UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS
MESTRADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS (ANTROPOLOGIA)

ENDERSON GERALDO DE SOUZA OLIVEIRA

INSÓLITOS SONS DA AMAZÔNIA?

EXPERIÊNCIA E ESPÍRITO DE ÉPOCA NA CENA E NO CIRCUITO *ROCK* DE BELÉM DO PARÁ ENTRE 1982 E 1993.

BELÉM DO PARÁ
2013

ENDERSON GERALDO DE SOUZA OLIVEIRA

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 apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – Antropologia da Universidade Federal do Pará, sob orientação de Prof. Dr. Antônio Maurício Dias da Costa, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

BELÉM DO PARÁ
2013

ENDERSON GERALDO DE SOUZA OLIVEIRA

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 apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – Antropologia da Universidade Federal do Pará, sob orientação de Prof. Dr. Antônio Maurício Dias da Costa, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais, apresentado, avaliado e aprovado no dia 14 de agosto de 2013, pela banca examinadora constituída pelos professores:

_____

Prof. Dr. Antônio Maurício Dias da Costa – orientador
Universidade Federal do Pará (UFPA)

_____

Prof. Dr. Flávio Leonel Abreu da Silveira – Avaliador Interno
Universidade Federal do Pará (UFPA)

_____

Prof. Dr. Henry Martin Burnett Junior – Avaliador Externo
Universidade Federal de São Paulo (Unifesp)

_____

Profa. Dra. Maria Angelica Motta-Maués – Avaliadora suplente
Universidade Federal do Pará (UFPA)

BELÉM DO PARÁ
2013

A todos que não tem medo de olhar para si e para o outro,
observando suas realidades, seja em que época for.

AGRADECIMENTOS

Todo texto possui um contexto e esta dissertação não foge à regra. Deste modo, neste momento tão importante que é o de agradecer aos que ajudaram na produção desta pesquisa, cada um a seu modo e com "sua porcentagem", não posso deixar de lado tanto os que colaboraram para o texto como para o contexto.

Agradeço então primeiramente ao meu orientador, Prof. Dr. Maurício Costa, pela paciência, profissionalismo, atenção, confiança e competência com que sempre leu meus "rascunhos", ouviu minhas dúvidas e "angústias" e fez suas observações, indicando o melhor caminho a ser seguido.

Aos professores do PPGCS, Carmem Izabel, Denise Cardoso, Heraldo Maués, o professor visitante Richard Pace e a professora Diana Antonaz, *in memorian*. Merecem ainda um agradecimento especial os professores Flávio Leonel e Angélica Maués, que tornaram o último semestre do curso um período de grande (auto)conhecimento e, com seus incentivos, observações e posturas, influenciaram bastante meu desenvolvimento acadêmico e pessoal.

Aos colegas e amigos de mestrado e doutorado, como Malcolm Robinson, Marcos Borges (ambos, curiosamente, nativos do período que aqui discuto), Julia Souza, Deylane Baía, Leila Leite, Geisa Coelho, Elane Pantoja, Queise Ramos, José Luiz e Rosa Corrêa que colaboraram, com elogios, críticas e incentivos para finalizar esta dissertação. Além destes, às amigas Thamiris Magalhães e Victória Costa, que sempre cobraram e incentivaram, próximas ou à distância.

Aos "nativos oitentistas" Rui Paiva, Renato Saraiva, Márcio "Kalango", Sidney Klautau Costa, Claudio Darwich, Roosevelt "Bala", Ismael Machado, Marcelo Pyrull, Edson Oliveira, Joice Santos, Zienhe Castro, Manoel Leite, Marcus Dickson e Fernando Rassy que possibilitaram conversas fundamentais para a construção deste trabalho, além de Mariano Junior, Guilherme Bryan e Lorena Pantoja, que mesmo não tendo vivido a década de 1980 como eu, se interessam pelo período e não ignoram o passado ao viverem o presente. Agradeço ainda ao Elielton "Nicolau" Amador, pela possibilidade de consultar o bom acervo de conteúdo que possui sobre o período.

Aos professores Relivaldo de Oliveira e Mauro Maia que, mais que orientadores, se tornaram amigos que partilham e ajudam minha caminhada acadêmica desde a graduação em Comunicação Social.

Ao Paulo e a Rosângela, da Secretaria, sempre atenciosos e dispostos a ajudar e “socorrer” quando era preciso e ao Max, da Xerox, sempre com um sorriso e atenção para nos atender do melhor modo possível, muitas vezes sendo bem mais organizado com os textos a serem lidos do que nós mesmos.

Devo agradecer ainda a Ana, sempre com uma palavra de estímulo e confiança quando me faltavam ambos e o caminho a ser trilhado parecia sem ponto de chegada e A (tamanha importância exige a utilização do maiúsculo) minha mãe, sempre ouvindo meus planos, anseios, preocupações e, muitas vezes, divagações, com a atenção e carinho que só mesmo uma mãe pode ter.

Por fim, a Capes, pela concessão de bolsa de mestrado na quase totalidade do curso.

Que tempo mais vagabundo esse agora
Que escolheram pra gente viver
Milagres, Barão Vermelho

RESUMO

Nesta dissertação busco discutir e compreender se os relatos atuais das experiências individuais e coletivas dos sujeitos, especialmente músicos, produtores e consumidores de *rock* em Belém do Pará comunicam algum tipo de relação entre determinado período cronológico (que vai de 1982 a 1993) das cenas musicais (Cf. Straw, 1991) e os circuitos (Cf. Magnani) e um possível "espírito de época" (*Zeitgeist*). Objetivando evidenciar estas relações, busquei observar e estabelecer um diálogo entre a memória dos sujeitos entrevistados, que vivenciaram aquele período, aos trânsitos específicos pela cidade bem como pela apropriação e atribuição de significado aos espaços e experiências. Indo além, o referido espírito de época não estaria "aprisionado" cronologicamente, mas também pode(ria) ser evocado atualmente através de lugares de fala que singularizam e tornam, retrospectivamente, a década de oitenta um período peculiar. Atento a isto, sei que este trabalho também se constitui em um elemento que colabora e se insere em tais construções, mais que linguísticas, ligadas às experiências dos sujeitos. Este trabalho dialoga com a Comunicação, com a Sociologia Compreensiva, com a História e com a Filosofia de modo bastante próximo, sem deixar de lado, obviamente a Antropologia. Deste modo, o principal para mim no desenvolvimento desta pesquisa foi justamente observar a relação de sujeitos, sua época, sociedade e mesmo temporalidade. Não objetivo apresentar a trajetória ou mesmo gênese do *rock* em Belém, tampouco esmiuçá-la, mas sim discutir as interrelações entre formação sócio-histórica e conteúdo memorialístico dos sujeitos sobre uma época em que a cena e o circuito musical *rocker* ganharam impulso.

Palavras-chave: Experiência; Rock; Belém; Década de oitenta; Antropologia.

ABSTRACT

In this work I seek to discuss and understand if the current reports of individual and collective experiences, especially by musicians, producers and consumers of rock in Belém, communicate some sort of relation between a chronological period (going from 1982 to 1993) of the musical scene (Straw, 1991) and circuit (see Magnani) and a possible "spirit of the age" (Zeitgeist). Aiming to demonstrate those relationships, I observed and sought to establish a dialogue between the memory of the individuals, who experienced that period, and their specific transits through the city as well as the ownership and attribution of meaning to the spaces and experiences. Going beyond, the spirit of the time is not be "trapped" chronologically, but can (could) also currently be evoked through places that individualize speech and make the eighties a retrospectively peculiar period. Mindful of this, I know that this work also constitutes an element that cooperates and is inserted in such constructions, more than language, related to experiences of subjects. This work deals with communication, with Comprehensive Sociology, History and Philosophy in a pretty close way, without forgetting Anthropology, of course. Thus, the main thing for me in the development of this research was precisely observing the relationship of persons, its time, society and even temporality. It is not intended to present the history or even the genesis of rock in Belém, nor scrutinize it, but to discuss the interrelationships between a socio-historical education and the memorialistic content concerning a time in which the rock music scene and circuit gained momentum.

Keywords: Experience; Rock'n'roll; Belém; Eighties; Anthropology.

ÍNDICE DE IMAGENS

Imagem 01. Divulgação da festa "De volta aos bons tempos". Disponível em <https://fbcdn-sphotos-h-a.akamaihd.net/hphotos-ak-ash3/532276_288423534602691_971533994_n.jpg>. Acesso em 04 de novembro de 2013 _____ Pág. 18

Imagem 02. Da esquerda para a direita, Wilson Silva, Pedro Valente, André Chamon, Roosevelt Bala e Sergio Fuleira, 1976: a primeira formação do *Stress* dava início não somente a trajetória da banda, mas também a uma nova e importante cena do *rock* nacional. **Fonte**: arquivo pessoal de Roosevelt "Bala" Cavalcante _____ Pág. 51

Imagem 03. O público assiste ao lançamento do primeiro disco da banda *Stress* em 13 de novembro de 1982, no Estádio da Curuzú, Belém do Pará. Os pés de seu vocalista, Roosevelt "Bala" Cavalcante, em destaque, trilhariam o início do caminho de uma época marcante para o *rock* em Belém. **Fonte**: Acervo pessoal Roosevelt "Bala" Cavalcante _____ Pág. 52

Imagem 04. Contracapa do disco "Stress", da banda *Stress*. Da esquerda para a direita, Roosevelt "Bala" Cavalcante, Leonardo Renda e André Chamon. Abaixo, Pedro Valente. Imagem disponível em <http://img1.mlstatic.com/lp-stress-stress-primeiro-lancamento-original-1982_MLB-O-217718755_4631.jpg>. Acesso em 09 de dezembro de 2012 _____ Pág. 57

Imagem 05. Os membros do *Stress* durante e a montagem do palco no *show* de lançamento do disco homônimo do grupo, em novembro de 1982. **Fonte**: arquivo pessoal de Roosevelt "Bala" Cavalcante. _____ Pág. 58

Imagem 06. Parte do time do Sport Club Corinthians Paulista em 1982, com destaque para as camisas com a inscrição "Da 15 Vote". Imagem disponível em <http://almanaquedabola.com.br/futebol-brasileiro/2012/10/06/dia-15-vote-o-apelo-eleitoral-feito-pelo-corinthians-em-1982/>. Acesso em 20 de janeiro de 2013 _____ Pág. 62

Imagem 07. *Flyer* de divulgação do Rock In Rio 1985, com valores de ingressos e programação. **Fonte:** acervo digital de Márcio "Kalango" Matos. Disponível em <https://fbcdn-sphotos-h-a.akamaihd.net/hphotos-ak-prn1/74514_10200160294351118_1860358000_n.jpg>. Acesso em 03 maio 2013 _____ Pág. 71

Imagem 08. Recepção da banda carioca *Dorsal Atlântica*, a primeira banda de *heavy metal* de outro Estado a tocar em Belém, em 1989. **Fonte:** acervo digital de Márcio "Kalango" Matos. Imagem disponível em <https://fbcdn-sphotos-c-a.akamaihd.net/hphotos-ak-prn1/156172_4496158963096_909455669_n.jpg>. Acesso em 21 novembro 2012 ___ Pág. 77

Imagem 09. A Polícia Militar intervém em uma das manifestações pelo direito a meia passagem, promovida pelos estudantes no ponto de chegada dos ônibus com rota até a Universidade Federal do Pará, na Avenida Perimetral, bairro do Guamá, Belém, em 1984. **Fonte:** *Blog* Flanar. Imagem disponível em <http://blogflanar.blogspot.com.br/2012/04/uma-breve-historia-de-valmir-santos.html>. Acesso em 30 de janeiro de 2013 _____ Pág. 83

Imagem 10. Camisas de manifestantes do Movimento pela Meia-Passagem. Os estudantes universitários e secundaristas foram os grandes responsáveis pela conquista do direito à meia-passagem nos ônibus de Belém. **Fonte:** *Blog* Flanar. Imagem disponível em <http://blogflanar.blogspot.com.br/2012/04/uma-breve-historia-de-valmir-santos.html>. Acesso em 30 de janeiro de 2013. _____ Pág. 90

Imagem 11. A banda *Nóxio* se apresenta no Bar Celeste, em 1987. **Fonte:** Acervo de Márcio "Kalango" Matos. Imagem disponível em <https://fbcdn-sphotos-h-a.akamaihd.net/hphotos-ak-ash4/488356_4392061000712_1262006245_n.jpg>. Acesso em 17 janeiro 2013 _____ Pág. 100

Imagem 12. Cartaz de divulgação da segunda edição do Festival Rock in Rio Guamá, realizado de 01 a 03 de março, no Ginásio da Universidade Federal do Pará. **Fonte:** Acervo pessoal de Márcio "Kalango" Matos. Imagem disponível em <https://fbcdn-sphotos-h-a.akamaihd.net/hphotos-ak-ash3/547029_4793400793956_1087992618_n.jpg>. Acesso em 06 de novembro de 2012 _____ Pág. 111

Imagem 13. A banda *D.N.A.* se apresenta na tarde de domingo, durante a primeira edição do Rock 24 Horas, em Belém. **Fonte:** *"Metal City": apontamentos sobre a história do Heavy Metal produzido em Belém do Pará (1982-1993)* (SILVA, 2010, p. 677) _____ Pág. 116

Imagem 14. *Lineup* da segunda edição do Festival Rock 24 Horas, realizado de 28 a 29 de novembro, na Praça da República, em Belém. **Fonte:** Acervo pessoal de Márcio "Kalango" Matos. Imagem disponível em <https://fbcdn-sphotos-a-a.akamaihd.net/hphotos-ak-ash3/563377_10200410619129081_1116582396_n.jpg>. Acesso em 10 abril 2013 __ Pág. 118

Imagem 15. Fotografia de Ary Souza na capa do Jornal O Liberal, de 26 de abril de 1993, mostrando o público durante a última edição do Rock 24 horas _____ Pág. 121.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS: REBOBINANDO AOS 1980. OU NEM TANTO _____ PÁG. 15

SÓ OUVI, NÃO VIVI: A RETROSPECTIVA DE UM AUTOR "NÃO OITENTISTA"_ PÁG. 26

TEMPORALIDADES, PROJETOS E *ZEITGEIST* _____ PÁG. 31

CAPÍTULO 01: UMA METODOLOGIA DE MULTIPERTENCIMENTOS _____ PÁG. 35

CAPÍTULO 02: VIVENDO PUNKAMENTE _____ PÁG. 52

DESCOBERTAS E AVENTURAS _____ PÁG. 53

VIVENDO PUNKAMENTE _____ PÁG. 65

CAPÍTULO 03: BELÉM, CIDADE FERIDA _____ PÁG. 83

CULTURA, CONVULSÃO SOCIAL E OS ECOS DA NAÇÃO FERIDA _____ PÁG. 84

BELÉM *ROCK CITY* (?) _____ PÁG. 93

UM CIRCUITO ESTABELECIDO? _____ PÁG. 102

24 HORAS NA PRAÇA E NA HISTÓRIA _____ PÁG. 113

CAPÍTULO 04: "ANOS OITENTA" AINDA HOJE (?) _____ PÁG. 126

O PASSADO AINDA PRESENTE _____ PÁG. 127

"ANOS OITENTA" AINDA HOJE (?) _____ PÁG. 133

INSÓLITOS SONS PARA UMA INSÓLITA GERAÇÃO? ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES ___ PÁG. 145

REFERÊNCIAS _____ PÁG. 154

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFPA

Oliveira, Enderson, 1989-
Insólitos sons da Amazônia? experiência e espírito de época na cena e no circuito rock de Belém do Pará entre 1982 e 1993 / Enderson Oliveira. - 2013.

Orientador: Antônio Maurício Dias da Costa.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Belém, 2013.

1. Rock Belém (PA) 1982-1993. 2. Música Aspectos socais Belém (PA). 3. Músicos do rock Belém (PA). 4. Antropologia urbana Belém (PA). I. Título.

CDD 22. ed. 781.66098115

CONSIDERAÇÕES INICIAIS:

REBOBINANDO AOS 1980. OU NEM TANTO.

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido.

Walter Benjamin, *Sobre o conceito de História*.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS: REBOBINANDO AOS 1980. OU NEM TANTO.

Noite de outubro de 2012, Instituto Federal do Pará, IFPA, antigo Centro Federal de Educação Tecnológica (Cefet), localizado na Avenida Almirante Barroso, em Belém. Cerca de 300 jovens comparecem ao ginásio da instituição. É noite de festa, de encerramento do Seminário do Curso de Mecânica daquele instituto. No pequeno palco montado, com uma mínima, porém boa estrutura de som e iluminação, toca a *Banda Acordalice*, cujo lema e/ ou auto definição é "exageradamente oitentista", com o repertório formado somente por versões de canções que fizeram sucesso na década de 1980, especialmente *rock*, mas também músicas "infantis", de bandas como *Balão Mágico*, *Trem da Alegria* e mesmo a cantora Xuxa.

Primeiramente tímidos, aparentemente sem muito entusiasmo com a apresentação que assistem, muitos jovens com o passar do tempo começam a "se soltar", a cantar os refrões de músicas de bandas como *Blitz*, *Kid Abelha*, *Ultraje à Rigor*, *Titãs*, *Legião Urbana*, *Barão Vermelho* e *Paralamas do Sucesso*, icônicas da música e da cultura nacional da década de 1980. Alguns dançam, muitos pulam, outros tropeçam no chão que parece menos fixo depois de alguns copos de vinho, consumidos às escondidas.

A experiência parece passar a ser empolgante não somente para o público. No palco, como guitarrista da banda há seis anos, está Edson Oliveira, graduado em Licenciatura em Música pela Universidade do Estado do Pará – UEPA. Edson, então com 33 anos, viveu sua infância na década de 1980 e possuiu diversos estímulos musicais, em especial do *rock* e da *Dance Music*[1]. Tentou dançar como Michael Jackson, de quem até hoje é fã e possui toda a discografia em vinis. Vestiu-se na adolescência com a indumentária característica dos roqueiros

[1] A *Dance Music* ou *Disco Music* é um gênero musical surgido na década de 1970, mas que ganhou força na década de 1980, principalmente. O estilo envolve, desde sua gênese, um local para sua execução: as discotecas. Com o crescimento do número destes espaços, a difusão da *Dance Music* também cresceu. Como ícones da *Disco*, é possível citar cantoras como Donna Summer, Grace Jones e Gloria Gaynor.

heavy metal[2], inclusive com as grossas e pesadas jaquetas pretas desafiando a temperatura de Belém, mas "se encontrou" mesmo tocando canções de bandas como as citadas acima.

Para o guitarrista, que possui parte de sua família residindo no Estado do Amapá[3] e iniciou sua trajetória na década de 1980, a música era, mais que uma linguagem artística, um meio de informação que permitia, além de sentir prazer estético, a aproximação e cumplicidade com os primos mais velhos que, entre refrescos e sessões intermináveis de audições de *rocks* nas rádios, fitas e discos, o ensinaram os primeiros acordes no violão.

Com o passar do tempo, os acordes iniciais de Edson Oliveira se tornaram mais profissionais e agora aquela criança oitentista tocava o que ouvia em sua infância para cerca de duas ou três centenas de jovens em Belém do Pará. Ao final da apresentação, interrompida três vezes por quedas de energia elétrica, pareceu pairar certo ar de cansaço e satisfação pelo *show* e expectativa pela apresentação seguinte, afinal tocaria a banda *Reggaetown*, conhecida no circuito de *reggae* de Belém.

Como já tinha observado e mesmo interpretado em outros *shows* que assisti da *Acordalice*, antes mesmo do mestrado, parecia pairar também certo "ar de saudade", não necessariamente por falta de algo, mas sim de uma necessidade que havia sido preenchida, "satisfeita". Ao tocar músicas, principalmente *rocks* da década de 1980, a banda não somente se constitui em mais uma alternativa musical na cidade, como também proporciona lembranças e/ou sensações àqueles que viveram as décadas anteriores bem como observações e sensações aos que

[2] O *Heavy Metal* é o subgênero mais "pesado" do *rock*, possuindo ainda diversas subdivisões, como *black metal*, *death metal*, *doom metal*, *power metal*, *speed metal* e *thrash metal*, entre outras. Nesta dissertação são feitas referências a estas e outras subdivisões do *rock*, como *punk*, *hardcore*, *pop rock*, entre outros. Destarte, não privilegio nem destaco qualquer uma destas subdivisões na análise aqui presente. Esta escolha se fundamenta em minha observação de que todos os entrevistados, bem como as programações de *shows* consultadas, não fizeram referência tão aguda a divisão entre consumidores dos estilos. Isto é, em que pese a existência das diversas vertentes do *rock*, os *shows* agregavam bandas de estilos variados. Esta proximidade advém desde a gênese do *rock* em Belém, ainda com os "bailes de *rock*". Para o jornalista Ismael Machado, "os bailes de *rock* possuíam variedade estilística. O Metal começou a ser diferente e diferenciar. A partir de então surgiram os guetos". É ainda Machado que destaca a banda *Mosaico de Ravena* como uma das que "conseguiu segurar todas as tribos", em entrevista realizada na manhã de 04 de março de 2012, na Universidade Federal do Pará. Tal divisão de subgêneros, segundo alguns interlocutores, se acentuou a partir de 1985, com a realização do *Rock in Rio* que, mesmo agregando bandas de ritmos diversos, talvez tenha acentuado a divisão entre consumidores bem como a emergência de fãs "de passagem", que consumiam o *Rock* por ser um forte produto midiático, despertando assim a desconfiança e mesmo retaliações por roqueiros que já se consideravam como tal anteriormente.

[3] Foram duas as conversas, pessoalmente, com Edson Oliveira. A primeira, realizada em 25 de outubro de 2012, pela tarde, antes do *show* da banda *Acordalice* a que me refiro no início desta dissertação e a seguinte, no dia 09 de novembro de 2012, no final da tarde, no *hall* da Fundação Tancredo Neves, o Centur, localizado na Av. Gentil Bittencourt, em Belém.

não a viveram, mas que possuem curiosidade, estética e mesmo acadêmica, sobre o período, como o autor deste texto.

Dias depois do *show* no IFPA, vejo circulando pela *internet* o cartaz de divulgação da festa "De volta aos bons tempos" (imagem ao lado), com a apresentação de músicas da *Disco* das décadas de 1970, 1980 e 1990, realizada no *Amazônia Hall*, uma das casas de *show* da capital paraense, localizada na Avenida Augusto Montenegro. Na mesma semana, também pela *internet*, uma história em quadrinhos comparando a prática jornalística atual e a da... Isso mesmo! Década de 1980.

Imagem 01. Divulgação da festa "De volta aos bons tempos". Disponível em <https://fbcdn-sphotos-h-a.akamaihd.net/hphotos-ak-ash3/532276_288423534602691_971533994_n.jpg>. Acesso em 04 de novembro de 2013.

No mês seguinte, em uma manhã ensolarada de domingo, no bairro da Cidade Nova, em Ananindeua, região metropolitana de Belém, um carro som anunciava a festa "Geração 80", que seria realizada no feriado de 15 de novembro. Em dezembro, o anúncio da festa temática "Só 80", organizada por um coletivo de mesmo nome e realizada mensalmente, ora em Belém, ora no Rio de Janeiro. No mesmo mês, o *réveillon* no tradicional Clube Pinheirense, no Distrito de Icoaraci, região metropolitana da capital paraense, destacava a música dos anos 1980, em especial o *House*, vertente mais eletrônica da *Disco Music*.

Este contexto observado em pouco mais de dois meses (para citar somente ocasiões mais próximas cronologicamente ao final da pesquisae não desviar logo de início o trajeto e foco do trabalho que ora apresento) aponta para certa saudade compulsória por décadas passadas, em especial pelos anos 1980? Ou se trata somente de uma (re)união de acasos? Tais reflexões estão presentes nas discussões apresentadas nesta dissertação, porém não se constituem em meu foco de pesquisa.

Nestas linhas iniciais tenho como objetivo principal apresentar de modo breve o quanto a década de 1980 parece ainda "estar presente" nos dias atuais. Não seus anos, contextos e peculiaridades, obviamente, mas certo imaginário e mesmo certas construções, linguísticas,

inclusive (note-se, por exemplo, a curiosa denominação "volta aos bons tempos") que apontam para um "lugar de fala" que singulariza e torna, retrospectivamente, a década peculiar.

O conceito de lugar de fala, é importante destacar, não é estritamente linguístico nem também exclusivamente sociológico, como alerta José Luiz Braga (2000, p. 166). Criado a partir da interseção entre ambos, pode ser desenvolvido quando se nota uma ênfase, permanência e mesmo recorrência de determinados termos e/ou expressões em discursos e modos de representação. Atento a isto, acredito ser importante deixar claro que este trabalho também observa a construção atual da década de 1980 e até mesmo se constitui em um elemento que colabora e se insere em tais construções.

Tais elaborações, feitas por sujeitos que vivenciaram ativamente ou mesmo possuem algum tipo de relação próxima aos anos 1980, são feitas levando em conta tanto aspectos positivos quanto negativos. Dentre eles, por um lado, o desenvolvimento de uma cultura jovem bastante diversificada, surgimento e fortalecimento de diversas bandas e movimentos de música, em especial *rock*, bem como os anos do último período ditatorial do país e as dificuldades econômicas que conferiram à década de 1980 a alcunha de "década perdida", merecem destaque.

Tendo em mente estes panoramas e considerações, o fato é que este trabalho tem como grande objetivo discutir se os relatos atuais das experiências individuais e coletivas dos sujeitos, especialmente músicos, produtores e consumidores[4] de *rock* em Belém comunicam algum tipo de relação entre determinado período cronológico (que vai de 1982 a 1993, conforme será explicitado mais à frente) da cena e circuito *rock* na cidade e um possível "espírito de época" (*Zeitgeist*). Para isto, foi feita, além de ampla pesquisa bibliográficas, uma série de entrevistas e conversas com pessoas que vivenciar tal cena e circuito.

"Cenas musicais", de acordo com sua primeira definição, realizada em 1991 pelo pesquisador canadense Will Straw em *Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music*, se constituem em um "espaço cultural em que uma série de práticas

[4] Utilizo tal terminologia em detrimento de "fãs", por acreditar que esta denominação é muito subjetiva e possui uma série de discussões e práticas que vão além de somente gostar de algum gênero musical e/ ou banda ou mesmo intérprete. O termo "consumidores", então, vai além de "fãs" e sinaliza práticas de consumo que levam também em conta fatores identitários. Para estabelecer isto, levo em conta a perspectiva de Dias e Ronsini (2008, p. 89), para quem a concepção de consumo se refere ao "conjunto de processos socioculturais nos quais se realiza a apropriação simbólica dos produtos culturais e midiáticos e as maneiras em que relacionam esses bens com sua vida cotidiana". Para o historiador Paulo Chacon (1985, p. 21), o consumidor de *rock* é "majoritariamente representado pelos jovens no início da adolescência até o momento crítico da entrada nos tortuosos caminhos da linha de produção", isto é, terem uma relação mais próxima ao mercado de trabalho. Obviamente o público de *rock* não é homogêneo nem pode ser encerrado em uma definição etária. É ainda Paulo Chacon que afirma que no início dos anos 1970 (ou mesmo antes) ele já era um produto de consumo de massa (1985, p. 22).

musicais coexistem, interagindo umas com as outras dentro de uma variedade de processos de diferenciação, e de acordo com *trajetórias muito diferentes*" (STRAW, 1991, p. 373, livre tradução e grifo meus).

As cenas envolveriam então, além da estética musical, a infra-estrutura, os modos de consumo e mesmo de identificação por parte dos sujeitos. Já a categoria "circuito" (no caso, musical) remonta à definição de José Guilherme Cantor Magnani (2000), ao observar uma série de equipamentos urbanos e de modos de apropriação da cidade especialmente para o lazer e práticas culturais, como o consumo musical. Ambas as categorias, de cenas e circuitos, são fundamentais para o estudo que aqui apresento e serão melhor discutidas e problematizadas a partir do segundo capítulo, *Vivendo Punkamente*.

Destarte, nesta pesquisa busquei observar e estabelecer um diálogo entre a memória dos sujeitos entrevistados, que vivenciaram aquele período, e uma possível conceituação e compreensão de espírito de época. Indo além, busquei compreender de que modo tais diálogos e categorias se interrelacionam, apresentam pontos de aproximação e/ou mesmo de distanciamento e o porquê de tais movimentos.

As entrevistas ocorreram de modo presencial, e foram realizadas ao longo do período de pesquisa[5]. Em um total de dezoito, as conversas partiam de uma questão chave: pedia ao interlocutor que se apresentasse (nome, origem, profissão) e também comentasse como ocorreu o seu primeiro contato com a música, em especial com o *rock*. Tal pergunta/pedido, apesar de bastante simples, possibilitou logo de início uma retomada, pela memória, de vários atos, fatos e curiosidades, e serviu para deixa-los mais à vontade para contar sobre suas lembranças e experiências no período, tanto que em absolutamente todas as entrevistas rapidamente eles transitavam por outros temas.

Os interlocutores desta pesquisa foram Rui Paiva, advogado, professor de Redação, baterista e líder da banda *Álibi de Orfeu* desde os anos oitenta; Renato Saraiva, arte-educador e produtor cultural, que viveu sua adolescência na década de 1980; Ismael Machado, jornalista, 45

[5] É necessário deixar claro que utilizo ainda algumas entrevistas feitas durante o ano de 2010, período em que fiz meu Trabalho de Conclusão de Curso – TCC "Belém e suas representações: uma compreensão do 'espírito de época' da cidade a partir da estética musical das décadas de 1980 e 2000", no curso de Comunicação Social, sob orientação do Prof. Dr. Relivaldo Pinho de Oliveira, e que foi premiado como melhor TCC de Jornalismo daquele período na instituição, sob avaliação do Prof. Dr. Ernani Pinheiro Chaves.

anos, ex-vocalista da banda *Falsos Adeptos*, autor do livro *Decibéis sob mangueiras*[6] (2004), atualmente repórter especial do Jornal Diário do Pará e colunista de cultura no caderno Por Aí, no mesmo jornal; Marcello Pyrull, guitarrista da banda *Mosaico de Ravena* e atualmente graduando no curso de Bacharelado em Música da Universidade do Estado do Pará e membro do grupo *Arraial do Pavulagem*; Roosevelt Bala, guitarrista e vocalista da banda *Stress*, atualmente na banda *Zona Rural*, que se apresenta semanalmente em bares de Belém como o Old School Rock Bar e o Bar Mormaço.

Conversei ainda com Edson Oliveira, professor de Música, formado pela Universidade do Estado do Pará, guitarrista da banda *Acordalice*; Márcio de Amorim Matos, o Márcio "Kalango", 42 anos, analista de sistemas e possuidor de um grande acervo de imagens e músicas do *Rock* da década de 1980 e 1990; Sidney Klautau Costa, o Sidney KC, baixista das bandas *D.N.A.* e *Álibi de Orfeu*, economista, professor, atualmente sócio-proprietário da Loja das Correntes, empreendimento familiar; Claudio Darwich, baixista da banda *Nó Cego*, jornalista, bacharel em Direito e atualmente gerente do jornal Diário do Pará On Line; Marco Antônio, o Markinho, vocalista do grupo *Markinho e banda*, ex-vocalista da banda *Violetha Púrpura* e idealizador, juntamente com Roosevelt Bala, do Projeto Rock no Rio, que atualmente é realizado no bar Mormaço e desde 2011 apresenta novas bandas e outras já consolidadas como as já citadas *Zona Rural* e *Markinho e banda*.

Foram interlocutores fundamentais ainda para esta pesquisa Marcus Dickson, jornalista, publicitário, com Especializações em Semiótica e em Artes Visuais, atualmente professor universitário. Dickson era um dos membros do jornal *Craw*, sobre o *Rock* paraense e foi um dos fundadores das bandas *Cravo Carbono* e *Acordalice*; Zienhe Castro, produtora audiovisual, proprietária da Z Filmes; Fernando Rassy, graduado em Biologia e Biomedicina, mestre em Biomedicina, teatrólogo, produtor cultural, diretor do Teatro Experimental Waldemar Henrique no final da década de 1980 e início dos anos 1990, idealizador do Projeto Rock 24 Horas; Manoel Leite, engenheiro, psicanalista, atualmente produtor cultural e superintendente educacional do Grupo Educacional Ideal; Joice Santos, jornalista, mestra em Comunicação e Culturas Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia, atualmente coordenadora do LabCom

[6] Nesta dissertação, manterei a grafia original de trechos e nomes de obras que tenham sido escritas antes do Novo Acordo Ortográfico entre os países cujo idioma principal seja a Língua Portuguesa. Em que pese o fato de a obrigatoriedade da utilização das novas normas ser a partir de 2016, nesta dissertação já utilizo a nova grafia das palavras modificadas.

Móvel – Estudos e Práticas de Comunicação Pública da Ciência na Amazônia, do Museu Paraense Emilio Goeldi.

Por fim, conversei ainda com Mariano Júnior, 27 anos, graduando em comunicação Social – Jornalismo pela Universidade da Amazônia – Unama e baterista da banda *Acordalice*; Lorena Pantoja, também graduanda em Comunicação Social pela mesma instituição e com Guilherme Bryan, doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e autor do livro *Quem tem um sonho não dança – cultura jovem brasileira nos anos 80* (2004).

Tais interlocutores, até mesmo os que não vivenciaram a década de 1980, se referiram a mesma como dotada de diversas peculiaridades que não são mais possíveis ou ainda difíceis de acontecer, não somente do ponto de vista político e social, mas também cultural. O período, segundo eles, influenciado por vários fatores, terminou se constituindo em uma temporalidade diferente, dotada, talvez, de certo "espírito de época" (*Zeitgeist*) peculiar.

Senhores das informações, suas respostas me apresentaram a possibilidade de entrar em contato com uma série de curiosidades e nuances do período que, por conseguinte, permitiram a realização de algumas perguntas mais pontuais (por exemplo, que locais tocaram e/ou assistiram apresentações de *rock*, se ou de que modo estiveram envolvidos em manifestações políticas, de que bandas lembram, gostavam mais e eram mais próximos). Deste modo, acredito que com tais informações pude tatear um caminho tanto quanto mais "próximo" de suas vivências e mesmo experiências no período, quiçá de um possível "espírito de época".

Não obstante, a própria "definição" acerca de "espírito de época" merece uma explicação mais precisa e que melhor justifique sua relevância e pertinência, inclusive como categoria a ser analisada. Categoria tanto quanto subjetiva, incitou desde o início da pesquisa que ora apresento, o estabelecimento de diálogo interdisciplinar da Antropologia com a História, com a Filosofia, com a Comunicação e com a Música.

Otávio Velho observou o *Zeitgeist* quando do aprofundamento das discussões sobre "globalização", na segunda metade da década de 1990, enfatizando a relação entre Antropologia e Religião, que resultaram no artigo *Globalização: antropologia e religião* (1997). Já Otávio Ianni (2004) se refere a tal espírito como uma espécie de "clima da ocasião", que poderia ser observado (na verdade, interpretado), em períodos como a Renascença e o Iluminismo, impregnadas, segundo o autor, de certa singularidade e coerência quanto à produção cultural.

Por sua vez, Peter Burke (1997) compreende tal categoria como "o grande pressuposto da história cultural tradicional", que daria conta de uma totalidade de manifestações culturais, tendendo para a compreensão de que a cultura é homogênea. Para o autor,

> O grande pressuposto da história cultural tradicional é o espírito da época. Para não ser físico demais, podemos dizer, o pressuposto de consensos culturais, da unidade cultural de uma dada época. Uma cultura não é homogênea. Talvez existam culturas que são mais ou menos homogêneas, mas são culturas muito pequenas, que contam com umas milhares de pessoas, como, por exemplo, a cultura dos tupinambás. No entanto, quando falamos da cultura inglesa, francesa, brasileira, é impossível pensar em homogeneidade. Existem sempre o que os sociólogos chamam de subculturas, variações (1997, p. 03).

No panorama regional, faço referência a dois trabalhos. A pesquisa de doutorado desenvolvida por Fábio Fonseca de Castro, que resultou no livro *Entre o Mito e a Fronteira* (2011), no qual destaca a "moderna tradição amazônica"[7], entre as décadas de 1980 e 2000, que pode ser compreendida também como uma "manifestação", uma evocação do espírito de época daquele período. A expressão nomeia uma "obscura temporalidade entre artistas, obras e público" (CASTRO, 2011, p. 28) nas últimas três décadas do século XX, em que é possível perceber certa coerência e articulação entre diversas manifestações artísticas.

Tais práticas (desenvolvidas em diversas áreas, é importante deixar claro, como na poesia, no teatro, na música, literatura, fotografia e nas artes plásticas) em última instância comunicam um tecido cultural de Belém em que algumas características estão presentes, tais como as discussões sobre as fronteiras da região serem bem mais que geográficas, o sujeito "símbolo" representante da região amazônica ser o "tipo caboclo", a referência à fisionomia natural da região estar sempre presente, o imponderável surgir não só como mito, mas também como alternativas às situações vivenciadas na região, entre outras "marcas" da produção artística em uma mesma temporalidade[8]. É Fábio Castro que responde a questão: "que é, efetivamente, a moderna tradição amazônica?":

> Num primeiro plano, material, ela seria um conjunto de enunciados, alegorias e conceitos. Num segundo plano, subjetivo, ela seria um desejo de transcendência, de

[7] É possível notar certa relação/inspiração com a *Moderna Tradição Brasileira* (1991), de Renato Ortiz, que apresenta as relações entre cultura, sociedade e indústria cultural em uma dimensão mais ampla, isto é, nacional.

[8] Estas considerações estão presentes no livro de Prof. Dr. Fábio Castro, *Entre o mito e a fronteira* (Labor Editorial, Belém, 2011). A leitura desta obra é fundamental para quem desejar compreender as articulações artísticas, culturais e mesmo identitárias nas últimas décadas do século XX na capital paraense.

> reelaboração mental da sociedade. Num terceiro plano, intersubjetivo, ela seria uma bricolagem coletiva, cujos processos encontram-se dispersos no corpo social. Enquanto tal, enquanto bricolagem coletiva, essa moderna tradição amazônica corresponde a uma sinergia entre pensamento e sensibilidade. Enquanto intersubjetividade, ela seria, ainda, um lugar de fala.
> A moderna tradição amazônica assinala, em síntese, um desejo social de transcendência, expresso sob a forma de alegorias e de conceitos (2011, pp. 126-127).

Destaco ainda a tese de doutorado de Relivaldo Pinho de Oliveira, desenvolvida neste Programa de Pós Graduação e que põe em perspectiva a análise do cinema e da literatura produzida em Belém do Pará também nas últimas três décadas. Partindo da análise dos livros *Belém do Grão Pará*, de Dalcídio Jurandir, *Altar em chamas*, de João de Jesus Paes Loureiro e *Os Éguas*, de Edyr Augusto e os filmes *Um dia qualquer*, de Líbero Luxardo, *Ver-o-Peso*, de Januário Guedes, Peter Roland e Sônia Freitas; e *Dias*, de Fernando Segtowick, o autor estabelece ainda um interessante diálogo entre Antropologia e Filosofia, notadamente entre os conceitos de Experiência e Estética de Clifford Geertz e Walter Benjamin.

Como é possível notar nas breves referências aos trabalhos citados, há uma produção acadêmica que se dedica a observar tais "espíritos de época". Em comum, todas elas possuem ainda a problematização sobre o que seria tal espírito, sempre referido no limiar de uma categoria metodológica e mesmo um objeto a ser pesquisado, mas sem de modo algum compreendê-lo como algo "dado" e homogêneo.

Tais reflexões sobre "espírito de época" já haviam sido referidas por Pierre Bourdieu, que creio tenha sido o responsável por melhor apresentar as discussões acerca do *Zeitgeist*, explicitando-as em *As regras da arte* (1996). Neste livro, ainda que o autor privilegie a análise de obras literárias e poéticas para análises acerca de temas como método, inter-relações entre literatura, poética e economia, peculiaridades de cada gênero, campo literário, poder, autoria, produção e vanguarda, entre outras observações, creio que possibilita uma importante definição e mesmo *corpus* na referência aos espíritos de época.

A importância de Bourdieu se estabelece em como ele observa o *Zeitgeist*, sem cair em relações maniqueístas e generalistas/ generalizantes ao se fazer qualquer tipo de análise que leve em conta estes "espíritos", ou seja, basicamente, as relações entre práticas sociais, espaço e temporalidades. Em linhas gerais, Bourdieu alerta para o risco de se voltar a uma definição da unidade em termos de espírito de época, a partir da(s) qual (is) se suporia que

> os membros de uma mesma "comunidade intelectual" tem em comum problemas ligados a uma situação comum – por exemplo, uma interrogação sobre as relações entre a aparência e a realidade – e também que se "influenciam" mutuamente. Se se sabe que cada campo – música, pintura, poesia ou, em outra ordem, economia, linguística, biologia etc. – tem sua história autônoma, que determina suas regras e suas apostas especificas, vê-se que a interpretação por referência a história própria do campo (ou da disciplina) e a condição prévia da interpretação com relação ao contexto contemporâneo, quer se trate dos outros campos de produção cultural, quer do campo politico e econômico (BOURDIEU, 1996, p. 221).

A categoria "espírito de época", portanto, deve ser encarada primeiramente como um pressuposto e ponto de partida para análise, e não uma certeza a partir da qual deve-se buscar coletar exemplos que fundamentem e sustentem sua possível ocorrência. Bourdieu ainda esclarece essa necessidade, de uma só feita metodológica quanto conceitual, ao afirmar que, ao se observar espíritos de época,

> A questão fundamental torna-se, então, saber se os *efeitos sociais da contemporaneidade cronológica, ou mesmo a unidade espacial*, como o fato de partilhar os mesmos lugares de encontro específicos, cafés literários, revistas, associações culturais, salões etc., ou de estar expostos às mesmas mensagens culturais, obras de referência comuns, questões obrigatórias, acontecimentos marcantes etc., são suficientemente poderosos para determinar, para além da autonomia dos diferentes campos, uma problemática comum, entendida não como um *Zeitgeist*, uma comunidade de espirito ou de estilo de vida, mas como um espaço dos possíveis, sistema de tomadas de posição diferentes com relação ao qual cada um deve definir-se (1996, p. 227, grifo do autor).

O que interessa para Bourdieu, portanto, é se uma rede de relações e (com)partilhamento de hábitos, vivências e mesmo experiências são suficientemente "fortes" ou mesmo determinantes para influenciar práticas, se não comuns, ao menos com alguma proximidade e coerência. Por outro lado, ainda que não se observe esta similaridade em práticas e mesmos produtos históricos e estéticos[9], não se deve descartar a possível existência de um *Zeitgeist*, que pode se "manifestar" de maneiras diferentes ainda que provocadas por mesmas circunstâncias e experiências dos sujeitos. Importante esclarecer que, observando a importância das experiências em uma escala coletiva, elas de modo algum apresentam determinada unidade, o que tornaria os

[9] Como veremos mais à frente, em um mesmo período é possível notar composições musicais que abordam temas diferentes, o que é bastante comum, é verdade, mas merece ser melhor observado e problematizado, afinal a interpretação de produtos estéticos devem levar em conta a questão da autoria, do período desenvolvido, do apelo mercadológico em voga, entre outras referências.

membros de grupos sonoros, cenas musicais ou mesmo circuitos em uma espécie de grupo semelhante à "Fração Bloomsburry"[10], por exemplo.

No período assinalado e através dos relatos das pessoas que viveram aquela época, como se verá nas páginas seguintes, parece ser possível atentar para as imbricações entre experiências dos sujeitos e espírito de época, afinal "a singularidade de uma época, ou seja, seu modo próprio de organizar e exprimir sua historicidade residem é verdade, na tensão que é gerada pela contemporaneidade de atitudes herdadas do passado e de comportamentos provocados por novas problemáticas" (BENSA, 1998, p. 59). Categoria a ser desenvolvida posteriormente, portanto, a noção de espírito de época é discutida quando muitos dos sujeitos já transitaram por diversos "projetos" (VELHO, 2003). Isto não torna tal categoria vazia, afinal como o próprio Bensa esclarece mais à frente:

> O "espírito de época" (*Zeitgeist*), apesar de sua fugacidade, mantém uma relação complexa de continuidade e singularidade com o "espírito do povo" (*Volksgeist*) lastreado pelos hábitos de há muito adquiridos; contudo, "os *ethos* dos grupos permanentes não são fixados de uma maneira absoluta, mas estão sujeitos a processos de mudança" (BENSA, 1998, p. 59).

Atento a isto, o principal para mim no desenvolvimento desta pesquisa foi justamente observar a relação de sujeitos, sua época, sociedade e mesmo temporalidade. Não objetivo apresentar a trajetória ou mesmo gênese do *rock* em Belém, tampouco esmiuçá-la, mas sim discutir as interrelações entre formação sócio-histórica e conteúdo memorialístico dos sujeitos sobre uma época em que a cena e o circuito musical *rocker* ganharam impulso, visibilidade e mesmo apoio, seja de modo direto por iniciativas públicas e particulares, seja por sua relação a movimentos políticos e sociais.

SÓ OUVI, NÃO VIVI: A RETROSPECTIVA DE UM AUTOR "NÃO OITENTISTA".

[10] Para Raymond Williams, a "Fração Bloomsbury" se constituiu em um grupo de intelectuais das classes altas inglesas do início do século XX, que possuía como um dos principais objetivos sustentar os valores clássicos da burguesia iluminista. O grupo possuía nomes como os escritores Virgínia Woolf, E.M.Forster, o economista John Maynard Keynes, e o crítico de arte Clive Bell. Uma característica histórica notável desses amigos e relações é que seu relacionamento próximo antecipou completamente sua fama como escritores, artistas e pensadores. Ver mais em WILLIAMS, 1999.

Tomando como pretexto tais proposições anteriores, creio ser necessário fazer breves considerações acerca de minha própria biografia; considerações "confessionais", se preferirem, antes de prosseguir na apresentação desta dissertação. Como afirma Mariza Peirano em *A favor da etnografia*,

> Na antropologia, a pesquisa depende, entre outras coisas, da biografia do pesquisador, das opções teóricas da disciplina em determinado momento, do contexto histórico mais amplo e, não menos, das imprevisíveis situações que se configuram no dia-a-dia no local da pesquisa, entre pesquisador e pesquisados (1992, p. 09).

Levando isto em conta, acredito que seja importante observar que me aproprio de uma passagem de Jeder Janotti, em seu livro *Heavy metal com dendê* (2004), quando afirma que "sempre me intrigaram os aspectos grupais nele implicados (consumidores de *rock*, em especial, de *heavy metal*)". O mesmo ocorre comigo, afinal minha biografia, mesmo que talvez sugira, não possui tipo algum de "relação técnica" a qualquer estilo musical, inclusive *rock*. Isto é, nunca fiz nem faço parte de qualquer banda, grupo musical nem ao menos aventurei por estes caminhos. Minha visível (e audível) inaptidão com qualquer instrumento musical me mantêm distante destas experiências, mas não do interesse pela música, em especial o *Rock*, e suas inter-relações antropológicas, econômicas, midiáticas e estéticas.

