

Universidade Federal do Pará
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Faculdade de História
Mestrado em História Social da Amazônia

TONY LEÃO DA COSTA

MÚSICA DO NORTE:
INTELECTUAIS, ARTISTAS POPULARES, TRADIÇÃO E
MODERNIDADE NA FORMAÇÃO DA “MPB” NO PARÁ
(ANOS 1960 E 1970)

Belém
2008

TONY LEÃO DA COSTA

MÚSICA DO NORTE:
INTELECTUAIS, ARTISTAS POPULARES, TRADIÇÃO E
MODERNIDADE NA FORMAÇÃO DA “MPB” NO PARÁ
(ANOS 1960 E 1970)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação
em História da Universidade Federal do Pará como
exigência parcial para a obtenção do título de mestre em
História Social da Amazônia. Orientadora: Professora
Doutora Edilza Joana Fontes (FAHIS/UFGA).

Belém
2008

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

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

COSTA, Tony Leão da

Música do Norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da “MPB” no Pará (anos 1960-1970) / Tony Leão da Costa; orientadora, Edilza Joana Fontes. - Belém, 2008

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2008.

1. Pará - História, 1960-1970. 2. Música popular - Pará. 3. Intelectuais - Pará. 4. Política e cultura - Pará. I. Título.

CDD - 22. ed. 981.15

TONY LEÃO DA COSTA

MÚSICA DO NORTE:
INTELECTUAIS, ARTISTAS POPULARES, TRADIÇÃO E
MODERNIDADE NA FORMAÇÃO DA “MPB” NO PARÁ
(ANOS 1960 E 1970)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação
em História da Universidade Federal do Pará como
exigência parcial para a obtenção do título de mestre em
História Social da Amazônia. Orientador: Professora
Doutora Edilza Joana Fontes (FAHIS/UFPA).

Data de Defesa: ____/____/2008.

Banca Examinadora:

_____ Professora Doutora Edilza Joana Fontes	(Orientadora - FAHIS/UFPA)
_____ Professor Doutor Aldrin de Moura Figueiredo	(Membro – FAHIS/UFPA)
_____ Professora Doutora Maria Izilda Santos de Matos	(Membro – PPGH/PUC-SP)
_____ Professor Doutor Antônio Maurício Dias da Costa	(Suplente – FAHIS/UFPA)

**Dedico este trabalho à Ester Leão da Costa,
que sempre acreditou nas
possibilidades da educação.**

AGRADECIMENTOS

Durante o período de construção desta dissertação algumas pessoas e instituições estiveram presentes e possibilitaram que o trabalho acadêmico pudesse ser realizado com êxito. Nas disciplinas dos créditos do mestrado, os debates sempre muito instigantes entre colegas de curso e professores possibilitaram o amadurecimento teórico e metodológico necessários para a boa escrita da história. Desta fase gostaria de agradecer especialmente os colegas José Renato Carneiro, Marly Cunha, Andréa Pastana, Alanna Souto e Conceição Almeida. Devo agradecer ainda a Conceição Almeida pela solidariedade nas inúmeras horas de conversas e reclamações sobre nossos problemas acadêmicos similares, comuns a todo mestrando (no meu caso) ou doutorando (no caso dela) em fase de escritura de suas dissertações e teses.

Agradeço também a Carlos Maurício Santana, José Júnior e Vanda Pantoja, que na fase inicial deste trabalho contribuíram com observações críticas, indicações de leituras e conselhos acadêmicos.

Quanto aos professores, não poderia deixar de agradecer a minha orientadora, Edilza Joana Fontes, que sempre achava um tempo na sua ocupada vida de administradora pública para me orientar. Nossos encontros não foram tão cotidianos como ocorrem muitas vezes nesta relação, mas foram, com certeza, produtivos.

Quero agradecer aos professores Rafael Chambouleyron, Magda Ricci, Otaviano Vieira, Benedita Celeste, Serge Gruzinski e Aldrin Figueiredo pelas aulas em suas disciplinas e, principalmente, pela atenção e cuidado em discutir os projetos dos alunos do mestrado, sempre relacionando os assuntos que estávamos tratando às nossas pesquisas empíricas. Agradeço também ao professor Antônio Maurício Costa, que esteve presente em minha qualificação e depois me acompanhou como co-orientador informal, dando sugestões importantes.

Devo fazer um agradecimento especial a dois estudiosos da cultura no Pará. Primeiramente ao professor Aldrin Moura Figueiredo, por vários motivos, mas, sobretudo pelo seu compromisso com a pesquisa histórica, o que se torna um motivo de inspiração para muitos iniciantes como eu, que começam agora a desvendar os mistérios da pesquisa. O outro pesquisador é Vicente Salles, com quem não tive contato pessoal, mas considero um grande modelo para qualquer estudioso que se envolva com o tema da música, do folclore, da cultura popular e da cultura de modo geral no Pará. Sua ampla produção, fruto de décadas de

pesquisa, é um exemplo de trabalho rigoroso e dedicado ao estudo de “nossas coisas”. Particularmente é importante falar que o Acervo Vicente Salles, que hoje se encontra no Museu da UFPa, é um arquivo de importância imensurável para os pesquisadores da história e da cultura no Pará e na região amazônica. Boa parte das fontes que utilizo neste trabalho tem sua origem neste acervo.

Agradeço também a minhas amigas do curso de ciências sociais da UFPa, Alana Borges, Luciana Wilm, Queise Ramos, que me ajudaram muito nas transcrições das fitas das entrevistas que realizei durante a pesquisa. Também agradeço a Inara Serra por ter ajudado a estabelecer alguns contatos com pessoas que pretendia entrevistar, além de ter me ajudado também na transcrição das fitas.

Ao músico e professor Cincinato Júnior agradeço pelos contatos telefônicos com alguns de meus entrevistados. A Lindomar Teodora Alves da Silva agradeço por me fornecer e-mails e telefones de contato com alguns de meus entrevistados e por permitir que eu usasse seu nome para facilitar o diálogo com estas pessoas. Como ela pertence à geração de que retrato nas páginas seguintes, espero que este trabalho também seja a altura de suas lembranças.

Durante o desenvolvimento deste trabalho estive em contato com fontes de vários arquivos públicos de Belém. Pesquisei no acervo da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, o CENTUR, nas áreas da Hemeroteca, no setor de Obras Raras, na divisão de Obras do Pará e na Fonoteca Sátiro de Mello. Frequentei o acervo videográfico do Museu da Imagem e do Som, onde fui muito bem atendido pela estagiária Luciana Magno. Pesquisei no Acervo Vicente Salles do Museu da UFPa, onde fui atendido pela simpática bibliotecária Carmen Sylvia Afonso, a Minô. Agradeço à direção destas instituições e particularmente aos estagiários (as) e bibliotecários (as) que sempre me atenderam com gentileza e atenção.

Junto ao Mestrado de História gostaria de agradecer Ana Alice que sempre atendia meus pedidos de documentos, ofícios, etc, na maior parte das vezes muito apressados, e sempre procurava resolver as pendências burocráticas referentes ao curso.

E como a história não é realizada apenas por aqueles que a escrevem nos livros de história, mas, sobretudo por aqueles que a fazem no dia-a-dia, não posso deixar de lembrar e agradecer aos companheiros da “Canalha: a vil ralé que cospe no chão”, amigos inseparáveis dos debates filosóficos, poéticos, historiográficos, políticos, étlicos, e agora também carnavalescos, das noites chuvosas ou enluaradas de Belém. E como meu tema de trabalho é música, agradeço ao Boi da Terra, ao Boi Marronzinho, a Ana Rosário e a Osvaldo Santos, que me introduziram no mundo da criação musical e da cultura popular.

Não posso deixar de lembrar a presença emocional e amorosa de Larissa Guimarães que tem me acompanhado nos últimos tempos como companheira dentro e fora da academia. Sua presença e apoio sincero, seja na leitura de meus textos, seja no cotidiano de nosso dia-a-dia, tem sido motivo de grande alegria e estímulo pra mim. Da mesma maneira agradeço ao carinho e acolhimento de minha mãe, Ester Leão, que desde cedo soube me encaminhar na direção da busca do conhecimento e esteve sempre presente nas fases mais difíceis deste trabalho.

Durante a realização desta pesquisa entrevistei algumas pessoas que viveram os acontecimentos que narro adiante. Estas pessoas foram testemunhas diretas ou indiretas destes acontecimentos e graças à sua disposição em falar sobre o seu passado pude ter acesso a dados que de outra maneira não seriam acessíveis. Devo dizer que fui muito bem recebido por todos os meus entrevistados e que todos eles de maneira muito amistosa e gentil manifestaram-se dispostos a colaborar com a pesquisa. A eles faço um agradecimento especial, com a esperança de que o resultado final deste trabalho possa ter a mesma qualidade e honestidade que os depoimentos a mim concedidos. Agradeço, assim, a Alcyr Guimarães, Arlindo Carlos Côrte Castro (Dadadá), Alfredo Oliveira, Edgard Augusto, Galdino Penna, Heliana Jatene, João de Jesus Paes Loureiro, Nilson Chaves, Paulo André Barata, Aurino Quirino Gonçalves (Pinduca) e Simão Jatene.

Por fim agradeço à Secretaria Executiva de Educação do Pará, SEDUC, por ter me municiado com uma bolsa de mestrado e a licença de minhas atividades docentes no período em que estive cursando o mestrado em história. Sem esta licença e esta bolsa seria completamente inviável a realização desta dissertação. Espero que este trabalho venha contribuir para a melhor qualidade do ensino público no Pará, uma vez que sabemos que é investindo na melhor formação do professor da rede básica de educação que teremos a oportunidade de termos cidadãos melhor preparados para o futuro.

Belém, 17 de julho de 2008.

SUMÁRIO

RESUMO

ABSTRACT

LISTA DE ABREVIATURAS

LISTA DE FOTOGRAFIAS

LISTA DE TABELAS

INTRODUÇÃO.....	01
CAPÍTULO I: MÚSICA E POLÍTICA NA DÉCADA DE 1960 NO PARÁ.....	11
1.1. Música jovem e festivais de música popular em Belém dos anos 60.....	11
1.2. A música popular e o contexto do golpe de 1964 em Belém.....	27
1.3. Política e arte: duas faces da música popular.....	39
1.4. Arte engajada e boemia desinteressada.....	56
1.5. Condições de trabalho do músico paraense.....	67
CAPÍTULO 2: INTELECTUAIS, MÚSICOS E A IDENTIDADE AMAZÔNICA.....	83
2.1. Entre a modernidade e o popular regional.....	83
2.2. “Festa de Caboclo”: artistas e intelectuais descobrem o “povo” e a “música popular”.....	104
2.3. Caboclos e tapuios: o popular como categoria de atribuição.....	113
2.4. Modernismo e regionalismo no Pará.....	121
2.5. Esboço da memória da música regional paraense.....	133
CAPÍTULO 3: O CARIMBÓ E A MÚSICA POPULAR PARAENSE.....	152
3.1. Breve história da urbanização do carimbó.....	152
3.2. Os “mestres do carimbó”.....	165
3.3. “Autenticidade” ou “modernidade”: os debates em torno do carimbó.....	180
3.4. Intelectuais e jornalistas descobrem o carimbó.....	191
CONCLUSÃO.....	215
BIBLIOGRAFIA E FONTES.....	226

RESUMO

A presente dissertação trata da atuação de intelectuais (poetas, jornalistas, militantes, estudantes, folcloristas, antropólogos) e artistas populares na formação da chamada “MPB”, Música Popular Brasileira, no Pará. Entre meados da década de 1960 e de 1970, setores intelectualizados da classe média paraense iniciaram uma grande mobilização no sentido de atualizarem a música popular produzida em Belém aos debates políticos e estéticos que a MPB realizava no restante do país. Festivais foram realizados, grupos de poesia e música surgiram, atuações políticas se misturavam com posturas boemias e grande atividade artística. A nova intelectualidade buscava ao mesmo tempo fazer uma música moderna, mas pautada em elementos da cultura popular paraense ou amazônica. Em meio a novos artistas advindos destes setores da sociedade uma revisão da memória da música popular se fazia e antigos nomes eram incorporados a uma tradição. Concomitantemente a isso, o carimbó, que até então estava restrito às cidades e comunidades interioranas, surge em Belém como uma explosão musical e torna-se música consumida pelas rádios, TVs e indústria do disco. A urbanização deste gênero do folclore regional leva a um amplo debate sobre autenticidade, mercado e identidade cultural da região amazônica e do Pará em particular. Neste processo, artistas de extratos populares entram em cena dando sua contribuição à música popular do Norte. O amplo debate nos jornais sobre o carimbó (sua autenticidade ou sua degeneração frente ao mercado) se soma as atuações da jovem intelectualidade. Neste complexo contexto de múltiplas atuações surge uma MPB de feições regionais.

Palavras-Chave: Música e política, “MPB paraense”, intelectuais, artistas populares, carimbó.

ABSTRACT

The present dissertation treats about the intellectuals's acting (poets, journalists, militants, students, folklorists, anthropologists) and popular artists in the formation of the called “MPB”, Popular Brazilian Music, in the state of Pará. Between middles of the decade of 1960 and of 1970, intellectual sectors of the middle class from Pará initiated a great mobilization into the sense of updating the popular music produced in Belém to the political and esthetic discussions that the MPB was carrying out in the remainder of the country. Festivals were carried out, groups of poetry and music appeared, political actings were mixed by bohemian postures and great artistic activity. The new intellect was looking at the same time to do a modern music ruled, but based on elements of the popular culture from Pará or *amazônida*. Amid new artists that became from these sectors of the society, a revision of the memory of the popular music was done and ancient names were incorporated to one tradition. At the same time, the *carimbó*, which up to that time was limited to the cities and communities from the country, appears in Belém like a musical explosion and becomes a music consumed by the radios, TVs and the industry of the disc. The urbanization of this type of regional folklore leads to a spacious discussion about authenticity, market and cultural identity of the Amazonian region and of the Pará individually. In this process, artists of popular extracts enter on the stage giving their contribution to the popular musician of the North. The spacious discussion in the newspapers about the *carimbó* (his authenticity or his degeneration in front of the market) adds up the actings of the intellectual young people. In this complex context of multiple actings, appears a kind of MPB with regional forms.

Key-Words: Music and politic, “MPB from Pará”, intellectuals, popular artists; *carimbó*.

LISTA DE ABREVIATURAS

AP Ação Popular

AP-ML Ação Popular- Marxista Leninista

APL Academia Paraense de Letras

CAJU Casa da Juventude Católica

CEC-PA Conselho Estadual de Cultura do Pará

CFC Conselho Federal de Cultura

COHAB Companhia de Habitação do Pará

CPC Centro Popular de Cultura

DAP Departamento de Arte Popular

EMBRAFILME Empresa Brasileira de Filmes S. A.

FUNARTE Fundação Nacional de Artes

IHGPA Instituto Histórico e Geográfico do Pará

ISEB Instituto Superior de Estudos Brasileiros

JUC Juventude Universitária Católica

MIS Museu da Imagem e do Som, Pará.

MPB Música Popular Brasileira

PCB Partido Comunista Brasileiro

PC do B Partido Comunista do Brasil

PCUS Partido Comunista da União Soviética

POLOP Organização Revolucionária Marxista Política Operária

PSDB Partido da Social Democracia Brasileira

SECULT Secretaria de Cultura do Estado do Pará

SLARDES 1º Seminário Latino Americano de Reforma e Democratização do Ensino Superior

UAP União Acadêmica Paraense

UBES União Brasileira dos Estudantes Secundaristas

UFPA Universidade Federal do Pará

UNE União Nacional dos Estudantes

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 – Terceiro Festival de Música Brasileira, Setor Norte.....	55
Fotografia 2 – Detalhe de charge de “Felix” sobre o bairro da Condor.....	60
Fotografia 3 – Detalhe de charge de Luiz Pinto sobre a música em Belém.....	78
Fotografia 4 – De Campos Ribeiro, Sebastião Tapajós, Billy Blanco e Paulo André Barata...	88
Fotografia 5 – CD em homenagem aos 100 anos de nascimento de Waldemar Henrique.....	145
Fotografia 6 – Grupo Santa Luzia. Carimbó da Periferia de Belém.....	197
Fotografia 7 – Um “curimbó” típico: base percussiva do carimbó.....	206

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: participação por idade de indivíduos em grupos de carimbó.....	213
--	-----

INTRODUÇÃO

Este trabalho surgiu com o título de “Projetos estéticos e resistência política: música popular e poesia paraense nos anos 1960/1970”. Como o título deve sugerir era uma proposta de estudo bastante delimitada tanto do ponto de vista cronológico como temático. Pretendia-se, então, estudar as décadas iniciais de um acontecimento político fundamental da história republicana recente do Brasil, o regime civil-militar instalado em 1964 e a atuação de músicos e poetas na resistência cultural a esse regime no estado do Pará. Seria escrever a história da resistência política pela arte ou a arte dentro de um contexto de radicalização em setores intelectualizados, típico do período em questão.

O desenvolvimento do projeto, os debates nas disciplinas do Mestrado em História Social da Amazônia, somadas às orientações com professores e colegas de curso, fizeram com que o projeto original passasse por modificações substanciais e tomasse a forma de dissertação que é apresentada agora.

Nossa motivação inicial de trabalho era perceber como os artistas engajados na luta contra a ditadura militar no Pará desenvolviam um discurso sobre o “popular” e as manifestações “do povo” como forma de reação ao poder político hegemônico e autoritário das décadas de 60 e 70. E, em segundo lugar, como essa resistência se manifestava no campo artístico, particularmente na música e poesia.

A atuação destes artistas neste sentido ficava muito clara no posicionamento de alguns personagens como, por exemplo, o poeta e letrista Ruy Barata que congregava ao seu redor a “mocidade” paraense interessada em fazer arte e questionar a política no Pará sob o regime ditatorial. Para ele e outros que o cercavam fazer música regional tinha o sentido de fazer uma composição que ao mesmo tempo falasse a linguagem popular e se opusesse contra o *status quo*.

O posicionamento dos artistas desse período já havia sido discutido por uma ampla historiografia que surge ainda mesmo no final da década de 70 e se amplia até os dias de hoje¹. Tal historiografia, contudo, discutia fundamentalmente a atuação de artistas do

¹ Para citar alguns: RIDENTE, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução*. Rio de Janeiro: Record, 2000; NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: A questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Perseu Abramo, 2007; SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1978; TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: ED. 34, 1997; SANT’ANNA. Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Landmark, 2004. CONTIER, Arnaldo. *Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na*

sudeste ou radicados no sudeste brasileiro, o que formariam o núcleo central da tradição mais importante da música popular brasileira (Samba dos anos 30, Bossa Nova, MPB, Tropicalismo, etc.)². Nosso estudo pretendia analisar como isso se deu no Pará, em condições “regionais”³.

Uma primeira mudança importante nesta pesquisa se deu principalmente a partir do contato e leitura de fontes de jornais e revistas literárias paraenses dos anos 30, 40 e 50 do século XX. Percebemos ao adentrarmos no mundo literário e intelectual paraense anteriores às décadas de 60 e 70 que a música aqui já era um objeto de preocupação desde os anos 30 e que foi neste período que muito do que se produziria mais tarde como “música regional” tomaria forma⁴.

O foco de nossa análise, tendo em vista as novas fontes que dispúnhamos, foi gradualmente recuando para os anos 30, ampliando assim os limites cronológicos do trabalho e, por outro lado, modificando a temática que se tornava mais “cultural” e menos “política”, na medida em que nossa delimitação cronológica deixava os anos da ditadura militar para ligar-se a fenômenos mais especificamente ligados à história da música na Amazônia⁵. Se partíamos de uma delimitação política para estudar a música, originalmente, partimos agora de uma delimitação cronológica musical para estudar a política de formação de um conceito de música regional. Saímos, assim, *exclusivamente* da análise da atuação política de artistas nos anos 60 e 70 para a formação e transformação do conceito de música regional no Pará e, conseqüentemente, suas implicações políticas.

Essa transformação não nos fez abandonar a década de 60, pelo contrário, no primeiro capítulo discutimos de fato os anos 60 e 70 e aprofundamos a análise história dessa

canção de protesto. Revista Brasileira de História, n. 35, 1998; CHAUÍ, Marilena. *O nacional e o popular na cultura brasileira* – seminários. São Paulo: Brasiliense, 1982; etc.

² Sobre a questão da tradição na música popular brasileira ver em particular o trabalho de NAPOLITANO, 2007, op cit., assim como NAPOLITANO, Marcos. *Música & História*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. Também é interessante neste sentido o trabalho de TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia/São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

³ A historiografia sobre esse tema e período no Pará é até hoje muito reduzida, fundamenta-se basicamente em trabalhos de não-historiadores e com caráter memorialista, como por exemplo, em: NUNES, André Costa.[et. Al.]. *Relatos Subversivos: os estudantes e o golpe militar no Pará*. Belém: Ed. Dos Autores, 2004; OLIVEIRA, Alfredo. *Paranatinga*. Belém: SECULT, 1984, e; OLIVEIRA, Alfredo. *Ritmos e Cantares*. Belém: SECULT, 2000.

⁴ Utilizaremos aqui o termo genérico “música regional” pra nos referirmos ao conjunto de produções musicais que de alguma forma são identificados, tanto por quem as produz como por quem as consome, como música amazônica ou música da Amazônia, música do Pará ou paraense, música local ou regional, ou alguma outra denominação parecida. O uso provisório desta terminologia decorre do fato de que a própria definição desses conceitos constitui-se como objeto de estudo deste trabalho e, portanto, encontram-se ainda por serem desvendados nas páginas seguintes.

⁵ Obviamente que não pretendemos fazer uma divisão absoluta destes termos, mas apenas considerar que nossa temática passou a considerar mais os elementos propriamente musicais como delimitação do tema do que elementos ligados à política de Estado, no caso, à ditadura Militar pós-64.

geração: poetas, músicos e artistas, de modo geral, que atuaram na formação da música popular regional. Partimos de algumas considerações:

1. Que neste período reatualiza-se, sob outras condições históricas, a busca de um “popular” regional como inspiração para a música popular; permanece nesta geração a idéia de descobrir o “Brasil profundo”, coisa que será muito comum na atividade dos modernistas paraenses desde os anos 20. Este Brasil profundo por sua vez é buscado no “povo”, principalmente, mas não exclusivamente, o povo do campo em oposição ao da cidade;

2. Que esta geração participa - em parte - das aspirações políticas equivalentes ao que ocorria no restante do país e que era expresso na formação da “música de protesto”, nos debates em torno de uma arte participante, na atuação da UNE (União Nacional dos Estudantes) no campo da política cultural, nos efeitos da difusão da Bossa Nova, enfim no amplo debate político e artístico que será cristalizado na sigla MPB, “Musica Popular Brasileira”. Era, assim, uma geração de artistas que buscava se atualizar também do ponto de vista de uma arte mais nacional, e até internacional às vezes;

3. Que neste contexto surge uma música popular regional propriamente dita - e não erudita ou semi-erudita, como era o caso de boa parte da música regional dos anos anteriores - que incorporará definitivamente a “música feita pelo povo”, como no caso do carimbó e outros gêneros musicais marginalizados até aquele momento;

4. Que terá destaque neste período artistas ligados ao grupo do poeta Ruy Barata e o grupo Os Menestréis, que somam música, poesia e militância político-cultural. Teremos aqui, como no restante do país a realização de festivais, atuação de estudantes ligados à UAP (União Acadêmica Paraense) e UNE, criação de “músicas de protesto”, poesia engajada, etc.

No segundo capítulo buscamos estabelecer continuidades entre esse período, 60 e 70, e o que se realizava na arte e música paraense nas décadas anteriores. Essas continuidades são analisadas e propomos algumas questões:

1. O entendimento de que no modernismo paraense estava presente o que seria o esboço da idéia de música regional. Veremos um pouco da relação dos intelectuais com as manifestações folclóricas e como o interesse por uma música que falasse da “região” já se fazia existir. Mais tarde esse processo se efetivará como os debates em torno da MPB no Pará. Assim, tentamos mostrar as proximidades entre o modernismo dos anos 30 e as gerações posteriores no que diz respeito à “busca do popular” nas artes, particularmente na música;

2. Veremos a atuação de artistas e intelectuais, da música e da literatura, na constituição de um conceito de popular e de música popular, no que se ressalta certo “olhar folclórico” ou “olhar etnográfico” sobre as manifestações ditas do povo. Tentaremos mostrar

aí que intelectuais paraenses muitas vezes se travestiam por etnógrafos ou folcloristas amadores de modo a se aproximar das manifestações populares.

3. Falaremos do que consideramos como a formação de uma memória da música regional que tem como centro a figura do maestro Waldemar Henrique. Memória esta que se constituía, sobretudo nos anos 60, e, formará a nosso ver uma primeira baliza de inspiração para a música regional que se fará posteriormente;

Entendemos que sem esse capítulo mais abrangente do ponto de vista da cronologia (cerca de três décadas) seria inviável o estudo dos movimentos musicais posteriores, inclusive sobre o período da ditadura militar, dado o caráter formador desta primeira fase. E dado o fato de que esses elementos serão assumidos em parte pelos artistas dos anos 60 e 70.

No terceiro capítulo tentamos dar conta do que ocorria na música popular feita e consumida por setores não ligados às classes médias e intelectualizadas paraense. O que se ouvia na periferia da cidade, ou nos subúrbios, nas gafieiras, nas rádios AM, nos anos 60 e 70. É nesta fase que o carimbó vai surgir no cenário musical paraense e depois nacional. Diga-se de passagem, que ao mesmo tempo em que os artistas de classe média intelectualizada buscavam a arte do “povo” para criar a sua música e poesia, setores populares do interior e da cidade de Belém expandiam o carimbó de maneira nunca vista antes. Artistas como Pinduca, Verequete e Mestre Cupijó, que serão apresentados na dissertação, que antes eram conhecidos apenas nos bailes de periferia e interiores do estado, nunca nos “bailes da sociedade”, como dizia Pinduca⁶, passam a fazer parte do cotidiano da cidade de Belém e o carimbó passa a ser debatido imensamente entre intelectuais, folcloristas, jornalistas e músicos.

Todos queriam falar do carimbó, dizer de sua “verdadeira” origem, em que cidade teria surgido, se era de origem negra ou indígena ou das duas, se teria influência da cultura portuguesa, etc. O carimbó era a bola da vez! E este grande debate a seu respeito, a nosso ver, fará com que esta música se torne um outro referencial para os músicos populares constituírem uma música local, “antenada” no que ocorria no Brasil, mas com características regionais. O maior debate se dava, no entanto na questão do carimbó autêntico, ou de “pau e corda”, como se dizia, e o carimbó elétrico, que usava instrumentos como guitarras e baixos elétricos, além da bateria. Para setores expressivos da sociedade, o verdadeiro carimbó era aquele tocado à moda “tradicional”, tendo o curimbó⁷ como instrumento base. Para outros

⁶ Depoimento de Pinduca, Belém, 07 mar. 2008.

⁷ Curimbó ou carimbó é o instrumento feito de um tronco de madeira oca, de cerca de 1 metro a 1 metro e meio de comprimento, por 50 centímetros de diâmetro. Em uma de suas extremidades havia um couro de animal

como Pinduca que procurava “modernizar o carimbó”⁸, a guitarra, o baixo elétrico, a bateria não causariam nenhum mal àquela música, muito pelo contrario a tornaria um produto comercial vendável. No caso do carimbó e em sua urbanização nos anos 70 dá-se o principal debate sobre música popular, tradição e modernidade no Pará do período.

Finalizando, tentamos dar conta do significado deste período (60 e 70) e pensá-lo como um momento de convergência de tradições, ou talvez de construção de tradições, como diria Hobsbawm⁹. Momento em que a produção de Waldemar Henrique, músico paraense modernista, se encontraria com as atividades dos artistas dos anos 60, de setores da classe média de Belém, poetas, estudantes, músicos, etc, e ao mesmo tempo com a música que vinha dos subúrbios e invadia a cidade, sobretudo o carimbó, dando nova forma ao que viria ser conhecido como música regional paraense. Em meio a influências da Bossa Nova, do tropicalismo, da música de protesto, da realização de festivais, da influência de artistas paraenses consagrados e de novas músicas populares que emergiam da marginalidade, se constrói os debates sobre a música popular do Pará e da Amazônia, se discute identidade regional e ao mesmo tempo a ligação dessa música feita aqui com o que se produzia no sudeste do país.

Dos artistas que surgem neste momento, os que ficaram mais conhecidos nacionalmente foram Fafá de Belém, Pinduca, Paulo André Barata, todos lançando seus LPs em gravadoras nacionais. Ao mesmo tempo, canções de Waldemar Henrique começavam a ser interpretadas como música popular, como ocorreu, por exemplo, no primeiro LPs de Fafá de Belém¹⁰. Era a contribuição do norte à música popular e mais especificamente sua integração ao conceito de MPB.

esticado que garantia o seu forte som. A maneira de tocar era ter o carimbó deitado ao chão e um homem sentado em cima dele utilizando as mãos como baqueta. Geralmente os grupos de carimbó usavam 2 carimbós para se apresentar, mas havia casos em que até três eram usados, sempre em tamanhos diferentes, um menor que o outro.

⁸ Depoimento de Pinduca, 2008, op cit.

⁹ HOBBSAWM, Eric. Introdução: a invenção das traduções. In. HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

¹⁰ O primeiro LP de Fafá de Belém, de 1976, é emblemático como culminância de todo este período. Nele encontramos músicas de Waldemar Henrique, como “Tamba-tajá”, que dá título ao disco; músicas de Paulo André e Ruy Barata, como “Indauê” Tupã e “Esse rio é minha rua”, tendo esta última se tornado extremamente popular no Pará até hoje, e que não por coincidência é um carimbó. Cf. LP Fafá de Belém, *Tamba-Tajá*, Universal Music, 1976. N°. 73145104722. Reedição em CD em 2002.

Antes de iniciarmos essa história cabem algumas observações importantes do ponto de vista metodológico. A primeira diz respeito ao tipo de fontes utilizadas.

A maior parte deste trabalho foi feito com o uso de fontes as mais informativas possíveis sobre a atuação de artistas e intelectuais no mundo cultural de Belém: revistas e jornais diários formam de fato a maior parte destas, já que eram em suas páginas que tínhamos acesso aos eventos artísticos, aos lançamentos e comentários sobre discos e artistas, à realização de sarais de poesia, ao lançamento de livros, reportagens a respeito de bares e vida noturna da cidade. Eram neles que tínhamos como conhecer poemas publicados por personagens de que estávamos tratando, manifestos artísticos, entrevistas e debates entre posturas diferentes. Nem sempre foi possível ter acesso a uma diversidade de fontes para um mesmo fato, dado muitas vezes a simples ausência ou dificuldade de acesso, mas na medida do possível tentamos assim fazê-lo, para podermos visualizar o maior número de olhares sobre um mesmo acontecimento. Partíamos do princípio, como nos diz Jacques Le Goff, de que todo “documento” é um “monumento” e conseqüentemente trás subjacente ao seu texto articulações políticas, segundas intenções, tendências ideológicas ou seja lá que outros termos podemos utilizar para dizer que nem uma fonte é neutra ¹¹.

Outro conjunto de fontes muito importante foram as entrevistas que realizamos com artistas e jornalistas que viveram os anos 60 e 70 e participaram das movimentações culturais da cidade neste período. Onze entrevistas foram realizadas e obviamente cotejadas com os outros tipos de fontes de que dispúnhamos. Tentamos selecionar pessoas que considerávamos centrais para o tema que estávamos discutindo. Obviamente que algumas outras poderiam ter sido entrevistadas, mas muitas vezes problemas de agenda, viagens e outros tipos de dificuldades cotidianas não permitiram que o fossem. Sem contar com o fato de que o trabalho acadêmico requer o cumprimento de prazos que muitas vezes inviabilizam a busca de fontes outras.

Em relação às fontes orais é importante considerar que estávamos aí tratando de uma forma de memória construída sobre fatos passados a mais de 30 ou 40 anos antes. Os debates acadêmicos sobre fontes orais já são de longa data travados entre os historiadores ¹². Parece-nos ponto pacífico hoje em dia o fato de que não mais há polêmica sobre a suposta falta de neutralidade das fontes orais em relação às fontes escritas. Retomamos novamente Le

¹¹ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Capinas: Editora da UNICAMP, 2003.

¹² Consultar a esse respeito THOMPSON, Paul. *A voz do passado: História Oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

Goff em considerar que todo documento é um monumento, fruto de um trabalho mais ou menos consciente de registrar o passado a partir de determinadas “seleções” que faz o produtor deste documento, seja em uma matéria de jornal, seja em um documento oficial de estado, seja em uma entrevista.

Como sabemos por longo debate historiográfico, a memória social é fundamentalmente uma “seleção” dos acontecimentos e sentidos do passado a partir de determinados referências e condições do presente¹³. Acreditamos que o historiador deve considerar a memória como um testemunho muito importante para reconstrução do passado, e consequentemente a história oral como um recurso deveras importante para construção de fontes e acesso a personagens da história antes excluídos ou a testemunhos ainda não dados. Porém, convergimos com autores como Eric Hobsbawm¹⁴ – além de outros – para quem a memória é memória e a história é história. Em outras palavras, o papel do historiador é a reconstrução do passado – por mais que o projeto positivista de reconstrução do passado tal como este “ocorreu realmente” tenha falido – a partir de recursos metodológicos e teóricos os mais rigorosos possíveis. Diferentemente do que poderia imaginar um pensamento pós-moderno o papel da história ainda é o de “dessacralizar” o passado, como definiria Pierre Nora¹⁵. Daí que a memória é uma fonte que deve ser confrontada como outra qualquer; daí que ele não é menos importante ou menos confiável que outro tipo de fonte, assim como não é melhor ou mais confiável: é um testemunho do passado, que como tal deve ser visto de forma crítica pelo historiador. Fizemos todo o esforço possível para isso, em todos os tipos de fontes que tratamos, sejam as fontes escritas de jornais ou revistas, sejam as fontes orais.

No nosso caso, como tratamos de personagens que desempenham o papel de “intelectuais” na sociedade (papel este que os qualifica como indivíduos que dão significado ao real, criam representações sobre sua sociedade e sua história¹⁶), o confronto entre sua memória e o uso que o historiador vai fazer desta pode ser mais delicado. Não estamos afirmando com isso que o confronto com a memória de outros grupos sociais (“excluídos”, “marginalizados” da história) seja mais pacífico, nem dizemos que os indivíduos que não desempenham a condição de intelectuais na sociedade não produzem sua própria memória e própria versão da história, mas queremos observar que o local social de onde falam boa parte

¹³ Cf. BOSI, Eclea. Bergson, ou a conservação do passado. In: *Memória e Sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: companhia das letras, 1994; LE GOFF, op. cit., 2003; NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: *Projeto História*. N. 10, - História e Cultura – PUC/São Paulo: EDUC, 1993. p 7-28.

¹⁴ HOBBSAWM, Eric. *Sobre história*. São Paulo Companhia das Letras, 1998.

¹⁵ NORA, 1993, op. cit.

¹⁶ Adiante definiremos melhor o que estamos chamando aqui de intelectuais.

dos indivíduos que analisamos neste trabalho é um local de maior possibilidade de audiência. Isto é, estes são mais ouvidos pela mídia, pela elite intelectual da qual fazem parte, como veremos, pelos consumidores de produtos culturais, pelo poder público, pela academia, etc. O grupo de intelectuais que analisamos é, por natureza, um grupo que representa sua própria história com maior possibilidade de audição dado o seu lugar na sociedade e o maior acesso aos meios de comunicação.

O papel do historiador neste caso é, portanto, o de mediador entre a memória e a história. Aquele que, ao mesmo tempo em que deve adquirir a confiança necessária para ter acesso à memória de seus entrevistados, deve por outro lado ser capaz de avaliá-las criticamente de modo a construir uma explicação histórica, e não simplesmente sacralizar a memória social de determinado grupo. Como diria Hobsbawm¹⁷ deve-se evitar o uso político da história/memória, já que esta – a história/memória – é uma das matérias-primas privilegiadas para a construção de mitos. Tentamos fazer isso: tentamos manter um olhar crítico a todas as fontes utilizadas, sejam elas de origem escrita, fonográfica, visual, jornalística, memorialística, etc.

Isso que chamamos de mediação do historiador - entre a memória social e o conhecimento histórico - é o que consideramos uma tarefa delicada e central de seu ofício. De certa maneira aproxima-se com a “tradução” que realiza o antropólogo entre a sua linguagem de origem e a linguagem do “nativo” pesquisado¹⁸. É neste momento que tanto antropólogos como historiadores têm que assumir sua condição de criadores de representação e como tal assumir as responsabilidades éticas e políticas disso.

