representada. Também, é na centralidade que se estabelece a espacialidade dessa cena. A imagem da Belém nos anos 1980 é da cidade tranqüila, sem medo, quer dizer, havia o medo e a tensão ocasionados pelo regime militar. Mas, o medo de assalto, da violência urbana que grassava nas grandes cidades, o que já apontavam as reportagens de periódicos locais, não era algo perturbador para os notívagos transeuntes da centralidade. Como os bares estavam relativamente próximos, isso acabou por ser um elemento que determinou a delimitação do deslocamento para áreas mais afastadas do centro. Primeiro, porque não havia, até meados da década, os “lugares da canção”, no sentido daqueles existentes na área central, em outras áreas da cidade. Também, não havia meio de transportes que possibilitassem a incursão por essas áreas mais afastadas. Então, o circuito forjado nesse eixo central da cidade nasceu, cresceu e se fortificou por questões diretamente associadas à dimensão espacial da área urbana.

Daí que, com poucas diferenças, em geral os bares citados pelos entrevistados são os mesmos. Mas, como lugares de efetiva troca, os bares eram considerados como recantos para seus freqüentadores. Um fato interessante ocorreu com o bar Fim de Noite, localizado no bairro de Nazaré, na área central. O seu proprietário fez várias tentativas de fechar o bar. Isso fora ocasionado porque, mesmo sendo um lugar de congregação, era, por outro lado, um empreendimento e como tal, tinha as demandas de âmbito legal e comercial. E por ser freqüentado por pessoas que se conheciam e eram conhecidos do proprietário havia uma relação de confiança que possibilitava um consumo “fiado”.

Todavia, isso feito em grande número acarretava prejuízo, haja vista que nem todos retornavam para efetuar o pagamento ou então nem sempre pagavam a conta total. Em certo ponto tornou-se difícil a manutenção do estabelecimento. Mas como este já era um lugar da canção estabelecido na cena local, o público freqüentador não admitiu o cerramento de suas portas.

Motivadas por uma das varias tentativas de fechamento do lugar, alguns freqüentadores realizaram uma manifestação na frente do bar, com direito a caixão e faixas. As pessoas participantes percorreram as ruas da área do bar em “protesto”. Resultado: o

³⁹⁵ Idem. Ibidem.

proprietário teve que reabrir o bar. Assim, nota-se por esse episódio a importância daquele lugar para o imaginário coletivo dos indivíduos que o frequentavam. Por outro lado, ainda que houvesse outros bares que compunham o circuito, o bar Fim de Noite era tido como o lugar para se encerrar a noite, finalidade, também, do Bar do Parque ou o do Ver-o-Peso. Mas, o que o fazia o Fim de noite um reduto boêmio tão importante a ponto de causar a comoção que levou a uma manifestação em prol da continuação do seu funcionamento? Uma resposta nos é dada por Vasco Cavalcante:

O [bar] Fim de Noite era um espaço para os artistas tocarem suas composições, um meio de divulgação. Ali, não havia uma estrutura de som que se possa dizer que era boa. O que interessava eram os contatos proporcionados pelas reuniões, que por sua vez eram motivadas pela presença do músico com seu violão. As pessoas cantavam, acompanhando o cantor. Todo mundo que tocava ia pra lá. Tocava-se na mesa... faziam aquelas grandes rodas. Depois, o Daniel [proprietário] até colocou um som, um microfone, mas a grande atração do lugar estava no ar de congregação, confraternização, que ali pairava. No início, não se pagava *couvert* para o músico.³⁹⁶

Essa experiência coletiva - tocar em rodadas em torno da mesa do bar - também fomentava a criação. Composições importantes do cancionário local assim surgiram nem sempre sendo creditadas aos criadores, destacam os interlocutores. Mas, ainda que se ressalte a questão nesse bar, isso não ocorreu apenas no Fim de Noite, em vários outros bares e em diferentes momentos forma criadas composições dessa maneira, ressaltou o violonista Nego Nelson.

Por outro lado, aqui encontramos um ponto aproximado do que foi detectado por Howard Becker em seu estudo sobre músicos de *jazz* nos Estados Unidos. Segundo esse trabalho, os músicos de *jazz* formavam um grupo cujas relações de sociabilidade estavam fundamentadas no grau de conhecimento que tinham sobre a música que faziam, segregando os não iniciados na linguagem musical. Assim, naquele contexto – anos 1940, 1950 - ser músico um é ter um *status* diferenciado em relação àqueles que apenas consomem o produto cultural.³⁹⁷ Ou seja, os “quadrados” (não-músicos) são tomados como *outsiders* naquele cenário musical (BECKER, 2008). No caso aqui analisado, a participação de não-músicos nas apresentações e em rodas de violão que geraram composições, aponta uma questão

³⁹⁶ Entrevista com o poeta e designer Vasco Cavalcante, realizada em 18 janeiro de 2014.

³⁹⁷ E isso serve para caracterizar os músicos da cena belemense oitentista: o músico vê a si e aos outros músicos como seres portadores de um dom distintivo, o que os legitima enquanto sujeitos que não estão necessariamente submetidos às normas comportamentais do quadro social do qual são integrantes.

interessante: mesmo não sendo um integrante do círculo de músicos, *alguns* indivíduos puderam dele participar. Todavia, trata-se de uma questão em aberto, haja vista que isso demanda um melhor entendimento, o que pode ser dado a partir de um levantamento das composições que assim foram criadas. Sobretudo, o que é destacável é a narrativa sobre essa “participação” do público como uma forma de ratificar a efervescência ali havida.

Mas outro ponto pertinente acerca da importância do bar Fim de Noite é ressaltado: o fato de que ali era um espaço de mostra de trabalhos. Como se configurava um lugar de encontros frequentes entre os integrantes da cena da canção que, assim, teciam as ligações daquela rede social - ou seja, um núcleo aglutinador -, o poeta Vasco Cavalcante, na época integrante do coletivo de poesia Fundo de Gaveta ³⁹⁸, propôs ao proprietário do bar que se destinasse um dia de funcionamento desse espaço às apresentações autorais. Assim, isso funcionaria como um meio de divulgação da obra dos artistas que se apresentavam no bar. Uma das formas de fazer conhecer canção seria a distribuição da letra da música para o público presente. Mas, ao apresentar a proposta para um dos músicos que tocava no bar, sujeito já estabelecido na cena, o autor da proposta foi “violentamente repreendido” pelo mesmo, o que o levou ao abandono do projeto. ³⁹⁹

Por outro lado, o episódio descrito acima permite argumentar que a tão decantada congregação harmoniosa que se realizava no espaço social do bar de que falavam os músicos, não era assim tão harmônica. Assim, acionando a teoria simmeliana, quando vista de perto e de dentro aquela cena, notamos que ela é constituída por situações conflitantes que a conformavam em suas peculiaridades microsociológicas de ação e reação dos indivíduos inseridos em uma situação de interação social particular que estava em constante processo. Todavia, um processo particular que efetivamente compunha o universal (WAIZBORT, 2000, pp. 101-110).

O Fim de Noite fechou em 1983, mas no mesmo lugar ⁴⁰⁰ passou a funcionar o Adega do Rei, que teve papel ainda mais destacado como espaço de reunião entre os integrantes da cena da canção da cidade. Sobre ele as referências são mais acentuadas. Uma hipótese é que seu momento áureo foi na segunda metade da década, ou seja, momento no qual a cena já está relativamente consolidada, ou ao menos, mais ajambrada. É preciso notar, também, que foi um dos primeiros bares a ter uma estrutura de som e iluminação para

³⁹⁸ O Fundo de gaveta foi um coletivo de poetas originados de um grupo anterior, o Sangria, que atuou na cena cultural da cidade no início da década de 1980 com uma proposta de fazer poesia marginal.

³⁹⁹ Entrevista com o poeta e designer Vasco Cavalcante, realizada em 18 janeiro de 2014. O entrevistado não citou o nome do músico citado no episódio retratado.

⁴⁰⁰ Avenida Governador José Malcher esquina com a Travessa Rui Barbosa, no bairro de Nazaré.

apresentações mais consistente. O público freqüentador continuou o mesmo, até porque a proposta era a mesma do bar que funcionara ali anteriormente.

O bar Adega do Rei foi um reduto da música popular na cidade, um “templo da MPB mais tradicional” (MACHADO, 2004, p. 30), o que foi motivo de contendas, chegando a haver boicotes e protestos contra a apresentação/ocupação do bar por um público de *rock*. Relata Ismael Machado,

Os tradicionais freqüentadores do [bar] Adega [do Rei] postaram-se na porta de entrada do bar e passaram a xingar e praguejar contra a horda de roqueiros que vinha pra macular a verdadeira música brasileira. A retaliação estendeu-se a outros redutos tradicionais de MPB, como o bar Maracaibo, do contrabaixista Mini Paulo que proibiu terminou terminantemente a entrada de *rock* no bar, palco de gente como Nilson Chaves e Walter Freitas. (Idem. p. 32).

Dos freqüentadores “tradicionais”, o único a dar apoio a essa iniciativa foi o poeta Ruy Barata (Idem. Ibidem). Naquele bar, como reconhecimento da sua importância para as artes na cidade naquela década, o poeta Ruy Barata o poeta foi “agraciado” com uma cadeira cativa. A referência a esse tópico pelos entrevistados, quando falam do bar, denota a importância da imagem do poeta para aquele mundo. Por sua vez, esses relatos referendam as memórias sobre a presença do poeta e compositor na noite belemense, a tal ponto que se cristalizou uma visão de que “não se pode falar de música paraense sem que seu nome esteja presente”.⁴⁰¹

E várias composições foram realizadas no Adega do Rei com a participação de Ruy Barata, ou por ele influenciadas. A própria casa do poeta era um núcleo de concentração de artistas, músicos que ali se reuniam e assim produziam canções.⁴⁰² Alfredo Reis (“aprendi muito com aquele caboco”, se referindo à estátua de Ruy Barata localizada no Parque da Residência, em Belém⁴⁰³) e Vasco Cavalcante (“ele era um mestre pra compor, tinha uma sacada, pegava um mote e dali desenvolvia uma letra”), dois integrantes do mundo artístico da época, acentuam em suas falas a leitura que fazem acerca da importância de Ruy Barata para aquela cena.

⁴⁰¹ Disponível em: <http://www.culturapara.com.br/Literatura/ruybarata/index.htm>. Acesso: 02 fev. 2014.

⁴⁰² Entrevista com o poeta e designer Vasco Cavalcante, realizada em 18 de janeiro de 2014.

⁴⁰³ Local onde foi realizada a entrevista.



O jornalista Ronaldo Franco, o compositor e cantor Antonio Carlos Maranhão, o radialista Edgar Augusto, o poeta Ruy Barata e o poeta e compositor José Maria de Villar Ferreira. Integrantes de ponta do mundo artístico belemense e mediadores culturais em registro fotográfico. Fonte: OLIVEIRA, 2000. p.219.



Fotografia que registra a festa de aniversário de Ruy Barata no bar Adega do Rei, onde estão integrantes destacados no mundo artístico da cidade na época. Fonte: OLIVEIRA, 2000.p. 219.

Outro bar de destaque no cenário foi o Maracaibo.⁴⁰⁴ Nesse bar-teatro, como era definida a casa de show, se apresentou do durante muito tempo o “Grupo Gema”, um dos mais representativos grupos de música instrumental da cidade da década. Formado em 1981, atuou cerca de dez anos na cena da cidade. Apesar de ser um grupo de música instrumental, acompanhar o cantor Walter Bandeira fomentou sua consolidação. Relatando uma experiência sua acerca das apresentações havidas no Maracaibo, Bererê, baterista da banda, ressalta a condição da música, nesse caso a instrumental, na cidade de Belém, procurando destacar que os músicos da cidade estavam a par das produções que estavam sendo realizadas nos grandes centros do país.

Uma coisa muito interessante que ocorreu na década de oitenta, no Maracaibo..., a gente fazendo música instrumental, [nós] estávamos tocando uma música de um músico chamado Ricardo Silveira, um dos maiores guitarristas do Brasil, tocava com Milton Nascimento... mas tinha um trabalho, tem um trabalho instrumental, um disco espetacular que ele fez chamado “Bom de tocar” e nesse disco tem uma música [a faixa “Dois Irmãos] muito bonita que nós tiramos e tocávamos na nossa apresentação lá no Maracaibo. Uma noite nós estávamos tocando chegaram dois caras e sentaram assim, tinham dois bancos no lado, e os caras ficaram ali sentados. Eu disse: ‘eu conheço esses caras. Quando olhamos era o Nico Assunção e o Ricardo Silveira, eles tinham vindo a Belém para tocar com o Milton Nascimento, eles faziam parte da banda, vê o nível dos caras. Nós, sem ver, sem querer homenagear nem nada, nós tocamos [uma música do compositor]. O cara quase chora. Naquela época que a música instrumental não era tão divulgada, tu achas que em Belém do Pará ele [iria] encontrar uns caras tocando uma faixa do disco dele? Os caras [Nico Assunção e Ricardo Silveira] saíram encantados com a gente.⁴⁰⁵

O espanto do autor da música “Dois Irmãos” por ter encontrado “em Belém do Pará” (ênfase dada pelo músico Bererê na sua descrição do episódio) quem conhecesse e tocasse sua composição⁴⁰⁶ é mais uma demonstração da representação de Belém como cidade-fronteira na década de 1980. Por outro lado, informa também sobre uma questão que permeia todo o discurso sobre a condição da canção popular na cidade: o conhecimento que os artistas locais tinham sobre a produção nacional – entenda-se, dos grandes centros culturais do país – que é um elemento fundamental para a constituição da música na cidade. Isso remonta aos anos

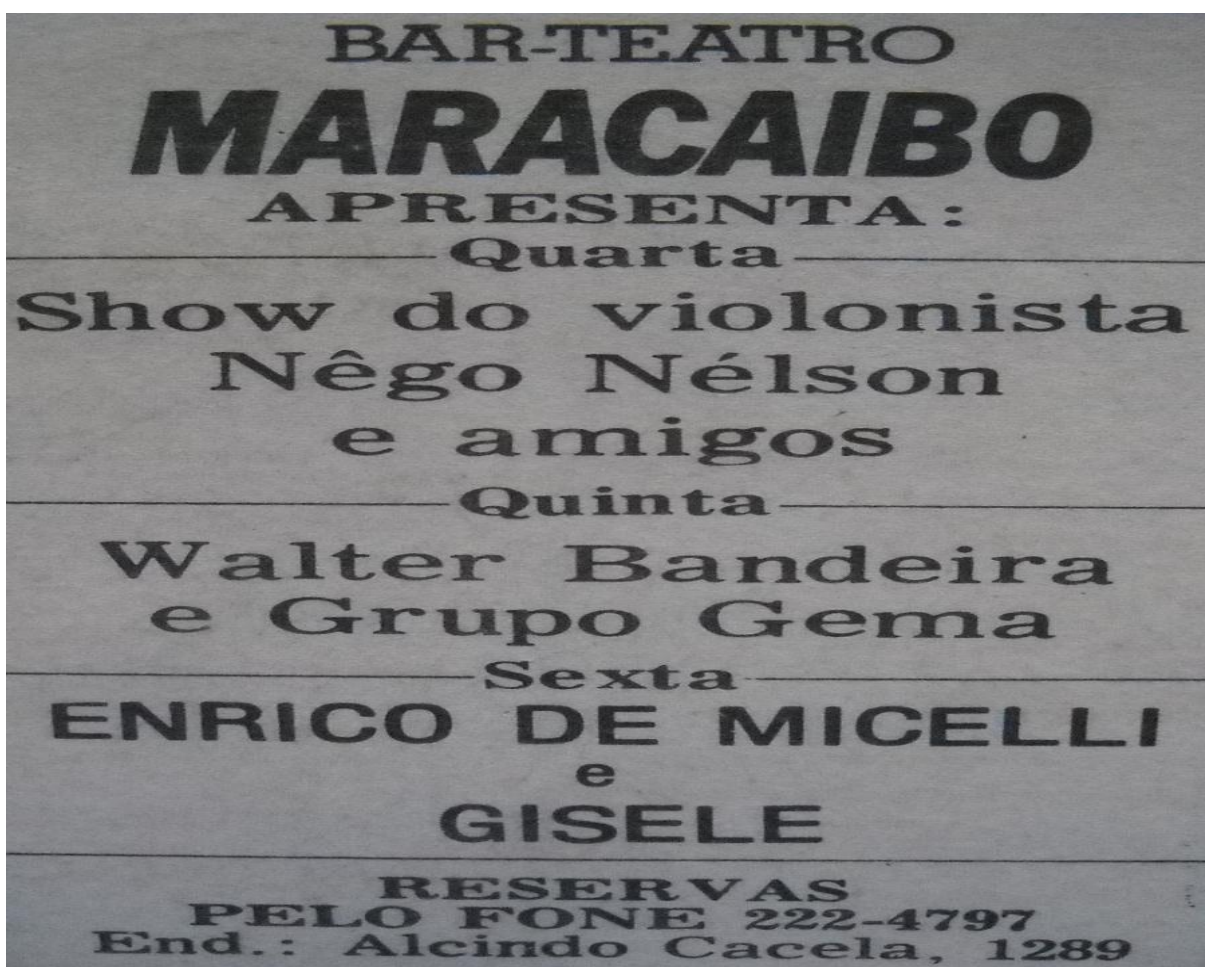
⁴⁰⁴ Também no bairro de Nazaré, na Avenida Alcindo Cacela com a Travessa São Jerônimo (atual Travessa Governador José Malcher). Maracaibo é o nome uma cidade venezuelana, o que faz notar ecos da influência caribenho-latina no cenário musical belemense também na denominação de um “lugar da canção”.

⁴⁰⁵ GUIMARÃES, 2009. Deve ser considerada a *performance* na narrativa do entrevistado, haja vista que se trata de uma produção que tem como objeto lidar com um momento tido como peculiar no evoluir da história cultural da cidade sob demandas da memória coletiva.

⁴⁰⁶ Aqui se deve considerar a distinção estabelecida por Walter Benjamin entre narrativa e descrição. Sobre a questão ver: BENJAMIN, 1985. p. 208-210.

1960 e 1970, quando os grandes “movimentos” que ocorreram no centro-sul do Brasil, aqui encontraram anteparo. Subjacente à fala está o ponto de vista da condição da cidade como “colônia cultural” na época.

Mas, deixando essas questões de lado, o bar-teatro Maracaibo foi um dos mais importantes lugares da canção no mundo artístico da cidade nos anos 1980.⁴⁰⁷ Muita gente freqüentava seu ambiente, a ponto de haver a possibilidade que serem feitas reservas de mesas para assistir às apresentações que ali ocorriam. Criado no ano de 1984, o bar, “já mais sofisticado entre os outros na época”,⁴⁰⁸ tinha como a proposta de ser um espaço “alternativo”, mas que, ao mesmo tempo, atendia a premissa de ser um espaço destinado à MPB. Segundo Mauro Netto, “o slogan 100% Maracaibo era muito próprio para os freqüentadores sempre fiéis do bar da Avenida Alcindo Cacela. Eles se espremiavam entre as mesas para circular pelo ambiente” (LÂREDO, 2003, p. 502).