Esclareço ainda que não faço parte (nem nunca pretendi) de qualquer "grupo sonoro"[11] como, no caso específico do *rock*, apreciador de *punk*, *hardcore* ou mesmo sendo um *headbanger*[12], entre outras inúmeras classificações. Tais condições talvez me ajudem no sentido de manter distância de algumas posturas mais "radicais" ou mesmo "características" ao se apreciar ou observar qualquer um destes movimentos musicais e também me favoreçam na

[11] Categoria apresentada por John Blacking ao se referir a "um grupo de pessoas que compartilha uma linguagem musical comum, junto com ideias comuns sobre a música e seus usos" (2007, p. 08). Um grupo sonoro, portanto seria formado primariamente por indivíduos que apreciam um mesmo estilo musical ou mesmo tipo de experiência proporcionada pela performance musical (apreciar tal ritmo por causa de sua dança, por exemplo) e que manteriam demais relações de trocas de experiências (musicais ou não), econômicas e de sociabilidade. Segundo Blacking, diversos indivíduos podem pertencer a um mesmo grupo sonoro, "embora estejam profundamente divididas em outras circunstâncias" (2007, p. 08), como econômicas e geográficas, por exemplo.

[12] Exemplos de subdivisões realizadas por apreciadores mais "fieis" ao *rock*, que levam em conta não somente o estilo ouvido, mas também de modos de vestir e consumir determinada vertente do *rock*. Os *headbangers*, por exemplo, são os apreciadores do *heavy metal*, talvez a subdivisão mais conhecida do *rock* e associada a suas imagens e imaginários, que incitam modos peculiares como a preferência por roupas pretas, coletes, casacos, acessórios na cor preta e participação nos *shows* de *rock* "batendo cabeça" de acordo com a canção apresentada.

possibilidade de transitar sem grandes problemas entre estes "universos", cenas e/ ou circuitos musicais. Por outro lado, este distanciamento dificulte talvez a compreensão do sentimento de pertença que os sujeitos possam ter em alguns destes grupos e de que modo isto influencia em suas experiências.

Para o leitor pode ficar latente então a pergunta: o que me atrai nestas pesquisas acerca do *rock*, na qual desenvolvi, por exemplo, minha pesquisa de Iniciação Científica e Trabalho de Conclusão do Curso?[13]

A resposta talvez seja então o caráter peculiar do *rock* que sempre me chamou atenção pelo fato de seus consumidores se diferenciarem (ou ao menos buscarem tal diferenciação) dos apreciadores de outros gêneros e/ou ritmos, ainda que em conjunto todos façam parte da mesma denominação musical, seja ela "música popular massiva"[14], *pop*[15] ou *mainstream*[16]. A diferenciação a que me refiro não é de modo algum algo internalizado, essencializado – que reuniria características e hábitos que precederiam as experiências dos sujeitos e mesmo as induziriam –, mas sim uma marca de diferenciação que foi citada por vários dos entrevistados[17].

[13] Refiro-me também à pesquisa que desenvolvi no Programa de Iniciação Científica, no ano de 2010, durante o curso de Comunicação Social pela Universidade da Amazônia, sob orientação do Prof. Me. Mauro Maia e que resultou no artigo "*Media*, música e ciberespaço: os novos modos de recepção e consumo de rock em Belém do Pará".

[14] A denominação "música popular massiva", segundo Jeder Janotti Jr. está diretamente ligada à Indústria Fonográfica. Para a compreensão e análise de tal categoria, é necessário ir além da observação de dos elementos plásticos da canção e também levar em conta como "estratégias discursivas que demarcam os gêneros musicais ou as marcas estilísticas de determinados músicos são forjados não só nos aspectos técnicos da execução musical, bem como nos aspectos midiáticos configurados nas técnicas de gravação, nos arranjos, nas performances e no endereçamento a um público específico" (JANOTTI JR., 2006, p. 02).

[15] Roy Shuker em seu *Vocabulário de Música Pop* (1999) mostra os problemas ao se tentar classificar o que é "música pop". Ainda assim, a define como os principais gêneros musicais produzidos comercialmente e lançados no mercado, especialmente o ocidental. Além disso, segundo o autor, o pop domina o mercado mundial apropriando-se das produções locais ou sendo absorvida por elas (1999, pp. 8-9). Esta definição talvez tenha sido melhor esclarecida por Jeder Janotti Junior ao afirmar que a música pop está relacionada historicamente à segunda metade do século XX que se valeram de "instrumentos eletrificados, técnicas de gravação e circulação tanto em suas condições de produção bem como em suas condições de reconhecimento" (JANOTTI JR., 2005, p. 02).

[16] O termo *mainstream* se refere a algo, seja uma corrente de pensamento ou mesmo gosto bastante popularizado e disseminado. Em geral se refere à música e outras linguagens artísticas, sendo utilizada na maioria das vezes de forma pejorativa, indicando algo que, por ser bastante conhecido, possui valor estético duvidoso, numa visão adorniana de cultura. Ao lado de música popular massiva e da música *pop*, o *mainstream* indicaria justamente a produção, difusão e consumo de um tipo de música em grande escala, possuindo uma série de discussões em relação a sua produção, estética e estratégias para consumo.

[17] Esta referência ao fato de "Quando a gente começa a se interessar pelo rock, tu começas a ver que tu és diferente do resto, aí já começa a se diferenciar", como afirmou o músico Rui Paiva também foi destacada pelo jornalista Ismael Machado ("o cara (sic) que gosta de *rock* é diferente, ele se sente diferente das outras pessoas"), em entrevista realizada em 04 de março de 2012, na Universidade Federal do Pará. Algo semelhante também afirmou o produtor cultural Renato Saraiva, em entrevista em 06 de janeiro de 2012, no Conjunto Satélite, região metropolitana de Belém, músicos Roosevelt "Bala", em 25 de outubro de 2012 e Marcelo Pyrull, em 17 de abril de 2012, além de Márcio "Kalango" Matos, em 04 de janeiro de 2013.

Parece haver certa busca de singularidade, de diferenciação dos demais sujeitos por parte de quem gosta de *rock*. Ou ainda é o *rock* que talvez cause tais processos de diferenciação, seja através de vestimentas características, em geral com roupas pretas e vários acessórios de couro, botas e pulseiras, ou mesmo do arquétipo que se criou desenvolvendo a imagem de sujeitos com cabelos grandes, postura rebelde, repleto de discursos e críticas contra os sistemas políticos, sistemas econômicos e mesmo morais e, claro, o afastamento de determinados ritmos e gêneros musicais, diversas vezes compreendidos como "menores".

Sem deixar isso de lado, é importante observar que minha biografia ainda é marcada por pontos de contato com a cultura da década de 1980. A primeira forma de aproximação é o ano de meu nascimento, 1989, ano da queda do Muro de Berlim e da eleição de Fernando Collor de Mello como presidente do Brasil. Um ano antes, a banda *Scorpions* fez algumas apresentações na então União Soviética que resultou anos depois no DVD *To Rusia with Love*, sendo a primeira banda alemã de *Rock* tocar em pleno regime comunista URSS. Assistir ao referido *show*-documentário mudaria minha compreensão sobre a banda e aumentaria sobremaneira o apreço pela mesma.

Quase duas décadas depois, com 16 anos de idade, ao me aproximar mais do *rock*, processo natural para muitos adolescentes que começam a pesquisar mais, ouvir indicações de bandas, álbuns e outras curiosidades musicais, conheci o grupo alemão e o "elegi" como minha banda favorita, classificação que se mantém até hoje.

Em que pese o fato do *Scorpions* ser um grupo da década de1960, foi principalmente na década de 1980 que ganharam maior visibilidade. É possível afirmar ainda que a banda, de acordo com sua estética musical e mesmo visual possui marcas comuns na década de 1980: roupas coloridas, postura ao mesmo tempo irônica e com humor e classificação de gênero tanto quanto difícil: para muitos, *heavy metal*; para tantos, *hard rock*; para outros, *hardcore*. Para mim, apenas *rock*.

O conhecimento e apreciação de diversas outras bandas, como *Queen*, *The Smiths*, *Romantics*, *R.E.M.* e *Tears For Fears* e, nacionalmente, *Barão Vermelho*, *Os Paralamas do Sucesso*, *Titãs* e *Blitz*, me aproximaram mais ainda da cultura musical de trinta anos atrás. No campo da poesia, os poemas marginais de Cacaso e Chacal, bem como o verso livre e preciso de Paulo Leminski (que também morreu em 1989) fizeram a geração do mimeógrafo deixar em mim

grandes marcas que me incentivaram a fazer o Curso de Licenciatura em Letras na Universidade do Estado do Pará, que não conclui.

Em que pese o gosto cultural que, como é possível notar, é bastante ligado à década de 1980, acredito que seja importante esclarecer que o que me atrai em tal período não é somente o contexto musical e poético, mas sim uma "característica" que sempre me instigou. Refiro-me ao fortalecimento de variados modos de representação artística em um período tão conturbado política, econômica e socialmente.

Não posso deixar de atentar para o fato que estas considerações podem fazer parte do lugar de fala que discuto no final da dissertação e que faz referência a um período de "efervescência cultural". Ainda assim, de nenhum modo afirmo que nasci na década errada ou lamento a sorte de não ter vivido nos anos 1980, mas apenas procuro conhecer como foi aquela década, principalmente através dos interlocutores que vivenciaram aquele período, e que estão presentes nesta pesquisa.

Meu olhar para o passado, portanto, objetiva principalmente compreender como foi possível criar produtos artísticos até hoje consumidos em larga escala, mesmo em meio a tantas dificuldades. Atentar para esta "cultura da resistência" e o modo como foi experienciada pelos sujeitos, especialmente em minha cidade de nascimento, Belém, é observar não somente aquele período, mas o quanto experiências podem influenciar, incitar e permanecer na memória e nos projetos (VELHO, 2003) de vários sujeitos. É atentar para a relação entre Antropologia e Arte, sem deixar de lado experiências, histórias, memórias e significados atribuídos, significados estes que a mim, como pesquisador, coube observar, discutir e mesmo analisar para a construção desta dissertação.

Tal dissertação não se constitui em uma coletânea ou mesmo um trabalho unicamente sobre *rock* paraense, ou melhor, belemense, entre 1982 e 1993. Mais que analisar a importância e trânsitos do *Rock*, o que analiso aqui é o modo como determinados sujeitos desenvolveram trajetórias, se não semelhantes, ao menos paralelas que por vezes se interseccionaram e hoje possibilitam a interpretação, em termos *geertzianos*, da existência de certo espírito de época. Acredito que isto permita não me debruçar de modo extenso e profundo sobre a história do *rock* na cidade, seus atores e fluxos de subgêneros[18], mas sim observar algumas redes de relações e nuances que atendem ao nosso objeto e foco de pesquisa.

[18] Para um aprofundamento destas perspectivas, ver mais em Machado, 2004 e Silva, 2010.

Indo além, observo ainda a emergência de uma cultura jovem, efervescente e inovadora em uma cidade localizada na "periferia da modernidade", como afirma Fábio Castro (1995) e como ela foi construída posteriormente como memória e imaginário de uma época. O consumo de *rock* surge então como um traço singular que une tais sujeitos e os possibilitou vivências e experiências peculiares, que hoje são rememoradas.

TEMPORALIDADES, PROJETOS E *ZEITGEIST*

A "presença" ou não de certo "espírito de época", sua evocação, em termos acadêmicos, como já referi, ocorre posteriormente a um dado momento vivido, observado. Deste modo, a substância primeira que possibilita (ou não) este estabelecimento deste tipo de relação, isto é, as experiências dos sujeitos, não são observadas no "momento em si" tal qual uma etnografia, mas sim rememoradas, ouvidas ou relatadas por depoimentos de pessoas ligadas à cena musical e cultural da cidade. Daí a necessidade de investigar a partilha de "lugares de encontro específicos" e mesmo práticas semelhantes, que apontem para relações mais amplas, dos circuitos desenvolvidos e/ou existentes na época. Para a investigação, também é necessário contar com o auxílio de outras fontes como, no caso deste trabalho, composições musicais do gênero *rock* e de um conhecimento histórico conseguido tanto por matérias jornalísticas, documentos e documentários.

Assim, nesta dissertação, ao partir da e/ou estabelecer a categorização de "espírito de época", observando e reunindo elementos histórico-sociais que se articulam às experiências dos sujeitos, "instigando" e/ou propiciando determinados produtos estéticos (como canções de *rock*) que, por sua vez, possuem também certa articulação entre si, procurei certa similaridade entre ações e os significados atribuídos às mesmas. Dito de outro modo, busquei observar de que maneira certo (ou certa permanência de um) "lugar de fala" que atribui aos anos 1980 um período marcante, dotado de certo espírito singular, parece estar presenta ainda hoje, partindo da memória dos sujeitos entrevistados que serão referidos ao longo do texto, ainda que todos esses tenham passado pela mudança de projetos e pelas mudanças na produção musical da cidade.

Tal objeto pode parecer inicialmente bastante abstrato e mesmo confuso, caso se leve em conta unicamente os paradigmas da Antropologia Urbana e a necessidade de etnografias

detalhadas sobre percursos, experiências e significados atribuídos aos mesmos pelos sujeitos. No entanto, há que se observar que este trabalho dialoga com a Comunicação, com a Sociologia Compreensiva, com a História e com a Filosofia de modo bastante próximo, sem deixar de lado, obviamente a teoria e *práxis* antropológica.

Assim, mais que observar períodos e divisões históricas "estanques" ou mesmo ideais, divididas de modo arbitrário, apresento aqui os temas *através dos* (Cf. GEERTZ, 1989, p. 18) quais observo e construo a análise das inter-relações entre memória dos sujeitos, experiências, cena e circuito *rocker* e espírito de época em Belém. São temas e "recortes" que foram sugeridos justamente a partir da "expressão", como sugere Victor Turner (DAWSEY, 2005) das experiências dos sujeitos entrevistados e pesquisa bibliográfica em outros tipos de conteúdos, como jornais, videoclipes, documentários etc. Para isto, foi necessária a demarcação de determinado período cronológico que, longe de ser definitivo, para o que proponho, serve como período marcante para assinalar determinadas prática e experiências dos sujeitos.

Refiro-me então ao período do *rock* paraense que tem como marco o ano de 1982, com o lançamento do disco da banda *Stress* até o ano de 1993, intervalo que "representa uma era", como afirma o jornalista Ismael Machado (2004), a da década de 1980, para o *Rock* paraense. Este período, como se verá, engloba uma série de alterações políticas que ajudaram a compor um quadro que possibilitou um aumento no número de produções culturais e a busca por uma nova postura em relação ao(s) modo(s) de se fazer e compreender a arte, além da necessidade se "enfatizar" ou "defender" a cultura popular regional. São onze anos que ultrapassam a década de 1980, mas que parecem servir como uma categoria maior, mesmo um lugar de fala, que se refere à "década de 1980".

Os registros e mesmo relatos das experiências dos sujeitos no passado e a forma como ele é "organizado" atualmente, possibilita então a criação e desenvolvimento de um conjunto de sentidos, de signos, que podem ser observados e interpretados por uma perspectiva geertziana, para quem a cultura, pode ser compreendida

> Como sistemas de signos interpretáveis (o que eu chamaria de símbolos, ignorando as utilizações provinciais), e não um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade (GEERTZ, 1989, p. 10).

Assim, a tarefa essencial de qualquer construção teórica acerca de estudos culturais, deste modo, segundo Clifford Geertz, "não é codificar regularidades abstratas, mas tornar possíveis descrições minuciosas; não generalizar através dos casos, mas generalizar dentro deles" (GEERTZ, 1989, p. 18). Para Magnani, na Antropologia, em especial nos estudos de Antropologia Urbana, não se deve buscar tanto "o inusitado, o inesperado, mas, ao contrário, o reiterativo, o padrão, a norma" (2000, p.37). É isto que busco também, ao observar, em retrospectiva, é verdade, certa regularidade na composição do circuito e da cena *rocker* de Belém do Pará e suas relações a determinado "espírito de época" e as experiência dos sujeitos.

Deste modo, nesta dissertação, que pretendo que se constitua em última instância em uma espécie de "grande ensaio", forma acadêmica que considero, tal qual Geertz a que mais se ajusta à "qualidade experimental" do empreendimento aqui proposto (2008, p. 13), em seu primeiro capítulo, *Uma metodologia de multipertencimentos*, apresento de modo detido o método que utilizei para a construção desta pesquisa, enfatizando seu caráter de interface entre diversas disciplinas.

No segundo capítulo, *Vivendo punkamente*, entra em foco um panorama social, cultural e econômico da década de 1980, em especial de Belém, alinhada ao panorama nacional, como se verá. Isto não é feito de modo exaustivo, a modo de esgotar todas as referências, afinal isto talvez fosse um trabalho para outra área que não a Antropologia, como a História, e nem se constitui em meu objetivo. Como afirma Relivaldo de Oliveira,

> É infrutífero, descabido e pouco metodológico tentar fazer uma reconstituição histórica totalizante dos momentos presentes nas obras. Não que aqui a história (o social) esteja ausente, pelo contrário, ela é decisiva, mas ela não é vista como uma tentativa de exaurir todos os aspectos de uma época como se um estudo pudesse proceder de tal modo. É o que justifica, para o histórico, a eleição de determinados aspectos que se relacionam com a estética das obras. Esses aspectos, evidentemente, não se esgotam na referência histórica documental e estão abordados nas várias formas que o histórico pode assumir como contexto: na forma do imaginário, nos discursos científicos, nos discursos não oficiais, nos discursos artísticos, nas influências estéticas, em uma palavra, do espírito que emula a representação artística, ou com ele dialoga (2011, p. 12).

Tais "evocações" de espírito, como veremos, só são possíveis de serem realizadas após determinados períodos, elencando fatos e contextos, estabelecendo aproximações entre documentos, experiências e memórias dos sujeitos. São estes os pressupostos que conduzem o terceiro capítulo, *Belém, cidade ferida*, em que cenas e circuitos musicais unem-se,

interseccionam-se com lutas sociais e modos de se estar, viver e compreender Belém do Pará e a Amazônia.

Sentimentos de pertença, trajetos pela cidade, processos de identificação, consumo de uma cena cultural peculiar, especificamente musical e *rockeira*, parecem ter sido marcantes e, três décadas depois, mais que receber homenagens, parecem estar sendo não copiadas, mas referidas. Esta é a substância principal do quarto capítulo, *Anos 1980 ainda hoje(?)*, em que uma cultura oitentista parece ainda estar presente ou mesmo continuar sendo forjada, seja por quem viveu aquele período ou não e que tem no lugar de fala "anos 1980" ou "década de 1980", mais que uma terminologia, um ponto de acesso a determinadas experiências, ainda que idealizadas.

Por fim, nas considerações finais, retomando as evocações e apontamentos sobre o objeto em um exercício de "montagem", como sugerido por Benjamin (2006), tenho como base a indagação que está no título desta dissertação, *Insólitos sons para uma insólita geração?* e faço um panorama destas discussões com o objetivo não necessariamente de chegar a conclusões definitivas, não passíveis de revisões, seja por mim ou outro(s) autor(es), mas sim proporcionar subsídios que possibilitem pesquisas de maior fôlego e que observem, mais que a importância, a presença de décadas passadas na cultura contemporânea de Belém do Pará.

Destaco ainda que as inter-relações aqui apresentadas, como se verá, poderiam estar presentes em qualquer outro trecho ou capítulo desta dissertação, tal a proximidade entre as categorias utilizadas bem como entre a trajetória dos sujeitos e suas experiências, o que por vezes se constituiu em uma dificuldade para se dividir os capítulos, não raro exigindo cortes e/ou paradas "bruscas", mas que não interferem na compreensão do trabalho como um todo.

CAPÍTULO 01

UMA METODOLOGIA DE MULTIPERTENCIMENTOS

Cada coisa tem a outra
coisa de seu complemento.
A vela sem a canoa
é o nada solto no vento.

João de Jesus Paes Loureiro, poema VIII

UMA METODOLOGIA DE MULTIPERTENCIMENTOS

Analisar, através das memórias dos sujeitos, suas experiências e suas relações com a produção musical de Belém, mais especificamente da cena e do circuito de *Rock* da cidade durante 1982 e 1993 e um possível "espírito de época" requer rigor e método claros, também pelo fato desta pesquisa apresentar, como já foi dito, imbricações e interfaces da Antropologia com a Sociologia Compreensiva, a Filosofia, a História, a Comunicação e a Música.

Defino então a metodologia aqui utilizada como de "multipertencimentos", tomando como referência o artigo *Antropologia Urbana: interdisciplinaridade e fronteiras do conhecimento*, de Gilberto Velho (2011), em que o pesquisador se refere à possibilidade de multipertencimentos que a cidade permite, através de seus trânsitos, trilhas e anonimatos relativos (2011, p. 173). Tomando emprestada tal terminologia (claramente empregada em outro contexto, ressalto), são várias as alternativas e possibilidades de percepção e construção teórica de um mesmo objeto, além da variedade de campos do conhecimento e de trajetórias dos sujeitos entrevistados, elementos estes que, ao serem observadas, se interseccionam e possibilitam a substância que gera esta dissertação. Para o desenvolvimento desta pesquisa, levei em conta a observação de Magnani ao fazer referência à "tentação da aldeia", isto é, o risco de

> encarar o objeto de estudo – uma festa, um ritual, um bairro, uma religião – como uma unidade fechada e auto-centrada. No entanto, o significado e alcance do candomblé, por exemplo, não se circunscrevem ao terreiro: seus rituais transbordam para a cidade, dialogam com outras instituições, o mesmo ocorrendo com outras práticas culturais nos grandes centros. Recortar um objeto ou tema de pesquisa na cidade não implica cortar os vínculos que mantém com as demais dimensões da dinâmica urbana em especial e da modernidade, em geral (2000, p.47).

Partindo disto, observo que diversas expressões musicais, desde as consideradas mais tradicionais do Estado do Pará, como o carimbó, as guitarradas e a chamada "Música Popular Paraense" (MPP)[19] até outras mais "modernas", como o *Rock*, o brega e o *tecnobrega*, diversos ritmos, estilos e canções fazem parte de um conjunto maior, isto é, de uma rede de relações mais amplas que conferem a eles características peculiares de produção, consumo, estética, representação e, obviamente, de (re)significação por parte de seus consumidores. Este conjunto a que faço referência pode ser compreendido como o das cenas e dos circuitos musicais.

Deve-se ter em mente que a própria definição do conceito de cenas musicais é recente, possuindo pouco mais de duas décadas e ainda apresenta uma multiplicidade de interpretações, também por ser utilizada por pesquisadores de áreas diversas, "majoritariamente, nos campos da Antropologia Urbana, dos Estudos Culturais e da Etnomusicologia", como destacam Cardoso Filho e Oliveira (2012).

As cenas musicais, para Will Straw (1991), se estabeleceriam na conjunção de alguns fatores, como espaços e infra-estrutura que propiciavam, mais que o consumo musical, a troca de informações, estabelecimentos de hábitos e mesmo redes de relações. Quinze anos depois, no artigo *Scenes and Sensibilities* (2006), Straw faz uma revisão da categoria de cenas musicais, tendendo mais para uma série de problematizações acerca de sua utilização do que estreitando sua definição. É o autor canadense que discute:

> "Cenas", como "vetor", sugerem tanto a direção de um movimento quanto a sua escala. É uma cena a) a congregação recorrente de pessoas em um lugar específico; b) o movimento dessas pessoas entre tal lugar e outros espaços de congregação; c) as ruas / trajetos pelos quais este movimento ocorre (Allor, 2000); d) todos os lugares e atividades que cercam e fomentam uma preferência cultural particular; e) fenômenos mais amplos e geograficamente mais dispersos do que tais movimentos ou estas preferências locais ou f) as redes de atividades microeconômicas que promovem a sociabilidade e se relacionam ao desenvolvimento pessoal e movimentos da cidade? Todos esses fenômenos têm sido designados como cenas (2006, pp. 16-17, livre tradução minha).

Partindo desta diversidade de definições que as cenas possuem, Straw destaca ao longo de seu artigo que as cenas se relacionam a determinados locais em que é possível observar a

[19] Denominação discutível, a "MPP" pode ser considerada "anexa" a sua correspondente nacional, a Música Popular Brasileira (MPB), como afirma Edilson da Silva, em que são levados em conta motivos mais regionais como hábitos cotidianos da população amazônico, sua alimentação, religiosidade, folclore. Em sua dissertação "Ruy, Paulo e Fafá: a identidade amazônica na canção paraense (1976-1980)", o historiador aborda mais profundamente esta temática. Deve-se ainda problematizar a "tradição" de que se fala, o que não objetivo neste trabalho.

presença da articulação de múltiplas práticas musicais e, principalmente, a preferência por determinada prática singular, específica. Dito de outro modo, como afirmam Jorge Cardoso Filho e Luciana Xavier de Oliveira, as cenas para Straw se referem à "materialização de práticas musicais em um território cultural demarcado por fronteiras geográficas e de valor" (2012, p. 04).

Algo semelhante afirma o jornalista Victor Pires, para quem, na constituição de cenas musicais, "as práticas musicais não estão apenas relacionadas com os processos particulares de composição, gravação, consumo e apreciação musical, como também incluem toda uma dinâmica de práticas sociais e econômicas pelas quais a música é criada e circula pelos espaços urbanos" (2011, p. 08). Deste modo, diversos processos não somente musicais, mas afetivos, sociais, econômicos, entre outros estão presentes no interior da criação, desenvolvimento e articulação das cenas musicais. Observando estas discussões, devemos observar a recorrência em associar a categoria "cena musical" com as práticas e experiências na e da cidade.

Ao atentar para esta relação próxima a espaços urbanos que permitam e incentivem a experiência estética e o consumo dos sujeitos (lembremos da referência de Straw às "trajetórias muito diferentes" dos sujeitos e das "ruas e trajetos"), me aproximo da categoria de "circuito", que, segundo Magnani, une estabelecimentos, espaços e equipamentos caracterizados pelo exercício de determinada prática ou oferta de determinado serviço, porém não contíguos na paisagem urbana, sendo reconhecidos em sua totalidade *apenas* pelos usuários (2000, p.45, grifo meu).

Categoria mais ampla que a das cenas, os circuitos apontam para a fundamental participação e compreensão da importância dos sujeitos que os desenvolvem, estabelecem práticas, relações, atribuem valores e sentidos. Antonio Maurício Dias da Costa sugere que o circuito deve ser interpretado a partir da intervenção investigativa do pesquisador e não como uma realidade detentora de um significado lógico preexistente à observação (2009, p. 19). E isto porque, segundo o pesquisador, a experiência dos atores no circuito só se torna legível ao tomarmos como parâmetro a intervenção do pesquisador e sua relação com a vivência no campo (COSTA, 2009, p. 19).

É esta atenção e vivência no campo que permite então ao pesquisador a "escolha" e definição das categorias a serem utilizadas. Partindo disto, acredito ser importante esclarecer que a escolha pela categoria circuito se explica por sua ocorrência e definição, o que discuto observando as outras categorias propostas por Magnani como, por exemplo, "Pedaço".

A categoria “Pedaço”, que “supõe a presença regular de membros e um código de reconhecimento e comunicação entre eles”, havendo certo sentimento de pertencimento ao local bem como às atividades desenvolvidas (Magnani, 2002), não daria conta da totalidade de referências, inclusive geográficas, que obtive. Indo além, a categoria “Mancha” deve ser encarada como um “ponto de referência para a prática de determinadas atividades”, como esclarece Magnani, em geral não provocando uma aproximação, conhecimento e mesmo formação de redes entre seus frequentadores, o que, como ser verá, não ocorreu durante o período evidenciado entre os consumidores de *Rock* em Belém. Estes mesmos sujeitos, sejam agentes de um pedaço, sejam frequentadores das manchas, desenvolvem suas trajetórias por entre ambos, originando-se daí a categoria “trajetos”.

Como é possível notar, cada uma das categorias sistematizadas por Magnani apesenta claramente suas particularidades e pontos de interseção. No entanto, para esta dissertação acredito não serem as que mais se referem e mesmo coadunam ao objeto estudado. Ganha destaque então, como já foi dito, o “circuito”, categoria mais ampla e diversificada, afinal envolve, tal qual o pedaço, uma presença regular e códigos de conhecimento e reconhecimento, possibilitando interações sociais que vão além de uma paisagem contínua.

Desse modo, o circuito é composto estabelecimentos e equipamentos que podem ser complementares ou concorrentes, mesmo estando distantes geograficamente. Em tal conceituação, mais que mapear estes fluxos, o interessante é observar as atribuições de significado, sentimentos de pertencimentos, práticas e experiências comuns que a participação em tais circuitos possibilita e mesmo incita.

Observando (ou estabelecendo) interrelações entre as categorias de Straw e Magnani, acredito ser possível concluir que uma cena musical pode influenciar e/ou influencia o desenvolvimento de determinado circuito, neste caso, musical. Por sua vez, é justamente no interior dos circuitos e, no caso específico desta pesquisa, do circuito *rock* de Belém entre 1982 e 1993, que os sujeitos podem/ puderam desenvolver experiências peculiares que se relacionam não somente à festa, ao *show* ou mesmo à reunião, mas também de (res)significação e apropriação do que é apresentado nestes locais e eventos. Creio que isto pode colaborar para compreensões e interpretações de determinadas nuances e experiências comuns a certo período, certa temporalidade que, de acordo com minha interpretação, pode ser compreendida como elemento identificador que pode comunicar, por fim, determinados “espíritos de época”. Este tipo de

análise, como se vê, vai além de somente a análise da composição das canções produzidas pelos músicos, ainda que estas sejam parte fundamental para a constituição das mesmas.

Importante também deixar claro que cenas e circuitos não são "homogêneos": possuem uma variedade de especificidades e negociações estéticas, de "grupos sonoros" (BLACKING, 2007, p. 08), de códigos, de denominações e de experiências. Assim, as cenas musicais se constituem em campos de negociação em que diversos atores sociais colaboram e influenciam sua constituição e adaptação.

O *Rock*, obviamente, também agrega uma grande variedade temática e estilística, que talvez tenha ficado mais visível a partir da segunda metade da década de 1980, com o possível aprofundamento da necessidade (estética e mercadológica) de divisão entre bandas, gêneros, consumidores e mesmo práticas de consumo. Um exemplo disto é o *Heavy Metal*, hoje tido como o subgênero mais conhecido do *Rock*, em que em geral seus consumidores possuem hábitos peculiares, claramente observáveis e tidos como elementos identificadores de um grupo, desde a indumentária (jaquetas, assessórios, botas, couro, com o predomínio da cor preta), prevalência de cabelos grandes por parte dos homens, uma dança específica, o pogo, e um gesto comum, feito com a mão fechada e o dedo indicador e dedo mínimo levantados, em uma conotação alegórica ao "símbolo do demônio", com origem nas canções da banda *Black Sabbath*[20].

O *Heavy Metal* em geral possui uma cena musical à parte das demais subdivisões de *Rock* e possui grandes ícones da indústria fonográfica, como *Iron Maiden, Metallica, Motörhead e Black Sabbath*, apesar de apregoar um possível distanciamento da busca de inserção e fortalecimento no mercado fonográfica. Curiosamente, se constitui em um dos subgêneros mais ligados ao *mainstream* musical, com as principais bandas realizando turnês gigantescas pelo mundo.

Em Belém estas subdivisões do *Rock* também se intensificaram na década de 1980, especialmente a partir do *Rock in Rio*, em 1985, como veremos no decorrer desta dissertação. Ainda assim, a proximidade entre músicos e mesmo públicos parecia ser uma constante na cena e no circuito *rocker*. Interlocutores como Sidney KC, Ismael Machado, Márcio Kalango, Markinho, entre outros, apontaram então para a existência de uma cena *rocker* na cidade que, especialmente a partir de 1985, passou a ser marcada por um acentuamento entre diversas

[20] Criada em 1968, a banda inglesa de *heavy metal* possuiu em sua formação original Ozzy Osbourne como vocalista, Tony Iommi (guitarrista), Geezer Butler (baixista) e Bill Ward na bateria.

subdivisões do *Rock*, podem ser compreendidas através de uma mesma conceituação, isto é, do conceito de cenas.

Ao utilizar tal categoria, de acordo com João Freire Filho e Fernanda Marques Fernandes como "ferramenta interpretativa" (2005, p.06), é possível compreender a dinâmica de forças – sociais, econômicas, institucionais – que afetam a expressão cultural coletiva, por meio da investigação da mecânica social associada à produção musical. Expandindo o conceito de cena, segundo os autores, é possível que o mesmo forneça uma cartografia mais rica das relações das cenas musicais com outras cenas (a teatral, a literária, a cinematográfica), enfatizando tanto seu caráter heterogêneo quanto seus elementos unificadores (2005, p.06).

Se observarmos bem, caro leitor, esta cartografia não se caracteriza necessariamente em uma etnografia, mas sim uma compreensão mais ampla que permitisse/permita observar a constituição, no caso específico de minha pesquisa, de uma cena de *Rock* de Belém entre 1982 e 1993, as experiências dos sujeitos que a desenvolveram, observaram e a atribuíram significados. Novamente, a cartografia citada em referências às cenas se aproxima e pode ser associada à noção de circuito de Magnani (2002).

Estes circuitos, é importante destacar, não se constituem somente em espaços e contextos para determinadas práticas peculiares a determinados grupos sociais. Não se pode confundir, como afirma Alban Bensa, contexto ou a cultura não com um quadro de referências, mas sim "compreendê-los como um conjunto de atitudes e de pensamentos dotados de sua lógica própria, mas que uma situação pode momentaneamente reunir no interior de um mesmo fenômeno" (1998, p. 47). Assim, não se deve compreender os circuitos somente como "cenários", afinal o uso da expressão pode sugerir

> a idéia de um "palco" que os atores encontram já montado para o desempenho de seus papéis. Aqui, é entendido como produto de práticas sociais anteriores e em constante diálogo com as atuais – favorecendo-as, dificultando-as e sendo continuamente transformado por elas. Delimitar o cenário significa identificar marcos, reconhecer divisas, anotar pontos de intersecção - a partir não apenas da presença ou ausência de equipamentos e estruturas físicas, as desses elementos em relação com a prática cotidiana daqueles que de uma forma ou outra usam o espaço: os atores (MAGNANI, 2000, p.37).

O papel dos atores, isto é, os sujeitos das pesquisas, merece destaque pelas experiências e lembranças que comunicam nas entrevistas e conversas realizadas. Fundamental para o objeto

de estudo e pesquisa que ora apresento, por sua vez, estas experiências (*Erfahrung*, tal qual a conceituação de Walter Benjamin (2006)) a que me refiro podem ser compreendidas como

> a variedade de aspectos que o ser humano em sua vida disponibiliza para se relacionar com sua realidade. Nessa variedade se situa o estético, que não flutua como um halo sem centro, e nem tampouco como reflexo de uma infra-estrutura, mas sim como uma representação, não necessariamente imediata e referencial, da realidade (OLIVEIRA, 2011, p. 20).

Aproximando a Filosofia de Benjamin com a Antropologia de Geertz[21], a categoria experiência (*Erfahrung*), portanto, expandiria o significado de uma simples vivência (*Erlebnis*), representando o modo de vida que pressupõe o mesmo universo de linguagem e de práticas, associando a vida particular à *vida coletiva* e estabelecendo um fluxo de correspondências alimentado pela memória (MEINERZ, 2008, pp. 17-18, grifo meu). Algo semelhante afirma ou explicita Clifford Geertz ao sugerir que "deve-se atentar para o comportamento, e com exatidão, pois é através do fluxo do comportamento – ou, mais precisamente, da ação social – que as formas culturais encontram articulação" (1989, p.12). Mais que isso: é onde encontram e provocam compreensões e interpretações, onde os sujeitos (importante observar o plural) atribuem significado às atividades vividas.

Como se vê, é possível estabelecer um diálogo entre este tipo de "compreensão semiótica" proposta e realizada por Clifford Geertz com determinadas proposições de Walter Benjamin, em especial com alguns trechos de suas "Passagens" (*Das Passagen Werk*, 2006), em que o que é observado é a ação social dos indivíduos, suas experiências e o que comunicam acerca de um panorama mais amplo, apontando assim para uma existência de "espécie de 'delicado empirismo' que imagina a essência não por detrás ou acima das coisas, porém sabe que ela se encontra nas próprias coisas" (BENJAMIN, 2006, p.16). Deste modo, a experiência a que me refiro nesta dissertação é, portanto, eminentemente coletiva, ainda que tenha como substância primeira a vivência individual do(s) sujeito(s).

[21] Uma discussão mais aprofundada sobre este "diálogo" foi feita por Relivaldo Pinho de Oliveira em sua Tese de Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (Antropologia) da Universidade Federal do Pará, intitulada *Antropologia e Filosofia: experiência e estética na literatura e no cinema da Amazônia* (2011). Mais do que isso, suas teorizações propõem uma nova forma de analisar a cultura; na acepção do primeiro, como um texto (semioticamente); na acepção do segundo, como expressão fisionômica (narrativa) de uma realidade.

Ora, são os sujeitos que transformarão memórias, experiências e mesmo objetos estéticos em elementos icônicos[22] de um tempo ou temporalidade ou as esquecerão dentre tantas produções já feitas e situações vividas. Aprofundando esse processo de "escolha" ou mesmo "representatividade", Victor Turner descreve cinco "etapas" que constituiriam o processo de cada *Erlebnis* (vivência, em geral somente individual):

> 1) Algo acontece ao nível da percepção (sendo que a dor ou o prazer podem ser sentidos de forma mais intensa do que comportamentos repetitivos ou de rotina); 2) imagens de experiências do passado são evocadas e delineadas – de forma aguda; 3) emoções associadas aos eventos do passado são revividas; 4) o passado articula-se ao presente numa "relação musical", tornando possível a descoberta e construção de significado; e 5) a experiência se completa através de uma forma de "expressão". Performance – termo que deriva do francês antigo *parfournir*, "completar" ou "realizar inteiramente" – refere-se, justamente, ao momento da expressão. A performance completa uma experiência (DAWSEY, 2005, p. 02).

Esta "expressão" a que se refere Turner, acredito, pode ser compreendida também como narrações, sejam orais ou não, dos indivíduos, que deste modo comunicariam suas vivências, depois transformadas em experiências. É neste ponto que ganha relevo a "memória social" dos sujeitos, afinal

> O papel da memória ganha importância e necessidade como um permanente "exercício de reconhecimento", exigido nas sociedades contemporâneas. A memória em sua potencialidade permite reacender utopias, reconstituir outros tempos, representar diferentes ideias e ideais, reativar emoções, rememorar convivências ou conflitos, defender posturas políticas, visões de mundo, expressar mentalidades, enfim, denunciar imaginários (CAPRINO e PERAZZO, 2008, p. 17).

São estas imbricações possibilitadas pela memória que foram buscadas por mim ao realizar entrevistas "formais" ou mesmo conversas mais espontâneas com interlocutores que de algum modo podem "dar pistas" sobre o melhor trajeto a seguir na pesquisa. Destarte, a utilização da memória apresenta várias questões intrínsecas e o próprio sujeito pesquisador se encontra no centro destes debates ou mesmo embates.

[22] A expressão privilegia a teoria semiótica de Charles Peirce, que define *ícone* como elemento que possui uma correlação e "proximidade" com o contexto de que faz parte. Todas as referências a "ícones" neste texto levarão em conta este significado.

Por um lado, por ser, em parte, personagem das histórias e das narrativas que colhe (VELHO, 2011, p. 178). Por outro, pelo fato de se compreender a situação de entrevista como um momento de ruptura que propicia a percepção da realidade quotidiana e sua elaboração por parte do individuo, como afirmam Mahfoud e Schmidt (1993). A entrevista, segundo os mesmos autores, seria então condicionada pelas necessidades e interesses do pesquisador e, portanto, poderia ser invasiva para o sujeito da pesquisa.

Pude notar e estabelecer estes questionamentos e mesmo problematizar meu papel de pesquisador em campo – um campo, diga-se de passagem, além do atual, rememorado – em uma das conversas que tive com Márcio de Amorim Matos, o Márcio "Kalango", analista de sistemas que possui um interessante acervo de histórias, objetos e memórias sobre o *Rock* na cidade, especialmente nas décadas de 1980 e 1990. Desde o primeiro contato, via *internet* através do *site Facebook*, notei no mesmo certa disponibilidade, talvez vontade, em contar suas lembranças, curiosidades, versões para histórias conhecidas e, por que não, de algum modo demonstrar objetivamente que viveu aquilo tudo que me desperta interesse e curiosidade e resultou nesta dissertação.

Para isto, "Kalango" muitas vezes recorreu a objetos como fotos, discos, fitas, ingressos, *flyers* de divulgação. Os objetos, não somente de "Kalango", mas de outros interlocutores, materializam "o que e como os homens pensam e por indexarem um processo comunicativo, revelam uma parcela da expressão cultural sobre a qual o saber antropológico se debruça, revestindo-se, ainda, de valor documental", como afirma Flávio Leonel Abreu da Silveira e Manuel Ferreira Lima Filho (2005).

Indo além, senti em nossas conversas pessoais "certo tom de respeito" e reconhecimento que, acredito, vai bem além de titulações acadêmicos, mas se encontram em uma esfera mais ampla, em que para Márcio eu representaria alguém que transformaria suas lembranças um documento. Seguindo esta perspectiva, suas experiências, repletas de acordes, *shows*, manifestações, passeatas, fanzines e festas ganhariam determinada imortalidade ou mesmo reconhecimento através da escrita acadêmica.

Tal reação, não somente de Márcio "Kalango", mas dos demais entrevistados, sempre me pareceu também uma busca de si mesmo, seja de um eu passado, juvenil ainda na década de 1980 e com outros projetos de vida, seja de um sujeito atual, em que as memórias, como diz

Benjamin (1985), já possuem alguns "detritos", em que as representações vão impondo à história passada e o quanto distante se vai ficando da efetiva experiência vivida.

Além de possibilitar estas problematizações, acredito, assim como Mahfoud e Schmidt (1993), que as entrevistas se demonstraram úteis "tanto para os objetivos de pesquisa em psicologia social, quanto para os sujeitos da pesquisa que têm acolhido a entrevista como uma oportunidade de refletir e de transmitir a sua experiência pessoal e comunitária". E isto porque, como afirma Alessandro Portelli, "se nós fazemos uma entrevista é porque o entrevistado sabe de coisas que nós não sabemos. Pode ser uma analfabeta e depois o professor, tudo aquilo. Mas, naquele momento, o titular dos conhecimentos é o entrevistado" (2010, p. 32).

Durante as entrevistas ou a análise das mesmas, é necessário então "procurar entender como funcionou a memória, como funciona a subjetividade, você deve entender também, se dar conta, um pouco, de que *coisa verdadeiramente aconteceu*", como indica o próprio Portelli (2010, p. 50, grifo meu). Certamente isto não é possível, mas ao menos uma aproximação dos fatos ocorridos pode ser buscada durante a pesquisa. Logo, a expressão "coisa que verdadeiramente aconteceu" pode ser compreendida como a busca de maiores informações, também em outros tipos de conteúdo, acerca do que foi relatado e das referências citadas durante as conversas.

Atentando para a impossibilidade da apreensão e desenvolvimento de um conhecimento total e real sobre o vivido no passado, Walter Benjamin, ainda no início do século XX, já sublinhava que "articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo" (1985, p. 224). O "perigo" pode ser compreendido como a possibilidade de esquecimento (de algum fato, alguma informação ou curiosidade) por parte do interlocutor em sua fala ou ainda do esquecimento da própria importância do interlocutor; isto é, dos períodos e situações vividos e estudados e que atribuem aos entrevistados uma importância maior. É isto talvez que explique a "presença" ainda dos anos 1980 nos discursos e referências ainda hoje, evitando-se que diversos indivíduos e suas biografias, memórias e experiências sejam simplesmente esquecidos. Este processo mnemônico e mesmo identitário pode ser um dos fatores que expliquem a recorrência e apropriação de referências do passado no período contemporâneo.

Tal discussão se torna mais densa ainda caso observemos as proposições de Maurice Halbwachs acerca da "memória coletiva", um pensamento social que possibilita recorrências

semelhantes a sujeitos diversos, estando estes unidos por redes de relações ou não. Segundo o pesquisador francês,

> Haveria portanto motivos para distinguir duas memórias, que chamaríamos, por exemplo, uma interior ou interna, a outra exterior – ou então uma memória pessoal e a outra, memória social. Mais exatamente ainda (e do ponto de vista que terminamos de indicar), diríamos memória autobiográfica e memória histórica. A primeira receberia ajuda da segunda, já que afinal de contas a história de nossa vida faz parte da história em geral. A segunda, naturalmente, seria bem mais extensa que a primeira. Por outro lado, ela só representaria para nós o passado sob uma forma resumida e esquemática, ao passo que a memória da nossa vida nos apresentaria dele um panorama bem mais contínuo e mais denso (2003, p. 73).

Halbwachs sublinha ainda a importância do grupo de origem, em seus termos, o "grupo de referência", com que o indivíduo estabelece uma comunidade de pensamentos, uma "comunidade imaginada", como definida por Benedict Anderson (1993). Tal comunidade[23], como é possível depreender, não corresponde necessariamente a um espaço físico, mas sim de pertencimento a ideias, práticas, hábitos e ideais semelhantes. Algo semelhante afirma Marilena Chauí em sua "arguição" à tese de doutorado de Ecléa Bosi, ao destacar que "o modo de lembrar é individual tanto quanto social" (BOSI, 1998, p. 31).

Destarte, como terreno híbrido e seletivo, a memória individual ou interna só teria validade e mesmo apoio em um panorama maior, através da memória exterior ou coletiva. Sem querer definir com exatidão somente uma conceituação de memória, acredito ser possível tomar de empréstimo a afirmação de Eckert e Rocha, para quem "a memória é a consolidação de um tempo ondulante e lacunar, fenômeno complexo e profundo que recria, por sua vez, uma hierarquia na essência do ser e que não pode ser reduzida à pura intuição do tempo" (ECKERT; ROCHA, 2005, p. 108).