For fim como estamos tratando do campo da arte e da atuação de artistas e produtores culturais de um modo geral, uma última observação deve ser feita. Nossa perspectiva neste trabalho é compreender tanto as condições de produção das relações sociais, como os elementos simbólicos de determinado período histórico. Assim, não pretendemos compreender a produção cultural, na sua forma de música popular e poesia, como mero reflexo das estruturas econômicas, políticas ou sociais daquele momento, mas como campo específico no qual se “manifestam” e se “produzem” as contradições, os conflitos políticos e ideológicos e as transformações sociais, tal como propõe, por exemplo, o crítico Raymond Williams¹⁹. Desta maneira, são muito úteis as observações de autores como Williams, além

¹⁷ HOBBSBAWM, 1998, op. cit.

¹⁸ A este respeito conferir: GEERTZ, Clifford. Nova luz sobre a antropologia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. Particularmente as páginas 111-124. Também: ROULAND, Robert. *Antropologia, História e Diferença*: Alguns aspectos. Porto: Afrontamento, 1997.

¹⁹ WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

de outros como Antonio Candido²⁰ e Theodor Adorno²¹ no que diz respeito às relações entre arte e sociedade.

Esses autores discutem a questão do externo (elementos sócio-históricos) e interno (elementos estéticos, especificamente artísticos) na obra de arte, respectivamente a obra literária em Candido e a música em Adorno. Para ambos a obra de arte não pode simplesmente ser vista como um reflexo do contexto social no qual ela foi produzida, da mesma forma que seria errôneo pensá-la como instância autônoma, totalmente independente destes mesmos elementos externos. A saída para visões dicotômicas seria compreender o externo no interior da obra, os elementos externos que se manifestam na forma da composição artística.

Nesse sentido, Cândido propõe que o olhar sobre a obra literária deve considerar, simultaneamente, a relação dialética entre o texto e o contexto, o interno e o externo, em outras palavras como o externo se estrutura na própria “economia do livro”²². Adorno, por sua vez, propõe o conceito de “mediação”, que seria o processo através do qual momentos da estrutura social e histórica sedimentam-se na própria estrutura da obra artística. Nesta perspectiva, a pergunta que o estudioso deve fazer não é como a arte se estabelece na sociedade, mas como “a sociedade se objetiva nas obras de arte”²³.

Apesar de não pretendermos realizar um trabalho de crítica literária ou de análise musicológica em seus sentidos específicos e técnicos, e sim um trabalho de história social, essas observações são importantes para ficarmos atentos para elementos específicos da linguagem artística que precisamos minimamente instrumentalizar para a realização do estudo proposto. Na medida do possível tentamos agir desta maneira, porém cabe considerar que este trabalho na maior parte das vezes deteve-se muito mais na narração e interpretação dos fatos históricos do que na interpretação densa do conteúdo e forma da arte. Este posicionamento decorreu do fato de que acreditamos que um procedimento mais profundo sobre a obra de arte em si (por exemplo, a análise das músicas nos seus elementos formais e estéticos) requereria uma outra abordagem. Precisaríamos fazer a análise mais pontual em alguns artistas e suas obras, e menos no conjunto de personagens que atuaram para dar sentido à música produzida no Pará. Estes personagens não eram apenas músicos, mas um conjunto de pessoas que iam de jornalistas, a folcloristas, poetas, estudantes, militantes, e músicos.

²⁰ CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.

²¹ ADORNO, Theodor. “Idéias para a Sociologia da Música”. In *Benjamin, Horkheimer, Adorno e Habermas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983b. (Col. Os Pensadores – Textos Reunidos); e, ADORNO, Theodor. “Teses Sobre Sociologia da Arte”. In *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1994. (Col. Grandes Cientistas Sociais, 54).

²² CANDIDO, 1985, op. cit. p. 7.

²³ ADORNO, op. cit., 1994, p.114.

Tendo em vista estas considerações metodológicas, podemos partir para o início desta história. Caberá ao leitor decidir se de fato conseguimos nos aproximar o suficiente do que propomos estudar. Mas seja qual for a sua avaliação final é importante que se diga que este é um primeiro esforço de aproximação, é um estudo incompleto obviamente, e esperamos que muitos outros estudos venham contribuir com o que diremos nas páginas abaixo, seja para confirmar nossas idéias, seja para ampliá-las, ou seja mesmo para contradizê-las.

CAPITULO 1

Música e política na década de 1960 no Pará

1.1. Música jovem e festivais de música popular em Belém dos anos 60.

Numa manhã de domingo, na cidade de Belém, realizou-se em 17 de setembro de 1967 um concorrido festival no Bosque Rodrigues Alves, uma grande área de floresta preservada em meio ao centro urbano que servia de ponto de lazer para a população da cidade, particularmente nos feriados e finais de semana.

Tratava-se de um “festival de música jovem”, como foi classificado na época por um jornal da cidade²⁴. O “Festival da Rosa Vermelha”, organizado pelo conselho paroquial da Santíssima Trindade, em benefício de suas obras sociais, contou com uma série de divertimentos como desfile de moda, brincadeiras, premiações para crianças e um concorrido concurso com bandas de música. Entre as bandas presentes estavam: “*The Kings*”, “*The First*”, “Os Nobres”, “Os Leopardos” e os “4JWM”. Todas as bandas formadas por adolescentes e jovens que faziam grande sucesso junto a um público mais ou menos da mesma idade. Seu repertório não poderia ser diferente do que ocorria em outras cidades do Brasil: o *rock* e o “iê-iê-iê” ao modo de *The Beatles* e Roberto Carlos, respectivamente. A grande atração do festival ficou por conta do cantor José Roberto, artista das rádios do sudeste, que estava em Belém para cantar seus sucessos como “Coração de Papel”, “Deixa o meu cabelo em paz” e “Não presto mais te amo”²⁵, para loucura de suas fãs paraenses.

Não eram apenas essas bandas citadas que faziam a cabeça da juventude dos anos 60 em Belém. Outras como “Os Orientais”, “Os Hippies”, “Esmeril Band”, “Os Incas”, “Os Nisseis”, “Os Gênios” e “As Musas”, que como já sugere o nome era formado apenas por mulheres²⁶, também iam à onda do *rock* inglês ou à sua versão nacional e conquistavam um público bastante numeroso, inclusive com fãs-clubes e tudo mais²⁷. E não só no Bosque Rodrigues Alves esses grupos se apresentavam. Clubes importantes da cidade como Pará

²⁴ A *Província do Pará*, Belém, 17 set. 1967. Col. Pierre Beltrand, 1º caderno, p. 10.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Pelos bailes da cidade. *O Liberal*, Belém, 29 dez. 1989. Caderno Dois, p. 1.

²⁷ Ibidem.

Clube, Clube do Remo, Assembléia Paraense, Tuna-Luso Brasileira e outros eram conhecidos na segunda metade da década de 1960 por criar festivais onde estes grupos costumavam ser as atrações para o público jovem²⁸.

A “Jovem Guarda”, ou iê-iê-iê como também era conhecido, surgiu a partir do sucesso de certo gênero musical influenciado pelo *rock* inglês, que se fazia na década de 1960 no Brasil. Em 1965 a TV Record paulista criou o programa “Jovem Guarda” apresentado pelos músicos, compositores e cantores Roberto Carlos e Erasmo Carlos, que passou a ser sucesso nacional e emprestou o nome do programa àquele movimento musical. O termo iê-iê-iê deve-se a corruptela ou abasileiramento do inglês *yeah- yeah-yeah* em canções de *The Beatles*. Com o sucesso da Jovem Guarda surgiram muitos outros programas televisivos e de rádio com as mesmas características, como foi o caso de “*Crush* em *hi-fi*”, apresentado por Carlos Imperial na TV Rio, e “Hoje é dia de *Rock*”, apresentado por Jair de Taumaturgo na Rádio Mairynk²⁹. Fizeram parte desse movimento musical, além de Roberto e Erasmo Carlos, Cely, Tony Campelo, Ronnie Von, Wanderléia, Martinha, Vanusa, Antônio Marcos, Agnaldo Raiol, Renato e seus *Blue Caps*, *The Fevers*, *Os Vips* e outros.

Há muito que a juventude belenense recebia de braços abertos a onda do iê-iê-iê e do *Rock*, sobretudo aquele feito pelo grupo inglês³⁰. E ainda havia um dado curioso de tudo isso, o próprio Roberto Carlos, ídolo maior da Jovem Guarda, teria apresentado pela primeira vez um dos seus maiores sucessos em Belém. Isso ocorreu em maio de 1964. Na época Roberto Carlos não era ainda o “Rei da Jovem Guarda”, como ficou conhecido mais tarde. Fazia temporada em um circo em Belém e em decorrência da ausência de um dos entrevistados previstos em um programa da TV Marajoara, o programa de Abílio Couceiro, acabou sendo chamado para ficar no lugar deste, para substituí-lo na programação. Teria sido aí então que apresentou a música “O Calhambeque” pela primeira vez, segundo as memórias do próprio Abílio Couceiro³¹.

O *rock* exerceu de fato muita influência nos músicos de Belém. E não só o *rock*, mas também todo um modo de vida visto por muitos como desviante à época, modos de comportamento de uma juventude que se espalhava pelas metrópoles do Brasil e do mundo³². O comportamento juvenil se modificava e Belém não ficava fora disso. Ainda no final dos

²⁸ Depoimento de Edgard Augusto, Belém, 18 jan. 2008.

²⁹ Jovem Guarda em DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressão da música*. São Paulo: Ed. 34, 2004. p. 173.

³⁰ Depoimento de Edgard Augusto, 2008, op. cit.

³¹ COUCEIRO, Abílio. A maior recompensa profissional. In: PEREIRA, João Carlos (org). *Memória da televisão paraense e os 25 anos da TV Liberal*. Belém: SECULT/ORM, 2002. p. 27.

³² A esse respeito confira HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos*. São Paulo Cia. Das Letras, 1995.

anos 50 muitas senhoras da cidade costumavam se queixar nas páginas de revistas sobre os comportamentos do que elas chamavam de “juventude transviada” que começava a surgir em Belém, com os namoros escandalosos nas praças públicas de moças de 18 a 20 anos de idade, bebidas entre adolescentes, filmes e leituras imorais, etc. E, “se aqui em Belém aonde [*sic*] o ritmo do progresso e modernismo vai a passo de cágado a coisa [já tomava] aspecto sério”, imaginem o que não se passaria no “imenso Rio de Janeiro e no dinâmico São Paulo”, se perguntavam³³.

Mesmo jornais estudantis estampavam em suas matérias a preocupação com essa “juventude transviada” que, no seu entender, muitas vezes mais pareciam verdadeiros “vândalos sociais”³⁴ devido a seus novos hábitos e comportamentos. Particularmente os filhos de pais ricos eram avaliados pela opinião pública de maneira negativa, como se vê no texto abaixo:

Usando trajes característicos da juventude transviada, ou seja, vestindo calças italianas e camisas de cores berrantes, com óculos (...) saem pela cidade desrespeitando mocinhas que pela rua andam despreocupadamente ou estão fazendo “farras” quase cotidianamente, que se prolongam até o outro dia. Esses são fatos corriqueiros entre os transviados, que para maior comodidade utilizam do “Impala” contrabandeado do “pai rico”, saindo em estado de embriaguês pelas nossas ruas esburacadas em zigue-zague, pondo em perigo muitas vezes, os transeuntes.³⁵

Música jovem, comportamento transviado, festivais de música, etc. Belém terminava a década de 50 e começava a de 60 sentido as novidades comportamentais daqueles novos tempos, sobretudo entre a juventude, e principalmente entre aqueles que tinham condições de consumir as inovações comportamentais, isto é, ter acesso à essas novidades que vinham de fora pelos filmes, rádios, TV e música.

Até mesmo pessoas um pouco mais velhas, como foi o caso de Adelermo Matos³⁶, muito mais ligado ao mundo da música erudita e à pesquisa do folclore, participaram de algum modo daquele cenário cultural. No caso de Adelermo, ele era uma espécie de orientador de um dos grupos de *rock* mais prestigiados da época, *The Kings*, do qual fizeram parte artistas como Alcyr Guimarães, Bob Freitas, João Moleque e outros. Mas nem sempre música de juventude e comportamento transviado estavam necessariamente associados. Para

³³ ANJOS, Clara dos. Juventude transviada. *Amazônia*, Belém, n. XXX, jun. 1957. Col. Amazônia Feminina.

³⁴ RODRIGUES, José Edson F. Vândalos sociais. *O Correio Secundarista*: um jornal do estudante ao estudante, Belém, abr. 1961. p. 8.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Adelermo Matos: tenor, professor de música, pianista, compositor, membro da Comissão Paraense de Folclore e da Academia Paraense de Música. Cf. verbete Adelermo Matos em SALLES, Vicente. *Música e Músicos do Pará*. Belém: Secult/Seduc/Amu-Pa, 2007. p. 204.

Alcyr Guimarães³⁷, aquele período e o grupo de que fez parte foi marcado por músicas de caráter bastante ingênuo, “uma coisa além de bem pudica”, no seu dizer, já que cabia a Adelermo Matos selecionar o que poderia e o que não poderia se apresentado pelo grupo, chegando-se sempre a músicas menos agressivas aos padrões de comportamento da época³⁸.

Parecia que todos, ou quase todos, que viveram este período em algum momento de sua trajetória se encantaram com a música da juventude que se apresentava na cidade no início dos anos 60. O jovem músico Paulo André Barata³⁹, por exemplo, que mais tarde viria a se destacar como um dos principais representantes da música popular feita em Belém nestas décadas e que compôs algumas obras que se tornaram clássicos do cancioneiro paraense, antes mesmo de se interessar por música com características locais gostava mesmo era de *rock*: “Eu dançava iê-iê-iê, eu dançava *twist*, *rock*, eu gostava; antes da Bossa Nova eu já tinha me interessado”⁴⁰.

Já para outros como Edgard Augusto⁴¹, que acompanhou esta fase da música paraense e tornou-se inclusive um fã da banda *The Beatles*, o problema desse período era que os grupos que apareciam em Belém apenas imitavam outros grupos de fora do estado e não buscavam uma forma sua de tocar e compor. Faltava ao músico ligado à Jovem Guarda e ao *rock* em Belém, em sua opinião, um elemento que os diferenciasse do que se fazia em outras partes do Brasil e do mundo. Isto mostrava em parte que a onda do iê-iê-iê ainda estava possibilitando a formação de novos artistas que àquele tempo não haviam definido uma forma própria de se expressar artisticamente.

Contudo, nem tudo era *rock* e Jovem Guarda em Belém. Dias antes do concorrido festival de música jovem do Bosque Rodrigues Alves um outro grupo de jovens se organizava

³⁷ Alcyr Guimarães: violonista cantor e compositor paraense. Formou-se médico e é professor da Universidade Federal do Pará. Toda sua carreira se fez entre o magistério e a música. Iniciou sua carreira bastante jovem ainda nos anos 60, quando atuou na TV Marajoara. Participou da ala de compositores da escola de samba Quem São Eles, participou do grupo Manga Verde nos anos 80 e também da primeira formação do grupo Arraial do Pavulagem. Tem vasta produção fonográfica, quase toda com discos independentes.

³⁸ Depoimento de Alcyr Guimarães, Belém, 24 ago. 2007.

³⁹ Paulo André Barata, filho do poeta Ruy Guilherme Barata, que foi o principal criador de letras para suas músicas. Foi um dos principais compositores da música paraense desta nova geração dos anos 60. Sua parceria com Ruy Barata formou a principal dupla da música popular paraense deste período e que veio a criar vários clássicos do cancioneiro local como “Pauapixuna”, “Esse rio é minha rua”, “Foi assim” e tantas outras. Gravou dois discos pela Continental, “Nativo” e “*Amazon river*” e outros discos nas décadas seguintes em circuito mais local. Foi um dos responsáveis pelo lançamento da carreira nacional da cantora Fafá de Belém, que no início costumava interpretar muitas músicas suas.

⁴⁰ Depoimento de Paulo André Barata, Belém, 31 mar. 2006.

⁴¹ Edgard Augusto: Jornalista, radialista da Radio Cultura do Pará, cantor, fez parte da ala de compositores da Escola de Samba Quem São Eles em sua fase de ouro nos anos 70. Filho de Edyr Proença sambista e radialista ligado à rádio Clube do Pará. Dedicou-se à crítica musical em vários jornais, rádios e TVs de Belém desde pelos mesmos 1968. Desde os anos 70 se declara um “beatlemaníaco”. Grande conhecedor da cena musical de Belém dos últimos 30 anos, por ter participado dela como frequentador da noite de Belém e como crítico.

para a apresentação do “1º festival de Música Popular Brasileira no Pará”, ocorrido em 14 de setembro de 1967, tal como anunciou o jornal *A Província do Pará* dias depois⁴². Mas tarde os jornais locais corrigiram o nome do evento informando que se tratava na verdade do “1º Festival de Música Popular Paraense”⁴³. Nome que já trazia em si um dado interessante: certa intenção de manifestar o que se fazia em música local ou regional no estado. Este evento aconteceu em lugar um pouco mais estruturado do que o que ocorreria no bosque, tratava-se de um ginásio, o Serra Freire, de um dos clubes de futebol mais importantes da cidade, o Clube do Remo.

O 1º Festival de Música popular Paraense recebeu cerca de 100 composições concorrentes, das quais deveriam ser escolhidas 15 para a final⁴⁴. Do júri fizeram parte personalidades ligadas ao mundo da arte e da cultura em Belém como o já consagrado compositor e violonista Billy Blanco, que fez sua carreira no Rio de Janeiro, mas era paraense e estava na presidência do júri; o maestro Waldemar Henrique, de quem falaremos bastante adiante; a soprano Marina Monarcha, que teve longa carreira musical no Brasil e no exterior, chegando a ser solista da Orquestra Sinfônica Brasileira nos anos 60⁴⁵; Rosenildo Franco, poeta, jornalista, e um dos organizadores do festival, assim como um dos participantes de várias atividades culturais ligadas à música e poesia em Belém dos anos 60; além de outros que também participavam dos movimentos culturais da cidade como Nivaldo Santiago, Gilberto Chaves, Pedro Galvão de Lima, Isidoro Alves, Manoel Pinto da Silva Junior, Eduardo Falesi, José Dias Filho, Douglas Castelo Branco, Elza Saraiva, Jayme Bevilacqua e José Ribamar Fonseca⁴⁶. A Associação Camilo Montenegro Duarte ligado aos alunos da terceira série da Faculdade de Direito da Universidade Federal do Pará, UFPA, foi a responsável pelo patrocínio e organização do festival. Rosenildo Franco, que era aluno do curso de direito, foi um dos principais articuladores para a realização do evento.

O festival foi muito concorrido, particularmente por pessoas que de alguma forma já tinham contato com o que ocorria na música popular brasileira em outros estados naquele mesmo período. Além do mais era um grande evento para uma cidade como Belém, que não estava acostumada a acontecimentos deste tipo. Isso fica comprovado pelo grande espaço que a mídia paraense, tanto dos jornais escritos como da TV, deu para o festival e depois para alguns músicos que participaram dele. Após a realização do evento por dias seguidos, os

⁴² Realizado o festival. *A Província do Pará*, Belém, 15 set. 1967. 2º Caderno, Música popular, p. 3.

⁴³ Os melhores do festival paraense. *A Província do Pará*, Belém, 17 set. 1967. 4º Caderno, p. 6.

⁴⁴ Cf. OLIVEIRA, 2000, op. cit.

⁴⁵ Cf. verbete Marina Monarcha em SALLES, 2007, Op. cit.

⁴⁶ OLIVEIRA, 2000, op. cit.

artistas que se destacaram apareceram na televisão local, particularmente no programa “Pierre Show” apresentado aos domingos, em horário nobre, por Pierre Beltrand na TV Marajoara - na verdade a única TV de Belém na época⁴⁷. Segundo o que se informou, o sucesso do evento foi percebido com as dependências do ginásio Serra Freire “inteiramente lotadas”⁴⁸.

Os grandes campeões do festival foram artistas que começavam a se destacar no cenário musical da cidade, e que serão de fato os personagens que falaremos a partir de agora. Muitos destes eram influenciados pelos festivais de música que ocorriam nos grandes centros como Rio de Janeiro e São Paulo; outros tinham simpatia pela chamada “música de protesto” que começava a se destacar no cenário da MPB com artistas como Geraldo Vandré⁴⁹. A maioria estava encantada com as novidades trazidas pela Bossa Nova anos antes. Enfim todos viviam os climas de agitação cultural - particularmente de agitação musical - que passava o Brasil neste período.

O primeiro lugar do festival, o “Uirapuru de Ouro”, ficou para a música “Fim de carnaval”, uma marcha-rancho de autoria dos jovens João de Jesus Paes Loureiro⁵⁰ e Paulo André Barata. Era uma canção de caráter lírico, que usava a metáfora do carnaval para falar da solidão e do fim do amor, como vemos abaixo:

Fim de carnaval
(Paes Loureiro e Paulo André barata)

Se quarta-feira chegar
E nunca mais te encontrar
Não vais pensando que o amor acabou
Canta tua tristeza com cinzas
Que tua saudade queimou...
Crê
Há sempre amor a si dar
Mesmo se querem negar
Mesmo se querem mentir

⁴⁷ BELTRAND, Pierre. José Herbert foi sucesso no Pierre Show; José Maria Vilar Ferreira no Pierre Show. A *Província do Pará*, Belém, 26 set. 1967. 1º Caderno, Col. Pierre: vê, ouve, informa, p. 8.

⁴⁸ Os melhores do festival paraense. A *Província do Pará*, Belém, 17 set. 1967. 4º Caderno, p. 6.

⁴⁹ Por “música de protesto” ou “canção de protesto” ficou conhecida uma vertente da música popular brasileira surgida a partir do início dos anos 60 no desdobramento do movimento da Bossa Nova, que surge em 1958. A Bossa Nova teve um grande impacto nos músicos brasileiros por simbolizar a época uma música moderna e de exportação, mas devido ao quadro político que o Brasil passava anteriormente ao golpe de 1964 muitos artistas resolveram fazer uma música que incorporasse as novidades técnicas da Bossa Nova mais ao mesmo tempo levasse em suas letras uma forte crítica social, surge aí a música de protesto, que terá como um dos seus maiores representantes o cantor e compositor Geraldo Vandré. Adiante falaremos mais sobre a música de protesto no Pará.

⁵⁰ João de Jesus Paes Loureiro é natural de Abaetetuba, município do interior do Pará. Veio ainda estudante para Belém onde se envolveu em atividades teatrais, poesia e música, principalmente como letrista. Além da participação no 1º Festival de Música Popular Paraense, foi integrante do grupo de poesia e música “Os Menestréis” que falaremos mais adiante. É um dos principais poetas dessa geração, assim como foi um dos que teve participação política estudantil ligado à UNE e à UAP (União Acadêmica Paraense), chegando a ser preso várias vezes por isso, após o golpe de 1964.

Mesmo se querem impedir
 Que o amor seja amor
 Num carnaval de igualdade e cor
 De tanta gente a sorrir
 A se dar
 De tanto amor
 De tanto amor além da dor.
 Cobre de cinzas o olhar
 Pra não chorar,
 Se quarta-feira chegar
 E eu não te encontrar.⁵¹

O segundo lugar ficou com outra marcha-rancho chamada “Tempo de amar” de De Campos Ribeiro⁵² e o terceiro com “Preamar”, novamente de Paulo André Barata, agora parceria com Ruy Guilherme Barata⁵³. Dava-se início assim à era dos festivais em Belém e principalmente ao surgimento de um movimento cultural na cidade que buscava a proximidade com o que acontecia em outros estados do Brasil, particularmente com o que ocorria no eixo Rio - São Paulo e com os eventos que levaram à formação do que ficou registrado na sigla MPB.

É importante considerar que este festival não foi o único de que participaram os jovens músicos paraenses, muitos deles se envolveram em eventos fora do estado e concorreram nos festivais da TVs cariocas e paulistas. Contudo, por não pretendermos dar conta de todos estes eventos aqui, trataremos apenas dos acontecimentos ocorridos na cidade, e, sobretudo, os que consideramos mais importante para nossa discussão.

O 1º Festival de Música Popular Paraense teve ainda outra atração importante e muito concorrida. Tratava-se da presença de Chico Buarque de Holanda, que àquela época fazia grande sucesso nacional, pois havia aparecido de maneira muito festejada nos festivais da canção que ocorriam no sudeste do país. Já havia ocupado um espaço importante com a

⁵¹ Transcrito de: Os melhores do festival paraense. *A Província do Pará*, 17 set. 1967, op. cit.

⁵² Poeta, violonista e compositor paraense. Advogado de profissão dedicou-se à música mais nos momentos de lazer. Por volta de 1950 organizou um grupo chamada “Os Portinaris” que se aproximava muito do modelo dos jazz norte americano. Segunda a memória de muitos de seus contemporâneos teria sido o introdutor do modo bossanovista de tocar violão em Belém, como veremos mais adiante. Tornou-se membro da Academia Paraense de Letras em 1984. Cf. De Campos, José Guilherme. In. SALLES, 2007, p. 114-115, Op. cit. e OLIVEIRA, 2000, op. cit.

⁵³ Ruy Guilherme Paranatinga Barata: nasceu em 1920 em Santarém, cidade do interior do estado do Pará, floresceu para a poesia nos anos 40 em Belém. Foi um dos fundadores da revista literária “Terra Imatura” em 1948. Formou-se na Faculdade de Direito do Pará em 1943. Exerceu o jornalismo no jornal Folha do Norte e em A Província do Pará, onde nos anos 60 dirigiu um importante suplemento literário. Elegeu-se duas vezes como deputado estadual pelo Partido Social Progressista, de 1947 a 1954, e foi suplente de Lopo de Castro no cargo de Deputado federal de 1954 a 1959, que acabou efetivamente exercendo na vaga de Lopo que assumiu a prefeitura de Belém. Em 1964 foi preso, demitido e aposentado compulsoriamente do magistério superior da Universidade Federal do Pará, onde lecionava no curso de letras, e também demitido do cartório onde trabalhava. Sua fase de maior atividade como letrista se deu a partir dos anos 60 quando começou a fazer parcerias com vários músicos paraenses, mas principalmente com seu filho, Paulo André Barata.

música “Pedro pedreiro” que surgiu em 1965 e depois foi aclamado pelo público dos festivais com “A banda” que foi interpretada por Nara Leão e venceu, junto com “Disparada” de Téo de Barros e Geraldo Vandré (interpretada por Jair Rodrigues), o II Festival de MPB da TV Record de São Paulo em 1966.

Os bastidores deste festival (do paraense) o próprio processo de criação da música “Fim de carnaval” que se tornou campeã e também a história de como foi possível a vinda de Chico Buarque para Belém são interessantes para percebermos como aqui as coisas se faziam de maneira mais improvisada do que nos grandes eventos do sudeste do país, devido à falta de estrutura e recursos que dispunham os organizadores. Afinal, em Belém não existiam grandes empresas de comunicação, como a TV Record, a Excelsior ou a Globo, que pudessem bancar um grande festival ao estilo do que se dava no sudeste⁵⁴.

Em primeiro lugar o festival foi pensado inicialmente como uma forma de arrecadar dinheiro para a formatura da turma de direito que o organizou. Ali Jezion, um dos estudantes, foi encarregado de ir ao Rio de Janeiro convidar Chico Buarque para o evento. O nome deste artista foi pensado, obviamente, por se tratar da revelação da música popular até aquele momento e, no Pará, haver grande expectativa pelos eventos que ocorriam fora do estado: “Estávamos embalados por aqueles festivais de música da Record e pensando nos nomes que poderíamos ter, surgiu o do Chico. Ele estava na crista da onda, ganhando tudo que era festival”, diz Sergio Couto, que fazia parte da associação dos alunos de Direito⁵⁵.

Antes do show, por ser um evento promovido por estudantes e sem muita divulgação, havia boatos na cidade de que o fato não ocorreria e de que Chico Buarque não viria, pois a Cruzeiro, empresa de aviação responsável pelo transporte do Rio de Janeiro à Belém, não havia enviado a passagem ao cantor. De fato esse contratempo ocorreu, mas foi resolvido em cima da hora pelos organizadores, depois de pressionarem a empresa de aviação: “Como éramos estudantes, não havia muito respaldo e tivemos dificuldade em divulgar o evento, o que abriu boatos de que ele não viria. E ainda aconteceu esse problema, resolvido mais tarde com muita pressão da gente”, relembra Ali Jezion⁵⁶.

⁵⁴ Para uma visão mais completa sobre os bastidores dos festivais da canção que ocorreram nos anos 60 no Rio de Janeiro e em São Paulo e sobre o papel de destaque da TV Record neste contexto confira: MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: ED. 34, 2003. No capítulo “‘A banda’ e ‘Disparada’” deste livro o autor discute os bastidores do II Festival de MPB da TV Record de São Paulo, de 1966, que lançou Chico Buarque de Holanda.

⁵⁵ Apud PAULA, Fabrício de. Peguei uma costeira em Belém. *Living*, Belém, Ano I, n. 3, dez. 2004. p. 13. (Revista da Construtora Leal Moreira).

⁵⁶ Ibidem.

A chegada de Chico Buarque à cidade revestiu-se de grande evento, com direito a passeio em carro aberto e fãs enlouquecidas correndo pelas ruas atrás dele para conseguir um autógrafo, como relata a então estudante Tatiana Deane Sá:

Fiquei sabendo que ele ia passar de carro pela João Alfredo e fugi com umas amigas da aula do Colégio Moderno. Era um carro vermelho, acho que um Galax conversível. Estavam todos de porre e no som tocava “A Banda”. Eu sei que estava com uma sandália, que perdi pelo meio do caminho e armada dos dois discos, enquanto o seguia.⁵⁷

O show do famoso cantor e compositor foi feito à voz e violão e realizou-se enquanto os jurados analisavam as músicas concorrentes. Após o show, Chico Buarque, outros artistas e estudantes da cidade saíram pela noite de Belém indo parar no bairro da Condor, famoso ponto de prostituição e boemia da cidade à época. Após a noitada na Condor foi que se deu um outro fato curioso, para não dizer engraçado, do festival paraense. Sergio Couto relembra daquele momento: “Do show, caímos na noite e só chegamos de madrugada. Pela manhã, na hora de pagar, conferimos o dinheiro e não tínhamos tudo o que foi acertado. Como o Chico é boa praça, deixou pra lá e fomos todos sentar numa mesa de bar”⁵⁸.

Segundo o que consta ainda na lendária vinda de Chico Buarque à Belém, que acabou se tornando um fato inusitado na memória das pessoas que participaram do evento - já que, ao que tudo indica, essa foi a primeira e única vez que este artista veio à cidade⁵⁹ -, na madrugada, na Condor, Chico teria se encantado com uma bela mulher das noites belenense: “Fomos ao Pagode Chinês, famoso na época e dele para o Tapera, um bar da Condor. Foi nele que o Chico encantou-se pela beleza de uma paraense e passou a noite com ela”, segundo o que nos conta Ali Jazin⁶⁰. Quem sabe até não teria Chico feito alguma música em homenagem a este suposto encontro amoroso em terras paraenses?...

Quanto à música “Fim de carnaval” de Paulo André Barata e João de Jesus Paes Loureiro, sua história é também bastante curiosa e cercada de improvisos. Segundo Paulo André Barata, seu pai, o poeta Ruy Barata, teria lhe pedido certa vez que fizesse uma música para ser letrada pelo também poeta Paes Loureiro que tinha interesse em iniciar-se como letrista⁶¹. O pedido foi acatado, porém não foi cumprido. Paulo André acabou se esquecendo da missão que lhe foi incumbida por seu pai e muitos dias depois acabou encontrando com

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Apud PAULA, Fabrício de. Peguei uma costeira em Belém, *op. cit.*

⁵⁹ Em minha pesquisa de fontes escritas e nas entrevistas que realizei cheguei à essa conclusão, salvo engano não encontrei nada que diga que Chico tenha vindo depois à Belém.

⁶⁰ Apud Fabrício de. Peguei uma costeira em Belém, *op. cit.*

⁶¹ Depoimento de Paulo André Barata, 2006, p. cit.

Paes Loureiro no Bar do Parque, que à época era um dos redutos preferidos da nova intelectualidade e artistas paraenses. Paes Loureiro obviamente perguntou sobre sua encomenda, porém, com receio de ficar em má situação com seu amigo, Paulo André, mesmo sem ter feito música alguma, pediu para que ele passasse no outro dia em sua casa para ver a música e a partir daí criar uma letra a sua escolha. O resto da história o próprio compositor pode contar:

E o cara trouxe um gravador de rolo assim; eu tinha uma valsa que eu cantava pra minha avó, que eu dizia que era dela, aí, eu muito porre, eu tava naquele quarto ali, ressaca pra caramba, deitado na rede, acordado, e o Jesus chegou: “começa a conversar com o papai deixa eu calado aqui!”; e ele foi, então deu de conversar com papai..., e eu inventei, na hora, uma primeira parte da valsa, transformei a valsa em 2/4, em marcha rancho, e assim fiz aos trancos e barrancos, nós ganhamos o festival, a música era empolgante...⁶²

Mesmo aos “trancos e barrancos”, tanto o festival de música paraense, como a vinda de Chico Buarque e a criação da música vencedora, se realizaram e marcaram o início de uma fase de festivais que iria distinguir definitivamente a trajetória da música popular feita no Pará e a sua relação com a música que se fazia no mesmo momento no resto do Brasil. Era ainda só o início dessa história, este foi o primeiro festival deste tipo e com essa dimensão em Belém. Mas mesmo antes disso, esse mesmo grupo de jovens compositores já havia iniciado uma movimentação cultural bastante vigorosa no sentido de mostrar o que existia de novo na produção musical e poética na cidade; mesmo antes do festival já tinha havido uma preparação destes artistas.

Alguns meses antes se realizou em Belém a primeira apresentação de um grupo formado por compositores e poetas chamado “Os Menestréis”. O evento ocorreu no dia 06 de maio de 1967 nas dependências do Colégio Nazaré, um dos colégios mais tradicionais da cidade. O recital de música e poesia contaria com a participação “de jovens expoentes do movimento cultural paraense”⁶³, que iriam mostrar o que havia “de moderno em música e poesia do Pará”⁶⁴, tal como foi informado pela imprensa. Esses expoentes eram quase todos estudantes universitários ou recém formados.

⁶² Ibidem. Consideremos que a valsa é feita em andamento ternário e a marcha em andamento quaternário. Foi mais ou menos esta mudança que operou Paulo André na música que ele já havia composto. Transformou-a de valsa para marcha.

⁶³ Poetas e músicos da nova geração em festival dia 6. *A Província do Pará*, Belém, 4 mai. 1967. 1º Caderno, p. 7.

⁶⁴ “Os Menestréis” vão mostrar ao público o que há de moderno em música e poesia do Pará. *A Província do Pará*, Belém, 6 mai. 1967. 1º Caderno, p. 6.

Entre os poetas estava João de Jesus Paes Loureiro, que àquela época, já formado em direito, havia publicado dois livros, “Tarefa” e “Cantigas de amar, amor e de paz”; Pedro Galvão de Lima, também formado em direito, era também crítico de literatura e militante da União Acadêmica Paraense, a UAP; José Maria de Vilar Ferreira, na época acadêmico de economia e poeta; Rosenildo Franco, acadêmico de direito e organizador da “Pagina Literária” do jornal O Liberal; AnnaMaria Barbosa, poetisa e estudante do curso de letras; Carlos Queiroz, acadêmico de direito e fundador da extinta revista literária “Esquema”; Walter Pinheiro, poeta e acadêmico de filosofia; além de Gengis Freire; e, José Artur Bogéa. O poeta Ruy Barata aparece nos jornais apenas como sendo um dos autores de músicas a serem interpretadas, mas não como se estivesse presente na apresentação. Além destes, o grupo de compositores seria formado por Paulo André Barata; De Campos Ribeiro; Galdino Penna; José Dias Filho, compositor e acadêmico de medicina; Tânia Botelho, compositora e aluna da Escola de Teatro; José Dias Filho; e, Marily Velho⁶⁵, poetiza e pianista. Por fim, a parte musical, isto é, de interpretação das músicas e instrumentistas, ficaria a cargo de Heliana⁶⁶, formada em Ciências Sociais; Cleodon Godim⁶⁷; Nana⁶⁸; Jayme Chaves; Jaury Chaves; Biláu Freire, baterista; e Saint-Clair, contra-baixista⁶⁹.