BAR-TEATRO
MARACAIBO
APRESENTA:
— Quarta —
Show do violonista
Nêgo Nélson
e amigos
— Quinta —
Walter Bandeira
e Grupo Gema
— Sexta —
ENRICO DE MICELLI
e
GISELE
RESERVAS
PELO FONE 222-4797
End.: Alcindo Cacela, 1289

Cartaz com atrações do bar Maracaibo para a semana. Jornal A Província do Pará. Belém, 24 de julho de 1986.

⁴⁰⁷ Ver as considerações do jornalista e radialista Edgar Augusto no seu livro *Feira da Noite*.

⁴⁰⁸ Entrevista com o cantor e compositor César Escócio, realizada em 4 de dezembro 2013.

No Maracaibo também ocorreram apresentações de artistas de âmbito nacional, como é o caso do cantor e compositor Carlos Lyra. Segundo relato do jornalista Edgar Augusto,

[O] Carlos Lyra veio a Belém fazer show no Maracaibo e, ainda no hotel, foi acometido de um problema na coluna vertebral que o impedia de ficar em pé. Médicos que estavam no bar foram buscá-lo no hotel, alugaram uma cadeira de rodas e o trouxeram todo “entrevado” para o palco. Lyra realizou o espetáculo. Mesmo fazendo caretas de dor, cantou maravilhosamente bem.⁴⁰⁹

O bar-teatro Maracaibo era um espaço de mais destacada presença no circuito. Mas, era como todos os outros bares da noite de Belém dos meados dos anos 1980: um lugar de conversa e de troca de idéias. Mas cabe ressaltar nessa assertiva que esse bar tinha um diferencial, o que está expresso no cartaz acima apresentado, qual seja, a possibilidade de reservar um lugar no seu espaço, o que também leva a se pensar em como era um lugar concorrido. Isso denota uma segmentação de consumidores. Todavia, na memória de quem atuou nesse espaço, se tratava de um lugar de “congregação de todo mundo com todo mundo”. Segundo, o músico Enrico de Miceli, que aparece no cartaz acima, a música era o mote para as reuniões.

As pessoas se reuniam para ouvir os artistas, mas também para conversar, e muito, sobre tudo. Por outro lado, o bar era um espaço para que os jovens músicos se apresentassem, fosse mostrando suas composições ou fazendo uma apresentação com repertório de canções de outros autores. Mas, isso é importante, havia um comprometimento e um interesse em se ‘fazer uma música’. Não é à toa que há muitas composições [daquela época], muitos artistas que conseguiram mostrar seus trabalhos. Isso se deve, primeiramente, ao bar. No Maracaibo eu toquei um ano direto, eu a Gisele, todas as semanas.⁴¹⁰

Além de ser lugar para “apresentação”, o bar era um ponto central para os encontros dos artistas mais destacados naquele cenário. Corroborando com a opinião emitida pelo poeta Vasco Cavalcante reproduzida acima, a assertiva do jornalista Edgar Augusto diz que, naquela época, o bar era um lugar de relacionamento interpessoal, onde “havia mais conversa, mais troca de ideias. [...] Havia [uma] maior interação social e cultural”.⁴¹¹

⁴⁰⁹ Disponível em: http://www.lealmoreira.com.br/revista/conteudo/memorias_de_belem. Acesso: 29 jan. 2014.

⁴¹⁰ Relato informal do cantor e compositor Enrico de Miceli para o autor.

⁴¹¹ Entrevista com o jornalista Edgar Augusto, por ocasião do lançamento do seu livro de memórias “Feira da Noite”, no qual estão relatos “sobre suas andanças boêmias por Belém nas décadas de 70 e 80”. Disponível em: http://www.lealmoreira.com.br/revista/conteudo/memorias_de_belem. Acesso: 29 jan. 2014.

Os bares de então foram um importante espaço social referencial, como procurou demonstrar essa parte do trabalho. Assim, foram apresentados os mais significativos lugares, numa tentativa de cobrir o espaço da cidade por onde circulavam produtores, mediadores e consumidores da canção popular local. Por outro lado, o bar foi *um* dos locais de sociabilidade na cena. O mundo da canção popular na cidade também teve nos festivais e nas – poucas – gravações em disco um espaço social para estabelecimento de *projetos*. Esse é o tema a ser tratado a seguir.

3.2. Os festivais da canção e as gravações como mercadoria cultural: lugares de *projeto*

Em maio de 1979,⁴¹² com a realização do Festival de Música Popular da Lanchonete I,⁴¹³ houve a congregação de vários artistas que atuavam na cena da canção. Parte do grupo participante do certame era formado por músicos que estavam iniciando sua incursão pelo meio musical da cidade. Mas ali estavam também compositores que já atuavam há mais tempo na cena musical local. Alguns meses depois do evento da “Lanchonete I”, a realização da Feira Pixinguinha e o Projeto Jaime Ovalle ratificaram a necessidade de se constituírem meios de expiar a produção musical local. Certamente, as ocasiões de encontro propiciadas por esses eventos foi o fator fundamental para que se afirmasse uma consciência de pertencimento por parte dos músicos, aquele mundo artístico, cujo mote era a necessidade de mostrar seu trabalho.

No discurso corrente entre os músicos contatados, os festivais nos anos 80, ao lado do “barzinho” da cidade, foram a principal vitrine para mostrar a produção que, então, era realizada. Pode-se encontrar aqui uma formação social que expressa a idéia de “estruturas de sentimento” criada por Raymond Williams para “descrever como [as] práticas sociais e hábitos mentais se coordenam com as formas de produção e de organização socioeconômica que as estruturam em termos do sentido que [são dados] à experiência do vivido” (CEVASCO, 2001, p. 97). Vejamos um empenho de explicitação do significado do conceito:

A conjunção de estrutura e símbolo que Williams propõe nas propriedades interativas estruturais da experiência histórica reflexiva, e cujo sentido

⁴¹² Em julho do mesmo ano foi realizado o “Festival Três Canções para Salinas”, nos moldes daquele que havia sido realizado em 1977 para a cidade de Belém. Dele participaram quase todos os que haviam submetido suas composições aos festivais “Três canções para Belém” e “Festival da Lanchonete I”. Isso ratifica a proposição lançada neste trabalho de que esses foram alguns eventos nos quais passou a se configurar de maneira mais consistente a cena da canção em Belém na década de 1980.

⁴¹³ Organizado e realizado por Francisco de Assis Miranda, proprietário do estabelecimento.

expressivo é articulado em práticas simbólicas imaginativas de arte e pensamento, é a base para a teoria geral da própria sociedade humana. [...] Como qualquer conceito formulado para a análise do fluxo emergente do processo social, ele precisa ser claro toda vez que é introduzido em um discurso crítico e toda vez que é aplicado à análise crítica das práticas sociais e culturais empíricas e concretas (FILMER, 2009, p. 373).

Ou seja, as ações desencadeadas no nível do cotidiano, foram fatores importantes na constituição de uma perspectiva de *projeto* no cenário da canção popular local integradas às condições materiais. Os festivais realizados na cidade Belém nos anos 1980, como concurso, onde se disputava uma premiação, tinham como elementos de motivação para participação, a possibilidade de gravação. Ter sua criação registrada em disco era a principal ambição do artista da música. Naquela época gravar era um processo bastante difícil, “quase ninguém gravava porque era muito caro [...] Quem gravava eram aqueles que já estavam há mais tempo na estrada”⁴¹⁴, a proposta de alguns festivais de efetuar tal registro das composições participantes era um fator de peso – para alguns, o mais importante - para que o compositor fizesse parte daquele certame.

A proposta de gravação das músicas escolhidas no Festival da Lanchonete I se enquadra na leitura de que ali havia uma “estrutura de sentimento”, haja vista que aquele momento histórico – em processo – tinha uma característica fulcral, qual seja, a busca pela utilização de possibilidades futuras para a concretização de um cenário musical local, e o registro em disco era um seu componente. Mas a gravação com as canções do festival não ocorreu.

Vistas por esse prisma é possível afirmar que as práticas dos atores sociais em prol de gravação estavam assentadas sob uma perspectiva de possibilidade de divulgação. Aí está a justificativa de se lidar com as representações dessas nos contextos dos festivais na Belém oitentista sob a noção de *projeto*, haja vista que se tratava de uma busca por satisfação de uma necessidade portadora de certo grau de coesão. Portanto, acredito que o conceito de estruturas de sentimento é um dispositivo teórico - metodológico interpretativo bastante apropriado para lidar com as práticas artístico-sociais desencadeadas nos festivais. Isso porque se for tratada como processo social, como experiência “prática” de conformação de capital social, o festival é elemento fulcral na rede social ali estabelecida – motivo e conseqüências desta. Assim é

⁴¹⁴Entrevista com o baterista Cássio Lobato, realizada em 29 nov. 2013. Aqui se trata de registros e gravações no âmbito da canção popular da linhagem da MPB, haja vista que artistas de outros gêneros musicais, como o brega, a guitarrada, o carimbo e as escolas de samba gravavam constantemente. Todavia, ainda que alguns artistas da cena da canção tenham gravado seus discos, isso era exceção quando comparado com o quadro mais amplo do cenário.

possível lidar com festivais como componentes formadores da dimensão mais ampla da cena musical belemense. O propósito aqui é a busca por compreendê-los antropologicamente enquanto articulações culturais como capital social.⁴¹⁵

O Festival da Lanchonete I foi dividido em duas etapas seletivas. Na primeira sagrou-se vencedor o cantor e compositor Marco André, com a música “Nega”. Na segunda, foi o cantor e compositor Alfredo Reis quem saiu vencedor, com a canção “Paragens”. Essas etapas ocorreram nas dependências da Lanchonete I. A fase final do festival ocorreu no Ginásio do Serviço Social do Comércio, Sesc, no dia 17 de junho de 1979. Do júri fizeram parte o Maestro Waldemar Henrique, o poeta Max Martins, o escritor Acyr Castro, a jornalista Elanyr Gomes da Silva e Enilda Alves, o professor e ex-radialista Gilmirez Melo e Silva e a cientista social Luzia Álvares Miranda. Esse júri assim premiou os participantes vencedores do festival: primeiro lugar ficou com Alfredo Reis e a música “Paragens”, em segundo lugar, Marco André com a canção “Nega”, em terceiro lugar, Almirzinho Gabriel com “Versinverso” e em quarto lugar Chico Sena com a música “Panorama Amazônico”. No intervalo do festival houve a apresentação do compositor João do Vale (OLIVEIRA, 2000, p. 400)

Dois pontos devem ser ressaltados aqui. O primeiro diz respeito a apresentação de João do Vale no intervalo das apresentações do referido festival. Esse compositor foi um dos grandes nomes da fase de constituição da MPB, nos anos 1960. Participou do famoso Show Opinião, que ocorreu entre 1964 e 1965, momento em que suas composições passaram ao patamar de leituras e expressões de cunho popular que tratavam de questões sociais e políticas. Sua principal composição foi “Carcará”, de 1963, parceria com José Candido, que se tornou integrante do Show Opinião e o consagrou como “poeta do povo” (BARRETO, 2012, p. 49). Ainda que por um momento sua carreira tivesse incursionado pelos meandros determinados pelo discurso politizado da canção participante, quando integrou o rol dos compositores de “música de protesto”, seu reconhecimento é, também, oriundo da sua produção de canções pautadas na temática regionalista. De certa forma, ambas estão imbricadas (Idem. p. 50).

Mas, o que é válido ressaltar da sua apresentação no festival, mesmo que esta tenha ocorrido mais de uma década depois de seu momento áureo como compositor politicamente engajado, é justamente a perspectiva política da cultura musical que ainda era bastante forte

⁴¹⁵ No sentido atribuído ao conceito por Robert Putnam, para quem “‘capital social’ se refere a elementos de organização social como as redes, normas e confiança social que facilitam a coordenação e a cooperação em benefício recíproco” (PUTNAM, 1995, apud. FREY, 2003, p. 176).

naquele momento. Esse destaque se justifica pelo fato de que, no Festival da Lanchonete I houve uma “menção honrosa” atribuída à composição “Traços Humanos”, de autoria de César Escócio. A canção do compositor acreano tinha como temática a “dura lida dos trabalhadores da construção civil da cidade”⁴¹⁶, observação feita por Escócio a partir da “encomenda” feita por seu chefe para que ele fizesse uma música para dos peões – na época, o compositor trabalhava na construção civil como técnico em edificações. A música faz referencia, direta, à ação do homem de fazer o concreto, misturando cimento, areia, barro, o que na linguagem corrente entre os trabalhadores desse ramo se chama “traço”. Sobre essa canção, é válido destacar o seguinte trecho da fala de César Escócio.

[Naquela época] eu trabalhava como técnico de edificações em construção. Como eu também fazia música, o meu chefe disse, ‘por que você não faz uma música para a peãozada? Daí, a partir da observação do trabalho eu fiz a música, inscrevi ela no Festival da Lanchonete I e ganhei na repescagem. Era uma música de forte cunho político, sim. Mas nada agressivo, que fosse tomado como um enfrentamento ao regime. Era mais uma forma de homenagear os trabalhadores da construção. Mas naquela época, falar no tema do trabalho era complicado. Havia a censura.’⁴¹⁷

Como demonstrado, no final da década de 1970 e início dos anos 1980 o tratamento artístico das questões sociais era ainda um mote para os músicos. Isso fica demonstrado pela presença de João do Vale e pela menção ao trabalho de César Escócio. Todavia, para os artistas locais o que interessava era naquele campo de possibilidade, inscrever uma arte musical local original.

Portanto, no espaço da Lanchonete I foi que ocorreu esse importante festival de música popular na cidade, o primeiro desde 1977, ano que ocorreu o “Festival Três Canções para Belém”, uma idéia do poeta Ruy Barata (OLIVEIRA, 2000, p. 383). Um demonstrativo da existência de uma rede a partir daquele momento é o fato apresentado pelo cantor e compositor Pedrinho Cavallero: para o “Festival Três Canções para Belém” ele compôs, em parceria com o poeta Jorge Andrade, o frevo “Bem-Te-Vi”. Jorge Andrade, por sua vez, conhecia o cantor Rafael Lima (que era cantor do grupo Sol do Meio Dia na época) que foi convidado para interpretar a música de Jorge Andrade e Pedrinho Cavallero naquele festival. Por conseguinte, foi Rafael Lima quem “levou” Pedrinho Cavallero para o teatro, onde esse iniciou sua carreira musical nessa “cidade onde tudo era interligado”.⁴¹⁸ Provavelmente por

⁴¹⁶ Entrevista com o cantor e compositor César Escócio, realizada em 4 dez. 2013.

⁴¹⁷ Idem. Ibidem.

⁴¹⁸ Entrevista com o cantor e compositor Pedrinho Cavallero, realizada em 2 de outubro de 2013.

conta do sucesso alcançado com as apresentações de música ao vivo naquele lugar, o proprietário do estabelecimento, certamente influenciado pelo clima dos “festivais”, promoveu o festival da Lanchonete I.

É válido destacar que nesse festival, cuja proposta política era circunstancial, participou o compositor Armando Hesketh, com a música “Amazônia”, composição de 1977. Esse fato que ocasionou seu desligamento da Feira Pixinguinha no ano seguinte.⁴¹⁹

O campus da Universidade Federal do Pará, no bairro do Guamá, era um peculiar lugar de canção na cidade. Na época, a organização de eventos de música era uma atividade comum atizada pelos estudantes. No clima de euforia da época, vários artistas do cenário da canção da cidade participaram dos eventos que ali ocorreram. E foram vários os festivais, mostras de arte, exposições fotográficas realizadas no Vadião, espaço localizado nas margens do Rio Guamá, que se tornou emblemático para as artes e práticas culturais no cenário da época.⁴²⁰ Para ali, ao longo da década, afluiu considerável número de pessoas para participar do “fórró do Vadião”, evento que se tornou ponto de referência para a noite da cidade. Mas, além de ali acontecerem os fórrós, a “turma que freqüentava aquele espaço promovia eventos culturais interessantes” (Machado, 2004), se referindo aos eventos de música que ali eram realizados, que se tornaram mais recorrentes e estruturados na segunda metade da década – por exemplo, o festival Dilúvio Cultural. Assim, pode-se tomar com destaque aquele espaço como um constituinte importante para a cena. Localizado em prédio recreativo no cruzamento do Rio Guamá com o Igarapé Tucunduba, o Vadião era um complexo onde havia um amplo espaço de ocupação efetiva pelos estudantes da universidade.

Nas dependências do Ginásio de Esportes da UFPA, também naquele campus, foi onde aconteceu o II Festival Universitário de Música Popular Brasileira, na Universidade Federal do Pará, promovido pelo Diretório Central dos Estudantes daquela instituição, nove anos depois do festival que revelou Fafá de Belém e Vital Lima, que a seguir a esses acontecimentos passaram a compor o cenário nacional da música popular. No festival de 1983 foram prestadas homenagens ao músico Tó Teixeira⁴²¹, que havia falecido recentemente. Atestando a prerrogativa regional do evento foi utilizado a denominação de Festival Boiúna

⁴¹⁹ Episódio apresentado no Capítulo 1. A canção já foi mostrada no Capítulo 2 deste trabalho.

⁴²⁰ Trata-se de um complexo de práticas de recreação destinado aos alunos da Universidade, mas que acabou por ser “ocupado” e foi transformado em lugar de atividades culturais no interior do campus. Também no interior do campus universitário, a Cantina do Básico também foi um espaço de reunião importante para práticas artísticas da cidade na época.

⁴²¹ Antonio Teixeira do Nascimento, Tó Teixeira, era violonista e compositor. Nasceu em Belém em 13 de junho de 1895, e faleceu em 1983. Conviveu com o meio da cultura popular e boêmio da cidade. Negro, na década de 1920 passou a tocar nos “salões aristocráticos” de Belém. Fez parte de inúmeros conjuntos “regionais” tocando violão, violino e contrabaixo. (SALLES, 2007).

de Música Universitária – Boiúna, a cobra grande que vive nos rios da Amazônia, segundo a lenda e, também, nome de uma composição de Tó Teixeira - como denominação do certame. Retoma-se ali o discurso de que o festival tinha como objetivo mostrar o que “o Pará tem em termos musicais”, segundo Regina Alves, organizadora do evento e secretária do DCE da UFPA na época.⁴²²



No primeiro plano, platéia. Ao fundo, palco das apresentações do II Festival Universitário de Música Popular Brasileira, no Ginásio de Esportes da Universidade Federal do Pará. Fonte: Jornal O Liberal. Belém, 28 de junho de 1983. p. 14.