[23] Inserido em uma tradição europeia do final do século XIX, para Halbwachs a terminologia "comunidade" apontava para um conceito de nação em sua forma mais icônica, mesmo sintética, de um grupo, enquanto que, por conseguinte, a memória nacional se apresentaria como a forma mais clara, completa do que chama de memória coletiva. Certamente não afirmo aqui a existência (atual ou passada) de uma "nação *rocker*", mas acredito que ainda assim é necessária a utilização de Halbwachs, sem deixar de problematizá-la, é claro, tal como fez Michael Pollak. Distanciando-se de uma visão homogênea e totalizante, para o pesquisador austríaco a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que é também um fator importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (POLLAK, 1992, p. 05).

Fundamental na pesquisa de campo para a dissertação aqui proposta, nas entrevistas levei em conta as proposições acerca da memória que Ecléa Bosi em *Memória e Sociedade: lembranças de velhos* se refere ao afirmar que

> a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo "atual" das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, "desloca" estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora (1998, p. 47).

Assim como a memória, é individual e social também – e subjetiva e "penetrante" – a composição de canções, que, obviamente, possuem uma série de fatores que influenciam em sua produção, mas também podem apresentar subsídios que possibilitam a interpretação de contextos e panoramas mais amplos. Esta relação é explicitada por Moraes ao afirmar que composições e entrevistas com músicos e/ou produtores

> devem ser compreendidos na lógica do desenvolvimento da visão de mundo do autor que está, obviamente, vinculada também aos aspectos sociais e culturais de um determinado gênero e estilo. Além disso, a forma instrumental, os tipos de instrumentos e seus timbres, a interpretação e também os arranjos de um dado documento sonoro contêm indicações fundamentais para *compreender a canção em si mesma e nas suas relações com as experiências sociais e culturais de seu tempo* (MORAES, 2000, p. 215, grifo meu).

Nas páginas que se seguem não me detenho na análise e interpretação de canções, embora também apresente discussões pontuais acerca de algumas, que foram referidas pelos interlocutores ou mesmo possuíram destaque na década de oitenta. Entretanto, é necessário ter em mente para este tipo de análise sua tênue relação fronteiriça entre arte e produto comercial, já que como linguagem artística, também possui influências que vão além de sua composição e que podem modificá-la, tornando-a mais "audível" e, portanto, passível de consumo. Ainda assim, creio a canção pode ser compreendida como o resultado da interfaces entre as perspectivas estética, social e história. Jan Mukarovski fizera referência a isto afirmando que "*la esfera de lo estético se manifesta en la consciencia colectiva ante todo como um sistema de normas*" (1977, p.57).

É necessário levar ainda em conta que uma obra de arte é em si mesma outra realidade, um "texto" (discurso) que mantém certa relação de representatividade com a realidade, mas que permite outras interpretações, novos significados. Tal como Geertz (2008, p. 70), é possível então "lê-las" buscando discutir e compreender a as cenas e circuitos musicais apresentados pelos mesmos e referentes ao *Rock* em Belém. Mais que isso, é possível traçar uma compreensão histórica, artística e sociocultural de determinado *lócus* (Belém) em determinada época.

Como afirma Relivaldo de Oliveira, "Se os momentos estéticos se situam com os momentos históricos, o contrário ocorre do mesmo modo, o aspecto histórico das análises atende ao mesmo propósito" (2011, p. 12). Mais à frente o pesquisador afirma que sua tese de doutorado,

> pressupõe que as formas ligam-se aos espíritos. Não como escravas, e sim como suas manifestações, nas formas que representam. A estética se liga à experiência, ela a representa. As imagens aqui estudadas como representações não serão tratadas como reflexos de uma realidade, nem como moldura que encerra um conteúdo, e sim como evocações do real, que com ele mantêm uma relação, mas que a ele não se submetem e não se curvam, e sim lhe dirigem um olhar e querem ser retribuídas. Este estudo procurará, por meios das evocações, não lhes virar o rosto e nem olhá-las para desvendar seu espírito, e sim lhes sentir o olhar como quem sente a alma das coisas sem necessitar tocá-las (2011, p. 16).

Indo além, seguindo a afirmação de Geertz de que o objeto e seu "espírito" (de época, por que não?) "apenas materializam uma forma de viver e trazem um modelo específico de pensar para o mundo dos objetos, tornando-o visível" (2008, p. 150), é possível associar relatos de experiências, objetos, memórias e mesmo canções "a grandes temas", isto é, a um contexto sociocultural mais amplo (GEERTZ, 1989, p.17), marcado por nuances características de cada período histórico e que apresentam as experiências realizadas pelos sujeitos em determinada época, como veremos mais detidamente no próximo capítulo desta dissertação.

O período cronológico no qual observo tais experiências (isto é, de 1982 a 1993) foi definido respeitando as escalas que demarcam temporalidades na fala dos interlocutores, evidenciadas durante as entrevistas. Como afirma Bensa, "segundo a boa regra, a análise deveria poder ajustar sua lente às dimensões pertinentes do objeto e localizar as articulações que as unem" (1998, p. 63). As escalas e categorias apresentadas pelos interlocutores foram aqui inseridas justamente tendo em mente esta referência à "boa regra" de que fala Alban Bensa.

As escalas que demarcam esta dissertação inicia com o show de lançamento do disco Stress, da banda de mesmo nome, realizado no dia 13 de novembro de 1982. A origem da banda, no entanto, remonta ao ano de 1974, quando Roosevelt de Miranda Cavalcante, mais conhecido por Roosevelt Bala (denominação dada por ser bastante veloz, "como uma bala" quando, ainda estudante do 2º grau, competia em provas de remo pelo tradicional Clube do Remo) conheceu Wilson Silva e formou sua primeira "proto" banda, a *Pingo D'água*.

A *Pingo D'água*, é importante deixar claro, não se trata(va) da primeira banda de *rock* da cidade. A gênese da verve roqueira de Belém do Pará teve origem ainda nas décadas de 1950 e 1960, com as chamadas "bandas de baile", que tinham em seu repertório principalmente os hits da onda "iê-iê-iê", notadamente tendo como ícones os *Beatles*, e, nacionalmente, a Jovem Guarda, especialmente Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderléa, Ronnie Von, Eduardo Araújo, Jerry Adriani, Vanusa e bandas como *Renato e Seus Blue Caps*, *Os Incríveis* e *The Fevers*.

O consumo musical ia além da própria música: o cinema e a TV apresentavam os filmes dos Beatles, como *A Hard Day's Night* (1964), *Help!* (1965) e *Yellow Submarine* (1968) e também os de Roberto Carlos, como *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (1967), *Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa* (1970) e *Roberto Carlos a 300 quilômetros por hora* (1971). Havia ainda a série *Os Monkees*, referida por Márcio "Kalango" Matos, que retratava apresentava a história da banda de mesmo nome, uma espécie de pastiche aos filmes dos *Beatles*.

Em Belém, já havia programas musicais de emissoras de rádio que apresentavam cantores, bandas e dançarinos(as) de *rock*, na segunda metade da década de 1950, como Alberto Yone e o grupo *The Rockets*,"segundo conjunto de rock e calypso do país", como é apresentado na *Revista Amazônia* de outubro de 1955, disponível no Acervo de Obras Raras da Biblioteca Pública Arthur Vianna, localizada na Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, bairro de Nazaré, Belém.

Tal movimento ganhou maior fôlego, no entanto, na década de 1960, com bandas como *Os Incríveis*, *Os Orientais*, *Os Hippies*, *Os Incas*, *Os Nisseis*, *Os Gênios* e *As Musas* e *Esmeril Band* (COSTA, 2008, p. 11), que eram destaques na cidade**.** Bandas não "profissionais", não objetivavam maior visibilidade além da que possuíam e do circuito em festas como bailes de

aniversário e mesmo associações. A *Esmeril Band*, formada em 1970[24], por exemplo, possuía em seu repertório sucessos de bandas como *Beatles*, *Rolling Stones*, *The Who* e *Animals* e se autodefine em sua página no site *Orkut* como "a primeira banda de *rock* de Belém". Sobre isto, Daniel Tavares afirma que

> A década de 1960 apresenta ícones da música paraense que se interessam por Rock. Entretanto ainda não se tem uma produção paraense que seja Rock, havia uma releitura daquilo que se fazia tanto no eixo Rio/São Paulo, quanto daquilo que era produzido internacionalmente. Dentre esses primeiros roqueiros da Cidade das Mangueiras identificamos Jane Duboc que atuava como vocalista e guitarrista de uma banda que surgiu no Colégio Gentil Bittencourt, formada só por mulheres. Temos também o grupo The Kings (Os Reis), do guitarrista Bob Freitas, que se apropriavam da maneira de se vestir dos Beatles, com os ternos e franjas. Para citar mais exemplos havia ainda Os orientais, uma banda composta só por descendente dos orientais, Os Incas, Os Panteras e outros mais. Porém, tais grupos aparecem por aqui a título de informação, uma vez que não produziam Rock, apenas cantavam canções de outras bandas (TAVARES, 2007, pp. 30-31).

Inserida e atenta a este contexto, a *Pingo D'água* começou a se dedicar mais ao *Heavy Metal* e precisava de um nome mais impactante, "enérgico", que representassem ao mesmo tempo um som pesado e rápido, como queriam fazer. Antes de *Stress*, pensaram em *T.N.T.* e *Elektra*. Ambos agradaram a banda, mas ainda sentiam falta de algo. Foi quando o guitarrista Pedro Valente sugeriu o nome *Stress*, até então desconhecidos dos jovens músicos. Após explicar o significado do mesmo, chegaram a conclusão de que aquele era o nome ideal para a banda. Nascia o *Stress*, em 1977.

[24] Na década de 1970, Belém possuiu uma interessante produção das chamadas "músicas de protesto", tendo como principais nomes desta produção o músico e atual Governador do Estado do Pará Simão Robinson Oliveira Jatene e o poeta João de Jesus Paes Loureiro. Para mais informações sobre esta produção, ver a dissertação *Ruy, Paulo e Fafá: a identidade amazônica na canção paraense (1976-1980)*, do historiador Edilson Silva (2010).

Imagem 02. Da esquerda para a direita, Wilson Silva, Pedro Valente, André Chamon, Roosevelt Bala e Sergio Fuleira, 1976: a primeira formação do *Stress* dava início não somente a trajetória da banda, mas também a uma nova e importante cena do *rock* nacional. **Fonte**: arquivo pessoal de Roosevelt "Bala" Cavalcante.

Com o tempo, "Bala", como é até hoje conhecido, ganharia mais cabelos, peso e, ao lado de Pedro Valente, André Chamon e Leonardo Renda[25], viraria lenda viva do *rock* paraense e nacional, tocando diversas vezes no Circo Voador, no Rio de Janeiro, sendo o responsável por abrir o *show* da banda *Iron Maiden*, em 2011, em Belém, e recebendo até mesmo uma simpática placa em sua residência com a inscrição "Bala, a voz da Amazônia", dada como presente por um vizinho e admirador. O que se segue após a criação do *Stress* veremos a partir do próximo capítulo.

[25] Formação da banda quando do lançamento do disco *Stress*. A formação atual do *Stress* é Roosevelt "Bala" Cavalcante (baixo e vocal), Paulo Gui (guitarra) e André Chamon (bateria).

CAPÍTULO 02

VIVENDO PUNKAMENTE

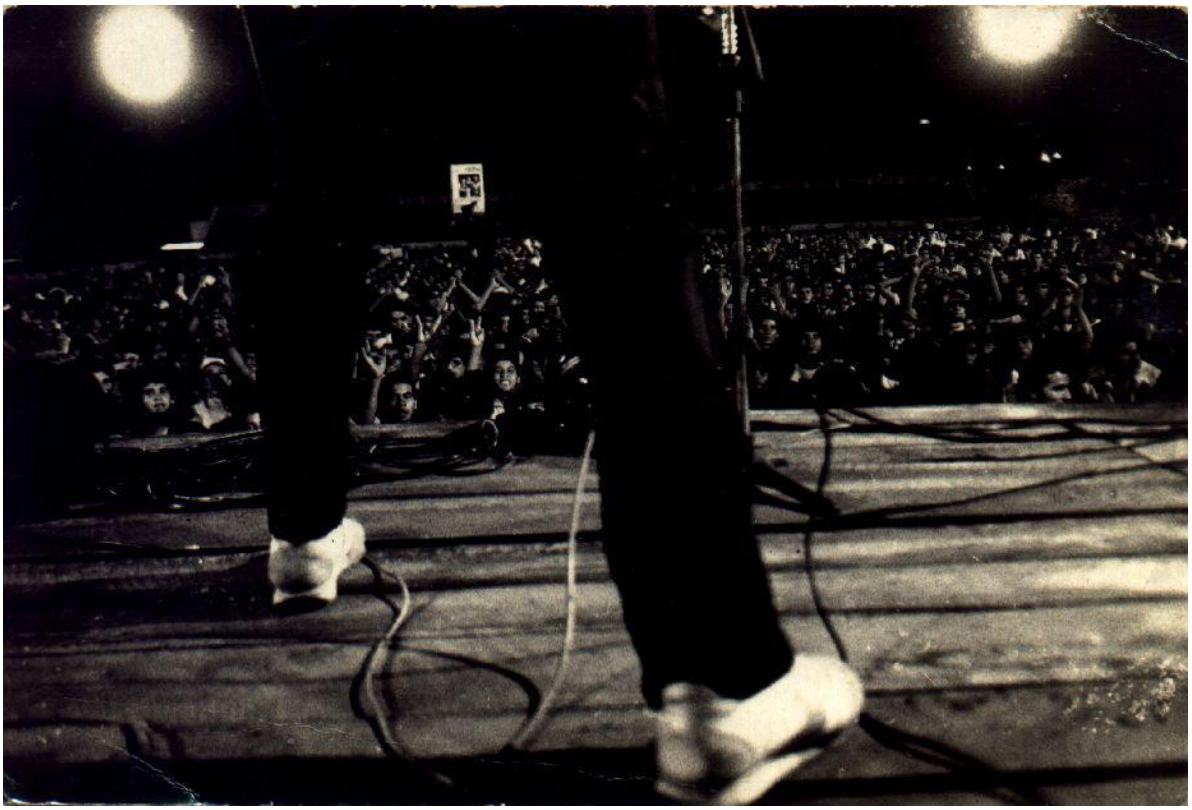

Imagem 03. O público assiste ao lançamento do primeiro disco da banda *Stress* em 13 de novembro de 1982, no Estádio da Curuzú, em Belém do Pará. Os pés de seu vocalista, Roosevelt "Bala" Cavalcante, em destaque, trilhariam o início do caminho de uma época marcante para o *rock* em Belém.
Fonte: Acervo pessoal Roosevelt "Bala" Cavalcante.

DESCOBERTAS E AVENTURAS

Garotos descobertas são aventuras
Você não aprendeu
Isso com seus pais

Garotos, *Babyloids*

13 de novembro de 1982. Era noite de sábado e as imediações do estádio do Paysandu Sport Club, o Leônidas Sodré de Castro, mais conhecido como Estádio da Curuzú, localizado na travessa de mesmo nome com a Avenida Almirante Barroso, em Belém, estavam bastante movimentadas. A excitação e ansiedade pareciam ser visíveis, como me foi contado; tratava-se de uma noite histórica na cidade. Não, caro leitor, não era dia de alguma importante partida de futebol. Era dia de festa, de *show* da banda *Stress*, que lançava disco homônimo naquela noite.

Segundo Roosevelt "Bala" Cavalcante, vocalista do *Stress*, o *show* da banda pareceu suprir uma necessidade festiva na cidade, uma vez que "era véspera de eleições, não tinha muita coisa na cidade, tinha outras festas, mas o maior evento era o *show* do *Stress*, parecia que a cidade tinha parado pro lançamento do disco"[26], o que ajudava a atrair além de fãs, curiosos e mesmo "entediados" para o Estádio da Curuzú, como afirmou o próprio "Bala", como é mais conhecido não somente na cena musical regional e nacional, mas também entre amigos e familiares.

[26] Como me contou em entrevista realizada no dia 25 de outubro de 2012, pela tarde, em sua residência, localizada próxima à Av. Presidente Vargas, bairro da Campina, centro de Belém. Como cenário da entrevista, a pequena sala de seu apartamento, que possui algumas das guitarras do músico, além de uma estante repleta com os discos e CDs da banda.

Tal entusiasmo se justificava pela crescente repercussão que o *Stress* começava a ter na cidade. A banda, formada em 1977, ainda tateava um caminho de consolidação (inclusive como uma banda de *heavy metal*[27]), mas já atraía a atenção da imprensa e do público. Exemplo disso é o apoio recebido da TV Liberal e Jornal O Liberal, veículos das Organizações Rômulo Maiorana, que apresentaram matérias divulgando o *show* de lançamento do disco da banda, como a matéria *Stress lança disco e promove show popular* que, publicada seis dias antes do lançamento do disco na seção "Artes" do Primeiro Caderno do referido jornal:

> Stress, o grupo paraense de rock, lança no próximo dia 13, às 21 horas no estádio do Paissandu o seu primeiro LP. O encontro promovido pelo grupo acontecerá em meio a um encontro de músicos e coreógrafos, reunindo, cerca de cinquenta pessoas ligadas ao meio artístico da terra, entre as quais Alberi, La Bamba, Babi, Príncipe, Alfredo Reis, Elias, Rafael Lima, a Camerata Paraense, Abiata, os grupos Power, Apocalipse, The Podres, X.P.T.O.; Sabino e Antônio Rodrigues. Além da música, haverá um desfile de modas, demonstração coreográfica e, no final, um show do próprio Stress. O Stress foi o primeiro grupo a tocar rock pesado no Pará, já tendo executado músicas de todos os gêneros de rock, evoluindo para o som mais puro do *Heavy Metal*, o estilo dos grandes grupos ingleses (*Stress lança disco e promove show popular*. Jornal O Liberal, 1º Caderno, pág. 29. Belém do Pará, 07 de novembro de 1982).

No dia do lançamento do disco também foi feita uma matéria especial, com a manchete *Stress: um show de rock pesado, com o melhor da música local*, presente também no Primeiro Caderno do Jornal O Liberal. A referência à divulgação do *show* do *Stress* não significa, no entanto, que tal evento fosse considerado um grande espetáculo ou ainda o grande acontecimento daquele período. O destaque para o significado de tal *show* viria de fato anos depois, ao observar o contexto, influências e mesmo caráter de inovação do grupo.

Sobre isto, é importante ter em mente que a criação da banda e mesmo seu desenvolvimento estão inseridos em um contexto mais amplo, explicado pelo jornalista Ricardo Batalha, editor-chefe da revista *Roadie Crew*[28], na matéria *Era uma vez, no Pará...*, de autoria de Leonardo Fernandes e publicada no jornal Diário do Pará em 03 de setembro de 2012:

---

[27] Para designar o gênero mais "pesado" de uma banda de *rock*, durante a década de 1970, não se usava ainda o termo *heavy metal*, mas sim "*rock* pesado" ou "*rock* pauleira", segundo Roosevelt "Bala" e o historiador Vicente Ramos Júnior (2005, p. 109). Ele se consolidaria em solo nacional na primeira metade da década de 1980, com a influência da *New Wave of British Heavy Metal*.

[28] Criada em 1997, a *Roadie Crew* é uma revista brasileira de *heavy metal* e *classic rock* publicada mensalmente. O redator-chefe da revista é Ricardo Batalha e o *site* oficial da mesma é http://www.roadiecrew.com.

> Até 1982, o rock brasileiro estava vivendo uma longa viagem psicodélica, que começou na década passada, com a chegada do movimento hippie no país. O cenário era composto basicamente por bandas de rock progressivo como Casa das Máquinas, O terço, Made in Brazil – adeptas de composições longas e viajandonas, repletas de melodias complexas (FERNANDES, 2012, pp. 01-02).

Esta visão em perspectiva foi construída somente anos depois, com a importância do *Stress* e sua classificação como primeira banda de *heavy metal* do país reconhecidas pela crítica musical nacional e mesmo mundial. A banda, que lançava o disco em 1982, nada mais era que o resultado de um grupo de amigos que queriam ser "mais rápidos e mais pesados que qualquer banda do mundo", como afirmou Roosevelt "Bala" em entrevista realizada[29]. Isto era possibilitado por Leonardo Renda, tecladista da banda, que "fazia intercâmbio nos Estados Unidos e trazia de lá discos das bandas *Iron Maiden*, *Judas Priest*, *Saxon* e *Motörhead*" (TAVARES, 2007, p. 32). Com isto, o *Stress* garantia o acesso "imediato" a obras que chegariam anos depois ao Brasil, possibilitando ao grupo diversas e atualizadas referências sonoras.

Devido a estas influências, o *Stress*, que até então era somente mais uma banda entre outras tantas em Belém, passou a buscar se diferenciar, não somente no estilo musical, como também no mercado. Daí surgiu a necessidade e interesse em gravar um disco, o que, naquele período, se constituía em uma grande conquista.

O primeiro disco do grupo foi gravado em agosto de 1982, no estúdio Sonoviso, no Rio de Janeiro, já que o *Stress* almejava uma qualidade de gravação superior a que possuía em Belém. No entanto, as expectativas dos integrantes não foram atendidas e o disco gravado possuiu diversos problemas técnicos, resultado de uma gravação rápida em 16 horas no estúdio que, apesar de caro, não contava com uma boa infra-estrutura, conforme "Bala" me relatou:

> A gente foi gravar no Rio de Janeiro porque aqui em Belém não tinha estúdios com capacidade pra gravar, né? E a gente foi crente que no Rio de Janeiro teria estúdios, né, os caras com técnicos, equipamentos e *know how* pra isso e a gente se enganou também, porque os cara lá não sabiam gravar o *rock* pesado, mesmo porque não existia banda do nosso estilo no Rio e a gente não sabia. A gente imaginava que Rio e São Paulo, porra, deve ter umas banda lá tocando som pesado e rápido igual o nosso. Quando chegamos no estúdio o cara não sabia gravar guitarra com distorção. Hoje em dia o Brasil já tem um bom *know how*, já sabe gravar, gravações excelentes, mas na época os cara não sabiam gravar guitarra com distorção, ofereceram pra gente um equipamento bem ruim lá, a

[29] No dia 25 de outubro de 2012, pela tarde, em sua residência, próxima à Av. Presidente Vargas, bairro da Campina, centro de Belém.

> bateria tava caindo aos pedaços num canto lá no estúdio, nós tivemos que amarrar a bateria, com fita adesiva, com fio, barbante mesmo, pra ela ficar em pé, pra gente começar a gravar nela, então foi uma coisa assim, sabe, a gente foi iludido com relação a esse estúdio, só que a gente já tinha investido na viagem, a gente já tinha apostado todas as fichas ali e a gente imaginou "Porra, se esse estúdio não sabe fazer as coisas aqui, os outros também não devem saber, mas bora fazer assim mesmo" [30].

Os problemas não pararam somente na produção do disco, mas também em sua pós produção, afinal houve ainda a dificuldade financeira para pagar as duas horas de mixagem do disco:

> Já na mixagem, a gente percebeu que tava muito ruim, não a gente tocando, porque a gente tocou o que a gente sabia, né?! A gente não era uma grande banda, mas era uma banda bem ensaiada que tinha uma música boa, só que ela não foi bem captada pelo estúdio e a gente ficou extremamente decepcionado porque a gente observou logo lá no estúdio que aquilo não tava no mesmo nível do *Iron Maiden*, do *Judas Priest* que a gente tava acostumado a ouvir nos LPs né, e aí a gente reclamou com o cara "porra, cara, isso não tá legal e tal", só que a gente não tinha dinheiro pra refazer, tinha que aceitar daquele jeito mesmo e o que aconteceu, ele queria que a gente pagasse mais duas horas de mixagem, a gente não tinha mais dinheiro e aí a gente já puto com essa história, quando ele deu uma bobeira, foi no banheiro, a gente pegou a fita e fugiu com ela do estúdio. Ficamos devendo essas duas horas de mixagem. Saímos de lá e entramos numa estação do metrô, lá próximo da Central do Brasil, ali no Rio. Entramo na estação do metrô e fugimo com a fita, né, então esse foi um pequeno calote em nome do metal, né? [31].

Mesmo com todas estas dificuldades elencadas, o público não notou os problemas no disco de imediato. O porquê disto é simples: o mesmo foi lançado sem existir ainda. Isso mesmo, caro leitor. Por uma dessas histórias que conferem além de peculiaridade, certo caráter de autenticidade, Roosevelt "Bala" contou que os discos ainda não haviam chegado a Belém para serem comercializados: "o disco não chegou a tempo, a gente lançou as capas, o disco chegou algum tempo depois" [32].

[30] Trecho da entrevista realizada no dia 25 de outubro de 2012 com Roosevelt "Bala" Cavalcante.
[31] Trecho da entrevista realizada no dia 25 de outubro de 2012 com Roosevelt "Bala" Cavalcante.
[32] Trecho da entrevista realizada no dia 25 de outubro de 2012 com Roosevelt "Bala" Cavalcante.

O disco trazia na contracapa a marca da Pepsi Cola[33] (ver imagem abaixo) e possuía oito canções (*Sodoma e Gomorra, O lixo, Mate o réu, 2031, O viciado, Oráculo de Judas, Stressencefalodrama e A chacina*). Como era obrigatório, as composições já haviam passado pela análise da Censura, que fez observações em quase todas, mas considerou principalmente duas ofensivas e inapropriadas. Arguto, "Bala" decidiu fazer alterações linguísticas e mesmo semânticas na escrita de alguns títulos: o que era "Lixo Humano", passou a ser "Lixo, mano", na canção "O lixo" e a canção "Corpus Christi" teve que ter seu título alterado para *Oráculo de Judas*[34].

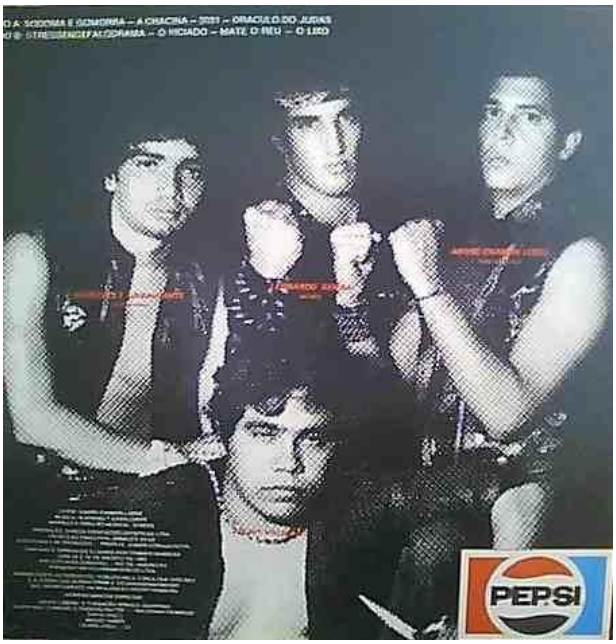

Imagem 04. Contracapa do disco "Stress", da banda *Stress*. Da esquerda para a direita, Roosevelt "Bala" Cavalcante, Leonardo Renda e André Chamon. Abaixo, Pedro Valente. Imagem disponível em <http://img1.mlstatic.com/lp-stress-stress-primeiro-lancamento-original-1982_MLB-O-217718755_4631.jpg>. Acesso em 09 de dezembro de 2012.

Ainda para o lançamento do disco, o vocalista do *Stress* destacou o fato de os próprios membros da banda terem montado o palco para a apresentação que, anos depois, seria considerada a primeira de um *show* de *heavy metal* no Brasil. "Tivemos que carregar caixa de

[33] O que resultaria anos depois em piadas como a classificação de tal álbum como "o disco da Pepsi" e mesmo "Geração Pepsi Cola", numa clara referência e adaptação à definição de "Geração Coca-Cola", conforme canção dos brasilienses da *Legião Urbana*, em álbum homônimo de 1985.

[34] Para uma análise das canções, ver o Trabalho de Conclusão de Curso de História da Universidade federal do Pará *Rock em tempos de redemocratização*: *o rock engajado produzido em Belém* (1985-1989), de Daniel Tavares, publicado em 2007.

som, construir o palco, com perna manca, essas coisas. Naquela época se fazia as coisas mais na raça", afirmou Roosevelt "Bala".

Imagem 05. Os membros do *Stress* durante e a montagem do palco no *show* de lançamento do disco homônimo do grupo, em novembro de 1982. **Fonte**: arquivo pessoal de Roosevelt "Bala" Cavalcante.

Estas curiosidades da produção do disco e seu lançamento anos depois não seriam ignoradas, muito pelo contrário. Em conjunto, seriam compreendidas como peculiaridades e resultados positivos de uma época em que, inclusive nacionalmente, eram grandes as dificuldades econômicas para a produção de registros fonográficos. É possível afirmar que tais circunstâncias da gravação do disco *Stress* ajudariam no desenvolvimento da percepção de que não somente a banda se diferenciou das demais por superar diversos empecilhos e gravar o primeiro disco de *heavy metal* do Brasil, como também corroborou para diferenciá-la estilisticamente no início da cena roqueira do país na década de 1980.

Em que pese a ausência material do disco, o *Stress*, a partir do *show* realizado, obteve maior visibilidade na cidade, participando e colaborando para fomentar um crescente circuito de apresentações musicais, que também foram influenciados pelo panorama musical nacional e internacional. Neste contexto, ao lado da cena *dance music*, o destaque passava a ser a chamada *new wave of british heavy metal*.

A "nova onda do *Heavy Metal* britânico", ocorrida em fins de 1970 e início dos 1980 apresentou bandas como *Iron Maiden*, *Motörhead*, *Judas Priest*, *Saxon* e *Raven*, entre outras. Em

que pese, sua pretensa busca de distanciamento de um mercado fonográfico mais "feroz", isto é, do chamado *mainstream*, com tal movimento o *heavy metal*, alcançou vários países, inclusive o Brasil, aumentando vendagens e mesmo o circuito de tais bandas. Esta observação será fundamental para a compreensão das discussões que apresento ao final da dissertação. Por ora, é importante observar a influência de tais bandas inglesas na musicalidade do *Stress* e mesmo as referências posteriores feitas a esta relação, como o depoimento do jornalista Ricardo Batalha, na já citada matéria de Leonardo Fernandes, no jornal Diário do Pará em 03 de setembro de 2012:

> "veio e mudou tudo. A banda veio injetar esse som acelerado, distorcido. Eles estavam em sintonia com as bandas do 'new wave of British heavy metal' (do inglês, nova onda do heavy metal britânico) que ajudaram a moldar a forma atual do gênero acrescentando velocidade à batida", define Ricardo Batalha, editor chefe da Roadie Crew, revista especializada em heavy metal e classic *rock* (FERNANDES, 2012, pp. 01-02).

Levando tais considerações em conta, cabe ainda destacar as observações de Sidney Klautau Costa, o Sidney KC, como é mais conhecido, economista o ex-baixista da banda de *thrash metal Kaliban*, e atualmente baixista das bandas *D.N.A.*, de *heavy metal* e *Álibi de Orfeu*, que transita entre *pop rock* e *hard rock*. Em entrevista com ele realizada[35], Sidney destaca a *new have of British heavy metal* como grande influência na produção do *rock* nacional na primeira metade de década de 1980. Segundo o baixista, o Brasil, como um país "de periferia" só recebeu os ventos sonoros da referida "nova onda" depois de alguns anos, em 1982 e 1983, o que começou a ser produzido em 1978 e 1979 na Europa, influenciando de modo fundamental a produção musical da época:

> Eu sempre discuti isso com outros amigos da época e eu tenho convicção que aquilo só aconteceu, é... Claro que houve um grande fator, era que no mundo inteiro, na década de oitenta houve a explosão da *New Wave of the British Heavy Metal*. O Brasil, como um país de periferia, inevitavelmente, tá entendendo?!, depois de alguns anos, isso começou em setenta e oito, setenta e nove, lá na Europa, aí depois de alguns anos, ou seja, oitenta e dois, oitenta e três, começou a repercutir pra cá, então naturalmente que a informação não fluía tão dinamicamente como é hoje, demorava um pouco pra chegar aqui[36].

[35] No dia 09 de janeiro de 2013, pela tarde, na Loja da Corrente, localizada na Av. Pedro Miranda, bairro da Pedreira, Belém. A loja é um empreendimento familiar e Sidney Klautau Costa é um dos sócios-proprietários.
[36] Trecho da entrevista realizada no dia 25 de outubro de 2012 com Roosevelt "Bala" Cavalcante.

A memória e compreensão de Sidney KC sobre o período se relaciona também com o panorama regional e nacional, sem deixar de lado as influências estrangeiras na produção e consumo de *Rock* em Belém. Interessante notar isto se observarmos ainda a posição de Eric Hobsbawm, para quem a emergência da "cultura jovem é caracterizada por um certo internacionalismo" (1995, p. 320), evidenciadas e materializadas na utilização e mesmo popularização da calça *jeans* e do consumo de *rock* em escala global.

Sidney KC destaca ainda que em 1982 foram realizadas as primeiras eleições diretas para alguns cargos, lançado o primeiro disco do *Stress*, criada a casa de *shows* Circo Voador[37], no Rio de Janeiro, grande catalisadora da produção musical nacional na época, em especial de *rock* e também lançado o disco da *Blitz*. Em meio ao regime militar, o músico e economista destaca outro elemento que segundo ele contribuiu para o fortalecimento da cena e do circuito cultural:

> "Se você for analisar o contexto da época, um país saindo de um regime militar, num processo de redemocratização e aquela urgência desgraçada de falar o que pensa, putz, nada mais lindo do que o rock'n'roll e a rebeldia dele pra ser porta voz dessa geração, desse momento político, econômico e social que a gente viveu ai na época. Então foi toda aquela explosão, Paralamas, RPM, Ultraje à Rigor, Robertinho do Recife, Stress, Metalmorfose, Dorsal Atlântica, Azul Limão, Vulcano, Sarcófago, tá entendendo?!, putz, um zilhão de bandas. Claro, o rock nacional era aquela coisa mais pop, mas no meio do metal tinha aquela galera metendo ficha também e aí é inevitável que isso reverberava aqui. Então, pra mim, é indiscutível o fato de que aquele momento também é fruto de *uma coisa maior, que veio da Europa, migrou pra cá, um momento político econômico adequado*, tá entendendo?!"[38].

Também acerca desta interrelação Marcus Dickson, jornalista, publicitário, professor universitário e um dos fundadores das bandas *Cravo Carbono* e *Acordalice*, afirmou que

> "a década de setenta tem um vírus que é o que tomou conta da década de oitenta e esse vírus é próprio do *rock'n'roll*, ele começa no *rock'n'roll*. Quer a gente aceite ou não, o *rock'n'roll* é uma essência americana, que vendia um conceito americano 'pruma' música americana, mas... como diria o Renato (Russo) com uma rebeldia local"[39].

[37] Inaugurado em outubro de 1982 no Arpoador, o Circo Voador se constituiu na década de 1980 em um dos principais espaços culturais/ casas de *show* não somente da capital carioca, mas do país. Em 1996, o local foi fechado pela Prefeitura do Rio de Janeiro e demolido. Em 2002, a produtora cultural e até hoje responsável pelo Circo Voador, Maria Juçá, conseguiu judicialmente a volta do Circo Voador, atualmente localizado no bairro da Lapa.

[38] Trecho da entrevista com Sidney Klautau Costa, o Sidney KC, realizada no dia 09 de janeiro de 2013.

[39] Em entrevista realizada na manhã do dia 26 de fevereiro de 2013, na Faculdade Estácio-FAP, localizada na Travessa Municipalidade, em Belém.

Atento a estas afirmações dos entrevistados em especial, mas também a outros documentos pesquisados, acredito ser possível afirmar que relação destacada por Sidney KC entre "uma coisa maior", isto é, um movimento musical inglês, bem como "uma essência" e "um conceito americano", tal qual referidos por Dickson ao tratar da origem e fortalecimento do *rock*, apontam para a relação entre cultura, público consumidor jovens, contexto político, econômico e social do Brasil no período. Por conseguinte, tais interrelações podem ser encaradas como fatores que corroboraram para o desenvolvimento de uma série de atividades que, décadas depois, podem ser interpretadas possuidoras (e mesmo fomentadoras) de certo espírito de época peculiar. Como afirma Aline do Carmo Rochedo, "a trajetória do *rock* está associada às manifestações juvenis. Como elo identificador da juventude, faz-se importante revisar sua trajetória internacional que o eleva a gênero musical que torna indissociável a música e o comportamento" (2011, p. 03). Para o fortalecimento destas imbricações, obviamente são necessários ainda outros fatores, em especial, o contexto social, político e econômico de Belém.

No panorama regional, o ano de 1982, conforme me foi contado e é relatado por Ismael Machado (2004) em *Decibéis sob mangueiras*, "assinala" o início de uma década, de uma "era": a chamada década de 1980, época em que, mesmo com as dificuldades econômicas por que passava a cidade (e o país), uma série de manifestações artísticas e culturais se fortaleceram e apresentaram uma estética singular, diferente de tudo o que já havia sido produzido de arte na cidade[40]. Neste panorama, também está inserido o lançamento do disco do *Stress*, considerado pelos entrevistados um marco do fortalecimento da cena musical, em especial de *rock* na capital paraense, envolvendo tanto público e bandas quanto um mercado regional de produção e consumo musical. Devido a tais posicionamentos dos "nativos oitentistas" é que faço coro então ao início de "uma era", como referida por Machado e tomo o ano de 1982 como escala (BENSA, 1998) primeira desta dissertação.

A importância hoje atribuída ao *show* do *Stress*, é necessário observar, não se relaciona somente a um marco para o *heavy metal* brasileiro, mas também ao cenário social e político daquele período, que conferia a data de lançamento do disco um momento singular, afinal era realizado às vésperas das eleições, que voltavam a ser realizadas após dezoito anos. Dois dias depois, em um feriado de segunda-feira, 15 de novembro de 1982, os eleitores de todo país teriam

[40] Para um aprofundamento destas questões, ver *Entre o mito e a fronteira* (Labor Editorial, Belém, 2011), de Fábio Castro.

a possibilidade de escolher o Governador, um Senador, um Vereador, um Deputado Federal e um Deputado Estadual. A mobilização para as eleições foram diversas e realizadas em todo país.

Um interessante exemplo é o papel exercido pelo time do Sport Club Corinthians Paulista que, capitaneado por seu camisa oito, Sócrates, fez campanha, mas não por candidato algum, afinal apoiar abertamente candidatos da oposição contra a ditadura poderia trazer retaliações e perseguições. A campanha, de fato, foi para que o eleitorado comparecesse às urnas, e votasse, daí a inscrição nas camisas dos atletas "Dia 15 vote" (imagem abaixo), em letras maiúsculas e sublinhadas. O destaque buscado, mais que para um time, atleta ou partido, era para a democracia.

Imagem 06. Parte do time do Sport Club Corinthians Paulista em 1982, com destaque para as camisas com a inscrição "Dia 15 Vote". Imagem disponível em <http://almanaquedabola.com.br/futebol-brasileiro/2012/10/06/dia-15-vote-o-apelo-eleitoral-feito-pelo-corinthians-em-1982/>. Acesso em 20 de janeiro de 2013.

Em tal pleito, havia eleição para prefeitos também, menos nas capitais dos Estados. Os votos deveriam ser vinculados, isto é, todos os candidatos votados deveriam obrigatoriamente pertencer a um dos cinco partidos políticos que existiam até então[41]. Segundo a historiadora

[41] O partido governista na época era o Partido Democrático Social (PDS), criado em 1980 e herdeiro da Arena, isto é,a Aliança Renovadora Nacional, partido político brasileiro criado em 1965 para garantir a "legalidade" política e partidária do governo militar de então. Como oposição, foram criados também em 1980 o Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB, oriundo do MDB), Partido Democrático Trabalhista (PDT) e Partido dos Trabalhadores (PT). Já o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), ainda que existisse desde 1945, foi recriado em 1981, no início da reabertura política. Ver mais no site do Tribunal superior Eleitoral: <http://www.tse.jus.br/hotSites/biblioteca/historia_das_eleicoes/capitulos/partidos_politicos/partidos.htm>. Acesso em 03 de janeiro de 2012.

Edilza Fontes, o Brasil já contava então com 55 milhões de eleitores (2012, p. 13). É ainda a pesquisadora que destaca que

> O regime manteve o controle sobre o senado a partir dos senadores biônicos[42] e do colégio eleitoral que escolheria em 1984 o sucessor do presidente Figueiredo. Esses órgãos seriam compostos de membros do congresso e delegados das assembléias estaduais e câmaras municipais. As reformas eleitorais incluíam proibição de coligação para a escolha de candidaturas estaduais, os partidos deveriam indicar nomes para todos os cargos. Os eleitores só poderiam votar ao candidato do mesmo partido é o voto vinculado. Impedimento de renúncia individual de candidato (FONTES, 2012, p. 13).

No Pará, o vencedor da eleição para governador foi Jáder Barbalho, então Deputado Federal pelo recém-criado Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), antes Movimento Democrático Brasileiro (MDB). O mandato de Barbalho seria marcado por diversas manifestações populares pelo direito à meia passagem bem como por certo apoio às manifestações culturais em Belém, como o *rock*. Somente a análise ou mesmo pesquisa histórica sobre as eleições de 1982 e tudo que a envolveu em Belém já possibilitam um estudo mais amplo, até mesmo outra dissertação.

Por ora, observemos que, como já mencionei nas Considerações Iniciais, o circuito cultural e musical de Belém não é "fundado" em 1982, obviamente, nem as discussões que ganhariam destaque naquela década. Este panorama não é exclusivo do *rock*, mas sim de um contexto social e cultura mais amplo. Como afirma Relivaldo de Oliveira em sua tese de doutorado,

> Antes mesmo dos anos de 1980, parte da intelectualidade amazônica já se preocupava com os destinos da região. Um trabalho exemplar desse período é o livro de Armando Mendes, *A invenção da Amazônia*, de 1974. Exemplar porque sintetiza não apenas os problemas que já vinham sendo enfrentados pela região, mas também faz dessa síntese uma verdadeira crítica às ações governamentais que até então vinham sendo desenvolvidas e à participação de um novo modo de intervenção, tanto do Estado, quanto da iniciativa privada – em grande parte essa última incentivada pelo primeiro – e propõe novos objetivos para aquele que se chamaria "o enigma amazônico" (2011, p. 86).

[42] Os políticos "biônicos" eram todos aqueles indicados aos cargos sem processo eleitoral. No período ditatorial, eram comuns e serviam como modo de manter a estrutura básica política do regime militar.

Não somente na academia e com a intelectualidade amazônica o futuro da região, inclusive sua produção cultural, eram discutidos e já vividos. Isto é, já havia certo fortalecimento da produção cultural da cidade, ainda que de modo amador, com variedade de atividades e também de nomes em diversos campos socioculturais. Segundo o jornalista, poeta e dramaturgo Edyr Augusto Proença, "os anos 1980 formaram a base da cultura paraense contemporânea. Os principais nomes do cenário cultural de hoje, o *ethos* de valorização da cultura local, a absorção de diversas influências no campo da arte, a vanguarda", como afirma em matéria de 22 de agosto de 2010 no Jornal Diário do Pará.

Esta miscelânea de produção e de consumo de diversas linguagens artísticas, em especial a música, possibilitou anos depois o surgimento do que o jornalista e cineasta Januário Guedes, produtor do documentário "Belém aos 80" (2007)[43], definiu na matéria *Belém viveu intensamente a arte dos anos 80*, de Leonardo Fernandes no Jornal Diário do Pará como

> "um sentimento de euforia, de que as coisas estavam mudando. Era o início da Nova República, com a volta das eleições diretas. E nós estávamos ativos dentro deste processo. Foi na cultura que esse sentimento de 'ir lá e fazer acontecer' se fez mais presente. Se produzia muita cultura, assim como se consumia muita cultura. Tudo se encaixou nesse período" (FERNANDES, 2010, p. 02).

O "ir e fazer acontecer" lembra a máxima "faça você mesmo" do movimento *punk*[44] e significava, mais que uma escolha de estilo musical ou mesmo de comportamento, uma definição de postura em que os sujeitos (em especial a geração mais jovem da época), se viam à vontade para experimentar e tentar diversas atividades, mudanças. Tais iniciativas colaboraram para a emergência da cena musical de *rock*, em Belém e outras capitais brasileiras, apontando para um movimento que ficou conhecido como o BRock (DAPIEVE, 1995), como veremos no próximo tópico.

[43] Lançado em 2007, o documentário *Belém aos 80*, de Januário Guedes, apresenta diversas entrevistas com sujeitos que atuaram ativamente na cena cultural de Belém durante a década de 1980. Sem deixar de lado o contexto político, econômico e social, o filme se constitui em uma das principais "coletâneas" sobre a cultura em Belém na década de oitenta.

[44] O Movimento *Punk* pode ser considerado uma manifestação cultural, principalmente musical, criada na década de setenta nos Estados Unidos, mas que ganhou maior destaque na Inglaterra, na segunda metade dos anos 1970 e início dos anos 1980, onde serviu também como forma de protestos contra os problemas econômicos, o conservadorismo e os estilos musicais então em destaque, como o *rock* progressivo. A cultura *punk* se caracteriza por um gênero musical, moda e design peculiares. Em *Movimento Punk na Cidade: invasão dos bandos sub* (1985), Janice Caiafa apresenta os resultados da pesquisa realizada em 1982 e 1983, com os punks do Rio de Janeiro, destacando suas atividades simbólicas, os conflitos com outros grupos urbanos juvenis e também a própria conceituação e compreensão do que é ser *punk*.

VIVENDO PUNKAMENTE

Em 1983, o *Stress* partiu para o Rio de Janeiro com o objetivo de alcançar maior projeção para sua carreira, inclusive no cenário musical nacional. Para isso, foi necessária a venda de alguns poucos equipamentos que possuíam, ajuda financeira dos pais e algumas atitudes "ousadas". Roosevelt "Bala", por exemplo, largou o emprego e os estudos: já era concursado na Petrobrás e estava terminando o curso de Geofísica na Universidade Federal do Pará, mas deixou isso de lado e seguiu com o *Stress* para a capital fluminense. Era a chance de estar em um dos centros econômicos e culturais do país e com isso, fortalecer a carreira há pouco tempo iniciada. Além da carreira dos músicos e da banda, era o início então do fortalecimento da cena *rocker* de Belém.

Tal cena era influenciada, como vimos acima, pelo panorama musical mundial, em especial a *new wave of British heavy metal*, e também recebia a influência da produção nacional, que teve como um dos principais pontos de partida, a criação da banda *Blitz*, em 1980. A banda possuía como vocalista o cantor e ator Evandro Mesquita, responsável pela frase que nomeia este tópico e o presente capítulo, ao afirmar, no Programa Especial sobre *Rock* na Década de 1980, do canal de TV por assinatura *Multishow*[45] que em tal década se vivia "punkamente", neologismo bem humorado que faz referências às novidades, críticas e demais hábitos da cultura *punk*, como, por exemplo, os protestos e manifestações políticas.