O espetáculo só pôde ocorrer graças ao apoio que o colégio Nazaré deu aos jovens artistas. Esta instituição, administrada pelas irmãs Maristas, foi vista na época como uma “congregação religiosa formada por pessoas evoluídas e que se identificavam plenamente com o pensamento e idéias do século atual”⁷⁰, no caso o século XX. Originalmente a idéia era fazer o evento no suntuoso Teatro da Paz⁷¹, que se localiza no centro da cidade Belém, na

⁶⁵ Nome artístico de Mônica Djali.

⁶⁶ Heliana Lima da Silva, que à época era apenas conhecida como Heliana no meio artístico e, anos mais tarde após se casar com Simão Jatene, passou a ser chamada de Heliana Jatene.

⁶⁷ Cleodon Gondin tem uma trajetória bastante tortuosa. Nasceu no Acre e aos 5 anos de idade veio morar em Belém. Fez e ensino primário e ginásio em Belém enquanto trabalhava na Radio Clube do Pará. Em 1961 foi para o Rio de Janeiro estudar filosofia e geografia, além disso, passou a trabalhar na Radio Mayrink Veiga. Logo se ligou ao movimento estudantil a partir do CPC da UNE no núcleo de teatro. Após o golpe de 1964 teve que viver na clandestinidade por cerca de dois anos e em 1966 retornou a Belém. Aqui participou de atividades no teatro, na Radio Marajoara e participou do “Show da verdade com cantoria e razão” substituindo um dos cantores que faltaram. A partir daí reiniciou o contato com os artistas engajados e com o clima de festivais que havia presenciado no Rio de Janeiro, participou de apresentações do grupo Os Menestréis e do 1º Festival de música popular Paraense, além de outros. Em 1970 retorna para o Rio de Janeiro e fica por lá até 1976, quando definitivamente se estabelece em Belém. Cf. OLIVEIRA, 2000, op. cit.

⁶⁸ Nome artístico de Maria de Nazaré Pio dos Santos.

⁶⁹ Poetas e músicos da nova geração em festival dia 6, op. cit.

⁷⁰ *A Província do Pará*, Belém, 6 mai. 1967. Radio- TV- Jornal: Plano geral, 2º Caderno, p. 4.

⁷¹ O Teatro da Paz foi inaugurado em 1878 e simbolizava na época, como o é até hoje, o período áureo de riqueza advinda da extração da borracha natural na floresta amazônica no final do século XIX até o início do século XX. Neste período ele foi palco de espetáculos de luxo, tais como óperas italianas que vinham direto da Europa para Belém para atender aos caprichos da elite paraense. Nele se apresentaram entre outras atrações

Praça da República, porém, como noticiou o jornal *O Liberal*, esse teatro era ainda, em idos dos anos 60, “inatingível pela cultura regional”⁷² dada à dificuldade que havia em artistas locais se apresentarem nele.

Assim, como ocorreria meses depois com o 1º Festival de Música Popular Paraense, a apresentação de Os Menestréis teve bastante êxito, com a presença de “público numeroso” e “recebendo, nos intervalos e ao final, aplausos da assistência”⁷³. O espetáculo não era na verdade um festival competitivo, mas um evento para mostrar o que se realizava de novo no campo artístico em Belém. Da mesma forma, não era um evento apenas de música, ele foi intercalado entre apresentações de músicas dos novos compositores e recitação de poemas dos novos poetas paraense.

A idéia original para a realização do espetáculo e para a formação do grupo Os Menestréis foi do poeta Rosenildo Franco, e outros poetas e artistas como Ruy Barata e Paes Loureiro aderiram e assumiram a realização do evento. Segundo o que nos relatou Paulo André Barata, Ruy Barata tornou-se também uma espécie de mentor intelectual do grupo. Neste período ele estava afastado compulsoriamente do trabalho no cartório e no magistério superior, e, por isso se dedicou bastante às atividades ligadas à vida cultural de Belém⁷⁴. Naquela primeira apresentação de Os Menestréis vários artistas puderam mostrar seus trabalhos tanto do ponto de vista da criação poética, da criação musical como da interpretação e virtuosismo instrumental. A programação teve a seguinte ordem de eventos: “Primavera 2000”, música de José Maria Vilar interpretada por Cleodon Godim; “Desenvolvimento da poesia através do tempo”, texto de João de Jesus Paes Loureiro; poemas declamados por Walter Pinheiro; poemas de Annamaria Barbosa; “Preamar”, música de Paulo André Barata e Ruy Barata interpretada por Cleodon Godim; poemas de Rosenildo Franco; “Canto de Exu” de Tânia Botelho, interpretada por Nana; poemas de Carlos Queiroz; “Barco Liberdade”, música de Paulo André com interpretação de Pedro Galvão de Lima; poemas de José Maria Vilar; “Canção partindo à beira do rio”, composição de José Maria Vilar e Paes loureiro, interpretada por Vilar; poemas de Pedro Galvão de Lima; “Marcha-rancho para tua volta”, composição e interpretação de Nana; poemas de João de Jesus Paes Loureiro; “Depois que a banda passou”, música de Galdino Penna e Ruy Barata, interpretada por todos ao final do

Carlos Gomes com *O Guarani*; Ana Palovla, à época a mais famosa bailarina do mundo; Bidu Sayão; Guiomar Novais, etc.

⁷² *Apud* OLIVEIRA, 2000, p. 293. Op. cit.

⁷³ “Os Menestréis” fizeram ontem o primeiro festival de música e poesia popular. *A Província do Pará*, Belém, 7 mai. 1967. 2º Caderno, p. 8.

⁷⁴ Depoimento de Paulo André Barata, 200, op. cit.

espetáculo⁷⁵. Boa parte destas canções se perdeu com o passar do tempo e não chegaram a ser gravadas mais tarde. Os próprios autores, muitos dos quais tivemos contato durante a pesquisa e entrevistas, não arquivaram muitas peças desta produção.

Dentre as composições que foram preservadas está o poema de Paes Loureiro, feito em homenagem ao estudante paraense Edson Luis Lima Souto que havia sido morto em uma prisão no Rio de Janeiro e que se tornou um fato bastante divulgado entre as pessoas que participavam da luta contra a ditadura militar no Pará e no Brasil. O longo poema era obviamente um texto de contestação ao regime político que havia sido implantado no Brasil em 1964. Era bastante claro em relação ao que pretendia dizer e representou naquele momento um grito de desabafo da juventude paraense em relação ao cenário político nacional, como vemos abaixo:

Epístola sobre Edson Luís Lima Souto
(João de Jesus Paes Loureiro)

PODERIA ter sido nosso amigo...
Poderia ter sido nosso irmão.
Poderia ter sido nosso filho.
Poderia ter sido.
Poderia ter
Poderia.
Poderia ser e foi.
(...)
Jornais tornam-se pássaros noturnos
com tanta letra enlutada
(...)
O poema grela em chão martirizado.
Nada existe sem luta,
nem o amor.
(...)
Não desejava a mesa de ninguém.
Queria a sua e de seus companheiros.
(Comer, talvez, não seja crime.)
E deram-lhe um lençol como toalha
e no seu corpo serviram a ceia intolerante.
(...)
As passeatas que levavam
um horizonte de faixas,
dobraram as últimas esquinas...
As manchetes – primadonas agudas –
retiram-se do palco.
Edson Luis Lima Souto
mergulha na legenda!
Inutilmente?
O silencio passa
- cisne de luto na lagoa de março.⁷⁶

⁷⁵ “Os Menestréis” fizeram ontem o primeiro festival de música e poesia popular, op. cit.

⁷⁶ Extraído de LOUREIRO, João de Jesus Paes Loureiro. *Obras Reunidas: Poesia II*. São Paulo: Escrituras Editora, 2001. p. 299-302.

A recepção do público para o poema de Paes Loureiro não poderia ter sido diferente. Foi muito bem aceito pelos espectadores de Os Menestréis até mesmo porque talvez fosse o texto mais claramente crítico e contundente em oposição ao regime militar de todo aquele evento. Deve-se contar também que Paes Loureiro já era até certo ponto conhecido por criar poemas de caráter engajado. De todos os participantes do evento ele era um dos que teve maior participação política junto ao movimento estudantil paraense e chegou inclusive a ser preso quando do estabelecimento da Ditadura em 1964. Uma de suas primeiras obras, o livro “Tarefa”, foi confiscado e destruído logo que a ditadura se estabeleceu no Pará ⁷⁷. Ele relembra a reação do público frente ao texto que leu na apresentação de Os Menestréis:

Então eu li esse poema, foi a minha participação como poeta, como letrista estava nas outras musicas apresentadas, não eram muitas, porque a gente... era muitas pessoas participando, então tínhamos que dar um certo número ‘pra’ cada pessoa, ‘pra’ cada parceria, mas a minha parte foi isso e quando terminei o poema parece que aquilo era uma respiração das pessoas, que as pessoas aplaudiram tanto que eu tive que repetir a leitura do poema, nunca isso tive depois na minha vida, um bis por um poema, entende? ⁷⁸

Até mesmo o autor do texto se surpreendeu com a reação empolgada da platéia e lembra também que a partir daquele momento a atuação do grupo passou a ser mais vigiada pelos órgãos de censura e repressão do estado: “E ai começamos depois nos outros “Menestréis” a ter dificuldades, porque já queriam censurar as letras, censurar o programa” ⁷⁹. O que poderia ser visto *a priori* como um evento cultural de música e poesia tomava dimensões políticas perigosas para o regime militar, mesmo que o evento como um todo não pudesse ser classificado exclusiva e claramente como um acontecimento de contestação política, como se verá adiante.

A última apresentação de Os Menestréis ocorreu mais de um ano depois do primeiro evento. O local foi o antigo Pálace Teatro no centro da cidade. Pela segunda vez a “intelectualidade jovem da terra”⁸⁰ se reunia para um evento de música e poesia. Nesta ocasião outros nomes que não haviam aparecido na primeira apresentação surgiram. Foi o

⁷⁷ O livro “Tarefa”, que deveria ser publicado em 1964, tem uma história interessante. Ele seria lançado pela UAP, União Acadêmica Paraense, em 3 de abril de 1964. Contudo com a eclosão do Golpe Militar o lançamento foi impedido, os exemplares do livro foram confiscados pelos militares e destruídos. Somente muitos anos depois, em 1989, após o fim da ditadura militar o livro de Paes Loureiro foi de fato lançado por iniciativa de seus familiares. A este respeito conferir Apresentação à edição de 1989, Ibidem, p. 363-365.

⁷⁸ Depoimento de João de Jesus Paes Loureiro, Belém, 21 nov. 2007.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ MARTINS, Edwaldo. Menestréis. *A Província do Pará*, Belém, 11 jun. 1968. 2º Caderno, p. 3.

caso de Simão Jatene⁸¹; Avelino Vale; Lulucha Martins; Vicente Cecim, Sergio Darwish e outros.

Neste segundo evento pode se destacar a apresentação de um carimbó, gênero musical do folclore regional paraense⁸², recriado na forma de música popular por João de Jesus Paes Loureiro e Paulo André Barata. Tratava-se da canção “Salviana” que foi criada a partir de um carimbó cantado por um trabalhador da UAP, o “senhor Ramos”, muito conhecido e popular entre os estudantes que freqüentava aquela instituição estudantil e que era conhecido pelo apelido de “Pequeno Proletário”. Entre as reuniões e eventos que ocorriam na UAP ele costumava cantar informalmente alguns carimbós de sua cidade natal, Abaetetuba, e numa destas vezes inspirou Paulo André a compor uma melodia a partir de um refrão que cantava. Surgiu assim “Salviana”, que depois foi complementada com a letra de Paes Loureiro. Na visão de Alfredo Oliveira, esta canção pode ser considerada “uma das primeiras estilizações do carimbó, ritmo extraído do folclore regional, feita para um espetáculo urbano”⁸³. O carimbó “Salviana” buscava poeticamente reproduzir as mesmas temáticas que os criadores interioranos costumavam tratar: fatos de seu cotidiano, amores, a vida no mar e a pescaria, o duro trabalho do dia-a-dia, a relação com a natureza e o contato humanizado com bichos, como pássaros e outros⁸⁴. Sua letra é a seguinte:

⁸¹ Simão Jatene: músico, cantor e compositor paraense que iniciou sua carreira no início dos anos 60. Participou de vários movimentos musicais em Belém, dentre eles o 1º Festival de Música Popular Paraense, em 1967, e o grupo “Os Menestréis”. Atuou também na direção musical de várias peças de teatro, algumas ligadas ao “Grupo Experiência”. Pode ser considerado um representante da chamada “música de protesto” em Belém. A partir do final dos anos 70 afasta-se progressivamente da vida artística e ingressa na vida acadêmica e política, em atuação no MDB. Torna-se administrador público em governos estaduais e, entre 2003 e 2006, assume o cargo de Governador do estado do Pará pelo PSDB.

⁸² A respeito do carimbó já existe uma vasta bibliografia que discute os vários aspectos desta manifestação cultural mestiça comum em várias regiões do estado do Pará e muito presente entre as populações rurais e ribeirinhas. No geral o carimbó envolve: 1. instrumental musical específico que tem por base dois ou mais grandes tambores de couro tocados na horizontal com os tocadores sobre o tambor, conhecidos como carimbó ou curimbó; 2. a dança, na qual as mulheres mais paradas são cortejadas pelo homem que saracoteia ao seu redor e evita ser coberto pela saia da mulher; e, 3. a própria música marcada por ritmo sincopado e dançante e com letras que no geral tratam do cotidiano do homem do campo amazônico. Para uma visão resumida do conceito e da bibliografia referente ao carimbó confira o verbete “Carimbó” em SALLES, Vicente. *Vocabulário Crioulo: contribuição do negro ao falar regional amazônico*. Belém: IAP, Programa Raízes, 2003. p. 120-121.

⁸³ OLIVEIRA, 2000, op. cit., p. 292-293.

⁸⁴ Para uma visão mais completa sobre as temáticas corriqueiras do carimbó feito nas comunidades e cidades interioranas do estado do Pará ver: MACIEL, Antonio Francisco de A. *Carimbó – um canto caboclo*. 1983. Dissertação (Mestrado em lingüística) - Instituto de Letras, Pontifícia Universidade Católica. Campinas, 1983. No terceiro capítulo desta dissertação trataremos com mais detalhes sobre a urbanização do carimbó e os debates em torno disso. Por hora fica apenas registrado este interesse dos novos artistas paraense pelo folclore regional.

Salviana
(Paulo André Barata e Paes Loureiro)

Juruti cantou na mata
Sabiá já respondeu
Mulata, minha mulata
Venha me contar
O que lhe aconteceu
Ó salviana ma responde não me esconde
Para onde essa saudade
Fez-se barco e te levou
Além do rio que já me viu sem vela
Já me viu sem remo
Mas jamais me viu assim
Ó mataria me responde não me esconde
Foi pra onde essa malvada
Que penando me deixou
Meu sabiá que menina aquela
Me deixou chorando
Sem dizer nada pra mim
Foi para o mar
Foi outro amor
Foi coisa feita, ó meu Senhor
Era tão bela, juruti me diga
Melhor que tu, cantava meu amor
Melhor que tu e toda a passarada
Cantava lindo o meu amor
Foi para o mar
Foi outro amor
Foi coisa feita,
Ou na tristeza se afogou
Quem te viu cantar uma dia
Salviana pode crer
Imagina que ave Maria
Faz a tarde adormecer ⁸⁵.

A apresentação deste carimbó feito por um poeta e um músico advindos de setores novos da intelectualidade paraense mostrava uma outra tendência que será importante na definição do que viria a ser considerado uma música popular brasileira feita no Pará ou na Amazônia. Um dos aspectos mais interessantes deste período é o esforço destes artistas em criar uma música sintonizada com os grandes acontecimentos da MPB do sudeste do país, mas, ao mesmo tempo, definir uma cara regional para essa sua criação. O mesmo Paulo André apresentou no 1º Festival de Música Paraense a música “Preamar”, em parceria com Ruy Barata, que como já vimos recebeu o terceiro lugar. Tratava-se também de um carimbó, que segundo Alfredo Oliveira também surgiu inspirado nos carimbós que cantava o senhor Ramos na UAP. Segundo o que consta, o senhor Ramos cantava o seguinte refrão: “Eu vi Manué, eu vi/ Eu vi roncar no mar/ A barca suspendeu bandeira, Manué/ Maré tá preamar”. Paulo André

⁸⁵ Extraído de CD Heliana Jatene, *Heliana Jatene*, 1999. (Edição da Autora).

modificou um pouco a melodia e a letra da música ficando “Mariá” em lugar de “Manué”. O restante da letra ficou por conta de Ruy Barata que completou o carimbó:

Preamar
(Paulo André e Ruy Barata)

Eu vi Mariá, eu vi
Eu vi roncar no mar
A barca suspendeu bandeira, Mariá
Maré tá preamar
Ó vento ligeiro proeiro
Meu pai
O peixe que vem
pra outro já vai
Já vai para outro que nem trabalhou
Ó vento ligeiro
Me conte primeiro
Se Deus me deixou
Aí, meu mano, meu mano
Proa e vela no mar
Se a morte não me quiser
Eu volto pra Maria⁸⁶.

Nestes festivais e apresentações, a música local começava a buscar seus caminhos em meio a uma série de influências que surgiam no campo da música popular. A respeito da importância do carimbó neste momento e da busca de elementos do folclore regional como inspiração para estes artistas falaremos com mais detalhes nos outros capítulos. Por hora é importante percebemos o que significou a atuação de Os Menestréis e a realização do 1º Festival de Música Popular Paraense e o contexto histórico em que estes eventos ocorreram.

1.2. A música popular e o contexto do golpe de 1964 em Belém.

A “era dos festivais”⁸⁷ não foi, obviamente, um fenômeno brasileiro. Em vários lugares do mundo aconteciam grandiosos festivais de música *pop* ou *rock* desde meados da década de 60 e durante os anos 70, como foi o caso do famoso festival de *Woodstock*. Em Belém, que realizava seus festivais, obviamente não tão grandes como de outros lugares do Brasil e do mundo, sofreu-se o impacto destes acontecimentos. Aqui como em outros lugares a sociedade em geral se perguntava sobre o significado destes eventos e seus efeitos no comportamento da juventude e nas modificações da moral daquele setor da sociedade. As características deste momento histórico como de grandes mudanças comportamentais eram

⁸⁶ Extraído de OLIVEIRA, op. cit, p. 359.

⁸⁷ MELLO, 2003, op. cit.

percebidos pelos observadores atentos, como já vimos nas preocupações com as ações da chamada juventude transviada em Belém. Isidoro Alves, que fez parte do júri do 1º Festival de Música Popular Paraense, em artigo para a Folha do Norte em 1970 refletia sobre aqueles festivais e particularmente sobre os de grandes eventos que ocorriam ao redor do mundo. Para ele “os festivais funcionam como o momento da manifestação coletiva que não se efetiva através de tradicionais formas de manifestações, mas que significa o desejo de um novo estilo de vida - um novo conceito de humanidade (...)”, e se perguntava: “Estaríamos entrando numa nova ‘civilização’ ou numa nova ‘cultura’?”⁸⁸. Sabia-se que as coisas estavam mudando e a juventude de Belém não poderia estar fora disso.

Como se sabe, os festivais no Brasil estiveram fortemente influenciados pelo momento político que passava o país após a ditadura militar e, *grosso modo*, envolto no clima ideológico das idéias nacional-populares presentes no Brasil desde antes de 1964⁸⁹. Os anos 60 em particular vão ser fortemente absorvidos num clima de debates culturais e políticos no qual a música popular especialmente vai ocupar grande destaque. Bossa Nova, que ainda surge no final dos anos 50, mas que tem seu desenvolvimento adentrando a década de 60; a chamada “música de protesto”; a MPB, ou “Música Popular Brasileira”, grafada em letras maiúsculas; o movimento tropicalista; e mesmo antes a Jovem Guarda, que já comentamos; vão estar no centro de uma série de contendas que a partir da canção popular acabavam discutindo os rumos do país e a noção de povo brasileiro, em uma fase marcada primeiramente pela esperança do desenvolvimentismo da era Juscelino Kubitschek, depois pela radicalização e luta pelas reformas de base da era João Goulart, e, por fim, pela repressão causada pelo golpe de 1964⁹⁰.

Os anos 50 já haviam representado um período de renovação do pensamento brasileiro, onde as intervenções de cientistas sociais e artistas surgiram penetradas de preocupações políticas e ideológicas. Há neste período o que Carlos Guilherme Mota caracterizou como a montagem ou reforço de tendências ideológicas nacionalistas advindas de processos políticos e sociais marcados pelo desenvolvimento econômico e criação de

⁸⁸ ALVES, Isidoro. Festivais ‘Pop’: uma nova forma de ‘teatro’. *Folha do Norte*, Belém, 30 ago. 1970. Revista. p. 7.

⁸⁹ Para uma visão mais detalhada do contexto político, econômico e social que levou ao golpe de 1964 e seu desdobramento veja: REIS, Daniel Aarão, RIDENTI, Marcelo e MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org). *O Golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru/SP: EDUSC, 2004; e, FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org). *O Brasil Republicano 4: o tempo da ditadura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

⁹⁰ A esse respeito conferir: NAPOLITANO, 2007, op. cit. e CONTIER, 1998, op. cit.

condições de uma possível revolução burguesa nas décadas anteriores⁹¹. Os anos 60 por sua vez significaram a crise destas fórmulas e o surgimento de revisões radicais:

Observadas em conjunto as duas décadas, dir-se-á que a primeira é de consolidação de um sistema ideológico (com suas múltiplas vertentes, por vezes, diretamente, interligadas: neocapitalista, liberal, nacionalista, sindicalista, desenvolvimentista, marxista); ao passo que a segunda década, vista globalmente, aparece antes como de desintegração deste sistema ideológico, apresentando vertentes em que houve rupturas radicais, dando origem a novas constelações de difícil avaliação.⁹²

As rupturas radicais de que fala o autor vão no sentido da revisão da ideologia preponderante naquelas décadas que se expressavam no nacionalismo, no populismo e no desenvolvimentismo de base burguesa comum no pensamento de amplos setores da sociedade brasileira, inclusive em partidos de esquerda influentes como o PCB. Este conjunto de idéias, ou ideologia, como fala Carlos Guilherme Mota, teve uma influência muito grande no pensamento da intelectualidade brasileira pré-64 e, por mais que não pudesse ser visto como ideologia hegemônica junto a estes setores, poderia muito bem ser entendido como a tônica pela qual se discutiam as grandes questões da sociedade e cultura no Brasil desde os anos 50⁹³. Neste sentido, poderíamos utilizar como exemplo as idéias de intelectuais como Roland Corbisier que pertencia ao influente ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), que foi central como lugar de fomentação teórica destes temas⁹⁴. O seu pensamento representava bem algumas perspectivas muito comuns ao debate sobre cultura brasileira. Primeiro na idéia de que “um povo economicamente colonial ou dependente [como era visto o caso do povo brasileiro] também será dependente e colonial do ponto de vista da cultura”; segundo, na visão do papel dos intelectuais (e artistas) como uma espécie de salvadores da nação, que deveriam compreender e solucionar os problemas sociais do país, convertendo-se em “órgão da consciência nacional”⁹⁵; e, por fim, na idéia da necessidade de um pacto entre os setores nacionalistas e burgueses nacionais para levar ao desenvolvimento econômico e social do Brasil.

Eram idéias deste tipo que até antes de 1964 faziam parte da tônica geral das discussões sobre cultura popular, sobre o papel dos intelectuais e artistas, sobre a “alienação”

⁹¹ MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira*. São Paulo: Ática, 1994.

⁹² *Ibidem*, p. 156.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ ISEB, ou Instituto Superior de Estudos Brasileiros, foi criado em 1955 pelo governo federal e extinto em 1964 com o golpe militar. Era formado por grandes intelectuais brasileiros, quase todos de vertente nacionalista, como foi o caso de Hélio Jaguaribe, Alberto Guerreiro Ramos, Nelson Werneck Sodré, Candido Mendes e  lvares Vieira Pinto.

⁹⁵ Ambas em: CORBISIER, Roland *apud* MOTA, Carlos Guilherme, p. 165-166, op. cit.

da cultura brasileira e outros temas. E estas mesmas idéias acabavam chegando – não necessariamente na sua forma original - a um público mais amplo que mais tarde vai estar envolvido na realização dos festivais de música, na formação da música de protesto, nas ações do movimento estudantil, junto ao CPC (Centro de Cultura Popular) da União Nacional dos Estudantes (UNE), em peças de teatro, no cinema nacional, etc ⁹⁶. No Brasil desta fase, um festival de música popular poderia ser, e quase sempre o era, muito mais que apenas uma reunião de artistas para fazer música. De uma maneira geral, esses artistas estavam mais ou menos informados destes debates e obviamente se manifestavam frente a isso.

A partir de 1964 a música popular, em conjunto com outras formas de expressão artística como o teatro e o cinema, entra a fundo nestas discussões, mas agora, em um contexto de repressão das liberdades políticas. Impossibilitado de se expressar politicamente pela Ditadura Militar a música tomou o papel de expressão política de uma geração, particularmente entre as camadas jovens e intelectualizadas da classe média das grandes cidades brasileiras⁹⁷. Esta década possibilitou o cruzamento da Bossa Nova e da música de protesto com uma classe média engajada, quase sempre universitária, o que gerou, na visão de Afonso Romano de Sant’Anna, uma ação intermediária entre arte e política, no que ele chamou de empenho “catequético” destes setores em aproximar-se do povo e das questões importantes para o desenvolvimento social e econômico do país em perspectiva diferente à implantada em 1964:

Ocorre, então, na cultura brasileira um novo fenômeno: os criadores esforçam-se por aproximar-se o máximo possível das camadas mais pobres do país numa atitude catequética e num empenho por encontrar novas soluções para os impasses puramente estéticos da Bossa Nova ou das vanguardas (...). Um verdadeiro mutirão estético-ideológico se forma. ⁹⁸

Neste contexto percebe-se também uma aproximação entre expressões artísticas diferentes. Música e poesia, sobretudo, se completam, construindo uma nova “identidade” entre estas formas de criação⁹⁹. Daí que é possível entender a quantidade de poetas que assumem a condição de letristas na música popular brasileira. Para citar dois exemplos, temos Vinícius de Moraes, no caso dos movimentos “centrais” da MPB; e Ruy Barata, no caso da música feita no Pará.

⁹⁶ SCHWARZ, 1978, op. cit.

⁹⁷ A este respeito confira SANT’ANNA, 2004, op. cit. e SCHWARZ, 1978, op. cit.

⁹⁸ SANT’ANNA, 2004, op.cit., p. 48-49.

⁹⁹ Ibidem.

Do ponto de vista da música em particular este período vai ser fundamental para a história geral da música popular brasileira. Foi durante o final dos anos 50 e o início dos anos 70 que os principais movimentos musicais da contemporaneidade ocorreram. Boa parte do que conhecemos hoje por música popular, os seus grandes nomes, algumas vertentes vistas como consagradas, alguns dos maiores vendedores de discos, das mais famosas interpretetes, dos grandes letristas, etc., surge neste período.

Assim, tentando estabelecer uma periodização para a história da música popular brasileira, o historiador Marcos Napolitano caracteriza as décadas de 1940 e 1950 como uma fase importante após o nascimento da canção brasileira moderna. Essa fase foi marcada por um forte pensamento folclorista e uma reconstrução da tradição da música popular calcada na tentativa de resgate da música, sobretudo o samba, dos anos 20 e 30, vista por parte de artistas e intelectuais como mais autêntica e brasileira. Ocorreu aí um movimento de oposição às modas vigentes naqueles anos (anos 50) veiculadas principalmente pelo rádio. A década de 50 foi marcada pela predominância dos boleros, rumbas, sambas jazzificados, sambas canções abolerados de andamento lento, músicas carnavalescas voltadas para segmentos populares; no geral, sonoridades com tessituras orquestrais densas e volumosas, interpretações vocais de grande estridência, alta potência e muitos ornamentos. Em oposição a este conjunto de coisas surgiu aí, capitaneado por Almirante (Henrique Foreis Domingues) e Lúcio Rangel, um movimento de revalorização de uma “velha guarda” que teria sido a autêntica construtora da música popular, na visão destes indivíduos. Revaloriza-se Noel Rosa, Pixinguinha e músicos ligados ao Choro, assim como a linhagem de “bambas” do Estácio, onde se encontravam Ismael Silva, Ataulfo Alves, Wilson Batista, etc. Essa fase foi marcada por uma espécie de “folclorismo” peculiar, pois diferente do que defendiam os folcloristas de períodos anteriores, como foi o caso de Mário de Andrade, buscava-se e valorizava-se a música popular urbana que traria a marca de autenticidade cultural brasileira, e não a música rural, como antes. Tal processo de folclorização da cultura popular ocorria desde o Estado Novo, e para Napolitano fazia parte de uma estratégia nacionalista e populista que marcou aquele período histórico. Assim, assegura este autor que, na afirmação de um pensamento nacional-popular como maneira de articular elites e classes populares, a “folclorização” do conceito de povo que se discutia nestas décadas se mostrava como uma das maneiras “de negar as tensões sociais que acompanhavam o processo de modernização capitalista e se contrapor ao temor da perda de identidade e da diluição da nação numa modernidade conduzida a partir do exterior”¹⁰⁰.

¹⁰⁰NAPOLITANO, 2002, op. cit., p. 59.

Seguindo ainda a sequência da caracterização cronológica que fez Marcos Napolitano, temos no período de 1958-1969, que nos interessa mais diretamente, a fase de formação e consolidação da MPB, escrita em letras maiúsculas. Este tempo por sua vez será marcado por dois momentos importantes.

Primeiro o surgimento da Bossa Nova em 1958 e sua ruptura com a postura folclorista do período anterior, já que a Bossa Nova pretendia fazer o “resgate” do antigo samba dos anos 30, do “samba do morro”, aquele que a tradição carioca já havia estabelecido como uma música tipicamente brasileira, mas, a partir da idéia de “modernidade” e de um forte senso de cosmopolitismo vigente no seu grupo original. Esses dois últimos elementos (modernidade e cosmopolitismo) ficavam por conta da influência da música estrangeira, do jazz e da música clássica na formação deste novo tipo de canção. A Bossa Nova pretendia não passar pelo folclórico simplesmente, resgatando o que teria sido considerado como a autêntica música popular do Brasil, e sim criar uma música ao mesmo tempo moderna - com novidades técnicas relacionadas à nova batida que João Gilberto inventou, o clima intimista das canções e as letras sofisticadas - e calcada na tradição do samba. Isso se percebe, por exemplo, no LP “Chega de saudade” de João Gilberto, lançado em abril de 1959, que mistura Bossa Nova propriamente dita (em canções como “Chega de saudade”, “Desafinado”, etc) e sambas antigos (como “Morena boca de ouro”, “Rosa morena”, etc) em versões bossanovistas.

Ruptura e continuidade, vanguarda e tradição se encontravam na Bossa Nova¹⁰¹. É importante observar, como o fez Luiz Tatit, que este movimento representou um momento de profundas transformações na música popular. Seria o que ele definiu como um “nó do século” da canção brasileira, por vários fatores, sobretudo por ter desempenhado o papel de “triagem” da música popular: seleção de tudo o que era produzido até então e definição de novos padrões de qualidade e inovação técnica. Inclusive por isso que a Bossa Nova acabou trazendo para o meio da música popular, pela primeira vez de forma efetiva, muitos integrantes da elite intelectual brasileira, como grandes poetas eruditos e grandes maestros. Este papel central da Bossa Nova como “nó do século” acaba por possibilitar a criação de uma “elite popular” na música popular, segundo ainda a definição de Luiz Tatit¹⁰².

O segundo momento desta fase foi o surgimento do conceito amplo de MPB em 1965, que congregou uma diversidade de movimentos em seu interior. Há aí uma série de acontecimentos relacionados: a incorporação das novidades estéticas trazidas pela Bossa Nova ao conjunto da música popular; o início dos festivais da canção que irão mobilizar cada

¹⁰¹ NAPOLITANO, 2007, op. cit.

¹⁰² TATIT, 2004, op. cit.

vez mais o Brasil para o papel da arte como fonte de debate político e estético; o aparecimento de uma segunda vertente da Bossa, a de Carlos Lyra, que vão defender uma Bossa Nova participante ou engajada, e de Geraldo Vandré na música de protesto; e a incorporação pelo mercado deste setor da produção cultural como um dos mais lucrativos da indústria do disco no Brasil¹⁰³. A MPB apresentou novos elementos incorporados à música popular. Em primeiro lugar foi um ponto intermediário entre a postura folclorista do período anterior e a modernidade proposta pelo grupo de João Gilberto. No que ficou conhecido como MPB, era possível serem encontrados tanto sambas com características do samba “tradicional” ou ainda músicas de sotaque regional, como canções de levada jazzística, arranjos complexos e sofisticados. Desta maneira pôde a MPB incorporar tanto artistas modernos como talentos antigos se “apropriando e se confundindo com a própria memória musical ‘nacional-popular’”¹⁰⁴.

Por outro lado, a MPB buscou “esquerdizar” as conquistas do movimento bossanovista. Isto é, procurou fugir da estética burguesa do “amor, sorriso e flor”¹⁰⁵ típicos dos primeiros discos de João Gilberto e de seus parceiros. Outros temas se colocavam, a crítica social era um deles. Não bastava apenas apresentar uma técnica considerada moderna e apurada, era necessário também falar dos temas de interesses nacional.

Assim, de acordo com Marcos Napolitano, a MPB pode ser considerada como um “elemento cultural e ideológico importante na revisão da tradição e da memória” da música popular no Brasil, na medida em que estabeleceu “novas bases de seletividade, julgamento e consumo musical, sobretudo para os segmentos mais jovens e intelectualizados da classe média”¹⁰⁶. Neste sentido por trás desta sigla se escondia não um gênero musical específico, como é o caso do samba ou do forró, por exemplo, mas um “complexo cultural plural” que incorporou e selecionou o que se produziu anteriormente e estabeleceu parâmetros de qualidade e consumo na música popular brasileira a partir daí¹⁰⁷. Observe-se ainda que como um conceito que incorporava as mais diversas tendências da música do período (indo da Bossa Nova à música de protesto, passando por canções tropicalistas e até mesmo canções de Roberto Carlos, vistas por muitos como música alienada) a MPB não poderia ser entendida como um estilo musical uniforme e estático. Nos anos 80, por exemplo, muitos artistas da chamada geração “*rock* Brasil”, tais como Cazuza ou Renato Russo, passaram a ser vistos

¹⁰³ NAPOLITANO, 2007, op. cit

¹⁰⁴ NAPOLITANO, 2002, op. cit., p. 64.

¹⁰⁵ “Amor, o sorriso e a flor”, título do segundo LP de João Gilberto, de 1960, onde se encontram entre outras músicas como “Samba de uma nota só” e “Corcovado”.

¹⁰⁶ NAPOLITANO, 2002, op. cit., p. 64.

¹⁰⁷ Ibidem; NAPOLITANO, 2007, op. cit.

como pertencentes à grande tradição da música popular brasileira, sendo então incorporados ao que se definia como MPB ¹⁰⁸.

Neste contexto nacional de revolução estética na música e de afirmação da canção popular como centro de debate estético e político, é que ocorrem as apresentações de Os Menestréis e o 1º Festival de Música Popular Paraense.

No caso dos eventos paraenses a questão da participação política não era um dado pacífico entre os artistas que estavam presentes nos movimentos culturais em Belém dos anos 60. Alfredo Oliveira, que não só é um dos historiôgrafos desta fase da música popular no Pará, mas também é um dos participantes daqueles acontecimentos¹⁰⁹, considera que a realização destes eventos em Belém estava ligada ao contexto pelo qual passava o Brasil pós-golpe de 1964 e à expansão da música como veículo de discussão política e engajamento de determinados setores da sociedade brasileira. Assim ele define este contexto no Pará: “Cresceu o entusiasmo pela música popular brasileira, fomentado pelos festivais televisivos (...). Liberou-se a vontade de cantar, servindo à necessidade de espanar a ditadura” ¹¹⁰. Na sua visão, portanto, as duas principais motivações para a realização de festivais em Belém eram de um lado acompanhar os festivais que se realizavam Brasil afora e de outro atuar criticamente contra a ditadura militar.

Como se sabe, os festivais dominaram o cenário cultural brasileiro entre os anos de 1965 e o início dos anos 70. O entusiasmo pela música popular brasileira cresceu de maneira explosiva, caracterizando o que Marcos Napolitano chamou de “abertura do público”. Enquanto no cinema via-se um processo de “fechamento de público” - na medida em que esta forma de expressão artística se tornava cada vez mais um acontecimento para pequenos círculos - e o teatro realizava a “implosão do público” - pela realização de um “teatro de agressão” baseado no paradigma de teatros como o Teatro Oficina¹¹¹ -, a música popular

¹⁰⁸ Cf. SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE & STARLING & EISENBERG (orgs). *Decantando a República: Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fund. Perseu Abramo, 2004.