Nesse festival, novamente o cantor e compositor Alfredo Reis foi o vencedor, com uma composição feita em parceria com o poeta Ruy Barata, chamada “Guarda Real”, uma guarânia com letra notadamente política que foi bastante tocada na época nos bares e rodas de violão da cidade. Em segundo lugar, “Estrada de Ferro Madeira-Mamoré”, de Antonio Carlos Maranhão com arranjos de José Luis Maneschy, e em terceiro lugar “Ruínas”, de Rafael Lima

⁴²² “DCE promoverá festival de música popular na época”. Jornal A Província do Pará. Belém, 7 de agosto de 1983. p. 12. O grupo que escolheu as 45 músicas que seguiram para as outras fases, de um universo de 150 inscritas, era formado por: Regina Alves, Zé Macedo, Sidney Piñon, Zélia Amador, Edgar Augusto e Daco, que representava a associação de músicos MUCA.

e Joaõzinho Gomes. No intervalo para a entrega da premiação se apresentou o cantor Walter Bandeira com o Grupo Gema e o cantor Zé Pretinho.⁴²³

Além dos citados, também participaram o cantor Rafael Lima, interpretando as músicas de Walter Freitas (“Ceci Amazonina”, “Merengueira” e “Tum-Tá-Tá”), o compositor e cantor Macário Lima (interpretando a música “Azena” e “Fogueira”), Pedrinho Cavallero, cantando parcerias com Jorge Andrade (as músicas “Sudário” e “Erendira Trêmula”), Amirzinho Gabriel (“Maxixe com Farinha” e “Leão do Equador”).⁴²⁴

Desse festival o que se pode destacar é que as questões político-ideológicas foram o mote para grande parte das composições, bem como das praticas sociais, como não poderia deixar de ser em se tratando de um festival universitário num contexto ainda sob o regime militar.⁴²⁵ Devido a isso, um dos requisitos para a inscrição e participação da canção no evento era apresentar o certificado de liberação fornecido pela Polícia Federal. “Guarda Real”, “Estrada de Ferro Madeira-Mamoré”, “Enrendira Trêmula” são canções políticas. Mas, ainda assim, uma das críticas que incidiram sobre o evento se pautava justamente no caráter “despolitizado” do festival, haja vista que as canções de peso político, questionadoras, segundo um dos que participaram do evento, Sérgio Darwich, foram desclassificadas nas fases classificatórias. Na visão desse artista, o corpo de jurados para aquele festival era formado por “conservadores e reacionários”, que tolheram as possibilidades de que o festival se consolidasse como um instrumento de esclarecimento político. E resolveu publicar seu desagravo, do qual extraí os seguintes trechos:

No concreto, o que a gente viu lá, foi a miséria filosófica dos grandes festivais, sem o luxo e o tamanho desses. Começa pelo estrangulamento do que havia de mais progressivo por um júri caretíssimo. Isso é, a eliminação do grosso da vanguarda expressado nas músicas Rosa Tumultuada, Padrão Global, Nicinha [...] Não foi um erro qualquer do júri, foi uma coisa grotesca, reacionária mesmo o que eles fizeram. [...] O festival [do DCE da UFPA] se converteu num circo chato, de números velhos e conhecidos.⁴²⁶

⁴²³ “‘A Guarda Real’ vence o II Festival de Música da UFPA”. *Jornal A Província do Pará*. Belém, 20 de novembro de 1983. p. 12.

⁴²⁴ *Idem*. *Ibidem*.

⁴²⁵ Nestes termos a justificativa da entidade representativa dos estudantes da UFPA para a realização do festival: “O velho Tó [Teixeira] vive até hoje no coração dos que se identificam com o povo oprimido, presente em sua obra e que serve como um exemplo da verdadeira cultura popular, um negro que, ao seu modo, travou uma luta grandiosa contra o nosso território sonoro, tão caro para nós como o trabalho e as riquezas hoje são tão usurpadas de seus verdadeiros donos”. “Homenagem a Tó Teixeira no festival”. *Jornal O Liberal*, Belém, 18 de novembro de 1983. p. 13.

⁴²⁶ *Idem*. *Ibidem*.

Interessante que um dos integrantes do júri, o poeta João de Jesus Paes Loureiro, foi diretor do CPC da UNE no Pará. Assim, certamente sua formação foi influenciada pelas preconizações do CPC da UNE nos anos 1960, o que resultou numa produção “engajada” em torno das questões identitárias da região. Ele chegou a ser preso pelo regime militar, além de ter sua primeira obra, o livro de poesias *Tarefa* apreendido e destruído (NUNES *et. al.*, 2004).

Para Darwich, os compositores que quiseram retratar nas canções as transformações sociais e políticas havidas nos últimos anos na América Latina – para ele um tema imperativo - foram calados por “um júri que desconhecia essa nova onda”⁴²⁷ e o seu elemento fulcral, as lutas da classe operária. Como se vê, a questão era eminentemente política, na visão do redator do desagravo. Cabe citar que teve uma composição sua eliminada na fase de classificações do festival. Para ele, as canções que “passaram” e foram premiadas não atendiam a “função dos festivais” naquele momento - ser o contraponto às banalizações efetivadas pela sociedade burguesa estabelecida (?).

Todavia, querelas acerca do sentido político de um festival da canção colocadas à parte, cabe notar alguns detalhes desse festival, como, por exemplo, a repetição dos artistas na premiação final do evento. O que teria havido para que Rafael Lima cantasse quatro músicas na final, por exemplo? Possíveis respostas só poderiam ser encontradas nas representações das memórias dos coevos, mas dessa forma não foi possível reconstruir aquele momento.

Uma das composições que Rafael Lima interpretou nesse festival, a música “Tum-Tá-Tá”, de Walter Freitas, se tornou emblemática no meio musical da época por ser portadora de uma linguagem que representava o regional por meio de uma construção estética tomada como peculiar, algo original. Na verdade, o compositor Walter Freitas é tido pelos interlocutores da pesquisa como um “caso a parte” na cena da canção local, devido as características das suas composições, o que pode ser demonstrado na utilização rítmica nas suas canções, e na utilização de compassos que não são comumente usados na composição popular, além de um jogo de palavras que, no tempo da música pela pronúncia que esse tempo pede são, às vezes, incompreendidas pelo ouvinte.

Realizado no ano de 1985, o VI Festival da Faculdade de Ciências Agrárias do Pará foi referenciado pelos interlocutores como o mais bem feito na cidade, até aquele momento. As doze músicas premiadas no evento foram registradas em disco patrocinado pela Secretaria Municipal de Educação e Cultura, então gerida por João de Jesus Paes Loureiro. Lançado em 1986, esse disco se tornou importante fonte informativa e registro artístico da produção

⁴²⁷Idem. *Ibidem*.

musical local. Isso porque era bastante difícil gravar canção popular na cidade, então registrar e lançar as canções requeria, também, certa quantidade de “informação”. Daí que o álbum, na verdade, se conforma como um conjunto informativo formado pelas canções, pela parte gráfica, pelas letras, pela ficha técnica e pelos registros de enunciação, como os agradecimentos (JANOTTI JR., 2006). Isso porque se propõe a ser um produto a ser disponibilizado segundo a lógica mercadológica.

O disco do Festival da FCAP é um produto cultural que tem vários registros de enunciação escritos por importantes atores sociais da cena da canção que funcionam como legitimadores do produto cultural. Vejamos como se pronunciou o poeta Ruy Barata:

Na ausência de uma gravadora em nosso Estado, a mencionada promoção [disco com as músicas do Festival] supre, em parte, o anseio criativo dos nossos compositores.⁴²⁸

Portanto, é reiterado, por essa fala do poeta, o discurso da ausência de meios de gravação para as produções musicais dos artistas da cidade. E o festival, aquele que se propunha ao registro, era um meio de que o artista visse seu trabalho se tornar um produto para consumo. Essa deficiência foi, segundo alguns artistas, o que impossibilitou um maior conhecimento da música popular paraense por parte de um público maior. No mesmo caminho vai a opinião do jornalista João Carlos Pereira:

Há seis anos um festival de música paraense não era documentado em disco. O último, se não me engano, foi a Feira Pixinguinha. [O disco do Festival da FCAP] é antes de qualquer coisa, um reconhecimento à produção musical de alto nível realizada em nossa terra.⁴²⁹

Abaixo, capa do disco do Festival da FCAP, gravado nos dias 11, 12 e 13 de novembro de 1985, sob a direção artística de Antonio Carlos Maranhão, e que foi lançado em 1986.

⁴²⁸ Contracapa do disco “Música do Pará – Série Música Popular de Belém – VI Festival da FCAP”, de 1986.

⁴²⁹ Idem. Ibidem.

Música do Pará

Série Música Popular de Belém

VI Festival da FCAP



Capa do disco no qual foram registradas as doze composições premiadas no certame. Fonte: Registro fotográfico do autor de disco localizado na Fonoteca Satyro de Melo, no Centur, Belém, Pará.

Belém do Pará é uma cidade bela, cálida e luminosa. Nela se desenvolve uma atividade artística e cultural de alto nível, originalidade e expressão. O que revela um povo de vida própria, contemplativo e doce, mas de integridade transparente na emoção, e excepcional força criadora. Talvez por sua origem indígena-lusitana, talvez por sua natureza envolvente, talvez pela proximidade com rio e sua especial atmosfera mítica, Belém é uma cidade de poetas, de músicos, de pintores, de atores, de escritores, enfim, uma cidade impregnada por atmosfera peculiar de sensibilidade para as artes.

A música ocupa, pela extensiva produção, qualidade e originalidade, um espaço marcante nesse quadro. Por isso, a Secretaria Municipal de Educação e Cultura, reconhecendo a necessidade de registrar aspectos dessa riqueza musical, em um processo de documentação e divulgação de exemplos expressivos dessa produção, inicia, com o presente disco, o projeto MÚSICA DO PARÁ, compreendendo duas séries: MÚSICA POPULAR DE BELÉM e MÚSICA FOLCLÓRICA. O sentido é o de abrir espaço à nossa produção musical e estimular a que outros sejam abertos por tantos que desejem apoiar as nossas artes.

João de Jesus Pires Loureiro
Secretário Municipal de Educação e Cultura

"A ideia da coleção iniciada por este disco é 'gênio'. Porque é uma forma de divulgar o nome de nossos músicos, de Belém, do Estado, no Brasil e fora do Brasil. Tem que ser repetida todo ano".
Sebastião Tapajós

Há várias maneiras de se fazer música; os compositores paraenses sabem das suas. Esta amostragem de alguns de nossos valores, apresentada neste elepê produzido pela SEMEC, é prova do potencial artístico de Belém. Torna-se difícil para mim, como compositor, a preferência por esta ou aquela faixa do disco, dado, ainda, o meu envolvimento como diretor musical do mesmo. Esse critério fica a cargo de vocês. Confrim.
Antonio Carlos Maranhão

O Festival de Música Popular Brasileira, realizado anualmente pela Faculdade de Ciências Agrárias do Pará, é, sem dúvida, o mais sério e o mais bem organizado de quantos já participou como concorrente ou como jurado. Na ausência de uma gravadora em nosso Estado, a mencionada promoção supre, em parte, os anseios criativos de nossos compositores. Parabéns aos professores e alunos daquele estabelecimento pelo êxito do Festival, sugerindo-lhes maiores êxitos no de 1986.

Rui Barata

O VI Festival da FCAP vem comprovar o que estamos fartos de saber, quanto à variedade, originalidade e autenticidade da música popular paraense, rica de ritmos e singularidades poéticas que retratam nosso dia-a-dia amazônico. Coube à SEMEC em boa hora galardão a nossos autores e intérpretes com a produção deste LP, que abrirá caminho para a enorme fila de talentos detidos de glória, merecedores de nosso respeito e estima.
Waldemar Henrique

Há seis anos um festival de música paraense não era documentado em disco. O último, se não me engano, foi a "Feira Pixinguinha". Agora, numa iniciativa da Secretaria Municipal de Educação e Cultura, o festival da Faculdade de Ciências Agrárias do Pará fica registrado neste LP, que antes de qualquer coisa, chega como um reconhecimento à produção musical de alto nível realizada na nossa terra.
João Carlos Pereira

Acho os festivais de importância para o surgimento de novos artistas, e sobretudo para mostrar como está o trabalho dos chamados grandes nomes. Vi o Festival da UFFa de 73 revelar Fafá, Vival Lima e Nilson Chaves. Cantel "Bom dia Belém" no "Três Cantões" que a FMB promoveu em 77, e entrei no disco da "Feira Pixinguinha" de 81 ao lado do Maranhão em "Sonhos de Valsa". Quer dizer: estou vacinado em festivais. Este da FCAP foi tão organizado e importante quanto aos que citei. Espero apenas que ganhe dos outros em divulgação. Precisamos levar nosso canto mais longe.
Edgar Augusto Proença

Nosso Cancioneiro Popular já tem perspectivas de seu produto criativo além do exercício do ato da criação. O presente disco enfoca uma amostragem do manancial metódico de nossos compositores. O disco vem em uma hora oportuna quando se discute a elevação de uma política cultural onde uma das vertentes se configura no apoio à produção artística e divulgação do produto final. Fluir não é tudo quando divulgar é preciso.
José Maria de Vilar Ferreira

Chico Sena
esta música que me inspira
em momentos

LADO A 1 - COMO UM SOLITÁRIO BOTO (Alfredo Rosa - 1º Lugar) 2 - FUGA DE VIOLA (Luiz Maranhão - 2º Lugar) 3 - TRANS (Ribeiro - Saldanha - 3º Lugar) 4 - CANTO DE ATRAVESSAR (Nelson Monteiro e Jorge Figueiredo) 5 - ESPICULACOES ACERCA DO SUICÍDIO DE UM ZE QUALQUIER (Chico Sena e Castilho) 6 - NORATÓ (Edson de Deus)

LADO B 1 - OLHO D'ÁGUA (Paulo Urbino) 2 - FLOR DO GRÃO-PARÁ (Chico Sena) 3 - DEMONADA (Augusto Cordeiro) 4 - NOS ARREDORES (Chico Sena) 5 - NOVA BANDEIRA (Chico Sena) 6 - URUBU DO VER-O-PESO (Orlando Silva)

Contracapa do disco. Na parte inferior, à direita, dedicatória ao compositor Chico Sena, que participou do festival e, naquele mesmo ano, cometeu suicídio. Fonte: Registro fotográfico do autor de disco localizado na Fonoteca Satyro de Melo, no Centur, Belém, Pará.

As músicas registradas no disco, em ordem de colocação no festival: “Como um solitário boto”, Alfredo Reis (1ª colocada); “Fuga de Viola”, de José Luis Maneschy (2ª colocada); “Trans”, de Ricke Sandres (3ª colocada); “Canto de atravessar”, de Márcio Motorril e Jorge Pimentel; “Especulações acerca do suicídio de um Zé Qualquer”, de Edir Gaya; “Norato”, de Eduardo Dias; “Olho d’água”, de Paulo Uchoa; “Flor-do-Grão Pará”, de Chico Sena; “Demonada”, Augusto Cordeiro; “Nos Arredores”, Cláudio Reis; e “Urubu do Ver-o-peso”, de Renato Silva. Abaixo a letra da música vencedora, “Como um solitário boto”.

“Como um solitário boto”

Quando as águas retirantes
partem pro mar,
rios em rios indo migrantes
por me deixar,
com a solidão das pedras,
minha dor, pelo mangal
a lua minguante
minguando meu mal
Como um solitário boto
vagando ao léu
no rastro da estrela do norte
no céu,
arde um amor apaziguado
sangrando dos esporões
de uma vil saudade
dos meus estirões,
Soure, Salvaterra e Breves
meu Gurupá,
certamente que a vida
começa lá
margearam a minha infância
das cuias de açai
pororocando a vida por vir

tapuio do Baixo Ararari
da paz de Almerim
da foz do Madeira
lançantes marés abriguei
banzeiros do mar
cunhãs de Vigia
voam os guarás nas ilhargas
das manhãs do Caeté
eu de bubuia a lembrança
das encostas de Alenquer
ganhando essas ilhas e várzeas,
aningás, tajás, baixões do Amazonas
veredas, brenhas do teu cio
na calma do rio, que morre
e deslonga
irei te alongar nas correntes
das nascentes, do querer
pelas manhãs paraoaras
desnudar-me e reviver,
pelas manhãs paraoaras
desnudar-me e reviver

No II Festival da Faculdade de Ciências Agrárias do Pará, Alfredo Reis venceu com a canção “Garras Brancas” e também levou o segundo lugar, com a composição “Errante”. “Garras Brancas” é uma composição que trata da questão social, uma leitura acerca das “imposições das questões sociais” que incidiam sobre a Amazônia nos anos 1970 e 1980. O mote é a questão de terras, tema que recorrentemente provocava conflitos violentos na época na região. Daí que, segundo Reis, era necessário que se fizesse canção que denotasse tais temáticas por meio da criação artística que tratasse das questões regionais. Ampliando o campo de observação, o compositor diz que, todavia, esse regional não deve ser uma leitura estritamente dirigida pelo regionalismo simplista e bairrista, haja vista que, na concepção de Alfredo Reis, “o regionalismo tem que ser colocado em uma linguagem universal para que

haja interação. A Amazônia pode e deve ser destacada, mas numa construção estética, numa linguagem amazônica que destaque a identidade local”.⁴³⁰

Chico Sena morreu em 1986, aos 26 anos de idade, e até ali já havia criado cerca de 50 canções, em várias parcerias. No seu relato de memória sobre o músico, diz César Escócio,

O Chico [Sena] era um bom músico, era canhoto, e não tocava com as cordas invertidas. No dia que ele morreu eu estava tocando no [bar] Pariká. Dois dias antes de ele morrer eu e minha mulher fomos fazer uma visita pra ele. Ele não estava em casa, disseram que ele tinha saído, mas que ele estava bem. O Chico gostava mesmo era de falar com o Ruy Barata. Depois de um tempo afastado, ele estava voltando a tocar na noite.⁴³¹



O cantor e compositor Chico Sena tocando na noite, com o violão invertido, outra característica que o destacava no cenário musical da época. Fonte: <http://www.orm.com.br/amazoniajornal/interna/default.asp?modulo=222&codigo=336740>. Acesso: 19 dez. 2013

Retomando sobre o disco do VI Festival da FCAP, esse produto foi marcante na cena da canção porque possibilitou que ocorresse um incentivo à feitura de músicas, tal como o disco da Feira Pixinguinha havia sido no início da década. A realização do disco com as

⁴³⁰Entrevista com o cantor e compositor Alfredo Reis, realizada em 28 out. 2013.

⁴³¹Entrevista com o cantor e compositor César Escócio, realizada em 4 dez. 2013.

composições finalistas do festival foi tomada como uma “idéia genial”, haja vista que era um material que possibilitava que ocorresse a divulgação dos nomes dos músicos locais no Brasil e fora do Brasil”, segundo o violonista Sebastião Tapajós.⁴³² No mesmo sentido, ratificando a ideal forma específica de fazer música dos compositores locais, Antonio Carlos Maranhão, que foi diretor artístico desse festival, assina texto onde diz:

Esta amostragem de alguns de nossos valores, apresentados neste elepê produzido pela SEMEC, é a prova do potencial artístico de Belém. Torna-se difícil para mim, como compositor, a preferência por esta ou aquela faixa do disco. [...] esse critério fica a cargo de vocês [público].⁴³³

Em 1986 já era Secretário Municipal de Educação e Cultura era o poeta e professor João de Jesus Paes Loureiro, importante articulador na cena artística da cidade e, posteriormente, no âmbito do estado (CASTRO; CASTRO, 2012). Desde o início de sua incursão pelo meio artístico e político, Paes Loureiro defendeu como meta prioritária o fortalecimento, o reconhecimento da cultura popular local porque a cidade de Belém, na sua leitura, era portadora de um “*ethos* estético”. Isso é demonstrado no seguinte texto, citado na íntegra:

Belém do Pará é uma cidade bela, cálida e luminosa. Nela se desenvolve uma atividade artística e cultural de alto nível, originalidade e expressão. O que revela um povo de vida própria, contemplativo e doce, mas de integridade transparente na emoção e excepcional força criadora. Talvez por sua origem indígena-lusitana, talvez por sua natureza envolvente, talvez pela proximidade com o rio e sua especial atmosfera mítica, Belém é uma cidade de poetas, de músicos, de pintores, de artesãos, de atores, de interpretes, de escritores, enfim, uma cidade impregnada por atmosfera peculiar de sensibilidade para as artes.⁴³⁴

Nesse texto se vê um claro argumento erigido como sustentação da particularidade a cidade, idéia de ser o espaço ocupado por pessoas envolvidas em uma “atividade artística e cultural de alto nível, originalidade e expressão”, o que por sua vez pode ser resultado de uma pretensa “atmosfera mítica”. É importante assinalar essas assertivas porque elas estão grafadas na contracapa do disco do VI Festival da FCAP, o que significa dizer que se trata de um discurso legitimador da produção contida no material – o disco com as gravações como mercadoria cultural. Um fator a mais que corrobora para que essa construção narrativa seja

⁴³² Contracapa do disco *Música do Pará – Série Música Popular de Belém – VI Festival da FCAP*, Secretaria Municipal de Cultura, Prefeitura Municipal de Belém, 1986.