Este tipo de "viver" aponta para uma classificação peculiar das experiências desenvolvidas, que parecem carregar em si determinada singularidade relacionada ao contexto do período em questão. Tal observação, em perspectiva, pode ser considerada como uma definição-chave não somente de um tipo de experiência dos sujeitos, mas da relação entre estes, a música, a década de 1980 e um possível espírito de época. A projeção da *Blitz* também parece estar ligada a estes fatores.

Ainda em sua primeira formação, a banda carioca contava com Fernanda Abreu e Márcia Bulcão como *backing vocals*; Ricardo Barreto na guitarra, Antônio Pedro Fortuna no

[45] O vídeo está disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=A4T8HmNBKZ4>. Acesso em 17 de novembro de 2012.

baixo, William Forghieri nos teclados e Lobão na bateria. "O grupo despontou como porta voz da juventude e irrompeu no cenário nacional como tal foi um conjunto de jovens da Zona Sul carioca, de nítida influência teatral", como afirma Aline Rochedo (2011, p. 15).

Tal influência de outras linguagens artísticas, principalmente o teatro, em especial através do Grupo *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, é destacada por Guilherme Bryan em sua obra *Quem tem um sonho não dança. Cultura jovem brasileira nos anos 80* (2004). Quando tive a oportunidade de conversar pessoalmente com o autor[46], ele deixou clara tal relação, destacando o quanto a produção cultural da época, influenciada também pelo panorama político e social que o país vivia, incitava os sujeitos, em especial a classe artística, a estes trânsitos, que iam além do prazer estético, mas também estavam presentes em manifestações políticas.

É ainda o próprio Bryan que sublinha que, com o lançamento do disco da *Blitz*, "o rock saía das garagens e porões para entrar na sala da classe média e ganhava sotaque tipicamente brasileiro. Ele provava, com leveza, que tinha público e era lucrativo para as gravadoras, que estavam agora ávidas por bandas capazes de repetir o 'efeito Blitz'" (2004, p. 108). O "advento" da *Blitz*, também influenciado pela busca de consumo por parte de um público mais jovem, estava inserido em um panorama mais amplo, nacional, ainda na década de 1980.

Como afirma Júlio Naves Ribeiro em sua dissertação de mestrado, vários fatores colaboraram e colaboram para certa similaridade por parte de pesquisadores, críticos musicais, próprios músicos e consumidores de *rock* ao se afirmar que 1980 foi a década em que "o *rock* explodiu no país" (2005, p. 33). Dentre estes fatores, destacam-se

> o caminho aberto por Rita Lee em sua fusão bem humorada de rock e pop; o êxito pioneiro da banda performática Blitz, que teria despertado o interesse do público e das gravadoras pelo gênero; a abertura política do país, que teria permitido o uso de uma linguagem menos metafórica e mais direta nas letras de música; a inauguração, no Rio de Janeiro (Arpoador), do Circo Voador, no verão de 1982 (...); a realização do 1o Festival Punk de São Paulo, em novembro de 1982, que trouxe visibilidade para os punks na mídia; e o surgimento de rádios com programações desvinculadas das exigências das gravadoras e exclusivamente voltadas para o público roqueiro – exemplo da carioca Rádio Fluminense, fundada em março de 1982 e "responsável" pelo lançamento de grupos como Blitz, Kid Abelha e Paralamas do Sucesso (RIBEIRO, 2005, p. 33,

[46] Curiosamente, possuo uma colega em São Paulo que trabalhou com Guilherme Bryan em uma instituição de ensino da capital paulista. Aproveitei minha ida à 28ª Reunião da Associação Brasileira de Antropologia, realizada de 02 a 05 de julho na Pontifícia Universidade Católica – PUC, de São Paulo, para então entrevistar o pesquisador em sua residência, no dia 29 de junho de 2012.

> atentem para o número de "ocorrências marcantes" para o *rock* nacional em 1982, ano de lançamento do disco *Stress*, em Belém do Pará).

Como é possível notar, em um único ano, 1982, uma série de fatores colaboraram para fortalecer a cena de *rock* nacional no período: eventos, surgimento de bandas e intérpretes bem como o fortalecimento de uma infra-estrutura urbana para o consumo do mercado fonográfico colaboraram de modo decisivo para o fortalecimento de uma cadeia não somente musical, mas mercadológica, que tinha como alicerce o "produto *rock*". Para Márcia Tosta Dias,

> Dos segmentos que tiveram atuação incrementada nos anos 80, além dos que já estavam em atividade, somente o rock ganhou ares de novidade, seguido, no final da década, por uma remodelagem do segmento sertanejo, que também adquiriu elementos do pop. O rock desenvolve-se a partir de dois movimentos complementares: ecos do processo de mundialização da cultura e, consequentemente, da produção fonográfica, subsidiaram a expansão e chegada do gênero a regiões do Brasil. Prontamente, observa-se o engajamento das companhias locais no sentido de produzir, promover e difundir o pop rock brasileiro, interessadas no mercado consumidor jovem. É desse contexto que emergem alguns profissionais que personificam as estratégias empresariais (2008, p. 86).

A pesquisa desenvolvida por Márcia Tosta Dias e publicada em *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura* (2008) dá conta justamente da apropriação e aposta da indústria fonográfica no *rock* como principal gênero no mercado musical. Como se sabe, para o desenvolvimento de determinada cena, é necessário que haja atuação de mídias que ajudem a difundir as canções, álbuns, bandas, intérpretes e curiosidades de determinado ritmo. Talvez esta necessidade, ao lado do desenvolvimento tecnológico, explique os dados apresentados por Bryan acerca do número de rádios no Brasil entre as décadas de 1960 e 1980, quando destaca que "em 1969 havia menos de 10 FMs no país; já em 1984 este número aumentou para 469. Não à toa, muitos críticos apontaram, na década 80, o nascimento da geração FM, responsável por colocar a música jovem brasileira em 30% da programação das emissoras do eixo Rio-São Paulo" (BRYAN, 2004, p. 201).

Na capital fluminense, o cenário parecia então mais propício para o desenvolvimento de várias bandas, não somente cariocas. Grande gravadoras, maior população e público consumidor e o papel fundamental do Circo Voador conferiam ao Rio de Janeiro o protagonismo entre as cidades brasileiras no que diz respeito ao *Rock* nacional do período, ao lado de Brasília. No Rio, a

aposta era em novas ondas. Inclusive em ondas do mar mesmo, em que uma "cultura *surf*", ligada a juventude, parecia começar a dominar o estilo de vida e também a produção musical[47]. As ondas traziam até mesmo as novidades mais inusitadas, como no caso no navio panamenho Solana Star[48].

Este panorama não se encerrava somente na produção musical. Havia ainda, no panorama nacional, alguns filmes

> reconhecidamente "comerciais", (que) se direcionaram a uma "platéia jovem", adotaram signos do rock (a partir da inclusão de músicas e personalidades roqueiras nos filmes), e por vezes alcançaram grande bilheteria – os casos de Menino do Rio (1981), de Antonio Calmon, e Bete Balanço (1984), de Lael Rodrigues. Essas películas são não raro consideradas emblemáticas de certos grupos de jovens da época: mostram, em um viés positivo, uma "juventude" hedonista e/ou "romântica", geralmente descompromissada com tudo o que não fosse relativo à busca de suas felicidades individuais ou de seus grupos afins (RIBEIRO, 2005, p. 34).

Ainda em 1982, foi lançado o *Cassino do Chacrinha*, programa de auditório apresentado por Abelardo "Chacrinha" Barbosa e exibido nas tardes de sábado até 1988, na Rede Globo. Um ano antes, começava a ser veiculado o *Viva o Gordo*, programa humorístico de José Eugênio Soares, o Jô Soares. Dois anos depois, na Rede Gazeta, estreava o *Perdidos na noite*, apresentado por Fausto Silva. Estes programas representavam um período de humor, de "desbunde", mas também de crítica social e mesmo um espaço para apresentação de novas bandas e intérpretes, em especial o *Cassino* e *Perdidos na Noite*. No programa de Fausto Silva, como relata Guilherme Bryan (2004), por ser transmitido ao vivo até mesmo alguns excessos aconteciam, como no episódio em que um casal que simularia uma cena de sexo ter se "entusiasmado" e partido para o ato de fato. Havia também o *Globo de Ouro*, da Rede Globo, grande vitrine de músicos e que hoje em dia também pode ser assistido semanalmente, aos domingos, no canal por assinatura *Viva*.

[47] Note-se programas como o Armação Ilimitada, exibido entre 1985 e 1988, às sextas-feiras, na Rede Globo de Televisão, além do papel da *Blitz*, ícones da cultura carioca do período.

[48] Vindo de Cingapura ao Brasil, o Solana Star possuía um carregamento de mais de vinte toneladas de maconha, escondidas em inúmeras latas de leite e de outros produtos. Ao serem perseguidos pela guarda marinha, os responsáveis jogaram todas as latas ao mar, que chegou a cidades litorâneas como Rio de Janeiro e Espírito Santo. Surgiu daí a expressão "da lata" para fazer referência a algo de boa qualidade, como a maconha descarregada pela Solana Star em setembro de 1987.

Entre 1982 e 1986 o cinema estadunidense ganhou destaque, com filmes como *Loucademia de Polícia* (1984), *Caça fantasmas* (1984), *Um tira da Pesada* (1984), *Karate Kid* 1984, *De volta para o futuro* (1985) e *Curtindo a vida adoidado* (1986), alguns do referidos pelos entrevistados. Como se vê, em quase todos há a prevalência de temáticas e mesmo a iconização de personagens jovens: tal geração se constituía no principal alvo dos produtos midiáticos lançados. Não somente do ponto de vista mercadológico, a juventude da década de 1980 representava também uma alternativa de inovação que apontava para nova mentalidade e novos rumos para a cultura e a política do país.

É neste panorama que o *Stress* conseguiu ter certo destaque não somente em Belém do Pará, como em casas de *show* nas rádios cariocas, em especial a Rádio Fluminense que, segundo Roosevelt "Bala", chegou até mesmo a produzir um especial sobre a banda paraense antes da primeira apresentação no Circo Voador. Sobre isto, o vocalista citou um trecho da chamada para o *show* da banda que foi veiculado na Rádio Fluminense: "Direto do inferno amazônico, o Judas Priest brasileiro, a banda de rock mais pesada do Brasil, Stress no Circo Voador, nesta sexta-feira"[49].

O Circo Voador se constituiu então no grande agregador e catalisador de músicos do Brasil inteiro, de vertentes diversas, desde bandas de *rock* mais "engajadas", com canções de com críticas sociais, como *Titãs*, por exemplo, até canções mais "humorísticas", mais voltadas a diversão, como "Ursinho Blau-Blau", de Sylvinho Blau-Blau, como ficou conhecido Sylvio Luiz do Rêgo Júnior, ex-integrante da banda *Absyntho*, ligada à *new wave* do *rock* nos anos oitenta, movimento que possuía músicas mais divertidas e "não engajadas". Devido a isto, Manoel Leite, engenheiro, psicanalista, atualmente produtor cultural e superintendente educacional do Grupo Educacional Ideal, que na época referida morava no Rio de Janeiro, comentou que as canções de alguns intérpretes "sempre tinha uma pegadinha, tinha um... Tanto que até hoje tenho uma má impressão do rock dos anos 80 por causa disso, acho meio brega"[50].

Leite ainda destaca que "os anos oitenta foi quando o *rock* aconteceu", principalmente pelo surgimento e desenvolvimento de diversos músicos, que faziam apresentações nos mais diversos palcos, desde pequenos menores até grandes *shows*, como afirmou citando os exemplos

[49] Como afirmou na entrevista realizada no dia 25 de outubro de 2012. Neste cenário, o *Stress* também ganhou destaque diversas vezes sendo divulgado em mídias do Rio de Janeiro, como a matéria *Stress, a hora do "heavy" brasileiro*, publicada no Caderno B do Jornal do Brasil, em 9 de junho de 1985.
[50] Trecho da entrevista na tarde de 19 de março de 2013, em sua residência, no bairro de Batista Campos, em Belém.

de da cantora Cássia Eller, falecida em 2001 e a banda *Legião Urbana*. E o *rock* "aconteceu" em grande parte do território nacional, com predominância do papel de algumas capitais, como Porto Alegre, que contou com as bandas *Replicantes*, *Engenheiros do Hawaii*, *TNT*, *Garotos da Rua* e *De Falla*, *Nenhum de Nós*, *Rosa Tattoada* e *Graforréia Xilarmônica*. Para a constituição da cena gaúcha, em especial portoalegrense, merece destaque a participação de destaque da Rádio Atlântida FM, a casa de *show* Taj Mahal e o lançamento do LP "Rock Grande do Sul" (de 1986), como destaca Rogério Ratner (2009).

Outro centro de grande importância para a cena *rocker* nacional foi São Paulo, especialmente a partir do festival "O Começo do Fim do Mundo", como discute Rafael Gushiken (2012). O festival foi realizado em 1982 e contou com 20 bandas *punks*, como *Olho Seco, Ulster, Cólera, Inocentes, M19, Psykóze*, *Lixomania* e *Ratos de Porão* e teve como público cerca de 3 mil pessoas. Algumas destas bandas ganhariam destaque na década de 1980 e incentivariam outras como, por exemplo, os *Titãs*, veiculada em rádios que ajudaram a fomentar a cena da época, como a "97 FM" e a "Rádio Rock 89 FM".

Os centros para o chamado "BRock", no entanto, foram outras capitais, notadamente Brasília e Rio de Janeiro. Isto porque a capital do Distrito Federal possuiu bandas de grande projeção nacional, como *Plebe Rude*, *Capital Inicial* e *Legião Urbana*. Já o Rio de Janeiro possuiu dois dos maiores ícones da produção roqueira da época, isto é, o Circo Voador e a Rádio Fluminense FM 94,9 MHz, a primeira voltada exclusivamente ao *rock* e conhecida como "a maldita".

O Circo Voador se constituiu não somente no grande "espaço" e "vitrine" da produção de *rock* carioca, mas também nacional, afinal passaram pelo palco do Circo bandas como *Barão Vermelho*, *Os Paralamas do Sucesso e Kid Abelha* e mesmo bandas marcantes no *rock* nacional, como o *Camisa de Vênus*, da Bahia e o próprio *Stress*[51].

Esta breve referência ao contexto musical da época é importante para compreender de que modo a produção musical da cidade possuiu grande projeção e como Belém se relacionava a este ícone da produção musical brasileira, recebendo a influência não somente das bandas, mas também dos ecos de um grande festival, o *Rock In Rio*, realizado de 11 a 20 de janeiro de 1985.

O *Rock in Rio* se constituiu em um marco para o *rock* nacional. Idealizado, produzido e organizado pelo publicitário e empresário Roberto Medina, o evento reuniu em dez dias 37

[51] Para um amplo panorama do rock brasileiro na década de 1980, ver DAPIEVE, 1985 e BRYAN, 2004.

atrações nacionais e internacionais de diversos subgêneros do *rock* (veja a programação na imagem abaixo), como *Queen, Yes, Iron Maiden, Scorpions, AC/DC, Ozzy Osbourne* e *Whitesnake* ao lado de bandas nacionais então emergentes como *Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso* e *Kid Abelha*. Nomes tradicionais da música brasileira também estavam presentes, como Alceu Valença, Elba Ramalho e Gilberto Gil. Até então, *shows* de bandas internacionais no Brasil eram raros, como do *Queen* em São Paulo em 1981, *Van Hallen*, no Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre em 1983 e no mesmo ano, o *Kiss* em São Paulo[52].

[52] O *show* do Kiss parece ter sido marcante, influenciando o público, em especial os adolescentes, que segundo Márcio "Kalango" Matos, "a molecada se pintando pra fazer aquela caracterização", como afirma "Kalango". Bernard Silva cita uma entrevista de Roosevelt "Bala" Cavalcante quando o vocalista destacou que "o termo Heavy Metal foi consolidado no Brasil por volta de 83 para 84" 176, quando da vinda da banda Kiss para o Brasil. Revista Metal. Agosto de 1985. Ano 1. N° 11

Imagem 07. *Flyer* de divulgação do Rock In Rio 1985, com valores de ingressos e programação. **Fonte:** acervo digital de Márcio "Kalango" Matos. Imagem disponível em <https://fbcdn-sphotos-h-a.akamaihd.net/hphotos-ak-prn1/74514_10200160294351118_1860358000_n.jpg>. Acesso em 03 de maio de 2013.

O próprio lema do *Rock in Rio*, cantado pela banda *Roupa Nova*, afirmava "como se a vida começasse agora e o mundo fosse nosso outra vez" e as campanhas publicitárias apresentadas mostravam como principal público-alvo um público jovem[53] e de certo modo a "volta" a democracia no Brasil. O fortalecimento do *rock* ganhava fôlego e chamava a atenção de parte de juventude da capital paraense, incentivando também a produção musical de Belém.

Como exemplos, é possível citar Marcus Dickson e Marco Antônio, o Markinho, que nas entrevistas realizadas, contaram da ansiedade por assistir, ainda que à distância, pela Rede Globo de Televisão, os *shows* noturnos do festival e que tais apresentações influenciaram não somente em seu gosto pelo *rock*, como também, anos depois, na criação das bandas que fizeram parte na década de 1980, como *Metáfora* e *Violetha Púrpura*, respectivamente.

Aliado a isto, o ano de 1985 contou também com outro fator que parece ter sido de grande importância para o desenvolvimento e fortalecimento de diversas expressões artísticas bem como sua representatividade na região. Refiro-me a celebração dos 150 anos da eclosão da Cabanagem.

A celebração dos 150 anos da Cabanagem, segundo Fábio Castro, "engendrou um fulgor nativista sem igual, a começar pelo poder público, que fez construir um monumento para receber os restos mortais dos líderes do movimento, todos eles trasladados do interior e recebidos no cais de Belém com honras de chefe de estado" (2011, p. 147). O que se viu após isso foi o desenvolvimento de uma série de expressões artísticas que tinham como motivação a valorização das peculiaridades regionais bem como uma reação a isto, buscando certa universalidade nas obras produzidas em Belém do Pará. De um modo ou de outro, a cena cultural belenense ganhou impulso e viu crescer ainda o número de espaços de circulação de obras, produtores, ideias e público consumidor de arte.

Influência externa, ações políticas culturais que visavam a projeção e o fortalecimento de uma identidade "única" para a região, motivações políticas para a busca de direitos... Faltava ainda a inserção do elemento tecnológico para difundir a produção musical da época,

[53] A propaganda veiculada na Rede Globo de Televisão, que transmitiu os shows das bandas internacionais ao vivo está disponível em http://www.youtube.com/watch?v=f8vwbhpBOz0 e destacava "o primeiro grande acontecimento de 1985, o ano internacional da juventude".

especialmente o *rock* da cidade. Como fator fundamental para o desenvolvimento da cena musical do período, é necessário observar então o papel das rádios, afinal

> Muitas surgiram e desapareceram nessa época. Algumas chegaram a ter pouco tempo de vida. As principais rádios FM's da década de 80 foram: Rauland FM, a mais antiga, surgiu no final da década de 70; Rádio Liberal FM; Rádio Cidade FM; Rádio Carajás FM, Rádio Belém FM; Rádio Guajará FM, Rádio Cultura FM. As rádios mais ouvidas durante a década de 80 foram: a Rauland FM, Liberal FM e Rádio Cidade FM[54].

Como se vê, uma "cultura de rádio" foi projetada, com diversas emissoras e programações voltadas para a cultura e em especial a música da região e o *rock* nacional, que cada vez mais ganhava adeptos. "Havia programas como 'Pedras Rolantes', exclusivo dos Rolling Stones, Sábado Gente Jovem (Rádio Clube), com rock 70, programas sobre os Beatles, de metal pesado, entre outros, todos voltados para um público que fugia dos modismos das FMs", afirma Ismael Machado (2004, p. 22).

A rádio mais representativa desta época, ainda segundo Ismael Machado, foi a "Cidade Morena", que na época

> detinha o maior índice de audiência das rádios FM em Belém. Segundo Edyr Augusto, isso se deu em parte pelo fato de os ouvintes ainda estarem acostumados com o sistema de rádios AM. Essa supremacia só seria abalada anos mais tarde, com o festival de concessões de rádio distribuídas durante o governo Sarney (MACHADO, 2004, p. 25).

O sucesso da rádio talvez se explique também pelo fato da mesma acompanhar a tendência *rocker* do país. Nas palavras de Ismael Machado, "havia um público ávido por consumir o novo som. A Cidade Morena supria essa sede" (MACHADO, 2004, p. 18). Outra rádio destacada nas entrevistas é a Belém FM, que, segundo vários dos entrevistados, em especial Sidney KC[55], para quem a rádio compunha, juntamente com o Teatro Experimental Waldemar Henrique e a loja Ná Figueredo o eixo central de incentivo e difusão da produção roqueira da capital paraense.

---

[54] Dados do site *O Pará nas ondas do rádio*: http://www.oparanasondasdoradio.ufpa.br/1980.htm . Acesso em 28 outubro 2010.

[55] Em entrevista no dia 09 de janeiro de 2013, pela tarde, na Loja da Corrente, localizada na Av. Pedro Miranda, bairro da Pedreira, Belém.

Ao lado do rádio, emissoras de televisão também desenvolveram um importante papel no incentivo e divulgação da cena *rocker* e, principalmente, da cultura jovem daquele período. Na esfera regional, o papel da TV Cultura do Pará, veículo da Fundação Paraense de Radiodifusão, a Funtelpa, órgão do Governo do Estado, parece ter sido marcante ao possibilitar a gravação de diversos videoclipes de bandas da capital paraense.

Muitos dos videoclipes que não foram gravados nos estúdios da TV Cultura, ao menos foram veiculados na programação da mesma[56]. A regionalização da programação, que está prevista desde a Constituição de 1988, até hoje não foi regulamentada, porém já se fazia presente no final da década e possibilitou que até meados da década de 1990 que muitas bandas veiculassem seus videoclipes. Uma cultura urbana, midiática e juvenil, em especial, passava a ser apresentada e mostrava uma nova Belém, musical e roqueira.

Observando tal período, o produtor musical e radialista Beto Fares afirma que "Foram anos de aprendizado que hoje tem aplicações práticas e colocam a produção artística atual num patamar de profissionalização mais alinhado com a produção nacional"[57]. Este "alinhamento" à produção nacional, no entanto, não significava homogeneidade na produção musical da cidade, obviamente. Ao se observar "a música em Belém na década de oitenta", mais especificamente o *rock*, é possível evidenciar a variedade dos estilos musicais que compunham a cena musical na época. Do mesmo modo, é possível observar também a emergência de certa imagem/ representação que atribui e mesmo imprime em tais obras uma identidade "própria" da música e do *rock* paraense.

Em um panorama mais amplo, merecem destaque as guarânias e MPB (Música Popular Brasileira) ou "MPP" (Música Popular Paraense) de Nilson Chaves e Vital Lima e a crescente cena de brega e de lambada, ritmos que têm sua gênese ainda na década de 1960, mas que ganham força a partir da segunda metade da década de 1980. Fato curioso sobre as lambadas é o caso de uma em especial, o "Melô do Tibúrcio", do grupo Populares de Igarapé-Miri, ter sido utilizada como jingle político nas eleições de 1982 para governador do Rio Grande do Norte[58].

---

[56] Como os videoclipes "Punk de nada", da banda *Solano Star*, "O amor, o cego e o espelho", do grupo *Mosaico de Ravena* (disponível em https://www.youtube.com/watch?v=QDKsMGZCFfU); e "Beirute está morta", do *Insolência Pública*, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=GjJWeThCVJQ.

[57] Em entrevista concedida por *e-mail* ainda durante minha graduação no Curso de Comunicação Social, pela Universidade da Amazônia, no dia 11 de agosto de 2010.

[58] A canção pode ser ouvida no *site Youtube* http://www.youtube.com/watch?v=XL-XoEkvfRQ. O candidato Aluizio Alves não foi eleito, mas "seu *jingle*" entrou para o anedotário das histórias de eleições e também ajudou a dar maior

Na cena *rocker*, é possível citar bandas de subgêneros – sendo que estes contém em si, muitas vezes, uma série de outras subdivisões e preciosismos estilísticos para defini-las que não levo em conta tão a fundo nesta dissertação – diferentes como o *punk* de bandas como *Babyloids* e *Insolência Pública*, *hardcore* com os *Delinquentes*, *heavy metal* com *Stress*, *D.N.A.* e *Morpheus* até o *rock pop* da banda *Álibi de Orfeu*, *Solano Star*, *Violetha Púrpura* e *Tribo*. Belém abrigou vários ritmos que, independente de sua "vertente", terminaram por, ao seu modo, "ler" a cidade, interpretá-la de alguma maneira e apresentar isto em forma de canção, o que analisei prioritariamente em meu trabalho de conclusão de curso[59].

Como já observei anteriormente, em que pese a variedade estilística da produção de *rock* na década de 1980 e início dos anos 1990 (assim como em qualquer outro período), é possível afirmar a existência, seguindo as observações de todos os entrevistados, bem como as programações de *shows* consultadas, de uma cena *rocker* em que *shows*, festivais e mesmo locais de apresentações agregavam bandas de estilos variados.

Indo além, segundo todos os interlocutores, havia maior proximidade, "coleguismo" e amizade, não somente entre membros das bandas, mas também entre os consumidores de *rock*. Segundo Roosevelt "Bala",

> "Existia essa empatia entre um roqueiro e outro. Era esse o termo que a gente usava, era roqueiro. Então... Quando tu via que alguém curtia rock tu sentia vontade de fazer uma amizade, né, de ter uma proximidade com aquela pessoa, porque a gente se achava estranho no meio daquele ninho, né, porque todo mundo era normal e a gente que era roqueiro, a gente que era diferente realmente. Era uma tribo diferente".

Exemplo curioso desta maior proximidade entre os indivíduos é destacado por Márcio "Kalango" Matos ao se referir a vinda da banda carioca de *heavy metal Dorsal Atlântica* para realizar um *show* no Ginásio do SESC, então conhecido como Ginásio Jarbas Passarinho, em Belém, em 1989. Primeira banda de *heavy metal* de outro Estado a tocar em Belém, a *Dorsal* foi recebida no aeroporto de Belém por vários jovens, que levaram faixa para dar "Boas vindas" ao grupo do Rio de Janeiro. Mais que isso, levaram fanzines[60] para presentear a banda, como

---

visibilidade não somente para o "Melô do Ludovico" e *Os Populares de Igarapé-Miri*, mas também para o movimento crescente da lambada no país.

[59] Ver OLIVEIRA, 2010.

[60] Etimologicamente, "fanzine" é a abreviação da expressão *fanatic magazine*, isto é, a revista de um "fã" (ou fanático, de acordo com a tradução e mesmo conteúdo apresentado). O *fanzine* é então uma publicação em formato

Crossover, *Mayhemic* e *Metallic Power*. Márcio "Kalango" conta ainda que entregaram a ele um fanzine *punk* para que repassasse ao grupo.

Como veremos no próximo capítulo, o público nacional de *rock* começou a se segmentar mais a partir de 1985, especialmente após o *Rock in Rio*. Uma das principais e mais radicais divisões feitas é entre os públicos de bandas de *punk* e os de bandas de *heavy metal*. Daí o caráter insólito da "união" entre *punks* e *headbangers* quando da vindo da *Dorsal Atlântica*. Conforme me foi relatado por Márcio Kalango, durante o *show* da *Dorsal Atlântica* outro fato curioso ocorreu: um "careca" (ou seja, um *skinhead*[61]) subiu ao palco e fez um mosh como outro *headbanger*.

Certamente, esta proximidade deve ser problematizada e não tida como um fato indiscutível e totalizante. Como veremos no próximo capítulo, o desenvolvimento de diversas tribos, ainda que de consumidores de *rock*, mas em segmentos diferentes, provocou o acirramento e mesmo disputa por locais de apresentação, bem como uma das principais divisões entre sujeitos da época, isto é, os "roqueiros" e os "cocoteiros", termo pejorativo utilizado para designar quem frequentava *shows* e festas, em especial de *Dance Music* e *House*. Até hoje o termo é utilizado em Belém, não em grande escala, e designa frequentadores de festas com o objetivo de paquerar, consumir bebidas alcóolicas, se divertir.

---

de revista, com o objetivo de apresentar temáticas relacionadas a determinados conteúdos específicos. A década de 1980 possibilitou o surgimento de diversos *fanzines*, que geralmente possuíam pequenas ou mínimas tiragens e apresentavam informações sobre bandas e músicos de *rock*, especialmente *punk* e *heavy metal*.

[61] Subcultura com origem na Grã-Bretanha entre a segunda metade da década de 1960 e início dos anos 1970. Os *skinheads* possuíam uma proposta de diferenciação de outras subculturas, como *punks* e *rockers*, mas com o passar do tempo se tornaram sinônimos de um grupo de pessoas ligados a ideologias neonazistas, racistas, sexistas e responsáveis por, muitas vezes, cometer atos violentos contra quem não segue suas ideologias.

Imagem 08. Recepção da banda carioca *Dorsal Atlântica*, a primeira banda de *heavy metal* de outro Estado a tocar em Belém, em 1989. **Fonte:** acervo digital de Márcio "Kalango" Matos. Imagem disponível em <https://fbcdn-sphotos-c-a.akamaihd.net/hphotos-ak-prn1/156172_4496158963096_909455669_n.jpg>. Acesso em 21 de novembro de 2012.

Destarte, muito desta proximidade, como veremos principalmente no próximo capítulo, se deve a partilha de lugares e eventos na capital paraense, por parte de sujeito que faziam parte, aparentemente, de públicos diversos. Esta partilha ocorria não somente em locais destinados ou que agregavam apresentações de *rock*, mas sim estavam ligados à produção cultural da época. É

no decorrer dos trânsitos dos trajetos por cenas e circuitos que apontarei possíveis características do espírito de época em Belém na década de 1980 e sua relação ao *rock* da cidade.

Ao se referir a tal panorama cultural da capital paraense na década de 1980, em geral são feitas referências a uma possível "efervescência cultural", como definiu o poeta e professor João de Jesus Paes Loureiro (GUEDES e GUIMARÃES, 2007). A expressão "efervescência" também é utilizada por Fábio Castro em *Entre o Mito e Fronteira* (2011) onde, retomando o "termo durkheimiano assinala uma agitação social em torno de uma ideia-mestra tem a capacidade de conformar gostos, padrões de comportamento e padrões de consumo". O pesquisador discute tal "lugar de fala", destacando a ativa participação política do próprio Paes Loureiro,

> que então dirige a Secretaria de Educação da municipalidade de Belém. O trabalho aí desenvolvido motiva o governo do Estado a reformular sua política cultural, reforçando sua Secretaria de Estado da Cultura com a criação de duas fundações a ela vinculadas: a Fundação Cultural do Pará e a Fundação de Telecomunicações do Pará. Paes Loureiro é convidado a ocupar a função de superintendente da Fundação Cultural do Pará. Em alguns meses, acumula a de Secretário de Estado da Cultura. Torna-se o principal agente intelectual da efervescência artística iniciada. A palavra "resgate" torna-se um sinônimo se sua política cultural (2011, pp. 136-137).

A política cultural empregada pela gestão de Paes Loureiro possuiu quatro programas estratégicos: o "Projeto Preamar – O Pará e a Expressão Amazônica", que abrigou 416 espetáculos, 56 cursos e oficinas, 44 exposições de artes plásticas e 17 debates públicos (CASTRO e CASTRO, 2012, p. 68), envolvendo artistas e produtores da capital paraense e do interior do Estado; o "Fórum Estadual de Cultura" que possuía reuniões trimestrais, buscando planejamento conjunto e amplo da política cultural no Pará; a institucionalização do "Sistema Estadual de Bibliotecas Públicas" em 1988, que em poucos anos construiu 44 novas bibliotecas no Estado e desenvolveu ações culturais em outras 115 bibliotecas, ao longo de 78 municípios paraenses e por fim, o "Mapeamento das Zonas Culturais do Estado",

> que resultou no Inventário Cultural do Estado do Pará, a um ciclo de publicações que, nos quatro anos da gestão, editou volumes referentes a quatro "zonas culturais" do Pará – Bragantina, Salgado, Baixo Tocantins e Marajó. Esse mapeamento buscou conhecer, aprofundar e criar um arquivo de informações culturais, possibilitando a concepção de novos projetos pertinentes à realidade de cada região (CASTRO e CASTRO, 2012, p. 04).

Tais iniciativas incentivavam a compreensão e fortalecimento da cultura da região sob a perspectiva de uma identidade não comum a todos os municípios e regiões paraenses, mas sim buscando a prevalência do fortalecimento da cultura amazônica. Este fortalecimento não deixaria de dialogar com a cultura nacional e mesmo global, porém sem perder sua origem e mudar sobremaneira as suas formas de expressão.

Foi neste período que também surgiram associações de artistas, companhias de teatro, bandas e outros grupos de manifestações artísticas urbanas, além de espaços de encontro e difusão como teatro, galerias e iniciativas como prêmios de arte e os primeiros editais de fomento à cultura (FERNANDES, 2010, p. 01). Toda uma prática coletiva baseada na troca de experiências culturais em um "amplo domínio" da cidade, portanto, parece ter sido desenvolvida.

É nesta década que foram desenvolvidas ainda iniciativas privadas como o prêmio "Arte Pará", promovido pelas Organizações Rômulo Maiorana, realizado desde 1982 e que visa, desde sua origem, estimular a produção artística da Amazônia, em especial do Estado do Pará, a difusão de varais fotográficos, principalmente devido a atuação da Associação Fotoativa, sob responsabilidade do fotógrafo Miguel Chikaoka, blocos carnavalescos de rua como o "Afoxé do Guarda Xuva Axado", criado espontaneamente pelo fotógrafo Abdias Pinheiro[62] e amigos, entre tantas outras manifestações, Projeto Pôr-do-Som, com exibição de filmes na escadinha do Ver-o-Peso, aberto ao público.. Novos espaços da cidade foram apropriados por artistas e intelectuais, como veremos no próximo capítulo, transformando-se em ícones que até hoje permanecem na memória dos sujeitos que viveram a década de 1980.

Observando este panorama, Castro (2011) afirma que "estabelece-se, em poucos meses, em Belém, uma 'unidade de pensamento'", que envolve não somente artistas e intelectuais, mas também o público consumidor, fortalecendo a produção artística e o mercado local de diversas expressões artísticas.

Este movimento cultual, em perspectiva, pode ser compreendido como um modo de "defender o regional", procurando estabelecer uma "cultura de resistência" que visava, mais que "defender" o regional, fomentá-lo, estabelecer paradigmas que possibilitassem o desenvolvimento de diversas expressões artísticas na cidade. Exemplo disto é a canção "Belém-Pará-Brasil", da banda *Mosaico de Ravena*, cujo "auge" foi de 1987 até 1992, tendo em sua

[62] Em entrevista concedida nos dias 02 e 03 de setembro de 2010, na Universidade da Amazônia.

formação Edmar (vocal), Leg (teclados), Marcelo "Pyrull" Fernandes (guitarra), PP (baixo) e Erick na bateria (MACHADO, 2004, p. 33).

A composição apresenta a "destruição" da região amazônica por parte de um "elemento disfórico", negativo, evidenciado na figura ideal do "outro". Nocivo à nossa realidade, às nossas *experiências* e à "nossa" identidade, o *outro* se configura como um indivíduo estranho e, portanto, dificilmente o reconheceremos como *um de nós*. A canção apresenta versos como

"Região Norte,
Ferida aberta pelo progresso,
Sugada pelos sulistas
E amputada pela consciência nacional"

E também

"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"

Tais estrofes apresentam uma série de referências à capital paraense e suas correlações entre si e com outros elementos da cultura regional. Destruir ícones materiais tão característicos não só da cidade, mas arraigados na cultura do sujeito amazônico e que se interrelacionam entre si e mesmo com possíveis identidades regionais de Belém e seus habitantes, significaria também destruir a cultura do sujeito amazônico. Esta destruição, como dito logo acima, não viria com o tempo, mas sim com a inserção de outro elemento na região: o forasteiro, estranho à nossa região e nossa cultura, que viria destruir a mesma em detrimento de *sua* cultura universal, global.

Deste modo, no local de ícones regionais característicos da cidade, símbolos globais tomariam conta da fisionomia da cidade: no lugar da tradicional feira do Ver-o-Peso, principal ícone turístico da cidade e grande símbolo da economia de Belém, tomaria seu espaço a construção do maior símbolo do consumismo global: um *shopping center*, o que acarretaria importante mudanças na paisagem natural (afinal o Ver-o-Peso se encontra às margens da Baía do Guajará) e a alteração "definitiva" da prática das feiras, acarretando ainda a perda de uma

experiência característica dos habitantes de Belém bem como o desemprego de muitas pessoas, antes inseridas naquela lógica comercial das feiras.

Derrubar o Palacete Pinho, como é referido na canção, também representaria a diminuição desta condição "singular" da nossa cultura: bem mais "pessoal" seria substituído por seu contraponto: um "condomínio", "impessoal", plural, ao qual cada um que possua renda suficiente poderá ter acesso. Esta ideia se fortalece com a destruição também não ao acaso, do bairro da Cidade Velha onde a cidade "nasceu", que possui a Catedral da Sé, ponto de partida para Círio de Nossa Senhora de Nazaré e onde também se encontra a sede da Prefeitura de Belém, entre outros fatores que terminam por lhe conferir uma grande importância simbólica. Tudo isto, no entanto, não seria levado em conta: a partir de então, o bairro seria vendido para *Hollywood*, sendo transformado em um albergue gigante para as instalações de um novo filme do diretor estadunidense Steven Spielberg[63].

Segundo tal interpretação da canção, a transformação da fisionomia da cidade acarretaria a perda da identidade regional, bem como dos elementos que conferem ao sujeito da local certa proximidade relacionada a sua origem geográfica. Para evitar este processo, seria necessário então valorizar a cultura regional, fortalecendo-a e tentando diminuir os estigmas que a envolviam. Esta busca de valorização também está presente em "Belém-Pará-Brasil", ao bradar que

"Quem quiser venha ver
Mas só um de cada vez
Não queremos nossos jacarés tropeçando em vocês"

Tais versos se constituem em uma tentativa de se sobrepor a ameaça "estrangeira" apresentada na própria canção: o caminhar dos jacarés, popularmente tido como estigma que habitaria o imaginário dos habitantes "Centro-Sul" do país, se tornariam maiores e imponentes

[63] Interessante também observarmos que não somente a letra da canção é esclarecedora neste sentido. O próprio videoclipe de "Belém-Pará-Brasil" aponta para este tom que a canção busca transmitir: o videoclipe é possuidor de certo tom "sombrio", com cores desbotadas e com um "enredo simples", ora apresentando imagens do *Mosaico de Ravena*, ora de imagens do cotidiano da região Norte, de Belém do Pará, demonstrando deste modo a maneira como a "canção concebe" o futuro da região. As cores, os tons do videoclipe só se tornam mais "vivos" ao final, quando o *Mosaico de Ravena* "cede" seu espaço para o grupo *Tamba Tajá*, grupo tradicional de carimbó da região. Com a inserção do "elemento regional", isto é, o carimbó, parecem dar um recado: a cultura popular deve ser protegida, ela sim, merece destaque e apoio. Para maior análise deste canção, ver meu Trabalho de Conclusão de Curso (*Belém e suas representações: uma compreensão do espírito de época da cidade a partir da estética musical das décadas de 1980 e 2000*).

que os forasteiros. A cultura "cabocla" venceria então o "embate" contra a cultura e a apropriação "global", principalmente pela visão de que a Amazônia seria apenas "celeiro do mundo, de matas e tesouros infindáveis" (CASTRO, 2010, p. 107), em que a população da região faria coro aos seguintes versos

"Ninguém nos leva a sério,
só o nosso minério"[64]

É certo que o que é apresentado em "Belém-Pará-Brasil" não representa determinada unidade de pensamento entre a população paraense, tampouco somente a canção brevemente analisada "apresentava" discussões relacionadas ao contexto da época. Outras bandas também produziram músicas com temas como, por exemplo, críticas sociais.

Seja uma crítica bem humorada a novos roqueiros, que na verdade eram "Punk de nada", tal qual o título da canção do *Solano Star*; seja críticas mais vorazes ao governo como a canção "Tudo isso ainda é pouco", da banda *Violetha Púrpura*, uma das principais na virada da década de 1980 e 1990, que cantava

"Sou da América Latina
Picho latas e latrinas
Burguesia no poder
Vou mandar é se foder"

Esse tom de rebeldia juvenil tinha também representantes nacionais, obviamente. Faziam parte de um período em que a cena e o circuito *rocker* caminhava bem próximo de manifestações e posicionamentos políticos, como veremos no próximo capítulo.

[64] Trecho da canção "Belém-Pará-Brasil", da banda *Mosaico de Ravena*.

CAPÍTULO 03

BELÉM, CIDADE FERIDA

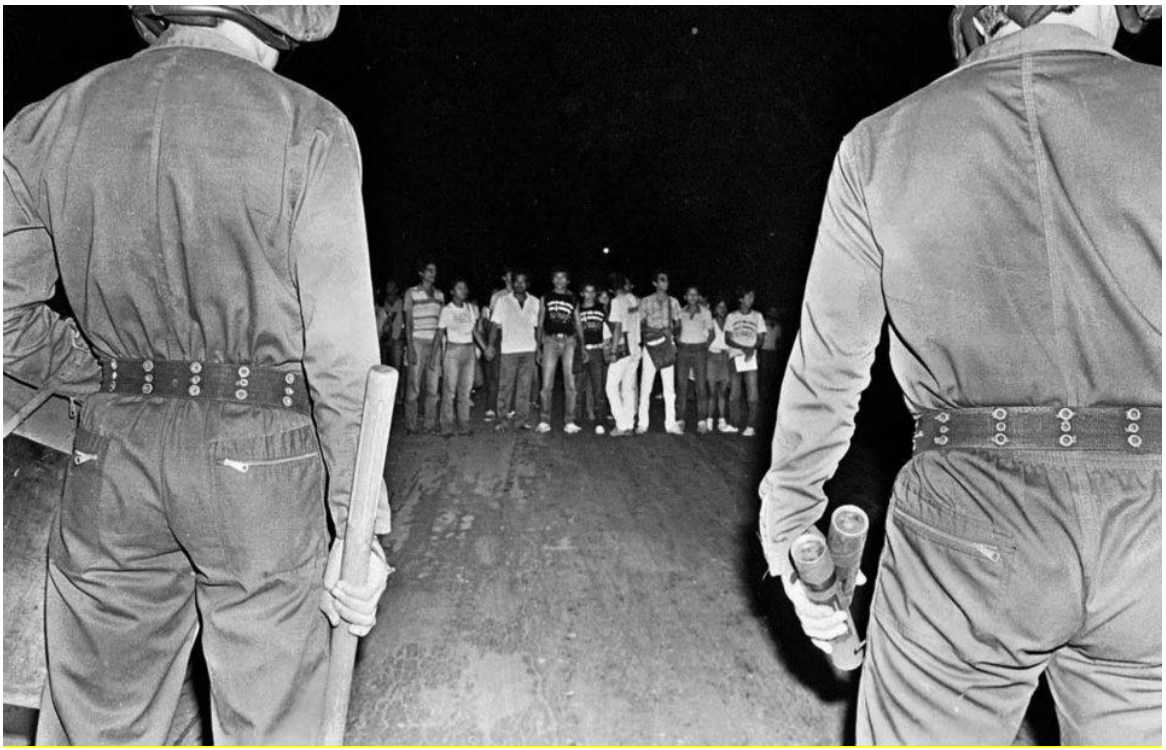

Imagem 09. A Polícia Militar intervém em uma das manifestações pelo direito a meia passagem, promovida pelos estudantes no ponto de chegada dos ônibus com rota até a Universidade Federal do Pará, na Avenida Perimetral, bairro do Guamá, Belém, em 1984. **Fonte:** *Blog* Flanar. Imagem disponível em <http://blogflanar.blogspot.com.br/2012/04/uma-breve-historia-de-valmir-santos.html>. Acesso em 30 de janeiro de 2013.

CULTURA, CONVULSÃO SOCIAL E OS ECOS DA NAÇÃO FERIDA

Não é raro ouvir referências à década de 1980 como a "década perdida", termo com origem na economia faz referência à estagnação financeira vivida pelo Brasil no período, como explica o jornalista Leonardo Fernandes na matéria "Belém viveu intensamente a arte dos anos 80", publicada no Caderno Você do Jornal Diário do Pará em 22 de agosto de 2010.

Planos econômicos se seguiam sem obter equilíbrio e constância, fazendo com que, em poucos anos, o país vivesse uma euforia consumista (em geral capitaneada pelos jovens) com a implantação de novos planos e, logo em seguida, aumento dos índices de inflação, que exigiam remarcações diárias dos preços dos produtos e provocou o sumiço de vários artigos das prateleiras dos supermercados (que ainda não haviam fechado) do país. Estas oscilações ocorreram principalmente nos últimos anos da década de 1980, período em que a "reabertura política" era mais ampla e, no panorama cultural, o *rock* era tido como o estilo musical de maior destaque e se constituía na principal aposta da indústria fonográfica.

Observando tal contexto e as interrrelações entre música, economia e mercado, Guilherme Bryan (2004) cita como exemplo

> A ótima vendagem de Cabeça Dinossauro (que) se deveu em parte a uma euforia consumista de cerca de 20 milhões de brasileiros, que sobreviviam com um salário mínimo ou menos, gerada pelo Plano Cruzado. Decretado pelo presidente José Sarney em reunião ministerial de 28 de fevereiro, este plano tinha como principal objetivo brecar a inflação que fechara 1985 com 233%. Entre as medidas tomadas, estava o congelamento total dos preços, a mudança da moeda de cruzeiro para cruzado, a criação de salário-desemprego, o reajuste de 16% do salário mínimo, o abono geral de 8% e a deflação das dívidas contraídas em cruzados (BRYAN, 2004, p. 333).

O Plano Cruzado, lançado em 1986 pelo então presidente José Sarney, foi uma das tentativas do Governo Federal para equilibrar a economia e evitar o aprofundamento da crise que

se instalara no país. Indo além, não somente a economia dava motivos para preocupação. No esporte, a seleção brasileira aumentou o período sem um título da Copa do Mundo, reunindo insucessos como, por exemplo, na Copa da Espanha, em 1982, quando perdeu a final para a Itália e a de 1986, no México, quando viu o triunfo de Diego Armando Maradona e a seleção da Argentina.