¹⁰⁹ Alfredo Oliveira diplomou-se em medicina no ano de 1960. Neste período junto com outros jovens intelectuais paraenses fazia parte da militância do PCB, tendo inclusive atuação no trabalho de formação de militância. Como tantos outros foi perseguido com o golpe de 1964 e a partir daí passou a dedicar-se com mais afinco às atividades artísticas, tornando-se um dos compositores da nova geração de músicos paraenses. Foi jure de festivais de música e participou da roda de amigos onde faziam parte Paes Loureiro, Paulo André Barata, Ruy Barata, José Maria Vilar Ferreira, Heliana e Simão Jatene e outros. Acompanhou de perto os eventos que narramos até aqui. A partir dos anos 80 dedicou-se também a literatura memorialista e pode ser considerado o historiôgrafo “oficial” da geração de músicos dos anos 60 no Pará.

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ O Teatro Oficina surgiu em 1958 na faculdade de direito na USP. Fizeram parte de seu grupo, importantes personalidades das artes brasileiras como José Celso Martinez Corrêa, Carlos Queiroz Telles, Hamir Hadad e outros. Junto com o Teatro de Arena (do qual faziam parte dentre outros, Augusto Boal, Oduvaldo Viana Filho, o Vianinha, e Gianfrancesco Guarnieri), foi um dos grupos de teatro mais importantes dos anos 60 no País.

conseguiu adentrar nos espaços midiáticos acessíveis pela televisão, principalmente, e pela indústria do disco.

Por ser ao mesmo tempo popular - ligado ao mercado - e espaço de debate sobre o Brasil, a música ocupava um espaço privilegiado na cultura nacional¹¹². Neste sentido a opinião de Alfredo Oliveira condiz com o que se dava no restante do país. A popularidade dos festivais e a música como campo de debate tinham com certeza uma influencia na realização dos festivais no Pará.

Contudo, o caso paraense era peculiar. Obviamente que os festivais que ocorriam no Rio de Janeiro e em São Paulo influenciavam os artistas locais a realizarem eventos parecidos em Belém, e é obvio também que para muitos destes artistas fazer música nestes festivais ou em outros ambientes era uma forma de se expressar contra a ditadura. É ainda o próprio Alfredo Oliveira que lembra que um dos redutos preferidos de encontro da intelectualidade de esquerda paraense era o Bar do Parque, onde muitos músicos se encontravam para falar tanto de arte como de política, numa fase em que a repressão não dava muitas alternativas reais de reação. Dizia ele: “A insuportável mudança imposta pela ditadura militar proibia o discurso político. Ora, é melhor sofrer cantando do que calado, portanto era preciso cantar”¹¹³.

Porém a realidade de uma cidade como Belém não era a mesma destes grandes centros. Como já dissemos, e veremos com mais detalhe à frente, aqui não existia a mesma estrutura de mercado que lá; da mesma forma não podemos afirmar, como se poderia pensar facilmente tanto para Belém como para o que ocorria no Rio de Janeiro e em São Paulo, que todos os artistas paraenses estavam decisivamente engajados em lutar contra a ditadura militar. Em outras palavras a conjuntura paraense era parecida, mas não era a mesma.

Em entrevista que realizamos com Alfredo Oliveira, algumas questões referentes aos festivais no Pará ficaram mais claras. Ele afirmou que tanto Os Menestréis como o 1º Festival de Música Popular Paraense foram importantes porque de imediato possibilitaram o início da carreira solo de alguns compositores paraenses que viviam até aquele momento restritos a ciclos de amigos onde mostravam suas criações. O lado político propriamente dito de Os Menestréis, por exemplo, era restrito, na prática não existia. Queria-se mais era mostrar

Enquanto o Teatro de Arena tinha um perfil mais voltado para uma arte nacional-popular, engajada e em luta contra a ditadura militar a partir de 1964, o Teatro Oficina demonstrava um perfil mais anárquico e até antropofágico pode se dizer. Um exemplo disso foi o impacto causado pela peça O Rei da Vela de Oswald Andrade, dirigida por José Celso Martinez.

¹¹² Cf. NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 28, 2001.

¹¹³ OLIVEIRA, 2000, op. cit., p. 265.

o que se produzia em Belém em termos de música e poesia. Esses eventos foram importantes por outro lado por terem sido veículos de experimentação que absorvia a música folclórica, como o carimbó. Nascia lá a transformação da música folclórica paraense em música urbana¹¹⁴.

As observações de João de Jesus Paes Loureiro em outra entrevista¹¹⁵ sobre estes eventos vão mais ou menos no mesmo sentido. Referindo-se especificamente ao grupo Os Menestréis, ele afirma que o objetivo maior era apresentar a nova música e a nova poesia do Pará. Esse era o principal objetivo, mostrar o que estava guardado, escondido. Não existia, portanto, um projeto político fechado entre os participantes. Como ele afirma abaixo:

Era uma novidade, porque todo mundo que não sabia das coisas, que vivia sobre aquela angústia da ditadura, era uma chance de ouvir o que havia de novo feito pelas pessoas e tudo mais...

[a intenção era] de agir positivamente em revelar as pessoas que estavam ocultas pela situação da época, refazer um pouco aquilo que o movimento estudantil antes fazia, mas que houvesse uma deliberada intenção assim de ser uma reação a ditadura eu creio que não, seria um pouco ilusório eu dizer isso porque na verdade, (...) havia pessoas ali que nem participavam politicamente da mesma idéia de esquerda, digamos!

(...) mas se você olha as músicas apresentadas, você vê que 99% são músicas líricas, são músicas não propriamente de protesto¹¹⁶.

Mas, como se percebe em sua fala, mesmo não havendo um projeto político ou algo parecido, existia sim uma necessidade de expressão que parecia estar sufocada àquele momento pelo contexto da repressão pelo qual passava o país. Não existia um movimento político organizado para fins de reação à ditadura, existia uma necessidade de expressão da juventude, de artistas, e também pessoas de pensamento de esquerda que faziam parte do grupo. Como o próprio Paes Loureiro, que como vimos em uma das suas apresentações recitou um poema que fazia referência direta à violência da ditadura militar contra os estudantes.

Para outras personagens daquele contexto como Heliana Jatene, Os Menestréis foi uma tentativa até certo ponto exitosa de formar um grupo de música e poesia tal como já vinha ocorrendo com os baianos, no caso do movimento tropicalista¹¹⁷. Observe-se que se o êxito não foi maior ao ponto de se criar um movimento estético como ocorreu com o Tropicalismo, pelo menos abriu as portas para esses artistas se expressarem e iniciarem transformações importantes na música popular local, como ainda se verá.

¹¹⁴ Depoimento de Alfredo Oliveira, Belém, 22 fev. 08.

¹¹⁵ Depoimento de João de Jesus Paes Loureiro, 2007, op. cit.

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ Depoimento de Heliana Jatene, Belém, 13 mar. 2008.

Para Simão Jatene, aqueles festivais eram momentos em que a música teria “mais ouvidos à sua disposição”, já que Belém àquela altura, do ponto de vista da possibilidade de gravação de discos, era uma área periférica: “Porque o sonho do disco ficava sempre e quase sempre morria na casca, porque não existia dinheiro para fazer essas coisas, o custo era muito alto, nós estamos na periferia da periferia”¹¹⁸. Mas ao mesmo tempo os festivais que ocorriam aqui tinham o papel de criar sociabilidades entre os músicos, identidades entre os grupos - quase todos já se conheciam na verdade - e possibilitar que percebessem como as pessoas em um público maior e os jurados destes concursos avaliavam o que eles estavam fazendo. Além de ser *também* um espaço para a juventude se expressar, inclusive na medida do possível criticamente contra a realidade política e social do país. Em meio a tudo isso ficou ressaltado em sua memória o sentimento de possibilidade de expressão nestes eventos:

É claro que como tudo tinha confusão, tinha os questionamentos dos resultados dos jurados, (...) não é nada idílico no sentido de que era uma coisa assim sem contradição, (...) mas o que era forte nessa história era esse momento, a energia (...) era uma forma da juventude estar junto, ali, dizendo alguma coisa, era uma energia muito positiva¹¹⁹.

Falando destes mesmos festivais, Edgard Augusto também tem uma visão positiva, apesar de fazer algumas ressalvas em relação ao tipo de música que se fazia. Em sua opinião esse momento foi importante, pois “em nível de pensamento, de criatividade, (...) pareceu um dos grandes momentos que a nossa música, e a nossa poesia tiveram”¹²⁰. Sua crítica a esses eventos são parecidas com as críticas que fazia sobre os músicos ligados a Jovem Guarda no Pará e decorriam do fato de que os artistas locais muitas vezes ficavam muito alinhados aos modelos das músicas que apareciam nos festivais do Rio e São Paulo, músicas tais como as de Chico Buarque ou Geraldo Vandré. Esse fator impedia que os músicos daqui tivessem uma cara própria, um estilo seu de compor e interpretar, apesar de que eram sempre muito criativos e talentosos. A esse respeito comenta:

Tínhamos muitos Chico's Buarque's, Geraldo's Vandré's aqui em Belém. Era legal escutar uma música na linha do Vandré e que não era com o Vandré, com um camarada que parecia tão inteligente quanto o Vandré, mas faltava que fosse o fulano falando da maneira dele e que de repente chamou atenção das pessoas....¹²¹

¹¹⁸ Depoimento de Simão Jatene, Belém, 22 abr. 2008.

¹¹⁹ Ibidem.

¹²⁰ Depoimento de Edgard Augusto, 2008, op. cit.

¹²¹ Ibidem.

Apesar dessas críticas, no mesmo depoimento Edgard Augusto admite que a música popular feita no Pará passou a ter uma cara própria, com elementos que a diferenciam frente à música das demais regiões do país, a partir da intervenção de alguns músicos que participaram de eventos como Os Menestréis e o 1º Festival de Música Popular Paraense¹²².

Vê-se então que os nossos festivais em nem tudo eram iguais aos festivais que ocorriam no sul do país, mas, por outro lado, em nem tudo eram tão diferentes. Existiam intervenções de “protesto” como foi o caso do poema lido por Paes Loureiro, porém não existia um movimento com fins políticos claramente de subversão da ordem, político no sentido tradicional do termo¹²³; existia o embalo do que se fazia nos centros do país, uma “imitação” de certos modelos da MPB, mas ao mesmo tempo surgia uma geração criativa que pouco a pouco começava a trilhar estratégias próprias, temáticas próprias, como quando começam a fazer experiências com o folclore da região, com o carimbó em particular.

E enquanto à turma do *rock* e da Jovem Guarda em Belém, eles se envolviam com as pessoas ligadas a tendências da MPB? Talvez eles tivessem uma coisa em comum com esta turma e com os festivais que eles realizavam: o desejo de expressão artística e de expressão de juventude. Porém, a proximidade parava por aí, de resto como em outros lugares do Brasil, parecia que esses grupos não se cruzavam, como relembra novamente Edgard Augusto: “Festival Universitário, Festival disso, Festival daquilo, era aonde os camaradas bossa-novistas de Belém e vanguardistas de Belém que não gostavam da Jovem Guarda se reuniam, porque o pessoal da Jovem Guarda e os roqueiros não se cruzavam com esta turma”¹²⁴.

Assim, cabia ao grupo dos festivais, da MPB chamar para si a responsabilidade de fazer uma música popular brasileira e ao mesmo tempo paraense, mas eles não estavam sozinhos nesta tarefa, outros personagens ainda surgirão. Contudo deixemos pra lá essa questão por um instante e partamos para entender um pouco mais a relação entre política, particularmente a política estudantil, e a vida artística e boêmia de Belém dos anos 60.

¹²² Ibidem.

¹²³ Refiro-me a idéia de político como um movimento articulado e mais ou menos monolítico, como objetivo de opor-se ao regime militar a partir da música de protesto, por exemplo. Neste caso não houve algo parecido, mas como vimos existia de alguma forma uma necessidade de expressão e até manifestação política clara contra a ordem estabelecida, o que obviamente não deixa de ser um acontecimento político.

¹²⁴ Depoimento de Edgard Augusto, 2008, op. cit.

1.3. Política e arte: duas faces da música popular.

Por volta de 1965, Heliana Jatene¹²⁵, que mais tarde participaria dos eventos narrados acima, próximo a terminar o curso de ciências sociais, tornou-se estagiária da Companhia de Habitação do Pará, a COHAB. Esse seu estágio acabou lhe aproximando com as preocupações sobre a questão social e política do Brasil dos anos 60. Neste mesmo período ela, como muitos outros estudantes universitários, teve contato com o diretório central dos estudantes¹²⁶ da UFPA (Universidade Federal do Pará), que obviamente participavam ativamente das lutas que caracterizaram o movimento estudantil naquela época. Nas memórias de Heliana Jatene está o fato de que neste período as várias faculdades que formavam a Universidade Federal do Pará eram bastante integradas e costumavam dedicar-se às discussões sobre política estudantil e política nacional. Foi inclusive o diretório estudantil do curso de economia desta Universidade que em 1966 realizou um espetáculo chamado “Show da verdade com cantoria e razão”, do qual ela participou ativamente como interprete¹²⁷.

O show seria realizado no teatrinho da UAP, União Acadêmica Paraense, na Av. José Malcher, centro da cidade. Atrás daquela instituição estava localizado um teatro dedicado ao incentivo à cultura popular, o “Teatro de Arte Popular”, onde atuou como responsável por algum tempo João de Jesus Paes Loureiro e onde ocorriam atividades como espetáculos teatrais, de música e de poesia organizados pelos estudantes, mais ou menos nos moldes do que proponham as políticas culturais da UNE¹²⁸. A UAP era a organização que representava e organizava a luta do movimento estudantil no estado do Pará. Ela congregava o conjunto dos diretórios acadêmicos das universidades de Belém, da qual a mais importante era a UFPA, e dentro dela vários grupos ou partidos de esquerda disputavam a hegemonia do movimento estudantil paraense.

¹²⁵ Heliana Jatene: Belém, 07 de fevereiro de 1945. Participou do grupo Os Menestréis e do 1º Festival de Música Popular Paraense, como interprete. Foi uma das interpretes preferidas na música popular nos anos 60. Concluiu o curso de Ciências Sociais em 1966, anos mais tarde fez mestrado em Sociologia Rural pela Unicamp. Participou de vários shows importantes entre os anos 60 e 70 em Belém, interpretando inclusive várias músicas de Simão Jatene, que se tornaria seu esposo em 1970. Dentre os eventos que participou, além dos já citados, estão: “Show da verdade com cantoria e razão”, vários festivais na Casa de Juventude, CAJU, 1º Festival Universitário da TV Tupi, ganhando o prêmio da eliminatória regional. Participou em uma faixa do LP de Mestre Cupijó gravado em 1975, “Siríá, Mestre Cupijó e seu ritmo”, onde interpretou o carimbó “Caboclinha do Igapó” (de Cupijó). Em 1999 gravou o CD “Heliana Jatene”, um dos poucos registros da produção musical mais antiga da música popular paraense dos anos 60 e 70, onde se encontram muitas músicas dos artistas que falamos até agora.

¹²⁶ Os diretórios estudantis ou acadêmicos eram os órgãos representativos dos estudantes nas universidades. Geralmente cada curso tinha o seu diretório e existia um diretório central que unificava a ação dos estudantes em cada universidade.

¹²⁷ Depoimento de Heliana Jatene, Belém, 2008, op. cit.

¹²⁸ Sobre estas políticas culturais da UNE entraremos em mais detalhes em outro capítulo.

O “Show da verdade com cantoria e razão” fazia parte dos eventos de contestação ao regime militar e deveria atender a demanda comum junto ao público universitário de Belém, de acordo com a visão do movimento estudantil organizado. Os estudantes eram hegemonicamente os participantes deste tipo de evento¹²⁹. O espetáculo era na verdade um “retalho” formado por uma série de intervenções onde revezariam no palco estudantes recitando poemas de autores conhecidos como Thiago de Melo e João Cabral de Melo Neto ou cantando músicas com conotação política, de artistas da MPB¹³⁰. Segundo o depoimento de Galdino Penna¹³¹ o show contava também com textos de autores paraenses e havia sido idealizado por José Maria de Vilar Ferreira¹³². Segundo o que ele informa dentre os compositores paraenses autores das músicas do espetáculo estavam tanto ele, Galdino Penna, como Vilar¹³³.

Os ensaios para o show já demonstravam o clima de medo que caracterizavam a época. Geralmente começavam muito cedo, para evitar que pessoas infiltradas aparecessem por lá e tirassem fotos ou filmassem o evento, como costumava acontecer¹³⁴. Contudo, apesar das precauções que os estudantes tiveram na organização do espetáculo o clima de repressão já podia ser visivelmente sentido na cidade e o evento acabou sendo vitimado por isso, como narra Heliana Jatene:

No dia que foi marcado a estréia do show eu cheguei em casa e havia um recado que eu não fosse para UAP e havia um tumulto assim e... não sei... não sabia o que era. Aí, eu fui informada de que o show tinha sido proibido e alguns... pessoas do show tinham sido presas, e que eu não sáísse de casa. Mas eu, como toda boa desobediente, saí de casa pra saber o que tava acontecendo.¹³⁵

No caminho para o teatro da UAP Heliana encontrou muitas pessoas que deveriam ir para o show, indo para outro lugar. Tratava-se do teatro São Cristóvão que ficava

¹²⁹ Depoimento de Heliana Jatene, 2008, *op. cit.*

¹³⁰ *Ibidem.*

¹³¹ Galdino Penna: participou do grupo Os Menestréis e do grupo de novos compositores paraenses dos anos 60. Era conhecido por ser um grande melodista e excelente violonista com alguma influencia da Bossa Nova. Foi parceiro de vários poetas e letristas entre os quais Ruy Barata e João de Jesus Paes Loureiro. Também fez trilhas musicais para peças de teatro e teve algumas canções lançadas nacionalmente por Fafá de Belém, como é o caso da música “Pergunte o que quiser” lançada no segundo LP daquela cantora.

¹³² Depoimento de Galdino Penna, Belém, 13 de fevereiro de 2008.

¹³³ José Maria Vilar Ferreira nasceu em Marapanim em 1941. Em Belém formou-se em economia em 1969. Poeta e músico paraense da mesma geração de Paulo André Barata, Galdino Penna e outros, fez parte dos movimentos artísticos que tratamos até aqui, inclusive das apresentações do grupo Os Menestréis, no 1º Festival de Música Popular Paraense e em festivais da CAJU, Casa de Juventude Católica. Tinha uma peculiaridade de não ser um músico de formação e, portanto compunha suas canções de maneira instintiva, fazendo letra e melodia juntas, sem sequer saber tocar o violão. Mesmo assim chegou a fazer parcerias com outros letristas, incluindo aí Paes Loureiro. Teve várias músicas suas gravadas por artistas paraense, incluindo nacionalmente por Fafá de Belém. Cf. OLIVEIRA, 2000, *op. cit.*

¹³⁴ Depoimento de Heliana Jatene, Belém, 2008, *op. cit.*

¹³⁵ *Ibidem.*

na Av. Nazaré, não muito distante do lugar onde originalmente o evento estava marcado para acontecer. As pessoas que organizavam o evento e que não haviam sido presas ainda, num ato de rebeldia aberta para com os militares que fiscalizavam pela cidade, resolveram fazer o show mesmo com a proibição da polícia. Daí que de uma hora pra outra o local do evento foi mudado. As pessoas tentavam realizar o show naquele outro espaço para despistar a repressão que havia cancelado o show no teatro da UAP. Mas, ainda no caminho, nova mudança. Como a polícia descobriu que o show havia mudado de endereço, já estava atenta para o teatro São Cristóvão, e novamente o público precisou voltar para o teatro da UAP onde, depois de muito tumulto o show se realizou em parte. Relembra ainda Heliana Jatene este episódio:

É Aí, voltamos. Aí, ficamos na esquina. Vem de cada esquina esperando. Aí, o Jipe passava dando a volta no quarteirão. Quando o Jipe passava a gente entrava... Bom, nisso, nós começamos o show. Só que o show começou com o Galdino tocando, eu, o Jorgito Vale (...) e o resto escafedeu-se....¹³⁶

Quanto às outras pessoas que iriam participar do evento, ou tinham sido presas ou tinham conseguido fugir¹³⁷. No final do evento foi necessário mais um bocado de correria para que outros não fossem presos, principalmente os artistas que, como Heliana Jatene, faziam o evento: “Então, nós fizemos o show. Corrido um pedaço do que dava pra fazer e na hora que termina o show o pessoal me enfiou na Kombi do Fernando Jorge, me deixaram em casa. E algumas pessoas disseram, não tenho certeza, foram presas depois”¹³⁸. Heliana Jatene lembra por fim que, apesar da repressão e da correria, o show acabou acontecendo, mesmo que não exatamente como o ensaiado, com um público bastante grande que lotou o “teatrinho” da UAP.

Eventos como estes mostravam que o movimento estudantil paraense e os setores que desenvolviam um trabalho de politização a partir da música, do teatro, da cultura de um modo geral, estavam bastante organizados e até certo ponto integrados em Belém no período do golpe de 1964. Na verdade, Belém fazia parte de um circuito nacional de organizações estudantis às vésperas de 1964. No final de 1963, por exemplo, a União Brasileira dos Estudantes Secundaristas, UBES, com sua representação em Belém anunciava preparar-se para a realização do “1º Encontro Regional de Grêmios e Entidades Municipais”, ao mesmo

¹³⁶ Ibidem.

¹³⁷ Cabe aqui uma correção na afirmação de Heliana Jatene. Na verdade, Galdino Penna, avisado na noite anterior por um amigo de que o show não aconteceria por conta da intervenção da polícia, acabou não indo no espetáculo e foi substituído por Paulo André Barata que ficou ao violão. Cf. Depoimento de Galdino Penna, 2008, op. cit.

¹³⁸ Depoimento de Heliana Jatene, 2008, op. cit.

tempo em que organizava comícios em defesa das “liberdades democráticas”. O que preocupava os estudantes do Pará àquela altura era “defender a classe estudantil e o povo”, independente dos “xingamentos” [sic] da grande imprensa paraense¹³⁹.

O clima de mobilização não era novo. Como ocorria em todo o Brasil, os estudantes participavam dos debates pelas reformas de base propostas pelo governo João Goulart e se solidarizavam com acontecimentos da conjuntura internacional que envolviam partidos e movimentos revolucionários de esquerda. Este foi o caso, por exemplo, da Revolução Cubana, que aqui foi recebida com bastante festa e com a esperança de simbolizar uma nova fase de mudança para a América Latina. Os acontecimentos em Cuba faziam eco em Belém, mesmo que boa parte das pessoas não soubesse ao certo o que estava ocorrendo de fato por lá, como nos fala Alfredo Oliveira:

A vitória da Revolução e a queda de Batista, em janeiro de 1959, foram recebidas pelos universitários paraenses engajados na militância política estudantil com excitação e esperança. Na verdade, perdidos no distanciamento amazônico, pouco sabíamos da guerrilha de Sierra Maestra que durara dois anos. Quase desconhecíamos seus líderes e objetivos (...)¹⁴⁰.

Mas ao mesmo tempo percebia-se em Belém que a Revolução Cubana era diferente das outras revoluções ocorridas no mundo. Cuba e seus revolucionários barbudos que se aventuraram em uma guerrilha contra um ditador tipicamente latino-americano se mostravam mais familiar culturalmente para mentalidade dos intelectuais e estudantes paraenses de pensamento progressista, a começar por este seu caráter Latino-Americano. Como nos diz ainda Oliveira, para os estudantes paraenses aquela revolução na distante ilha caribenha era vista como: “atual e tropicalíssima. Gente como a gente, o portunhol comunicante, o afro do folclore e das raízes culturais, a goiabada e o feijão com arroz da mesa popular, estruturas submetidas a causas de atraso semelhante: o latifúndio e o imperialismo”¹⁴¹.

Em 1961, quando da invasão de Cuba pelos EUA, assim como em muitas cidades do Brasil e do Mundo, Belém se mobilizou e os militantes do PCB em parceria com a UAP organizaram um comício em defesa da ilha de Fidel que reuniu além dos estudantes e representantes de sindicatos, o romancista e deputado trabalhista Benedito Monteiro, o teatrólogo e poeta Nazareno Tourinho e o deputado socialista Cléo Bernardo, que foi parceiro de Ruy Barata na fundação da revista “Terra Imatura” nos final dos anos 40.

¹³⁹ UBES e suas filiadas. *Jornal da UBES*, Rio de Janeiro, 1-15 dez. 1963. n. 1, p. 6-7.

¹⁴⁰ OLIVEIRA, Alfredo. *A partir da Ilha*. Belém: CEJUP, 1991. p. 14.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 25.

E por falar em Ruy Barata, ele era também um dos maiores entusiastas da revolução cubana em Belém. Seu grupo de amigos que reunia uma série dos nomes que falamos acima conhecia vários de seus textos que faziam referência a esse acontecimento. Neste período ele escreveu alguns poemas engajados que ficaram conhecidos entre os intelectuais e estudantes paraenses. Um destes foi o poema intitulado “Me trae una Cuba-Libre”, que dizia o seguinte:

Me trae una Cuba-Libre
(Ruy Barata)

Me trae una Cuba-Libre,
porque Cuba libre está.
Raio de sol me descubra
canção me venha habitar,
me trae una Cuba-Libre
porque Cuba libre está.
(...)

E que belo este sol novo,
de barbas se levantando
de sementes germinando
outros sóis, outras manhãs,
e a bandeira tremulando
Mister Sam desesperando,
rojo grito proclamando:
“Abaixo o imperialismo,
rola cadáver no abismo,
que Cuba se libertou”.

Me trae una Cuba-Libre.
Me trae outra Cuba-Libre.
Fidel Castro me vingou.¹⁴²

Anos depois Belém continuou sendo palco para mobilizações de caráter esquerdista que envolviam os intelectuais locais e os estudantes. No ano da eclosão do golpe, por exemplo, a cidade foi palco para um evento de caráter internacional. Em 30 de março de 1964, vivia-se aqui a presença de líderes estudantis de toda a América Latina. Boa parte dos dirigentes da UNE também estavam na cidade, pois estava sendo realizado o “1º Seminário Latino Americano de Reforma e Democratização do Ensino Superior”, o SLARDES, no auditório da Faculdade de Odontologia do Pará. O evento foi organizado pela UNE e em Belém pela UAP e contava com a presença de muitos estudantes e autoridades de outros países.

Contudo, o clima no dia anterior ao golpe de 1964 - dia da abertura do evento - já anunciava o que estava por vir no cenário nacional pelos próximos anos. No mesmo dia da

¹⁴² BARATA, Ruy apud OLIVEIRA, 1990. op. cit., p. 133-134.

abertura do evento, os estudantes contrários às reformas de base e ao movimento estudantil progressista resolveram mostrar a sua opinião de forma agressiva. O SLARDES quase foi desfeito por conta da ação de estudantes que invadiram aos berros o auditório da Faculdade de Odontologia, a fim de agredir os participantes e acabar com tudo: “vamos acabar com esta merda, bando de comunas filhos da puta”, diziam alguns dos mais exaltados¹⁴³.

Devido à perícia dos organizadores, e particularmente de Pedro Galvão, então presidente da UAP, o seminário continuou já que os invasores foram chamados à razão e convidados a se pronunciar colocando suas críticas ao que estava acontecendo. Mesmo assim, antes dos humores se acalmarem ainda aconteceu uma boa pancadaria, inclusive com alguns feridos de ambos os lados¹⁴⁴.

O curioso do episódio - se isso pode ser chamado de curioso - segundo os relatos de alguns participantes, foi que o planejamento da ação dos estudantes de direita deveria contar com o apoio de uma guarnição da Polícia Militar do Estado, que deveria entrar após o início da pancadaria e dar apoio aos agressores. Porém, pelo que consta, a polícia se atrasou, ou os agressores se adiantaram, e o resultado foi que quando a polícia chegou ou se aproximou o tumulto já havia sido pacificado. Para não serem confundidos com os estudantes de esquerda os invasores do evento usavam um lenço branco que os identificaria no momento da ação da polícia, dentre eles alguns nomes conhecidos da juventude de direita paraense do período como Mickey Lobato, Leonardo Lobato, Paulo Chaves Fernandes, e outros¹⁴⁵.

O movimento estudantil no Pará era bastante heterogêneo e tinha em seu seio tanto organizações de esquerda como grupos de direita que na maior parte das vezes acabavam entrando em conflito aberto, até pancadaria, com os estudantes progressistas. Esses estudantes de direita eram a base social dos grupos civis que temiam as reformas propagadas pelo governo Goulart e exigidas pelo movimento estudantil. Muitos destes eram filhos de grandes fazendeiros da ilha do Marajó, que temiam a tão discutida reforma agrária, viviam e estudavam em Belém, por vezes nos mesmos colégios onde os estudantes da classe média belenense de esquerda estudavam¹⁴⁶.

A importância da UAP neste contexto também pode ser percebida pela ação do governo militar logo ao chegar ao poder em 1964. Um dos primeiros lugares onde a repressão policial se fez sentir de maneira brutal foi à sede daquela organização estudantil. Boa parte dos estudantes, e militantes de esquerda de maneira geral, não sabia exatamente o que estava

¹⁴³ GALVÃO, Pedro. Vencidos vencedores. In. NUNES, 2004. op. cit., p. 21.

¹⁴⁴ Ibidem.

¹⁴⁵ Ibidem..

¹⁴⁶ ALVES, Isidoro. Deixando a história para entrar no cinema. In NUNES, 2004, op. cit.

ocorrendo no Brasil entre 30 e 31 de março de 1964. As notícias eram confusas, sabia-se das movimentações de tropas em Minas contra o governo, sabia-se da possibilidade de reação do sul a partir de Leonel Brizola, mas todas as informações eram ainda confusas e desencontradas. Até mesmo em Belém os boatos de listas de futuros presos políticos circulavam de todos os lados. Neste contexto até mesmo manifestações de solidariedade entre adversários políticos no movimento estudantil tinham espaço para ocorrer. Ronaldo Barata, por exemplo, que era militante do PCB e ligado à UAP, nos narra que um amigo de infância, “filho de oligárquica família marajoara”, mesmo pertencendo ao outro lado do espectro político, o procurou na noite do dia 30 para alertar-lhe sobre a sua possibilidade de prisão:

Colocado entre a fidelidade à classe a que pertencia e o vínculo fraternal que nos unia, optou pela nossa amizade, alertando-me sobre a existência de uma lista de nomes de pessoas que participavam das lideranças estudantis e sindicais, as quais deveriam ser fiscalizadas e presas na hipótese da eclosão de um movimento insurrecional. Evidentemente que meu nome estava na lista.¹⁴⁷

Com o avizinhar da possibilidade de golpe os estudantes resolveram ocupar em 1º de abril de 1964 a UAP, em “vigília cívica”¹⁴⁸, e centenas de populares e estudantes procuravam a sua sede para obter informações sobre o que ocorria no restante do país. Ao mesmo tempo os estudantes colocaram o sistema de aparelhagem de som da UAP para transmitir para a rua, no maior volume possível, a “Rede da Legalidade”, formada por rádios do sul e sudeste do país que, junto ao movimento de resistência iniciado por Leonel Brizola, reagia ao golpe que se tornava cada vez mais real. De lá irradiavam “hinos patrióticos, canções libertárias e notícias das rádios legalistas”¹⁴⁹, assim como panfletos eram distribuídos aos transeuntes e circunstantes, alertando da situação política do país.

Mas a reação não poderia ser maior do que esse esforço. Às 5 horas da tarde o delegado Heliomar Matos, da “Delegacia de Ordem Política e Social”, o DOPS, negociou o desligamento da aparelhagem de som, mas conseguiu apenas que este tivesse seu volume diminuído¹⁵⁰. Uma hora depois a UAP seria invadida a comando do coronel José Lopes de Oliveira, que era já conhecido dos estudantes paraenses, inclusive recebendo o “carinhoso” apelido de “peixe-agulha” por parte dos estudantes, dada a sua aparência física.

¹⁴⁷ BARATA, Ronaldo. Cem dias quarenta anos depois. In NUNES, 2004, op. cit., p.130.

¹⁴⁸ Ibidem.

¹⁴⁹ BARATA, Ruy Antonio. Histórias de raça e pirraça nas terras do Grão-Pará. In NUNES, 2004, op. cit., p. 280.

¹⁵⁰ BARATA, Ronaldo, 2004, op. cit.

Pancadaria, violência policial, quebra-quebra, fuga apressada dos estudantes pelos quintais vizinhos à UAP, enfileiramento dos que não conseguiram fugir na calçada da frente da instituição, sob vaias de pessoas a favor da repressão e a prisão de Pedro Galvão, seu presidente, foi o resultado da intervenção policial. Silenciava-se assim, por certo período, um dos grupos mais atuantes pelas reformas de base em Belém, os estudantes. Depois deste dia boa parte das lideranças estudantis passou a viver num constante clima de medo, muitos tendo sido presos por meses e em seguidas vezes. Da mesma forma, intelectuais engajados como Ruy Barata amargaram dias de prisão nos quartéis de Belém.

Aqui cabe um rápido parêntese antes de voltarmos à questão da repressão sobre os estudantes e outras organizações políticas. O fato narrado por Ronaldo Barata acima, da questão da solidariedade entre alguns estudantes de posições políticas diferentes, mostra um dado interessante sobre os personagens que estamos tratando até aqui. Já dissemos acima que boa parte dos estudantes de direita de Belém estudavam nos mesmos colégios onde os de esquerda atuavam e de certa maneira conviviam no mesmo meio social. Isso obviamente deveria decorrer também do fato de ser Belém uma cidade pequena se comparada aos grandes centros com Rio de Janeiro e São Paulo à época, fato este que acabava juntando os estudantes e criando uma maior proximidade espacial entre grupos políticos diferentes. Mas, para além disso, episódios como aquele nos possibilita dizer que *grosso modo* estamos falando até aqui de uma juventude que fazia parte da elite intelectual da cidade e de setores da classe média que adentraram no mundo da política estudantil e cultural nos anos 60, tal como se verificou em outros movimentos ao redor do Brasil¹⁵¹.

No episódio da invasão da UAP, em meio à sua prisão, Pedro Galvão ouviu a seguinte frase de um dos oficiais responsáveis pela ação na instituição, ao liberar alguns dos estudantes detidos: “Vou liberar vocês. Vão pra casa. Não vejo nem um pouco de inteligência nas suas cabeças”¹⁵². Muito anos depois lembrando esse episódio Galvão acabou fazendo uma observação retrospectiva que mostrou muito bem a condição social de boa parte daquelas pessoas, estudantes, que estavam envolvidos no movimento estudantil paraense e nas atividades artísticas em Belém deste período. Ele disse, referindo-se e rebatendo a fala do militar: “Ironicamente, ele estava falando para alguns jovens que, menos de vinte anos depois,

¹⁵¹ A respeito da atuação de setores da classe média intelectualizada nos movimentos políticos e culturais nos anos 60, já existe uma vasta bibliografia da qual podemos citar RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: UNESP, 1993, particularmente o capítulo intitulado “A canção do homem enquanto o seu lobo não vem: as camadas intelectualizadas na revolução brasileira”; RIDENTI, 2000, op. cit.; SCHWARZ, 1978, op. cit.; SANT’ANNA, 2004, op. cit.; CONTIER, 1998, op.cit.; NAPOLITANO, 2007, op. cit.; além de outros.

¹⁵² GALVÃO, 2004, op.cit., p. 20.

assumiriam o poder ou fariam parte da elite intelectual do Pará”¹⁵³. De fato tratava-se em boa parte de setores da classe média e de uma elite intelectual belenense.

Mesmo aqueles que não eram mais estudantes, já haviam se formado e iniciado uma carreira profissional, apesar de participar ainda dos movimentos políticos, reconheciam sua posição naquele contexto. Esse foi o caso, por exemplo, de Alfredo Oliveira, médico recém formado pela UFPA, que em 1961 de partida para Cuba juntamente com uma comitiva de pessoas de todo o Brasil - à convite do governo daquele país que pretendia mostrar para o mundo os resultados da revolução -, se questionava sobre os porquês de sua adesão aos sonhos da esquerda, mesmo pertencendo a um grupo social com certa estabilidade econômica e futuro promissor em Belém. Ele se perguntava:

Procuro conhecer o sujeito que eu era a caminho do cenário real da Revolução – profissional de salário razoável, perspectiva de carreira, pretendendo casar e montar casa, adquirir bens na sociedade de consumo. O que pode levar ao compromisso arriscado com as legiões de despossuídos?¹⁵⁴.