⁴³³ Idem. Ibidem.

⁴³⁴ Idem. Ibidem.

justificada é que foi redigida por Paes Loureiro, membro gestor da esfera municipal para a área da cultura na época, para quem a cidade, independente do ramo das artes, é habitada por criadores artísticos de destacada competência. É aventada no texto a possibilidade de que essas características sejam dadas pelo convívio com o lugar, com a natureza – a floresta, o rio -, mas também é lançada possibilidade de que a miscigenação entre o indígena e o português seja fator contributivo para essa visão idiossincrática sobre a cidade.

Tratando especificamente da forma artística canção, continua Paes Loureiro,

A música ocupa, pela extensiva produção, qualidade e originalidade um espaço marcante nesse quadro. Por isso, a Secretaria Municipal de Educação e Cultura, reconhecendo a necessidade de registrar aspectos dessa riqueza musical, em um processo de documentação musical e divulgação de exemplos expressivos dessa produção, inicia, com o presente disco, o projeto Música do Pará, compreendendo duas séries: Música Popular de Belém e Música Folclórica. O sentido é o de abrir espaço à nossa produção musical e estimular a que outros sejam abertos por tantos que desejem apoiar as nossas artes.⁴³⁵

No que diz respeito às distinções entre música popular e música folclórica, haja vista que Paes Loureiro apontou tal separação, Vasco Mariz (2002) nos dá uma indicação. Tomemos a definição de Renato Almeida sobre o que é música folclórica. Diz:

Música folclórica é aquela criada ou aceita coletivamente no meio do povo. Mantém-se por transmissão oral, transformando-se, variando ou apresentando aspectos novos, destinados à vida funcional da coletividade. (ALMEIDA, *apud*. MARIZ, 2002, p. 18)

A música folclórica nasce no meio de um grupo que a difunde por transmissão oral. É representação de uma coletividade com características próprias e estáveis. Portanto, a partir desta definição, podemos enumerar quatro elementos que a caracterizam: a) é criada no meio do povo e apócrifa; b) sua transmissão é estritamente oral; c) possui uma variabilidade – novos aspectos podem ser apresentados; d) possui uma função dentro do grupo. (Então, o registro das “músicas folclóricas” é uma ação de cristalização do conhecimento popular).

Já a música popular, segundo Mariz, é transmitida por meios convencionais de divulgação e por processos mais desenvolvidos (sendo estes a indústria fonográfica, partituras, radiodifusão, televisão, fitas, filmes). Sua criação destina-se a satisfazer as “necessidades” do meio urbano e industrial. É passível que haja a interferência de outros

⁴³⁵ Idem. *Ibidem*.

elementos na sua composição, pois tema a característica de ser bastante maleável. (MARIZ, 2002, p. 16)

José Geraldo de Souza, no II Encontro de pesquisadores de Música Popular, realizado em Brasília no ano de 1976, valeu-se da definição sobre o conceito de música popular do 2º Congresso Brasileiro de Folclore, realizado em Curitiba, no ano de 1953, transcrito a seguir:

Música popular é aquela criada por autor conhecido, dentro de técnica mais ou menos aperfeiçoada e se transmite por meios comuns de divulgação musical. (SOUZA, *apud.* MARIZ, 2002, p. 15)

Assim, é possível auferir sobre a música popular que: a) quanto à criação o autor é conhecido; b) a técnica da obra é de um estilo mais ou menos aperfeiçoado; c) sua transmissão é feita através da utilização dos meios de comunicação.

Sendo a música a forma de arte que mais facilmente se espalha pelo campo social, a divulgação da proposta de fazer conhecer a “música popular de Belém” feita no estado do Pará é parte de um projeto maior daquela secretaria. A estratégia usada é dar espaço para que essa modalidade de arte apareça. Mas, cabe destacar, se trata de música paraense, distinguida em duas séries: a popular e a folclórica. Essa afirmação de um projeto de “resgate” da cultura popular é a marca do projeto de Paes Loureiro como gestor de políticas culturais (CASTRO; CASTRO, 2012), tanto no tempo que esteve à frente da Secretaria Municipal, quanto depois, quando passou a gerir a Secretaria de Estado para cultura. Nesse sentido, aquele momento de ebulição cultural, mais precisamente na cena da canção, é notado e passa a constituir o corpus das políticas culturais.

Pode-se dizer que essas “assinaturas” por nomes de destaque na cultura musical local foi uma estratégia de legitimação à produção ante o público. É nesse sentido que o Maestro Waldemar Henrique, nome de peso no cenário musical local que também escreveu na capa do disco, erige seu panegírico ao Festival e a conseqüente feitura do disco. Abaixo a reprodução do seu texto:

O VI Festival da FCAP vem comprovar o que já estamos fartos de saber, quanto à variedade, originalidade e autenticidade da música popular paraense, rica de ritmos e singularidades poéticas que retratam nosso dia a dia amazônico. Coube a SEMEC em boa hora galardoar nossos autores e

intérpretes com a produção deste LP, que abrirá caminho para a enorme fila de talentos ávidos de glória, merecedores de nosso respeito e estima.⁴³⁶

Pelos textos, e por seus autores, pode-se ver que a realização do VI Festival da FCAP e a gravação do disco foram uma ação importante para aquele cenário. Na verdade importava, também, o disco como registro, como documento, para a história da música popular de Belém, como salientou Paes Loureiro. A grande expectativa gerada pela produção do disco era que ele realmente ganhasse conhecimento de um público grande, que fosse divulgado de maneira consistente, o que o levaria a alcançar o que outros festivais não haviam conseguido: divulgar de forma satisfatória a produção dos músicos locais, segundo o jornalista Edgar Augusto⁴³⁷.

Em 1985 aconteceu o Festival Variasons como uma consequência direta do que era motivado por aqueles “anos musicais”. Não se tratava de um certame, mas a ideia do criador do evento, o músico Ferrari Jr., era que esse evento fosse um espaço para mostrar a música que estava sendo feita na cidade, uma tentativa que “pretendia a alquimia de aproximar o imperfeito do perfeito”⁴³⁸. Na verdade, o festival era destinado ao movimento de *rock*, mas nas várias versões artistas da cena da canção acabaram tomando parte. Na primeira do evento Eduardo Dias, Almirzinho Gabriel, Salomão Habib se apresentaram. Sobre a “mistura” proposta pelo festival, diz o jornalista Ismael Machado;

[...] para mesclar as várias tendências e estilos de som, o Variasons foi dividido em “peso leve”, “peso médio” e “peso pesado”, sendo a primeira representada pela música regional, como o “pau e corda”, o “carimbo” e outros ritmos. O peso médio era a tradicional música popular brasileira, o jazz, a música instrumental paraense, o pó mais leve. Já o peso pesado, como o nome diz, era para o rock, com suas derivações (MACHADO, 2004, p. 22)

Na distinção apresentada pelo jornalista há uma escala hierárquica dada pelo “peso” do gênero musical. Mas, ainda que artistas do mundo da canção popular da linha da MPB estivessem ali, o balanço apresentado pelo jornalista apresenta um número bem maior de bandas de *rock* – o que é lógico, haja vista que seu trabalho é sobre o movimento de *rock* na cidade - ante os outros gêneros participantes do festival. Mas, ainda assim “por incrível que possa parecer” (Idem. p. 25), se apresentaram grupos de MPB, de *Jazz*, instrumental, regional, etc., considerando a proposta de ser o festival o “mais democrático (e anárquico) possível”,

⁴³⁶ Idem. Ibidem.

⁴³⁷ Idem. Ibidem.

⁴³⁸ Disponível em: <http://ferraristudio.blogspot.com.br/2011/08/variasons.html>. Acesso: 23 jan. 2014.

segundo Ferrari Jr.⁴³⁹ Ou seja, esse evento se configurou como um importante momento de sociabilidade e interação entre os músicos distintos gêneros. E importante porque ocorreram outras edições. Em 1989, na quinta versão, com o Variasons já instrumentalizado pelo aparato de Estado, “com apoio da Seduc [Secretaria de Estado de Educação] e da Secult [Secretaria Executiva de Cultura]” (MACHADO, 2004, p. 24), se apresentaram Pedrinho Cavallero, Salomão Habib, Eduardo Dias e Armando Hesketh no “evento de rock”.⁴⁴⁰

Os festivais da canção na cidade nos anos 80 se configuraram como uma forma de exposição para as criações artísticas. Mas os festivais tinham, também, outra função fundamental: o estabelecimento de práticas de sociabilidade entre os integrantes da cena a partir dos contatos nos “bastidores” do evento. Muitas vezes, a partir do ensejo dado pelo festival é que os músicos se reuniam para construção de trabalhos artísticos. Ou seja, era uma motivação desencadeada pela ocorrência do festival que legitimava a “empolgação” para se compor. Por outro lado, apenas compor músicas para festival não se configurava como uma motivação cabal. Os artistas da cidade, e também de outros lugares inscreviam composições que já haviam sido feitas em momentos anteriores, resultados de seu processo criativo, não sendo o festival a motivação para a criação. Contudo, havia festivais que lançavam um tema específico, o que obviamente, era trabalhado pelo compositor.

É preciso dizer ainda que a maior parte dos festivais ocorridos na cidade tinha um caráter local, haja vista que a participação de artistas de outras regiões era muito pequena, se comparada ao número de participantes da cidade. Uma das justificativas para essa situação era o dispêndio financeiro com deslocamento.

Muitos compositores tinham duas ou três músicas, as inscreviam para a participação do festival. Como na maioria das vezes não podiam participar interpretando todas, “passavam”, isto é, disponibilizavam para outros intérpretes. Isso ocorria porque havia um projeto de grupo que vislumbrava uma unidade na cena: todos procuravam contribuir, pois havia uma perspectiva comum de fortalecimento da música local, não sendo motivo de discriminação se a composição era um samba, um carimbó, MPB ou outro gênero.⁴⁴¹

O fato notório é que no decurso da década, os nomes que participaram dos festivais eram os mesmos que estavam na gênese da cena oitentista, no início da década. Isso é

⁴³⁹ Idem. Ibidem.

⁴⁴⁰ A manchete do jornal O Liberal da época dizia: “150 músicos vão rolar três dias de muito *rock*” (MACHADO, 2004, p.24). No livro *Decibeis sob mangueiras*, Ismael Machado, lidando com a parte de *rock* do Variasons, apresenta detalhes desse festival. É preciso notar que o jornalista usa o rótulo MPP, Música Popular Paraense, quando se refere à canção popular local em seu livro.

⁴⁴¹ Os músicos César Escócio, Pedrinho Cavallero e José Luis Maneschy convergem para essa opinião em suas falas.

demonstrativo da continuidade de proposta naquele cenário, do mesmo projeto. Significa dizer que a compreensão dos aspectos mais gerais da questão “fazer música na cidade” era ainda um processo, uma busca em andamento, a continuidade de algo que pairava no cenário da canção local havia anos. Todavia, se fazia música, e era isso o que importava para grande parte dos músicos da época, a necessidade de fazer um som, de expressar uma sonoridade diz Cássio Lobato. Mas era necessária a estrutura para que isso ocorresse. E os festivais eram esse – outro – espaço para divulgação.

Segundo o compositor José Luis Maneschy, os festivais, desde o Três Canções para Belém, passando pela Feira Pixinguinha e outros realizados no decurso da década, foram os responsáveis por haver uma coexistência de gerações. Isso possibilitou uma interseção de indivíduos de distintas gerações.⁴⁴²

Os festivais, estudantis, universitários, tiveram uma importância muito grande para nós como músicos, naquele momento. Um ponto é que era uma possibilidade de apresentar o trabalho para um público maior que aquele que acompanhava o músico no barzinho. E ocorreram festivais importantes, como o da FCAP, de 1985, onde tive uma música classificada em 2º lugar. Depois saiu um disco. Havia uma autonomia, eram os músicos que procuravam a iniciativa de se apresentar. Os festivais eram um pouco uma espécie de resposta a efervescência musical que havia na cidade na época. De certa forma, pode-se dizer que a trajetória do músico, do compositor e cantor, naquele momento seguia um caminho que ia do festival, que referendava a produção autoral, e chegava na noite, se apresentando em bares e casas de show. A consequência disso é a fomentação da produção autoral.⁴⁴³

Pertinente avaliação do processo essa realizada pelo músico. A idéia de “efervescência”, todavia, é apresentada como o *leitmotiv* da solidificação da cena. Esse momento de efervescência, discurso reiterado e expressão enunciada por mais de um interlocutor da pesquisa, pode ser aqui tomado na acepção durkheimiana, haja vista que se trata de um elemento no processo constitutivo daquele cenário. As ações coletivas ali desencadeadas acabaram por criar a idéia de que havia um “ser comum”, e é isso viabilizou a ocorrência dos sentimentos coletivos. Tomado como termo nativo, essa idéia de efervescência reiterada constantemente ao longo da narrativa, permite que se faça uma leitura por um determinado ângulo de visão que nota a conformação de um pensamento comum por parte dos atores sociais sobre a cena da canção belemense como resultado da agitação social ocasionada pelo contexto experimentado por eles. A idéia de “efervescência”, segundo

⁴⁴² Entrevista com o violonista e guitarrista José Luis Maneschy, realizada em 17 jan. 2014.

⁴⁴³ Idem. *Ibidem*.

Durkheim (2000), diz respeito a emoções que são criadas e externadas quando as pessoas se reúnem. Trata-se de um sentimento que é produzido pela experiência da vida em grupo sendo, portanto, uma experiência coletiva. Dito de outra maneira, a forma como os atores sociais experimentaram aquele momento foi “ditada” por uma leitura do contexto oitocentista como algo excepcional, haja vista que estavam diante de um quadro de mudanças em processo e que lhes apresentavam outros possíveis campos de possibilidades.

O que até aqui foi mostrado é válido para indicar a existência de um preciso contexto histórico, no qual a cultura musical local se efetivou como resultado da articulação entre os atores sociais, o que referenda a constituição das redes sociais de troca e consumo do produto musical na cidade. É isso que nos fornece como informação as considerações apresentadas.

A cultura musical da terra teve “sentimento de apreço demonstrado pela Empresa Engeplan Construtora”⁴⁴⁴ por meio por meio da gravação de um disco com músicas inéditas, de compositores paraenses, para marcar a passagem de seu aniversário de 20 anos de atuação na região. Segundo texto de apresentação, assinado por Alfredo Oliveira, o *cast* que compôs a produção era formado por,

[...] nomes consagrados, inclusive lá fora – Nilson Chaves, Vital Lima, Paulo André e Ruy Barata. [...] Conta também com a presença [...] de um seresteiro – Edyr Proença em parceria com Antonio Carlos Maranhão. Há ainda o romantismo inveterado de Galdino Pena e a musicalidade do pessoal mais novo: Almino [Henrique], Ronaldo Silva, Lúcio Mousinho, Marco André, Toni Soares e Almirzinho Gabriel. [Cantando] Walter Bandeira, Delço Taynara e alguns [intérpretes são os] próprios compositores.⁴⁴⁵

O grupo de músicos que participou do disco é formado por alguns que já atuavam a mais tempo na cena, como o baixista Mini Paulo, os bateristas Sagica e João Bererê, os percussionistas Dadadá e Paulinho Assunção e o guitarrista e violonista José Luis Maneschy. Esses dividem a parte instrumental com músicos “novos”, como o tecladista Luiz Pardal, o baixista Baboo Meireles e o saxofonista Paulo Levy, entre outros. Importante notar a participação dos cantores Joba, Nicinha e Suelene nos vocais da canção “Caso”, haja vista que

⁴⁴⁴ COLEÇÃO ENGEPLAN. *Música Popular Paraense*. (LP). Belém: 1989, Vol. 1. O disco foi gravado no estúdio da RJ Produções Ltda. em Belém, entre os dias 10 de outubro e 08 de novembro de 1989. A Engeplan – Engenharia e Planejamento é uma empresa de construção que atuou na cidade nos anos 1980. Pode-se deduzir que o patrocínio deste disco foi resultado das ligações entre a empresa e os mediadores culturais em ação naquele momento, como o músico Almirzinho Gabriel, filho de eminente político local, Almir Gabriel, assim como a participação do médico Alfredo Oliveira, o redator do texto de apresentação. O ensejo pela passagem do aniversário de atuação da empresa na região foi aproveitado para a divulgação da canção popular da cidade. Importante notar que se trata de um empreendimento que entremeia artistas de diferentes gerações.

⁴⁴⁵ Idem. Ibidem.

os mesmos participaram em muitas gravações de discos de artistas de outros gêneros musicais nos anos 80. A direção musical esteve sob responsabilidade do músico Almirzinho Gabriel.



Capa do disco *Música Popular Paraense*, de autoria do artista plástico Paulo Chaves, produzido pela empresa Engeplan Construtora. Fonte: Registro fotográfico do autor de disco localizado na Fonoteca Satyro de Melo, no Centur, Belém, Pará.

O disco conta com as seguintes músicas: Lado A: “Mesclado”, de Almino, interpretada por ele mesmo;⁴⁴⁶ “Fogueiral”, de Ronaldo Silva, interpretada por Ronaldo Silva e Lúcio Mousinho; “Quarto abandonado”, de Edyr Proença e Antonio Carlos Maranhão, interpretada por Edyr Proença; “Beleza”, de Nilson Chaves, interpretada por ele mesmo; e “Urgente”, de Galdino Pena e Ruy Barata, interpretada por Walter Bandeira. No Lado B: “Caso”, de Vital Lima, interpretada por Delço Taynara; “Afinal”, de Marco André e Alfredo Oliveira, interpretada por Marco André; “Tronco Submerso”, de Paulo André e Ruy Barata, interpretada por Paulo André Barata; “Grafite Blues”, de Almirzinho Gabriel e Toni Soares, interpretada por Almirzinho Gabriel; e “Tao”, de Vital Lima e Marco André, interpretada por Vital Lima.⁴⁴⁷

Das composições contidas no disco, apenas duas fazem referência direta a temas regionalistas. A maior parte das canções trata de temas “românticos” e uma incursiona por

⁴⁴⁶ Na época, o músico usava o nome artístico de Almino. Trata-se do cantor e compositor Almino Henrique.