A referência à seleção é importante para se compreender o contexto em que estava envolvida em 1970, ano do último título mundial conquistado até então, no México. A canção-símbolo da conquista, composição do radialista e músico Miguel de Sousa Martins, bradava "Noventa milhões em ação/ Pra frente Brasil/ Do meu coração/ Todos juntos vamos / Pra frente Brasil/ Salve a seleção / De repente é aquela corrente pra frente / Parece que todo Brasil deu a mão / Todos ligados na mesma emoção / Tudo é um só coração/ Todos juntos vamos/ Pra frente Brasil, Brasil/ Salve a seleção". Vivia-se o período do "milagre econômico", em que o sucesso nos gramados parecia também refletir o período de "boa aventurança" política e econômica, que se esperava que fosse mantida e fortalecida na década de 1980, o que, como se sabe, não ocorreu.

Inflação, retração da produção industrial, ausência de definição política, baseada na transição "lenta e gradual" entre a ditadura militar e a democracia... Um grande quadro de indefinições se estabelecia. Belém também estava inserida neste panorama. Em termos econômicos, o setor madeireiro era o principal setor na região, além de pequenas fábricas e o comércio varejista[65].

Em meio a este contexto é que o jornalista Ismael Machado, em *Decibéis sob mangueiras* (2004), conta a trajetória do *rock* durante a década de 1980 em Belém, conhecida também como "cidade das mangueiras", daí a referência no título do livro. A obra dá conta principalmente de relatos das experiências, observações e interpretações de Machado, que vivenciou a época também como músico de *rock*, possuindo sua própria banda (*Falsos Adeptos*) e se constituindo em agente na cena e no circuito *rock* de então da capital paraense. Trabalho eminentemente histórico e jornalístico, não apresenta discussões teóricas sobre os temas que aqui observo, porém é leitura fundamental para observar modos de vivência e mesmo experiência de

[65] Dados do site *O Pará nas ondas do rádio*, disponíveis em <http://www.oparanasondasdoradio.ufpa.br/1980.htm>. Acesso em 28 outubro de 2012. O *site O Pará nas Ondas do Rádio* é resultado de pesquisas sobre o rádio paraense, realizadas ao longo de cerca de dez anos. A pesquisa foi coordenada pela Profa. Dra. Luciana Miranda Costa, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal do Pará. O site possibilita o acesso a diversas informações acerca da história do rádio no Pará desde 1928, quando foi fundada a Rádio Clube do Pará, primeira emissora do Estado.

uma geração que viveu a época e se relacionou fortemente com a cultura, a política e economia. Tal período, segundo Relivaldo de Oliveira, parecia possuidor de um

> espírito questionador, que fora impulsionado por um sentimento de ameaça e, de certa forma, pelo início da redemocratização do país, também se refletirá no âmbito artístico. Instituições públicas, escritores, dramaturgos, fotógrafos, músicos e cineastas, representariam a região e Belém do Pará através de imagens que, como o discurso acadêmico, procurariam valorizar a Amazônia e, dentro dela, a capital paraense. A década de 1980, em suas manifestações culturais, não pode, evidentemente, ser compreendida unicamente por esse espírito – nenhuma década pode –, mas não há como desconsiderar essa decisiva vertente de expressão, que toma na valorização regional como forma de identificação e de reação, uma de suas mais fortes formas de manifestação (OLIVEIRA, 2011, p. 89).

Deste modo, mesmo com este panorama de indefinições políticas, econômicas e sociais, a cultura do país parecia, contrariando a tendência de retração, se não se fortalecer, ao menos buscar este "fortalecimento". Em Belém, esta busca parecia estar relacionada também às ações de João de Jesus Paes Loureiro, que entre 1987 e 1990 esteve à frente da Secretaria da Cultura do Estado do Pará, como referido anteriormente.

Como discutirei adiante, houve ainda o crescimento da demanda de *rock* na cidade, ocasionando modificações, como o surgimento de lojas especializadas em produtos musicais do gênero, novas iniciativas, *shows* e festivais e mesmo aposta em um grande festival, como o Projeto *Rock* na Praça 24 horas no ar, o "*Rock* 24 horas", como ficou mais conhecido. Realizado por duas vezes em 1992, na Praça da República, em Belém e, em 1993, na Praça Kennedy, atual Praça Waldemar Henrique, o *Rock* 24 Horas mostrava a força da produção musical de Belém em um período em que ritmos como o Axé e uma versão mais *pop* do sertanejo e do forró passaram a ter maior visibilidade midiática.

Estas linhas gerais acerca das interrelações entre cultura, política e economia dos últimos anos da década de 1980 e início dos anos 1990, apresentam um panorama que não impossibilitou o desenvolvimento de bandas e movimentos musicais, especialmente de *rock*. Para melhor referir, compreender e mesmo apresentar os trânsitos dos sujeitos por entre estas nuances do *rock* em Belém, principalmente, utilizo um marcador temporal, uma escala, que considero fundamental para a compreensão do tema discutido.

Refiro-me ao simbolismo que atribuo a uma breve passagem da entrevista[66] que realizei com o músico Marcelo Fernandes, o Marcelo "Pyrull", como é mais conhecido, ex-guitarrista da banda *Mosaico de Ravena*, atualmente membro do grupo *Arraial do Pavulagem* e estudante e pesquisador na Universidade do Estado do Pará e Fundação Carlos Gomes, instituição referência em música erudita no Estado do Pará.

Segundo Marcelo "Pyrull" Fernandes, foi por volta de 1985 e 1986 "que eu ganhei as chaves de casa" quando possuía 16 anos, conforme me contou[67]. Se observarmos bem, caro leitor, este sentimento de posse de um simples objeto carrega ainda um sentimento de pertença do mundo, de seu domínio. Interpretando-a de modo mais profundo, metafórico (talvez dotado de um cunho poético tanto quanto "torto"), acredito ser possível afirmar que "Pyrull" não somente ganhou as chaves e o domínio de casa, mas "do mundo".

O que isto tem a ver com o *rock* e com a pesquisa que aqui apresento? Bastante, afinal situação semelhante foi vivida por outros intérpretes e músicos que no citado período eram ainda adolescentes e sonhavam em se tornarem músicos[68]. A posse da chave da casa por parte destes jovens significava a possibilidade de frequentar com certa autonomia e regularidade o circuito de *rock* da cidade e nele realizar as experiências que comunicaram a mim através das entrevistas, além de fomentá-lo cada vez mais, realizando contatos, estabelecendo relações e trânsitos pela cidade.

Estes trânsitos, é importante destacar, eram também tensionados pelo contexto da época, afinal, como o próprio Marcelo "Pyrull" Fernandes assinalou na conversa citada, "as pessoas viviam sobressaltadas, saíam de casa preparadas pra qualquer coisa", o que era intensificado no circuito *rock* da cidade[69]. A referência a este "sobressalto" se explica principalmente pela

[66] Realizada no dia 15 de janeiro de 2013, à tarde, na Fundação Carlos Gomes, localizada na Av. Gentil Bittencourt, bairro de Nazaré, Belém.

[67] Em entrevista realizada no dia 15 de janeiro de 2013, à tarde, na Fundação Carlos Gomes, localizada na Av. Gentil Bittencourt, bairro de Nazaré, Belém.

[68] Rui Paiva, por exemplo, enfatizou em sua entrevista o fato de o interesse pelo *rock* e a participação em seu circuito (fora de casa, portanto) possibilitar um interesse maior por fazer parte de modo mais direto da cena musical, frequentar os locais de *shows* e mesmo criar sua própria banda. A entrevista foi realizada no dia 30 de dezembro de 2011, na residência de Rui Paiva, na Tv. 9 de Janeiro, bairro da Cremação.

[69] Conversando com Marcos Borges, graduado em Ciências Sociais e que foi meu colega durante o mestrado no Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais da Ufpa, fiquei sabendo que Marcos participou das três edições do Festival Rock 24 Horas. O cientista social me relatou a "truculência" de alguns policiais que, em algumas ocasiões, em festas e nos festivais, chamaram a atenção ou mesmo repeliram algumas ações dele e seus colegas sem algum motivo aparente. Para Borges, isto era possibilitado ou intensificado pelo fato de os jovens que frequentavam festas de *rock* serem vistos como "baderneiros" ou outra categoria mais genérica que denote certa "marginalidade". Tal

presença de diversas gangues, isto é, grupos de jovens que ora disputavam espaços da cidade para consumo e venda de drogas e causavam confrontos apenas por "diversão". Outro interlocutor, Márcio "Kalango" Matos, comparou o período ao filme "Selvagens da Noite" (*The Warriors*, 1979), dirigido por Walter Hill, em que são mostrados não somente os confrontos entre as gangues em Nova York, cidade-cenário do filme, bem como com a polícia e os aspectos identitários da cultura juvenil a eles imbricados.

As gangues de Belém tinham então como principal motivação para os confrontos a disputa por "setores" da cidade, isto é, áreas (que poderiam ser bairros, ruas ou passagens) de origem e atuação dos jovens que integravam tais grupos. Segundo Costa (2006, p. 167), o termo "setor", durante a década de oitenta, foi "ampla e informalmente utilizado por membros de gangues juvenis da cidade para identificar seus espaços de atuação e de poder". Já Izabela Jatene de Souza, que esclarece que tais gangues

> Vivem em territórios diversos, muitas vezes por eles "desmarcados", mas que na malha urbana pode se mesclar, confundindo os espaços públicos e privados, podendo ocasionar conflitos caso haja algum tipo de antipatia entre os grupos. As gangues de rua, em algumas ocasiões, transformam a cidade num grande campo de batalhas quando grupos rivais se encontram (SOUZA, 1997, pp. 104-105).

O poder das gangues de rua era tamanho que Fernando Rassy, então diretor do Teatro Experimental Waldemar Henrique e idealizador do Festival Rock 24 Horas, contou-me[70] que em 1992 teve que conversar com representantes de algumas delas para evitar que causassem tumultos e confusões nas duas primeiras edições do festival, como veremos mais à frente.

Neste contexto de tensões, merecem destaque também as manifestações pela reabertura política bem como a luta dos estudantes pelo direito à meia passagem nos ônibus da cidade, que se constituiu na principal bandeira e motivo de manifestações no período e está inserida em um panorama em que a juventude se apresentava como grande motor pela busca de mudanças sociais, econômicas e políticas.

Iniciada pela gestão "Travessia" do Diretório Central dos Estudantes – DCE da Universidade Federal do Pará (UFPA), em 1983, a campanha pela meia passagem exigia "o

---

posicionamento também pode ser problematizado, afinal outros interlocutores se referiram àquela época como mais tranquila, se comparada aos dias atuais.

[70] Em entrevista realizada no dia 27 de fevereiro de 2013, à tarde, na sede da Federação Paraense de Teatro, administrada pelo próprio Fernando Rassy e localizada na Av. João Paulo II, no bairro do Marco, Belém.

congelamento do preço da tarifa e a meia-passagem sem burocracia para todos" (PINTO, 2006). Outras bandeiras defendidas eram também a construção do restaurante universitário e eleições diretas para todos os cargos de direção da Universidade, englobando inclusive o cargo de reitor da instituição.

Sobre tal período, o jornalista Claudio Darwich[71] que, no final da década de 1980, juntamente com seu irmão Sergio Darwich, criou o grupo *Nó Cego*, banda de *rock* que transitava em gêneros diversos, como *punk*, *hardcore*, *funk*, *reggae* e mesmo *jazz* e *blues*, comenta que a "bandeira da época" (isto é, as manifestações pelo direito à meia-passagem) também poderia ter sido outra. Sem deixar de lado o contexto da época, afirma que

> "Foi uma coisa mais ou menos natural pra gente, a gente vivia uma ditadura, não havia eleição e era natural que houvesse um certo inconformismo em relação a isso, é natural que a gente ficasse puto, entendeu? Porque, por exemplo, ia fazer um show tinha que ter uma liberação da censura e várias coisas enchiam nosso saco. A porra dos militares tavam enchendo o saco e por isso que eles foram chutados, não foi por nós, foi pela população, essa nossa participação é uma coisa que se inscreve num contexto ali, em que milhões de pessoas estavam insatisfeitas com aquilo: tinha uma ditadura, você não votava, não escolhia nada, não podia nada, várias coisas eram crimes de ser feitas e a gente fazia sendo crime, a gente se acostumou a achar que a lei era uma palhaçada e que não era pra ser levada à séria, era pra ser transgredido mesmo e enfrentado, e ao mesmo tempo em contrapartida, a gente nem tinha uma vida boa, tinha uma inflação horrível e tal, então foi natural, por quê que a população, que o povo... É por isso que os regimes caem, né? Por falta de apoio popular, então entre essas milhões de pessoas que apoiavam o regime, estávamos nós" [72].

Darwich apresenta então um amplo panorama de insatisfações que vivenciou, seja como estudante de Comunicação Social, na Universidade Federal do Pará, seja como baixista na banda *Nó Cego*. As exigências e controle do governo militar para todo tipo de atividade, especialmente as culturais, incitaram a revolta e a busca por melhorias por parte dos estudantes. Como o jornalista destaca, "a gente nem tinha uma vida boa", o que colaborava mais ainda para a insatisfação com o controle militar.

A campanha pela meia passagem durou quase oito anos e só chegou definitivamente ao fim em agosto de 1991, quando o então governador do Estado do Pará, Jader Barbalho (do Partido do Movimento Democrático Brasileiro, o PMDB) e o prefeito de Belém, Augusto

[71] Em entrevista realizada na manhã de 17 de janeiro de 2013 em sua residência, no bairro de São Brás, em Belém.
[72] Trecho da entrevista realizada com Claudio Darwich na manhã de 17 de janeiro de 2013 em sua residência, no bairro de São Brás, em Belém.

Rezende, do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) aceitaram as reinvindicações dos estudantes. O transporte público passou então a ser controlado pela Companhia de Transportes do Município de Belém (CTBel), atualmente Autarquia de Mobilidade Urbana de Belém (Amub), vinculada à Prefeitura Municipal, como é até hoje.

Destarte, tal campanha deixou várias marcas e representa até hoje uma das páginas mais violentas do período e, ao mesmo tempo, serve para mostrar o caráter reivindicatório da população na época, em especial da comunidade estudantil. Pular roletas, participar de passeatas, quebras e pichar ônibus reivindicando o direito à meia-passagem eram práticas comuns entre os jovens nas passeatas pela meia passagem. Era comum também a associação a outras causas, como o movimento pelas Diretas Já! e pelo *impeachment* de Fernando Collor presidente do Brasil entre 1990 e 1992, que também ocorreram em grande número na capital paraense.

Imagem 10. Camisas de manifestantes do Movimento pela Meia-Passagem. Os estudantes universitários e secundaristas foram os grandes responsáveis pela conquista do direito à meia-passagem nos ônibus de Belém. **Fonte:** *Blog* Flanar. Imagem disponível em <http://blogflanar.blogspot.com.br/2012/04/uma-breve-historia-de-valmir-santos.html>. Acesso em 30 de janeiro de 2013.

Atento a isto, acredito que um episódio em especial pode ser considerado síntese das relações entre movimentos sociais, cena e circuito musical *rocker* em Belém durante o período. Em meio às manifestações pela meia passagem, várias passeatas foram organizadas. Uma delas, em setembro de 1987, foi realizada numa noite de quinta-feira, saindo da Universidade Federal

do Pará em direção a então "Casa do Governador", hoje Parque da Residência, localizada na Av. Magalhães Barata, no bairro de São Brás. Ismael Machado (2004, p. 90) conta que

> A Polícia Militar interveio violentamente. O episódio repercutiu na imprensa. Na noite seguinte, nova passeata foi organizada. A surpresa é que havia o triplo de estudantes na manifestação. E novamente a PM agiu com vigor, descendo os cassetetes nas costas dos universitários. Bombas de gás lacrimogêneo foram lançadas, causando um desespero nos estudantes. Ônibus foram apedrejados, muita gente saiu ferida. A confusão começou em São Braz e atingiu o ápice na Praça da República. Ônibus foram incendiados, gente espancada, um estudante quase morreu de tanta pancada que os PMs deram. Houve muitas prisões, muitos policiais e estudantes feridos, viaturas da polícia foram depredadas. No meio do alvoroço, Sérgio se sentia em casa. O vocalista saiu do meio do confronto e correu para dentro do teatro Waldemar Henrique, onde o Nó Cego tinha show marcado para aquela noite (MACHADO, 2004, p. 90).

Interessante notar em tal episódio o protagonismo conferido por Machado a Sérgio Darwich, vocalista da banda *Nó Cego*, psicólogo e atualmente professor na Universidade do Estado do Pará, uma vez que, na entrevista realizada com Cláudio Darwich, somente quando o indaguei sobre tal episódio é que o jornalista fez algumas observações, mas lacunares. Os comentários não foram amplos, somente a referência ao fato de Sergio ser mais ligado a movimentos sociais e a preocupação causada pelo atraso do vocalista em chegar ao Teatro Experimental Waldemar Henrique para o *show* marcado. A apresentação ocorreu sem tumultos, ainda que a polícia circulasse pelo entorno do local procurando os envolvidos na passeata.

Atento às observações de Claudio Darwich e mesmo o "não dito" pelo jornalista e baixista do *Nó Cego*, bem como as opiniões de Ismael Machado e de outras referências já citadas ao longo desta dissertação, acredito que tais posicionamentos apontam para a evocação de um espírito de época voltado para o "combate" proporcionado pela busca dos objetivos, especialmente coletivos, da camada jovem da população belenense. Indo lém, é importante observar que a obra de Ismael Machado colabora para a compreensão da década de oitenta como uma época marcada não somente por movimentos e passeatas em busca da ampliação de direitos, mas principalmente por se constituir em um período de vigor juvenil ao buscar a ampliação de direitos. Algo semelhante afirma a também jornalista Joice Santos, ao declarar que

> "Era um momento bastante ativo na cidade, foi uma delícia viver os anos oitenta, porque... havia toda uma movimentação política... forte, né, é... o estudante de comunicação era muito estimulado, influenciado, pelos

> movimentos alternativos na área da cultura, seja teatro, seja fotografia, seja cinema, tudo chegava com muita força pra gente, porque gostávamos, íamos atrás e também, nos encontros de comunicação, com os estudantes que vinham de outras áreas"[73].

Outro fato destacado por Joice Santos e outros interlocutores, que levou a população às ruas foi a morte de Paulo Fonteles, professor, advogado e político do Partido Comunista do Brasil (PC do B), em junho de 1987. Eleito deputado estadual em 1982, ao denunciar diversas vezes na Assembleia Legislativa do Pará as listas de marcados para morrer (onde também estava presente), Fonteles atraiu cada vez mais a admiração dos setores das classes populares por sua atuação de oposição a latifundiários, em especial do sul do Pará e ligados à União Democrática Ruralista (UDR).

Em 1986 foi candidato à Deputado Federal Constituinte, mas não foi eleito. No final da manhã de 11 de Junho de 1987, às proximidades da entrada da Alça Viária, no município de Marituba, região metropolitana de Belém, foi executado com três tiros na cabeça. O crime em 2013 completa 26 anos e Eddie Castor da Nóbrega, um dos acusados de ser mandante do assassinato até hoje está em liberdade, mesmo possuindo diversos processos contra si[74].

Na imprensa, a cobertura foi ampla, porém sem tanta "autonomia". Tal afirmação pode ser melhor compreendida se observarmos um curioso fato que colaborou para a mudança da história do Jornalismo na região. O então repórter Lúcio Flávio Pinto, do jornal *O Liberal*, sociólogo de formação, investigou durante três meses o crime, reunindo uma série de provas e dados que apontavam para nomes de suspeitos e outros envolvidos no assassinato, porém teve sua reportagem completa vetada no jornal. Segundo a pesquisadora Célia Amorim,

> O texto foi vetado porque o jornalista havia citado os dois homens considerados na época os mais ricos do Pará, Jair Bernardino de Souza (da Belauto, no período a maior revendedora de automóveis da Volkswagen) e Joaquim Fonseca, que se dizia um dos maiores armadores fluviais do Brasil, ambos potenciais empresários anunciantes. Eles não tiveram participação no crime, porém se negaram a fornecer à Polícia informações importantes para a identificação dos criminosos, que conheciam (2006, pp.02-03).

[73] Em entrevista realizada na manhã de 28 de abril de 2013, na sala do LabCom Móvel, laboratório de produção audiovisual do Museu Paraense Emilio Goeldi, chefiado por Joice Santos.
[74] Para se ter uma ideia, uma rápida pesquisa em buscadores da *internet* permite encontrar diversos *links*, muitos do Ministério da Justiça, referentes ao ex-coronel do Exército.

Mesmo tendo vetado a matéria de Lúcio Flávio Pinto, a direção de *O Liberal* decidiu imprimir gratuitamente um outro jornal, em formato tabloide, em que o jornalista poderia veicular a matéria completa. Nascia então o *Jornal Pessoal* que, em 1972, havia sido a denominação de uma página dominical no jornal *A Província do Pará* e em 1973 passou a ser uma coluna publicada em *O Liberal*, assinada por Lúcio Flávio. O jornal ainda está em atividade e se mantém independente dos demais tipos de veículos comunicacionais[75] da região.

É nesse período de "convulsão social", como definiu Márcio "Kalango" Matos, que foi fomentado o desenvolvimento de uma cena e um circuito de *rock* na cidade. Este contexto *rocker* também foi possibilitado pelo fato de, segundo Daniel Malcher (2007, p. 33), "o *rock* enquanto gênero musical possuidor de várias dimensões (estéticas, poéticas, comportamentais e musicais), ao impor-se enquanto estilo musical e de comportamento emergente logo acolhido pelas camadas jovens urbanas país afora".

Indo além, tal produção musical "refletiu um certo clima de novidade na medida em que ele mesmo era ponta de lança de uma série de transformações ocorridas a nível local a reboque do que ocorria a nível nacional" (MALCHER, 2007, 33) e que foram "materializados" no circuito de apresentações na cidade.

BELÉM *ROCK CITY* (?)[76]

A relação entre manifestações políticas e expressões culturais foi uma das marcas da década de 1980 para a jornalista Joice Santos. Segundo a jornalista e pesquisadora, os estudantes e demais manifestantes "usavam poesias, cores, linguagem do teatro, interferências no espaço da cidade, propaganda que se encontrava na rua, boca de ferro e desenhos"[77]. É ainda Santos que faz referência ao período destacando a apropriação feita às canções de *Rock* que faziam mais sucesso por parte de grupos estudantis e mesmo de teatro, para suas performances, principalmente as voltadas para manifestações políticas.

[75] O Jornal é comercializado quinzenalmente e mantêm-se até hoje sem veicular propagandas e mensagens publicitárias. Um bom número de edições do jornal está disponível na biblioteca virtual da Universidade da Flórida: http://ufdc.ufl.edu/AA00005008/00055/allvolumes. O *site* oficial do jornal e seu responsável, Lucio Flávio Pinto, é http://www.lucioflaviopinto.com.br/.

[76] Adaptação da canção "Metal City", da banda paraense de *heavy metal D.N.A.*

[77] Trecho da entrevista realizada com Joice Santos na manhã de 28 de abril de 2013, na sala do LabCom Móvel, laboratório de produção audiovisual do Museu Paraense Emilio Goeldi.

Estas relações eram fortalecidas pelos contatos entre diversos sujeitos, suas redes e trocas desenvolvidas durante os percursos pela cidade. Estes trânsitos nos aproximam da categoria circuito que, é importante destacar, utilizando a terminologia de Magnani, não se referiam somente aos locais de *shows* e apresentações musicais.

Faziam parte também do circuito musical (especialmente de *rock*) de Belém lojas de discos e acessórios, como a Histeria *Rock'n'roll*, a Gramofone e a Ná Figueredo, locais públicos como praças e feiras que serviam de ponto de referência para reuniões e manifestações, como a Feira do Porto do Açaí, a Praça da República, Praça do Operário e o *Hall* do Centur; bares como o Bar Celeste e o Bar do Parque, e mesmo escolas, públicas e particulares, que possuíam em suas Feiras Culturais apresentações de bandas de *rock*, atraindo um público que mesmo que não estudasse naquelas instituições, comparecia aos locais. Foram estes locais que os sujeitos da pesquisa se referiram e citaram como os principais pontos de encontro, *shows* e consumo de produtos de *rock* na cidade, além do Teatro Experimental Waldemar Henrique.

A Histeria *Rock'n'roll* era o "paraíso", como me contou Márcio "Kalango" Matos. Localizada no bairro da Marambaia, a loja foi a primeira a vender produtos de *rock*, principalmente *heavy metal*, em Belém e se constituiu em um dos principais pontos de encontro para roqueiros da cidade, principalmente de áreas mais afastadas do centro de Belém. De acordo com "Kalango", na Histeria eram vendidos "camisas, discos usados, bótons, adesivo, chapéus"[78]. A loja se constituía também em um importante ponto de encontro para os roqueiros de Belém, além de ter se tornado ponto de referência para o surgimento e consolidação de outros empreendimentos comerciais semelhantes, localizados nas áreas centrais da capital paraense.

O crescimento da demanda de *shows* de *rock* na cidade também colaborou para o surgimento de outras lojas especializadas em produtos de *rock*, criadas para atender o crescente público consumidor. Na última metade da década de 1980, por exemplo, o maranhense Ná Figueredo criou uma loja, localizada em um pequeno ponto na Av. Gentil Bittencourt, bairro de Nazaré: a Ná Figueredo que, para Sidney Klautau Costa, foi um dos principais empreendimentos que fortaleceram o *rock* em Belém[79]. A opinião do economista se baseia no fato de a Ná Figueredo ter sido a primeira a estilizar e vender peças de vestuário e *souvenirs* de bandas locais,

[78] Como afirmou em entrevista realizada na tarde do dia 04 de janeiro de 2013, em sua residência, no bairro da Marambaia, Belém. Como trilha sonora da entrevista, vários CDs de bandas de *heavy metal*, como a carioca *Dorsal Atlântica* e a paraense *Jolly Joker*, que serão citadas ao logo desta dissertação.
[79] Trecho da entrevista com Sidney Klautau Costa, o Sidney KC, realizada no dia 09 de janeiro de 2013.

como a banda *D.N.A.* Márcio "Kalango" Matos, assim como Sidney, destaca ainda que a loja foi a primeira a apresentar roupas de *moleton* com marcas das bandas: "Um calor desgraçado e a galera usava aqueles moletons"[80]. O uso de *moleton* parece acompanhar o uso do *jeans*, referido por Hobsbawn, no que diz respeito a mundialização da cultura. As peças eram vendidas não somente na loja, mas nos locais dos *shows* que as bandas faziam. Tal iniciativa ajudava a fortalecer uma visão mais profissional da produção musical da época, em que pese as dificuldades financeiras e sociais citadas ao longo desta dissertação.

A Ná Figueredo passou então a ser o principal ponto de compra e de encontro para os roqueiros da cidade que desejavam materiais estilizados pelas bandas da capital paraense. Apesar de atrair grande número de jovens roqueiros, a loja dividia as atenções com outro empreendimento, voltado para a venda de produtos de *rock* como discos, fitas e camisas de bandas nacionais e principalmente internacionais, a Gramofone.

Localizada na Av. Magalhães Barata, bairro de São Brás, centro de Belém, a Gramofone se constituía em um dos principais pontos de encontro para os roqueiros da cidade. A loja pertencia a "Dom Floriano", produtor musical, radialista e responsável pela coluna dominical *Dial 97* no Jornal O Liberal. Segundo o professor universitário, criador e ex-guitarrista das bandas *Cravo Carbono* e *Acordalice*, Marcus Dickson[81], foi na Gramofone que conheceu pessoas e fez amigos que até hoje transitam na cena musical paraense, como Jayme "Katarro", vocalista da banda de *hardcore Delinquentes HC*.

Para Dickson, com a Gramofone, "Dom Floriano não criou só um espaço pra vender disco, mas criou um espaço pra encontro", isso porque "queria ficar sabendo de alguma coisa?! Era lá na Gramofone", destacou o jornalista e publicitário[82]. Como lembra Márcio "Kalango" Matos, "o cara que chegava na loja já trocava informação com o que tava lá também". É ainda Matos que destaca outro elemento que atraía consumidores para a referida loja: a possibilidade de escutar os discos que estavam à venda no local antes mesmo de comprá-los, o que também foi referido por Manoel Leite[83].

[80] Trecho da entrevista com Sidney Klautau Costa, o Sidney KC, realizada no dia 09 de janeiro de 2013.
[81] Em uma segunda entrevista realizada na manhã do dia 02 de março 2013, em sua residência, localizada no bairro da Cidade Velha, em Belém.
[82] Trecho da entrevista realizada com Marcus Dickson na manhã do dia 02 de março 2013, em sua residência, localizada no bairro da Cidade Velha, em Belém.
[83] Trecho da entrevista realizada na tarde de 19 de março de 2013, em sua residência, no bairro de Batista Campos, em Belém.

As opiniões dos interlocutores citados são importantes para observarmos que, não somente na Gramofone, mas sim em outros locais como a Histeria e a Ná Figueredo, bem como bares, teatros e casas de shows que possuíam certa frequência de apresentações de *rock*, possibilitaram o surgimento de grupos, de redes que uniam sujeitos com objetivos e opiniões mais próximas ou, de acordo com Dickson, "os 'grupelhos'" [84].

Os espaços urbanos voltados para o consumo de *rock*, seja musical, seja de venda de *souvenirs* ou ainda outros produtos, não somente fomentavam ou mesmo faziam parte do circuito de *rock* da cidade, como aproximavam indivíduos com gostos semelhantes e trabalhos próximos e não só voltados ao *rock*, mas sim, de um modo geral, às várias expressões da cultura juvenil. Exemplo disso são outras "galeras", isto é, outros grupos de indivíduos voltados a outros tipos de produção de conteúdo, que não somente músicos, como "a galera do fanzine", a que Marcus Dickson se referiu como uma das principais motivações para frequentar a Gramofone.

Dentre os *fanzines*, em geral se destacavam os produzidos pelos *punks*, que eram distribuídos gratuitamente, o que ajudava a disseminar e fortalecer as ideias do movimento, bem como servia de mais um fator que chamava atenção para as apresentações das bandas do gênero. Muitas delas iam além de simples apresentações musicais, mas se constituíam nos chamados "*shows*-atos", com pausas para leituras e inserções que visavam apresentar os posicionamentos políticos e culturais do movimento *punk*. Um dos principais locais que receberam apresentações do tipo foi a Praça do Operário, no bairro de São Brás. É Dickson ainda que destaca que "os *punks* tinham um trabalho mais fervoroso" e que

> São Brás se tornou um núcleo, um espaço pra esses caras começarem, principalmente o movimento punk, começar a criar os atos, os shows-atos. Né? Bicho, e era com caixinha Frón, era com guitarra Gianini daquela muito merda, era com um microfone super pilantra, mas... Era pra fazer. Não importava, era pra fazer [85].

Uma das bandas que começou a ganhar destaque nestas ações foi o grupo *Delinquentes HC*, que também apresentava em suas composições, grande cunho de crítica política e social. Em

[84] Trecho da entrevista realizada com Marcus Dickson na manhã do dia 02 de março 2013, em sua residência, localizada no bairro da Cidade Velha, em Belém.
[85] Trecho da entrevista realizada com Marcus Dickson na manhã do dia 02 de março 2013, em sua residência, localizada no bairro da Cidade Velha, em Belém.

reportagem de Bianca Levy em 2012, é possível saber um pouco mais sobre a trajetória da banda, que

> Com um som de pegada hardcore e letras autorais escancaradas, que mostravam a visão contestatória da juventude punk, o "Delinquentes" começou a fazer suas primeiras apresentações. "A gente fazia 'auto shows', fazíamos uma vaquinha, alugávamos o som e metíamos ficha", ri. Os palcos variavam entre a Praça da República, Praça do Operário e Bar Celeste. "E não era só o show, tinha todo um contexto, falatório, panfletagem, performance...", lembra. Era o reflexo do Movimento Punk, do qual a banda fazia parte: "Entramos no movimento mesmo. Tínhamos reuniões toda semana, rolava grupo de estudos, *era coisa séria*! Essas reuniões sempre rolavam na casa de componentes e agremiações de bairro" (LEVY, 2012, pp 08-09).

Interessante notar para a expressão "era coisa séria", de Jayme Katarro, para se referir às atividades do movimento *punk*. Tal expressão pode ser compreendida como uma certificação de que, mesmo jovens e pouco maduros, não só musicalmente, as ações dos jovens estavam alinhadas com o panorama nacional e mesmo mundial. É interessante notar isto afinal tais iniciativas se inserem em um contexto em que as revoltas juvenis pareciam ser a tônica ao se buscar mudanças sociais, políticas e econômicas.

Deste modo, as reuniões que ocorriam não eram somente voltadas para o consumo musical, mas também para outras expressões culturais que eram destaques na época. Neste cenário, ganham destaque então espaços mais voltados para discussões políticas, como a Praça do Operário, mas também pontos estratégicos, como a feira do Porto do Açaí: "A gente Frequentava a feira do Açaí, que agregava os músicas, artistas", como afirma Marcelo "Pyrull" Fernandes em entrevista[86]. Indo além, a importância estratégica da Feira do Açaí é melhor referida por Márcio "Kalango" Matos, ao esclarecer que

> O nosso convívio era no subúrbio... Onde a gente se sentia mais à vontade, pra ficar mais tranquilo, era na Feira do Açaí, que era uma área neutra, que lá tinha os vendedores, tinha o pessoal que ficava lá pra receber material pra vender de manhã, ficava a turma dos bares, entendeu? De MPB, naquela área por ali, aquela boemia de Belém, ficava o Círculo Militar, era área militar ali, onde era o Forte do Castelo. Então ali era uma certa área tranquila, ali havia uma certa imunidade diplomática, mas fora daquela área, entendeste, a gente sofria todo tipo de ação: era pivete pra caralho em Belém, era gangue de pichador, entendeu, muita gangue de pichador pela rua... Andar em Belém naquela época

[86] Em entrevista realizada no dia 15 de janeiro de 2013, à tarde, na Fundação Carlos Gomes, localizada na Av. Gentil Bittencourt, bairro de Nazaré, Belém.

> era como andar naquele filme, o Selvagens da Noite, entendeu? E era polícia, a chamada Rádio Patrulha. Ser pego pela Rádio Patrulha no centro da cidade é ir parar na Central de Polícia, entendeu? Como tu vai sair dali eu não sei... Era uma violência tamanha, entendeu? Tinha que andar muito esperto[87].

Estes comentários de Márcio "Kalango" Matos devem ser melhor observados pelas amplas referências que apresenta sobre Belém na década de 1980. Neste trecho estão presentes o sentimento de pertencimento a determinada área "suburbana" da capital paraense, a geografia dos pontos mais seguros até o risco de sofrer algum tipo de violência, seja das gangues de rua, seja da polícia no período. Tais observações são importantes de serem destacadas não somente porque compunham o circuito *rock* da cidade – e observe, caro leitor, que ainda não forma citados bares, teatros e casas de *shows* – afinal,

> Em contraposição ao tempo que oferece continuamente a imagem da mudança, o espaço oferece a imagem da permanência e estabilidade. Os lugares recebem a marca de um grupo e a presença de um grupo deixa marcas num lugar. Todas as ações do grupo podem ser traduzidas em termos espaciais e o lugar ocupado pelo grupo é uma reunião de todos os elementos da vida social. Cada detalhe tem um sentido inteligível aos membros do grupo. Ao mesmo tempo que o espaço faz lembrar uma maneira de ser comum a muitos homens, faz lembrar, também costumes distintos, de outros tempos. Sobretudo, faz lembrar de pessoas e relações sociais ligadas a ele. Neste sentido é, sempre, fonte de testemunhos. (MAHFOUD e SCHMIDT, 1993).

Os locais seriam então "fontes de testemunho", mas acredito que, principalmente, possibilitadores de lembranças que podem ser transformados, aí sim, em testemunhos, como os que me foram referidos nas entrevistas e conversas realizadas durante a pesquisa. Um destes foi o bar Adega do Rei, localizada na Av. José Malcher, onde hoje se encontra o Memorial dos Povos Indígenas, próxima à Av. Assis de Vasconcelos.

Citado por vários interlocutores, como o músico Marcelo "Pyrull" Fernandes, a jornalista Joice Santos, o músico Markinho e o economista Sidney KC, o bar Adega do Rei se constituía em um dos principais espaços voltados a chamada Música Popular Brasileira, a MPB, mas passou a ser também utilizado para apresentações de *rock* às sextas, atraindo certa desconfiança e mesmo avaliação negativa pelo público que o frequentava antes de tal mudança. Esta alteração na programação também deve ser entendida como fruto do crescimento da

[87] Como afirmou em entrevista realizada na tarde do dia 04 de janeiro de 2013, em sua residência, no bairro da Marambaia, Belém.

demanda de *rock* na cidade, em que vários locais também passaram a apresentar grupos de *rock* em sua programação, ainda que originariamente possuíssem um público "não roqueiro".

Os *shows* maiores, no entanto, tinham um lugar "próprio"; isto é, como eram poucos os locais em Belém que possibilitavam receber grandes *shows*, um deles foi "adotado" como a sede das apresentações de bandas nacionais na capital paraense. Refiro-me ao ginásio da Escola Superior de Educação Física, a ESEF, localizado na Av. 1º de Dezembro, atualmente chamada João Paulo II, com a Travessa Vileta.

O ginásio da ESEF recebeu grandes públicos em *shows* como o lançamento do disco "Flor Atômica", do *Stress*, em 1985, e muitos outros *shows* de bandas nacionais, como *Paralamas do Sucesso* e *Legião Urbana*. Foi justamente com a Legião Urbana, na ESEF, que ocorreu um dos principais fatos curiosos do *rock* em Belém naquele período. O incidente aconteceu em 1987, quando, em uma das primeiras músicas do repertório, "Índios", o vocalista do grupo, Renato Russo, a dedicou, segundo foi contado por alguns interlocutores, e principalmente Marcus Dickson, que estava presente no local, "Índios para os índios", se referindo ao público presente e mesmo à população da região. Tal comentário causou a indignação de ao menos um dos presentes, que arremessou então um calçado (até hoje as versões não são claras, uns afirmam que foi um sapato, outros uma sandália) em direção a Renato Russo, que pouco tempo depois saiu do palco, encerrando o *show*.

Em um período em que a produção cultural estava em grande parte voltada para a valorização e mesmo busca de uma origem "comum", com destaque para símbolos e ícones da região amazônica, como a cultura indígena, tal fato pode proporcionar interessantes discussões acerca de processos identitários de reconhecimento e mesmo não reconhecimento acerca de certa origem nativa. Isto é, ao mesmo tempo que se busca certa autonomia e mesmo constituição de "uma" identidade amazônica, muitas vezes se aproximando e utilizando elementos e características mais regionais, e o público os consome, também se nega tal origem indígena e se responde com violência – física, inclusive – àqueles que ousam associar a população amazônica à população indígena. Este conflito pode ser considerado ícone das imbricações, ocorrências e mesmo incoerências dos jovens do período no que diz respeito à produção musical e sua relação a processos de identificação.

Além da ESEF, também na Av. 1º de Dezembro, havia o Bar Celeste, esquina com Travessa Curuzú, ponto de encontro mais alternativo da cena *rocker* de Belém. Originariamente,

segundo Márcio "Kalango" Matos, o Bar Celeste era "o antro da galera de MPB"[88], porém também foi "transformado", assim como a Adega do Rei e passou a apresentar pequenos *shows* de *rock*, se consolidando com tal público. Em seu pequeno palco passaram todas as bandas mais conhecidas da década de 1980. Como afirma Sidney KC, as bandas não faziam tanta distinção de local, o importante era se apresentar.

Imagem 11. A banda *Nóxio* se apresenta no Bar Celeste, em 1987. **Fonte:** Acervo de Márcio "Kalango" Matos. Imagem disponível em <https://fbcdn-sphotos-h-a.akamaihd.net/hphotos-ak-ash4/488356_4392061000712_1262006245_n.jpg>. Acesso em 17 de janeiro de 2013.

Esta busca por espaços para apresentação foi referida também por outros interlocutores, como Roosevelt Bala, Markinho, Marcus Dickson, Fernando Rassy e Rui Paiva. Markinho, por exemplo, em entrevista realizada[89], lembrou as inúmeras vezes que passou em salas de aula divulgando *show* de sua antiga banda, a *Violetha Púrpura*. É importante notar que os colégios não eram somente pontos de divulgação dos *shows*, mas também, por vezes, os palcos das apresentações das bandas, em algumas ocasiões inseridas na programação de Feiras de Ciência e/ou Cultura e outras atividades promovidas nos colégios.

Em outros momentos, os *shows* possuíam divulgação e espaço próprios, se inserindo então na lista de locais que formavam a cena e o circuito *rocker* de Belém no período. Não raro,

[88] Como afirmou em entrevista realizada na tarde do dia 04 de janeiro de 2013, em sua residência, no bairro da Marambaia, Belém.
[89] Na noite do dia 17 de março de 2013, realizada em sua residência, na Av. Ferreira Pena, no bairro do Umarizal, Belém.

também ocorriam apresentações de modo "improvisado", em que bandas ou mesmo grupos de amigos tocavam (ou tentavam tocar) algumas canções em pequenos eventos.

Destarte, os *shows* não possuíam tanta frequência nos colégios, mas atraíam grande público e também divulgação na mídia quando eram realizados. Exemplos disso é o *show* "Rigor Mortis" da banda de *thrash metal Morfeus*, realizado em 28 de maio de 1988 no Colégio Estadual Paulo Maranhão, localizado na Avenida José Bonifácio, entre Mundurucus e Pariquis e noticiado na Coluna Dial 97 de Dom Floriano, publicada no Jornal O Liberal de 22 de maio de 1988.

O Colégio Paulo Maranhão recebeu ainda o "I Underground Festival" em abril de 1989, que reuniu dez bandas de *rock* de vertentes variadas. Bernard Silva destaca que

> Além do I Underground Festival, realizado no dia 15 de abril de 1989, no Colégio Estadual Paulo Maranhão e organizado por um músico de *Heavy Metal*, Jorge Pesão, na época vocalista da banda paraense de Death Metal, existiu também a realização, no dia 29 de abril de 1989, no Colégio Estadual Augusto Meira, do show Thrash Punk União, com as bandas Terrorist, Nosferattus, Black Mass, Ceifador, Nefarious, Metralhia, D.N.A., Desacato à Sociedade, Babylóides e Delinquentes (SILVA, 2010, p. 201).

As programações de *rock* em escolas na década de oitenta não foram restritas a colégios públicos. Há registros de que os colégios tradicionais e religiosos Marista Nossa Senhora de Nazaré, localizado na Av. Nazaré, em Belém, e o Colégio Nossa Senhora de Lourdes, no Distrito de Icoaraci, região metropolitana de Belém, receberam *shows* de bandas de *rock* locais. Refiro-me respectivamente ao *show* "A Era da Fera", que apresentou os grupos "Insolência Pública", "Overdose", "Eccus" e "Metal Massacre", em 1985, no Ginásio do Colégio Nazaré e ao *show* "*Rock'n'roll*: a grande mentira", realizado no "Lourdes" e que contou com a participação das bandas *Falsos Adeptos* e *Metrópoles* (MACHADO, 2004, p. 140).

Outros colégios particulares tradicionais na capital paraense que apresentaram programações de *rock* foram o Colégio Moderno, localizado na Avenida Quintino Bocaiúva, bairro de Nazaré, e o então Centro de Estudos Superiores do Estado do Pará, hoje Centro de Serviços Educacionais do Pará, que permanece com a mesma sigla, Cesep, localizado na Av. Pedro Miranda próximo a Alcindo Cacela, bairro da Pedreira. Foi no Cesep, por exemplo, que Marcus Dickson viu ensaios e apresentações da banda *Stress* que, segundo o publicitário, em

1987 fez muitos shows no pátio e no ginásio da instituição[90]. O circuito de apresentações em colégios, como se vê, não envolvia somente bandas iniciantes ou mesmo colegiais e por vezes alguns espaços das escolas eram utilizados inclusive para ensaios.

Décadas depois, a busca por espaços, as poucas tecnologias disponíveis, as dificuldades financeiras, políticas e sociais, em conjunto, ajudam a criar a imagem de que tal período possuiu pessoas com "maior atitude", que buscavam maiores alternativas para os problemas. Em outras palavras, tais iniciativas fariam emergir então a evocação de que um possível "espírito de época" da década de oitenta possuiria como uma de suas características este "vigor" juvenil.

Para isto também colabora o fato de, segundo consenso entre os entrevistados, as dificuldades serem superadas ou minimizadas muitas vezes pelo "coleguismo" e por certa "garra" a que me referi anteriormente. Sobre isto, o fotógrafo pernambucano Abdias Pinheiro[91] afirma que "na década de 1980, se faziam na raça" as representações artísticas e assim se estabelecia uma "cultura de resistência" que visava, mais que "defender" o regional, fomentar o mesmo, estabelecer paradigmas que possibilitassem o desenvolvimento de diversas expressões artísticas na cidade e que se relacionassem com manifestações sociais e políticas.

A referência ao possível "coleguismo" ou mesmo amizade que havia entre os consumidores de *rock*, especialmente os interlocutores entrevistados para esta pesquisa, de modo geral, se explica por vários fatores. Dentre estes, a proximidade acadêmica dos cursos que faziam, as dificuldades econômicas, a participação em manifestações e reinvindicações, além de gostos culturais próximos e a partilha de espaços e atividades culturais se destacam e apontam para, mais que o trânsito por um mesmo circuito ou ainda circuitos próximos, a partilha de experiências próximas[92].

UM CIRCUITO ESTABELECIDO?

[90] Trecho da entrevista realizada com Marcus Dickson na manhã do dia 02 de março 2013, em sua residência, localizada no bairro da Cidade Velha, em Belém.
[91] Em entrevista concedida nos dias 02 e 03 de setembro de 2010, na Universidade da Amazônia.
[92] Não se deve compreender isto de forma unívoca, como se todos frequentassem etc. É interessante a afirmação de Dickson ao afirmar que sua esposa também frequentava bastante o Centur durante a década de 1980, porém nunca se encontraram por lá, somente anos depois.

Outro elemento que fazia parte e colaborava para a formação e estabelecimento da cena roqueira na década de 1980 foram os "jornais dos bairros", produções independentes ou ligadas à centros comunitários que veiculavam informações somente de determinados bairros, como datas de *shows* e fichas técnicas e *releases* de bandas. Os jornais[93] circulavam somente em seus bairros de origem, então para tomar conhecimento ou se informar melhor sobre determinadas bandas e atividades, era necessário ir até aquele bairro e lá adquirir o jornal. Este trânsito pela cidade que era incitado colaborava também para uma aproximação dos sujeitos.