Sejam quais fossem os motivos daquela adesão, o certo é que uma boa parte das lideranças destes movimentos¹⁵⁵ era formada por pessoas do “centro” da cidade, estudantes, militantes, artistas em início de carreira que ocupavam um espaço de possibilidades de reconhecimento social em Belém dos anos 60. Nilson Chaves¹⁵⁶, de uma geração um pouco mais nova que esta, mas que por volta de 1965 já começava a se envolver com o mundo da música em Belém, lembra que a turma de Paulo André, Ruy Barata, Galdino Penna, Paes Loureiro era diferente da sua, que morava no bairro do Marco, na época ainda afastado do centro urbano da cidade, e nos disse a respeito daquele grupo: “não me envolvi muito com eles na época, eu era um compositor de periferia, (...) eu acabava tendo uma relação mais com

¹⁵³ Ibidem.

¹⁵⁴ OLIVEIRA, 1991, op. cit., p. 51.

¹⁵⁵ Não estamos afirmando aqui que setores intelectualizados e de classe média formavam o todo das pessoas envolvidas no movimento estudantil e cultural de Belém dos anos 60. Dizemos apenas que parte significativa e importante destas pessoas pertencia a estes setores da sociedade paraense.

¹⁵⁶ Nilson Chaves iniciou sua carreira no teatro e na música em Belém por volta da metade da década de 60 ainda muito novo. Seu pai, Elpídio dos Santos Chaves, foi proprietário de um sonoro chamado “Promoção do Som Personal”, onde ele teve contato tanto com a MPB como com gêneros musicais mais populares e dançantes. Em 1968, com 17 anos de idade decide viver de música e vai morar no Rio de Janeiro. Desde então sua carreira foi sendo construída entre o Rio e Belém, que nunca deixou de visitar e passar temporadas. Nos anos 80 participou de muitos festivais de música tanto no Pará como em várias cidades de todo o Brasil. Em 1981, grava seu primeiro CD solo, intitulado “Dança de Tudo”. Neste LP se destacam “Amocariu” (de parceria com Claudioval Saint-Clair), “Constelação Sentimental” (Nilson Chaves e Jamil Damous) e “Dança de Tudo” (Nilson Chaves). Mas tarde em outros LPs uma tendência regional passará a fazer parte constante de seu trabalho, sendo reconhecido hoje e desde os anos 80 com um músico regional paraense. Apesar de ter vivido o cenário musical paraense desde os anos 60 sua maior produção é já da década de 80, daí que o consideramos fazendo parte de uma geração posterior à que nos estamos analisando aqui.

as pessoas da periferia, os companheiros que de alguma forma gostavam de música”¹⁵⁷. Mas tarde Nilson Chaves terá aproximação com este grupo como ele relatou, mas naquela época eles eram reconhecidos por pessoas de fora como um grupo pertencente a setores intermediários da sociedade, em alguns sentidos uma potencial elite, sobretudo uma elite intelectual. Assim, esses indivíduos se reconheciam e eram reconhecidos como pertencendo a setores da classe média, com possibilidade de ascensão social ou reconhecimento, quando já não os tinham, em resumo uma elite intelectual, com boas chances de chegar ao poder, como muito bem fez referência Pedro Galvão ¹⁵⁸.

Grosso modo, podemos dizer que estamos analisando aqui a fala de intelectuais (músicos, poetas, estudantes, militantes políticos, etc) que de alguma forma participaram do processo de criação artística, musical em particular, expressando determinados valores e representações políticas e estéticas que contribuíam para a formação de um campo de música popular paraense - inclusive com amplos debates sobre o que seria ou se existiria uma música amazônica e/ou paraense, como se verá adiante. Tudo isso dentro de um momento histórico específico marcado pela repressão da Ditadura Militar. Tal qual Edward Said, entendemos, portanto, esse grupo de intelectuais como indivíduos com uma vocação “para representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para (e

¹⁵⁷ Depoimento de Nilson Chaves, Belém, 19 jan. 2008.

¹⁵⁸ Como exemplo da participação atual desses indivíduos no cenário político e cultural do estado podemos citar o caso de Simão Jatene que participou do grupo “Os Menestréis” nos anos 60, teve uma carreira de músico destacando-se por compor na linha da chamada “música de protesto”, foi professor da UFPA, e, entre 2003 e 2006, foi governador do Estado pelo PSDB; João de Jesus Paes Loureiro, poeta, militante perseguido pelo regime militar, teve seu primeiro livro “Tarefa” censurado e destruído em 1964, participou do grupo “Os Menestréis” e a partir dos anos 80 exerceu inúmeras funções públicas ligadas ao campo da cultura como: Secretário Municipal de Educação e Cultura de Belém, Superintendente e criador da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, Secretário de Cultura do Estado, Secretário de Educação do Estado, Presidente e criador do Instituto de artes do Pará, além de professor da UFPA; e Paulo André Barata, músico e compositor, parceiro de seu pai, o poeta e militante de esquerda Ruy Barata a partir dos anos 60, destacado artista regional, tendo sido um dos primeiros dessa geração a fazer sucesso no cenário nacional gravando dois LP’s pela gravadora continental, sendo responsável ainda por revelar para o público a cantora Fafá de Belém cantando músicas suas e de Ruy Barata, e que mais tarde também desempenha funções públicas na implantação e direção do Museu da Imagem e do Som do Pará e como Diretor Cultural da Secretaria de Cultura do Estado. Aqui cabe uma última observação sobre este assunto, nosso recorte cronológico não nos possibilita avaliar o período em que esta geração “assumiu o poder”, por assim dizer. Este é um tema interessante, até mesmo porque como considerou Marcelo Ridenti boa parte dos intelectuais e artistas engajados nos anos 60 passou assumir décadas mais tarde posturas de conformismo ou institucionalização frente ao sistema social hegemônico, o mesmo que eles lutaram contra décadas antes (RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 60 e 70 e sua herança. In. FERREIRA e DELGADO, 2007, op. cit., p. 133-166). Porém, apesar de ser instigante tentarmos saber se essa mudança se aplica ao caso paraense, já que Ridenti tem como temo os intelectuais do sudeste do país, não temos espaço e tempo para essa discussão nos limites deste trabalho. Essa é uma outra história que não nos cabe avaliar aqui, pelo menos não com o rigor acadêmico que uma dissertação de mestrado necessita.

também por) um público”¹⁵⁹. No primeiro e no segundo capítulo deste trabalho trataremos mais especificamente deste grupo.

Seja como for - após este parêntese para esclarecermos melhor o grupo social de que estamos falando até aqui - importa retomarmos agora à questão da UAP. Sua atuação e dos estudantes não era, obviamente, isolada no contexto paraense. Dentro dela existia uma série de organizações que se articulavam pelas reformas de base e depois pela luta contra o regime. Um dos grupos mais importantes era o ligado ao PCB, Partido Comunista Brasileiro.

A relação da UAP e o PCB era publicamente conhecida em 1964. Inclusive para simular uma relação mais estreita ainda entre os comunistas e os estudantes, de modo a calá-los ao mesmo tempo quando da ocupação da UAP, os militares prenderam antes Humberto Lopes e Jocelyn Brasil, dois dos principais dirigentes do PCB no Pará, a cerca de cem metros de onde ocorria a ocupação da sede dos estudantes. Os levaram até a UAP para colocá-los no mesmo carro que iria levar Pedro Galvão, presidente da organização estudantil. Como relata Galvão, a cena foi humilhante: além da violência e quebraadeira de armários, portas, cadeiras e outros objetos no interior da sede, do enfileiramento dos estudantes na calçada de frente para as casas sob a mira de revólveres e metralhadoras, houve ainda a aparição dos dois dirigentes do PCB, apenas de cueca e sapato, sendo dirigidos para o mesmo carro onde ele estava detido. Após isso houve ainda um longuíssimo passeio pelas ruas de Belém onde parecia que os prisioneiros eram troféus a serem exibidos, já que o carro passou por ruas e bairros muito distantes do quartel para onde foram enviados depois ¹⁶⁰.

Segundo ainda o relato de Pedro Galvão, até 1962 a “única esquerda estudantil organizada era ligada ao Partido Comunista Brasileiro”, mas existiam outras organizações atuando a partir daí ¹⁶¹. Para Ronaldo Barata, que também acompanhou atentamente aqueles acontecimentos, o PCB seria em Belém a “principal corrente de esquerda com inspiração marxista” até 1964, pelo menos ¹⁶².

A posição política do PCB nos anos 60 era baseada em uma interpretação de que o Brasil ainda não havia passado por uma revolução burguesa que justificasse a ação revolucionária, daí que antes disso dever-se-ia lutar por reformas estruturais, de caráter antiimperialista e anti-feudal, buscando um caminho não revolucionário para a transformação

¹⁵⁹ SAID, Edward. *Representações do Intelectual*: as conferências Reith de 1993. São Paulo: Cia. das Letras, 2005. p. 25.

¹⁶⁰ GALVÃO, 2004, op. cit.

¹⁶¹ Ibidem, p. 34.

¹⁶² BARATA, Ronaldo. 2004, op. cit.

nacional ¹⁶³. Este período no Pará foi marcado pela aproximação de jovens, sobretudo de classe média, nos seus quadros, o que formava o grosso da militância estudantil ¹⁶⁴.

Contudo, do ponto de vista da vinculação entre o PCB, a militância estudantil e os artistas engajados, não havia uma relação direta de controle do partido ao que se produzia em termos de arte. A esse respeito Marcelo Ridenti diz que até meados dos anos 50 o PCB exibia uma grande ortodoxia e controle sobre os artistas que estava sob sua influência, mas, este quadro passaria por mudanças a partir da grande crise que abalou a esquerda mundial com o XX Congresso do PCUS, Partido Comunista da União Soviética, e as denúncias de Krushev acerca dos crimes cometidos no Stalinismo russo. A partir daí houve um grande debate cultural e político no interior do partido, logo sufocado pela direção do mesmo. Isto levou muitos militantes do meio intelectual e artístico a se desfiliarem no final dos anos 50. Mas, segundo ainda Ridenti, nos anos 60 já havia bastante autonomia dos artistas frente ao partido. A política cultural do PCB não era muito clara e não apontava diretrizes objetivas, sendo realizada na prática pelos militantes intelectuais e artistas que estavam envolvidos no diversos movimentos sociais e culturais do período¹⁶⁵.

No Pará, especificamente, se havia algum elemento político de influência do PCB na cultura, no sentido de direcionar os artistas a tomarem determinadas posturas, isso se dava de maneira muito discreta devido a Ditadura¹⁶⁶. Mas mesmo assim intelectuais e artistas faziam parte de seus quadros, como foi o caso de Ruy Barata, que assumiu a direção política do partido a partir de 1964, ou de Alfredo Oliveira, que atuava diretamente na formação de militantes e era encarregado pelo Comitê Estadual “de orientar, filosófica e politicamente, a base universitária” ¹⁶⁷.

Além do PCB, um outro grupo com atuação junto à UAP era a Ação Popular. A AP, como era conhecida, foi uma corrente de esquerda com muito destaque no movimento estudantil no Pará. Tinha origem na ala progressista da igreja católica e surgiu em 1962, ainda durante o pontificado do Papa João XXIII. Para Ronaldo Barata, a AP simbolizava à época os “anseios dos membros politizados da Juventude Universitária Católica – JUC” ¹⁶⁸. Tendo por base doutrinária o socialismo humanista, defendia a revolução como tarefa do presente. Em Belém a AP existia desde as primeiras intervenções da UNE volante no Pará, quando suas lideranças nacionais, como Aldo Arantes, atuaram na formação de lideranças locais. Pedro

¹⁶³ Ibidem.

¹⁶⁴ Ibidem.

¹⁶⁵ RIDENTI, 2000, op. cit.

¹⁶⁶ Depoimento de Alfredo Oliveira, op. cit.

¹⁶⁷ BARATA, Ronaldo, 2004, op. cit., p. 124.

¹⁶⁸ Ibidem, p.125.

Galvão de Lima, o presidente da UAP em 1964, era um de seus mais representativos nomes, além dele Félix Oliveira e Zé Carlos Castro foram outras grandes lideranças estudantis da AP nos anos 60 em Belém¹⁶⁹. Em fins desta década a AP assume posições mais radicais e adota o maoísmo como principal corrente de pensamento, e em 1971 passa a se chamar-se AP-ML, Ação Popular- Marxista Leninista. No Pará, contudo, ela desintegrou-se nos primeiros anos da década de 70. Os militantes que não entraram no PCdoB paraense mantiveram-se mais ou menos agrupados e com alguma influencia no movimento estudantil e entre professores desde então¹⁷⁰.

A POLOP, Organização Revolucionária Marxista Política Operária, de tendência trotskista atuava também no movimento estudantil, porém o seu número de militantes era bastante reduzido. Mário Fascio e Mario Elísio da Mota Pereira eram um dos principais representantes desta organização junto à UAP¹⁷¹.

Fora estes grupos ligados a organizações ou partidos políticos, existiam os chamados “independentes”, que não se agrupavam a nenhum grupo específico, mas lutavam quase sempre pelas mesmas bandeiras comuns do movimento estudantil, como a questão da reforma universitária. Dentre estes, destaque para João de Jesus Paes Loureiro, que às vésperas do golpe era representante do CPC da UNE no Pará e seria um dos sete coordenadores nacionais de um grande projeto de cultura popular que a UNE e o CPC iriam deslanchar no Brasil a partir de 64, mas que foi interrompido exatamente pelo golpe. Neste momento Paes Loureiro chegou a participar de reuniões no Rio de Janeiro e São Paulo e seria possivelmente indicado como representante do Norte para presidência da UNE; chegou até a receber autorização do ministro da Educação para se transferir para o Rio de Janeiro¹⁷².

Mas nem tudo relacionado às atividades da juventude engajada belenense dos anos 60 se realizava junto à UAP e ao movimento estudantil, sobretudo após 64, quando a repressão acabou por enfraquecer por algum tempo essas organizações. Um outro espaço de atividades, particularmente ligadas à música foi a CAJU, Casa da Juventude Católica, instituição ligada à igreja. Este lugar se constituiu como um espaço importante de reunião de juventude e fortalecimento da atuação de artistas que tinham uma postura de engajamento. Nos anos 60 com a atuação do padre Raul Tavares, que era então diretor da CAJU e um dos articuladores da Juventude Universitária Católica, a JUC, foram realizadas várias atividades e

¹⁶⁹ Ibidem.

¹⁷⁰ PETIT, Pere. *A esperança equilibrista: a trajetória do PT no Pará*. São Paulo: Boitempo Editorial; Belém: NAEA/UFGA, 1996.

¹⁷¹ BARATA, Ronaldo, 2004, op. cit.

¹⁷² Depoimento de João de Jesus Paes Loureiro, 2007, op. cit.

festivais de música que agregavam uma grande porção dos jovens artistas, estudantes e militantes. Paes Loureiro, por exemplo, segundo o seu depoimento, foi um dos que perceberam o papel relevante de setores da igreja católica a partir dos eventos da CAJU: “Quem despertou para mim essa dimensão da igreja para uma sensibilidade marxista, para uma tentativa de conciliar o cristianismo com o marxismo foi o movimento da Casa da Juventude, liberado pelo padre Raul”¹⁷³. Loureiro fala ainda das atividades que eram realizadas lá:

Atividades culturais, (...) reuniões discutindo a conjuntura nacional, a vida brasileira, a posição que os estudantes deveriam ter. Eu acho que a Casa da Juventude deu uma importantíssima contribuição para despertar na juventude de seu tempo e mantém um pouco, ainda que em menor escala atualmente, uma sensibilidade, uma sinceridade, na compreensão da vida política e social do País e do Estado ¹⁷⁴.

A CAJU foi um dos espaços onde floresceram alguns artistas bastante influenciados pela chamada música de protesto, na linha do que se dava no sudeste do Brasil com Geraldo Vandré. Em abril de 1968 foi realizado o “1º Festival da Casa da Juventude”. Simão Jatene e José Serra concorreram com a música “Cantador, viola e canção”, uma música de protesto e com levada nordestina, como afirma Jatene. Tinha a seguinte letra:

Tal Quixote sem moinho
Sem lança, com violão
Sem escudo, uma canção
Devagar venho no mundo
Trazendo, cá dentro ao fundo,
Saudade em peito sem aço
Eu queria segurar o mundo todo com as mãos
Mas o mundo é muito grande
E eu só toco um vilão...¹⁷⁵

Na avaliação de Jatene sobre o sentido desta canção está o fato de que em 1968 a ditadura já vinha com maior repressão sobre os artistas locais, daí que a letra era menos clara, usando da metáfora de D. Quixote para falar das agruras do povo brasileiro e do sonho de libertação frente à ditadura. Naquele momento, por mais que o artista quisesse “segurar o mundo todo com as mãos”, esse mundo já era demasiadamente grande e pesado, as possibilidades de mudança – ou talvez revolução como se esperava antes do golpe de 1964 - eram muito poucas e inverídicas, principalmente para o personagem da canção que sem

¹⁷³ Ibidem.

¹⁷⁴ Ibidem.

¹⁷⁵ Esta música como muitas outras desta fase não chegou a ser registrada e me foi recitada por Simão Jatene em entrevista que me concedeu. Depoimento de Simão Jatene, 2008, op. cit.

escudo e sem lança tinha apenas o violão para embalar seus sonhos de mudança. Não podemos esquecer que o Ato Institucional nº. 5, o AI-5, seria decretado no final deste mesmo ano, em 13 de dezembro de 1968. De fato o contexto de maior repressão da ditadura militar brasileira já se avizinhava.

É interessante observar que Simão Jatene talvez tenha sido o músico desta geração que mais tenha se aproximado da música de protesto, pelo menos àquela feita ao estilo de Geraldo Vandré, de quem era um grande admirador como ele mesmo fez questão de dizer em seu depoimento. Sua infância foi passada no município de Castanhal onde a presença do migrante nordestino sempre foi bastante acentuada. Ele lembra que desde pequeno teve contato com os violeiros e sanfoneiros nas feiras da cidade e isso acabou lhe facilitando o contato com a música de protesto feita no sudeste do país, que costumava ter entre suas principais temáticas o sertão nordestino, assim como nas linhas melódicas tendia para as músicas populares do sertão ¹⁷⁶.

Em 1969 ocorreu o segundo festival da CAJU, e novamente músicas de Simão Jatene, agora em parceria com Paes Loureiro, concorrem. Tratava-se das canções “Vendas a vista” e “Modulo” que foram impedidas de serem interpretadas por Heliana Jatene neste segundo evento. Na verdade as músicas chegaram a ser apresentadas no primeiro dia do festival, mas no segundo dia quando concorreriam para a outra fase da competição elas foram vetadas por influência dos censores do governo junto aos jurados. Heliana Jatene, Simão Jatene, Paes Loureiro e os músicos que os acompanhariam na apresentação foram proibidos de ir ao ginásio do Clube do Remo, onde estava ocorrendo o evento. Contudo como a música já havia sido apresentada no dia anterior quando houve uma recepção muito boa do público, segundo Heliana Jatene, de sua casa que ficava próximo onde se realizou o festival, era possível ouvir as pessoas pedindo para que as músicas fossem apresentadas: “De lá de casa se ouvia os gritos do pessoal gritando: ‘Vendas a Vista’, ‘Módulo’. E tinha faixas e faixas lá, porque o pessoal já sabia. E como era basicamente a turma de estudantes a coisa foi rápido...”, relata ¹⁷⁷. Segundo ainda sua narração o “tumulto” causado pelos estudantes em favor das músicas censuradas foi tanto que houve um momento em que a luz do ginásio foi cortada, não se sabe exatamente por quem ¹⁷⁸. Uma das músicas, “Vendas a vista”, tinha uma forte mensagem de crítica à sociedade de consumo e à mercantilização das relações sociais, mas o

¹⁷⁶ Seu pai era um comerciante bem sucedido de Castanhal, com sua loja ficava no centro comercial da cidade, próximo às feiras livres, desde cedo Simão Jatene teve contato com pessoas de outros estados que tentavam ganhar a vida fazendo apresentações de moda de viola, repentistas, etc. lá teve contato com a música nordestina que o influenciou definitivamente. Ibidem.

¹⁷⁷ Depoimento de Heliana Jatene, 2008, op. cit.

¹⁷⁸ Ibidem.

mote principal da canção era a apresentação do medo que estava presente na sociedade como um dado habitual. Esta canção, sobretudo falava do medo que se encontrava nas coisas do dia-a-dia, no cotidiano das pessoas, em uma ida à farmácia ou a um bar, ou mesmo o medo obvio de guerra nuclear, que era muito comum nestes anos. Simão Jatene, um dos autores da canção, explica aquele contexto: “Essa música tinha toda uma apresentação visual também muito bonita, ela foi assim o ponto alto dessa fase, talvez mais que qualquer outra nesse momento, desse esforço de não calar, ela era isso, o não calar, o não aceitar, o não calar!”¹⁷⁹. A letra da canção era a seguinte ¹⁸⁰:

Vendas a vista
(Simão Jatene E Paes Loureiro)

Medo, medo, medo, medo
Medo, medo, medo, medo

Você mesmo onde está
Pode o medo comprar
Na farmácia ou no bar
Pode comprar,
Todos querem vender

Vendem medo ao amor
Vendem medo ao calor
Vendem medo pro medo
Medo só,
Todos querem vender
O medo só, vender

Medo em goma de mascar	vou vender
Medo em lata caviar	vou comprar
Medo em órbita lunar	vou vender
Medo em bomba nuclear	vou comprar

Quem quiser venha também	que ainda tem
Crediário diz amém	venha também
Compre medo enquanto tem	promoção especial
Neste meu jingle final	
Medo em todo o sabor	
Toda cor	

Medo, medo, medo, medo
Medo, medo, medo, medo

¹⁷⁹ Depoimento de Simão Jatene, 2008, *op.cit.*

¹⁸⁰ A letra desta canção me foi dada por Heliana Jatene diretamente de seus arquivos pessoais, contudo, dela nenhum registro sonoro foi feito, assim como na canção “Cantador, viola e canção”, que mostramos anteriormente. Preferimos deixá-la exatamente na disposição que nos foi passada pela informante.

Nos festivais da CAJU, nas atividades de Paes Loureiro como poeta e letrista e representante da UNE no Pará, nos eventos como o “Show da verdade com cantoria e razão”, do qual participaram vários artistas ligados a UAP, nas outras atividades do Teatro de Arte Popular da UAP, que acabou sendo parcialmente destruído quando da invasão daquela organização, na presença de representantes do CPC da UNE em Belém ou ainda nos projetos nacionais deste órgão que tiveram e teriam influência na produção dos artistas locais, em tudo isso encontramos um ponto de convergência entre varias ações que iam da participação política, passando pelo engajamento estudantil, até a atuação artística da esquerda paraense. Arte e política andavam juntas naquele tempo, pelo menos para alguns dos artistas que estamos tratando até aqui.

Fotografia 1: Terceiro Festival da Música Brasileira, Setor Norte.



Fonte: Arquivo pessoal de Heliana Jatene (da esquerda para a direita os músicos: Bob Freitas, Zé Ró, Ricardo Ishak, Paulo José Campos de Melo, José Serra, Simão Jatene e Heliana Jatene).

Observe-se, como bem o fez Roberto Schwarz, que apesar da implantação da ditadura militar, no campo cultural brasileiro permaneceu uma hegemonia da esquerda, particularmente entre setores da pequena burguesia, que perdurará até 68 quando o governo militar vai agir mais violentamente contra os “subversivos”. Dizia aquele crítico que em 1964 não foi necessária a eliminação definitiva da esquerda intelectual restando ainda um espaço de atuação desta. O governo agiu de forma mais enérgica somente a partir de 1968, quando esses grupos já enraizados na luta camponesa e operária encamparam uma luta mais radical que se

desenvolveu nas guerrilhas urbanas e rurais. Somente neste momento o estado repressor cortou a relação entre grupos intelectuais e a massa, que se mantinham até então.¹⁸¹

Em Belém se não existia uma hegemonia do pensamento de esquerda junto aos intelectuais, artistas e estudantes - algo que do ponto de vista quantitativo é muito difícil de ser medido - existia com certeza um grande sentimento de rebeldia, necessidade de expressão e, em muitos casos, um engajamento declarado que se manifestava nas produções artísticas, nas manifestações do movimento estudantil e nos festivais. Mas, por outro lado, não só de política viviam os artistas paraense, e os músicos em particular. Uma outra faceta da música popular se escondia muitas vezes despreocupada nas gafieiras, nos boteco e bares da cidade. Nestes lugares tanto o comportamento engajado como a simples diversão andavam juntos, mas faziam parte de um mesmo contexto de formação da música popular paraense deste período. Vejamos este aspecto agora!

1.4. Arte engajada e boemia desinteressada.

De maneira geral, para além da filiação e participação orgânica em um movimento, um partido ou uma organização estudantil ou política, existia na verdade uma mobilização em sentido amplo que envolvia participação política, atitudes de engajamento no mundo das artes e necessidade de expressão. Muitos como Simão Jatene, que iniciava seu aprendizado na música, junto com tantos outros, chegaram a participar de eventos políticos e estudantis, sem serem sequer universitários. A questão da música era um elemento de aproximação que juntava pessoas “do movimento” e pessoas não necessariamente ligadas a alguma organização estudantil ou política, como ele relembra:

Essa coisa do tocar violão aproximava (...). A circulação nossa pelo movimento estudantil passava por essa discussão, por essa questão da música e da música de protesto, era a minha forma de comunicação com as pessoas, era a forma de você até criar, animar essa coisa toda da questão da luta por liberdade democrática, da luta pela expressão, a liberdade de expressão era uma coisa que se tinha, nessa fase foi, muito viva.¹⁸²

Paulo André Barata também participou de atividades junto à UAP, não como um militante, mas mais como uma pessoa que tocava instrumento, compunha e de alguma maneira estava envolvido em todos aqueles eventos. Ao perguntarmos sobre seu

¹⁸¹ SCHWARZ, 1978, op. cit., p. 63.

¹⁸² Depoimento de Simão Jatene, 2008, op. cit.

envolvimento em atividades políticas e sobre a vigilância da polícia sobre sua pessoa, ele deu uma resposta que mostra muito bem a diversidade de atitudes e de maneira de expressão que a juventude da época se utilizava: “Não sei! Se me vigiaram perderam tempo, porque eu passava o tempo todo bebendo, ficaram só vendo eu beber e mais nada”¹⁸³. Referindo-se ainda à presença destes mesmos estudantes e artistas no Bar do Parque à essa época dizia que junto com os freqüentadores apareciam obviamente as pessoas infiltradas para observar o movimento do bar, mas segundo o que ele observava a maior parte dos freqüentadores queriam mais era saber de criar arte do que propriamente fazer política. Talvez aí esteja uma questão interessante a ser discutida: o fato de que a repressão se fazia também aos comportamentos desviantes, não necessariamente políticos no sentido tradicional. Política “subversiva” muitas vezes convivía com boemia desinteressada, e isso fazia parte de um clima geral de busca de liberdade e debate que para os militares poderia parecer perigoso.

Dois lugares em especial eram muito apreciados pelos jovens intelectuais paraenses nos anos 60, onde a boemia desinteressada convivía com a política. O bairro da Condor na periferia de Belém, às margens do rio Guamá, famoso por seus vários bares e boates; e o Bar do Parque, que ficava e fica no interior da Praça da República no centro da cidade.

O bairro da Condor era desde os anos 50 um importante ponto de atração da boemia da cidade. Contudo, sua fama não era a das melhores. Na verdade o que atraía muitas pessoas para lá eram seus vários pontos de prostituição e os bailes populares, onde tocavam, sobretudo, música para dançar. A Condor era o ponto de encontro da boemia dos subúrbios, dos bairros afastados, mas também, dada a fama que acabou conquistando com o passar do tempo, atraía a presença de “figurões”, indivíduos da elite econômica e/ou intelectual de Belém, e turistas que chegavam à cidade. Vejamos abaixo uma caracterização muito interessante feita no final dos anos 70 sobre aquele bairro:

Antro de prostituição, bairro dos amores, ou qualquer outra denominação, que os mais preconceituosos dessem para a Condor a verdade é que, não impedia que a Praça Princesa Isabel continuasse figurando na agenda dos grandes figurões da nossa terra, e nem deixasse de ser uma atração turística. Era como já se tornasse um mito: bastante comentada pela boca de todos, a Condor despertava a curiosidade dos turistas que aqui chegavam e não dava em outra; ao cair da noite a turistada pra lá se deslocava ¹⁸⁴.

¹⁸³ Depoimento de Paulo André Barata, 2006, op. cit.

¹⁸⁴ Condor: o lado alegre da noite suja. *Observador Amazônico*, Belém, n. 07, Jul. 1979. p. 7.

Além deste público, era também espaço de marginais de todos os tipos. Era o local preferido para todo tipo de malandro que habitava a cidade. Lá era possível encontrar a “malandragem” romântica e seresteira, com a presença de muitas pessoas que se especializavam nas danças de gafieira, em ritmos como o merengue e outras danças caribenhas, que, trajando sapatos e calças brancas, eram já muito conhecidas por serem exímios dançarinos¹⁸⁵. Mas, por outro lado, eram vistos por lá os malandros perigosos, marginais que cometiam delitos na área. Roubos, brigas e desordens poderiam ser vistos nos bares que faziam parte do bairro: “Quem fosse a Condor podia encontrar bebericando em qualquer um dos bares do bairro, o mais perigoso dos delinquentes de Belém. E também podia esperar que sempre iria presenciar cenas de sangue”¹⁸⁶.

Do ponto de vista das atrações artísticas, o bairro era muito musical e até sofisticado às vezes. Quase todos os bares dali funcionavam com música ao vivo, o que representava uma fonte de atrativo para músicos em início de carreira e um ponto de encontro de artistas populares. É verdade que a maior parte das atrações tratava-se de “música de cabaré”¹⁸⁷, de acordo com o gosto popular da maior parte das pessoas que freqüentavam o lugar. Fora isso, vez ou outra no “Palácio do Bares”, que era o bar mais importante da área, e ficava localizado na Praça Princesa Isabel, às margens do rio Guamá, apareciam atrações nacionais que faziam lotar toda aquele espaço.

É interessante observarmos que quando da vinda de Chico Buarque à Belém para participar do 1º Festival de Música Popular Paraense, os organizadores do evento o tenham levado justamente para a Condor. Existia nesta geração de artistas um desejo de descobrir espaços que não fossem os tradicionais lugares de sua convivência diária no centro da cidade - como se verá com mais detalhe adiante - uma necessidade de descobrir os lugares do “povo”, os espaços de gafieira, das músicas dançantes, etc. Os trabalhadores da TV Marajoara, por exemplo, particularmente os atores, viviam a vida boemia de Belém em lugares como o “Bar da Condor”, primeiro nome do Palácio do Bares. Cleodon Gondin, que atuou no teatro ligado ao CPC da UNE no Rio de Janeiro nos anos 60 e depois nos festivais paraenses, era um dos

¹⁸⁵ O compósito, percussionista e “Rei do Carimbó” Pinduca, de quem teremos oportunidade de falar mais em outro capítulo, em entrevista que nos concedeu para essa pesquisa lembra que muitos destes dançarinos freqüentavam todo o circuito das gafieiras e bailes populares no subúrbio da cidade e eram já conhecidos de todos, assim como acostumados a ganhar prêmios em populares concursos de danças. Cf. Depoimento de Pinduca, 2008, *op. cit.*

¹⁸⁶ Condor: o lado alegre da noite suja, *op. cit.*, p. 7.

¹⁸⁷ *Ibidem.*

frequêntadores deste lugar, e afirma: “Éramos todos boêmios, saíamos pela cidade, íamos para o Bar da Condor (...) e diversos outros locais onde a boemia estava presente”¹⁸⁸.

Ao mesmo tempo, muito bons músicos acabavam encontrando trabalho nas regiões do baixo meretrício, ou nas suas proximidades, numa cidade que não tinha muitas opções de espaços onde o artista pudesse ganhar a vida. Paulo André Barata, por exemplo, lembra que grandes músicos paraenses como Álvaro Ribeiro¹⁸⁹ e Guilherme Coutinho¹⁹⁰ apresentavam-se em bares próximos à Condor. Dizia ele que em Belém dos anos 60 os “melhores músicos do Pará tocavam em puteiro”¹⁹¹.

A partir dos anos 70 e adentrando os anos 80, com o surgimento de outras casas de show na cidade em outros bairros - como “Mozza”, depois “Xamego” no bairro do Guamá¹⁹²; “Margô”, depois “Palhoça” na Av. Tavares Bastos; o “Pagode Chinês” e “Tapera” na Av. Alcindo Cacela - além de outros bares e boates na própria Condor - como o “*Pink Panter*”; o “Lapinha”; e, o “Royal” - acabou-se descentralizando a área boemia do centro de atração que era o Palácio dos Bares e seus arredores na Praça Princesa Isabel, porém por muito tempo ainda no decorrer dos anos 70 e 80 a Condor ainda recebeu a definição de bairro boêmio. Outro fator para a progressiva desativação do espaço boêmio da Condor também foi a expansão da música eletrônica das aparelhagens de som, que permitia fazer festas mais baratas em outros lugares da cidade, já que não era necessário o pagamento de bandas e músicos, “e foi com o advento da música eletrônica, que muitos músicos ficaram desempregados e tiveram que se dedicar a outras atividades”¹⁹³. Porém, até o final dos anos 70, para os que vinham de fora da cidade o Palácio dos Bares, e a Condor como um todo, continua sendo um espaço da boemia importantíssimo. Foi lá que a Rede Globo escolheu para

¹⁸⁸ GONDIN, Cleodon. Com a cara e a coragem. PEREIRA, João Carlos (org). *Memória da televisão paraense e os 25 anos da TV Liberal*. Belém: SECULT/ORM, 2002. p. 38.

¹⁸⁹ Álvaro Ribeiro: pianista e compositor nascido em Portugal em 1931 e radicado em Belém desde 2 anos de idade. Estudou piano em Belém e em Portugal para onde voltou com 19 anos de idade. Trabalhou na Rádio Marajoara nos anos 50 e depois após uma temporada nos EUA formou um trio jazzístico que se apresentava nos bailes da cidade nos anos 60. Tocou com grandes nomes da música popular paraense, entre eles Fafá de Belém e Leila Pinheiro. Cf. em SALLES, 2007, op. cit., p. 287.

¹⁹⁰ Guilherme Coutinho: pianista e compositor paraense nascido em 1942. Iniciou seus estudos no piano aos 5 anos de idade. Atuou no clássico e no popular. Na juventude fez parte do grupo musical Os Mocarongos, passou depois pelo grupo Os Iguanos e mais tarde na Orquestra de Orlando Pereira, muito popular em Belém dos anos 50/60. Formou conjunto musical que tocava no programa da TV Marajoara Pierre Show, nos anos 60. Mas tarde faz parceria duradoura com o interprete Walter Bandeira, no auge do tropicalismo. Era considerado um pianista de largos recursos jazzísticos e virtuosismo daí que ficou muitos anos tocando na Assembléia Paraense, um clube social da cidade. Gravou dois discos “Guilherme Coutinho e a curtição” e “Procura-se” onde pode mostrar todo seu talento como instrumentista e compositor. Cf. em SALLES, 2007, op. cit., p. 108-109.

¹⁹¹ BARATA, Paulo André. Projeto Depoimento. Museu da Imagem e do Som do Pará (MIS), 18 jun. 1998. (FV 98/80.1).

¹⁹² Guamá é um bairro fronteiriço com o bairro da Condor. Como aquele era na época espaço periférico da cidade, habitado principalmente por população de Baixa renda.

¹⁹³ Condor: o lado alegre da noite suja, op. cit., p. 7.

fazer um especial de Fafá de Belém (no Palácio dos Bares) em 1978 e também lá ocorreram as filmagens para o filme de Cacá Diegues, “Bye bye Brasil”, em 1979¹⁹⁴.

Na memória um tanto quanto idílica dos atuais moradores do bairro permanece a saudade da “época da boemia”. Muitos moradores antigos do lugar lembram saudosos daquela fase, inclusive confirmando a atração que o bairro tinha em setores da elite paraense: “A convivência com a zona do meretrício não era problema, ao contrário elas até atraíam a classe média alta para o bairro e faziam dinheiro circular por aqui”, relembra uma das antigas moradoras¹⁹⁵.

Fotografia 2: Detalhe de charge de “Felix” sobre o Bairro da Condor.



Fonte: Condor: o lado alegre da noite suja. *Observador Amazônico*, Belém, ano II, nº. 7, julho de 1979. p. 07.