⁴⁴⁷ Em 1990 foi lançado do disco “Paulo para sempre Ruy – Música Popular Paraense- Coleção Engeplan. Vol. 2”. Apenas com composições da dupla Paulo André e Ruy Barata.

meandros de cunho “filosófico”. Por outro lado, é importante ressaltar a perspectiva de “política cultural” contida na obra, o uso da denominação Música Popular Paraense, assim como demanda certa atenção a participação dos artistas que compuseram a obra, além da autoria do texto de apresentação de Alfredo Oliveira, conhecedor do mundo da música local que faz às vezes de mediador cultural quando “apresenta” a obra.

Registro igualmente importante é o disco de um dos mais destacados compositores que integrou a cena da canção popular na cidade na segunda metade da década, Eduardo Dias. Intitulado Lira d’Água, é um disco compacto simples com quatro músicas: “Curumu”, “Cabanear”, “Águas” e “Flor do Desejo”, todas de autoria do cantor. Gravado em Belém, no Estúdio Gravodisco, o disco foi produzido pelo próprio Eduardo Dias. Participaram da gravação os músicos Armando Hesketh, violão e voz; Marlise Borges, flauta transversal; Jáder Oliveira, acordeon; Chico Henriques, percussão e efeitos e Aurélio Ramalho, contrabaixo. Com exceção da flautista Marlise Borges ⁴⁴⁸, os outros músicos eram integrantes do Grupo Néctar. Os arranjos das músicas “Águas” e “Curumu”⁴⁴⁹ foram de autoria de Armando Hesketh e Marlise Borges, e para os arranjos da música “Flor do Desejo” se incumbiu o compositor Walter Freitas.

Destaque desse disco é a canção “Cabanear”, cujo tema é a guerra civil que ocorreu na região entre 1835 e 1840, denominada Cabanagem. No ano de 1985 ocorreram vários eventos em Belém em comemoração aos 150 anos do movimento cabano. Segundo Fábio Castro, “[a celebração da guerra civil] engendrou um fulgor nativista sem igual a começar pelo poder público, que fez construir um monumento para receber os restos mortais dos líderes dos movimentos, todos eles trasladados do interior e recebidos com honras de chefe de estado” (CASTRO, 2011, p. 146-147). Segundo o sociólogo, tal espetacularização acabou por ser assimilada pelos artistas e intelectuais da cidade na época. Ainda que não seja esse o caso da canção “Cabanear”, a sua construção narrativa e proposição simbólica seguramente se deve a perspectiva de ser uma representação da temática das questões locais, nesse caso pelo âmbito da luta popular na Amazônia. A utilização do mote da Cabanagem na canção foi certamente influenciada pela passagem das comemorações do sesquicentenário daquele

⁴⁴⁸ Pesquisa a obra de Walter Freitas, sobre o que realizou trabalho de doutorado.

⁴⁴⁹ Vila de Curumu é uma comunidade que está localizada na região do município de Óbidos, Mesoregião do Amazonas, no Estado do Pará. É o lugar de origem do músico. Esse termo foi “acrescentado” ao nome artístico do compositor e cantor. A ele geralmente se referem como Eduardo Dias, ou o “Curumu”. Entrevista com o cantor e compositor Eduardo Dias, realizada em 26 de janeiro de 2014.

episódio emblemático para a história da região, haja vista que o disco “Lira d’água” é do ano de 1987. Abaixo a letra da canção “Cabanear”.

“Cabanear”⁴⁵⁰

Carnavais, cataclisma
Cardumes de dor
Delirantes, farsantes
Aos ventos do amor
Navegar, rio-mar
Triste mar, dissabor
Pelas veias do tempo
Só resta o sangrou
Sangue norte que corre
Sem norte sem cor
Que a espada do ventre
Nativo brotou
Sonho quase sonhado
Deu Imperador... impera a dor
Ainda é noite na manhã
Mas o sol renascerá
E eles vem todos de branco
São abutres disfarçados de canções
Fruta fresca nos dentes
Da fera ficou
Paraense selvagem
Levanta senhor
Negro macho cabano
Cafuso lutou
Sonho norte campeia
Reluz no equador
Emergindo da ira

⁴⁵⁰DIAS, Eduardo. *Lira d’água*. (Disco Compacto). Belém: Gravodisco, 1987. O disco foi patrocinado por Escritório Imobiliário Urubatan d’Oliveira.

Dos mitos bradou:
Tocantins, Karajás
Terra verde que sou
E melhor se alestrar
Que o lutar não acabou
minha terra verde azul
lua grávida de sal
que esse canto feito pranto
já é tanto
que nem sabe do luar

Segundo Luis Galdino, em texto de apresentação na capa do disco de Eduardo Dias,

A música de Eduardo Dias é genuinamente amazônica, sobretudo porque nos traz à mente a imagem dos barrancos, dos remansos da beira do médio Amazonas. Com seu jeito de todo especial de traduzir a sua vivência. ‘O Amazonas vais subindo, é triste... mas é lindo’ aliado a um estilo marcante e pessoal, evidente em composições como “Cabanear”, consegue cantar o canto das águas, o universo do homem amazônida de uma forma talentosa e promissora, como nesse Lira d’água.⁴⁵¹

Ainda no ano de 1987, o compositor Walter Freitas grava o LP “Tuyabaé Cuaá”,⁴⁵² pelo selo Outros Brasis, na cidade do Rio de Janeiro, e é lançado no ano seguinte. Walter Freitas teve participação ativa, e bastante importante na cena cultural da década de oitenta na cidade. Todavia, é tido como um “caso a parte”, um artista portador de “um diferencial”, segundo alguns interlocutores dessa pesquisa.⁴⁵³ De toda forma, o que importa aqui é lidar com o fato de que a gravação de Tuyabaé Cuaá foi um marco no processo de constituição da música local, se transformando em um tópico destacado nessa trajetória. Em entrevista para a pesquisadora Marlise Borges, Walter Freitas diz:

[O disco foi] um avanço, mais do que uma referência, porque a referência é aquilo que é visível a uma grande quantidade de pessoas, oferecendo-se para que se utilizem dela com o propósito de avançar. No caso, o [disco Tuyabaé

⁴⁵¹Idem. Ibidem.

⁴⁵² FREITAS, Walter. *Tuyabaé Cuaá*. (LP). Rio de Janeiro: Outros Brasis, 1987. O disco contou com a participação de importantes músicos do cenário nacional da época. Foi produzido por Nilson Chaves (produção musical) e Marcos Quinan (produção geral).

⁴⁵³ Ainda que Walter Freitas fosse integrante do ambiente da canção popular na cidade, sua postura, e sua trajetória, apontam no sentido de que esse artista que tinha um *projeto* individual na cena.

Cuaá] não chega a ser tão visível assim. Ou seja: a diferença entre ser referência ou avanço estaria nesse quantitativo, nessa visibilidade. O que ocorre é que quem vai conhecendo, quem vai entrando em contato com ele, fatalmente tem de parar pra pensar. E acaba mesmo tomando o meu disco como referência. Penso que haja quem o tenha tomado como referência. Outros detestam e o abandonam. Outros tentaram copiar *ipsi literis* o que eu proponho (como o Rafael Lima). Há quem o excre (intimamente, claro).⁴⁵⁴

O compositor tece uma análise sobre o seu trabalho pautado na idéia de longevidade e na certeza de que sua produção é algo grandiosa. O que interessa aqui é reter que se trata, aos seus olhos, de uma gravação que colocou “avanços” em todos os sentidos: na linguagem, nas questões técnicas, enfim, um processo complexo. Isso, certamente, contribuiu para a idéia do caráter hermético de sua obra, segundo assim a lêem alguns de seus contemporâneos que a ela se referiram nas entrevistas.

Walter Freitas iniciou sua incursão pelo meio musical local no ano de 1980, com a participação na Feira Pixinguinha, no qual teve duas músicas selecionadas e gravadas no disco do Festival. Sobre esse episódio, diz:

A Feira Pixinguinha foi um festival em que meti após sete anos de busca pela minha própria linguagem musical, sentado e tocando violão no quintal da minha casa e depois de ver fracassado o projeto inicial na companhia de meus primeiros parceiros. Surpreendentemente, classifiquei duas músicas entre as finalistas e tive as duas incluídas entre as doze que constaram do disco-prêmio. Isso me propiciou uma inserção mais inesperada ainda no conjunto Sol do Meio-Dia e uma estréia maravilhosa logo no Theatro da Paz.⁴⁵⁵

Segundo a pesquisadora Marlise Borges, sobre o disco de Walter Freitas,

[O] “Tuyabaé Cuaá” – A Sabedoria dos Antigos Pajés -, é obra de arte verbo-musical que cumpre uma função: a de recuperar e ativar uma certa memória coletiva. Walter Freitas é o autor, músico e compositor paraense que traduz as tradições da cultura amazônica. Criador de uma nova estética musical, adora causar “estranhamento”, ao partir de ritmos e compassos irregulares e estruturas harmônicas e melódicas complexas. Em “Tuyabaé Cuaá”, [Walter] Freitas apropria-se “fisicamente” da linguagem popular presente na Amazônia e a potencializa. Traz de volta expressões em desuso, acrescenta novos termos aos dialetos indígenas e africanos, já existentes, e chega ao requinte de inaugurar uma linguagem nova, ao criar sinais gráficos (acentos invertidos, apóstrofes no início, meio e final das palavras) para significar peculiaridades de pronúncias, sonoridades, supressão de letras e fonemas (BORGES, 2011, p. 1-3).

⁴⁵⁴ *Gastronomia*. Disponível em: <http://gostonomia.com.br/rev/2011/03/26/ladodedentro-vale-a-pena-visitar/>. Acesso: 21 jan. 2014.

⁴⁵⁵ Idem. *Ibidem*.



Capa do disco “Tuyabaé Cuaá”, do compositor e cantor Walter Freitas. Fonte: <http://gostonomia.com.br/rev/2011/03/26/ladodedentro-vale-a-pena-visitar/>. Acesso: 21 jan. 2014.

Tais assertivas expõem, em seus termos, a “diferença” do trabalho do compositor Walter Freitas ante os trabalhos coevos, o lugar ocupado por ele na cena, ou na visão dos artistas seus coetâneos. Isso é ratificado por observações sobre sua obra na atualidade, como exposto acima,⁴⁵⁶ mas é preciso considerar que essa leitura de que a obra de Walter Freitas era “diferente” remonta à cena dos anos 1980, por exemplo, quando o guitarrista José Luis Maneschy e o compositor César Escócio dizem que Walter Freitas era um “caso a parte” naquele cenário – é notório que estavam se referindo a sua obra, “sua música como um produto diferente, uma inovação musical”, pois, como vimos linhas atrás, o fato de ter atuado na CLIMA - Associação dos Compositores, Letristas, Interpretes e Músicos do Pará é uma demonstração do engajamento do compositor acerca da realidade das políticas culturais na cidade.

No mês de maio do ano de 1988 foram realizadas as eliminatórias para o II Festival Nacional da Canção Bancreveana, FECRÉVEA. O festival ocorreu no dia 4 de junho de 1988, no espaço do Ginásio da Escola de Educação Física e contou com a participação de

⁴⁵⁶Para mais informações, ver a dissertação de Mestrado de autoria de Marlise Borges, *Do Registro ao Documentário: uma tradução verbo-visual-sonora na Amazônia*, que lida com o material contido no registro fonográfico Tuyabaé Cuaá. Esse é por hora o mais significativo estudo acadêmico sobre a obra de Walter Freitas.

importantes atores do cenário da canção da cidade, além de participantes de outras regiões do Estado.⁴⁵⁷

Promovido pela Associação dos Funcionários e Aposentados do Banco da Amazônia S/A e com apoio do Banco da Amazônia S/A, certamente o II FECREVEA foi um dos grandes acontecimentos musicais daquele fim de década. Talvez o mais importante, haja vista a movimentação retratada nos periódicos da época. Nas palavras do contrabaixista Mini Paulo, um dos jurados do evento “o [II] FECREVEA foi o melhor festival que houve na cidade”.⁴⁵⁸ Um fator a mais que corrobora com isso é que contou com a participação de artistas do *cast* nacional no o corpo de jurados, como os atores Francisco Milani, Stephan Nercessian e Grande Otelo, além da cantora Nazaré Pereira, os músicos paraenses Mini Paulo, Altino Pimenta, Dadadá, o poeta Ruy Barata, os jornalistas João Carlos Pereira, Edyr Augusto Proença, Edvaldo Martins e a dançarina Teka Salé, além dos cantores Buru, e Braguinha.⁴⁵⁹

Além do que foi apresentado acima, o tratamento midiático foi um diferencial para a que ocorresse o sucesso do festival, no qual fez o show do intervalo o cantor e compositor baiano Moraes Moreira. Deve-se salientar ainda que no decurso do festival foram feitas homenagens póstumas aos músicos Guilherme Coutinho, Tó Teixeira, Chico Sena e Tota, o que referenda o destaque dado ao festival.

Novamente, como atrativo para participação dos artistas em busca de uma boa colocação no festival estava a possibilidade de participar da gravação do disco com as canções premiadas. E tal pretexto se confirmou, ainda que tardiamente: apenas em outubro de 1990 o disco foi lançado. Patrocinado pelo Banco da Amazônia S/A em parceria com a Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, o disco reunia as dez canções finalistas do II FECREVEA.

⁴⁵⁷ O I FECREVEA foi realizado em dezembro de 1984. Importante, pois participaram vários artistas influentes na cena naquele momento, até onde obtive informações. Todavia, por carência de fontes informativas optei por não tratá-lo nos seus pormenores.

⁴⁵⁸ “Divididos sobre o resultado, jurados reconhecem bom nível”. Belém, 7 de junho de 1988.

⁴⁵⁹ “II FECREVEA premiou a Nêga, de Antonio Carlos Maranhão”. Jornal A Província do Pará. Belém, 7 de junho de 1988. p. 6. Caderno 2.



Logomarca do II Festival Nacional da Canção Bancreveana. Lido na chave antropofágico – marioandradiana: um índio tocando um violão como metáfora para a legitimação da incorporação da cultura nacional da canção, para qual o violão é o instrumento por excelência, à realidade regional. Fonte: Jornal A Província do Pará. Belém, 21 de maio de 1988. p.6.

O FECREVEA recebeu 331 inscrições. Seleccionadas 30, foram realizadas duas eliminatórias, das quais saíram as dez finalistas. A primeira colocação foi para a canção “Nêga”, uma parceria do compositor Antonio Carlos Maranhão com Alfredo Reis, do ano de 1979 ⁴⁶⁰. Em segundo lugar ficou a música “Dança de Flor”, de 1980, parceria de Nilson Chaves e Antonio Carlos Maranhão ⁴⁶¹, interpretada por Alfredo Reis, e a terceira colocada foi a canção “Apara com esse namoro”, do compositor Pedrinho Cavallero, de 1987, interpretada no festival pelo cantor Almirzinho Gabriel. ⁴⁶² Destaque nos noticiários sobre o festival era a formação da banda base que acompanhou os intérpretes: Sagica, na bateria; Nego Nelson, no violão; Rick Sandres, nos teclados e Paulinho Assunção, na percussão. ⁴⁶³ Contudo, alguns intérpretes foram acompanhados por outros músicos.

⁴⁶⁰ MARANHÃO, Antonio Carlos. *Antonio Carlos Maranhão*. (CD). Belém, Secult, Projeto Uirapuru, o canto da Amazônia, 2006.

⁴⁶¹ Apresentada no capítulo 1 deste trabalho.

⁴⁶² CAVALLERO, Pedrinho. *21 anos*. (CD). Belém, Igara Produções, s/d.

⁴⁶³ “Hoje, a escolha dos melhores”. Belém, 4 de junho de 1988. p. 21.

Nesse festival estiveram reunidos os mais destacados nomes da canção popular local da época, como compositores, arranjadores ou intérpretes, já atuantes a mais tempo na cena – Alfredo Reis, Walter Freitas, Antonio Carlos Maranhão, Príncipe, Nilson Chaves, Camilo Delduque, Sidney Piñon, Firmo Cardoso, Pedrinho Cavallero, Rui Baldez – com alguns artistas mais novos – Mário Moraes, Eduardo Dias, Ronaldo Silva, Gilberto Ichihara, Floriano, Gisele, para ficarmos nos mais notórios. Isso para dizer que, assim, se ratifica a proposição de que dois momentos de uma mesma geração atuavam concomitantemente em processo de interação social. Igualmente, o festival continuava sendo o tempo e o lugar desses encontros e possibilidades de estabelecimento de relações de sociabilidade na conformação da cena.

Mas os festivais acabaram por serem tomados como o único meio de expressão da produção musical por parte considerável dos artistas. Todavia, isso deu o ensejo para que alguns, como o compositor Floriano, vissem com certo ceticismo a cena da música local. A situação de descaso com o trabalho musical desenvolvido em Belém é o que lhe dava elementos para pensar dessa forma, descaso por parte dos órgãos de cultura e das próprias entidades que congregavam os artistas. Somavam-se a isso as práticas dos meios de comunicação, esses veículos que apenas “fazem uma constante divulgação da música de consumo”.⁴⁶⁴ Parceiro de Floriano, o compositor Rildo Medeiros acrescenta um dado interessante à questão quando diz que a participação de artistas renomados no FECRÉVEA era um reflexo da situação socioeconômica do país naquele momento, pois “[os artistas] não encontraram outro meio de registrar e divulgar seu trabalho”⁴⁶⁵, e por isso estavam participando do evento.

No ano de 1986 foi realizado nas dependências do Ginásio Jarbas Passarinho, do SESC Pará, o I Festival de Música Canta Belém – FEMUCAB, saindo vitoriosa a música “Igaçaba”, de Walter Freitas e Joãozinho Gomes. Para esse festival foram inscritas 93 canções. Em 1987 ocorreu a segunda edição, da qual saiu vencedora a canção uma canção do músico Ademir do Cavaco. Em novembro de 1988 foi realizada a terceira edição do FEMUCAB. Dessa vez a ganhadora foi a música “Santa Paisagem”, de Eudes Fraga e Joãozinho Gomes. Em segundo lugar ficou a composição “Pariceiro”, da dupla Walter Freitas e Joãozinho Gomes, e em terceiro “Sudário”, de Pedrinho Cavallero e Jorge Andrade.

⁴⁶⁴ “Romantismo em temas sociais”. Jornal O Liberal. Belém, 20 de maio de 1988. Caderno Arte/Espetáculo, p. 21.

⁴⁶⁵ Idem. Ibidem.

O FEMUCAB foi um projeto promovido pelo SESC Pará que tinha como o objetivo ser um espaço para que os artistas da música popular da cidade se apresentassem. O mais emblemático das versões do FEMUCAB, registrado na memória coletiva local, foi a quarta edição. Dessa, saiu vencedora a canção “Coura”, de autoria de Joãozinho Gomes e Mário Moraes, interpretada por Walter Freitas e Rui Balbez. A segunda colocada foi a canção “Belém, Pará, Brasil”, de autoria de Edmar Rocha Jr. e que foi interpretada pelo grupo Mosaico de Ravena.⁴⁶⁶



Apresentação do grupo Mosaico de Ravena. O cantor Edmar Rocha Jr. interpretando “Belém-Pará-Brasil” no IV FEMUCAB – Festiva de Música Canta Belém, no Ginásio do SESC – Pará, em 1989. Na camisa do cantor a palavra “Belém”, com emblemas da cidade, como o a Basílica de Nazaré, no interior das letras. Fonte: Foto do Autor. (Acervo Espaço Cultural Sesc Boulevard).