Esta referência aos jornais dos bairros foi feita por Márcio "Kalango" Matos, que relembra, especialmente através de contato pelo *site Facebook*, vários casos e "causos" do *rock* em Belém, especialmente nas décadas de 1980 e 1990. É de lá que retiro o depoimento a seguir, onde ele afirma que

> A Foto Cyanne, atrás do terminal rodoviário, dava como brinde uma foto 10x15 das 3x4 feitas, que os bangers batiam com as camisas de bandas preferidas. todo mundo tinha uma assim (...). No mesmo ano (1987) foi lançado o jogo de figurinhas transfix "ploc monsters" com monstrinhos simpáticos que vinham nos chicletes. E nossa coleção de fotos daria uma bela reedição das saudosas figurinhas, concordam? (Mensagem publicada no dia 27 de agosto de 2012 na rede social *on line Facebook*: https://www.facebook.com/marciokalango/)

Como é possível notar, o circuito de *rock* em Belém terminava por envolver não somente casas de *show* e locais diversos para apresentações, bares ou ainda espaços para manifestações e reuniões de cunho mais "político". Envolvia também outros tipos de espaços e serviços que apresentavam a possibilidade de relacionar (ou eram apropriados pelo público para tal) a produção musical da época bem como elementos da cada vez mais fortalecida cultura jovem do período.

É importante ainda observar que a "cultura jovem" ganhava relevo neste circuito também pelo fato de ser a grande aposta, inclusive mercadológica. Vários são os autores que já observaram a emergência de uma cultura jovem não comente como algo "dado", mas sim construído como um discurso ou mesmo uma incitação tanto quanto forjada.

Como afirma Aline do Carmo Rochedo, "a trajetória do rock está associada às manifestações juvenis. Como elo identificador da juventude, faz-se importante revisar sua trajetória internacional que o eleva a gênero musical que torna indissociável a música e o

[93] Como, por exemplo, os jornais da Marambaia, da Cidade Nova e do Jurunas.

comportamento" (2011**,** p. 03). Já Guilherme Bryan destaca um editorial do presidente da Editora Abril, Victor Civita, publicado em junho de 1985, na primeira edição da revista *Bizz!* onde aparecia um:

> "O aumento expressivo do consumo de produtos para o jovem – jeans, tênis, motos, picape, áudio e vídeo, um universo infindável – correu paralelo a um aumento no público de shows e festivais, na vendagem de discos e ao surgimento e grande expansão de um novo fenômeno, o videoclipe. Surge *Bizz!* Se essa transformação pôde ser facilmente percebida, não se percebeu no mercado editorial o surgimento de uma publicação que se preocupasse em acompanhar o centro desta transformação, o jovem, e seu centro, a música entendida em seu sentido mais amplo como seu ponto de referência, sua companheira , como trilha sonora de seu mundo. A isto se propõe a Bizz." (*apud* BRYAN, 2004, p. 270).

São diversos os fatores que propiciaram tal aposta "vingar" e vão além de somente uma necessidade mercadológica, uma aposta em um novo nicho fonográfico, musical, alcança também uma influência da cultura jovem inglesa, heranças que chegaram anos depois ao país e também ao momento sócio-político por que passava o Brasil. Para o espanhol Carles Feixa, *La audición y la producción musical son elementos centrales en la mayoria de estilos juveniles. De hecho, la emergencia de las culturas juveniles está estrechamente asociada al nacimiento de rock & roll, la primera gran música generacional* (1999, p. 101).

A importância do papel político e social do *rock* no país foi tamanha que o produtor musical Eduardo Vilhena, no "Especial *Rock* dos Anos 1980" do Canal *Multishow*, afirma que houve naquela década uma trilha sonora para uma geração que estava surgindo. Arte e história, música e antropologia, comunicação e experiência se encontram nesta afirmação.

Mais que descrever e mesmo apresentar certa "cartografia" de alguns dos locais que fizeram parte da cena e circuito *rock*[94] em Belém na década de 1980 e inicio dos anos 1990, como fiz acima, é interessante notar a compreensão sobre este circuito por parte de alguns dos entrevistados e, principalmente, que em alguns casos não se referem de modo semelhante ao que

[94] Obviamente houve ainda outros locais que receberam apresentações de bandas de *rock*, como o bar Saudosa Maloca, na Travessa Tavares Bastos, a Assembleia Paraense, localizada na Av. Almirante Barroso, bairro do Marco, o Pará Clube, na Pedreira, referidos por Fernando Rassy em entrevista realizada no dia 27 de fevereiro de 2013. Segundo Rui Paiva, advogado, professor e bateria do Álibi de Orfeu, foram importantes também festivais universitários, como da Universidade Federal do Pará e da Faculdade de Ciências Agrárias do Pará (FCAP), hoje, Universidade Federal Rural da Amazônia (Ufra), no final da década de 1980. Na região metropolitana o circuito também era fortalecido, especialmente no distrito de Icoaraci, referência ao tratar de *punk* e que originou bandas como *Paradoxo*, *Insolência Pública* e, já na década de 1990, o *Babyloids.*

vivenciaram na época, o que é compreensível, do ponto de vista da experiência individual, porém ainda propiciador de uma observação mais ampla por parte de qualquer pesquisador em relação a "memória coletiva".

Cito então duas perspectivas diferentes, sendo a primeira de Márcio "Kalango" Matos, "guia" por várias das referências apresentadas até agora nesta dissertação. O analista de sistemas foi considerado por outros interlocutores como uma espécie de "guardião" da memória do *rock* naquele período. Tal memória certamente deve ser posta em perspectiva e os discursos que advém dela, analisados e criticados.

Segundo "Kalango", a disseminação do *rock* em Belém talvez só perdesse para o papel do *House* e da *Disco*, que também tiveram na década de 1980 um grande ponto de referência e crescimento, possuindo percurso semelhante ao do *rock*, com a criação de filmes e outros produtos mediáticos. Um interessante exemplo desta "disputa" são os cadernos de cultura dos jornais da época, muitas vezes dividindo os espaços entre ambos os gêneros musicais, como a coluna dominical *Dial 97*, do jornal *O Liberal*, produzida por Dom Floriano, radialista, produtor musical e responsável pela loja Gramofone.

Na *Dial 97* de 18 de agosto de 1985 é possível notar claramente na seção "Os Hits da Liberal FM" a presença de ícones do *rock* nacional, como Paralamas do Sucesso, *Ultraje à Rigor*, *RPM* e *Blitz* e de ícones internacionais da *Disco Music*, como Cindy Lauper e Tyna Turner. Na mesma coluna, é possível ainda observar a presença da chamada para o *show* de lançamento do disco "Flor Atômica", do *Stress*, que ocorreria no Ginásio da Escola de Educação Física – ESEF: "A partir das 18 horas estarão abertas as bilheterias do Ginásio de Educação Física para quem ainda não descolou seu ingresso para assistir o massacre metálico que o grupo Stress agita a partir das 21 horas".

Como se pode perceber, os ritmos em destaque no período eram os mesmos que disputavam as atenções nos jornais também: BRock (e por que não, "PRock"?, isto é, *Rock* Paraense) e *House* dividiam espaços, jornais, rádios. Interessante ainda observar o lembrete contido em tal chamada, de que cada ingresso possibilitava concorrer "a um computador, uma bicicleta, um milhão em roupas, uma prancha de *surf* entre outros prêmios" [95]. Novamente um *show* de lançamento de disco do *Stress* se constituía em um evento de destaque na cidade, atraindo grande público.

[95] Conforme a Coluna *Dial 1997*, publicada no Jornal O Liberal de 18 de agosto de 1985.

Havia então um público considerável, que assistia comparecia às apresentações, estímulos "exteriores", como sorteios e promoções em alguns *shows*, como do *Stress*, além da influência externa de bandas de *rock* nacionais. Ocorria também o incentivo, ou mesmo participação na cena *rocker* da cidade através de diversos meios, inclusive empresas que aparentemente não se relacionavam diretamente ao circuito, como a Foto Cyanne, citada por Márcio "Kalango" Matos. Até mesmo o apoio de grandes empresas particulares e mesmo de órgãos do governo colaboraram para o fortalecimento da cena *rocker* no período, como no caso do Festival Variasons, realizado por cinco vezes entre 1986 e 1989.

O Variasons foi idealizado por Ferrari Junior, então aluno de Piano e Regência no Conservatório Carlos Gomes (MACHADO, 2004, p. 20) e graduado em Administração. Devido a insatisfação com a repetição de bandas e dos poucos locais que haviam disponíveis para *shows* em Belém, Ferrari Júnior decidiu então criar um festival que seria, principalmente, "um espaço para os que não tem espaço" (MACHADO, 2004, p. 21). Foi assim que, com o patrocínio do Banco Econômico, a primeira edição do festival foi realizada em 05 de janeiro de 1986, no Ginásio Jarbas Passarinho, no SESC da Av. Visconde de Souza Franco.

Segundo Ismael Machado, "Ferrari entrou em contato com os músicos, com as bandas, fez seleção, contratou o som, convocou policiamento de apoio, enfim, fez acontecer" (2004, p. 21), e o retorno foi além do inesperado: cerca de quatro mil pessoas estiveram presentes no local, incentivando a realização de nova edição do festival no segundo semestre do mesmo ano.

Na terceira edição, realizada em 1987, o Variasons começou a ter um predomínio de bandas de *rock* e, em 1988, realizado entre 25 e 27 de março, já no Centur, localizado na Av. Gentil Bittencourt, bairro de Nazaré, apresentou novamente grande público. Era um bom prenúncio para a última edição, já quase totalmente voltada ao *rock*, como noticiada no Jornal O Liberal em 17 de março de 1989: *150 músicos: vão rolar três dias de muito rock*.

O *rock*, segundo esta interpretação ou mesmo seguindo estas informações, parece ter sido amplamente difundido e estado presente em Belém de modo inquestionável e mesmo total. Assim, um mesmo "espírito de época" se relacionaria de modo indiscutível, sendo "visível" e vivenciado, se não por toda a população, ao menos por toda a juventude do período. Levando em conta esta perspectiva, cabe então retomar o conceito de Magnani, já referido anteriormente, ao identificar circuitos como responsáveis por unir

> estabelecimentos, espaços e equipamentos caracterizados pelo exercício de determinada prática ou oferta de determinado serviço, porém não contíguos na paisagem urbana, sendo reconhecidos em sua totalidade *apenas* pelos usuários: circuito gay, circuito dos cines de arte, circuito esotérico, dos salões de dança e shows black, circuito do povo-de-santo, dos antiquários, brechós, clubes e outros (2000, p.45, grifo meu).

Em uma leitura apressada do trecho acima, é possível crer que o circuito se apresenta como uma totalidade, especialmente em espaços urbanos. No entanto, a preposição "apenas" confere uma peculiaridade interessante, em que estão interditos trânsitos, códigos e conhecimento de espaços que pertencem a alguns grupos específicos, como os referidos anteriormente, ainda que uma parcela maior da população conhecesse de passagem e mesmo atribuísse significados semelhantes a determinados locais específicos.

Colaborando para esta proposição, há a opinião de Claudio Darwich, para quem o circuito *rock* de Belém só existia (e mesmo existe), tal como qualquer outro circuito musical e mesmo cultural, para quem o procurava. Segundo o jornalista, "se a pessoa não procurasse, nem ia entrar em contato com o *rock*" [96]. Tal afirmação não significa diminuir a importância e mesmo a concretude da categoria circuito, muito menos desconsiderar as afirmações feitas por outros interlocutores, que se referiram ao período na cidade como de grande profusão *rocker* e, por conseguinte, dos espaços que possibilitavam tais experiências e trânsitos.

A problematização aqui feita aponta, na verdade, para mais uma forma de (re)conhecimento da cena como elaboração de determinada parcela da população, que anos depois possibilitariam, juntamente com outros fatores, fazer referência a um possível espírito de época, como o que é discutido neste trabalho.

Tal espírito e mesmo a singularidade do período, no que diz respeito a cena e ao circuito *rocker* da capital paraense também é resultado das apresentações que ocorreram em dois dos principais teatros de Belém no período: o Teatro São Cristóvão e o Teatro Experimental Waldemar Henrique.

Localizado na Av. Magalhães Barata, entre Av. 3 de maio e Av. 14 de abril em frente ao Parque da Residência, no bairro de São Brás, área interna de onde hoje se encontram lojas de confecções, o Teatro São Cristóvão recebeu *shows* de bandas da cidade bem como da banda

[96] Em entrevista realizada na manhã de 17 de janeiro de 2013 em sua residência, no bairro de São Brás, em Belém.

paulista *Ratos de Porão*. Foi no referido Teatro que ocorreu o primeiro *show* da banda *Stress*, em 10 de novembro de 1977[97].

Em que pese a importância do Teatro São Cristóvão e outros locais, como o Bar Celeste e o Ginásio da Escola Superior de Educação Física, o circuito *rock* de Belém, pelas entrevistas realizadas, tinha como principal centro o Teatro Experimental Waldemar Henrique, que possuía em sua programação "vez ou outra teatro, mas todo final de semana, rock", como afirmou Sidney Klautau[98].

Localizado na Praça da República, na Av. Presidente Vargas, centro comercial de Belém, o Waldemar Henrique, como é mais conhecido o teatro, foi inaugurado em 17 de setembro de 1979[99]. Por sua infra-estrutura interna "móvel" e adaptável a espetáculos de diversas expressões artísticas, o Teatro desde então teve como foco receber atividades variadas e de médio porte, mas especialmente de grupos de teatro experimental da região.

Como ocorre até hoje, o Teatro contava também com a disponibilidade de pautas para os interessados realizarem suas atividades. As bandas de *rock*, das mais diversas vertentes, aproveitaram esta oportunidade para "se instalar" no Teatro, que passou a contar com um cronograma semanal praticamente reservado ao *rock*. Os valores acessíveis para a participação do público[100] também influenciaram sobremaneira o fortalecimento da cena da época, não somente por atrair grande quantidade de pessoas para os *shows*, como também por permitir que parte do dinheiro arrecadado fosse destinado a manutenções no local, para custear a gravação de "fitas demo" e investimento em outros produtos e *souvenirs*, como camisas e *bótons*, além de possibilitar o envio e recebimento de materiais sobre *rock*, sejam *fanzines*, discos ou mesmo outros tipos de conteúdo. Como afirmou Sidney KC, o Waldemar Henrique "te dava a vara pra pescar e mostrava o mar"[101].

Atento a isto, em seu Trabalho de Conclusão do Curso, sobre *heavy metal* em Belém na década de 1980, Bernard Silva (2010) destaca que tamanha era a participação e mesmo

[97] Ver mais sobre em SILVA, 2010 e também SILVA JÚNIOR, 2005.
[98] Trecho da entrevista com Sidney Klautau Costa, o Sidney KC, realizada no dia 09 de janeiro de 2013.
[99] O prédio, antes de se tornar o Teatro Experimental Waldemar Henrique na década de 1970, funcionou primeiramente como o Cinema Radium, depois o Museo Comercial e, antes da mudança definitiva, sede da Caixa Econômica Federal. Atualmente o Teatro é administrado pela Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves. Para maiores informações, é possível acessar a página do local: <http://www.fcptn.pa.gov.br/index.php/espacos-culturais/teatro-experimental-waldemar-henrique>. Acesso em 27 de janeiro de 2013.
[100] Devido a mudança de planos econômicos e mesmo da moeda nacional, os entrevistados não se sentiram tão confortáveis para fazer qualquer tipo de estimativa sobre valores dos ingressos cobrados no Teatro Waldemar Henrique. Ainda assim, Fernando Rassy apontou valores próximos de cinco e dez reais que eram cobrados.
[101] Trecho da entrevista com Sidney Klautau Costa, o Sidney KC, realizada no dia 09 de janeiro de 2013.

mobilização do público que alguns *shows*, especialmente de bandas de *heavy metal*, como *Morfeus*, *Black Mass* e *D.N.A*, passaram a receber um público superior à capacidade do Teatro. Isto não se restringia às bandas do subgênero mais "pesado" do *rock*.

Interessante notar que Silva destaca ainda o depoimento de Mauro Seabra, então baterista da banda *D.N.A.*, que afirmou que a banda de *pop rock Mosaico de Ravena*, por exemplo, "enchia praça, mas não enchia local fechado" (2010, pp. 675-676), informação refutada por entrevistados como Marcus Dickson, Marcelo "Pyrull" Fernandes, Sidney KC (também do *D.N.A.*) e Fernando Rassy. Tal consideração pode ser interpretada como inserida no panorama de diferenciações que os públicos e bandas começaram a possuir no final da década de oitenta e inÍcio dos anos noventa. Isto porque, ao mesmo tempo que a produção de *rock* crescia e se diversificava, também começava a haver diferenciações entre os consumidores.

Como marco para tal "segregação" parece ser possível observar o Rock in Rio, em 1985, como foi referido por alguns interlocutores, como Roosevelt "Bala" Cavalcante e Ismael Machado. A partir de então a produção de *rock* começou a ser mais segmentada, com alguns ramos de consumidores buscando mais autonomia. No panorama nacional, Dinho Ouro Preto, vocalista da banda Capital Inicial, se refere ao período afirmando que

> "Dentro da turma, começaram a existir várias facções, porque eram duzentas pessoas. Então havia a mais *new wave* e os *hardcore*, que rapavam cabelo. Mas todo mundo andava junto. Os únicos que não podiam eram os metaleiros. Metal era o grande inimigo. Tinha até uma banda chamada Nirvana, só que era metal de quinta" (BRYAN, 2004, 135).

A utilização da terminologia "metaleiro", segundo os consumidores de *heavy metal*, é equivocada e carrega em si certo tom pejorativo. De acordo do Bernard Silva (2010), o termo também foi criado durante a transmissão do *Rock in Rio*, em 1985, ignorando a definição anterior que qualifica os seguidores do gênero como *headbangers*. Em que pese a semelhança estrutural e até mesmo semântica de "metaleiro" com outras denominações para consumidores musicais (como os apreciadores de *rock*, "rockeiros", de pagode, "pagodeiros", de forró, "forrozeiros"), a utilização de *headbangers* é mais uma que confere aos seguidores do *heavy metal* caráter peculiar, ainda que subgênero do *rock*.

Discussões à parte, o fato é que, apesar da capacidade do Teatro Experimental Waldemar Henrique não ser tão grande (a capacidade é de cerca de 220 pessoas, mesmo que

alguns interlocutores como Sidney KC afirmem terem visto a presença de cerca de 500 pessoas em *shows* no local[102]), a lembrança de grande presença do público nos *shows* realizados no Teatro foram referidas pela maioria dos interlocutores.

Este panorama foi possibilitado no final da década de 1980 e início de 1990, período em que o Teatro contou com a direção do teatrólogo Fernando Rassy e, com a possibilidade periódica de agendar atividades diversas através de pautas abertas ao público, se constituindo um local com "portas abertas" aos *rock* da cidade.

Com o crescente número de bandas na cidade, o local passou então a ser visado para *shows*, que muitas vezes se constituíam em grandes apresentações de duas ou mais bandas. Sobre isto, Rui Paiva, advogado, professor de Redação, baterista e líder da banda *Álibi de Orfeu* desde os anos oitenta, comentou a articulação e envolvimento dos membros das bandas "Quando eu for lá, o Cláudio da *Tribo* vai comigo, o fulano de tal da outra banda xis vai comigo e tal e a gente vai fechar um cachê fixo pra nós e pra vocês. Quem entrar, entrou, vamo lá, a gente tem que vender o peixe, foi assim que a gente começou a furar o bloqueio, aí a galera começou a acreditar mais nas coisas de rock"[103]. Paiva se refere ao fato de muitas vezes uma banda convidar outra, fosse próxima por amizade entre os integrantes ou mesmo afinidade musical, para fazer a abertura de sua apresentação. Por sua vez, a banda convidada, que também possuía outra pauta, poderia convidar o mesmo grupo ou outro para seu *show*. Deste modo, diversas bandas se apresentavam inúmeras vezes em um mesmo ano no Teatro.

Assim, segundo todos os interlocutores entrevistados e que vivenciaram a década de 1980, o público participava assiduamente e lotava as dependências do Waldemar Henrique, independente da banda que se apresentasse. Uma das bandas que mais atraía público ao Waldemar Henrique é a *D.N.A.*, como é possível notar em um curioso vídeo disponibilizado no site *Youtube*[104].

Tamanha repercussão dos *shows* de *rock* no Teatro Waldemar Henrique incentivou a realização da segunda edição do "Rock in Rio Guamá", numa clara referência ao festival

[102] Trecho da entrevista com Sidney Klautau Costa, o Sidney KC, realizada no dia 09 de janeiro de 2013.
[103] Em entrevista foi realizada no dia 30 de dezembro de 2011, na residência de Rui Paiva, na Tv. 9 de Janeiro, bairro da Cremação.
[104] O vídeo está disponível no *site Youtube* com o curioso nome de "Suicídio em *show* de *rock*" e apresenta *moshs* de duas pessoas do mezanino do teatro: http://www.youtube.com/watch?v=B7JRx5kmoBU&feature=share. Acesso em 17 de outubro de 2012. Os *moshs*, comuns em *shows* de *rock*, especialmente de *heavy metal*, denominam o ato de se atirar ao público.

realizado em 1985 no Rio de Janeiro[105]. Desta vez, o evento agregou quinze bandas de destaque na cena roqueira da época e foi realizada em três dias, no Ginásio da Universidade Federal do Pará.

Produzido por Cláudio Darwich, então estudante no curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Pará e baixista da banda Nó Cego, e seu amigo Renatto "Bucceta" Ccei, também estudante e que tempos depois viria a falecer, o evento contou com grande divulgação, inclusive na mídia tradicional como TV e Jornal e, segundo Ismael Machado (2004), "também foi uma tentativa bem sucedida de se realizar um bom festival de rock. Teve duas edições com grande participação de público".

Imagem 12. Cartaz de divulgação da segunda edição do Festival Rock in Rio Guamá, realizado de 01 a 03 de março, no Ginásio da Universidade Federal do Pará. **Fonte:** Acervo pessoal de Márcio "Kalango" Matos. Imagem

[105] A primeira edição do Rock in rio Guamá foi realizada paralelamente ao Rock in Rio, em 12 de janeiro de 1985, dia em que é comemorado aniversário de Belém do Pará

disponível em <https://fbcdn-sphotos-h-a.akamaihd.net/hphotos-ak-ash3/547029_4793400793956_1087992618_n.jpg>. Acesso em 06 de novembro de 2012.

O Rock in Rio Guamá se constituiu em mais um empreendimento, mais um festival, que apostou no *rock* e obteve um retorno positivo. Havia um histórico recente de eventos do tipo como, por exemplo, em 1989, o "I Underground Festival e Thrash Punk União", realizado nos dias 15 e 29 de abril nos Colégios Estaduais Augusto Meira e Paulo Maranhão, respectivamente (SILVA, 2010, p. 634); o "Rock Expresso", em Icoaraci, o "Fest Rock", o "Baito em Rock" e o "Independência ou Morte", que mostravam as possibilidades comerciais do rock" (MACHADO, 2004).

Em 1992, de 21 a 26 de janeiro, o "2º Underground Festival" foi noticiado por Dom Floriano em sua coluna deixando claro que o evento seria

> o 1º festival do ano e contará com duas bandas de rock por noite, envolvendo vários estilos – hard-rock, progressivo, hard-core, thrash, pos-punk, etc. O lance será no Teatro Waldemar Henrique e contará com as seguintes bandas: Falsos Adeptos, Anjos do Abismo, Dr. Stein, Gestapo, Contraste Social, Retaliatory, Black Mass, Paradoxo, Crespúsculo, Delinqüentes, Babyloid e Insolência Pública. Por falar no Insolência, a banda está precisando urgente de um batera. Quem estiver interessado, ligar para 248-0212, falar com o Tadeu (Coluna *Dial 97*, de Dom Floriano, publicada na página 05 do Caderno Cartaz do Jornal O Liberal de 12 de janeiro de 1992).

No dia 10 de abril de 1993 ocorreu ainda o "Esquentando as guitarras", que prometia "a melhor infra estrutura montada até hoje para uma apresentação de rock", como referida na matéria *Bandas vão gravar disco em Mosqueiro*, Janduari Simões, de 10 de abril de 1993, no Jornal O Liberal. Uma semana depois, no dia 17 de abril, conforme relata Leonardo Faria (2007, p. 20) no Barracão da Associação dos Artesão Icoaracienses, ocorreu o Festival de Rock na Estação.

Havia então condições para a aposta em um evento mais amplo, que agregasse grande número de bandas e se diferenciasse dos demais. Era necessário um dia inteiro de *rock*. Um dia na acepção da palavra, com 24 horas. Foi então criado o Projeto 24 Horas na Praça.

24 HORAS NA PRAÇA E NA HISTÓRIA

A gênese do Projeto Rock na Praça 24 horas no ar, ou simplesmente Rock 24 Horas, como ficou conhecido, está diretamente ligada ao Teatro Experimental Waldemar Henrique. Por um lado, pelo fato de Fernando Rassy, então diretor do Teatro, ser também o responsável pela idealização e organização do festival. Por outro, pelo fundamental papel do Teatro na constituição do circuito e no fortalecimento da cena *rocker* de Belém durante a década de 1980.

A boa localização do Teatro, bem como a disponibilidade de pautas e a logística para os eventos, destacados no tópico anterior, possibilitaram o estabelecimento de um ciclo musical e mercadológico que incentivou o fortalecimento de algumas bandas e conferiu papel de destaque do Waldemar Henrique na cena e no circuito *rocker* de Belém no período. Mais que isso, possibilitou e mesmo criou condições para alguns grupos consolidarem público na capital paraense e mesmo buscarem e alcançarem projeção nacional.

Observando este panorama, Ismael Machado afirma que tais possibilidades comerciais foram observadas por setores do governo ligados à cultura, em especial por Fernando Rassy. Para o jornalista (2004, pp. 219-226), um festival mais amplo, que agregasse maior público parecia ser imperioso e esta foi a motivação para a criação do Festival Rock 24 horas, em 1992. No entanto, na conversa que tive com Rassy, o teatrólogo afirmou que a gênese do Rock 24 Horas não estava ligada somente a estes aspectos "mercadológicos", como é apresentado por Ismael, mas sim ao modo de utilização do Teatro Waldemar Henrique, como é possível notar no seguinte trecho da conversa:

> "Em novembro (de 1990) o La Penha me convidou pra ser diretor do WH, mas eu não aceitei. Aí ficava, enganando, enganando, enganando, não dava resposta, dizia que não queria, ficava naquela história. Aí quando foi em janeiro, dia 18 de janeiro de 1991 que eu fui assumir por uma certa pressão familiarzinha também, que não era meus planos não. Aí chegando lá eu vi a história, o teatro desacreditado, o teatro muito marginalizado né, era um puteiro à noite, uma história assim mais ou menos, guardas alugavam ali pros travestis e coisa pra transar dentro do teatro, tinha banheiro ali, toda uma história né? Mandamo trocar tudo, demo uma moral pro coisa e via que não tinha público o teatro, porque tinha toda uma fama de droga e bandidagem... Aí começamos a trabalhar projeto infantil no domingo, já que a praça era muito cheia, pra poder dar outra visão, pra família ir pra dentro do teatro, começamo a tentar ir reformando o teatro sem nunca ter fechado o teatro. Eu reformei aquele teatro sem fechar o teatro, reformando por parte, mas não fechamos o teatro. Aí eu vi que pela história, pelas pautas, tinha muita banda de rock. Mas eu pensava que eu tinha

> que fazer um grande projeto pra jogar na mídia, pra mídia colocar o Teatro Waldemar Henrique em evidência. Eu até tinha uns contratos que eu pedi lá pra dentro por uma escritora, uma jornalista, aliás, e eu pensava que tinha que ter um projeto grande. Só que eu achava que era grande assim, pra gente colocar o teatro em evidência aqui pra Belém mesmo, uma coisa que eu não tava pensando... em nada... Aí me isolei, fiquei pensando uma noite inteira, aquela história toda, lá em Icoaraci, aí eu vi uma.. Quando eu fui no banheiro do bar que eu tava aí eu vi assim 'Farmácia vinte e quatro horas', aí eu pensei 'vou fazer um festival vinte e quatro horas', mas eu sabia que teatro não podia ser, porque era uma discussão muito longa negócio de troca de cenário. Hoje em dia a gente já faz com tranquilidade, já estudamo todo esse processo. Então na época de imediato era... Era a música. E como tinha muita história eu disse 'vou fazer o rock, já que o rock quando vai pro teatro lota e o rock sempre é rock, gosto de rock também, então vou fazer assim, dentro de um esquema pra estúdio'[106].

Como se vê, mais que uma simples reação ao fortalecimento da cena e circuito *rocker* de Belém durante o final da década de 1980 e início de 1990, a produção do Rock 24 Horas foi envolvida por outros fatores, inclusive políticas, o que possibilita a existência de diversas versões para sua criação, relacionadas a motivação e interesses de seus idealizadores e consumidores. Exemplo disso é a fala de Joe Ferry em entrevista a Bernard Artur Silva, na época guitarrista da banda *Black Mass*,

> O Rock 24 Horas, ele é um golpe, na verdade. O Fernando Rassy, se é que pode citar nome aqui, ele era diretor do teatro. Então, os shows eram internos. Era dentro do teatro. E o Rassy, começou a bater de frente com as bandas, aí, começou a ter uma cagada e, as bandas falaram o seguinte: "Vamos fazer um abaixo-assinado, nós, os funcionários do teatro e vamos tirar o Rassy daqui. Nós vamos tirar ele da diretoria do teatro. As bandas, todo mundo. Todas as bandas, vamos fazer um abaixo-assinado e vamos tirar ele daqui". Ele, muito esperto, fez o seguinte, fez uma reunião com todas as bandas e falou: "Eu sei que vocês querem me tirar daqui, da diretoria do teatro, mas, agora, eu vou passar a perna em vocês. Eu idealizei um festival que ninguém nunca pensou em fazer: "24 Horas de Rock No Ar"". Isso foi uma jogada dele, pra não sair do teatro. Ou seja, com "24 Horas de Rock No Ar", ele ganhava atenção da mídia, né? Não tinha nem MTV na época, aqui. Até a MTV veio cobrir esse festival. Ele pegou uma verba da SECULT, ou seja, ele conseguiu safar o lado dele e, ao mesmo tempo, ajudar, de uma certa forma, as bandas (SILVA, 2010, p. 664).

Mais do que uma possível informação de bastidores, o que a passagem acima põe em relevo é o papel estratégico dos cargos de diretores de espaços culturais na cidade. Como afirmou Márcio "Kalango" Matos, "quem tem a classe artística na mão tem voto, então tem poder, tá

[106] Em entrevista realizada no dia 27 de fevereiro de 2013, à tarde, na sede da Federação Paraense de Teatro, administrada pelo próprio Fernando Rassy e localizada na Av. João Paulo II, no bairro do Marco, Belém.

eleito"[107]. Este panorama parece não ser exclusividade de décadas atrás, afinal até hoje os principais eventos e espaços culturais da cidade de Belém possuem ligação e/ou são mantidos pelo Governo do Estado ou pela prefeitura da capital paraense.

Conforme a análise de Fábio Castro (2011) e comentário de Márcio "Kalango" Matos, o governo sempre foi o grande responsável pela cultura no Estado. No caso do *rock*, na década de 1980, isto se acentuou com a presença de *shows* em locais coordenados pela iniciativa pública: além do Teatro Experimental Waldemar Henrique, outros espaços como os já citados o Centur, o SESC e Ginásio da Escola Superior de Educação Física apresentarm programação voltadas ao *rock*. Não se constituindo no resultado de uma política cultural mais ampla, tal abertura ao *rock* pode ser compreendida também como um modo de aproximação dos jovens e da classe artística, garantindo assim certa associação que evitasse grandes conflitos.

Por estes motivos, o apoio do Governo e organização para evitar qualquer tipo de problema que provocasse reações negativas foram tomados. Ao falar das providências necessárias para a produção e realização do Festival, Rassy destacou o contato com chefes de gangues à fim de evitar confrontos e outros problemas durante os *shows* ou nas imediações da Praça da República, onde o Rock 24 Horas foi realizado:

> "Então chamei uma equipe pra estudar, próprio funcionário do teatro, tinha músico lá dentro, aí bem dizer o governo assumiu sozinho, depois que a Antarctica entrou, mas na verdade foi o governo que assumiu e pra nossa surpresa foi um sucesso nacional e internacional logo o primeiro né, a ponto de eu convocar as pessoas todo mesmo, as gangues né, que 'eram os diabinhos', que diziam, pra não brigarem pra não acabar com o rock, então ia ter reunião direto com eles nas... como é que chama? Na própria... No próprio espaço deles, onde eles marcavam eu ia" [108].

A precaução de Fernando Rassy se apoiava no panorama descrito anteriormente de insegurança pública causada, durante a década de 1980 e início de 1990, principalmente pela presença de gangues de rua. Tal panorama não está alheio ao contexto político por que passava o país e Belém na época. As tensões que envolviam manifestações pelas Diretas Já! e também pela

[107] Como afirmou em entrevista realizada na tarde do dia 04 de janeiro de 2013, em sua residência, no bairro da Marambaia, Belém.
[108] Como afirmou Fernando Rassy, em entrevista realizada no dia 27 de fevereiro de 2013, à tarde, na sede da Federação Paraense de Teatro, e localizada na Av. João Paulo II, no bairro do Marco, Belém.

concessão da meia passagem aos estudantes, colocavam em destaque também o papel do governo, ao ter que lidar com tais pressões.

Em meio a este panorama, a primeira edição do Rock 24 Horas foi realizada nos dias 4 e 5 de abril de 1992, com 25 bandas locais, conforme a matéria *Têm início amanhã à noite o "Rock na Praça 24 Horas no Ar"*, publicada na página 04 do "Caderno D", do Jornal Diário do Pará, em 03 de abril de 1992. A matéria ainda destacava a ordem de apresentação das bandas, que era a seguinte: Jolly Joker, Dr. Stein, Delinquentes, Solano Star, Contraste Social, Paradoxo, Narcose, Metáfora, Orador, Morfeus, Gestapo, Retaliatory, Baby Loydes, Anjos do Abismo, Falsos Adeptos, Espargo de Marfim, Sala 19, Insolência Públika, DNA, Mosaico de Ravena, Tribo, Black Mass, Quadrophenia e Álibi de Orfeu[109].

Na imagem abaixo, da primeira edição do Rock 24 Horas, realizada de 21h de 04 de abril até 21h de 05 de abril de 1992, na Praça da República, localizada na Av. Presidente Vargas, é possível notar uma grande propaganda do governo do Estado, então com o *slogan* "Pará Governo de Trabalho", numa referência e "rima" ao então governador Jader Barbalho.

Imagem 13. A banda *D.N.A.* se apresenta na tarde de domingo, durante a primeira edição do Rock 24 Horas, em Belém. **Fonte:** *"Metal City": apontamentos sobre a história do Heavy Metal produzido em Belém do Pará (1982-1993)* (SILVA, 2010, p. 677).

[109] Informação presenta na matéria *Têm início amanhã à noite o "Rock na Praça 24 Horas no Ar"*, publicada na página 04 do "Caderno D", do Jornal Diário do Pará, em 03 de abril de 1992.

É possível notar na imagem um pequeno palco, com estrutura simples, teto de lona e também uma razoável aparelhagem de som que, no entanto, parecia não alcançar toda a praça, como referido por alguns interlocutores. Curioso observar o comentário de Marco Antônio, o Markinho, ex-vocalista da banda *Violetha Púrpura*, que se apresentou em todas as edições do Festival, ao observar essa infraestrutura, ao lembrar da estrutura que, ainda que fosse ruim, era considerada uma das melhores no período, especialmente pelas bandas iniciantes. Para Markinho, no período analisado, "as bandas corriam atrás, se juntavam, tinham ideias, juntavam 5 ou 6 bandas pra fazer show no teatro são Cristóvão onde pois começamos a a...a fazer show, tinha o Rock seis horas, né, que o pessoal fazia ali naquele anfiteatro do... de São Brás, então começamos a fazer coisa pra não morrer, né"[110], destacando iniciativas citadas anteriormente, como passar em salas de aula para divulgar suas apresentações.

Devido ao sucesso da primeira edição, ainda em 1992, foi realizada a segunda edição do Rock 24 Horas, nos dias 28 a 29 de novembro, também na Praça da República. O evento contou com 35 bandas, número que ainda assim não possibilitou a participação de várias outras que compunham a cena *rocker* do período.

[110] Na noite do dia 17 de março de 2013, realizada em sua residência, na Av. Ferreira Pena, no bairro do Umarizal, Belém.

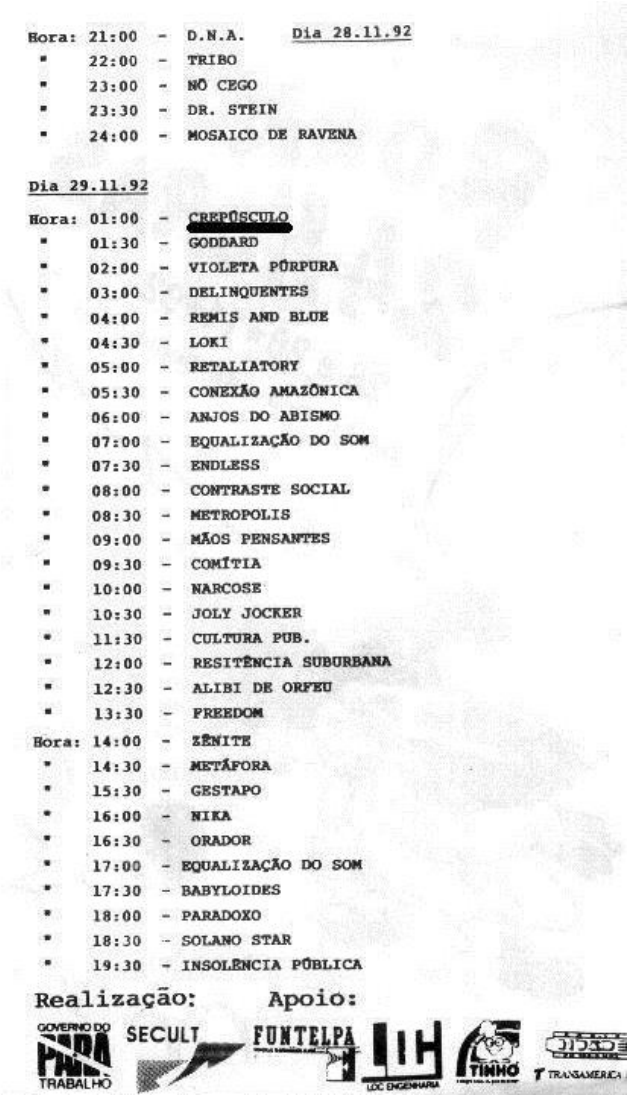

Imagem 14. *Lineup* da segunda edição do Festival Rock 24 Horas, realizado de 28 a 29 de novembro, na Praça da República, em Belém. **Fonte:** Acervo pessoal de Márcio "Kalango" Matos. Imagem disponível em < https://fbcdn-sphotos-a-a.akamaihd.net/hphotos-ak-ash3/563377_10200410619129081_1116582396_n.jpg>. Acesso em 10 de abril de 2013.

Nesta edição do Festival, não somente o número de bandas que se apresentaram aumentou, mas também houve o patrocínio, inclusive de duas cervejarias nacionais, a Brahma e a Antarctica[111]. Novamente, a programação ocorreu bem, não foram registrados incidentes graves durante as 24 horas de *rock* no local, apenas casos de consumo de bebidas alcóolicas em excesso.

Com os dois festivais bem sucedidos, criou-se uma grande expectativa para a terceira edição do Rock 24 Horas. Até sua realização, em 24 de abril de 1993, no entanto, diversas

[111] Como afirmou Fernando Rassy, em entrevista realizada no dia 27 de fevereiro de 2013, à tarde, na sede da Federação Paraense de Teatro, e localizada na Av. João Paulo II, no bairro do Marco, Belém.

polêmicas surgiram, como a mudança de local para a Praça Keneddy, hoje Praça Waldemar Henrique, a não inclusão de bandas que tinham participado com êxito das primeiras edições, problemas quanto ao regulamento e seleção de grupos e uma briga de recursos contra bandas que não possuíam um ano de atividade comprovada[112].

A terceira edição do "Projeto Rock na Praça 24 horas no Ar", ou simplesmente "Rock 24 horas" foi organizada pela Secretaria de Estado de Cultura – SECULT, então administrada por Guilherme de La Penha e Mariano Klautau Filho, produtor e programador da Rádio Belém FM e também vocalista da banda *Solano Star*. Fernando Rassy, idealizador do projeto, apenas cedeu os direitos de utilização do nome e não participou diretamente da organização, apenas deu algumas sugestões e mesmo "conselhos" aos organizadores, como contou na entrevista realizada[113].

Os problemas anteriores provocaram certa "tensão" antes mesmo da realização do festival. Este panorama não foi deixado de lado na matéria *Rock crava raízes na praça*, de Cláudio Leão, em 24 de abril de 1993, dia de início do Rock 24 Horas:

> Mesmo com todos os atropelos de percurso (as críticas, a mudança de local e até a desclassificação de bandas), o Rock 24 Horas chega à terceira versão (...) serão 22 bandas e não mais 26 como a comissão julgadora escolheu em princípio. Tudo porque as bandas Comitia e Metrópolis enviaram um requerimento á comissão solicitando um novo exame no histórico das bandas Nika, Cultura Pop Endless, Mooshadow e Deuzwuyth. As requerentes alegaram que tais bandas não possuem um ano de existência como manda o regulamento (LEÃO, Cláudio. Rock crava raízes na praça. O Liberal. Belém, 24 de abril de 1993, Caderno Cidades, p. 06).

De acordo com alguns dos entrevistados, como Sidney KC, Márcio "Kalango" Matos e Ismael Machado, outro problema foi a estratégia de segurança do evento: a organização do festival não entrou em contato com a Polícia Militar para garantir a segurança do mesmo, deixando tal função totalmente a cargo da empresa Gang Mexicana. Conhecida por seus atos violentos e rivalidade com gangues de rua, a Gang não era bem vista na época por parte dos jovens, o que causou receio desde seu anúncio.

Apesar destas circunstâncias, o Festival possuiu uma pré-produção mais bem estruturada no que diz respeito a utilização e aproveitamento do espaço da Praça Kennedy. Um palco maior e camarins com ar refrigerado foram construídos visando, mais que o conforto de bandas e

[112] Ver mais em MACHADO, 2004.
[113] No dia 27 de fevereiro de 2013, à tarde, na sede da Federação Paraense de Teatro, e localizada na Av. João Paulo II, no bairro do Marco, Belém.

produtores, uma boa impressão por parte dos jornalistas que cobririam o evento. Com grande divulgação e repercussão, o Rock 24 Horas atraiu a atenção de canais de TV como a MTV, umas das principais do segmento musical atualmente e a única de grande expressão do tipo no período.

Indo além, pela primeira vez o Rock 24 Horas contaria não somente com bandas paraenses, como era o objetivo inicial, mas com a presença da banda Virna Lisi, de Minas Gerais, trazida pelo produtor musical Pena Schmidt, um dos responsáveis pelo surgimento dos *Titãs*, *Ira!* e *Ultraje a Rigor*, entre outras.

De acordo com Sidney Klautau Costa, o principal motivo de Schmidt estar em Belém era assistir a apresentação de sua banda, o *D.N.A*. O músico e economista relata que "almoçamos juntos, eu, o Pena, toda a banda e a produção do Rock 24 Horas, ele veio aqui pra ouvir a gente, todas as bandas, claro, mas principalmente o D.N.A." [114].

Tal interesse ocorreu pelo fato da produção musical de Belém parecer possuir as condições necessárias para se fortalecer mais ainda na década de 1990: um bom número de bandas "autorais" na cidade, a frequência de shows e festivais, além do papel de rádios como Belém FM, Cidade Morena, a criação do Balanço do Rock, programa semanal da Rádio Cultura apresentado por Beto Fares, que passou a se constituir em um grande agregador de bandas de estilos diversos do rock na cidade, além do fundamental papel do Teatro Waldemar Henrique, a "casa de todos os estilos de rock" (MACHADO, 2004). Além disso, o Rock 24 Horas à cada edição chamava mais atenção e tinha aumento não somente no alcance da mídia, como também de público. Exemplo disto é o fato de, apesar da noite de abril de 1993 possuir variada programação cultural[115], as atenções parecerem voltadas ao Rock 24 Horas.

Em conjunto, esses fatores, segundo Ismael, mostravam possibilidades comerciais do *rock* (2004, p. 279)[116], além de colaborar no fomento da cena e do circuito *rock* da capital paraense. Este fortalecimento poderia ter provocado ainda ações mais ousadas ainda, isto por que, segundo Rassy, aquela seria provavelmente a última edição do Rock 24 Horas, afinal estava

[114] Trecho da entrevista com Sidney Klautau Costa, o Sidney KC, realizada no dia 09 de janeiro de 2013.

[115] No mesmo dia, 24 de abril, a banda cover *Beatles Forever*, se apresentou no Teatro Waldemar Henrique. De 22 a 25 de abril, estava em cartaz a peça *Calígula*, com Edson Celulari, no Teatro da Paz. Talvez um dos motivos para a não realização do Festival em tal praça, seja, além do interesse dos organizadores em mudarem o evento para outro espaço, o fato desta peça já estar agendada para tal período. Resultado do panorama em desenvolvimento do axé na música nacional, no dia 24 de abril, houve ainda a apresentação da banda *Reflexu's*, na sede da AABB, na BR-316.

[116] No início da década de 1990, algumas bandas também tocaram no Festival de Verão de Salinas, município do interior do Estado, o que ajudou a estreitar as relações entre a banda *Álibi de Orfeu* e bandas nacionais como *Barão Vermelho* e, posteriormente, apresentações em programas nacionais, como o Programa Livre, apresentado por Serginho Groisman. Em setembro de 1992, a banda de *thrash metal Morfeus* mudou-se para São Paulo, à fim de consolidar a sua carreira.

planejando um festival mais amplo ainda, o Rock 48 Horas[117]. Com este panorama, "tudo indicava um novo rumo para o rock paraense. E realmente foi. Só que não da maneira que todos esperavam" (MACHADO, 2004).

Imagem 15. Fotografia de Ary Souza na capa do Jornal O Liberal, de 26 de abril de 1993, mostrando o público durante a última edição do Projeto Rock na Praça 24 horas no ar.

Ao contrário das previsões de que a cena musical da cidade teria um crescimento e desenvolvimento em escala nacional, ganhando espaço na "grande mídia" do Centro-Sul, o que ocorreu, na verdade, foi o enfraquecimento desta cena a partir do Rock 24 Horas, afinal

> Às duas da manhã o Jolly Joker subiu ao palco. Eufórico com a energia da banda, um rapaz subiu ao palco, algo comum em qualquer show de banda punk ou de metal. Foi agarrado por dois seguranças da Gang Mexicana. Ao resistir à abordagem foi agredido e depois atirado ao meio do público.
> Revoltado com o que viu, o vocalista Carlos Ruffeil reclamou ao microfone. Foi a centelha que faltava para acender o pavio da multidão. Integrantes das gangues dos Carecas e do Terror armaram-se de pedaços de pau, pedras e garrafas, investindo contra o palco na tentativa de agredir os seguranças (MACHADO, 2004, p. 224).