Mas o ponto preferido da juventude paraense, principalmente aquela envolvida no clima cultural e político dos festivais era sem dúvida o Bar do Parque, um pequeno quiosque em estilo que remonta à *belle époque* belenense¹⁹⁶ ao lado do suntuoso Teatro da Paz e, na época, defronte do Grande Hotel, onde também era muito comum a presença de intelectuais. Nas décadas anteriores, o Grande Hotel sempre foi muito freqüentado por pessoas como Ruy

¹⁹⁴ Ibidem.

¹⁹⁵ Entrevista a Jurema Barra, antiga moradora do bairro da Condor, In Ai, que saudade da boemia! *Diário do Pará*, Belém, 20 jun. 2005. Cidades, p. A-7.

¹⁹⁶ Sobre a *belle époque* no Pará e na Amazônia consultar: SARGES, Maria de Nazaré. *Riquezas produzindo a Belle époque* (1870-1912). Belém: Paka-Tatu, 2000 e DAOU, Ana Maria. *A belle époque amazônica*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

Barata, Dalcídio Jurandir, Cléo Bernardo, Francisco Paulo Mendes, Haroldo Maranhão, Mário Faustino, Benedito Nunes, Max Martins, Alonso Rocha, e até Clarice Lispector, que chegou inclusive a morar por alguns meses naquele hotel em 1944. Somente nos anos 60 o Bar do Parque assume o lugar de encontro da intelectualidade, que até então tinha naquele antigo hotel seu lugar de referência ¹⁹⁷.

O Bar do Parque seria mais ou menos o contrário do que se vivia no bairro da Condor. Enquanto lá era um espaço de subúrbio e festas populares freqüentado também pela elite boemia e intelectual, aqui o espaço, no centro, era da elite intelectual, mas freqüentado também por malandros, prostitutas e seresteiros. Em resumo, um bar de público diverso e sempre lotado no centro da cidade. Um “bar de todos”, como se dizia: “Um bar onde pessoas dos mais diferentes níveis sociais se reúnem para falar de seus problemas, conversar com amigos, discutir política, futebol, artes, enfim de tudo falar um pouco”¹⁹⁸.

Além da multiplicidade de freqüentadores aquele local era, sobretudo, o ponto de encontro dos artistas paraenses, e principalmente dos músicos de Belém. Artistas como Ruy Barata, De Campos Ribeiro, Paulo André Barata, Galdino Penna, José Maria Vilar, Guilherme Coutinho, Walter Bandeira, Paes Loureiro, Cleodon Gondin, Simão Jatene, Nilson Chaves, Antônio Carlos Maranhão, Fafá de Belém¹⁹⁹ e tantos outros, inclusive não só ligados à música mais ao teatro, à literatura, ao jornalismo, à televisão, ao rádio, estudantes, militantes de esquerda, turistas em visita à cidade, etc., apareciam nas noites do Bar do Parque. Aquele espaço servia de certa maneira como um lugar privilegiado de informações, uma fonte de notícias sobre o mundo das artes em Belém, no restante do Brasil e até sobre as novidades do mundo todo: “Numa fase em que os meios de comunicação não eram ainda tão populares em Belém e que pela ausência das transmissões imediatas, [o Bar do Parque] servia assim como um catalisador onde a juventude artística se reunia para circular essas informações” ²⁰⁰, dizia Simão Jatene.

Este bar ficou imortalizado em muitas produções poéticas deste período, lá se decidiam eventos, criavam espetáculos, recitavam-se poemas, criaram-se muitas músicas, etc. Guilherme Coutinho foi um dos que representaram artisticamente aquele espaço na música “Bar do Parque” gravada no LP “Procura-se” de 1971:

¹⁹⁷ Cf. COELHO, Marinilce Oliveira. *O grupo dos novos: memórias literárias de Belém do Pará*. Belém: Editora da UFPA, 2005 e também OLIVEIRA, 1990, op.cit.

¹⁹⁸ Bar do Parque: o bar de todos. *Observador Amazônico*, Belém, n. 5, mai. 1979. Cidades, p. 36.

¹⁹⁹ Ibidem.

²⁰⁰ Depoimento de Simão Jatene, 2008, op. cit.

Bar do Parque
(Guilherme Coutinho)

Passo e vejo de repente
E nada ficou diferente
Se a mente lembra o que se sente
Estou feliz só em lembrar
Que foi aqui no meu lugar
Passa o tempo, passa a moda
E passa sempre a mesma imagem
De gente conversando em roda
Um papo que ninguém bolou
E o Bar do Parque já ficou...
(...)
Bar do parque é e sempre foi
Tradicional e atual
Foi lá que vovô físgou vovó
No fim de carnaval²⁰¹

Com a frequência destas pessoas, algumas vistas como “subversivas” pelos órgãos de repressão locais, era natural também que fosse comum a presença de agentes policiais infiltrados no meio para farejar possíveis atos subversivos. Por outro lado, por ser um espaço aberto a vários tipos de comportamentos desviantes da ordem e moral pública tradicional, era natural também que drogas ilícitas fossem consumidas no local, o que também chamava a presença policial. Repressão às drogas, repressão à subversão política, aos costumes juvenis, às simples farras e atos de boemia se confundiam naquele contexto, como relatavam as revistas e jornais da época:

De vez em quando é feita uma batida policial e os “desordeiros” e “perturbadores da ordem” – pois são esses os bandidos do “quiosque” -, são encanados e encaminhados a Central de Polícia. Também é no “quiosque” que muitos “toxicômanos” se reúnem e acertam a possibilidade da compra de uma “coisa” ou um “baseado”, como eles mesmos dizem. E isso é também uma justificativa para a constante presença de um ou mais agentes da polícia federal, que sempre estão tomando uma “cerpa” no “Do Parque” e de ouvidos bastante atentos para os que gostam de falar “exageradamente” sobre como anda a situação do nosso país.²⁰²

Mas o Bar do Parque era também um lugar onde o contraste social se mostrava bem visível. Pelo menos isso era perceptível já no final dos anos 70 e início da década de 80, como se pode perceber pela observação irônica de um articulista da revista Observador Amazônico em texto de 1981. Ele dizia: “É comum ver-se turistas ou intelectuais endinheirados consumindo dezenas de garrafas de cervejas (perdão, intelectual e turista

²⁰¹ “Bar do Parque” in. CD Guilherme Coutinho, *Guilherme Coutinho - AP 80 anos (Guilherme Coutinho e a curtição e Procura-se)*, Assembléia Paraense, S/D. Com distribuição exclusiva aos associados da Assembléia Paraense.

²⁰² Bar do Parque: o bar de todos, op. cit., p. 37.

bebem uísque [sic]), enquanto engraxates esqueléticos pedem que o freguês dê os sapatos para engraxar”²⁰³. Da mesma maneira não era rara a presença de crianças de rua que apareciam para pedir alguns trocados. Eram conhecidos pelos freqüentadores do bar como “pastores da noite”²⁰⁴.

Além do Bar do Parque e da Condor, a vida boemia se dava também em algumas residências de pessoas que conseguiam aglomerar a presença de artistas da cidade. A Casa de Helio Castro, importante advogado de Belém, era uma destas. Lá se tornou um espaço muito freqüentado pelos jovens compositores que costumavam se reunir para mostrar suas composições de uma maneira mais privada. Essa casa ficou marcada na história deste período por ter sido também um dos principais lugares de difusão da Bossa Nova em Belém, como lembram vários dos artistas que entrevistamos²⁰⁵. Outra residência muito freqüentada e assediada por artistas que estavam começando era a casa do poeta Ruy Barata. Lá, desde muitos anos, mesmo antes desta fase que estamos tratando, era comum a presença de muitos artistas das mais variadas origens, desde poetas eruditos a músicos populares²⁰⁶. A fama desta casa tornou-se tão ampla neste período que um jornal de Belém estampou em suas páginas o clima desses encontros:

Sem denominação, sem formalismo, dentro de um ambiente de muita camaradagem, íntimo mesmo, todos os sábados, pela manhã, se reúne na casa do poeta, Ruy Guilherme Barata um punhado de jovens, moças e rapazes, que fazem a pesquisa da música popular brasileira. Eis alguns deles, além, naturalmente, de Ruy, Paulo André e João de Jesus: De Campos Ribeiro, José Maria Villar, Galdino Pena (...), Juarez Assunção, Guilherme Coutinho, Heliana Lima, Bilac Freire, Paulo Campbell, Jorgito Vale, etc.

Letristas e compositores levam para o encontro suas produções que são ouvidas, discutidas, buriladas, até que surja a música definitiva. O violão é o convidado indispensável e está presente em todos os momentos da alegre manhã musical²⁰⁷.

Além das questões artísticas, estes ambientes obviamente eram também espaços para o debate sobre as questões da política nacional. Em plena ditadura militar, essas residências serviam como refúgios onde as pessoas se reuniam pra discutir as questões que lhes afligiam e que fora, em espaço público, era mais difícil de serem faladas abertamente. Por outro lado, enquanto o Bar do Parque era um espaço mais popular, onde freqüentavam um maior número de pessoas, as casa de Ruy Barata e de Helio Castro, obviamente por serem

²⁰³ LEAL, Edevaldo. A Republica livre do Bar do Parque. *Observador Amazônico*, Belém, n. 31, 1981. Comportamento, p. 8.

²⁰⁴ Problema social: Os pastores da noite. *Observador Amazônico*, Belém, ano II, n. 7, jul. 1979.

²⁰⁵ Depoimento de Heliana Jatene, 2008, *op. cit.*; Depoimento de Simão Jatene, 2008, *op. cit.*

²⁰⁶ BARATA, Paulo André. Projeto Depoimento, 1998, *op. cit.*

²⁰⁷ “Fim de Carnaval” nasceu como valsa e fez-se marcha-rancho para ganhar o “Uirapuru de Ouro”. *A Província do Pará*. Belém, 17 set.1967. 2º caderno, p. 10.

propriedades privadas, tinham um público mais restrito. E não é difícil de imaginar que representavam espaços de criatividade de setores da classe média descontentes com a situação política do país. Sobre a casa de Ruy, por exemplo, afirma Simão Jatene: “era um local que você precisava chegar a um certo patamar para poder [ter acesso] ...”²⁰⁸. Já a casa de Castro reunia além dos artistas locais, muitos músicos de fora, quando de passagem por Belém.

Obviamente que estes lugares não eram os únicos a serem freqüentados pelos artistas e intelectuais dos anos 60 e 70 em Belém. Outras áreas da cidade como a Praça do Pescador, ao lado do mercado de ferro do Ver-O-Peso²⁰⁹, e a Feira do Açaí, também naquelas proximidades, eram lugares escolhidos para rodas boemias e serestas noturnas onde os artistas, muitos ainda aprendendo a tocar algum instrumento, a compor ou a fazer letras de músicas, trocavam experiências, aprendiam alguns acordes, mostravam suas composições, etc²¹⁰. E até mesmo as esquinas das casas destas pessoas eram lugares possível de se fazer uma pequena roda de violão²¹¹.

Muitas vezes músicos iniciantes procuravam violeiros de fama na cidade para aprimorar sua técnica, e recorriam a estes em espaços de antigas rodas seresteiras, ou mesmo em lugares obscuros do mundo boêmio. Paulo André Barata, para citar um exemplo, fala de uma ocasião frustrada no início de sua carreira em que tomou conhecimento de um violonista boêmio de renome na cidade, Zé Bastos, e que tocava seu instrumento já com acordes dissonantes, uma novidade na época. Foi então atrás dele em uma praça da cidade, na esperança de melhorar sua técnica, coisa que acabou não acontecendo neste dia, como ele mesmo conta: “Botei o meu violão nas costas (...) fui até a praça Batista Campos, onde eu sabia que tinha um ‘esquadrilha da fumaça’ (...) o pessoal que era chegado a uma ‘tar de birra’ (...) e eu fui lá, aí ele olhou pro meu violão e disse: ‘é um violão três vintém!’”²¹². Mesmo não tendo conseguido as aulas desejadas, esse fato mostra que os espaços de boemia, de encontros noturnos, eram lugares freqüentados pelos artistas que se iniciavam no mundo da música em Belém dos anos 60.

²⁰⁸ Depoimento de Simão Jatene, 2008, *op.cit.*

²⁰⁹ A Casa do Ver-O-Peso em Belém estava em atividade desde pelo menos 1625. Esses estabelecimentos foram criados no Brasil para aferir o peso do açúcar e outros produtos e cobrar, sobre o que fosse pesado o impostor referente. O atual mercado de ferro do Ver-O-Peso foi construído pelo intendente Antônio Lemos e inaugurado em 1901, tem a forma de um doudecágono, com atracação à ferro e telhado francês. É uma das principais atrações turísticas de Belém, e ao seu redor existe uma grande feira livre de produtos regionais populares.

²¹⁰ Depoimento de Heliana Jatene, 2008, *op. cit.*, e também Entrevista à Antônio Carlos Maranhão In AUGUSTO, Edgard. Atenção: há musica paraense no teatro. *O Liberal*, Belém, Caderno Lazer, 14 out. 1979.

²¹¹ Depoimento de Galdino Penna, 2008, *op. cit.*

²¹² BARATA, Paulo André. Projeto Depoimento, 1998, *op. cit.*

Seja no Bar do Parque, que já se tornava ponto reconhecido da presença da intelectualidade de esquerda, seja na Condor, onde estes conviviam com o mundo da boemia mais suburbana, seja nas casas e apartamentos da classe média, seja nas praças da cidade como Batista Campos, Praça do Pescador, seja em lugares como feira do Açaí; criar música estava obviamente estreitamente relacionada com vida boemia para a maior parte destes personagens. Lugares como estes eram importantes na medida em que possibilitavam a formação de sensibilidades musicais e sociabilidades entre grupos boêmios. Eram na verdade territórios com musicalidades próprias, ou em outras palavras, “paisagens sonoras” urbanas por onde estes intelectuais circulavam, viviam, experimentavam e criavam ²¹³. Assim como a política estava presente em muitas atividades que foram realizadas neste período, em algumas situações, como falou Paulo André no início deste tópico, muitas vezes se queria apenas criar arte de maneira despreocupada, na boemia desinteressada.

Em lugares como o bairro da Condor e, principalmente, o Bar do Parque, os apartamentos e as casas de intelectuais, as praças e feiras da cidade, a política estava acompanhada com doses de cerveja, uísque e até alguma “coisa” a mais de vez em quando. Política, criação artística e boemia andavam juntas. Nem todos os comportamentos refletiam, portanto uma postura sisuda e militante. Apesar de que a produção e o consumo das obras de arte estavam muito envoltas neste clima de contestação à ordem, típica dos anos 60, o que de certa maneira explica, por exemplo, que no caso da MPB tenha havido uma assimilação pelo mercado destas produções que tinham elementos de uma arte de esquerda ²¹⁴. Neste contexto, a atuação de intelectuais e artistas não se configurava de modo geral em um pensamento único, ou uma frente única, mas sim de uma heterogeneidade de posturas participantes, que iam da atuação militante até a simples boemia ²¹⁵.

Estes espaços boêmios, “sem denominação, sem formalismo, dentro de um ambiente de muita camaradagem”, como diria a matéria de jornal que vimos acima²¹⁶ - e ao mesmo tempo acompanhado de posturas de engajamento mais ou menos articuladas com organizações estudantis ou partidárias -, representam muito bem o que Raymond Williams caracterizaria como sendo uma “formação cultural”, que na sua definição seriam “as variáveis em que os ‘produtores culturais’ têm sido organizados ou se têm organizado eles próprios”²¹⁷.

²¹³ Cf. MATOS, Maria Izilda Santos de. *A cidade, a noite e o cronista*: São Paulo e Adoniran Barbosa. Bauru, SP: EDUSC, 2007. p. 36.

²¹⁴ SCHWARZ, 1978, op. cit. e NAPOLITANO, 2007, op. cit.

²¹⁵ CZAJKA, Rodrigo. Redesenhando ideologias: cultura e política em tempos de golpe. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 40, 2004. p. 37-57.

²¹⁶ “Fim de Carnaval” nasceu como valsa e fez-se marcha-rancho para ganhar o “Uirapuru de Ouro”, op. cit.

²¹⁷ WILLIAMS, 1992, op.cit., p. 35.

Em alguns casos constituem-se esses grupos em movimentos muito importantes que tem em comum “um corpo de práticas ou um *ethos* que os distinguem, ao invés de princípios ou objetivos definidos em um manifesto”²¹⁸. Parece que este é o caso deste grupo de artistas paraenses, que não apresentaram manifestos declarados, como o fizeram, por exemplo, os movimentos da Jovem Guarda com o seu “Manifesto do iê-iê-iê”²¹⁹ ou mesmo o movimento tropicalista²²⁰. Como mostrou Williams ao tratar do grupo de intelectuais ingleses ligados à universidade de *Cambridge* onde estavam presentes dentre outros Leonard Woolf, Virgínia Woolf e Maynard Keynes, muitas dessas “formações culturais” que se dizem às vezes apenas como um grupo de amigos sem um projeto muito claramente definido, desempenharam um papel muito importante na sociedade, antecipando tendências estéticas e culturais e quase sempre funcionando como vanguardas, que mais tarde acabam impondo um determinado padrão cultural²²¹.

No caso paraense, este fato se reproduz de alguma maneira, já que estes artistas - pelo menos aqueles que se estabeleceram de fato como compositores, músicos e letrista - passarão a fazer parte de uma tradição da música popular da região, como procuraremos mostrar no decorrer desta dissertação, que será reconhecida e recorrida pelos novos artistas em décadas posteriores.

Mas as condições para isso eram peculiares. Em Belém, a questão do mercado e do consumo da música popular não se dava como em outras áreas centrais do Brasil, e isso de certa forma vai determinar a formação de um mercado regional, reconhecido no Pará e, sobretudo em Belém. Este mercado regional não era vigoroso como o da MPB nacional e os artistas de Belém apenas vez ou outra surgem nacionalmente, com grandes gravadores e tudo mais. As características de condições de produção e consumo da MPB feita no Pará deste momento vão determinar também a criação artística. Vejamos como isso se dava no próximo tópico.

²¹⁸ WILLIAMS, Raymond. A Fração *Bloomsbury*. In *Plural*, São Paulo, Sociologia-USP, 6, 1 sem. 1999. p. 140.

²¹⁹ Que tinha como lema dentre outras coisas: “Não choramos nas nossas canções, não usamos protesto para impressionar. (...) Não queremos ganhar festivais nem ser chamados de geniais. Queremos que o povo cante conosco”. *Apud* NAPOLITANO, 2007, op. cit., p. 98.

²²⁰ O “manifesto declarado” do movimento tropicalista pode ser percebido no LP de lançamento do grupo em 1968, “Tropicália ou *panis et circencis*” que como um todo, desde os aspectos visuais da capa do LP até a estrutura das músicas, é em si uma comunicação alegorizada do que pensavam os tropicalistas sobre o Brasil. Para uma interpretação clássica sobre este movimento confira FAVARETTO, Celso. *Tropicália alegoria alegria*. Cotia/SP: Ateliê Editora, 2000.

²²¹ WILLIAMS, 1999, op. cit.

1.5. Condições de trabalho do músico paraense.

Em Belém, dois veículos de comunicação foram inicialmente muito importantes para a difusão da música produzida regionalmente. Em primeiro lugar a Radio Clube do Pará, criada em 1928, que ficou sendo a única rádio do estado até o surgimento da Radio Marajoara em 1954; e, mais tarde a TV Marajoara, de 1962, que por muitos anos também foi a única televisão paraense. Estes dois veículos foram importantes em primeiro lugar por terem sido em suas “fases de ouro”, únicas, isto é, não tinham concorrentes que pudessem dividir com eles a audiência e os telespectadores, respectivamente²²². Isto significava que *a priori* a música que fosse difundida nestes espaços teria a vantagem de monopolizar os meios de comunicação de massa locais. Em segundo lugar, não vivíamos ainda em uma “aldeia global”, como se diz hoje, onde os meios de comunicação fossem plenamente interligados nos vários estados do Brasil e com uma programação mais homogênea a partir de um centro de comando. Isso começará a ocorrer na TV paraense somente na segunda metade dos anos 60, quando os programas passarão a ser emitidos das sedes de televisão no sudeste do país. A consequência deste estado de coisas era que a programação local era feita em Belém, com recursos técnicos e humanos da própria cidade o que dava muito espaço para artistas locais das várias áreas, inclusive a música, é claro²²³.

A Rádio Clube do Pará criou uma tradição na formação de músicos locais, na sua programação normal existiam orquestras, conjuntos musicais, radionovelas, auditórios, que davam ao artista paraense um grande espaço de atuação. A TV Marajoara, por sua vez, seguindo um pouco esta tradição, desde o momento em que surgiu, passou a contar também com orquestras e conjuntos musicais que se tornavam muito conhecidos e requisitados na cidade, como as de Alberto Mota, e a de Orlando Pereira²²⁴. O corpo artístico da TV Marajoara no início era formado quase todo por paraenses, e a maioria advinda do rádio. Foram realizados concorridos concursos e cursos para atores, diretores, contra-regras, redatores, etc. Segundo Abílio Couceiro “entre os que passaram a integrar os quadros da TV Marajoara estavam destacados representantes da cultura paraense”²²⁵. Entre estes representantes da cultura paraense que participaram desta primeira fase da TV no Pará,

²²² Sobre a história do Rádio no Pará conferir VIEIRA, Ruth e GONÇALVES, Fátima. *Ligo o rádio pra sonhar: a história do rádio no Pará*. Belém, Prefeitura Municipal de Belém, 2003; e, sobre a história da TV no Pará consultar PEREIRA, 2002, op. cit.

²²³ CARNEIRO, Orlando. Juro que estava lá. PEREIRA, 2002, Ibidem.

²²⁴ Ibidem.

²²⁵ COUCEIRO, 2002, op. cit., p. 25.

encontram-se, por exemplo, Alcyr Guimarães, João de Jesus Paes Loureiro e Cleodon Gondin.

Dentre os programas da TV Marajoara onde a música tinha um papel importante, podemos destacar o “MM em Destaque”, programa musical com a cantora Miriam Matos e Álvares Ribeiro no piano, ainda no início dos anos 60. Teria sido este o “primeiro programa musical intimista da TV no Brasil” segundo Alcyr Castro²²⁶. Outro era o “PT-Show”, programa de variedades apresentado por José Severo de Souza, às segundas feiras à noite, a partir das 20 horas. Neste, entre as atrações, era comum cantores locais se apresentarem como: Virgínia de Moraes, Cleide Araújo Lima, Selma Lopes, Os Iguanos, Miriam Matos, José Ramalho, Augusto Silva, Fernando Lucas e outros. Foi neste programa que teria ocorrido inclusive a famosa apresentação de Roberto Carlos de que já falamos acima, onde ele cantou pela primeira vez a música “O Calhambeque”, que se tornaria sucesso um pouco depois²²⁷.

Mas de todos os programas a grande sensação das noites de domingo era o “Pierre Show”, um programa de variedades e que quase sempre entrevistava figuras da sociedade paraense. Pierre Beltrand, nome artístico de Ubiratan Aguiar, era o apresentador. Além disso, era também empresário de artistas paraenses e trazia muitas atrações de fora do estado para a cidade. Entre os artistas que passaram lá estiveram Elis Regina e o próprio Roberto Carlos. O grande sucesso do programa Pierre Show nos anos 60 o fez ser considerado por muitos como o “Fantástico”²²⁸ de seu tempo no Pará, dada sua grande audiência e popularidade. Edwaldo Martins, por exemplo, que atuou na TV paraense neste momento, afirmou sobre aquele programa: “lembro que um dos programas de maior repercussão da TV Marajoara era o ‘Pierre Show’, que eu diria, com sinceridade, que foi o ‘Fantástico’ de seu tempo. Ninguém passava o domingo sem vê-lo”²²⁹.

Pierre Beltrand teve primeiro um programa intitulado “Noite Social RM” patrocinado pelas Lojas Rômulo Maiorana, que foi ao ar em 1962 e durou mais ou menos um ano, a base musical deste primeiro momento ficou por conta do experiente maestro Guiães de Barros²³⁰. Logo em seguida surge o programa “Pierre Show” que permaneceu até o

²²⁶ CASTRO, Alcyr. Onde estive nestes 40 anos de televisão paraense, 25 de TV Liberal. PEREIRA, 2002. Ibidem, p. 27

²²⁷ SOUZA, José Severo de. O visionário ‘PT-Show’. PEREIRA, 2002, ibidem.

²²⁸ Fazemos referência ao programa da TV Globo que tem o nome de “Fantástico” e há décadas é apresentado aos domingos, geralmente do entardecer até as primeiras horas da noite para todo o Brasil.

²²⁹ MARTINS, Edwaldo. Quando fazer TV era um ato de heroísmo. PEREIRA, 2002, ibidem, p. 40.

²³⁰ Guiães de Barros foi pianista, compositor e regente. Nasceu em 1910 e muito cedo começou a trabalhar em rádio juntando-se ao grupo fundador da Rádio Clube do Pará. Organizou inúmeros conjuntos para apresentações e trabalho efetivo nesta rádio, fez escola durante as décadas de 30 e 50 em Belém sendo muito respeitado e conhecido no meio artístico. Atuou também na rádio e TV Marajoara e fora do estado na TV Rio, na TV Nacional, entre outras. Entre as orquestras que dirigiu estão a “Broadway Jazz”, a “Palace Jazz”, mas tarde com

fechamento da TV Marajoara em 1980 e ainda foi apresentado na TV Liberal em espaço de tempo menor. Na TV Marajoara, o “Pierre Show” ia ao ar sempre aos domingos de 20 h 35 às 21 h 35, também apresentando variedades como entrevistas, desfiles de debutantes e shows musicais de artistas de fora e locais. A música base ficava por conta da orquestra de Guilherme Coutinho e seu conjunto, “Os Musicais”, que tinha como *crooner* Walt Ramôa. Lá, além dos desfiles e concursos variados, existia também concurso para escolha do melhor cantor paraense²³¹.

A importância do Programa Pierre Show se deu também por ter se tornado um espaço de apresentação da nova geração de músicos que surgia nos anos 60. Foi o caso, por exemplo, de José Herbert, um dos participantes no 1º Festival de Música Popular Paraense, em 1967, com a música “Vale a pena sorrir”, a mesma que foi apresentada neste programa. Da mesma forma, José Maria de Vilar Ferreira se apresentou no Pierre Show com a canção “Chegada de amigo”, que ganhou Menção Honrosa no mesmo festival²³².

Contudo, apesar dos espaços que a TV Marajoara dava a partir de 1962 e que a Rádio Clube do Pará deu desde os anos 30 para artistas locais, o tipo de música preferencial destes meios eram as músicas de caráter mais popular, isto é, do gosto da maior parte de seus ouvintes e telespectadores. A música feita pelos artistas paraenses da nova geração que surgia nos anos 60, sobretudo a música que se definia ou buscava inspiração no que ficou conhecido no mercado fonográfico brasileiro a partir da sigla MPB – a MPB paraense, digamos assim – ainda era pouco divulgada nos meios de comunicação de massa locais. Fora os festivais, onde de fato existia um público cioso por aquele tipo música, os espaços na mídia eram limitados e raros. É importante observar que isso se dava também em decorrência da censura por parte dos órgãos do governo a alguns artistas da nova geração, o que dificultava que eles pudessem circular por estes meios com facilidade.

Um dos episódios mais comentados a respeito de repressão sobre esta geração foi o caso da música “Rosa rubra”, de Paulo André e Ruy Barata, que foi censurada ao ser tocada no Programa Pierre Show. O apresentador do programa chegou a ser levado para o arsenal de marinha de Belém para prestar esclarecimentos. O grupo que apresentou a música foi o de Guilherme Coutinho, e o cantor na época foi Zé Roberto. Segundo Paulo André a música não

o fim da fase de ouro das orquestras passou a dirigir conjuntos de baile até os anos 70. Foi parceiro de composições de Edir Proença, outro importante nome do samba e do Radio paraense. CF. SALLES, 2007, op. cit. 51.

²³¹ BELTRAND, Pierre. “Tudo bem, tudo bom, mas encerrarei o programa para almoçar um...”. PEREIRA, 2002, op. cit.

²³² BELTRAND, Pierre. José Herbert foi sucesso no Pierre Show e José Maria Vilar Ferreira no Pierre Show. Op. cit.

tinha nada de subversivo e só foi censurada por falar em “Rosa” e “rubra”, o que talvez viesse a lembrar a revolucionária alemã Rosa Luxemburgo e o vermelho do comunismo. Em uma parte da letra dizia-se o seguinte: “Pra que chorar se essa noite vai passar/ Rosa rubra liberdade de chegar”²³³.

Para fazermos um rápido parêntese sobre esta questão da censura é bom lembrar que não só na TV ele ocorria. No teatro episódios como estes também costumavam acontecer e em alguns casos envolviam situações no mínimo muito curiosas, como a que ocorreu com uma música de Simão Jatene. Em 1970 ele foi o diretor musical do espetáculo “Happening”, realizado pelo nascente grupo de teatro “Experiência”. O espetáculo tratava de questões da vida moderna, fazia uma crítica sofisticada sobre o modo de vida da modernidade ocidental. Em um momento do espetáculo, os atores que deveriam estar nus faziam uma coreografia insinuando o retorno dos indivíduos ao ventre materno e o renascimento para uma nova vida. Os problemas com a censura começaram logo aí. Em primeiro lugar exigiu-se que os atores não estivessem nus, como seria originalmente. O jeito foi confeccionar uma malha da cor da pele para se chegar o mais próximo possível do original, algo que remetesse ao corpo nu. Mas o pior estava por vir. Após assistirem os ensaios, os censores decidiram censurar a música que encerraria o show, “Happening”, criada por Jatene. A grande questão que se colocava, contudo, é que a música não tinha letra, era apenas instrumental, aparentemente não havia lógica em censurar uma música sem letra que não dizia nada do ponto de vista da mensagem poética. Sobre esse episódio falou o autor:

Então era uma experiência (...) sonora muito rica, não tinha letra e essa foi a segunda grande cacetada, (...) talvez tenha sido a única música, que eu saiba, (...) sem letra que foi censurada. Talvez fosse mais pelo passado do compositor, (...) por que, como é que você censura uma música sem letra?²³⁴.

É importante lembrar, segundo as observações de Marcos Napolitano, que a censura no Brasil era caracterizada por dois elementos importantes para entendermos episódios como este. Em primeiro lugar, em alguns casos ocorria a simples e pura falta de compromisso com a verdade por parte dos censores, que repreendiam artistas apenas por estes já serem visados e vigiados por ações vistas como “subversivas” em outros meios, mesmo que a música em si não apresentasse nada de suspeito no momento da análise. Ligação com atividades do movimento estudantil, por exemplo, poderiam ser fatores que levariam os censores a vetar a canção de um determinado artista. Em segundo lugar, ocorria muitas vezes

²³³ Depoimento de Paulo André Barata, 2006, op. cit.

²³⁴ Depoimento de Simão Jatene, 2008, op. cit.

falta de conhecimento sobre o objeto MPB por parte destes censores, o que dificultava a sua avaliação do que seria “subversivo”, na lógica do governo, e o que seria apenas uma experimentação ou linguagem peculiar da obra em questão ²³⁵. Estes dois fatores faziam com que fosse muitas vezes imprevisível o resultado de uma consulta prévia a uma peça de teatro ou a uma letra de música. Muitos artistas como Chico Buarque tiveram vários discos parcialmente desconfigurados pela censura em várias letras de músicas ²³⁶.

Seja como for, os espaços da mídia de rádio e TV em Belém não eram tão grandes para estes artistas. Alfredo Oliveira lembra que até meados da década de 60 (1967 aproximadamente) os músicos de Belém realizavam trabalhos restritos a rodas de amigos e rodas boêmias e, na melhor das hipóteses, no teatro nazareno ²³⁷ e na rádio local, algumas vezes. O que se produzia localmente não era divulgado ao público mais amplo. Até este período, “ninguém cantava o que era composto aqui”, afirma Oliveira. Para aparecer em maior escala era necessário sair de Belém, ir para o sul do país, como o fez em seu tempo Waldemar Henrique e outros artistas paraenses ²³⁸.

Isso era perceptível também na crônica jornalística do período. Edgard Augusto afirma que a dificuldade do músico local era tão grande entre os anos 60 e 70 que até para escrever colunas no jornal sobre eles era algo pouco aceito nas redações, já que se argumentava que ninguém queria saber de artistas daqui, apenas dos de fora, os que faziam sucesso. Seu programa de rádio “A Feira do Som”, que estreou no ano de 1972, foi um dos primeiros, que com alguma dificuldade, começou a se interessar por artistas locais, levando-os para serem entrevistados ao vivo. Sobre isso ele comentou:

²³⁵ NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, 2004. p. 103-126.

²³⁶ Para uma visão geral da questão da censura sobre artistas no Brasil do período militar, consultar: FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In FERREIRA, e DELGADO, 2007, op. cit., p. 167-205.

²³⁷ Tradicionalmente durante a chamada “Quadra Nazarena”, período de cerca de 15 dias do mês de outubro ocorre em Belém as atividades religiosas e profanas ligadas à “Festa de Nazaré”. Neste período a cidade se mobiliza para festejar a “padroeira dos paraenses”, como é popularmente conhecida Nossa Senhora de Nazaré. O ponto alto do evento ocorre no segundo domingo de outubro quando é realizado o “Círio de Nazaré”, uma procissão com milhares de fiéis que acompanha a imagem da santa da Igreja da Sé, no centro velho da cidade, até a Igreja de Nazaré, no bairro com o mesmo nome. Hoje esta procissão já se tornou um dos maiores eventos do catolicismo Brasileiro e, segundo os dados oficiais, plenamente divulgados pela imprensa durante o evento, o círio chega a ter a presença de cerca de 2 milhões de pessoas no seu dia principal. Sobretudo nos anos 40 e 50, durante a atuação do empresário Felix Roque, que trazia inúmeras atrações de fora do estado para Belém neste período, enquanto durava a quadra nazarena eram erguidos vários teatrinhos ao redor da Igreja de Nazaré, lá ocorriam números musicais, teatrais e de humor, a estes acontecimentos chamava-se comumente de teatros nazarenos a que se refere Alfredo Oliveira. A vida cultural de Belém durante a quadra nazarena foi amplamente divulgada pelas revistas paraenses deste período, por exemplo: sobre a atuação de Felix Roque conferir: RIBEIRO, De Campos. Um homem de iniciativa. *Pará Ilustrado*, Belém, n. 127, 9 jan. 1943, p. 21; sobre a centralidade na vida cultural da cidade deste evento ver: ROGÉRIO, D. Pedacos da vida de todos. *A Semana*, Belém, ano XX, n. 1002, 15 out. 1938.

²³⁸ Depoimento de Alfredo Oliveira, 2008, op. cit.

Eu achava incrível que nos tivéssemos instrumentistas competentes, cantores competentes, bons compositores e eles não eram conhecidos porque aqui em Belém não havia estúdios de gravação, em consequência eles não podiam gravar nada para tocar no rádio²³⁹.

Nos jornais da década de 60 era possível encontrarmos várias crônicas falando da situação de pouquíssima atividade artística na cidade. Muitos atribuíam isso até mesmos às mudanças no transporte público que havia ocorrido nos últimos tempos. Em crônica de 1967 um articulista considera que com o fim dos bondes elétricos Belém ficou menos agitada à noite e com vida cultural reduzida. Para ele os bondes seriam pontuais, de pontualidade inglesa, e os ônibus, pouco pontuais e confiáveis. Esse teria sido um dos motivos para que as pessoas que dependessem do transporte público estivessem saindo menos de casa à noite. Talvez possamos perceber neste discurso certo saudosismo recorrente a determinados setores da sociedade paraense aos tempos da *belle époque*, onde a cidade vivia ar cosmopolita, com investimentos e tecnologia estrangeira em vários setores da sociedade e uma vida cultural de fato bastante agitada²⁴⁰. O fim daquele cenário histórico também levaria a uma decadência cultural da cidade, na visão do artigo do jornal. Lembrando o período pré-ônibus, o autor acaba dando uma visão panorâmica da vida noturna de Belém nos anos anteriores à década de 60:

O bonde era inglês, pontual, preciso, exato, obediente aos compromissos assumidos (...) O ônibus era – confessemos sinceramente – o brasileiro entrando para bagunçar, desatento as obrigações, um desamor aos relógios (...). E eram, assim, a terrasse do Grande Hotel, onde se reunia a mais fina sociedade da terra, depois das sessões do ‘Olímpia’, o Central Café também à Praça da República, a sorveteria do Guemba, ali na Alcindo Cacela, primeiro, depois na Independência, o Bar do Souza, lá em cima, ao fim da linha do Souza, (...) o Bar Paraense e o Bar Pilsem, em frente à Para Elétrica, (...) o Bar Fortaleza, por trás do Mercado de São Brás, e 3 de Maio no Reduto, o Pedreira Bar, a Condor vindo depois....²⁴¹

No mesmo sentido se ressentia o maestro Arthur Iberê, na época pertencente à Academia Brasileira de Música e do Conservatório de Canto Orfeônico, que em visita à cidade em 1960 queixa-se da pouca atividade musical de sua terra natal. Ele estava se referindo à música erudita em particular, porém, de uma maneira geral, referia-se à atividade musical em Belém como um todo, incluindo-se a música popular. O Maestro via na cidade sinais de progresso e dinamismo, que o impressionavam, e o que ele definiu como uma ância de renovação. Mas na música ele não notava o mesmo: “O progresso da cidade é notável em

²³⁹ Depoimento de Edgar Augusto, 2008, op. cit.