Para participar do IV FEMUCAB foram inscritas 162 músicas, de onde saíram 24 para duas fases eliminatórias, das quais 12 iriam para a grande final, e entre essas 5 seriam premiadas. Um dado a ser destacado é que os *shows* de encerramento dos dias de apresentações nos festivais foram realizados por músicos paraenses: Eduardo Dias na segunda

⁴⁶⁶ As quatro edições desse festival estão registradas em 166 fotografias que se encontram sob a guarda do Espaço Cultural Sesc Boulevard para compor o memorial da instituição no Estado do Pará. As alterações no quadro político-econômico nacional no início dos anos 1990 impediram a continuidade de realização anual do FEMUCAB, que passou a ser bienal.

eliminatória e Nilson Chaves na final. Na segunda eliminatória a atração foi o cantor cearense Eudes Fraga. Note aqui a “aproximação” com o Nordeste e a abertura para os artistas locais.

No decurso do processo histórico, a canção “Belém, Pará, Brasil” acabou por se tornar algo emblemático no cenário da canção local, mesmo não tendo vencido o Festival. Sobre isso, interessante é o relato do produtor musical e *roadie* Reginaldo Santos, para quem a “vitória de Coura foi escolha dos jurados, pois o público queria [como vencedora] Belém, Pará Brasil”. Isso nos remete à considerar e buscar entender o processo de construção da memória sobre os eventos passados. Por outro lado, o relato nos informa sobre o papel de um corpo de júri de festival de música como o instrumento legitimador do que deve ser estabelecido como mercadoria cultural em determinados contextos sociais.

Portanto, os festivais da década de 1980 se pautavam pelos mesmos motivos daqueles da “era dos festivais”: ser um meio de mostrar novidades e dar vazão à criatividade dos artistas. Assim, importantes artistas que se tornaram destacados atores sociais, pois foram bastante atuantes na cena da canção local oitentista, por meio desses eventos nesse período se estabeleceram no cenário - os cantores-compositores Alfredo Reis, Mário Moraes, Pedrinho Cavallero, Ronaldo Silva, Eduardo Dias, José Luis Maneschy e Antonio Carlos Maranhão podem ser citados como exemplos.

3.3. As transformações no cenário da canção, ou “o fim do *boom* de 80”.

A expansão da cidade nos anos finais da década de 1980 engendrou o surgimento e a afirmação de outros núcleos de reunião de artistas. Todavia, nesses novos lugares aquela forma de interação que havia nos bares da centralidade já não era mais a mesma. Nesse momento houve um espraiamento dos núcleos de práticas culturais por meio da canção, o que de certa forma foi uma consequência do crescimento da cidade. Somado a isso, passou a haver uma maior - senão a única motivação - perspectiva de consumo de outros produtos culturais ensejada pelo atrativo chamariz da música ao vivo. “O negócio da música ao vivo de voz e violão banalizou, e isso teve um grande impacto na cena da canção de viés mais artístico, autoral. Também, o momento era outro”. Essa sentença condensa a opinião de alguns interlocutores que se expressaram sobre a questão. Assim, para os músicos da cena oitentista ocorreu uma série de eventos que são vistos como contributivos para a “derrocada da cena da

canção popular na cidade”.⁴⁶⁷ Mas é preciso ressaltar que essa “derrocada” é uma leitura desses atores sociais específicos.

Esses circuitos que se afirmaram à margem da área central se fortaleceram e se tornaram, também, nichos de práticas musicais. Era ali que se apresentavam artistas que não tomaram parte do que chamei neste trabalho de cena da canção da “centralidade”. Todavia, esses artistas eram, em sua maioria, profissionais, haja vista que estavam registrados na Ordem dos Músicos do Brasil - Seção Pará. E profissionais também, porque faziam dos seus *guig's* sua fonte de renda, assim como os músicos que atuavam na área central. Todavia, em alguns casos são referenciados por esses como “tocadores”. Isso remete a se pensar em uma pretensa diferença que os colocava em outro patamar em relação aos “músicos” da centralidade. O espaço fundamental para esses artistas foi o circuito de bares que se estabeleceu ao longo da Av. Primeiro de Dezembro, rua que se estende do bairro de São Brás até o bairro do Marco, isso por volta de 1988. Nos anos 1990, *guig's* de voz e violão na cidade tiveram ali um importante reduto que se constituiu como um circuito paralelo ao do centro da cidade.

Segundo o baterista Cássio Lobato, naquele momento existia, claramente, uma sectarização, que por sua vez apresentava os conflitos de “posição” na cena. Ainda que seja uma demonstração “bipolar” assentada em termos vagos, pode-se dizer que havia os músicos “compositores” e os músicos “tocadores”. O primeiro grupo, pode-se dizer que eram os que atuavam na área central da cidade e não tocavam em outros circuitos. Dentre vários motivos fornecidos pelo entrevistado, destaco dois: o cachê era menor e o repertório era diferente, no sentido de um “outro” repertório de MPB.⁴⁶⁸ O fato é que poucos músicos de atuação na centralidade incursionaram em outras áreas para se apresentar. Sobre a questão, diz o cantor e compositor Pedrinho Cavallero,

Não cheguei a tocar nos bares dali [da Primeiro de Dezembro] por falta de tempo. Eu tocava muito, chegava a tocar quatro vezes durante o dia. Mas, esses bares que tu falas [da Primeiro de Dezembro], por exemplo, eram diferentes sim. Uma grande diferença estava no repertório. Quando a coisa do ‘voz e violão’ pegou mesmo, da metade pro final da década [de 1980] havia muita gente tocando, mas havia público. A questão é que eram situações distintas.⁴⁶⁹

⁴⁶⁷ Entrevista com o cantor e compositor César Escócio, realizada em 4 de dezembro de 2013.

⁴⁶⁸ Entrevista com o baterista Cássio Lobato, realizada em 29 de novembro de 2013. De certa forma, por essa época, o termo MPB passou a ser definidor de “voz e violão”, pois passaram a compor o repertório dessas artistas as músicas mais destacadas dos cânones da música brasileira.

⁴⁶⁹ Entrevista com o cantor e compositor Pedrinho Cavallero, realizada em 2 de outubro de 2013.

Como se pode notar, a questão da espacialidade é um elemento importante naquele cenário, pois aponta a existência de lugares da canção como territórios, espaços *par excellence* das práticas sociais e culturais no meio da canção popular. Essa territorialização explicita a forma de se lidar com o espaço geográfico como espacialidade sonora por parte dos artistas. E isso se reflete na questão do profissionalismo na noite. Ser “músico” no centro ou “tocador” na área periférica não se tratava de uma questão meramente axiológica, mas sim de que essa delimitação semântico-social era parte de um contexto mais amplo de afirmação, de autorreferenciamento. Mas uma “abordagem comparativa” entre esses circuitos não tem espaço para sê-la aqui, até mesmo porque a pesquisa lidou somente com os atores sociais que ocuparam a centralidade da cidade, ou o que era assim considerado por eles nos anos oitenta.

Mas o surgimento e afirmação de outros “circuitos de MPB” é considerado pelos músicos contatados como apenas mais um elemento no declínio do barzinho “voz e violão” da centralidade. Outro elemento desagregador da cena da canção, esse “mais violento”, foi a consolidação de um novo modelo de espaço de música ao vivo na cidade, que foram as grandes casas de *show*. Sobre isso, vejamos o relato do compositor César Escócio,

As grandes casas de show acabaram com a cultura de barzinho. Não havia como competir. Por isso, grande parte dos músicos migrou para as bandas, pois era uma forma de obtenção de renda, de trabalho com a música, ainda que fosse algo que estivesse diretamente ligado ao mercado. Essas casas comportavam muita gente. Ora, significa dizer que havia lucro. Assim, as bandas da época, Warilou, Alternativa, Fruta Quente faziam o repertório para o público. Mas nos primeiros instantes do funcionamento dessas casas, o músico popular fazia as [apresentações] preliminares.⁴⁷⁰

Todavia, nos momentos iniciais dessa nova modalidade de espaço para práticas musicais na cidade, os primeiros a atuarem ali foram músicos oriundos da cena da canção. Emblemático é o fato de que o primeiro show daquela que viria a ser a primeira grande casa de show⁴⁷¹ da cidade na época – início dos anos 1990 – fosse realizado justamente por Pedrinho Cavallero, o mais destacado “operário da noite” dos bares de voz e violão da cidade.⁴⁷² Mas, ainda que houvesse músicos atuando na seara da “música popular”, o contexto do fim dos anos 1980 colocava outras situações.

Cabe ressaltar que as bandas de maior destaque naquele momento, como a Banda Alternativa e Banda Fruta Quente tinham entre seus integrantes nomes de destaque no cenário

⁴⁷⁰Entrevista com o cantor e compositor César Escócio, realizada em 4 de dezembro de 2013.

⁴⁷¹No seu espaço cabiam cerca de duas mil pessoas.

⁴⁷²Idem. *Ibidem*.

da canção. Por exemplo, o guitarrista José Luis Maneschy, fundador da emblemática banda Madeira-Mamoré, e bastante atuante na cena da canção no decurso da década foi tocar na Banda Alternativa. Já a Banda Fruta Quente ⁴⁷³ foi formada a partir da reunião, sob a organização do tecladista Ricke Sandres (3º colocado no VI Festival da FCAP, em 1986, tratado anteriormente) de vários músicos que passaram a atuar na cena da canção a partir da segunda metade da década. As palavras de José Luis Maneschy dão o tom do – “dramático” – processo.

No final dos anos 1980 pra 1990 surgiram em Belém as casas de show grandes. Com elas se afirmaram as ondas, as modas. A mais impactante foi a lambada. Tudo era lambada. E era o que tocava, vendia. E essas casas de show grandes passaram a se estruturar em função das modas. A aparição dessas casas de show grandes, com capacidade para mil, duas mil pessoas, fecharam os barzinhos. O público saiu do barzinho e foi para as casas grandes. Isso foi muito forte. Imagine. Antes nos tocávamos, eu e a [cantora] Ana Martel, a Aninha, voz e violão, às vezes com um percussionista, o Paulinho Assunção ou o Aritanã, para 200, 300 pessoas, nos bares. Com a migração do público para as grandes casas de show, o público do bar passou a ser de dez mesas, 15, 30 pessoas. O público do bar decaiu. Já era difícil viver de música, a partir desse momento piorou muito... [Devido a isso] o músico teve que escolher. [...] Também, nesse momento, com o crescimento da cidade, houve a dispersão, outros circuitos, núcleos, passaram a existir. Mas a força cultural, autoral já não era mais a mesma.⁴⁷⁴

No final dos anos 80 alguns artistas passaram a estender sua atividade musical para outros gêneros, haja vista a “necessidade de sobreviver tocando”. Destaque nesse ínterim para o *boom* da lambada, que chegou a ser objeto de debate no festival Preamar de junho de 1990.⁴⁷⁵ O investimento nas bandas para tocar a música massiva foi visto, então, como uma possibilidade de trabalho.⁴⁷⁶ Todavia, associado a essa questão estava o fato de que se constituía outro cenário da música na cidade. A cena da canção popular foi impactada, mas

⁴⁷³ Segundo o compositor Alfredo Reis, o grupo formado pelos músicos do que viriam a formar na década de 1990 a Banda Fruta Quente, iria se apresentar em uma festa de carnaval na cidade. Como não tinham nome, o percussionista da banda ligou para Alfredo Reis perguntando se o grupo poderia usar “Fruta Quente”, que era nome de um *show* que Alfredo Reis havia apresentado no Teatro Waldemar Henrique, em 1987. Autorizados pelo compositor, o grupo passou a se chamar Fruta Quente. Ao longo dessa década, essa banda foi um dos mais populares e importantes conjuntos musicais da moda na cidade. Esse episódio acerca da denominação da banda pode ser tomado como exemplo do elo que havia entre os músicos na cidade na época. Os integrantes da citada Banda Fruta Quente já haviam se reunido na Banda Chama, também bastante relevante no cenário da canção popular no final dos anos 1980.

⁴⁷⁴ Entrevista com o violonista e guitarrista José Luis Maneschy, realizada em 17 jan. 2014.

⁴⁷⁵ Na Fonoteca Satyro de Melo foi realizada uma audição coletiva do gênero. Na área Espaço Debate/Relatos houve um debate sobre a lambada, sua origem, ritmo e seu caráter expressivo como dança (MOURA, 1997, p. 357).

⁴⁷⁶ A já citada Banda Fruta Quente; o guitarrista José Luis Maneschy, que foi tocar com a Banda Alternativa e a flautista Marlise Borges que formou a Banda Fazendo Arte. Essas as precursoras e mais destacadas bandas que tocavam música popular massiva naquele contexto – principalmente a *Axé Music*.

não definiu totalmente. É interessante notar como o fato foi colocado: o músico teve que escolher. De acordo com o músico entrevistado, o que aconteceu é que outro campo de atuação profissional se abriu, e o barzinho de voz e violão perdeu espaço.

Algumas casas se mantiveram, oferecendo apresentações de artistas de música popular, mas já eram poucas e não havia mais o “clima” oitentista. A platéia que consumia a produção artística local moldou outras formas de consumo. Para quem a conheceu, a efervescência cultural da época, relacionada à música de estilo MPB, desapareceu. O que restou foi certa “unidade de pensamento” que visa legitimar aquele contexto como peculiar.⁴⁷⁷ Entretanto, ainda paira no ar uma melancólica lembrança que vislumbra certa esperança por quem viveu naquela configuração social. Isso é o que se pode deduzir das palavras pronunciadas pelo cantor e compositor Alfredo Reis no final da entrevista concedida para o trabalho: “eu espero por outro *boom* de 80”.⁴⁷⁸

⁴⁷⁷ Justifica essa afirmativa a interessante notação de que partilham dessa visão todos os sujeitos contatados para essa pesquisa.

⁴⁷⁸ Entrevista com o cantor e compositor Alfredo Reis, realizada em 28 de outubro de 2013.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre as primeiras palavras do texto de apresentação desse trabalho está o termo “efervescência”. Nessa parte conclusiva, ele também está presente. Isso porque, no momento em que redijo esse balanço da pesquisa, vejo uma reportagem que aponta a “efervescência” da cena da música paraense atual – o texto é de 17 de abril de 2014 - que “ultrapassa os limites regionais”, de maneira que “Belém está para a música hoje como Recife esteve nos anos 90 com o Mangubeat”⁴⁷⁹. Novamente, me vem à mente as falas que reclamam do – perpétuo? - “itinerário” que a canção popular brasileira, e a cultura musical em geral, pode-se dizer, perfaz desde meados do século XX, “subindo” em várias direções, mas sempre no sentido Sul/Norte. Deduzo como idéia central do texto da reportagem apresentada que a produção musical local, mais precisamente a que é realizada na cidade de Belém atualmente, é o produto da vez, reconhecido e legitimado como mercadoria cultural preñe de possibilidades de exploração. Note, mais uma vez trata-se de *mais uma* chance. Se você leu com acuidade as páginas anteriores desse trabalho deve ter notado nas citações acima certo eco do que se evocava nos idos anos 1980.

Mas, uma mudança é detectada e apontada, segundo o autor do texto citado, qual seja: o rompimento dos “limites regionais”. Físicos, sim – globalização, internet -, mas ideológicos não. “A nova cara da música paraense”⁴⁸⁰ ainda tem, o que é inevitável e que comporá por muito tempo as realizações musicais locais, o carimbó, a guitarrada – esta que saltou das gafieiras da periferia aos espaços *cult* da centralidade urbana – e outras particularidades do lugar que foram inventadas como tradição. Mas, dito tudo isso, o que interessa aqui é retomar uma frase já apresentada no trabalho, proferida por um interlocutor da pesquisa no contexto atual, e que aqui reproduzida com o intuito de proporcionar a visão de um artista que viveu a efervescência dos anos oitenta sobre a cena contemporânea: “Essa música paraense de agora não tem identidade, como nos tínhamos [nos anos 1980] [...] esses músicos que ‘arrebentam’ agora pegaram a coisa pronta, nós somos os responsáveis pela afirmação da música popular na cidade, por causa disso [de uma “música regional” e de espaços para apresentação] nós fomos pra porrada nos anos oitenta”. Isso dá o mote para pensar na possibilidade existência de um elo de sentimentos.

⁴⁷⁹ “A cena musical do Pará não tem limites”. Disponível em: <http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2014/04/17/especial-a-cena-musical-do-para-nao-tem-limites/>. Acesso: 10 mai. 2014.

⁴⁸⁰ Idem. Ibidem.

A ligação está aqui. Os anos oitenta se cristalizaram na memória coletiva como o momento áureo da cultura musical na cidade. A canção popular conhece ali sua época mais consistente, dizem os informantes e os entrevistados coevos ao momento referido. Mas, retomemos alguns pontos. O primeiro é ver aquele campo de possibilidades em suas peculiaridades e determinantes sociais. Também, as dimensões da cidade. Por isso, não seria muito cobrar certa relativização de quem verbalizou a frase, considerando esses pontos. E há outros, mas devem ser apreciadas as questões ideológicas presentes na enunciação.

O que interessa notar nessa opinião é que ela referenda a ligação entre os dois tempos, entre dois mundos artísticos. Ou seja, ambos – o indivíduo da década de 1980 e os da “geração 1990-2000” – tinham/têm a mesma perspectiva, qual seja, mostrar a grande música paraense para o resto do Brasil e para o mundo, para usarmos as idéias e práticas apresentadas pelo cantor e compositor Nilson Chaves, artista emblemático na cena oitentista, mas falando na atualidade como mediador cultural bastante atuante na articulação entre o Estado e a cultura popular midiática no momento de veiculação do evento musical Terruá Pará (MOREIRA, 2012).

Se olharmos em retrospecto, ao longo da história da região, a questão do regionalismo em vários campos – nos interessam as artes, por hora - foi ponto de toque. No século XIX, o naturalismo; no XX, mais precisamente na década de 1920, as questões existenciais filosóficas permearam certa literatura longeva (FIGUEIREDO, 2012); nos anos 1960/1970, a construção de um regional-popular - na esteira do nacional-popular – (COSTA, 2008) pelo “resgate da identidade” regional (CASTRO, 2011). E, finalmente, na década de 1980 se afirmou uma geração de artistas que se desenvolveu na área central da cidade de Belém que tinha como premissa a “necessidade de falar da região por meio da canção”. E isso foi efetivado de maneira bastante incisiva, ainda que, como foi mostrado ao longo do trabalho, se apresentassem gradações nesse regionalismo - o piegas, o folclórico, o estético, o politizado, entre outras colorações.

A realização da Feira Pixinguinha e do Projeto Jayme Ovalle, os festivais que se seguiram a cada ano, o fomento da produção musical, a busca por efetuar registros da sonoridade, o aparecimento e a estruturação de um circuito de “lugares da canção”, o que redundou na formação de um público consumidor, possibilitaram a existência de um universo musical da canção popular na cidade, de um mundo artístico *ipso facto*. Assim, a produção musical da época e a sua fruição estiveram sob os condicionantes dados pelo espaço urbano em processo de expansão. Ainda que possa ser visto como paradoxal, esse processo tem sua

parcela de contribuição para a maneira como ocorreu a configuração da cena da canção popular nessa cidade nos anos 1980.