[117] Como afirmou em entrevista realizada no dia 27 de fevereiro de 2013, à tarde, na sede da Federação de Arte Cênica Estadual, localizada na Av. João Paulo II, no bairro do Marco, Belém. Fernando Rassy já realizou entre 2012 e 2013 duas edições do Festival Teatro 24 Horas no Ar e Festival Teatro 30 de Horas no Ar.

O fato foi noticiado no jornal O Liberal, como segunda matéria de capa, possuindo a fotografia de destaque da página principal, que dedicou ao ocorrido uma página completa no Caderno Cidades, destacando diversas versões e opiniões sobre o resultado do Festival com a manchete *Festival acaba em pancadaria*:

> O que deveria ser a terceira versão de um dos maiores eventos do rock paraense acabou numa grande pancadaria na Praça Kennedy, com dezenas de feridos e pelo menos 70 presos, que foram liberados ontem pela manhã. O projeto Rock 24 Horas, uma promoção da secretaria de Estado de Cultura (SECULT), iniciada na noite do último sábado, com encerramento previsto para as 21 horas de domingo, acabou às 3 horas da madrugada de forma muito violenta (SOUZA, Ary. Festival acaba em pancadaria. O Liberal, Belém, 26 de abril 1993, p. 14)

O *rock*, que sempre primou pela escuridão desde sua vestimenta característica até seu horário para *shows* tinha sua cena (e seu circuito) enfraquecidos a partir de uma madrugada de abril. Ainda no dia 25 de abril, pela manhã, o governo anunciou o fim do Projeto Rock 24 Horas e, meses depois, ao assumir a Secretaria de Cultura, o arquiteto Paulo Chaves encerrou a oferta de pautas no Teatro Waldemar Henrique (MACHADO, 2004). Assim, a cena e o circuito de *rock* perderam seu principal ponto de encontro e de referência e termos como "queda", "abalo", "interstício", "vácuo", "hiato" passaram a ser referidos ao se comentar o que veio depois do ocorrido, como afirmado pelos interlocutores.

Ainda hoje são feitas interpretações sobre o incidente, espécie de caça às bruxas sobre os culpados e o porquê da produção de *rock* da cidade não ter conseguido alcançar a esperada consolidação na cena musical nacional. Uma destas interpretações é feita por Márcio "Kalango" Matos, para quem a ausência de policiamento no local, considerado até hoje como um ponto de encontro entre "moradores de rua", crianças e adolescentes em situação de risco e dependentes químicos, é vista com certa desconfiança.

O analista de sistemas fala até mesmo em uma possível "conspiração", ou seja, uma resposta aos jovens manifestantes "planejada" por parte do governo que, ao transferir de local o Rock 24 Horas para a Praça Kennedy reconhecidamente mais "perigosa" e "acatar" o pedido dos músicos, que não queriam a presença da polícia no evento, possibilitou então uma situação ampla de risco, que resultou em uma série de brigas, que envolveram principalmente as gangs que atuavam na praça, como a do Terror, que posteriormente daria origem à Torcida Uniformizada Terror Bicolor, do Paysandu Sport Club e dos Carecas contra a Gang Mexicana. Para "Kalango",

o ocorrido pode ser considerado uma espécie de "resposta" às manifestações pela meia passagem, que semanalmente se dirigiam ao governo estadual, responsável pela Secretaria de Cultura.

Interpretações à parte, o que se sabe é que o estopim para as brigas que ocorreram na última edição do Festival foi, além da agressão de um jovem por parte da Gang Mexicana em cima do palco durante o *show* da *Jolly Joker*, foi também a rivalidade das gangues de rua (e mesmo de alguns dos indivíduos presentes no festival) com a empresa de segurança.

Curiosamente, na edição do Jornal O Liberal, de 25 de abril de 1993, no mesmo dia do Rock 24 Horas, mas que, como normalmente é feito na produção jornalística, foi encerrado ainda no sábado, dia 24, pela manhã, dedicou uma página inteira para discutir a presença de gangues de rua na cidade. Trata-se da matéria *O rastro da morte das gangues*, onde são destacadas diversas gangues, como a "PR" ("Pichadores Revoltados"), do bairro da Cremação, "Malucos", da Passagem Ex-Combatentes, "Terremoto da Tupinambás" (que contava com a participação de mulheres) e a "VASP" (Vagabundas Sustentadas pelos Pais), a já citada "Turma do Terror", do bairro da Pedreira e as turmas do "Cabo Leão", da "Rua do Muro", do "Pânico", "D.E." e "Turma do Monstro", que atuavam principalmente nos bairros do Jurunas, da Cremação e do Guamá.

Na matéria são ainda discutidos os motivos para tais agrupamentos juvenis urbanos, com destaque para a participação de pichadores, a falta de políticas e espaços públicos de lazer. Ao lado dos pichadores, as gangues de rua teriam também como origem os grupos de "porradeiros" que surgiram ainda no início da década de 1980, que se dedicavam somente ao confronto com outros grupos rivais, como a "Turma da Bailique", "Turma do Capuchinhos", "Turma da Tamandaré", também citados na matéria.

Além deste panorama de violência, que de certo modo passou a ser associado ao *rock*, com o fechamento das portas do Waldemar Henrique para as bandas de *rock*, a produção perdeu seu grande espaço agregador e mesmo divulgador. É certo que a cena não terminou de um dia para a outro, nem somente com a mal sucedida última edição do Rock 24 Horas, mas já vinha passando por um processo mais amplo, em que o próprio *rock*, em escala nacional, perdia espaço. Isto porque, no início da década de 1990 assistiu a abertura política e *impeachment* de Fernando Collor, substituído por Itamar Franco, que implantou o Plano Real, consolidado no governo seguinte do sociólogo Fernando Henrique Cardoso. Logo, as lutas políticas e econômicas tiveram fim, bem como a luta pela meia-passagem, já em vigor no período.

Musicalmente, em escala nacional o que se viu foi o fortalecimento de duplas sertanejas, grupos de axé e pagode, que terminaram por incentivar a produção e consumo destes ritmos na cidade[118]. Belém também possuía a lambada, destaque em novela global e outras bandas que, mesmo contendo uma classificação rítmica "híbrida", ainda trabalhavam "marcas" da região, como grupo *Fruta Quente* e *Warilou*. O *rock*, que desde sua gênese foi compreendido como um gênero para massas e à margem de grandes apoios, ficou enfraquecido, teve sua produção e difusão diminuída, assim como o número de rádios com programação regional em Belém[119].

O insucesso do último Rock 24 Horas colaborou para o desenvolvimento de uma construção memorialística que permite fazer inferências a um possível espírito de época que possuiu também como "característica" o aumento no número de produções culturais e a busca por uma nova postura em relação ao(s) modo(s) de se fazer e compreender a arte e a cultura de massa. Para Marcus Dickson,

> Parece que com a destruição do 24 Horas e com toda aquela onda, não morre só o rock paraense, morre a criação, morre a forma, morre uma vontade de se fazer, morre... E aí de repente todo mundo passa só a banda cover, cover, cover, cover, cover... E se abriu um mercado maravilhoso pra esse pessoal que de repente, que foi os barzinhos... A década de 1990 começa, né, os barzinhos, o cover e pronto. Aí se tem uma nova realidade, um novo mundo, um novo tudo[120].

É ainda Dickson que afirma "acho que os anos oitenta morrem nos anos oitenta mesmo. Os anos noventa nascem no Rock in Rio", fazendo referência a um novo modo de relação ao mercado e a produção musical. É interessante ainda observar o comentário de Ismael Machado, em entrevista realizada, sobre o que veio depois do Rock 24 Horas, quando afirma que

> "O rock voltou para aquela posição de onde muitas vezes não deve sair. É muito estranho quando o rock começa a virar trilha sonora de patricinha e de mauricinho, digamos assim. Quando o rock sai do quarto do moleque e vai para

[118] A difusão e "concorrência" destes ritmos em Belém ocasionou também um declínio do "movimento brega" (COSTA, 2009, p; 28), o que sugere uma prevalência de tais gêneros nacionalmente difundidos em detrimento da produção local, seja de *rock* ou de um ritmo mais "popular e massivo", como o brega.

[119] Sobre isto, ver mais em *O Pará nas ondas do rádio*: http://www.oparanasondasdoradio.ufpa.br/1980.htm. Acesso em 28 outubro 2010.

[120] Em entrevista realizada na manhã do dia 02 de março 2013, em sua residência, localizada no bairro da Cidade Velha, em Belém.

> a sala de estar é muito estranho, né? Ele começa a perder coisas que são referência, né?"[121]

Durante a conversa, Ismael ainda se referiu ao período pós Rock 24 Horas como "um período de entressafra que acaba fazendo com que depure de novo, porque aí tu vê quem realmente tinha aquela coisa de rock continua fazendo, como o Jayme do Delinquentes, que nunca parou" [122]. Jayme continua em atividade, outros músicos e bandas também. Até mesmo certo "espírito oitentista" parece permanecer existindo para algumas pessoas em Belém, como veremos no próximo capítulo.

[121] Trecho da entrevista realizada com Ismael Machado na manhã de 04 de março de 2012, na Universidade Federal do Pará.
[122] Trecho da entrevista realizada com Ismael Machado na manhã de 04 de março de 2012, na Universidade Federal do Pará.

CAPÍTULO 04

"ANOS OITENTA" AINDA HOJE (?)

O espírito de uma década não obedece ao calendário, seus sinais e símbolos podem se esparramar um pouco pra lá, um pouco pra cá.

Arthur Dapieve, BRock

O PASSADO AINDA PRESENTE

Em um dos diálogos de *As cidades invisíveis* (1992), de Ítalo Calvino, entre "o maior viajante de todos os tempos", Marco Polo, e o imperador tártaro Kublai Khan, é discutido que "os passados mudam de acordo com o itinerário do viajante". Isto é, não somente os objetivos futuros seriam modificados de acordo com as vivências e experiências dos sujeitos, mas também a compreensão sobre o que foi vivido.

É possível ampliar tal referência literária e metafórica e fazer outras indagações: e quando um sujeito cria ou vislumbra itinerários no passado, que não viveu, rememorando ou mesmo idealizando-os? E quando evoca períodos que desejara ter vivido, e tenta de algum modo se "aproximar" deles, não somente historicamente, mas buscando experiências "comuns" de uma época passada? Mais que isso, e quando os passados parecem persistir ou mesmo são forjados, constantemente atualizados?

Tais questões não apontam somente para a existência ou mesmo compreensão de um possível *spleen*, compreendido por Walter Benjamin como "um sentimento que corresponde à catástrofe em permanência" (2006, p. 392). Citando Benjamin, Fábio Castro complementa afirmando que o *spleen* poderia ser traduzido como uma lembrança sensual, memórias inconfortáveis ou ainda como certo gênero de nostalgia ambivalente (porque presa a um presente pouco visível) que chama de "saudades do desconhecido" (1995, p. 23).

A referência ao *spleen* – que também pode ser considerado um modo peculiar de experiência, observemos – ganha contornos mais fortes em Belém, afinal a história e mesmo vários lugares de fala que são reproduzidos sobre a cidade, inclusive por sua população, carregam por vezes termos relacionados à nostalgia, à melancolia. Destas referências, a principal parece ser a dirigida à *Belle Époque*, período em que a extração do látex possibilitou a transformação da fisionomia de Belém em uma paisagem urbana, com hábitos possibilitados pela riqueza do "ouro

branco" e, posteriormente, uma decadência econômica e social de grande impacto sobre a população.

Semanticamente, o filósofo Benedito Nunes (2006, Introdução) já atentara que a própria expressão "Bela época" é recoberta por certa nostalgia que, mais que denotar um período histórico, o qualifica. "Como bela época que foi, já não existe mais", complementa Nunes (2006, Introdução), porém ainda carrega em si um ponto de referência do que pode ser melhorado, modificado, que pode "evoluir"[123]. Observando este lugar de fala que confere tal peculiaridade à *Belle Époque*, Maurício Costa destaca que

> O discurso nostálgico de construção simbólica da Belém do presente não é senão um discurso ideologizado, defendido basicamente pelas empresas turísticas, notadamente as públicas, ou embutido em obras públicas associadas, mesmo que em parte, ao empreendimento turístico (COSTA, 2006, p. 161).

Ampliando esta observação, algumas referências permancem na cidade, seja em avenidas (como o Boulevard Castilhos França, por exemplo), em prédios como o Teatro da Paz, o Palácio Antônio Lemos (sede da Prefeitura Municipal de Belém) e a loja Paris N'America (que conserva apenas o nome e localização, no bairro do Comércio, embora tenha sido totalmente transformada). Há ainda referências exteriores, como a edição nº 172, de dezembro de 2011 da Revista BRAVO!, que destaca a diversidade da atual produção cultural paraense, utilizando tal denominação não como uma "volta" a décadas anteriores, mas sim como um indicador de possíveis semelhanças e desenvolvimento de um panorama cultural de grande projeção. Tais situações, deste modo, parecem colaborar para manter a ocorrência dos lugares de fala "A era da Borracha" e "Belle Époque".

Há ainda outros lugares de fala que podem ser citados como pertencentes ao imaginário e memória da capital paraense, como, por exemplo, "No tempo do Barata", fazendo referência ao período entre as décadas de 1930 e 1950, em que Joaquim de Magalhães Cardoso Barata, mais conhecido como Magalhães Barata, governou o Estado do Pará em três momentos e adotou um modelo de administração populista e mais ligado às camadas mais pobres da população. Com estas ações de proximidade e grande investimento na segurança pública da cidade, o período

[123] Deste modo, a perspectiva de "futuro" estaria ligada, curiosamente, ao passado. Discuto de forma mais ampla esta compreensão de "progresso" em meu Trabalho de Conclusão de Curso. Ver mais em OLIVEIRA, 2010.

parece ter se mantido até hoje como referência como o período de maior "progresso" ou "desenvolvimento"[124] da cidade, mesmo na memória de pessoas que não viveram tal época.

É importante esclarecer que "lugar de fala" não se constitui em um conceito estritamente linguístico, tampouco é exclusivamente sociológico, como alerta o comunicólogo José Luiz Braga (2000, p. 166). O lugar de fala pode ser observado quando se nota uma ênfase, permanência e mesmo recorrência de determinados termos e/ou expressões em discursos e modos de representação. É ainda Braga que esclarece que a preferência por "fala", em detrimento de "texto" ou "discurso", por exemplo, se explica

> Possivelmente porque tendemos – mais que aos outros vocábulos – a associar o conceito de "fala" a uma situação concreta, específica, historicamente descritível. A fala, no seu sentido restrito, é sempre um evento, acontece naquele momento, e – embora possa ser contada e repetida – é *sempre referida à situação com a qual "faz evento"* (BRAGA, 2000, p. 166, grifo meu).

O que interessa, portanto, é a situação a qual se relaciona, o contexto mais amplo que a utilização de determinada expressão faz referência. Atento a isto, ainda que esta pesquisa tenha como substância principal o relato das experiências dos sujeitos que viveram e fizeram parte da cena e do circuito *rock* em Belém especialmente entre os anos de 1982 e 1993, acredito que seja oportuno e mesmo necessário observar que uma geração posterior à "oitentista" parece carregar características e/ou mesmo buscar vivenciar de algum modo aquele período ou ainda receber estímulos para tal.

Estas relações também são possibilitadas pela utilização de lugares de fala que se referem à "década de oitenta" como marcante para a produção cultural da cidade, o que nos aproxima de outra característica fundamental para a compreensão do lugar de fala, como o próprio nome sugere: isto é, há que se notar o papel da "localidade" nas referências apresentadas. Citando Lucien Goldman e discutindo seu objeto de pesquisa, isto é, a chamada "moderna tradição amazônica", já referida anteriormente, Fábio Castro esclarece que lugar de fala, para um estrangeiro,

124 O "desenvolvimento" que até hoje permanece no imaginário de grande parcela da população, segundo registros históricos, não foi homogêneo, mas se restringiu a poucos "contemplados". "Nunca houve tantos ricos no meio de tanta pobreza. Nos trabalhos de extração, os nordestinos, fugindo à grande seca de 1877, substituiriam os índios", afirma Benedito Nunes (2006, Introdução).

> pode passar despercebido. É nele que se realiza a festa secreta da cultura. O não estrangeiro, por sua vez, necessariamente conhece-o. É capaz de senti-lo, traduzi-lo, percorrê-lo ou entendê-lo mesmo sem dele participar. Plataforma de aporte de todas as falas sobre um determinado tema, o lugar de fala é um receptáculo da experiência social e um ponto de ebulição para as vivências individuais (CASTRO, 2011, pp.125-126).

É justamente observando estas circunstâncias que destaco neste capítulo apontamentos que podem servir para mostrar quanto determinadas temporalidades, espíritos, parecem não ficar "restritos" a períodos cronológicos, mas sim serem, idealisticamente, passíveis de evocação por pessoas que não vivenciaram períodos anteriores e que de algum modo tomaram conhecimento e se interessam por determinadas particularidades. Além disso, tais lugares de fala parecem ser circunscritos em determinada regionalidade, em que os "estrangeiros", isto é, os não habitantes de determinado local, desconheceriam ou teriam dificuldades em compreender tais referências.

Tendo em vista este contexto, é necessário nos aproximarmos de referências e usos do lugar de fala que apresenta a década de 1980 ou os "anos oitenta" como um período em que a produção cultural ganhou certo destaque e mesmo "efervescência", resultando até hoje em discursos que transformam tal período em uma época de grande expressão cultural.

Muito deste panorama local talvez se deva às ações do poeta e professor João de Jesus Paes Loureiro, então Secretário de Cultura do Estado do Pará, como foi discutido anteriormente. O período de mobilização cultural, capitaneado por ações governamentais que incentivaram o desenvolvimento de cenas e circuitos artísticos e culturais, terminou por incitar a criação de público e o desenvolvimento de inciativas privadas como bares e casas de *show* que também apresentavam programações de *rock*. Não devemos esquecer também, caro leitor, os panoramas nacional e mundial, já aqui referidos, que apresentavam ainda este fortalecimento da produção de *rock*.

Tais contextos parecem influenciar a busca por certo lugar de fala por parte de pessoas que nem ao menos viveram aquela época. Um espírito de época parece então ser "evocado", envolvido por singularidades que incitam a busca de "voltas", despertando curiosidade e vontade de maior aproximação que permita interpretações, inclusive do autor desta dissertação. Indo além, este texto também pode ser considerado não um "reprodutor" de tal lugar de fala, mas sim mais uma obra que esteja presente na literatura sobre o período. Por outro lado, é interessante notar que esta dissertação foi escrita durante um período em que diversas produções culturais, principalmente musicais, se voltam e buscam referências de décadas anteriores.

Os últimos anos foram profícuos neste sentido. Exemplos em Belém do Pará são vários, como a existência e grande participação do público em festas como "Black Soul Samba". Realizada às sextas, geralmente no Bar e Restaurante Palafita, localizado na Rua Siqueira Mendes, no Bairro da Cidade Velha, a festa apresenta em sua programação discotecagem de canções de *soul* e da Tropicália, além de músicos paraenses e, por vezes, artistas nacionais, como ocorreu em dezembro de 2012 com a vinda do guitarrista baiano Pepeu Gomes.

Além disso, é visível o crescimento de um movimento artístico e cultural, apoiado pelo Governo do Estado do Pará, que ganha destaque na imprensa nacional, especialmente através de músicos paraenses que apostam em uma tríade dos gêneros musicais como guitarrada, carimbó e brega, gestados entre as décadas de 1960 e 1980. O grande ponto agregador desta produção é o Festival Terruá Pará, organizado e promovido pela Secretaria de Comunicação do Estado do Pará, que vem sendo realizado desde 2011, em São Paulo e em Belém. Tamanha repercussão propiciou a citada edição especial da Revista BRAVO! sobre a produção cultural contemporânea paraense. Outro ritmo que faz parte desta programação é o tecnobrega, gênero que, mesmo sendo eminentemente contemporâneo, urbano e com origem periférica, possui fortes influências do brega, como o nome sugere, da lambada e também de ritmos caribenhos, que aqui aportaram durante a década de 1960.

Indo além, casas de *show*, como o Bar Café com Arte, no bairro de Nazaré, o Bar Mormaço, na Cidade Velha, o Boêmio Cervejaria, na Av. Visconde de Souza Franco e Old School, na Alm. Waldenkolk, ambos bares e restaurantes localizados no bairro do Umarizal, apresentaram durante o período desta pesquisa, ente 2011, 2012 e 2013, a "volta" de bandas que fizeram sucesso em fins da década de 1980 e primeira metade dos 1990, como *Warilou*, *Fruta Quente* e intérpretes como Wanderley Andrade, respectivamente, artistas ligados à música caribenha, axé *music* e brega, entre outros.

No Bar Mormaço é comum ver tocar Roosevelt Bala, não pelo *Stress*, mas sim pela banda *Zona Rural*, autodenominada "os *cowboys* do Brega". Criada em 1997, a banda estava atenta à influência do estilo *country* no país e resolveu apostar em tal panorama. Atualmente possui repertório variado, com canções próprias, *covers* de *rocks* clássicos e, por vezes, também alguns sucessos da primeira banda de *heavy metal* do país, especialmente o *single* "Coração de Metal", de 2005.

É comum também ver semanalmente apresentações de *Markinho e Banda Violetha*, ou, simplesmente, *Markinho e Banda*, ex-vocalista do grupo *Violetha Púrpura*, que possuiu *rocks* de protesto como "Tudo isso ainda é pouco", referido anteriormente. Com as mudanças no mercado fonográfico, o *Violetha Púrpura* encerrou suas atividades na primeira metade da década de 1990 e seu vocalista migrou para a *Banda Alternativa*, que transitava entre *pop rock*, axé e brega. Anos depois, com a proximidade dos integrantes da *Violetha*, Marco Antônio criou o grupo *Markinho e banda*, apresentando um repertório com versões de *rock* desde a década de 1960 até canções próprias do cantor.

O intérprete pode ser considerado um ícone das mudanças pelas quais não somente a indústria e mercado fonográficos passaram em Belém, mas também na recorrência das referências aos anos oitenta na cidade, ainda que muitas vezes de modo idealizado e forjado por conta do "perigo", tal qual o referido por Benjamin e citado anteriormente, relacionado a possíveis esquecimentos sobre ícones musicais e culturais de décadas anteriores. Neste panorama, diversos outros sujeitos, sejam músicos ou não, necessitam de tal "certificação", isto é, como se a constante referência ao passado, suas trajetórias, vivências e experiências anteriores atribuíssem sentido a suas biografias no presente.

Há que se destacar ainda em Belém a presença de festas e locais com referências à década de 1980. É possível citar, por exemplo, a festa "Só 80", que possui um programa de rádio na Rádio Rauland, apresentado diariamente de 16h às 17h, pelo DJ Gerson Bradock. Em uma das edições do programa, Bradock chegou a afirmar por alguma vezes, ao comentar as festas que promove, que as mesmas são "como fazíamos antigamente", isto é, baseadas em reunir os amigos e dançar ao som da *Disco*, que cada vez mais tomava conta das rádios, dividindo espaço com o *rock* oitentista e mesmo causando certo estranhamento e "desdém" por parte dos roqueiros[125].

Mais que observar esta referência a um estilo musical, o que interessa é atentar para as escolhas linguísticas que denotam e/ou buscam certa aproximação ao que já foi vivido, procurando certificar a qualidade de tal empreendimento festivo ou ainda despertar a curiosidade para experiências que não podem mais serem vividas. Como estratégia de *marketing*, como se vê,

[125] Obviamente o "desdém" não era geral, como é possível notar desde o início deste texto, com Edson Oliveira e seu fascínio por Michael Jackson e pela *Dance Music* ao mesmo tempo que se construía como roqueiro. É interessante notar que também pessoas que não viveram esta época parecem não possuir e mesmo não invocam/evocam esta "segregação". Exemplo disto é a jornalista Lorena Pantoja, de 22 anos, que afirmou acreditar "ter nascido na época errada", como destacou em entrevista no dia 10 de janeiro de 2013, crendo que talvez seu modo de experienciar e observar a realidade parece ser bem mais ligado aos anos 1980 do que propriamente ao período contemporâneo.

recorre-se também à memória, transformando esta em um elemento passível de disputas e mesmo reconfigurações e (re)apropriações cuja base são experiências de décadas passadas.

Algo semelhante, do ponto e vista mercadológico e de apropriação da memória, foi referido por Maurício Costa ao analisar os atuais "bailes da saudade"[126], quando afirma que

> Em outras palavras, a lembrança do que chamamos de passado se produz necessariamente e continuamente no que identificamos como presente. É o presente dos bailes que constitui o sentido da saudade, continuamente revivida a cada festa, ciclicamente recuperada e progressivamente melhor revivida de acordo com o aprimoramento das condições de promoção dos eventos (COSTA, 2009, p. 227).

A relação entre "empreendimento festivo" e memória é, portanto, uma das grandes possibilitadoras de eventos e mesmo referências à cultura, à música e em especial ao *rock* na década de 1980. No entanto, não devemos deixar de levar em conta as nuances apresentadas e o fato de que este panorama talvez seja facilitado (quiçá, incitado) por algumas circunstâncias que me fazem crer que a Belém contemporânea (e talvez as metrópoles, submetrópoles[127] e megalópoles de um modo geral, por sua variedade de opções culturais, que não se furtam a apresentar versões, *covers* e mesmo festas temáticas que remontam ao passado) apresenta forte verve cultural calcada em experiências do passado.

ANOS OITENTA AINDA HOJE (?)

No breve trânsito apresentado por Belém e por suas apresentações culturais contemporâneas ligadas a certo "oitentismo", já foi possível notar que as referências são diversificadas e não somente relacionadas ao *rock* dos anos 1980. Do ponto de vista do *rock*, a prevalência parece ser a do chamado *pop rock*, principalmente pela oferta de festas e *shows* apresentados, como o já citado Projeto Rock no Rio e também as apresentações da banda *Acordalice*, que possui repertório todo voltado à música nacional da década de 1980, em especial o chamado "BRock".

[126] Discussão presente no artigo "Bailes da 'Saudade' e do 'Passado': atualidades do circuito bregueiro de Belém do Pará", publicado como pós-escrito no livro *Festa na cidade: o circuito bregueiro em Belém do Pará* (EDUEPA, 2009), do próprio autor.
[127] Classificação de Belém dada por Vicente Salles em *A Música e o Tempo no Grão-Pará* (1980, p. 16).

A presença da *Acordalice* na cena musical contemporânea de Belém é de grande importância para compreendermos a relação e mesmo fortalecimento do oitentismo na cidade. Para isto, é necessário observarmos primeiramente a gênese da banda, que tem início com o professor universitário Marcus Dickson que, em 2005, com outros amigos, decidiu retomar um projeto antigo, a banda *Béla Lugosi*[128], conforme me contou em entrevista realizada no dia 02 de março de 2013, em sua residência:

> "O projeto Bela Lugosi tinha duas características básicas. Uma: tocar músicas do lado B dos anos oitenta. Dois: fazer com que houvesse nessa ideia do lado B uma proposta que era minha, sempre fui muito assim, uma proposta, por ter conta de ter andado mais com os meninos, uma proposta mais social e política. Eu não queria só uma banda cover, né? Eu queria ter alguma coisa pra falar, né? E me envolver um pouco com isso."

A ideia da *Béla Lugosi* foi desenvolvida já nos anos 1990, porém não chegou a ser concretizada. Como motivos para isso, Dickson apresenta o fato do nome pensado, bem como a proposta de repertório, que talvez talvez não atraíssem grande público para as apresentações da banda. Tal ideia, no entanto, serviu como embrião para a *Acordalice*. Antes, porém, Dickson fundou, junto com o jornalista Lázaro Magalhães e o guitarrista Pio Lobato, a banda Cravo Carbono, uma das mais expressivas da música em Belém na década de 1990 e 2000.

Enquanto a *Béla Lugosi* e o *Cravo Carbono* foram pensados somente como uma forma de expressão e desejo de fazer parte da cena musical belenense como músico, a gênese da *Acordalice* já foi pensada por Dickson como uma possibilidade de fortalecimento de uma marca e, assim, o desenvolvimento de um grande produto para consumo. Além de estética e mesmo pessoal, a ideia também era mais comercial, havia um plano de ação para ela, como destacou Dickson[129]. Estas informações são relevantes para compreendermos que certas características, mesmo certo espírito, parece ter sido forjado com o início das atividades da *Acordalice*.

Isto porque o que se viu posteriormente ao lançamento da banda foi um aumento no número de referências, festas e atividades relacionado à década de 1980 em Belém. Interessante ainda notar na fala de Marcus Dickson a explicação sobre o oitentismo na contemporaneidade em Belém, atento a um panorama mais amplo de representações e expressões culturais:

[128] Béla Lugosi foi um ator húngaro, conhecido pelos papeis em filmes de terror como, por exemplo, *Dracula* (1931).
[129] Trecho da entrevista realizada com Marcus Dickson na manhã do dia 02 de março 2013, em sua residência, localizada no bairro da Cidade Velha, em Belém.

> "A primeira ideia da banda era justamente fazer isso. Claro que naquela época eu já tinha aquele olhar publicitário... Comecei a perceber o ar dos anos oitenta quase dois anos antes, comecei a ver uma movimentação em São Paulo, umas coisas assim que eu disse 'cara, quer saber? Daqui a algum tempo vi tá todo mundo vai tá consumindo essa porra de festa de ano oitenta'. Não deu outra, cara. E a gente tava preparado pra esse mercado, com show pronto... né?"[130].

Marcus Dickson apresenta então a criação da *Acordalice* como resultado de um momento cíclico, em que o grande fator influenciador foi o mercado cultural, afinal no mesmo sempre são buscadas novas alternativas de consumo, ainda que ligadas a épocas passadas. Uma delas é também a cultura dos anos 1980:

> "Eu montei uma banda pra se aproveitar disso. Eu montei uma banda pra se aproveitar de algo que eu percebi por conta desse olho que a propaganda te dá. Não vou dizer 'ah, nós... ah... não, não, não'. Eu montei a história porque eu vi que dava pra... Eu penso assim: eu acho que houve uma intenção muito própria do mercado. Quê que o mercado faz? Ele se apropria de uma linguagem que é basicamente voltada pra um público que no marketing chamam *target* principal. E ela é sempre assim: ela vai buscar informações de dez, vinte anos atrás pra te vender agora. Porque dez, vinte anos atrás tu era uma criança, mas agora tu está pronto pro consumo, pronto pra gastar com isso aí. Foi sempre assim desde a década de cinquenta, desde os Beatles. Os Beatles ensinaram isso. Então provavelmente mais a aqui um tempo a gente vai tá consumindo a década de noventa como 'a grande década, dos grandes nomes e tudo' e tu vai ver banda fazendo cover de Nirvana, Pearl Jam e tarará e tudo mais e os anos oitenta vai cair no seu esquecimento, assim como a década de setenta caiu" [131].

Atento ao movimento do mercado (não somente cultural, é importante notar), Dickson fez então um plano estratégico para a banda *Acordalice*. Repertório musical, roupas, modo de se comportar no palco, o que fazer no mesmo: tudo foi pensado previamente, à fim de atrair um público mais amplo. Segundo Dickson, o sucesso foi imediato, afinal a banda atraía tanto jovens curiosos pelas músicas e mesmo conhecer mais a cultura da época como também pessoas que a vivenciaram e de certo modo se aproximam novamente da mesma.

[130] Trecho da entrevista realizada com Marcus Dickson na manhã do dia 02 de março 2013, em sua residência, localizada no bairro da Cidade Velha, em Belém.

[131] Trecho da entrevista realizada com Marcus Dickson na manhã do dia 02 de março 2013, em sua residência, localizada no bairro da Cidade Velha, em Belém. Na mesma conversa, Dickson ainda fez uma interessante referência em relação ao consumo musical na década de 1980 e sua relação com a difusão nas rádios e mercado fonográfico, ao comentar "O que que era comum naquele finalzinho de década de oitenta, início da década de noventa? Década de setenta, a *disco music*. É quando nasce a Rádio Liberal FM com os programas né? Mosqueiro era o grande *point* da *Disco Music*... Década de setenta".

Disto é possível depreender o quanto iniciativas pessoais, que partem de determinados sujeitos, podem influenciar demais pessoas, fomentar cenas e circuitos e corroborar para a evocação de uma época e seu "espírito". Tal evocação parte também da memória e experiências dos sujeitos, o que podemos observar em uma interessante passagem ainda do publicitário quando afirmou, não somente sobre o público da *Acordalice*, mas o público consumidor de referências dos anos oitenta: "Esse menino que tinha dez anos lá, agora tem vinte e trabalha e pode consumir e tem uma memória afetiva. Pronto. Mercado. É isso" [132].

Partindo da memória afetiva, e talvez buscando uma experiência peculiar, ainda que calcada em experiências do passado ou mesmo idealizadas, o que se viu foi realmente um crescimento no número de festas e *shows* apresentados com referências à década de oitenta. Exemplos disto são vários, como a Festa "PAC 80", sigla para "Para Adulto Curtir" que também se aproveita do jogo de vídeo game "Pac Man", buscando apresentar referências da cultura de décadas anteriores, em especial a dos anos 1980, período em que muitos adultos de hoje eram crianças e adolescentes. Os comentários de Dickson acerca da projeção e mesmo olhar em perspectiva do mercado parecem se confirmar também nestas referências.

Mensalmente, na casa de *shows* Amazônia Hall é realizada também a festa "De volta aos bons tempos", citada logo no início desta dissertação. Contando com DJs que apresentação músicas das décadas de 1970, 1980 e 1990, a programação possui um público amplo e principalmente formado por pessoas de faixa etária entre 25 e 40 anos. Além disso, não somente no Amazônia Hall, mas em outras casas de *show* de Belém, é frequente ver apresentações de bandas como o *Double You*, grupo italiano ícone da *dance music* na década de 1980, que em alguns anos chega a se apresentar mais de uma vez na capital paraense, sempre com grande público. Processos de consumo cultural e de identificação dialogam para esta observação, aliando ainda a percepção do "perigo" que confere a estas vivências a necessidade peculiar de ressignificação e mesmo retomada de determinadas situações e atribuições de sentido.

Sem grande regularidade, por vezes também é realizada a festa "Back to the party", citada por Lorena Pantoja[133], jornalista, de 23 anos. Segundo Pantoja, a festa apresenta repertório

[132] Trecho da entrevista realizada com Marcus Dickson na manhã do dia 02 de março 2013, em sua residência, localizada no bairro da Cidade Velha, em Belém.

[133] Em entrevista realizada no fim da tarde, dia 10 de janeiro de 2013, em uma lanchonete no bairro da Cidade Nova, em Ananindeua, onde mora. Aos 10 anos, Lorena ouviu na escola a música Índios, da *Legião Urbana*, numa aula de geografia e desde então passou a nutrir interesse pela banda e pelo movimento do rock anos 1980. A jornalista afirma que "Renato Russo é como se fosse um guru pra mim, tenho quatro biografias dele", um dos exemplos de sua

composto principalmente com canções das décadas de 1960, 1970 e 1980. Algo semelhante apresenta o bar Armação Ilimitada, localizado na Av. Quintino Bocaiúva, no bairro do Reduto, em Belém, que desde seu nome apresenta referências oitentistas. O espaço parece ter sido inspirado no Acordalice Bar Café, localizado no bairro do Umarizal, que pertencia ao ex-vocalista da banda de mesmo nome, Marquinho, que apresentava semanalmente programações voltadas à cultura dos anos oitenta, bem como um cenário repleto de referências à década de 1980, como bonecos, *souvenirs*, cartazes, entre outros elementos.

Em conjunto, tais festas e locais colaboram para certa presença de uma cultura oitentista na Belém contemporânea. As bandas, festas e espaços buscam "constante evocação de uma memória e de um sentimento de retorno ao passado da experiência de vida, assentada no tipo de música e público frequentador" (COSTA, 2009, p. 220), voltados principalmente ao *pop rock* da década de 1980.

Este ramo de mercado de festas e mesmo de experiências não é voltado em Belém somente ao *rock* da década de 1980, mas sim está presente em uma série de outros gêneros musicais. Tal evocação, como já foi dito, se relaciona à memória e as experiências, atuais ou passadas, dos sujeitos, o que é referido por Maurício Costa ao observar os "bailes da saudade" em Belém, que podem ser compreendidos, do ponto de vista de "volta ao passado", às festas aqui citadas:

> Isto nos ajuda a entender por que a dança e a audição das "músicas do passado" nas festas organiza e configura a "saudade" (real, longe dos sonhos e devaneios) vividas pelos participantes. Mais ainda, conforma-se nas festas um sentido coletivo para a "saudade", quer dizer, deriva da sua menção um entendimento público e automático do seu significado (COSTA, 2009, p. 227).

Esta "saudade" pode ser retomada inclusive, como citei no início deste capítulo, por pessoas que não vivenciaram ativamente décadas passadas, em especial a de 1980. Exemplo disto é a interlocutora Lorena Pantoja, já citada, fã e conhecedora da história, curiosidades de bandas e intérpretes oitentistas, em especial da *Legião Urbana* e *Biquini Cavadão* e também bandas como *Metrô* e *Nenhum de Nós*. Consumidora voraz, como se classifica, de produtos que remetem ou são originários de três décadas atrás, como LPs da *Legião Urbana*, passando por filmes como *De volta para o futuro* (1985), a jornalista parece estar sempre em busca de referências dos anos

proximidade a cultura da década de 1980 e ao fato de tomar como exemplo as experiências dos sujeitos em tal período.

1980, que confiram à sua experiência atual algum tipo de relação com aquele período, contando até mesmo com uma tatuagem com o símbolo da banda de Renato Russo. Tal experiência, mais que estética, parece apontar também para processos não ligados somente à cultura e ao mercado, mas sim mais amplos, ligados a construções e reconstruções de processos de identificação.

Ora, observar processos de identificação no período contemporâneo é atentar para trânsitos em que "as identidades", segundo João Pissarra Esteves (2000, pp. 16-33), indo de encontro à concepção moderna – na qual prevalecia um eu entendido como realidade profunda, substancial, coerente e dotada de força emancipatória[134], se apresentam de modo bastante frágil, cada vez mais instável, resultado de processos sociais vertiginosos de diferenciação, "complexificação" e aceleração da vida coletiva nos nossos dias.

Para tais mudanças, muito contribuem as várias possibilidades que os novos padrões culturais permitem à identidade e também o papel dos *media*, isto é, das mídias e meios de comunicação, que desenvolvem um trabalho ativo em torno destas. Deste modo, deve-se entender a formação de identidades como processo intersubjetivo, em que a formação pessoal dos sujeitos decorre do trabalho de constituição e reconstituição permanentes, realizado no âmbito da ação dos indivíduos e desenvolvido no contexto das suas interrelações sociais variáveis (ESTEVES, 2000, pp. 33-38).

Néstor Garcia Canclini afirmaria que a expansão urbana é uma das causas que intensificaram o hibridação cultural (2003, p. 278), fazendo referência ao fator "fronteira" se apresentar cada vez mais fluido, linha tênue que permite propiciar o surgimento de novas identidades e suas representações. Esta tênue fronteira seria não somente física, geográfica, mas também cronológica. Por sua vez, Fábio Castro destaca que toda ideia de identidade está centrada numa experiência de temporalidade (2011, p. 55), o que pode ser problematizado al se observar indivíduos que buscam desenvolver seu processo identitário "a partir" de décadas já passadas e não vividas pelos mesmos.

Para estes complexos processos muito colaboram também as chamadas "novas mídias", em especial através do *ciberespaço*, que torna possível a "desespacialização"[135] e permite a

[134] Há que se notar, no entanto, que mesmo com este quadro identitário "sólido", dentro da própria "modernidade tomou forma uma crítica radical à noção de sujeito com autonomia individual" (ESTEVES, 2000, p. 33).

[135] (Des) espacialização significa, em primeiro lugar, que o espaço urbano não conta senão como um valor associado ao preço do solo e à sua inscrição nos movimentos do fluxo propagador: "(...) é a transformação dos lugares em espaços de fluxos e canais, o que equivale a uma produção e a um consumo sem qualquer localização" (MARTÍN-BARBERO, 1997, p.07)

qualquer pessoa que o utilize terminar por entrar em contato com culturas, povos, informações períodos diversos. Sobre isto, é interessante observar a afirmação de Mariano Junior, estudante do Curso de Comunicação Social, 27 anos, e há cinco anos baterista da banda *Acordalice*, para quem "o lance hoje em dia é misturar, não tem muito essa divisão, principalmente pro público" [136], se referindo a divisões de gêneros musicais e apontando para o fato de o repertório de sua banda transitar pelo *pop rock* nacional até músicas "infantis", de bandas como *Balão Mágico* e *Trem da Alegria*.

Entendendo o consumo de música também como mediador de processos identitários (DIAS E RONSINI, 2008, p. 89) tais possibilidades (como a maior "mistura", geralmente referida ao se discutir o período contemporâneo) apontam para o chamado "hibridismo cultural" em que, mais que misturar códigos estéticos e linguagens artísticas díspares, é baseado também em uma mistura de épocas e percepções de realidade, sendo proporcionado ou mesmo facilitado pela evolução de diversas mídias e tecnologias. No entanto, obviamente, tais interseções partem principalmente do interesse dos sujeitos, que desejam buscar, conhecer e mesmo se envolverem com outros períodos.

Não se trata de uma volta ideal(izada) e ficcional, como em *Meia noite em Paris*, filme de 2011 de Woddy Allen que mostra certa insatisfação e desejo de pertencimento a outras épocas como algo até mesmo comum. Trata-se na verdade de certa imaginação e/ou idealização de um tempo que não se viveu e que possuiu peculiaridades que hoje em dia não estão presentes, como por exemplo, um regime ditatorial comandando o país, inúmeros e graves problemas econômicos e a ebulição de uma cultura jovem, ainda que forjada por alguns setores de produção de conteúdo artístico e cultural.

Interessante notar que, dentre os entrevistados que vivenciaram aquela época, e hoje a revisitam como "lugar de fala", foi consenso não afirmarem de modo "exagerado" sentir "falta" ou mesmo saudade do período. Não se trata de negarem nem desprezarem o passado, de forma alguma, mas sim de observarem o que fizeram, se orgulharem, rememorarem situações e curiosidades, mas ter em mente que toda época tem seu fim e aquele período, cronológico, também teve. Talvez a mudança de seus projetos tenha contribuído para isso ou mesmo certa sensação de "dever cumprido".

[136] Em entrevista no dia 25 de outubro de 2012, à noite, na Praça Batista Campos, no bairro de mesmo nome, em Belém.

Levando isto em conta, é possível afirmar que as "biografias individuais cruzam-se e expressam situações históricas e contextos sociais favoráveis a uma análise antropológica", como sugere Gilberto Velho (2011, p. 167). No percurso destas biografias, várias trajetórias e (re)constituições de projetos podem ser evidenciadas, ainda que a lembrança e certa referência ao momento anteriormente vivido seja recorrente.

Destarte, Lorena Pantoja que não vivenciou tal período, comentou que "era pra ter nascido na década de setenta pra curtir a oitenta"[137], apontando para certa "saudade do desconhecido" (CASTRO, 1995, p. 23). Algo diferente do que Mariano Junior, ainda que envolto em um meio totalmente oitentista, afirmou, isto é, não ter desejo de ter vivido aquele período, mas sim vivenciá-lo de certo modo ainda hoje em dia[138]. O diálogo de temporalidades, como se vê, é algo que pode ser ao menos buscado. Espíritos podem dialogar e mesmo se evocarem mutuamente, de acordo da experiência dos sujeitos. É Mariano ainda que afirma que

> "A gente sempre ouve falar bastante que a década de oitenta foi uma década perdida entre aspas, mas que foi *muito rica musicalmente, em todos os sentidos da arte e no sentido de postura*, né?! A galera se *aventurava* muito e tudo, a gente via aquele rock de Brasília, o próprio rock paraense, *a gente via* o estilo de vida da galera..." [139].

Interessante notarmos a proximidade e apropriação do que não se viu, mas está presente na expressão "a gente via", além da referência á riqueza cultural do período bem como a um tipo de "postura" singular, denotando também a importância da experiência dos sujeitos no desenvolvimento da cena e do circuito *rocker*, não somente em Brasília e outras grandes capitais do país, mas ainda em Belém. Para o músico, a "galera tava no mesmo clima de fazer a mesma coisa" e

> *Como hoje em dia a gente não tem mais isso*, a gente não tem mais esse cenário político, econômico como se tinha na época, essa vontade de fazer e tudo, eu acho que fica sim um lance meio idealizado, eu acho que, 'porra, não, égua, naquela época a galera...'. Isso aí a gente ouve dos nossos avós: 'Não, mas porque na minha época era assim, assim, assado'. Eu acho que há hoje em da

[137] Em entrevista realizada no fim da tarde, dia 10 de janeiro de 2013, em uma lanchonete no bairro da Cidade Nova, em Ananindeua, onde mora.
[138] Trechos da entrevista realizada com Mariano Junior no dia 25 de outubro de 2012, à noite, na Praça Batista Campos, no bairro de mesmo nome, em Belém. Os grifos no trecho são meus.
[139] Trechos da entrevista realizada com Mariano Junior no dia 25 de outubro de 2012, à noite, na Praça Batista Campos, no bairro de mesmo nome, em Belém. Os grifos no trecho são meus.

> isso daí sim, de que a década de 80 ela se tornou uma coisa meio idealizada, mas se tornou uma coisa idealizada por merecer mesmo, porque a galera mesmo, *realmente fez por merecer*, porque produziu muito, porque teve muita coisa bacana, eu acho que eles fizeram por merecer pra que a coisa ficasse às vezes meio idealizada sim[140].

O passado, segundo estas interpretações, parece então mais rico e mesmo "mais instigante do que hoje em dia", como referido por Lorena Pantoja[141] ao destacar o surgimento e desenvolvimento de diversas possibilidades artísticas e culturais. Retomando a passagem de Mariano Junior, é importante destacar que ao contexto político, econômico e social da década de 1980, ainda que de modo breve, é encarado como um conjunto de fatores que influenciou não somente a produção artística e cultural da época, mas também uma série de experiências peculiares. Foi justamente por conseguirem superar tais dificuldades, que Mariano conclui que os produtores culturais, especialmente músicos, "fizeram por merecer" o reconhecimento e mesmo lembrança atualmente.