²⁴⁰ SARGES, 2000, op. cit.

²⁴¹ Coletivos rondando à noite. *A Província do Pará*, Belém, 6 mai. 1967. 1º Caderno, Crônica da Cidade. p. 3.

todos os terrenos, (...) há ância de renovação e dinamismo. (...) Achei desanimado o meio musical de nossa terra e muito acanhado diante da revolução que vejo em outros campos”²⁴².

Pierre Beltrand em sua coluna semanal em A Província do Pará, também não deixava de reclamar a falta de atividades musicais de peso na cidade. Em 1967, comentava a fala de um radialista paraense que reclamava da pouca vida cultural de Belém e afirmava, colocando ele mesmo suas observações: “Decididamente Belém está fadada a estacionar ou regredir em suas já escassas promoções sociais de relevo. Salve a rotina dos fins de semana, nada mais existe de novo na face da terra”. E dizia ainda que, em carta para ele, a cantora portuguesa de fado Amália Rodrigues, muito popular em Belém à época, oferecia-se para fazer shows na cidade, a um preço que os clubes locais não aceitavam pagar, mesmo havendo seus sócios pagando “boas mensalidades”. Tais fatos confirmavam o marasmo que se passava na cidade de Belém, particularmente nos eventos musicais, na visão daquele privilegiado observador da vida cultural²⁴³.

Entre meados dos anos 70 até meados de 80, Belém passa por algumas mudanças no que diz respeito à existência de lugares para música ao vivo, novos bares surgem aparecendo o que ficou conhecido na cidade como “circuito de bares”, houve também a formação de um público mais constante, que costumava acompanhar seus cantores preferidos; porém, esse quadro não chegava a garantir uma total dedicação do artista à carreira musical, não lhe garantia o sustento. Segundo matéria do jornal O Liberal de 1986, “em dez anos o número de casas com música ao vivo aumentou (...), mas se chega à constatação de que o mercado ainda não permite que essas pessoas vivam, única e exclusivamente de seu trabalho”²⁴⁴. Na mesma reportagem reclamava o experiente cantor Walter Bandeira²⁴⁵, que à época já tinha cerca de 20 anos de carreira, das condições de trabalho do músico em Belém: “Não se pode ser otimista. Vive-se de bico, (à exceção das grandes estrelas). Se tem trabalho,

²⁴² Maestro Iberê: há desanimo nos meios musicais paraense. *Folha Vespertina*, Belém, 04 mar. 1960.p. 1-2.

²⁴³ BELTRAND, Pierre. Comentários que merecem reprodução. *A Província do Pará*, Belém, 17 set. 1967. 1º caderno, Col. “Pierre – Vê ouve e informa”, p. 10.

²⁴⁴ A difícil sobrevivência do músico na noite de Belém. *O Liberal*, Belém, 25 mar 1986. p. 23.

²⁴⁵ Walter Bandeira: ator, cantor poeta e pintor paraense nascido em 1941. Formado em Letras na UFPA e em teatro na Escola de Teatro do UFPA, onde atuou também como professor. Começou a cantar por volta de 1966, fez parte de conjuntos de bailes e depois do Conjunto de Guilherme Coutinho, com quem fez parceria duradoura, inclusive como letristas de algumas composições deste, na fase que considera a sua melhor no campo da música. Por volta de 1977 integrou o conjunto que atuava na boate Pub, muito popular entre os apreciadores de MPB nos anos 70, depois disso junto com alguns músicos remanescentes desta fase atuou no grupo Gema, que também foi de grande sucesso nos anos 80. Seu estilo é bastante peculiar, de uma personalidade forte e excêntrica chegou certa vez a se apresentar de vestido em um espetáculo no Teatro Waldemar Henrique, já nos anos 90. Esse estilo próprio o fez ser reconhecido como um interprete próximo ao tropicalismo por Edgard Augusto em entrevista que me concedeu. Apesar da longa carreira, até os anos 80 Walter Bandeira não se aproximou muito dos artistas paraenses e de suas composições e preferia interpretar músicas da MPB nacional. CF. BANDEIRA, Walter. Projeto Depoimento. Museu da Imagem e do Som do Pará (MIS), 04 nov. 1996. (FV 97/35.1 e FV 97/35.2); Depoimento de Edgar Augusto, 2008, op. cit.

se ganha. Se não tem, não se ganha. E, ainda por cima, não se tem aposentadoria”²⁴⁶. Outro problema para o músico paraense era referente a uma “ditadura do repertório”, na visão daquele artista. O público dos bares e boates, no geral, não queria ouvir as músicas dos artistas locais, suas composições próprias, preferiam as músicas já consagradas na MPB. Apesar disso, os artistas locais sempre davam um jeitinho de colocar no meio das canções mais pedidas algumas músicas suas²⁴⁷.

Até o final da década de 70, os espaços para shows de músicos na cidade eram poucos, como costumavam reclamar os artistas seguidamente nas páginas de jornais diários. E esta situação se tornava mais complicada pela dificuldade de acesso ao principal teatro da cidade, o Teatro da Paz, que chegou a ficar anos fechado para reformas no final desta década. Isto obrigava os artistas paraenses a buscarem espaços alternativos em escolas, praças públicas, e outros lugares, pois como afirmava alguns músicos da nova geração que surgia à esta época, como Rafael Lima²⁴⁸, diferentemente do que poderia ser imaginado pela pouca atividade musical da cidade, “a cogitação de que o artista paraense não está trabalhando, de que está acomodado, é falsa. Para se ter uma idéia, é de se convir que sempre alguém ou algum grupo está montando alguma coisa e em locais como (...) paróquias, colégios, etc”²⁴⁹. Indo no mesmo sentido, Antônio Carlos Maranhão²⁵⁰ fez estas observações no mesmo ano:

Existe muita gente boa fazendo música em Belém. O diabo é que, para mostrá-las, há uma série de dificuldades. O tempo passa e o panorama não muda. Resumindo: o compositor paraense não pode viver de música. Estão, como [sic] todos, trabalhando em funções diversas, resta pouco tempo para se fazer o que a mente pede²⁵¹.

Contudo, nem tudo era negativo do ponto de vista da existência de lugares e público para artistas locais, pelo menos aqueles que tocavam um repertório brasileiro de musica popular, isto é, os grandes clássicos da MPB. Nos anos 70 dois grupos importantes

²⁴⁶ A difícil sobrevivência do músico na noite de Belém, op. cit.

²⁴⁷ Ibidem.

²⁴⁸ Violonista, cantor e compositor, paraense nascido em 1955. Começou suas atividades artísticas no grupo Sol do Meio Dia em 1974, onde permaneceu até 1983 quando resolveu seguir carreira solo. É um compositor identificado com a música regional e faz parte de uma geração que se destacou principalmente a partir dos anos 80 no cenário cultural paraense. Cf. SALLES, 2007, op. cit. p 182.

²⁴⁹ LIMA, Rafael. O teatro fecha, mas o espetáculo não pode parar. *Observador Amazônico*, Belém, ano II, n. 6, jun. 1979. p. 8.

²⁵⁰ Poeta e compositor maranhense nascido em 1948 e que fez a sua carreira artística em Belém. Em 1976 participou com outros artistas, no Teatro da Paz, do show “Primeira Noite da Gaveta” que pretendia apresentar artistas novos e suas composições para o público paraense. Em 1977 ganhou o prêmio Billy Blanco, classificando em 1º lugar no festival “Três Canções para Belém”, com a música “Dança das Águas”. Foi um pesquisador da cultura popular paraense e foi responsável por importante coleta e análise de folguedos populares do Pará realizado pela Secretaria de Cultura do Pará. O resultado deste trabalho está na coleção de três LPs intitulada “Folguedos Populares do Pará” editado por aquela secretaria em 1990. Cf. OLIVEIRA, 2000, op. cit.

²⁵¹ Apud AUGUSTO, Edgar. Atenção: há música paraense no teatro!, op. cit. p. 23

surgiram em Belém. Importantes no sentido de que conseguiram arregimentar um bom número de ouvintes que acabaram acompanhando suas apresentações nas noites da cidade.

Primeiramente surgiu o grupo musical que se apresentava na casa “*Pub*” de Paulo Martins. Dadadá, Nego Nelson²⁵², Kzan Gama²⁵³ e Walter Bandeira, dentre outros, fizeram parte do grupo que era conhecido pelo nome do bar onde se apresentavam. Mais tarde, com uma formação um pouco diferente, mas ainda com Walter Bandeira, Nego Nelson e Dadadá, formou-se o grupo “Gema”, que se apresentava inicialmente no restaurante “O Outro”, um espaço freqüentado pela elite da cidade. Com o passar do tempo o espaço do restaurante ficou pequeno para as apresentações do grupo e ao mesmo tempo começaram as apresentações em várias cidades do estado e de outros estados, como nos disse Dadadá em depoimento²⁵⁴: “Daí nós começamos a fazer show fora e o grupo “Gema” ia fazer show em vários lugares, em Belém, em Macapá, Manaus, São Luis, Porto Velho,(...) as pessoas liam no jornal, viam aqui, (...) e por ai então a gente começou a fazer esse circuito de shows”²⁵⁵.

Importa destacar que o Grupo Gema apresentava geralmente a MPB “nacional”. Walter Bandeira não cantava músicos locais até a década de 80, como ele mesmo afirmou em 1985²⁵⁶. Segundo Dadadá, o grupo Gema se destacou tanto neste período que chegou a ter um rendimento muito bom se comparado ao que ganhavam outros artistas que se apresentavam nas noites de Belém. Até incomum para o que podemos perceber nas falas de muitos músicos e nas fontes de jornais consultadas. Walter Bandeira se destacou neste momento, e até parte da década de 80, como um intérprete peculiar de música popular brasileira, com um jeito

²⁵² Nelson Batista Ferreira ou Nego Nelson: violonista e compositor paraense nascido em 1949. Começou sua carreira com 17 anos de idade tomando aulas com o famoso violonista Tó Teixeira. Atuou em grupos musicais em Belém nos anos 60 e em 1973 tentou fazer carreira no Rio de Janeiro. Mais tarde por não se ambientar voltou a Belém, participou do Grupo da Boate “*Pub*” e depois do grupo Gema, que fez grande sucesso nos anos 70. É compositor de gêneros variados que vão do chorinho, passando pelo samba e carimbó. É desde o final dos anos 70 um dos instrumentistas mais requisitados na noite paraense. CF. SALLES, 2007, op. cit., p. 132.

²⁵³ João Alberto Kzam Gama: compositor e instrumentista nascido em Belém em 1956. Em 1970 integrou-se à banda Os Falcões Negros, tocando contrabaixo. Em 1974 com Álvaro Ribeiro e Tóta formou um trio bastante popular em Belém. Neste período fez algumas parcerias com o poeta Ruy Barata. Trabalho no Rio de Janeiro e em São Paulo com Elis Regina e César Camargo Mariano. Fez parceria com vários compositores paraenses dos anos 70 e 80. SALLES, 2007, op. cit. p. 173.

²⁵⁴ Nome artístico de Arlindo Carlos Côte Castro, percussionista e compositor paraense nascido em 1951. Filho de Advaldo Castro, conhecido radialista paraense, teve contato com a música desde muito pequeno. Aos 18 anos (por volta de 1969), antes de se tornar percussionista profissional foi discotecário da boate Porão, de João Bosco Moisés. Em 1981 fez parte da primeira formação do Grupo Gema, com Kzan Gama no baixo, Nego Nelson no violão, e Sagica na bateria. Segundo Alfredo Oliveira (2000. op. cit., p. 419), Foi o introdutor, junto com Zé Macedo do conjunto Sol do Meio Dia, da “moderna percussão diversificada”, cuja técnica utiliza uma série de instrumentos tocados por um só percussionista e não tocados separadamente por vários como se fazia até então em Belém. Em 1984 passou a trabalhar na Radio Cultura. Desde o final dos anos 70 foi um dos percussionistas paraenses mais requisitados, tendo tocado com artistas como Paulo André Barata, Walter Bandeira e outros.

²⁵⁵ Depoimento de Dadadá, Belém, 22 jan. 2008.

²⁵⁶ Walter, Bandeira de uma canção. *Resistência*, Belém, dez. 1985. Ano VII, n. 67, p. 8.

próprio de apresentar-se, o que chamava muita atenção do público e, de maneira geral, talvez explique em parte o sucesso do grupo Gema.

Contudo, ao que parece, ocorrências como esta eram exceções. Por mais que a MPB conseguisse manter uma atividade artística em alguns espaços da cidade, no geral, até o estabelecimento dos circuitos de bares já nos anos 80, poucos lugares davam oportunidade para o artista que quisesse mostrar as suas produções autorais e, sobretudo, as produções que buscassem criar uma MPB com características regionais – é importante que se enfatize esta questão. Segundo o próprio Walter Bandeira nos anos 60 e 70, o espaço para música “regional” em Belém era muito pequeno ou inexistia. Essa aceitação da música local com sotaque regional só se daria a partir de 1980. E aí estaria uma das grandes contribuições de Nilson Chaves para a música paraense. Foi só a partir dele, em meados dos anos 80, que se estabeleceu um espaço maior ou verdadeiro de consumo de música popular (MPB) local. Afirma Bandeira: “O Nilson fez a mídia dele sozinho. Não tinha gravado disco, nem tinha propaganda de televisão. Ele próprio era o veículo, tipo menestrel. Foi um compositor que batalhou seu espaço com a sua própria música”²⁵⁷.

Em 1979 a crítica jornalística local festejava o sucesso de músicos paraense no sudeste do país. Parecia que aquele momento estava revelando que o movimento artístico paraense se expandia para todo o Brasil. Pelos menos era a expectativa que se criava. Mas, ao mesmo tempo, os mesmos jornais e revistas demonstravam a frustração que foi ver, após um primeiro momento de exportação dos artistas locais, que poucos músicos conseguiram se estabelecer de fato lá fora, não criando com isso um “movimento musical paraense” no centro cultural do país, como parecia que iria acontecer.

Nas páginas da revista Observador Amazônico, um jornalista citava inclusive uma afirmação de Gilberto Gil que teria dito em passagem por Belém algum tempo antes que o próximo movimento musical forte a se destacar no Brasil seria o da música paraense: “Gil dizia que depois dos cariocas, paulistas, baianos, mineiros e nordestinos, restava o norte se manifestar em massa no sul do país. E falando do norte, o Pará era quem tinha muito talento musical para exportar”²⁵⁸. Eram citados os principais nomes que se destacavam no momento, alguns deles eram de uma geração nova, que começou a surgir no final dos anos 70, outros eram representantes dos artistas que atuaram nas décadas de 1960 e 1970. A matéria enumerava: “Fafá de Belém, Vital Lima, Nilson Chaves (...). Depois, a ida desses daria

²⁵⁷ Os “operários da noite”. *O Liberal*, Belém, 11 jul. 1992. Cartaz, p. 01.

²⁵⁸ Música: começa aqui a explosão musical paraense. *Observador amazônico*, Belém, set. 1979. Ano 2, p. 12.

abertura para outros compositores paraense, que juntamente com a dupla Paulo André e Ruy Barata, passavam a assinar as melodias dos discos de Fafá”²⁵⁹.

Seja como for, o movimento esperado não aconteceu e, para o azar de outros artistas locais que não conseguiram aparecer e mostrar seu talento nacionalmente, apenas os artistas citados e mais alguns conseguiram manter-se reconhecidos para além das fronteiras do estado. Para a revista, parte da culpa disso estava na ausência de espaços e estrutura em Belém para este tipo de música, e por outro lado a culpa seria também do próprio público paraense que não costumava prestigiar ou dar “o mínimo de apoio ou incentivo ao artista de sua terra”²⁶⁰.

As condições difíceis para a realização de shows, a ausência de bares e casas de espetáculo que absorvessem os artistas da MPB paraense, um público muito pequeno para esse tipo de música, a ausência ou poucas gravadoras que tivessem interesse nestes artistas em Belém, etc., eram reclamações recorrentes nos jornais dos anos 60, 70 e nas entrevistas que realizamos. Segundo Edgar Augusto, somente nos anos 70 surge o primeiro estúdio de gravação em Belém que era da família Rauland, de José Ferreira, que tinha apenas 4 canais. De fato somente em 1975 aparece esta gravadora, mas ela estava muito mais ligada ao início do movimento musical do “Brega” no Pará²⁶¹ e dava pouco espaço para a música de estratos não populares, sem contar que ela apenas gravava, mas não fazia a prensagem final do produto na forma de disco, LP.

Mais tarde surge a gravadora Gravason, de Carlos Santos, mas ela atendia também este mesmo público, apesar de que também era alugada para músicos que quisessem gravar aqui. Continuava a dificuldade para prensar o que era gravado, já que em Belém não existia uma fábrica de prensar LPs. Era necessário enviar para outros estados, o que era caro e demorava meses às vezes²⁶².

²⁵⁹ Ibidem.

²⁶⁰ Ibidem.

²⁶¹ Música brega: qualquer música identificada no Brasil como música “cafona”, música de “mau gosto” ou *kitsch*. A música brega ou cafona de maneira geral tem sua origem nos gêneros musicais populares nos anos 50, como o bolero, os sambas-canções, e mais tarde a jovem guarda, nos anos 60. No Pará o brega está fortemente ligado aos gêneros latinos, como o calipso, merengue, boleros, que eram muito comuns nas festas de subúrbio nos anos 60 e 70. Nos anos 80 surge uma música popularmente chamada de “brega”, veiculada principalmente pelo circuito das aparelhagens de som nas festas de subúrbio e nas gafieiras de Belém. Na capital e outras cidades do Pará o brega a partir deste período não simbolizava apenas uma expressão de música “de mau gosto” como em outras regiões do país, mas uma música “para dançar”, “para festejar” e estava ligada a uma forma de lazer tipicamente local, a “festa de brega”. Esta festa de brega por sua vez tem uma forte identificação com um público específico que as frequenta, o público bregueiro, assumindo assim uma conotação de um símbolo cultural regional, uma marca regional paraense. A esse respeito consultar COSTA, Antônio Maurício Dias da. *A festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará*. Belém: [s.n.], 2007.

²⁶² Depoimento de Edgard Augusto, 2008, *op. cit.* Divergindo deste depoimento Antonio Maurício Dias da Costa afirma em seu trabalho sobre o brega que a gravadora de Carlos Santos, surgida nos anos 80 fazia a gravação e a

Um exemplo dessa dificuldade para gravação da MPB em Belém esta no caso de “Frutos”, um disco de Alcyrr Guimarães gravado nos anos 80, que diferente da maior parte dos artistas da MPB teve um contrato com uma gravadora local, a Gravason, de Carlos Santos. Referindo-se a esse trabalho o autor diz que aquele acontecimento foi algo excepcional já que aquela gravadora costumava apenas gravar músicos de estrato popular, principalmente o brega. Para a música considerada MPB ou sua vertente mais regional não havia espaço em Belém, o que fazia com que os músicos se dedicassem à produção independente, quando tinham condições. Uma frase de Alcyrr Guimarães sintetiza tudo que foi falado até aqui sobre a dificuldade dos músicos paraense de gravar suas musicas em LPs. Ele disse: “Eu tinha um ditado que dizia o seguinte: ‘eu gravei o oitavo porque vendi o sétimo, e gravei o nono porque vendi o oitavo’”²⁶³.

Fotografia 3: Detalhe de charge de Luiz Pinto sobre a música em Belém.



Fonte: A difícil sobrevivência do músico na noite de Belém. *O Liberal*, Belém, 25 mar. 1986, p. 23.

Concomitantemente a isso surgia nos anos 80 um primeiro momento da explosão da música brega em Belém com o lançamento de inúmeros discos de artistas paraenses pelas gravadoras locais. Dentre estes se destacaram: Cupijó, Verequete, Carlos Santos, Francis Dalva, Emanuel Vagner, Orlando Pereira, Ted Max, Banda Sayonara, etc. Pelo que podemos concluir das observações de Antônio Mauricio Dias da Costa em seu trabalho sobre o brega

prensagem de discos em Belém, contudo este período já foge aos limites cronológicos de nosso trabalho Cf. COSTA, 2007, op. cit.

²⁶³ Depoimento de Alcyrr Guimarães, Belém, 2007, op. cit.

paraense, ao contrário do que acontecia com a MPB, a música de estratos populares vivia muito bem nos anos 80, com gravadoras próprias e especializadas neste gênero²⁶⁴.

É possível que todo este contexto possa ser entendido pela ausência do que podemos chamar de indústria cultural da MPB paraense. O termo indústria cultural foi cunhado pelo filósofo alemão Theodor Adorno em parceria com Max Horkheimer²⁶⁵ para se referir ao fenômeno de mercantilização dos bens culturais no início do desenvolvimento da indústria de entretenimento moderna - com o aparecimento do rádio, cinema, mais tarde TV, e a indústria de discos nos seus vários formatos desde o início do século XX. Adorno tinha um olhar muito crítico sobre esses meios de comunicação e os via como uma maneira de mercantilizar as obras de artes que passavam agora, como tantas outras mercadorias no capitalismo, a serem reproduzidas em série com todos os prejuízos que isso poderia acarretar. Entre estes prejuízos estaria a regressão da música à forma simples de mercadoria e a conseqüente alienação do consumidor deste produto, a partir do fenômeno que ele chamou de “regressão na audição”²⁶⁶. A arte, e a música em particular, a partir desse processo de assimilação pela indústria cultural, deixaria de ser apreciada e produzida em espaços qualitativamente diferenciados e sujeita a fruição subjetiva por parte de um apreciador atento, para ser produzida como mercadoria padronizada e repetitiva e ser consumida de maneira distraída pelo ouvinte.

A noção de indústria cultural em Adorno foi muito criticada por autores que viam nela uma visão elitista e de valorização apenas da arte dita erudita. Na verdade Adorno se referia mais à música popular por ser ela mais facilmente absorvida pela indústria cultural, por atender a demanda do grande público. Porém, suas críticas também tinham como alvo a música erudita dos salões burgueses, que no seu entender era também fetichizada na forma de mercadoria, só que, neste caso, nos circuitos da alta sociedade²⁶⁷. O que importa entender aqui das reflexões de Adorno é que, de uma maneira geral, em sua visão, a arte no século XX tornava-se definitivamente mercadoria, produzida em série, padronizada, para um público que a ouvia – no caso da música – de maneira distraída e alienada, e sujeito (tanto o público como a arte) a administração e planejamento dos grandes conglomerados industriais (na forma da

²⁶⁴ COSTA, 2007, op. cit.

²⁶⁵ ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. Particularmente o capítulo intitulado “A indústria cultural: o Esclarecimento como Mistificação das massas”, p. 113-156. Para uma visão mais ampla sobre as reflexões adonianas sobre música popular consultar também: ADORNO, Theodor W. “O Fetichismo na Música e a Regressão na Audição”. In BENJAMIN, HORKHEIMER, ADORNO e HABERMAS. São Paulo: Abril Cultural, 1983a.(Col. Os Pensadores, Textos Reunidos); ADORNO, 1983b, op. cit.; e, ADORNO, 1994, op. cit.

²⁶⁶ ADORNO, Theodor W. “O Fetichismo na Música e a Regressão na Audição”, Ibidem.

²⁶⁷ NAPOLITANO, 2002, op cit.

indústria tradicional, do petróleo, dos bancos, etc.) que com a indústria cultural propriamente dita (as gravadoras, as rádios, as TV, o cinema, etc) mantinham relações estreitas²⁶⁸.

De fato boa parte do que pensou Adorno foi confirmado pelo próprio desenvolvimento da indústria cultural no decorrer do século XX. É inegável que boa parte do que se produz a partir da indústria cultural não passam de produtos repetitivos e padronizados com o fim principal de atender a demandas de mercado. Mas nem sempre pode se afirmar que os efeitos da indústria cultural em um determinado produto sonoro sejam totalmente negativos. Marcos Napolitano, por exemplo, demonstrou que, diferentemente do que se imaginou por um longo tempo sobre a MPB, este ramo da indústria fonográfica brasileira foi na verdade beneficiado pelo contato com a mídia do disco e da TV, quando de seu momento inicial, em meados dos anos 60.

A MPB não foi um produto dissociado do mercado, mas, ao contrário associou-se a ele para ser reconhecida como o produto cultural mais importante dos anos 60 e 70. Geralmente a memória social considera que a MPB era consumida por uma minoria “cult” e “crítica”, e conseqüentemente não era tão importante economicamente para o mercado de discos no geral. Napolitano mostra que diferentemente desta visão, a MPB representava então uma posição central no mercado de canções no Brasil, já que o capitalismo brasileiro, neste meio, se estruturava por um mercado de consumo centrado e à base de produtos de alto valor agregado, vendidos em escala não tão grande. A este respeito o autor comenta:

A MPB era, preferencialmente, veiculada pelo LP. E dentro deste formato, representava um produto musical de alto valor agregado, voltado para uma ‘faixa de prestígio’ do mercado, ou seja, direcionado ao público de maior poder aquisitivo. Portanto, ainda que vendesse menos do que a ‘faixa popular’, em números absolutos, a MPB agregava mais valor econômico aos produtos musicais ligados a ela, sobretudo no plano da gravação e da circulação social das músicas (músicos mais qualificados, orquestras maiores, técnicos mais requisitados, maior número de horas de estúdio, maior gastos com publicidade, estratégias de marketing mais sofisticadas etc...). Neste sentido, sua posição no mercado não era marginal nem alternativa, mas central para o sistema de canções, pois mobilizava todo o potencial organizacional e técnico da indústria fonográfica²⁶⁹.

Esse fato foi importante para o reconhecimento social da MPB e para o seu estabelecimento enquanto tradição na música popular no Brasil²⁷⁰. No caso paraense, podemos dizer que o mesmo não ocorreu, pelo menos com a maior parte dos músicos daquele período que não conseguiu fazer com que suas músicas fossem assimiladas por uma indústria

²⁶⁸ ADORNO e HORKHEIMER, 1985, op. cit.

²⁶⁹ NAPOLITANO, 2002, op. cit., p. 37.

²⁷⁰ A este respeito confira também NAPOLITANO, 2007, op. cit.

cultural, mesmo a indústria local de discos, coisa que ocorreu apenas com a produção para setores populares, como o brega. A este respeito é interessante confrontarmos os depoimentos acima com o de Pinduca, que pertencia a um extrato social diferente ao que estamos analisando até aqui e se identificava muito mais com a música dos bailes populares e de gafieira do que com a MPB propriamente dita. Sobre a vida cultural da cidade e os lugares que ele freqüentava ele fala:

Ah! Nesse tempo tinha os clubes, né? Olha, eu vou até te falar uma coisa que hoje em dia talvez muita gente não saiba, não se lembra, mas havia aqui um, a “Sociedade Beneficente São Braz” que era um baile que davam no dia da posse da diretoria. Cada ano mudava de diretoria. Era um grande baile. Todo mundo de paletó e gravata. Era uma festa fina! Tinha a festa da “União e Firmeza”. Essas eram os clubes do subúrbio: “União e Firmeza”, festa do “Imperial”. Então tinha os dias de gala desses clubes que era a posse da diretoria. Quando passava esse dia da posse... então, eles voltavam a fazer as festas normais com a entrada paga. Normal como é até hoje. Tinha ali na Pedreira, rapaz! Tinha a “Sociedade Beneficente São Sebastião”. Tinha o “Estrela do Norte”, esse nunca foi de sociedade, não! A “Estrela do Norte” nunca foi. O “11 Bandeirinhas”. Tinha muito clube aqui pra dançar. Tinha muito clube e tinha as festas da sociedade como, por exemplo, o Pará Clube, o Iate Clube, o Tênis Clube, a Assembléia, como até hoje é, né? Da alta sociedade.²⁷¹

Como se percebe no relato, diferentemente das queixas dos músicos que vimos até aqui, para os músicos que atendiam a estratos populares não faltavam opções para trabalho - o bairro da Condor inclusive era uma destas áreas, mas não a única - e como se verá no último capítulo deste trabalho, a explosão do carimbó nos anos 70, por mais que por um curto período, vai também contrastar com a situação dos músicos da MPB no Pará.

O resultado disso era que muitos artistas paraenses acabavam indo morar e tentar a carreira no Rio de Janeiro, onde, em tese, seria mais fácil conseguir, por exemplo, a gravação de um disco, o patrocínio de um empresário, etc. Esse processo foi muito bem explicado pelo músico mineiro Armênio Guedes, que nos anos 80 conviveu com Nilson Chaves no Rio de Janeiro e participou de uma longa entrevista que o jornal Resistência fez com vários músicos paraenses que tentavam a sorte no sudeste do país. Apesar dele não conhecer a realidade paraense, já que era de outro estado (Minas Gerais), parece que lá ele vivia uma realidade parecida, no que ele definiu como uma espécie de êxodo de músicos dos estados para o centro econômico do país. Em sua fala fica claro que este êxodo artístico se devia a fatores econômicos regionais, isto é, para ele o êxodo dos músicos é equivalente ao êxodo da mão-de-obra que procura o sudeste para poder ser absorvida dada as deficiências

²⁷¹ Depoimento de Pinduca, 2008, op. cit.

econômicas de sua região de origem. As observações que ele fez servem muito bem para explicar o que ocorria no Pará:

A questão do êxodo é um problema econômico. Isso acontece não só no campo da arte, como no da mão-de-obra do nordeste em direção aos grandes centros, onde está concentrado o capital. E o artista como um operário da arte, (no caso o músico, um operário do som), não vai fugir a essa regra. Ele vem pro lugar onde a mão-de-obra dele tenha maior possibilidade de ser absorvida ²⁷².

Seja como for a geração de músicos e intelectuais dos anos 60 e início de 70, por mais que não tenham se estabelecido no mercado nacional ou regional de discos – com a óbvia exceção daqueles que conseguiram gravar seus LPs em grandes gravadores como foi o caso de Paulo André ou Fafá de Belém, por exemplo –, estiveram em um esforço coletivo de construção de uma música popular que buscava atualizar-se frente ao que ocorria no Brasil. E isto se dava tanto na música propriamente dita como na participação política de alguns artistas na realização de festivais, na realização da música de protesto, etc. Por outro lado essa geração foi importante, pois, na medida em que se atualizava na moderna música popular brasileira, MPB, acabava por dar uma cara própria a música paraense, já que ao buscar o regional acompanhava uma tradição entre os intelectuais paraenses que remontava ao modernismo.

É exatamente essa “continuidade” que tentaremos mostrar com mais detalhes agora no segundo capítulo deste trabalho. Veremos que a geração de 60 não foi a única nem a primeira a buscar caminhos próprios na música – apesar de que foi a primeira na música popular. Vejamos.

²⁷² GUEDES, Armênio *apud* FERREIRA, Paulo Roberto. A resistência cultural dos nossos músicos. *Resistência*, Belém, mar. 1981. Ano IV, n. 22, p. 16.

CAPÍTULO 2

Intelectuais, músicos e a identidade amazônica

2.1. Entre a modernidade e o popular regional.

A Amazônia, desde muito cedo, foi palco para formação de imaginários dos mais variados sobre seu meio ambiente e seus habitantes. De terra onde se encontrava o “país da canela”, as guerreiras “Amazonas” e o “*El dourado*”, imaginados pelos primeiros europeus a caminhar por esta região²⁷³; passando pelas visões “pseudocientíficas” do fim do século XIX e início do século XX, influenciadas por teorias evolucionistas e pelo “determinismo climático”, através dos quais ora a população amazônica encontrava-se degenerada em decorrência da mistura com raças inferiores (índios e negros), ora o clima e a grandeza da floresta esmagariam o homem, impedindo-o de se desenvolver²⁷⁴; até olhares contemporâneos onde, *grosso modo*, o caboclo passa a ser identificado como elemento étnico característico da região²⁷⁵. Assim, é possível hoje visualizarmos nos mais diversos veículos de informação, como jornais, televisão, filmes, documentários, variados olhares sobre este território, geralmente destacando-se a grandeza de sua floresta tropical, as populações indígenas ou os “caboclos” amazônicos.

Também a música produzida localmente, como elemento difusor de informação, há bastante tempo vem se dedicando a construir imagens sobre a região, seu meio ambiente e sua população e, desta forma, vai constituindo um campo musical “regionalista”, na medida em que parece propor, conscientemente ou não, um imaginário sobre *uma* Amazônia, *um* popular e *um* regional, que muitas vezes contraria qualquer observação mais rigorosa que possa revelar a diversidade cultural da região e suas “várias ‘Amazônias’”²⁷⁶.

²⁷³ UGARTE, Auxiliomar Silva. “Margens Míticas: A Amazônia no Imaginário Europeu do Século XVI”. In DEL PRIORE, M. e GOMES, Flávio S. (org.). *Os Senhores dos Rios*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

²⁷⁴ MOTA-MAUÉS, Maria Angélica. “A Questão Étnica: Índios, Brancos, Negros e Caboclos”. In *Estudos e Problemas Amazônicos*. Belém: SEDUC-IDESP, 1989.

²⁷⁵ BENCHIMOL, Samuel. “Os Índios e os Caboclos da Amazônia: Uma Herança Cultural Antropológica”. In *UNAMAZÔNIA*. Belém, vol. 1, n. 0, 1998; RODRIGUES, Carmem Isabel. *Caboclos na Amazônia: Identidade na Diferença*. Mimeo, UFPE, 2002.

²⁷⁶ MAUÉS, Raymundo Heraldo. “Amazônia: exploração, seus recursos e os índios”. In *Uma Outra “Invenção” da Amazônia*. Belém: CEJUP, 1999.

Neste contexto é que podemos entender, por exemplo, atitudes com as de Ruy Barata, que em meados dos anos 80, já consagrado pelo público local como um dos mais importantes poetas das últimas décadas no Pará, reconhecido pela sua participação política na esquerda paraense e conhecido também pela sua intensa participação na vida boêmia de Belém, foi entrevistado por um historiógrafo da música local e questionado sobre o papel da música regional enquanto elemento de luta política e cultural. A esse respeito o poeta respondeu:

A chamada letra regional é sempre uma letra política. Temos, por exemplo, o baião de Luís Gonzaga, que, a meu ver [sic], é profundamente político, pois [sic]questiona uma realidade social e lingüística: a nordestina. O opressor sempre impõe a sua linguagem. O regional foge a essa imposição. Todas as minhas letras são políticas porque não sou um alienado, flagram uma realidade local e, necessariamente, não servem a qualquer regime²⁷⁷.

Seu posicionamento político de valorização da letra regional e consequentemente da música regional, passava necessariamente por uma concepção do que seria isso na composição poética e na composição musical da canção popular. O regional seria aquilo que, como no caso de Luis Gonzaga com seu baião nordestino, questionasse “uma realidade social e lingüística” de opressão. No nosso caso, essa realidade social e lingüística seria a da Amazônia. Mas o que seria então esse regional na letra e música popular? O que seria o regional da Amazônia que questionaria uma realidade social e lingüística imposta pelo opressor? O que seria essa “realidade local” que através da música, como expressão da luta política e cultural, não serviria “a qualquer regime”? Uma matéria de jornal publicada vários anos antes, em 1967, pode esclarecer o que seria este elemento que inspirava Ruy Barata a fazer letras com uma significação política de resistência. Vejamos:

[A casa de Ruy Barata] é hoje ponto de encontro de uma juventude que, com o valor que possui, esta disposta a dar uma participação efetiva no Pará no moderno movimento de música popular brasileira, fazendo estudos e pesquisas (...). Ruy Barata e Paulo André estão, no momento, se preparando para uma grande pesquisa na área do carimbó. Esse trabalho vai ser desenvolvido fundamentalmente nas regiões do Xingu ou do Salgado e objetiva saber se nós temos uma música popular genuinamente paraense, a exemplo do Nordeste onde existe uma área de música rural que valoriza e desenvolve o homem (...). Esse grupo, que se caracteriza também pela fraternidade, quer crescer em muitos sentidos. E um deles é aumentar, trazendo para seu seio os sambistas e letristas anônimos, perdidos em nosso subúrbio, sem chances, sem oportunidades²⁷⁸.