Por sua vez, essa cena produziu um discurso identitário que se mostrou na cultura e na razão prática quando atribuiu significados culturais à canção popular feita na cidade. Nesse sentido, coube ao “lugar” fornecer as temáticas narrativas que perfizeram as peculiaridades da canção, contribuintes que forma para forjar o ideário de uma “cidade cantada”.

Inevitavelmente, até porque isso era um demanda dos anos finais da década de 1970, surgiram as propostas de consolidação de associações que atuassem em prol dos interesses da categoria dos músicos da cidade, o que alcançou amplo efeito com a consolidação da CLIMA. Assim, a proposição de políticas culturais passou a ter outro canal, o que antes cabia exclusivamente ao Estado. Foi desta forma que “o pessoal da canção popular” da cidade pôde compor os quadros de interesse das políticas institucionais destinadas à música popular local. Ou seja, a partir daí passou a haver uma correlação de forças que teve bastante influência na forma como a cena passou a ser após 1985.

Tomado como um espaço urbano peculiar por aqueles que compunham o cenário musical, a cidade de Belém foi o meio que possibilitou a união dos artistas numa lógica de cooperação e solidariedade. Daí a noção de rede ser bastante cara a este trabalho. Pode-se considerar que a forma como se configuraram as relações sociais naquela teia urbana foi bastante dinâmica. A partir dessa detecção também é possível afirmar a existência de uma rede de redes naquele contexto como resultado das interações cotidianas. Mas essas interações apenas foram possíveis devido ao estabelecimento dos espaços sociais, o que chamo de “lugares da canção”. As representações e elocuições de memória sobre esse meio denota que eles tiveram uma função de servir de “espaço circunstancial” - um espaço que congregava os “iguais”, os “estabelecidos” - para o grupo social formado por produtores e consumidores de canção na cidade.

Nesses ambientes, o que estava separado ou não era conhecido pelos outros – p. ex., uma nova composição - ali era compartilhado, tornando-se pública. Assim, esses “lugares da canção” como espaços sociais foram fundamentais na conformação da sociabilidade entre os indivíduos integrantes da cena. Por outro lado, como os mais destacados “lugares da canção” na cidade se encontravam na sua área central, e era onde a estrutura comunicativa se processava, é possível deduzir que isso gerou uma centralidade da canção. Por outras palavras: a canção popular produzida em Belém nos anos oitenta foi um produto da área central de uma cidade que ao longo de sua história, e na memória coletiva, se transmutou em

persona dramática, fadada a proceder de uma certa maneira e como conjunto legível (NUNES, p. 9).

O recorte analítico que propus neste trabalho teve como objetivo identificar os meandros da cena da canção popular na cidade, nas condições dadas por aquela configuração social. Este foi o objeto pretendido. Assim, as categorias de análise empregadas tiveram como finalidade fazer notar a circulação, os contatos, as redes de compromisso nas relações de sociabilidade ali havidas, a convergência de sentidos e significados e as formas de comunicação. Em uma palavra, a teia produzida pela rede social da canção popular. Também, pretendeu a pesquisa identificar a forma como ocorreu o fenômeno comunicacional por meio da canção, como isso contribuiu para a inclusão do cenário local no cenário da música brasileira, bem como qual a visão dos artistas atuantes naquele campo de possibilidades sobre essa questão. Assim, se pode afirmar que o percurso por dez anos de práticas culturais e sociais na cidade de Belém almejou mostrar esses pontos como fulcrais para o entendimento daquela cena cultural. E a canção popular, com seu paradoxal poder de sintetizar e expandir (NAPOLITANO, 2000) foi *uma* forma de manifestação artística que se conformou como mercadoria cultural proeminente, pois sobre ela foi realizado um empreendimento consistente. Essa a evidência do *projeto* preconizado pelos artistas daquela configuração social.

Assentado num diálogo entre Antropologia e História, no geral o conteúdo deste trabalho constitui um corpo analítico-informativo que visa contribuir para o debate que envolve música e sociedade, tanto no âmbito local como no campo nacional. Trata-se de um estudo sobre uma situação pretérita, mas que, como já foi aludido em outro momento neste texto, tem uma relação estrita com o contexto das culturas musicais belemense, paraense, regional e brasileira contemporâneas, pois, ainda que seja uma observação da sociedade local em um contexto preciso, trata-se de uma leitura sobre um ponto na trajetória da canção popular brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHUTTI, L. E. R. *Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho*. Porto Alegre: Tomo Editorial: Palmarinca, 1997.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/34, 2003.

ALBERTI, Verena. “Histórias dentro da História”. IN: PINSKY, Carla Bassanezy (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. pp. 155-202.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FJN, Editora Massangana; São Paulo: Cortez, 2006.

ALMEIDA, Gabriela Sandes Borges de. *Projeto Pixinguinha – 30 anos de música e estrada*. (Dissertação de Mestrado). Fundação Getúlio Vargas. Programa de Pós Graduação em História Política e Bens Culturais – Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais. Rio de Janeiro, 2009.

ALMEIDA, Mariângela Ribeiro de. *A canção como narrativa: o discurso social na MPB (1965-1975)*. (Dissertação de Mestrado). UNICAMP, Campinas, São Paulo, 2005.

AGIER, Michael. *Distúrbios identitários em tempos de globalização*. MANA 7 (2): 7-33, 2001.

ANDRADE, Mário. *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRAIA, Vincenzo. (Orgs.) *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008.

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não*. Música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2010.

BARBOSA, Mário Médice. *Entre a filha enjeitada e o paraensismo: as narrativas das identidades regionais na Amazônia paraense*. (Tese de Doutorado). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2010.

BARNES, J. A. “Redes sociais e processos políticos”. IN: FELDMAN-BIANCO, Bela (Org.) *Antropologia das sociedades contemporâneas: métodos*. São Paulo: Editora UNESP, 2010. (pp. 171-204).

BARRETO, Mariana. “A trajetória de João do Vale e os lugares de sua produção musical no mercado fonográfico brasileiro”. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 14, n. 24, p. 47-60, jan.-jun. 2012

BECKER, Howard S. “A escola de Chicago”. *Mana* [online], 2(2), 1996 (p. 177-188). ISSN 0104-9313. (<http://www.scielo.br/pdf/mana/v2n2/v2n2a08.pdf>).

_____. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. São Paulo: Zahar, 2008.

_____. "Jazz Places". IN: BENNETT, Andy; PETERSON, Richard A. *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Vanderbilt University Press, 2004. pp.17-27.

_____. "Mundos artísticos e tipos sociais". IN: VELHO, Gilberto. *Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977. Pp. 9-26.

_____. *Mundos da Arte*. Livro Horizonte, 2010.

BECKER, Jean-Jacques. "O *handicap do a posteriori*". IN: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996. Pp.17-32.

BECKER, Bertha K. *Amazônia*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". IN: *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. "O Narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". IN: *Obras Escolhidas: Magia, Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENATTI, Antonio Paulo. *Os espaços da ordem e os territórios do prazer na cidade de Londrina. O centro e as margens: prostituição e vida boêmia em Londrina (1930-1960)*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1997.

BENNETT, Andy; PETERSON, Richard A. *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Vanderbilt University Press, 2004.

BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas: *A Construção Social da Realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1985.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BOISSEVAIN, Jeremy. "Apresentando 'amigos de amigos': redes sociais, manipuladores e coalizões". IN: FELDMAN-BIANCO, Bela.(Org.) *Antropologia das sociedades contemporâneas: métodos*. São Paulo: Editora UNESP, 2010. (pp. 205-233).

BOLLE, Willi. "Belém, porta de entrada da Amazônia". IN: CASTRO, Edna. (Org.) *Cidades na Floresta*. São Paulo: Annablume, 2008. Pp. 99-147.

BORGES, Marlise. "Um Criador, Re-criador e Comunicador da Arte e da Cultura na Amazônia.". *CELACOM 2011. XV Colóquio da Escola Latino-americana de Comunicação*. UNESP – Araraquara. (Disponível em: <http://celacom.fclar.unesp.br/pdfs/72.pdf>. Acesso: 07 jan. 2014).

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRANT, Leonardo. “Cultura a serviço do imaginário brasileiro (O poder do Estado)”. IN: BRANT, Leonardo. *O poder da cultura*. São Paulo: Peirópolis, 2009. pp. 46-69.

BURNETT, Henry. “Belém: música e identidade na cidade plural”. *Artefilosofia*. Ouro Preto, n.14, julho 2013

BURKE, Peter. *História e Teoria Social*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

CAPELATO, Maria Helena. *Imprensa e História do Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 1988.

CANCLINI, Nestor Garcia. “Imaginários culturais da cidade: conhecimento/espetáculo/desconhecimento”. IN: COELHO, Teixeira. (Org.) *A cultura pela cidade*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008. Pp. 15-31.

_____. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

CANO, Wilson. *Desequilíbrios regionais e concentração industrial no Brasil 1930-1970*. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

CANTÃO, Felipe Novaes. “Jayme Ovalle: um compositor nacionalista?”. IN: Anais do II Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música e XVII Colóquio do programa de Pós-Graduação em Música. Rio de Janeiro, UNIRIO. (pp. 1164-1172).

CARNEY, George O. “Música e lugar”. IN: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. *Literatura, música e espaço*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2007. Pp. 125-150.

CASTELLS, Manuel. *A Questão Urbana*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

CASTRO, Fábio Fonseca de. *Entre o Mito e a Fronteira*. Belém: Labor Editorial, 2011.

_____; CASTRO, Mariana Ramos Neves de. “É tempo de Preamar: a política cultural de Paes Loureiro no Pará, em 1987-1990”. *Políticas Culturais em Revista*, 2 (5), p. 65-82, 2012. Disponível em: www.politicasculturaisemrevista.ufba.br. Acesso: 19 dez. 2013.

_____. “Guitarradas paraenses: um olhar sobre música, musicalidade e experiência cultural”. *contemporânea - comunicação e cultura*. vol.10. Nº02. Maio - agosto 2012.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1996

CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril*. Cortiços e epidemias na Corte Imperial. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência*. Aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CIARALO, Gilson. “A sociologia compreensiva e a interpretação de individualidades históricas: o papel do Verstehen na metodologia das ciências da cultura de Max Weber”. *Revista de Ciências Humanas*. Florianópolis: EDUFSC. Nº 35, pp. 389-406, outubro de 2004.

CLIFFORD, James. “Sobre a autoridade etnográfica”. IN: *A experiência etnográfica. Antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002, pp. 17-62.

COLLIER, Jonh. *Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo: EPU; EDUSP, 1973.

COHEN, Renato. *Performance Como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CONTIER, Arnaldo Daraya. “Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60)”. *Revista Brasileira de História*, v.18, n. 35, São Paulo, 1998.

_____. “Música no Brasil: História e Interdisciplinaridade. Algumas Interpretações (1926-80)”. *História em Debate. Temas, Problemas e Perspectivas*. Anais do XVI Simpósio Nacional de História. ANPUH, Rio de Janeiro, 1991. pp. 151-189.

_____. “Arte e Estado: música e poder na Alemanha dos anos 30. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH/Marco Zero, v.8, n. 1, pp. 197-122, set. 87/fev. 88.

COOK, Nicholas. “Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance”. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.05-22.

CORREA, Roberto Lobato. *Estudos sobre a rede urbana*. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2006.

CORRÊA, Ângela Tereza de Oliveira. “A vida noturna em Belém: a boemia poética 1920/1940.”. IN: *Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão*. ANPUH/SP – USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008.

COSTA, Antonio Maurício Dias da. *Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará*. Belém: [s.n.], 2007.

_____. “Uma Metrópole na Floresta: representações do urbano na Amazônia” IN: FRÚGOLI, Heitor; ANDRADE, Luciana; PEIXOTO, Fernando (Orgs.). *As Cidades e seus Agentes: práticas e representações*. Belo Horizonte: PUC Minas/Edusp, 2006 (p. 150 – 173).

_____; VIEIRA, Edimara Bianca Corrêa. “Na periferia do sucesso: rádio e música popular de massa em Belém nas décadas de 1940 e 1950”. *Música e Artes*. Projeto História nº 43. Dezembro de 2011. pp. 111-138.

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

Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2008.

_____. *Música de subúrbio: Cultura popular e música popular na hipermargem de Belém do Pará*. (Tese de Doutorado). Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, Niteroi, RJ, 2013.

COSTA, Maria Cristina Castilho. “Etnografia de arquivos: entre o passado e o presente”. *Matrizes*. Ano 3 – nº 2 jan./jul. 2010. Pp. 171-186.

CRUZ, Adriano Charles. “Traço cinza: a negatividade na charge jornalística”. Disponível em: WWW.bocc.ubi.pt. Acesso em: 9 fev. 2014.

CUNHA, Olivia Maria Gomes da. “Do ponto de vista de quem? Diálogos, olhares e etnografias dos/nos arquivos”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº 36, julho-dezembro de 2005, p. 7-32.

CUNHA, Euclides da. *Amazônia: um paraíso perdido*. Manaus: Valer, 2003.

DARTON, Robert. “O que é a história dos livros?”. IN: *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Pp. 122-149.

DAVIS, Natalie Zemon. “As possibilidades do passado”. *Revista Estudos Amazônicos*. Vol. V, nº 1, 2010, p. 11-21. (Trad. Antonio Maurício Dias da Costa)

DEBERT, Guita G. “Problemas relativos à utilização da história de vida e história oral”. IN: CARDOSO, Ruth C. L. *Aventura Antropológica*. São Paulo: Paz e Terra, 1988. (pp.141-156).

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Editorial Boitempo, 2000.

DUMONT, Louis. *O Individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

DURHAM, Eunice Ribeiro. “A pesquisa antropológica com populações urbanas”. IN: CARDOSO, Ruth C. L. *A Aventura Antropológica*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

_____. *A reconstituição da realidade: um estudo sobre a obra etnográfica de Bronislaw Malinowski*. São Paulo; Editora Ática, 1978. (Ensaio 54).

DURKHEIM, Emílie. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ECKERT, Cornélia. “Cidade e política: nas trilhas de uma Antropologia da e na cidade no Brasil”. IN: DUARTE, Luis Fernando. *Horizontes das ciências sociais no Brasil: antropologia*. São Paulo: ANPOCS, 2010. pp. 155-196.

_____; ROCHA, Ana Luiza C. da. “A cidade como sede de sentidos”. IN: *Revista Iluminuras* – Publicação Eletrônica do Banco de Imagens e Efeitos Visuais /LAS/IFCH

NUPECS ILEA/UFRGS. (Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/9296>. Acesso: 27 ago. 2012).

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FEIXA, Charles; LECCARDI, Carmem. *O conceito de geração nas teorias sobre juventude*. Soc. estado. [online]. 2010, vol.25, n.2, pp. 185-204. ISSN 0102-6992.

FELDMAN-BIANCO, Bela. “Introdução”. IN: *Antropologia das sociedades contemporâneas*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

FERNANDES, Florestan. “A reconstrução da realidade nas Ciências Sociais”. *Revista Mediações*, Londrina, Vol. 2. Nº 1, pp. 47-56, jan./jun. 1997.

FERNANDES, Antonio Teixeira. “Espaço social e suas representações”. *VI Colóquio Ibérico de Geografia*. Porto. Setembro de 1992. pp. 61-99.

FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Os Vândalos do Apocalipse e outras histórias: arte e literatura no Pará dos anos 20*. Belém: IAP, 2012.

FILMER, Paul. “A estrutura do sentimento e das formações sócio-culturais: o sentido de literatura e de experiência para a sociologia da cultura de Raymond Williams”. *Estudos de Sociologia*, Araraquara, v.14, n.27, p.371-396, 2009. (Trad. Leila Curi Rodrigues Olivi).

FREHSE, Fraya. “De antropologia, história e também teoria social”. IN: SAHLINS, Marshall. *Metáforas históricas e realidades míticas: estrutura nos primórdios da história do reino das Ilhas Sandwich*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. (9-15).

_____. “Os que jornais e fotografias revelam: para uma etnografia da civilidade nas ruas do passado”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n° 36. Julho-dezembro de 2005a, p. 131-156.

_____. “Introdução”. IN: *Ô da rua! O transeunte e o Advento da Modernidade em São Paulo*. São Paulo: Edusp, 2011. pp. 16-61.

_____. *O tempo das ruas na São Paulo de fins do Império*. São Paulo: Edusp, 2005b.

_____. “Potencialidades de uma etnografia das ruas do passado”. IN: *Cadernos de Campo*, São Paulo, n.14/15, p.299-317, 2006.

FREY, Klaus. “Capital social, comunidade e democracia”. *Política e Sociedade*. Nº 02 – abril de 2003. pp. 175-187.

FRÚGOLI JR, Heitor. “O urbano em questão na antropologia: interfaces com a sociologia”. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2005, v. 48, nº 1.

GAVA, José Estevan. *A Linguagem Harmônica da Bossa Nova*. São Paulo: UNESP, 2002
GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. São Paulo: Zahar, 1978.

_____. “A arte como um sistema cultural”. IN: *O saber local*. Petrópolis: Editora Vozes, 2003. pp.

GEORGE, Pierre. *Geografia activa*. Barcelona: Ariel, 1967.

HABERMAS, Jürgen. *A mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria de sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HANNERZ, Ulf. “Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional”. In: *Mana*. N. 3, vol. 1, 1997, pp. 7-39.

_____. “Fronteras”. In: *Revista de Antropologia Experimental*. N. 1, 2001.

HOBSBAWN, Eric J. *História Social do Jazz*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1961.

_____. “Introdução: A invenção das tradições”. IN: *A Invenção das Tradições*. HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

JANOTTI JR., Jeder. “Entrevista - Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação”. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação - E-compós*, Brasília, v.15, n.2, maio/ago. 2012.

_____. “Música popular massiva e gêneros musicais: produção e consumo da canção na mídia”. IN: *Comunicação, Mídia e Consumo*. Escola Superior de Propaganda e Marketing São Paulo. Vol. 3. Nº 7. Pp. 31-47. Jul. 2006.

KONZEL, Lucas Pizzolatto. “A mudança de paradigma em sociologia urbana: do paradigma ecológico ao socioespacial”. *Revista de Ciências Humanas - Florianópolis - Volume 45, Número 1 - p. 79-99- Abril de 2011*.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KOWARICK, Lúcio. *A espoliação urbana*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

KRAUSCHE, Valter. *Música Popular Brasileira: da cultura de roda à música de massa*. São Paulo: Brasiliense, 1983 (Coleção Tudo é História).

LANGDON, Jean. “Performance e preocupações pós-modernas em antropologia”. IN: TEIXEIRA, João Gabriel L. C. (Org). *Performáticos, performance e Sociedade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: ed. Jorge Zahar, 1997.

LARÊDO, Salomão. *Palácio dos Bares – Buete Condor – recanto encantado da cidade morena às margens do lendário rio Guamá. Bar da Condor – Poemas salientes, memória social/emocional, depoimentos*. Belém: Salomão Larêdo Editora, 2003

LAMRÃO, Luisa Quarti. *As muitas histórias da MPB. As idéias de Jose Ramos Tinhorão*. Universidade Federal Fluminense. (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro, 2008.

LEACH, Edmund. *Sistemas Políticos da Alta Birmânia*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1996.

LEAL, Valéria. *Guig: Dicionário de termos, gírias e expressões musicais!* São Paulo: All Print, 2010.

LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. *O direito à cidade*. São Paulo: Editora Moraes, 1991.

_____. *A produção do espaço*. (Disponível em: http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq_interface/1a_aula/A_producao_do_espaco.pdf. Acesso: 17 jun. 2013)

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

LOBATO, Boanerges Nunes. *Guitarrada, um gênero do Pará*. (Trabalho de Conclusão de Curso). Graduação em Educação Artística – Habilitação em Música. Belém: Universidade Federal do Pará, 2001.

MACHADO, Ismael. *Decibéis sob mangueiras*. Belém no cenário do rock Brasil dos anos 80. Belém: Editora Grafimorte, 2004.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. “Etnografia como prática e experiência”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 15, n. 32, p. 129-156, jul./dez. 2009.

_____. “Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole” IN: MAGNANI, Jose Guilherme C.; TORRES, L.L. *Na metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1996.

_____. “O circuito dos jovens urbanos”. *Tempo Social*. Revista de Sociologia da USP, v. 17, n.2, 2005 (p.173-204).

_____. “De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 17, n. 49, p. 11-29, 2002.

MALCHER, Daniel Marcelo Corrêa. *A trilha sonora ideal de uma época: olhares sobre o Rock de Belém nos anos 80 (1982 a 1988)*. Monografia. Faculdade de História. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Pará. Belém, 2007.

MANNHEIM, Karl. “O problema sociológico das gerações”. IN: FORACCHI, Marialice Mencarini. *Karl Manheim. Sociologia*. São Paulo: Ática, 1982. pp. 67-95. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

MANN, William. *A música no tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

MARIZ, Vasco. *A Canção Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 2002 (6ª Edição).

MARIZ, Vasco. *A Canção Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 2002

MARTINS, Bruno Viveiros. *O Som Imaginário. A reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MAUSS, M. “Ofício do Etnógrafo, Método Sociológico”. IN: OLIVEIRA, Roberto Cardoso. *MAUSS*. São Paulo: Ática, 1979. P. 53-59.

MEDEIROS, Paulo de Tarso Cabral. *A aventura da Jovem Guarda*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. "Esboço de uma Teoria da Música: Para Além de uma Antropologia Sem Música e de uma Musicologia Sem Homem". IN: *Anuário Antropológico/1993*, pp. 9-73.

_____. “MPB, o Quê? Breve história antropológica de um nome, que virou sigla, que virou nome”. *Antropologia em Primeira Mão*, 2009. V.116, pp. 1-18.

MEYHI, José Carlos Sebe Bom. *Manual da História Oral*. São Paulo: Loyola, 1996.

MILLS, Charles Wright. *Sobre artesanato intelectual e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

MORAES, José Geraldo Vinci de. “História e Música: canção popular e conhecimento histórico”. IN: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, 2000. V. 20, nº 39, pp. 203-221.

MORAES, Cleodir da Conceição. “Por dentro de seu quintal: ainda sobre o ‘regional’ e o ‘regionalismo’ na música popular brasileira”. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, julho 2011.

MOREIRA, Nélio Ribeiro. “Identidade amazônica e música regionalista na primeira metade do século XX: Waldemar Henrique e a perspectiva *primitivista* do Modernismo Brasileiro.” *Revista Estudos Amazônicos*. Vol. VI, nº 2 (2011), pp. 139-165.

_____. “Impressão da identidade: discursos midiáticos sobre o evento musical Terruá Pará”. *Anais do 2º Encontro Regional Norte de História da Mídia e 2º Seminário de História, Cultura e Meios de Comunicação na Amazônia Mídia: Memória, Cultura e Amazônia*. Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia – ALCAR Universidade Federal do Pará – Belém, PA – 12 e 13 de novembro de 2012. pp. 216-230.

_____. *Movimento musical em Belém no contexto do regime militar. Década de 1970.* (Trabalho de Conclusão de Curso). Universidade Federal do Pará. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Departamento de História, 2004.

MOSCOVICI, Serge. *A representação social da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *O teatro que o povo cria: cordão de pássaros, cordão de bichos, pássaros juninos do Pará. Da dramaturgia ao espetáculo*. Belém: SECULT, 1997.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. *ACERVO SONORO. CATÁLOGO DE TÍTULOS*. Belém: Secult, 2010.

NADEL, S. F. [1956] “Compreendendo os povos nativos”. IN: FELDMAN-BIANCO, Bela. (Org.) *Antropologia das sociedades contemporâneas: métodos*. São Paulo: Editora UNESP, 2010. (pp. 59-83).

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007a.

_____. *História e Música: História cultural da música popular*. São Paulo: Autêntica, 2002a.

_____. “História e Música popular: um mapa de leituras e questões”. IN: *Revista de História* 157. 2º semestre. 2007b. pp. 153-171.

_____. “A historiografia da música popular brasileira – 1970/1990”. IN: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 135-150, jul.-dez. 2006.

_____. “O conceito de ‘MPB’ nos anos 60”. IN: *Revista História — Questões e Debates. MPB*. Editora UFPR: 1999. pp. 11-30.

_____. “A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural”. IN: *IV Congresso de La Rama latinoamericana de IASPM*. Cidade do México, abril, 2002b. Disponível em: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/Napolitano.pdf>. Acesso: 21 fev. 2014.

_____. “A História depois do papel”. IN: PINSKY, Carla Bassanezy (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. pp. 235-289.

NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

_____. COELHO, Francisco Oliveira; BACAL, Tatiana (Orgs.). *A MPB em discussão – Entrevistas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. COELHO, Francisco Oliveira; BACAL, Tatiana; MEDEIROS, Thais. “Levantamento e comentário crítico de estudos acadêmicos sobre música popular no Brasil”. *ANPOCS – Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais* 51, São Paulo, 1o. semestre de 2001.

_____. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. “A entrevista como recurso etnográfico”. *Matraga*, Rio de Janeiro, v.14, n.21, pp.155-164, jul./dez. 2007.

NEGRI, B. *Concentração e desconcentração industrial em São Paulo (1880-1990)*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. *Projeto História*. São Paulo: PUC-SP, N° 10, 1993.

NUNES, André *et. al.* *Relatos subversivos: os estudantes e o golpe militar no Pará*. Belém: Edição dos Autores, 2004.

NUNES, Bendito. “Prefácio”. IN: MARANHÃO, Haroldo. *Pará. Capital: Belém – memórias & pessoas & coisas & loisas da cidade*. Belém: Supercores, 2000. Pp. 7-9.

GONÇALVES, Janice. “Pierre Nora e o Tempo Presente: entre a memória e o patrimônio cultural”. *Historiæ*, Rio Grande, 3 (3): 27-46, 2012.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. “Identidade étnica, identificação e manipulação”. IN: *Sociedade e Cultura*. V. 6, N. 2, JUL./DEZ. 2003, P. 117-131

OLIVEIRA, Alfredo. *Ritmos e cantares*. Belém: Secult, 2000.

OLIVEIRA, Enderson. *Insólitos sons da Amazônia? Experiência e espírito de época na cena e no circuito rock de Belém do Pará entre 1982 e 1993*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Pará. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais, Belém, 2013.

OLIVEN, Ruben G. *A parte e o todo: a diversidade cultural do Brasil-Nação*. Petrópolis: Vozes, 1992. pp. 7-23.

_____. “A cidade como categoria sociológica”. IN: *Urbanização e mudança social no Brasil*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010.

OLSON, Mark J.V. “Everybody loves our town” – scenes, spaciality, migrancy. IN: SWISS, Thomas *et al* (eds.). *Mapping the beat – popular music and contemporary theory*. Malden, MA: Blackwell, 1998.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. *Cultura Popular: românticos e folcloristas*. São Paulo: Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, PUC (SP), 1985.

_____. *Cultura e Modernidade: A França no Século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ORTNER, Sherry. “Theory in Anthropology since the Sixties”. *Comparative Studies of Society and History*, 26, 1984.

_____. “Uma atualização da teoria da prática”. IN: *Conferências e diálogos: saberes e práticas antropológicas*. Blumenau: Nova Letra, 2007. (25ª Reunião Brasileira de Antropologia. Goiânia, 2006).

PANDOLFI, Dulce Chaves. *Santuzza Cambraia Naves (1952-2012) - In memoriam*. Estud. hist. (Rio J.) [online]. 2012, vol.25, n.49, pp. 8-11.

PARANHOS, Alberto. “A música popular e a dança de sentidos”. IN: *ArtCultura*, Uberlândia, n. 9. p. 22-31, jul.-dez. 2004.

PARK, Robert Ezra. “A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano.” IN: VELHO, Otávio G. (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. pp. 26-67.

PEIRANO, Mariza. *A favor da etnografia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

PETIT, Pere. *Chão de Promessas: elites políticas e transformações econômicas no estado do Pará pós-1964*. Belém:Paka-Tatu, 2003.

PERKINS, Douglas D. “Empowerment”. IN: COUTO, Richard A. *Political and civic leadership*. Thousand Oaks, CA: Sage, 2010. [online]. (Disponível em: https://my.vanderbilt.edu/perkins/files/2011/09/25.Empowerment_chapter.penultimate_draft.doc. Acesso: 29 fev. 2014).

PEREIRA, Carlos Alberto M.; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Patrulhas ideológicas Marca Reg.: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

PEREIRA, José Carlos Matos Pareira. “A urbanização da Amazônia e o papel das cidades médias na rede urbana regional”. IN: CARDOSO, Na Cláudia Duarte (Org.) *O Rural e o Urbano na Amazônia: diferentes olhares em perspectiva*. Belém: EDUFPA, 2006.

PERRONE, Charles A. *Letras e letras da MPB*. Rio de Janeiro: Booklink, 2008.

POLLAK, Michael. “Memória e Identidade Social”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, pp. 200-212, 1992.

PUTNAM, Robert D. *Comunidade e democracia: a experiência da Itália Moderna*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991.

REDFIELD, Robert. *Civilização e Cultura de Folk. Estudo de variações culturais em Yucatan*. São Paulo: Livraria Martins, 1949.

SADER, Eder. *Quando novos personagens entram em cena: experiência e luta dos trabalhadores da grande São Paulo. 1970-1980*. São Paulo: Paz e terra, 2001.

SAHLINS, Marshall. *Metáforas históricas e realidades míticas: estrutura nos primórdios da história do reino das Ilhas Sandwich*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

- _____. *Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- _____. *Cultura e Razão Prática*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- _____. *História e cultura: apologias a Tucídides*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.
- SALLES, Vicente. *Música e músicos do Pará*. Belém: Secult/IAP, 2007.
- SANDRONI, Carlos. “Adeus à MPB?”. IN: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Maria Murgel; EISENBERG, José. *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. (pp. 25-36). (Vol. 1 – Outras conversas sobre os jeitos da canção).
- _____. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.
- SANTOS, Milton. *Metamorfose do Espaço Habitado*. São Paulo: HUCITEC, 1991.
- SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: Riquezas produzindo a Belle-Époque (1870-1912)*. Belém: Paka-Tatu, 2010.
- SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização Ocidental*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.
- _____. *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. “Questões de fronteira: sobre uma antropologia da história”. IN: *NOVOS ESTUDOS CEBRAP* nº 72, julho 2005. pp. 119-135.
- SILVA, Edilson Mateus Costa da. *Ruy, Paulo e Fafá: identidade amazônica na canção paraense*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2010.
- SIMMEL, Georg. “As grandes cidades e a vida do espírito” (1903) IN: *MANA* 11(2): 577-591, 2005.
- SOUZA, Miliandre Garcia de. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- STAHL, Geoff. “‘It’s like Canadá reduced’: setting the scene in Montreal”. IN: BENNET, Andy; KAHN-HARRIS, Keith (orgs.). *After subcultures: critical studies in contemporary youth culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2004. pp. 51-64.
- STRAW, Will. “Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular Music”. *Cultural Studies*, vol. 5, n. 3, p. 368-388, 1991.
- TATIT, Luiz. *O cancionista: composições de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

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

_____. “Elementos para análise da canção popular”. IN: *Cadernos de Semiótica Aplicada*. Vol. 1, nº 2, dezembro de 2003.

TAVARES, Auda E. P. "Turismo sustentável e qualidade de vida dos produtores de cerâmica em Icoaraci." IN: FIGUEIREDO, Sílvio L. *O ecoturismo e a questão ambiental na Amazônia*. Belém: UFPA/NAEA, 1999. pp. 205-240.

TÖNNIES, Ferdinand. “Determinação Geral dos Conceitos Principais (Livro I). IN: MIRANDA, Orlando de. (Org.). *Para ler Ferdinand Tönnies*. São Paulo: Edusp, 1995. (pp. 231-272).

THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

THOMPSON, Edward P. *A formação da classe operária inglesa: a árvore da liberdade*. São Paulo: Paz e terra, 1987.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997.

TRINDADE JR., Saint-Clair Cordeiro da.; SANTOS, Emanuel Raimundo da Costa.; RAVENA, Nirvea. “A cidade e o rio: espaço e tempo na orla fluvial de Belém”. IN: TRINDADE JR., Saint-Clair Cordeiro da.; SILVA, Marcos Alexandre Pimentel da. *Belém: a cidade e o rio*. Belém: EDUFPA, 2005. pp. 12-43.

_____. “Cidades na floresta: os ‘grandes objetos’ como expressões do meio técnico-científico informacional no espaço amazônico”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Nº 51, 2010 mar./set. p. 13-13. (Disponível em:<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34662/37400>. Acesso: 6 nov. 2013).

_____. “A dinâmica urbana e o uso do solo em Belém. Análise de processos espaciais em zonas periféricas de centro”. s/d. Disponível em: <http://www.anpur.org.br/revista/rbeur/index.php/anais/article/download/1517/1494> Acesso em: 19 out. 2013.

_____; SILVA, Marcos Alexandre Pimentel da. *Belém: a cidade e o rio*. Belém: EDUFPA, 2005.

VALLADARES, Licia. *Os dez mandamentos da observação participante*. *Rev. bras. Ci. Soc.*[online]. 2007, vol.22, n.63, pp. 153-155. ISSN 0102-6909.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e Cultura: notas para uma Antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

_____. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____; MACHADO, Luiz Antônio. "Organização social do meio urbano". IN: *Anuário Antropológico/76*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1977, p. 71-82.

_____. *Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

_____. *Um antropólogo na cidade*. Ensaios de antropologia urbana. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

_____; KUSCHNIR, Karina (Orgs.). *Mediação, Cultura e Política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

VILLAÇA, Mariana. "Propostas metodológicas para a abordagem da canção popular como documento histórico". *Anais do II Simpósio Latino-Americano de Musicologia*. Fundação Cultural de Curitiba, 1999.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "O nativo relativo". *Mana*, 2002. Estudos de Antropologia Social, vol. 8, n. 1. pp. 113-148.

_____. "Entrevista com Eduardo Viveiros de Castro". IN: *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. pp. 475-92.

WAIZBORT, Leopold. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Editora 34, 2000.

WHYTE, William Foote. *Sociedade de esquina: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. "A Fração Bloomsbury". *Plural: Sociologia, USP*, São Paulo, 6: 139-168, 1. Sem. 1999.

WIRTH, Louis. "O urbanismo como modo de vida". IN: VELHO, Otávio G. (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. Pp. 90-113.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma nova história da música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. "A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil". IN: MATOS, Cláudia Neiva (Org.). *Ao encontro da palavra cantada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. pp. 183-199.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

REFERÊNCIAS INFORMATIVAS

Entrevistas

Entrevista com o cantor e compositor Rafael Lima, realizada em 16 de setembro de 2013.

Entrevista com o produtor musical Luizão “Don King”, realizada em 18 de setembro de 2013.
Entrevista com o violonista Nego Nelson, em 19 de setembro de 2013.

Entrevista com o cantor e compositor Pedrinho Cavallero, realizada em 2 de outubro de 2013.

Entrevista com o cantor e compositor Alfredo Reis, realizada em 28 de outubro de 2013.

Entrevista com o baterista Cássio Lobato, realizada em 29 de novembro de 2013.

Entrevista com o cantor e compositor César Escócio, realizada em 04 de dezembro de 2013.

Entrevista com o violonista e guitarrista José Luis Maneschy, realizada em 17 de janeiro de 2014.

Entrevista com o poeta e designer Vasco Cavalcante, realizada em 18 de janeiro de 2014.

Entrevista com o cantor e compositor Eduardo Dias, realizada em 26 de janeiro de 2014.

Entrevista com a musicista e professora Marlise Borges, realizada em 07 de março de 2014.

Relatos informais

Cantor e compositor Mário Moraes.

Cantor, compositor e poeta Joãozinho Gomes.

Cantor e compositor Enrico de Miceli.

Músico, ator e jornalista Mário Filé.

Músico e jornalista Edyr Gaia.

Percussionista Zé Macedo.

Cantor e compositor Alfredo Reis.

Roadie e produtor Reginaldo Santos (“Roadinaldo”)

Guitarrista Marcelo Pyrull.

Baterista Moacyr Rato.

Guitarrista João Gonçalves.

Jornais

O Estado do Pará. Publicações dos anos 1980 e 1981.

A Província do Pará. Publicações de 1982 a 1985.

O Liberal. Publicações de 1980 a 1989.

Revistas

PZZ. *Rafael Lima: visceral – os bastidores de um músico amazônico internacional*. Belém: Ano VI, nº 7, abril/maio, 2009.

REVISTA LEAL MOREIRA. *Da Lapa ao Mascote: Sebastião Tapajós*. Belém: Ano X. nº 41, 2014.

Suporte áudio-visual

GUIMARÃES, Alan Kardek. *Belém aos 80: cultura e resistência*. Belém: 2009. 1 DVD. Dur. 88 min.

Suporte fonográfico

BARATA, Paulo André. *Amazon River*. (LP). Rio de Janeiro, Continental, 1980.

CAVALLERO, Pedrinho. *21 anos*. (CD). Belém do Pará, Igara Produções, 2002.

CHAVES, Nilson. *Dança de Tudo*. (LP). Rio de Janeiro, Produção Independente, 1981.

_____. *Amazônia*. (LP). Rio de Janeiro, Outros Brasis, 1990.

COLEÇÃO ENGEPLAN. *Música Popular Paraense*. (LP). Belém: 1989, Vol. 1.

COUTINHO, Guilherme. *Procura-se*. (LP). Rio de Janeiro, Chantecler, 1971.

DIAS, Eduardo. *Lira d'água*. (Disco Compacto Simples). Belém: Gravodisco, 1987.

FESTIVAL TRÊS CANÇÕES PARA BELÉM. *Dança das Águas*. (LP). Belém do Pará, 1978.

FREITAS, Walter. *Tuyabaé Cuaá*. (LP). Rio de Janeiro, Outros Brasis, 1987.

FUNARTE. *Feira Pixinguinha*. (LP). Belém, 1980.

HENRY, Carlos. *Gerações*. (LP). Rio de Janeiro, Chantecler, 1981.

MARANHÃO, Antonio Carlos. *Antonio Carlos Maranhão*. (CD). Belém, Secult, Projeto Uirapuru, o canto da Amazônia, 2006.

MOSAICO DE RAVENA. *Cave Canem*. (LP). Belém do Pará, 1989.

MÚSICA DO PARÁ – Série Música Popular de Belém. *VI Festival da FCAP*. (LP). Belém, 1986.