Tal posicionamento termina por se constituir em um discurso nostálgico, em que a riqueza da cultura de uma época é idealizada e as experiências e expressões artísticas desenvolvidas pelos sujeitos de três décadas atrás parecem atender às expectativas do presente dos indivíduos que não vivenciaram tal período.

Estas referências, no entanto, não são tão direcionadas à produção do *rock* em Belém na década de oitenta: o *rock* de Belém parece não possuir a mesma atenção que as bandas de outras regiões possuem. As conversas e observações realizadas por mim desde 2010, quando comecei a pesquisar movimentos musicais, mais especificamente musicais em Belém durante a década de 1980, permitiram-me concluir que muitas pessoas não conhecem a história e a produção cultural da capital paraense de outras décadas.

Explicações para isso, acredito, podem ser basicamente duas. Uma é resultado de minha observação e a outra foi relatada por alguns dos entrevistados. Refiro-me, respectivamente, à ausência de atividades culturais e mesmo educativas, inclusive com disciplinas e discussões sobre a História Contemporânea da cidade, desde o Ensino Fundamental, indo além de registros de séculos XIX e XX. Tais registros talvez colaborem para distanciar ou transferir o olhar de alunos

[140] Trechos da entrevista realizada com Mariano Junior no dia 25 de outubro de 2012, à noite, na Praça Batista Campos, no bairro de mesmo nome, em Belém. Os grifos no trecho são meus.
[141] Em entrevista realizada no fim da tarde, dia 10 de janeiro de 2013, em uma lanchonete no bairro da Cidade Nova, em Ananindeua, onde mora.

para o eixo Centro-Sul do país, como se movimentos políticos e sócio-culturais fossem exclusivos daquelas regiões. Desta feita, a ausência de referências a movimentos políticos como a campanha pela meia passagem, o contexto político e econômico da capital paraense, por conseguinte, sua relação (e mesmo representação) em linguagens artísticas, como a música, não aproximam os sujeitos da região de seu passado mais recente, de cerca de três décadas atrás.

Por outro lado, é comum notar que talvez haja pouca procura, mas também pouca disponibilidade de registros audiovisuais da década de 1980 ao alcance de grande quantidade de pessoas, como, por exemplo, via *internet*. No entanto, isto pode ser contestado, afinal em *sites* que apresentam *downloads* de músicas e álbuns estão disponíveis também conteúdos daquela época. Através destes, por exemplo, encontrei arquivos em boa qualidade de bandas como *Mosaico de Ravena, Tribo, Solano Star, Insolência Pública, D.N.A., Álibi de Orfeu, Violetha Púrpura*, *Morpheus, Babyloids, Stress*, entre outras. A disponibilidade e facilidade de acesso a diversos conteúdos, no caso, relacionados ao *rock* paraense, se constituem em um dos elementos que diminuem, acredito, a relação e proximidade dos sujeitos à cultura da época.

Estas nuances talvez colaborem para reforçar ou relembrar ou mesmo confirmar o que Sidney Kalutau já afirmara ao se referir ao *boom rocker* em Belém na década de 1980 como resultado de um "pensamento periférico", que não se originou por si só, mas sim acompanhou um panorama nacional e mesmo mundial mais amplo e que em geral busca se distanciar da produção local, tida como atrasada e repetitiva, em detrimento de uma produção paulista, por exemplo, considerada "maior" e "melhor". Três décadas depois, parece ainda prevalecer esta não observação do panorama regional em detrimento do nacional. Discussões à parte, estes panoramas aqui apresentados servem para demonstrar a presença da busca e mesmo possibilidade de certa evocação e/ou aproximação de um espírito de época "comum" a Belém décadas atrás.

Não se trata de tentar observar atualmente uma efervescência de algum modo ou em algum aspecto semelhante à década de 1980, mas sim elencar e compreender formas de interpretação e lembranças que parecem conferir ao lugar de fala "anos 1980" uma marca, uma trajetória peculiar até mesmo por parte de sujeitos que não vivenciaram aquele período.

No dia 26 de janeiro de 2013, por exemplo, o programa Festa Pan, da Rádio Jovem Pan Belém, apresentou dois convidados que citei anteriormente. Trata-se do vocalista Roosevelt "Bala" Cavalcante, do *Stress*, atualmente no *Zona Rural*, e Markinho, vocalista da banda *Violetha Púrpura* e atualmente vocalista da *Markinho e banda*. A participação fazia parte da divulgação

do *show* do dia seguinte, no Bar Mormaço, em programação especial do Projeto Rock no Rio, afinal "Bala" comemorava 52 anos. Na ocasião foram lembradas as trajetórias das bandas, como a abertura do *show* do *Iron Maiden*, feita pelo *Stress* e, Markinho, da abertura de *show*s de bandas como *Biquini Cavadão* e *Barão Vermelho*.

Na mesma semana, dias antes, na terça-feira, 22 de janeiro, o presidente da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, o músico Nilson Chaves, reuniu artistas e produtores culturais no Teatro Experimental Waldemar Henrique para discutir sobre as pautas e mesmo editais de ocupação do local durante 2013. Na plateia, Jayme "Katarro", vocalista do *Delinquentes*, questionou sobre o retorno das pautas para *rock*, raras desde os incidentes ocorridos há vinte anos atrás, durante a última edição do Projeto Rock 24 Horas na Praça. Chamou-me atenção a reação de algumas pessoas, que aparentavam ter por volta de 30, 40 anos, se referirem negativamente a tal pleito de Jayme. Talvez possuindo uma interpretação "direcionada" por conta de minha pesquisa, percebi como "não dito" o receio em novamente acontecerem os mesmos incidentes de 1993.

Destarte, até a conclusão da escrita desta dissertação tais possibilidades ainda não haviam sido definidas, o que se constituiria certamente em um dado importante para discussão porém não de modo fundamental. Interessa bem mais observar que, além de ser um fator identitário e artístico, a promoção do "retorno" de algumas bandas, ou mesmo sua adaptação, está ligada a fatores mercadológicos, resultado das reconfigurações da indústria fonográfica.

Esta observação foi privilegiada pelo ano principal da pesquisa, 2012, quando se completou 30 anos do lançamento do disco do *Stress* com *show* de médio porte realizado dia 11 de novembro. O público diminuto de tal evento bem como a ausência total de referências nos dois principais da cidade, o Jornal O Liberal e Diário do Pará[142] ao fim da última edição do Projeto Rock 24 Horas na Praça, em abril de 2013, me fizeram pensar que a cena *rock* de Belém da década de 1980 parece continuar restrita aos mesmos sujeitos que a vivenciaram e aos indivíduos que possuem algum tipo de interesse em sua constituição ou desenvolvimento.

[142] Em abril 2011, criei o Culturas, Linguagens e Interfaces Contemporâneas, o CLIC, evento voltado para a discussão de linguagens e culturas contemporâneas, principalmente a partir da Amazônia. Na noite de 24 de abril, publiquei na página do evento no *site Facebook* uma imagem da banda *Solano Star* e breve texto sobre os vinte anos da última edição do Rock 24 Horas. Tal publicação até hoje é a mais visualizada da referida página, possuindo alcance de mais 2 mil pessoas. O referido conteúdo está disponível em <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=442800362476061&set=pb.388351564587608.-2207520000.1370480015.&type=3&src=https%3A%2F%2Ffbcdn-sphotos-b-a.akamaihd.net%2Fhphotos-ak-ash4%2F480089_442800362476061_959465396_n.jpg&size=800%2C518&source=timeline_photo_stream>. Acesso em 28 de abril de 2013.

Merece destaque ainda a presença de indivíduos como Márcio "Kalango" Matos que, especialmente através do *site Facebook* apresenta grande conteúdo visual, em especial fotografias, referentes não somente a cena e ao circuito *rock* de Belém na década de 1980, mas ao panorama sócio político do período. Nesta perspectiva, "Kalango" também se constitui em um "agente oitentista", assim como o produtor cultural Renato Saraiva[143], influenciando na (re)aproximação de sujeitos que vivenciaram tal período e/ou possuem curiosidade sobre o mesmo

Ações esporádicas ou não, há que se observar que hoje não somente há interessados em acessar certo "espírito" da década de1980, em que o *rock*, em um cenário mais amplo de fortalecimento e aposta na cultura jovem conseguiu marcar seu lugar como uma das principais manifestações artísticas em Belém do Pará, mas também são proporcionadas e mesmo incitadas condições para tal evocação.

Como afirmou Arthur Dapieve (1995), "o espírito de uma década não obedece ao calendário, seus sinais e símbolos podem se esparramar um pouco pra lá, um pouco pra cá". Mais que isso, espíritos podem persistir no imaginário até mesmo de quem não viveu determinadas décadas ou mesmo ainda os viva, a seu modo e ainda hoje, como afirmou Mariano Junior: "Gosto dos anos oitenta como tá" [144].

[143] No dia 18 de janeiro de 2012 estive no bairro do Satélite, região metropolitana de Belém, para conhecer o projeto "Espalha Rock", livre iniciativa de uma grupo de pessoas em parceria com a Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Helena Guilhon. O coordenador do projeto, o produtor cultural e arte educador Renato Saraiva e demais integrantes também fizeram referência às tensões que o *rock* agrega e mesmo instiga desde a década de 1980. O "Espalha Rock", como o próprio nome sugere, visa disseminar o gosto pelo gênero no bairro, apresentando *shows*, incentivando a formação de bandas e oferecendo palestras e *workshops* para os participantes.

[144] Em entrevista realizada no dia 25 de outubro de 2012, à noite, na Praça Batista Campos, no bairro de mesmo nome, em Belém.

INSÓLITOS SONS PARA UMA INSÓLITA GERAÇÃO? ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

Liberdade, criatividade, humor e inconformismo.

Joice Santos, jornalista.

INSÓLITOS SONS PARA UMA INSÓLITA GERAÇÃO? ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

Ao chegar ao último capítulo desta dissertação, talvez exista e/ou persista em você, caro leitor, uma dúvida, entre outros questionamentos, críticas e sugestões. Refiro-me ao título deste trabalho, que talvez desperte a curiosidade em saber o porquê de sua escolha e, principalmente, o porquê do termo "insólito" ou ainda a *que* insólito me refiro.

O insólito, segundo o Dicionário da Língua Portuguesa (FERREIRA, 2010) e outros dicionários consultados[145], é um adjetivo que se refere, dentre outros significados, ao que não acontece habitualmente, incomum, estranho, contrário à tradição e as regras, anormal, anômalo, extravagante. Significa também o que possui caráter específico, peculiar, singular. No entanto, uma simples explicação reducionista de dicionários não deve nos satisfazer.

É preciso ir além e perguntar o que é insólito em Belém do Pará, cidade que respira entre o abafado do mormaço e o vento de um temporal (CASTRO, 1995, p. 14); que se quer metrópole da Amazônia e ainda possui chagas de um período de riqueza extrativista de suas florestas em extinção; onde são muitos os embates e negociações acerca da(s) identidade(s) de pessoas que vivem entre o "mato e o mito" (MENDES, 1974, p. 29)[146], que pode ser ou é compreendido muitas vezes como "somente" um elemento-elo entre rio e floresta, mas que vislumbra (poder) ir além da próxima margem.

Com o objetivo de esclarecer o uso do termo *insólito* que está presente no título desta dissertação, deixo claro que o mesmo foi citado por Rui Paiva[147], advogado, professor de

[145] Como o Dicionário Online de Português (http://www.dicio.com.br/insolito/) e o Dicionário Léxico de Português (http://www.lexico.pt).

[146] "Metáfora" citada por Armando Mendes em *A invenção da Amazônia* (1974), que indica a condição natural com a qual os sujeitos da região negociam e interpretam seus hábitos e a realidade, de modo mítico ou não. De um modo ou outro, a expressão aponta para a grande simbiose que há entre ambos: a relação entre homem e meio, por vezes é tão próxima que ambos se confundem (MENDES, 1974, p. 29).

[147] Em entrevista realizada no dia 30 de dezembro de 2011, em sua residência, na Tv. 9 de Janeiro, bairro da Cremação.

Redação, baterista e líder da banda *Álibi de Orfeu* desde os anos oitenta, ao se referir ao nome de um *show* que a banda apresentou em 1990, o "Insólitos Sons do Norte"[148].

Por algum tempo, vi na adaptação do nome do *show* (com "Amazônia" inserida no lugar de "Norte"[149]) o título ideal para esta dissertação, afinal o relato das experiências dos sujeitos que vivenciaram aquele período muitas vezes destacavam o quanto a produção cultural da época pareceu possuir um caráter peculiar, singular, insólito. Além disso, tal termo também sugeria o caráter de diferenciação que os sujeitos consumidores de *rock*, em geral, buscam e também o quanto, em perspectiva, os "jovens na década de 1980" acreditam que a mesma possuía uma "vontade de fazer" maior, influenciada pelo panorama político, econômico e social do período. Seria insólito também o fato de Belém, afastada dos grandes centros – o que é importante notar, afinal o fluxo de informações era incomparável ao de hoje em dia, em que vivenciamos a "aceleração" e "compressão" do tempo e espaço (HARVEY, 2003, p. 19) –, ter gerado a primeira banda de *heavy metal* do país e também uma cena cultural que atingiu seu ápice em um festival igualmente inovador, com vinte e quatro horas de *rock*.

Como busquei apresentar ao longo de toda esta dissertação, os problemas políticos, econômicos e sociais obviamente não estavam restritos a Belém, mas sim, estavam inseridos em um panorama nacional mais amplo. No entanto, tais dificuldades não impossibilitaram o desenvolvimento e o fortalecimento de uma cultura jovem que anos depois passaria a ser considerada como um dos principais fatores que conferem à década de 1980 uma classificação singular. Exemplos são afirmações como "Naquela época, tocar em uma banda de rock era meio como fazer parte de uma sociedade iniciática. Era difícil até conseguir instrumentos", de João Barone, baterista da banda carioca *Paralamas do Sucesso*, publicada na matéria *O ano era 1982*, no Caderno Você do Jornal Diário do Pará em 23 de abril de 2012, e

> "As pessoas eram muito mais unidas, pra poder trocar informação, trocar ideias, poder trocar material, revistas, os LPs, gravações em fita K7 e por aí vai... É como se tu encontrasse um primo distante que tu nunca conheceste, que tá conhecendo ali agora, era uma amizade que depois durava o resto da vida" [150].

[148] O *show* foi anunciado, por exemplo, na Coluna *Dial 97*, de Dom Floriano, no Caderno Dois do Jornal O Liberal de 20 de maio de 1990, com a nota "Dia 24 o Grupo Álibi de Orfeu apresenta seu show 'Insólitos Sons do Norte'".
[149] Considerei o título atraente também por carregar uma grande "marca" do mundo contemporâneo, isto é, a Amazônia.
[150] Como afirmou Márcio "Kalango" Matos em entrevista realizada na tarde do dia 04 de janeiro de 2013, em sua residência, no bairro da Marambaia, Belém.

E

> "As bandas corriam atrás, se juntavam, tinham ideias, juntavam cinco ou seis bandas pra fazer show no teatro são Cristóvão ou... Depois começamos a a...a fazer show, tinha o Rock seis horas, né, que o pessoal fazia ali naquele anfiteatro do... de São Brás, então começamos a fazer coisa pra não morrer, né"[151].

Posicionamentos como estes colaboram para a lembrança e interpretação da década de oitenta como um período em que, apesar das dificuldades de várias ordens, se conseguiu desenvolver um grande número de atividades e expressões artísticas que hoje são consideradas "clássicas" não somente no *rock*, mas também na produção cultural nacional. Em meio a diversos empecilhos, pareceu emergir então uma produção musical "insólita".

No decorrer da pesquisa, no entanto, vi que o que se apresentava como uma "afirmação" necessitava de um complemento, mais que ortográfico, semântico: isto é, um ponto de interrogação que removia a certeza do que já apresentava e conferia ao mesmo uma provocação, uma problematização sobre a produção cultural de um período "efervescente", como citado ao longo deste trabalho. Mais que definir a pesquisa ou mesmo, de algum modo, apresentar a cena e circuitos como "insólitos" desde o título da pesquisa, era necessário observar se tal produção de *rock* entre 1982 e 1993, bem como as experiências dos sujeitos na cena e no circuito, eram de fato "insólitas" e, mais que dotadas de um espírito particular, se possuíam características peculiares que a singularizaram.

Acredito que as respostas a estas proposições tenham sido dadas pelos entrevistados, por vezes até mesmo de modo "professoral". Dentre elas, é possível citar então a entrevista com Sidney KC[152], ao apontar os reflexos da cultura *rocker* vinda dos Estados Unidos e da Inglaterra a Belém. Como a "periferia", mas uma periferia dotada de uma forte cultura tradicional, promove influências que foram adaptadas, ressignificadas, tal como ocorreu com a Tropicália, na Bahia, no MangueBeat, em Pernambuco e como ocorre atualmente com o Brega, também em Belém.

O que se configurava inicialmente para mim como uma produção insólita, "auto suficiente" e "auto explicativa", passou a ser questionada tendo em vista os trajetos e discussões aqui apresentados. Destarte, não afirmo que a produção *rocker* da cidade, no período citado, seja

[151] Como afirmou Marco Antônio, o Markinho do *Markinho e banda*, ex vocalista da banda *Violetha Púrpura*, em entrevista realizada na noite do dia 17 de março de 2013, realizada em sua residência, na Av. Ferreira Pena, no bairro do Umarizal, Belém.
[152] Em entrevista com Sidney Klautau Costa, o Sidney KC, realizada no dia 09 de janeiro de 2013.

somente uma repetição ou adaptação das influências exteriores, de outras regiões do Brasil ou de outras regiões do globo, mas sim que, por um panorama mais amplo, tal produção não se constituiu em algo eminentemente "insólito" e "inovador", afinal, a exemplo de outros Estados brasileiros, sua ocorrência foi "buscada". Não sendo um "sub-produto de *rock*"[153], a produção musical se constituiu na verdade em um produto de tal época e seu "espírito".

Para explicar esta assertiva, cito Renato Ortiz que, no prefácio de *Os donos da voz*, de Márcia Tosta Dias, afirma que "o Brasil é um país de grande tradição musical. (...) Dinamicamente, ao sabor da criatividade de seus agentes, *ela se refaz constantemente diante das diferentes circunstâncias históricas que a envolvem*" (2008, p. 11, grifos meus). Não somente circunstâncias históricas, mas também mercadológicas e ligadas ao mercado fonográfico influenciam no desenvolvimento e fortalecimento da produção de bandas, intérpretes, espaços e equipamentos urbanos. Ou seja, de cenas e de circuitos musicais, como os discutidos nesta dissertação.

Atento a estas interrelações, Guilherme Bryan destaca interessante indagação do jornalista Antonio Carlos Miguel no Jornal do Brasil a 03 de junho de 1985, quando questiona se

> "Seria o rock o som da Nova República? Se depender da programação das rádios e das grandes gravadoras, a resposta é afirmativa. Num processo que vem se acelerando, a indústria fonográfica brasileira tem aumentado seus investimentos na área e, de maldito, o rock brasileiro parece ter-se transformado na saída para uma das piores crises já registradas no setor discográfico" (BRYAN, 2004, p. 269).

Levando estas posições em conta, talvez seja possível afirmar que, observando o panorama que envolveu o momento sociocultural, político e econômico do país, diversos fatores terminaram por contribuir para (ou mesmo forjar) o surgimento e fortalecimento de uma cultura jovem que ultrapassou a produção musical, atingindo vários ramos do entretenimento e de expressões artísticas, que hoje servem de objetos para observar a possível constituição e evocação de um espírito de época naquele período.

O *rock* se tornou então uma espécie de "trilha sonora" para época, obviamente que não de modo homogêneo, afinal o movimento musical possuiu inúmeras subdivisões, como *punk*,

[153] Referência à canção "Sub-produto do Rock", da banda Barão Vermelho, em sua primeira formação, ainda com Cazuza como vocalista.

heavy metal, *pop*, *hard rock*, *hardcore*, entre outras. Como afirma Ismael Machado em entrevista concedida ao historiador Daniel Malcher,

> "Os anos 80 foi (sic) a década em que a cultura do entretenimento, a cultura de massa, ela... descobriu o adolescente enquanto consumidor, enquanto um agente transformador, enquanto a gente tava no período da abertura política e era necessário uma trilha sonora ideal, carecia de ter uma trilha sonora, foi uma trilha sonora nova, então os anos 80 ele... o rock dos anos 80 foi a trilha sonora ideal para essa época (MALCHER, 2007, p. 33).

Tais referências apontam, mais que para certa unidade de experiências desenvolvidas, para a percepção e a apropriação do *rock* como uma forma de comportamento, um estilo de vida, como referido por Marcus Dickson[154]. O *rock* se constituía então na trilha ideal para os sujeitos buscarem seus direitos, participarem de manifestações, frequentar espaços, festivos ou não, e desenvolver experiências peculiares – porque influenciadas e inseridas no contexto político e econômico mais amplo do período –, ou seja, de forma metafórica, viver "punkamente".

É então neste panorama que a cultura regional, em especial da capital Belém, passou por um momento que se convencionou chamar de "efervescente", como também a cena e o circuito de *rock* se fortaleceram, apesar do ambiente de "convulsão social" porque passava a cidade. Muito contribuíram também para este panorama a participação dos estudantes em movimentos sociais, seja reivindicando a meia-passagem, o fim do regime militar ou mesmo protestando pelo assassinato de Paulo Fonteles, em que o papel de destaque era exercido pelos estudantes.

Tais fatores, hoje tanto quanto difíceis de serem imaginados e vividos, parecem ter fomentado o desenvolvimento de um lugar de fala "anos oitenta" que ainda permanece, seja no repertório de uma apresentação musical em um bar de esquina, seja em *shows* de maior expressão, seja na memória dos entrevistados ou mesmo nesta dissertação e nas produções acadêmicas que ainda conferem àquele período um caráter diferenciado, insólito. As explicações para isto podem ser variadas, seja correspondente a processos de consumo, seja de identificação, curiosidade ou mesmo "fuga" do período contemporâneo, buscando uma aproximação das décadas e experiências passadas com o objetivo de (res)significar experiências atuais.

[154] Como afirmou em entrevista realizada na manhã do dia 02 de março 2013, em sua residência, localizada no bairro da Cidade Velha, em Belém.

Indo além, cabe refletir inclusive sobre minhas percepções e mesmo a produção desta dissertação, afinal, ao elaborar e retomar tal período e reconhecer no mesmo determinadas peculiaridades, colaboro não somente para o aumento da produção acadêmica e reflexões sobre tal década, mas também para o reforço de tal "imaginário" e mesmo idealização daquele período. Tal "idealização" partiria então de nuances, mais que históricas sobre a cena e o circuito *rock* em Belém, das experiências dos sujeitos apreciadores e consumidores de *rock*. Em conjunto e postas em perspectiva, estas experiências parecem conferir àquele período um "espírito de época" singular.

Observando esta teia de relações, como já referi anteriormente, este trabalho se associa à Filosofia e à História, sem deixar de ter como substância primeira a Antropologia e a Música, o que de certo modo já fora "prevenido" por John Blacking ao fazer referência a

> diferentes percepções que as pessoas têm da música e da experiência musical, por exemplo, nas diferentes maneiras pelas quais as pessoas produzem sentido dos símbolos "musicais". Embora apresente um problema filosófico, esta terceira fonte é para os antropólogos a mais importante, porque reconhece que as "músicas" são fatos sociais e que a análise das composições e das performances musicais deve, portanto, levar em conta tanto o trabalho dos críticos e "leitores de textos" como dos performers e recriadores da "música". O "objeto artístico" em si não é arte nem não-arte: *torna-se um ou outro somente pelas atitudes e sentimentos que os seres humanos lhe dirigem* (2007, p. 02, grifo meu).

É possível então depreender que a transformação de bandas e intérpretes da década de oitenta em ícones da produção musical nacional, isto é, "clássicos", os torna passíveis de referências e reverências. Mais que isso: tal compreensão e mesmo processo de interpretação e atribuição de significado não está alheio ao panorama em que os indivíduos vivenciaram e vivem, afinal esta atribuição de significados e compreensões não ocorre somente durante determinado tempo vivido, mas também quando observado em retrospectiva, em que experiências são rememoradas e adaptadas, muitas vezes sendo potencializadas pela busca de prazeres já vividos que passam a ser considerados como bem desejável (COSTA, 2006, p. 221).

Tais construções, também linguísticas, colaboram para o fortalecimento do lugar de fala "anos oitenta", atribuindo ao mesmo um caráter singular que, por sua vez, incentiva diversos indivíduos (como o próprio autor deste texto), que não vivenciaram a década, a buscarem algum tipo de relação com a mesma, principalmente por acreditarem que tal década possua "uma

identidade própria, a da década de oitenta", como afirmou Lorena Pantoja[155]. Esta possível identidade própria, como destaquei ao longo do texto, se relaciona também a participação e envolvimento em diversas manifestações políticas e sociais, colaborando para a percepção de um período mais "ativo" em relação a manifestações políticas e movimentos populares.

Sobre isto, a jornalista Joice Santos destaca que "os anos oitenta, assim como várias gerações, como os sessenta e setenta, são os inconformados, não aquele que acha que tudo é ruim, mas aquele que quer mudança. Onde você tá, tá procurando algum tipo de mudança"[156]. É ainda Santos que define o período em quatro termos: "liberdade, criatividade, humor e inconformismo"[157], apontando sinteticamente para alguns dos principais elementos referidos ao se comentar sobre a década de 1980.

Ora, este tipo de definição colabora para o lugar de fala "anos oitenta" e ajuda ainda a evocar o espírito de uma época em que cada estado, cada cena musical em especial possuiu suas peculiaridades e cronologia própria. Exemplo disso são as reflexões de Artur Dapieve (1995, p. 195), por exemplo, para quem o espírito da década chega ao fim com a morte de Cazuza. Para mim, baseado também na reflexão de outros atores e principalmente nos interlocutores entrevistados, uma etapa, um ciclo que se iniciara em 1982 com o *show* de lançamento do disco *Stress*, da banda de mesmo nome, se fecha durante abril de 1993, com a interrupção da última edição do Rock 24 Horas e o encerramento da disponibilidade de pautas para *shows* de *rock* no Teatro Waldemar Henrique[158]. Tais marcadores, como é possível observar, são relacionais e dependem da compreensão, envolvimento e inserção dos sujeitos em determinada cena musical. Outras balizas, portanto, podem ser referidas, afinal as utilizadas nesta pesquisa resultam das impressões de um grupo de sujeitos que participaram da cena *rock* de Belém entre 1982 e 1993.

Discutir e compreender os trânsitos e referências a/de um período, partindo de construções mnemônicas acerca das experiências dos indivíduos que se torna tanto quanto idealizada, se constituiu em um grande desafio para mim, também pelo gosto musical próximo ao da década de 1980. Para isso, levando em conta a metáfora da piscadela de Geertz, ao apontar

[155] Em entrevista realizada no fim da tarde, dia 10 de janeiro de 2013, em uma lanchonete no bairro da Cidade Nova, em Ananindeua, onde mora.
[156] Trecho da entrevista realizada com Joice Santos na manhã de 28 de abril de 2013, na sala do LabCom Móvel, laboratório de produção audiovisual do Museu Paraense Emilio Goeldi.
[157] Trecho da entrevista realizada com Joice Santos na manhã de 28 de abril de 2013, na sala do LabCom Móvel, laboratório de produção audiovisual do Museu Paraense Emilio Goeldi.
[158] Importante destacar que na década de 2000 as pautas voltaram a ser disponibilizadas. Entretanto, poucos foram os *shows* de *rock* que ocorreram no local desde então.

para uma série de significações que podem estar contidas em um único objeto, em uma única ação social, a "leitura" aqui apresentada sobre as experiências dos sujeitos ao longo da cena e do circuito de *rock* em Belém três décadas atrás, possibilitou a compreensão de que não somente certo espírito pode ser evocado, mas que está diretamente ligado a influência de questões mercadológicas, sociais, políticas e econômicas, que instigaram os jovens a tomar como "trilha sonora" o *rock*.

Deste modo, nesta dissertação, mais que sistematizar ou mesmo estabelecer uma profunda análise do "espírito de época" que envolveu Belém entre 1982 e 1993, tendo como fio condutor o consumo de *rock*, procurei discutir e compreender se os relatos atuais das experiências individuais e coletivas dos sujeitos, especialmente músicos, produtores e consumidores de *rock* em Belém do Pará comunicam algum tipo de relação entre determinado período cronológico das cenas musicais (Cf. Straw, 1991) e os circuitos (Cf. Magnani) e seu "espírito de época" (*Zeitgeist*).

Indo além, se se "canta Belém porque ela ainda existe"[159], podemos inferir que, enquanto ela existir terá seus "espíritos de épocas" representados não somente através de canções, mas também pela memória de sujeitos, sejam músicos, produtores, fãs ou não, que estejam presentes ou não numa época em que a referência à experiência ou mesmo à possibilidade de sua realização seja cada vez mais difícil.

Nesta espécie de "viagem ao espírito, parte mais importante da alma humana", como afirmara Santo Agostinho (NUNES e HATOUM, 2006, Introdução) e impressa aqui em forma de um "grande ensaio" que agora chega ao final, busquei apresentar apontamentos sobre como, mais que formas estéticas, lembranças, relatos, discursos podem ligar-se, mais que ao espírito da alma humana, ao espírito de épocas, no caso, da cidade de Belém do Pará no período de 1982 a 1993. Mais que uma reunião de informações históricas, objetivei apresentar temas, situações e reflexões, representações que acredito possam servir como ponto de partida e/ ou inspiração para a compreensão do espírito de época dos anos oitenta em Belém e que se espraia por vários campos, desde a Filosofia até a Comunicação, mas em especial por entre as imbricações entre Música e Antropologia.

[159] Afirmação interessante que foi dita pelo músico e produtor Bernie Walbenny, da banda paraense *Madame Saatan*, em entrevista ainda para minha pesquisa de TCC, concedida no dia 14 de setembro de 2010, em São Paulo, onde a banda morou por alguns anos.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Célia Regina Trindade Chagas. **Jornal Pessoal:** um exemplo de resistência à censura na Amazônia. Anais do Encontro da Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia **2006.** Disponível em <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/4o-encontro-2006-1/Jornal%20Pessoal.rtf>. Acesso em 22 de novembro de 2012.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas:** reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. 3ª ed. São Paulo: Brasilense, 1987.

BENSA, Alban. Da micro-história a uma antropologia crítica. In: REVEL, Jacques (org.). **Jogos de escala: a experiência da microanálise**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

BESSA, Telma; CARVALHO, Teresa et alli. **Entrevista com Alessandro Portelli.** Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/6992/5062>. História, Historiadores, Historiografia, 2010. Acesso em 07 de janeiro 2012.

BLACKING, John. **Música, cultura e experiência.** Tradução: André-Kees de Moraes Schouten. São Paulo: Cadernos de Campo, nº 16, 2007. Disponível em <http://revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50064/55695>. Acesso em15 de maio de 2012.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: lembranças de velhos. 6ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte** – Gênese e estrutura do campo literário. Companhia das Letras: São Paulo, 1996.

BRAGA, José Luiz. "Lugar de Fala" como conceito metodológico no estudo de produtos culturais. **Mídias e Processos Socioculturais.** Publicação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos. São Leopoldo, Rio Grande do Sul: Unisinos, 2000.

BRYAN, Guilherme. **Quem tem um sonho não dança.** Cultura jovem brasileira nos anos 80. Rio de Janeiro: Record, 2004.

BURKE, Peter. **Culturas populares e cultura de elite.** Palestra proferida em 23 de março de 1996, na Universidade Estadual de Maringá. Revista Diálogos, vol. 1, nº 1, 1997. Disponível em <http://www.dhi.uem.br/publicacoesdhi/dialogos/volume01/Rev_a01.htm>, Acesso em 18 de outubro de 2012.

CAIAFA, Janice. **Movimento Punk na Cidade:** invasão dos bandos sub. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2003.

CAPRINO, Mônica. PERAZZO, Priscila. Possibilidades da comunicação e inovação em uma dimensão regional. In: CAPRINO, Mônica. **Comunicação e Inovação:** Reflexões contemporâneas. São Paulo: Paulus, 2008.

CASTRO, Edna. Políticas de Estado e atores sociais na Amazônia contemporânea. In: BOLLE, Willi; CASTRO, Edna e VEJMELKA, Marcel (orgs.). **Amazônia***:* região universal e teatro do mundo. São Paulo: Globo, 2010.

CASTRO, Fábio Fonseca de. **A Cidade Sebastiana:** Era da Borracha, memória e melancolia numa capital da periferia da modernidade. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Sociologia da Cultura), Universidade de Brasília: Brasília, 1995.

CASTRO, Fábio Fonseca de. **Entre o Mito e a Fronteira**. Labor Editorial: Belém, 2011.

CASTRO, Fábio Fonseca de; CASTRO, Marina Ramos Neves de. **É tempo de Preamar.** A política cultural de Paes Loureiro no Pará em 1987-1990. Políticas Culturais em Revista, 5ª edição, 2012. Disponível em <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/6711/4822>. Acesso em 23 de fevereiro de 2013.

CHACON, Paulo. **O Que É Rock**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

COSTA, Antonio Maurício Dias da. **Festa na cidade**: o circuito bregueiro em Belém do Pará. Belém: EDUEPA, 2009.

COSTA, Antonio Maurício Dias da. Uma metrópole na floresta: representações do urbano na Amazônia. In: ANDRADE, Luciana Teixeira de; PEIXOTO, Fernanda; FRÚGOLI JR., Heitor. (Orgs.). **As cidades e seus agentes:** práticas e representações. São Paulo; Belo Horizonte: EDUSP; PUC Minas, 2006.

COSTA, Tony Leão da. **Música do Norte:** intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da "MPB" no Pará (anos 1960-1970). Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Universidade Federal do Pará. Belém, 2008.

DA MATTA, Roberto. **A casa e a rua**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1991.

DAPIEVE, Arthur. **BRock** – o Rock Brasileiro dos Anos 80. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DAWSEY, John C. **Victor Turner e antropologia da experiência.** Cadernos de Campo, nº 13. São Paulo, 2005. Disponível em <http://svr-web.fflch.usp.br/da/arquivos/publicacoes/cadernos_de_campo/vol13_n13_2005/cadernos_de_campo_n13_163-176_2009.pdf>. Acesso em 15 de outubro de 2011.

DIAS, V. & RONSINI, V. **O consumo de música regional como mediador da identidade**. Disponível em:<http://www.pucsp.br/ponto-e-virgula/n4/dossie/pdf/ART14VenezaRonsiniValton.pdf>. Acesso em 23 fev. 2009

DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz:** indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 2008.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. **O tempo e a cidade.** Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2005.

ESSINGER, Sílvio. **O ano era 1982...** Jornal Diário do Pará, 23/04/2012, Caderno Você, páginas 01 e 02.

ESTEVES, João Pisarra. **Nova ordem dos media e identidades sociais**. In: Vários Autores. Mídias e Processos Socioculturais. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos. São Leopoldo, Rio Grande do Sul: Unisinos, 2000.

FARIA, Leonardo. **O 3º Festival Rock 24 Horas e sua representação no imaginário roqueiro em Belém (1992-1995)**. Monografia. Faculdade de História. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Pará. Belém, 2007.

FEIXA, Carlos. **De jóvenes, bandas e tribus.** Barcelona: Ariel. 1999

FERNANDES, Leonardo. **Belém viveu intensamente a arte dos anos 80**. Jornal Diário do Pará, 22/08/2010, Caderno Você, páginas 01 e 02.

FERNANDES, Leonardo. **Era uma vez, no Pará...** Jornal Diário do Pará, 03/09/2012, Caderno Você, páginas 01 e 02.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Positivo, 2010.

FONTES, Edilza. **A eleição de 1982 no Pará**: Memórias, imagens fotográficas e narrativas históricas. Anais do XI Encontro Nacional de História Oral: Memória, Democracia e Justiça. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em <http://www.encontro2012.historiaoral.org.br/resources/anais/3/1340404347_ARQUIVO_Aeleicaode1982noParaMemorias,imagensfotograficasenarrativashistoricas.pdf>. Acesso em 28 de dezembro de 2012.

FREIRE FILHO, João; FERNANDES, Fernanda Marques. **Jovens, espaço urbano e identidade:** reflexões sobre o conceito de cena musical. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1261-1.pdf>. Acesso em 19 set. 2011.

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

GEERTZ, Clifford. **O Saber local.** 10ª edição. Petrópolis: Vozes, 2008.

GUEDES, Januário e GUIMARÃES, Alan. **Belém aos 80.** 1 DVD (102 minutos). Belém, 2007.

GUSHIKEN, Rafael. **1982**: marco zero da década de outro do rock brasileiro. Disponível em <http://www.palcoalternativo.com.br/2012/11/13/1982-marco-zero-da-decada-de-ouro-do-rock-brasileiro/>. Acesso em 03 de março de 2013.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Centauro Editora, 2003.

HALL, Stuart. **Da Diáspora:** identidades e mediações culturais. Liv Sovik (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HARVEY, D. **Condição Pós-Moderna.** 12ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

HOBSBAWM, Eric. **A Era dos Extremos:** o breve século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IANNI, Octavio. **Variações sobre arte e ciência.** Aula Magna realizada em 3 de março de 2004. Revista Tempo Social, vol.16 nº.1, USP, São Paulo, 2004. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ts/v16n1/v16n1a01.pdf>. Acesso em 07 de janeiro de 2013.

JANOTTI JR., **Heavy metal com dendê:** rock pesado e mídia em tempos de globalização. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2004.

JANOTTI JR. **Por uma abordagem mediática da canção popular massiva.** Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2005. Disponível em <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/43/43>. Acesso em 10 de maio de 2011.

JANOTTI JR. **Por uma análise midiática da música popular massiva.** Uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e

reconhecimento dos gêneros musicais. UNIrevista, volume 01, n° 3. Universidade do Vale dos Rio dos Sinos: São Leopoldo, 2006. Disponível em < http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/84/84> Acesso em 10 de maio de 2011.

LEVY, Bianca. **Revirando o baú de Jayme Catarro.** Jornal Diário do Pará, 18/05/2012, Caderno Por aí, páginas de 08 a 10.

MACHADO, Ismael. **Decibeis sob mangueiras -** Belém no cenário rock do Brasil dos anos 80. Belém: Editora Grafinorte, 2004.

MAGNANI, José Guilherme C. Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole. In: MAGNANI, José Guilherme C. e TORRES, Lilian de Lucca (Orgs.). **Na Metrópole** – Textos de Antropologia Urbana. EDUSP: São Paulo, 2000.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **De perto e de dentro:** notas para uma etnografia urbana. Revista Brasileira de Ciências Sociais. Vol. 17, nº 49. Junho de 2002. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v17n49/a02v1749.pdf>. Acesso em 26 abril 2011.

MAHFOUD, Miguel e SCHMIDT, Maria Luisa Sandoval. **Halbwachs**: memória coletiva e experiência. Revista de Psicologia da USP, nº4, 1993. Disponível em <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/psicousp/v4n1-2/a13v4n12.pdf>. Acesso em 26 de novembro de 2012.

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.

MARIA, Julio. **Quando o rock virou pop.** Documentário resgata história da Blitz e a criação da juventude dos anos 1980. Jornal Diário do Pará, 20/02/2012, Caderno Você, páginas 01 e 02.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Cidade virtual:** novos cenários da comunicação. Revista Margem. Faculdade de Ciências Sociais da PUC-SP. São Paulo: Educ. n.6., novembro de 1997, p.07. Disponível em <http://www.usp.br/comueduc/index.php/comueduc/article/view/334/331>. Acesso em 17 ago. 2010.

MEINERZ, Andréia. **Concepção de experiência em Walter Benjamin.** Dissertação (Mestrado em Filosofia), Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2008. Disponível em <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/15305>. Acesso em 12 set 2010.

MENDES, Armando. **A invenção da Amazônia.** Belém: UFPA, 1974.

NUNES, Benedito e HATOUM, Milton. **Crônica de duas cidades:** Belém e Manaus. Belém: Secult, 2006.

OLIVEIRA, Enderson. **Belém e suas representações:** uma compreensão do espírito de época da cidade a partir da estética musical das décadas de 1980 e 2000. Trabalho de Conclusão do Curso de Comunicação Social, habilitação Jornalismo. Belém: Universidade da Amazônia, 2010.

OLIVEIRA, Relivaldo Pinho de. **Antropologia e Filosofia:** experiência e estética na literatura e no cinema da Amazônia. Tese de Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (Antropologia). Universidade Federal do Pará, 2011.

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

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira.** Cultura brasileira e indústria cultural. 3ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1991.

O Pará nas Ondas do Rádio: http://www.oparanasondasdoradio.ufpa.br/1980.htm. Acesso em 28 de outubro 2010.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. **Cultura amazônica:** uma poética do imaginário. São Paulo: Escrituras, 2001.

PEIRANO, Mariza. **A favor da etnografia**. Série Antropologia 130. Brasília: Universidade de Brasília, 1992. Disponível em http://naui.ufsc.br/files/2010/09/Peirano_a-favor-da-etnografia.pdf. Acesso em 09 janeiro 2012.

PINTO, Walter. **A histórica conquista da meia-passagem.** Jornal Beira do Rio, Edição nº 44. Belém: Universidade Federal do pará, 2006. Disponível em <http://www.ufpa.br/beiradorio/novo/index.php/2006/36-ediao-44/421--a-historica-conquista-da-meia-passagem> Acesso em 14 de janeiro de 2013.

PIRES, Victor de Almeida Nobre. **Cenas Musicais:** do discurso jornalístico ao estudo acadêmico. Anais do XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste. Maceió (AL), 2011. Disponível em <http://intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2011/resumos/R28-0585-1.pdf>. Acesso em 19 set. 2011.

RATNER, Rogério. **O rock gaúcho dos anos 80.** Disponível em <http://www.overmundo.com.br/banco/o-rock-gaucho-dos-anos-80>. Acesso em 07 de fevereiro de 2013.

RIBEIRO, Júlio Naves. **De lugar nenhuma a Bora Bora:** identidades e fronteiras simbólicas nas narrativas do "rock brasileiro dos anos 80". Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

ROCHEDO, Aline do Carmo. **Rock – A arte sem censura.** As capas dos LPs do BRock dos anos de 1980. Revista História, imagem e narrativas. Nº 13, outubro/2011. Disponível em <http://www.historiaimagem.com.br/edicao13outubro2011/rock.pdf>. Acesso em

SALLES, Vicente. **A Música e o Tempo no Grão-Pará.** Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de Música POP**. São Paulo: Hedra, 1999.

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.

SILVA, Edilson Mateus Costa da. **Ruy, Paulo e Fafá:** a identidade amazônica na canção paraense (1976-1980). Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Universidade Federal do Pará. Belém, 2010.

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.

SILVEIRA. Flávio Leonel Abreu da e LIMA FILHO, Manuel Ferreira. **Por uma antropologia do objeto documental:** entre a "a alma nas coisas" e a coisificação do objeto. Revista Horizontes Antropológicos, vol.11, nº.23. Porto Alegre, 2005. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ha/v11n23/a03v1123.pdf>. Acesso em 03 de novembro de 2012.

SIMÕES, Janduari. **Bandas vão gravar disco em Mosqueiro.** Jornal O Liberal, Caderno Variedades, p. 06. Belém do Pará, 10 de abril de 1993.

SOUZA, Izabela Jatene de. ***Drag queens*, rainhas ou dragões?** A sociabilidade das tribos urbanas em Belém. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Universidade Federal do Pará: Belém, 1997.

STRAW, Will. **Systems of articulation, logics of change:** communities and scenes in popular music In: Cultural Studies, v.5, n.3. Inglaterra: Abingdon, 1991. Disponível em <http://strawresearch.mcgill.ca/straw/systemsofarticulation.pdf>. Acesso em 22 setembro 2011.

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.

VELHO, Gilberto. **Projeto e metamorfose.** Antropologia das sociedades complexas. 3ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

VELHO, Gilberto. **Antropologia Urbana**: interdisciplinaridade e fronteiras do conhecimento. Rio de Janeiro: Revista MANA, v. 17, nº 1, 2011. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/mana/v17n1/v17n1a07.pdf>. Acesso em 18 de dezembro de 2012.

VELHO, Otávio. **Globalização: Antropologia e Religião.** Revista MANA. Rio de Janeiro, Brasil, v. 03, nº1, 1997. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/mana/v3n1/2458.pdf>. Acesso em

WILLIAMS, Raymond. **A Fração Bloomsbury.** Tradução de Rubens de Oliveira Martins e Marta Cavalcante de Barros. Revista de Sociologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1999. Disponível em <http://www.fflch.usp.br/ds/plural/edicoes/06/traducao_1_Plural_6.pdf>. Acesso em 18 de novembro de 2011.

JORNAIS

150 músicos: vão rolar três dias de muito rock. **Jornal O Liberal**, Caderno Aqui Belém, pág. 10. Belém do Pará, 17 de março de 1989.

Coluna Dial 97. **Jornal O Liberal**, 2º Caderno, página 08. Belém do Pará, 18 de agosto de 1985.

Coluna Dial 97. **Jornal O Liberal**, 2º Caderno, página 08. Belém do Pará, 22 de maio de 1988.

Coluna Dial 97. **Jornal O Liberal**, 2º Caderno, página 08. Belém do Pará, 20 de maio de 1990.

Stress Lança Disco e Promove Show Popular. **Jornal O Liberal**, 1º Caderno, pág. 29. Belém do Pará, 07 de novembro de 1982.

Stress: Um show de rock pesado, com o melhor da música local. **Jornal O Liberal**, 1º Caderno, pág. 13. Belém do Pará, 13 de novembro de 1982.

Dorsal Atlântica Faz Show no Jarbas Passarinho. **Jornal O Liberal**, 2º Caderno, pág. 06. Belém do Pará, 17 de junho de 1989.

Têm início amanhã à noite o "Rock na Praça 24 Horas no Ar". **Jornal Diário do Pará**, Caderno D, pág. 04. Belém do Pará, 03 de abril de 1992.

Álibi de Orfeu faz uma trilha de sucesso em São Paulo e Rio. **Jornal O Liberal**, Caderno Cartaz, pág. 02. Belém do Pará, 22 de novembro de 1992.

Morfeus muda-se de Belém para São Paulo. **Jornal Diário do Pará**, Caderno D, pág. 10. Belém do Pará, 20 de setembro de 1992.

O rastro da morte das gangues. **Jornal O Liberal**, Primeiro Caderno, pág. 04. Belém do Pará, 25 de abril de 1993.

REVISTAS

Revista BRAVO! 164ª ed. São Paulo: Editora Abril, dezembro de 2011.

Revista Amazônica, ano 01, nº 10, outubro de 1955.