²⁷⁷ BARATA, Ruy apud OLIVEIRA, 1984, op. cit., p.44.

²⁷⁸ A *Província do Pará*, Belém, 17 set. 1967. 2º Caderno, op. cit., p.10.

Essa reportagem é muito importante para percebermos duas posturas - ora complementares, ora divergentes – dos artistas e intelectuais paraenses dos anos 60 e 70. Para melhor organizarmos nossa análise, vamos começar pela primeira parte da matéria: o primeiro parágrafo, que diz que o grupo de artistas que freqüentava a casa de Ruy Barata estava empenhado em participar efetivamente a partir do Pará no “moderno movimento de música popular brasileira”. O que significaria isso? Se considerarmos o que foi discutido no primeiro capítulo não será difícil respondermos a esta questão. Como vimos, as atividades dos artistas paraenses em festivais competitivos, apresentações de peças teatrais, espetáculos de música e poesia estavam - por um lado - perfeitamente antenados com as novidades que o mundo das artes no Brasil, e da música em particular, apresentavam em meados dos anos 60. As novidades chegavam a Belém nas canções da Jovem Guarda, no *rock* inglês do *The Beatles*, nos festivais de música popular, na atuação no movimento estudantil, no comportamento “transviado” da juventude, pelas ondas do rádio ou pela tela da TV. Assim, o movimento musical paraense tinha um sentido de atualização frente ao que ocorria no restante do Brasil, queria participar e participava, mesmo que de longe e sem tanto impacto na grande mídia, do “moderno movimento de música popular brasileira”. Mas como isso se dava especificamente na música popular feita por aquele grupo de intelectuais? O que era àquele momento visto particularmente como uma música moderna?

Ao que parece, modernidade para boa parte daqueles artistas estava ligado a um movimento em especial, a Bossa Nova. Não podemos esquecer, como vimos no capítulo anterior, que o movimento musical criado por João Gilberto, Tom Jobim, Vinícius de Moraes e companhia, representou para seus contemporâneos, quando do seu surgimento, o que havia de mais moderno em termos de música popular no Brasil, tanto que foi logo considerado um produto de exportação chegando a ser de fato exportado para o restante do mundo e particularmente para os EUA como o *New Brazilian Jazz* ²⁷⁹.

No caso da Bossa Nova no Pará, um músico paraense teve uma atuação especial. Trava-se de José Guilherme de Campos Ribeiro, ou simplesmente De Campos Ribeiro, que atuou junto ao grupo Os Menestréis e no 1º Festival de Música Popular Paraense. Na maioria das entrevistas que fizemos, ele aparece na memória dos artistas locais como o introdutor da

²⁷⁹ Para uma visão crítica sobre a “modernidade” da Bossa Nova conferir o clássico estudo de TINHORÃO, 1997, op. cit. Neste trabalho o autor considera este movimento apenas como um reflexo da alienação da elite cultural brasileira frente à música norte americana, o *jazz*.

batida bossanovista no estado²⁸⁰. Na afirmação de Galdino Penna, dentre outros, percebemos o papel desempenhado por este artista naquela geração de músicos paraenses:

Ele que trouxe os primeiros acordes que a gente chamava de dissonantes, de Bossa Nova, introduziu o jazz, samba (...) De Campos foi o que mais nos ensinou aqui nessa parte, nos ensinou não, nos aprendemos com ele, o vendo [*sic*] tocar ²⁸¹.

O próprio Galdino Penna, que acabou aprendendo bastante com De Campos Ribeiro, foi um dos que mais tarde passou a ter habilidade na nova batida e a impressionar até outros músicos que ainda caminhavam no aprendizado do violão, como foi o caso de Simão Jatene que disse ter ficado impressionado quando via a sua maneira moderna de tocar o instrumento²⁸².

De Campos Ribeiro foi influenciado pelo pianista Álvaro Ribeiro nos anos 50, que em Belém era um dos artistas que se destacava pelo estilo jazzístico de tocar o piano. Foi influenciado também por Garoto, violonista carioca considerado por alguns como uma espécie de avô da Bossa Nova²⁸³. Ainda no final da década de 50, teve contato com Nilo Queiroz, militar a serviço em Belém, que foi parceiro de Vinícius de Moraes e Billy Blanco no Rio de Janeiro. Passou, a partir dele, a ter contato com músicos de fora que passavam por Belém. Mas seu contato com a Bossa Nova, como provavelmente foi o caso de outros artistas locais, se deu inicialmente pelo rádio na voz de João Gilberto a partir de 1958. Em 1964, De Campos Ribeiro passou uma temporada no Rio de Janeiro onde teve mais contato com o movimento bossanovista. De volta à Belém, divulga esta novidade, tocando o seu violão em reuniões na casa de Ruy Barata, na casa do advogado Helio Castro ou mesmo no Bar do Parque²⁸⁴. “Tempo de amar”, marcha-rancho que ganhou o segundo lugar no 1º Festival de Música Popular Paraense, é deste tempo e apresenta elementos característicos do movimento bossanovista, como podemos perceber na sua temática que lembra bastante a primeira fase mais lírica do movimento no sudeste do país:

²⁸⁰ Isso é afirmado, por exemplo, nas entrevistas com Heliana Jatene, Simão Jatene, Paulo André Barata, Alfredo Oliveira e Galdino Penna.

²⁸¹ Depoimento de Galdino Penna, 2008, op. cit.

²⁸² Depoimento de Simão Jatene, 2008, op. cit.

²⁸³ OLIVEIRA, 2000. op. cit.

²⁸⁴ Ibidem.

Tempo de mar.
(De Campos Ribeiro)

Refulge tanta luz em teu olhar
Que o amanhã veio acordar
o amor em mim
É tanta gente a amar
Que o céu azul respira só amor (...)
Vamos colher
Um sorriso em cada flor (...)²⁸⁵

Um outro representante da Bossa Nova no Pará neste período foi, obviamente, o compositor e cantor paraense Billy Blanco, que na verdade por viver no Rio de Janeiro desde meados dos anos 50, teve contato diretamente com o início do movimento no sudeste do país. Billy Blanco não viveu de fato o cenário musical paraense dos anos 60, mas vez ou outra estava presente em Belém. Ele inclusive participou do júri que deu o segundo lugar a marchar-rancho de De Campos Ribeiro²⁸⁶. Obviamente que outros artistas paraenses foram muito influenciados pela música de João Gilberto, um destes que acabou se tornando um intérprete preferido para esse tipo de música foi Maca Maneschky²⁸⁷, e mais tarde Pedrinho Cavallero²⁸⁸. Entre artistas dos anos 60, o impacto da Bossa Nova foi tão grande como o foi, por exemplo, o impacto causado pela banda inglesa *The Beatles*, para aqueles que gostavam de *rock*. A esse respeito comenta Simão Jatene:

Foi um negócio pra mim absolutamente surpreendente, eu não sabia o que era aquilo, aquilo extrapolava todas as minhas referências de música, porque o que tinha eram aquelas canções antigas que vinha de família, que é a coisa da mãe cantar, as tias cantavam... Quando eu vi essa coisa da Bossa Nova foi um negócio maluco, apaixonante, mas de difícil compreensão, a coisa da dissonância, os acordes eram absolutamente diferentes.

²⁸⁵ Sobre a atuação de De Campos Ribeiro no 1º Festival de Música Popular Paraense Cf. Os melhores do festival paraense. *A Província do Pará*, 17 set. 1967, *op. cit.*. Esta música foi gravada em 1998 por Jane Duboc e o violonista Sebastião Tapajós no CD Jane Duboc, *Da Minha Terra*, SECULT-Pa, Pará Instrumental, v.2, 1998 e em 1999 foi gravada na voz de Heliana Jatene no CD Belém Cheia de Bossa dirigido por Pedrinho Cavallero, *CD Belém cheia de bossa*, 1999. Edição independente.

²⁸⁶ OLIVEIRA, 2000. *op. cit.*

²⁸⁷ Maca Maneschky, violonista e compositor paraense nascido em 1950. Estudou violão e começou a compor por volta dos anos 70. Participou do Grupo Madeira-Mamoré, que participou do Festival 3 Canções Para Belém, em 1977. Se destacou, sobretudo como um intérprete de bossa nova na cidade como afirma em entrevista Heliana Jatene. Cf. também SALLES, 2007, *op. cit.* 196.

²⁸⁸ Pedrinho Cavallero: compositor e violonista paraense nascido em Belém no ano do nascimento da Bossa Nova, 1958. Depois de passar por uma fase inicial de influencia do iê-iê-iê seguiu o caminho da Bossa Nova, participando de festivais escolares no final dos anos 70. Foi um artista muito popular nos circuito de bares da cidade nos anos 80, era chamado inclusive, por Ruy Barata de “operário da noite” dada a sua constante presença nos bares de Belém (Depoimento de Paulo André Barata, *op. cit.*). Em 1999 organiza um CD em homenagem à influência da Bossa Nova nos artistas paraenses, o CD Belém Cheia de Bossa, que tem a participação de cantores como Heliana Jatene, Maca Maneschky, Leila pinheiro, Nego Nelson, Olivar Barreto, e ele próprio, além de outros artistas.

(...) Eu me lembro que a primeira vez que ouvi uma música dos *Beatles* eu fiquei desesperado para saber o quê que era aquilo. Então aí foram dois grandes impactos que eu tive. Um era a história da Bossa Nova, de um lado, e a outra, a música dos *Beatles*.²⁸⁹

Mas a busca da “modernidade” era apenas um dos aspectos que caracterizava esta geração. Voltemos agora à matéria do jornal *A Província do Pará* de 1967, que retrata a casa de Ruy Barata e a reunião do grupo de jovens compositores que se encontrava lá. O jornal fala também na pesquisa que Ruy Barata e os jovens músicos paraenses iriam realizar no esforço de construir uma música de caráter regional; uma música que buscava suas fontes em determinados lugares do Pará.

Fotografia 4: De Campos Ribeiro observado por Sebastião Tapajós (em pé ao violão), Billy Blanco (em pé) e Paulo André Barata (sentado ao violão).



Fonte: OLIVEIRA, Alfredo, *Ritmos e cantares*. Belém: SECULT, 2000.

Como mostra aquele texto, o regional amazônida, na percepção de Ruy Barata e do grupo de jovens artistas que o cercavam, se encontrava em dois lugares bem definidos geográfica e culturalmente: na região do rio Xingu²⁹⁰ e do Salgado²⁹¹, onde se buscava uma música “rural” que valorizasse e desenvolvesse o homem, tal qual o que se dava no nordeste.

²⁸⁹ Depoimento de Simão Jatene, op. cit.

²⁹⁰ Área de influência do rio Xingu, afluente do Rio Amazonas.

²⁹¹ Região litorânea e pesqueira do nordeste do estado.

Essa música seria, sobretudo, o carimbó, gênero musical “folclórico” que se realiza em várias regiões do estado do Pará, sobre o qual ainda falaremos bastante em outra parte deste trabalho. O outro lugar onde se buscava inspiração era no contato com músicos e letristas da periferia de Belém, das áreas afastadas do centro da cidade onde o samba era feito por músicos e compositores populares. Nos dois casos buscava-se fora do centro, e fora da cidade até, a matéria-prima para se fazer uma música própria do Estado e da região como pensavam aqueles indivíduos. Em ambos os casos, essa matéria-prima serviria para a constituição de algo novo, uma produção musical que pretendia dar sua contribuição para o “moderno movimento de música popular brasileira”, que se dava em outros lugares do Brasil àquele momento.

Para se chegar a essa matéria-prima era necessário algum esforço, um deslocamento geográfico para áreas mais distantes, seja no interior da própria urbe, saindo-se do centro da cidade para ir até o “subúrbio” de Belém onde estavam esses músicos “anônimos”, “perdidos” e “sem oportunidades”; seja deslocando-se ainda para lugares mais distantes, como as áreas rurais do Xingu ou do Salgado, onde se encontraria, talvez, essa música “genuinamente paraense”. Buscava-se no interior da cidade ou do Estado a produção vista como “genuína”, “autêntica”, que marcasse o que seria o regional, a partir do qual se produziria algo moderno e ao mesmo tempo ligado às tradições locais – e ainda que não se sujeitasse a qualquer regime opressor. Quem buscava isso eram, na maioria, jovens - com exceção de Ruy Barata, que já tinha trilhado uma longa carreira de artista e político até aquele momento - estudantes, poetas, músicos; de uma maneira geral, indivíduos *ligados* ou *pertencentes* a setores intermediários e intelectualizados da sociedade paraense.

Parte das ações destes indivíduos estava informada pela atuação de instituições influentes na sociedade paraense. A UAP, por exemplo, havia criado antes de 1964 um departamento que tinha como objetivo criar estratégias para o conhecimento e a valorização da cultura e da arte popular feita no estado do Pará. Esta mesma arte que o poeta Ruy Barata dizia que valorizava o homem do povo era buscada pelos jovens que atuavam no movimento estudantil. O órgão que deveria cuidar disto era o DAP, Departamento de Arte Popular, que por certo período foi comandado por João de Jesus Paes Loureiro. Neste momento, como vimos no capítulo anterior, o próprio Paes Loureiro estava participando de um projeto nacional da UNE, a partir do CPC, que visava fazer em todo o país este tipo de trabalho de valorização da cultura popular, a cultura feita pelo “povo”, de cada região do Brasil. Loureiro

seria responsável por desenvolver o projeto na região norte, mas acabou sendo impedido em decorrência da eclosão do golpe em 1964 ²⁹².

Obviamente, essas instituições procuravam abertamente essa valorização da cultura popular e a busca de um país profundo, escondido, de acordo com a sua visão politicamente orientada do que seria a autêntica arte popular e de um projeto para criação de uma arte engajada que pudesse ser utilizada como manifestação de mudança das estruturas sociais - na maior parte das vezes buscava-se isso nas áreas rurais ou na periferia das grandes cidades. Esta postura meio etnográfica, ou esse olhar “folclórico” ou “etnográfico” ²⁹³ de boa parte destas pessoas fazia parte, portanto, de um projeto de intervenção político e cultural na sociedade brasileira.

Posturas como a verificada nas ações e fala de Ruy Barata faziam parte de um quadro ideológico muito comum nos anos 60 do século XX. Como vimos no capítulo anterior, a música popular neste período era um dos principais canais para discussões a cerca da vida pública no Brasil durante a ditadura militar.

É importante lembrar que no Brasil como um todo a política cultural estava muito ligada às discussões da questão dos rumos que o país iria tomar a partir do golpe de 1964. Isso se dava, por exemplo, em nível de governo federal com a criação de inúmeros órgãos de incentivo - e ao mesmo tempo controle - das atividades artísticas e culturais no país, como foi o caso do Conselho Federal de Cultura ou a EMBRAFILME, para citarmos apenas algumas iniciativas ²⁹⁴. Da mesma forma, junto ao meio intelectual de esquerda essas preocupações eram importantes e presentes. Isso pode ser percebido em veículos onde o pensamento progressista tentava se manifestar, como a “Revista da Civilização Brasileira”, ou ainda em organizações ligadas ao movimento estudantil como o CPC da UNE. Seja onde fosse, identidade nacional, cultura popular, desenvolvimento cultural, desenvolvimento econômico,

²⁹² Depoimento de João de Jesus Paes Loureiro, 2007, op. cit.

²⁹³ Utilizamos aqui os termos folclórico e etnográfico de forma livre apenas para caracterizar esta postura de busca do “popular” no interior do Brasil por parte de intelectuais e artistas no período em que estamos trabalhando. Não pretendemos dizer com isso que estes personagens estavam informados pela literatura etnográfica ou folclórica acadêmica ou que fossem etnógrafos ou folcloristas acadêmicos, mas apenas mantinham postura semelhante de pesquisa ou curiosidade sobre o “outro” que procuravam: a cultura popular ou as manifestações folclóricas. Assim não pretendemos estabelecer nenhuma caracterização rigorosa sobre este termo, pois consideramos que ele é usado aqui apenas de maneira instrumental.

²⁹⁴ Sobre a política cultural federal durante o governo militar confira ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1986. E sobre a política estadual sobre cultura particularmente a partir do Conselho Estadual de Cultura do Pará, que atuava junto com o Conselho Federal de Cultura, confira a dissertação de mestrado de Cleodir da Conceição Moraes: MORAES, Cleodir da Conceição. *O Pará em festa: política e cultura nas comemorações do Sesquicentenário da “Adesão” (1973)*. 2006. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2006.

política de segurança nacional, etc, eram temas que se completavam em todos os meios ²⁹⁵. E neste quadro, dois termos unificavam e resumiam o amplo debate sobre a sociedade e a cultura no Brasil deste período: as idéias de “povo” e de “nação”.

Como mostrou Marilena Chauí²⁹⁶, de maneiras diferentes e com sentidos mais ou menos heterogêneos todos os lados do campo político e cultural brasileiro (à esquerda ou à direita, dos sindicatos ao governo, do CPC ao empresariado, da burguesia nacionalista aos militares) debatiam a partir destes dois conceitos. Um exemplo muito importante disso, por estar ligado exatamente ao setor que estamos falando agora, pode ser visto no caso do “Manifesto do CPC”, texto que dava as diretrizes teóricas para a atuação da UNE no que diz respeito às manifestações culturais em todo o Brasil.

O manifesto do CPC é de 1962 e foi escrito por Carlos Estevam. Este texto é emblemático para uma avaliação do pensamento cultural de amplos setores da esquerda intelectualizada neste momento. Nele, o CPC aparece como órgão cultural das massas, isto é, uma instituição que visava fazer um trabalho junto às camadas mais pobres da população brasileira, um trabalho que teria como ponto de partida as atividades culturais do povo. Mas, apesar de se definir desta maneira, nem sequer ao “povo” este documento é direcionado, e sim aos artistas que deveriam ser convencidos a optar pelo povo. É a eles que é feito o chamamento para o desenvolvimento do projeto da UNE²⁹⁷.

Segundo as análises de Marilena Chauí, neste manifesto o povo é visto de forma dúbia ou contraditória, ora aparece caracterizado com o povo “fenomênico”, isto é, alienado, passivo, rude e tosco; o setor da população que vê passivamente a sua própria exploração e não se anima a lutar contra seus próprios inimigos. Ora, este mesmo povo é visto como povo “essencial”, isto é, consciente, ativo, cultivado e comunitário²⁹⁸; o povo no qual ainda se busca valores que o capitalismo não conseguiu destruir. O artista que optasse pelo povo e se tornasse sua vanguarda teria que adaptar-se a várias regras da luta por uma sociedade mais justa, como observou e resumiu Chauí:

Sua condição de arauto popular exige, em primeiro lugar, que se adapte às qualidades e aos defeitos da fala do povo para tornar-se representante dele; em segundo lugar, que se submeta aos imperativos ideológicos populares; em terceiro lugar, que sua arte privilegie a comunicação em lugar da expressão, o conteúdo em lugar da forma, pois o povo não entende nem aprecia a sofisticação formal e não se interessa pelo lado expressivo da arte; em quarto lugar, que pesquise a linguagem para conquistar o máximo de clareza possível, mas *sem se deixar seduzir* pela

²⁹⁵ Ibidem.

²⁹⁶ CHAUI, 1984, op. cit.

²⁹⁷ Ibidem.

²⁹⁸ Ibidem.

dinâmica imanente à própria linguagem, devendo buscar uma arte eficaz, pois a tarefa da arte popular revolucionária é “científica e objetiva” e não deleite subjetivo; em quito lugar, *que jamais se transvie ideologicamente* esquecendo que a arte é apenas uma parte da superestrutura; e finalmente, que reconheça que a consciência é capaz de adiantar-se ao ser social e determinar o que é necessário para o povo, tendo como único juiz o “tribunal da história”.²⁹⁹

Seguindo a lógica de uma arte revolucionária de vanguarda, o CPC fez algumas diferenciações entre as várias formas de arte que considerava existir:

1. Arte do povo: Seria o produto de comunidades economicamente atrasadas (meio rural ou urbano pouco desenvolvido). Neste tipo, artistas e massa consumidora não se diferenciariam socialmente; o nível de elaboração artística era precário e fruto de uma consciência popular atrasada;

2. Arte popular: Feita para o público de centros urbanos desenvolvidos, já existiria uma divisão de trabalho entre artista e massa consumidora, mas a massa receptora seria improdutiva, apenas recebendo produtos feitos por profissionais especialistas. Esses produtos artísticos, por sua vez, seriam encarados pelo consumidor como um passatempo, uma distração; enfim, seriam produtos de pouca dignidade artística.

Esses dois modelos, na visão do CPC, pouco poderiam ser chamados de arte de fato em decorrência de sua pouca qualidade artística, fruto da sociedade alienada que a produzia.

3. Arte popular revolucionária: Seria aquela feita pela vanguarda artística (artistas e intelectuais do CPC), e teria como características ser uma arte libertadora do povo, salvadora, esclarecedora, desalienada.

Neste sentido, segundo Marilena Chauí, o CPC oscilava de uma postura que ia do desprezo pelo povo e suas criações culturais, até a supervalorização de um povo imaginário, um povo por vir, o povo “essencial” que deve ser despertado pelos próprios artistas e intelectuais do CPC, e não pelo que ele mesmo faria em sua arte, que como já vimos teria pouca condição de ser definido como arte verdadeira³⁰⁰.

A idéia de nação, por sua vez, era o elemento a partir do qual se percebia o popular, ou o povo, nas interpretações como as do CPC. O povo é o povo brasileiro e a arte popular revolucionária que se buscava encontrar e/ou construir era uma cultura que se realizaria na luta contra o imperialismo, contra a cultura alienada e a cultura estrangeira. Isto é, a arte revolucionária se faria contra o poder hegemônico que viria de fora do país. A nação aí é um elemento determinante, pois define os limites geopolíticos da arte a ser buscada e

²⁹⁹ Ibidem, p. 88.

³⁰⁰ Ibidem.

construída ³⁰¹. Esta arte estaria no povo, e mais especificamente no povo brasileiro, que deveria ser despertado por artistas conscientes de seu papel na sociedade.

Deve-se considerar ainda que a luta antiimperialista do período em que o manifesto do CPC foi escrito, 1962, somava-se a uma visão da esquerda brasileira que defendia uma conciliação com a burguesia nacional. Buscava-se neste momento criar um grupo amplo no qual setores da esquerda poderiam contar com setores da burguesia que se pensava progressista, e que por ter um caráter nacional poderia somar na luta contra o imperialismo. Essa era a visão do principal partido de esquerda na época, o PCB³⁰² o que contribuiu para que este pensamento fosse extremamente influente neste momento. Assim, as décadas anteriores ao golpe de 1964, período do populismo e da visão conciliadora do PCB, acabam por determinar este quadro, onde o popular é construído mais em função de uma ideologia nacionalista e antiimperialista que como elemento de luta contra o capital³⁰³. Esta apreciação, que está subjacente ao discurso de Marilena Chauí, a faz ter uma visão bastante crítica em relação à atuação de artistas e intelectuais, particularmente aqueles ligados à UNE e adeptos do manifesto do CPC. A respeito desta questão (a atuação dos intelectuais), esta autora fez a seguinte consideração em um outro trabalho:

A preocupação fundamental dos intelectuais e dos artistas era a de definir o popular, de tal modo que se tornasse, *de facto* e *de jure* o verdadeiro nacional, definido pela tônica antiimperialista. Na verdade, o fenômeno que se observa não era tanto o de uma *procura* de popular, mas o de sua *construção* pela autodenominada “vanguarda aguerrida do povo”.³⁰⁴

Para essa autora, portanto, esta vanguarda, direta ou indiretamente, acabava se filiando aos interesses do estado brasileiro em sua fase de reformismo, de luta pelas reformas de base e de construção de um modelo conciliador com a burguesia nacional, tal como já falamos no capítulo anterior. Foi neste momento que foi escrito o manifesto do CPC. Ele acabava de alguma maneira reproduzindo o pensamento influente no momento, o nacionalismo populista e autoritário. Nacionalismo, por enquadrar a luta do povo nos limites da nação, por buscar um povo onde estaria o verdadeiro Brasil, escondido em suas entranhas. A condição de classe deste povo era filtrada pela condição de nacionalidade, de pertencimento a uma nação. Populista por se tratar de uma postura conciliadora, na qual os interesses do povo estavam sujeitos a acordos com setores da burguesia nacional, vista como progressista e

³⁰¹ Ibidem.

³⁰² Ibidem. Cf. também RIDENTI, 1993, *op. cit.* e SCHWARZ, 1978, *op.cit.*

³⁰³ Defende esta tese também SCHWARZ, 1978, além de CHAUÍ, 1984, *op. cit.*

³⁰⁴ CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 108.

nacionalista e, portanto, parceira na luta contra o imperialismo. E, por fim, autoritário, pois colocava nas mãos de uma vanguarda salvadora os destinos do povo brasileiro, o mesmo povo que sequer era considerado capaz de produzir algum tipo de arte que não fosse alienada e sem valor estético. Assim Chauí define o discurso deste período, no qual o do CPC era um dos mais característicos: “Essencialista, normativo, prescritivo e pedagógico, esse discurso populista é uma das formas exemplares de autoritarismo da sociedade brasileira, em particular dos intelectuais”³⁰⁵.

Neste contexto é importante também a idéia de cultura popular subjacente ao pensamento do Manifesto do CPC. Como observou Renato Ortiz, aquele texto foi fortemente influenciado pelo clima ideológico dos anos 50 no Brasil, particularmente pelas idéias propagadas pelo ISEB. O próprio autor do texto fez parte daquela instituição, porém dado o clima de radicalização política dos anos 60, os conceitos do CPC são também modificados pelas idéias da nova conjuntura. No que diz respeito à idéia de cultura popular, por exemplo, rompe-se com ligação que existia entre esta e o folclore. Antes a idéia de folclore estava ligada à noção de tradição e, conseqüentemente, ao pensamento conservador e paternalista. Da mesma forma a noção de cultura popular era muito associada àquele conceito e aproximava-se de sua significação. Já na perspectiva do CPC cultura popular passa a equivaler à conscientização do povo e à sua transformação: “O conceito de cultura popular se confunde, pois, com a idéia de conscientização; subverte-se desta forma o antigo significado que assimilava a tradição à categoria de cultura popular”³⁰⁶. Em segundo lugar, cultura popular não é mais vista como a concepção de mundo das classes subalternas, nem tão pouco como os produtos artísticos elaborados por elas. Seria, na verdade, um “projeto político” que utiliza a cultura para acontecer, “uma função política dirigida em relação ao povo”, aquilo que é produzido nos centros de cultura pelos “militantes da cultura popular”³⁰⁷. Neste sentido, os intelectuais para o CPC são responsáveis de levar a cultura que desalienasse o povo. Conclui Renato Ortiz, acompanhando as idéias de Marilena Chauí: “são os intelectuais que levam cultura às massas. Fala-se sobre *o povo*, para *o povo*, mas dentro de uma perspectiva que permanece sempre como exterioridade”³⁰⁸.

A crítica de Marilena Chauí e as observações de Renato Ortiz são muito pertinentes do ponto de vista teórico e mostram um quadro ideológico que pairava sobre as cabeças e sobre os comportamentos dos intelectuais de esquerda nos anos. Mas para a

³⁰⁵ Ibidem, p. 109.

³⁰⁶ ORTIZ, op. cit., p. 72.

³⁰⁷ Ibidem, p. 72.

³⁰⁸ Ibidem, p. 73. Palavras em itálico no original.

realidade paraense não podemos afirmar que ocorria o mesmo. Existia sim todo um interesse em se definir o popular e, particularmente, um popular regional nas artes, e na música em especial. Porém, até que ponto o conteúdo do manifesto do CPC, tal como definido em 1962, e de uma maneira geral o conteúdo deste conjunto de idéias mais globais que pairavam na sociedade, penetrava nos projetos efetivos dos artistas e intelectuais paraenses?

Esta é uma questão que não é muito fácil precisar, mas podemos considerar que muitos artistas viviam o clima de valorização da cultura popular e dos debates políticos, mas não necessariamente por engajamento ideológico a um projeto político tal como o do CPC da UNE. Muitas vezes a maior motivação era o desejo de produzir arte e se expressar artisticamente, do que seguir um determinado projeto político-cultural. Vivia-se, como já vimos antes, um clima tanto político como simplesmente boêmio e artístico. Isto pode ser percebido nas situações que veremos a seguir

Concomitantemente a esse interesse político, diretamente orientado por formulações teóricas como as do Manifesto do CPC, existia também o interesse espontâneo de conhecer a cultura popular, as manifestações do folclore, por parte de artistas que buscavam neste período o elemento popular como fonte de sua criação artística. Isso é melhor percebido na fala de Paes Loureiro, que comenta as viagens que eram feitas para cidades do interior e regiões rurais na busca da cultura popular:

Então, pela própria União Acadêmica Paraense, nós fomos várias vezes lá, e em grupo mesmo, para ver as coisas, para participar e para coletar, então, havia quem já estava na universidade vinculado a União Acadêmica Paraense fazia isso dentro da proposta do CPC ou do DAP, que era o Departamento de Arte Popular da própria UAP, e havia as pessoas que eram, digamos, simpatizantes e se agregavam ou iam por própria conta, para poder também conhecer e beber das mesmas fontes. Havia iniciativas de pessoas sensibilizadas que não era um programa acadêmico. Claro, que essa valorização da cultura popular pela música, pelos filmes, sobretudo, pelo teatro, motivavam os artistas em formação, os artistas estreantes, aqueles que estavam iniciando uma carreira, sensibilizava-os para o conhecimento maior da cultura popular além das capitais³⁰⁹.

Como mostra a fala acima, havia muitas vezes o simples interesse mais boêmio e despreocupado de conhecer as tradições populares do interior. Era o que ocorria, por exemplo, com o carimbó nas cidades da ilha do Marajó, muito procuradas por universitários em época de férias, “onde à noite aproveitam para fazer batucadas, rodas de samba e serestas”³¹⁰.

³⁰⁹ Depoimento de João de Jesus Paes Loureiro, 2007, op. cit.

³¹⁰ SILVA, Luiz Fernando. De Soure o que é de Soure. *Observador Amazônico*, Belém, ano II, n. 5, mai. 1979. Turismo, p. 45.

Nestes lugares as exibições da cultura popular apresentavam-se como uma manifestação turística que atraía os visitantes da cidade grande. Eram eventos que seduziam universitários de Belém, mas onde a fruição sobre o folclore regional, na maior parte das vezes, não tinha nenhum objetivo além do simples divertimento, como se vê no trecho da reportagem abaixo, que comenta o que os estudantes que comumente procuravam às cidades do Marajó, durante as férias escolares, poderiam encontrar:

[Em Soure] se quiser ir a uma festa, não será difícil. Existem muitas... terreiros em que o visitante terá oportunidade de presenciar raras cenas de descontração, ao som das famosas danças do carimbó, lundu, merengue e côco. Tudo isso já se tornou dança marajoara pelo seu aspecto típico; pela maneira de dançar do caboclo marajoara. É bom preparar-se, pois[sic] a festa vai até o sol raiar ³¹¹.

Esse interesse, que podemos chamar de não sistemático ou mesmo de simples curiosidade, pode ser percebido mesmo no grupo de músicos e intelectuais de que estamos tratando. Por exemplo, nas afirmações de Paulo André Barata que disse que seu contato com o carimbó não se deu por sua própria iniciativa, mas sim pela intervenção de seu pai, Ruy Barata, que o influenciou a buscar inspiração nas manifestações do folclore regional. Ele disse:

O papai me viu já sendo um músico moderno, moderninho, né! Aplicando as dissonâncias e fazendo músicas de marcha-rancho, (...) papai me dizia: “meu filho, tu precisas conviver um pouco mais com a nossa música, nós temos um canto, nós temos a cor, um canto interessante”³¹².

A partir de conselhos como esse muitos artistas acabavam buscando se informar e ver pessoalmente o que seria o carimbó e outros gêneros do folclore paraense. Paulo André Barata ainda nos relata como isso se dava. Vale à pena a transcrição de sua fala mais uma vez:

Aí ele [Ruy Barata] pegou... Nós tínhamos aqui uma Kombi, e tinha um chofer... ele não ia comigo, que era pra eu ficar livre. Eu fazendo as coisas por mim mesmo, aí emprestou a Kombi com o chofer, deu um dinheiro pra mim, eu juntei mais uns amigos meus, que queriam ir também; um era dessa região, o Vilar, outro o Galdino, ainda mais levei outros amigos meus que não tinham nada de música, não sabiam nada de música, nem estavam interessados, eram só pra ir pra gandaia mesmo; nos

³¹¹ Ibidem.

³¹² Depoimento de Paulo André Barata, 2006, op. cit.

armamos de alguns gravadores portáteis, partimos pra Marapanim; Marapanim, eu recolhi muita coisa bonita ali; Vigia, também, recolhi coisa bonita em Vigia³¹³.

O resultado destas viagens eram a criação e experimentação no campo da música popular. Obviamente “Salviana”, carimbó de Paulo André Barata e Paes Loureiro apresentado na época de Os Menestréis, não foi o único a ser criado por aqueles artistas. Esta fase vai ser marcada pela assimilação dos ritmos do folclore à condição de música popular urbana, como veremos com mais detalhe no próximo capítulo. Deste período podemos também destacar o carimbó “Esse rio é minha rua” de Paulo André Barata e Ruy Barata, que partir de 1976, quando foi lançado no LP “Tamba-Tajá” de Fafá de Belém³¹⁴, tornou-se uma das músicas mais populares do cancioneiro paraense. Nesta música, além do ritmo sincopado do batuque do carimbó, Ruy Barata criou uma letra que, a exemplo dos carimbós feitos tradicionalmente, utiliza-se da fala popular, do conhecimento de termos ribeirinhos, e de animais e personagens que fazem parte do cotidiano das populações rurais da Amazônia. Observe-se que este foi um caso de música popular que acabou se incorporando ao repertório de muitos grupos para-folclóricos que junto com carimbós ditos de “raiz”, ou em outras palavras “carimbós folclóricos”, incluem esta canção no repertório de suas apresentações³¹⁵.

Esse rio é minha rua
(Paulo André e Ruy Barata)

Esse rio é minha rua
minha e tua mururé,
piso no peito da lua,
deito no chão da maré.

Pois é, pois é,
eu não sou de iguarapé,
quem montou na cobra grande,
não se escancha em puraquê.

Rio abaixo, rio acima,
minha sina cana é,
só em falá da mardita
me alembrei de Abaeté

Pois é, pois é,
eu não sou de iguarapé,
quem montou na cobra grande,
não se escancha em puraquê.

³¹³ Ibidem. Marapanim e Vigia são cidades do interior do Pará, da região do salgado no nordeste do Estado.

³¹⁴ LP Fafá de Belém, *Tamba-Tajá*, 2002, op. cit.

³¹⁵ Isto pode ser facilmente percebido nas apresentações de grupos folclóricos pela cidade. Na maior parte das vezes esta música faz parte do repertório destes grupos, que em tese seriam grupos de música tradicionais, folclóricas.

Me arresponde bôto preto
 quem te deu esse pixé
 foi limo de maresia
 ou inhaca de mulhé.

Pois é, pois é,
 eu não sou de iguarapé,
 quem montou na cobra grande,
 não se escancha em puraquê.

Um ano depois do lançamento nacional desta música por Fafá de Belém, uma reportagem do jornal *O Liberal* trazia uma longa entrevista com Simão Jatene, um dos artistas contemporâneos de Paulo André Barata e Ruy Barata, autores da música. O tema de sua entrevista não era especificamente a música “Este rio é minha rua”, mas outra canção de autoria de João de Jesus Paes Loureiro e Galdino Penna chamada “Vila do Conde”, que dava o mote para Jatene falar um pouco do que achava sobre o papel político do artista na sociedade, sobretudo no cenário Amazônico.

Nesta entrevista ele fazia uma série de considerações sobre o papel do artista como crítico da realidade. Para ele não havia grandes diferenças entre o músico popular e um cientista ou um político, no sentido de que todos estes têm o papel de questionar a realidade e serem críticos. Porém o artista apresentaria uma vantagem frente a essas duas outras atividades, ele poderia falar abertamente, poderia livremente se expressar sobre o que pensava: “o artista pode afirmar qualquer coisa, pode conjecturar, prever, sem medo de errar. O cientista não; o que o cientista afirma tem que ser o certo, sob pena de o considerarem um imbecil”³¹⁶, afirmava. Neste momento é que ele toma como exemplo o trabalho que João de Jesus Paes Loureiro e Galdino Pena estavam fazendo à época que, para ele, seria - segundo a reportagem - um trabalho essencialmente voltado para a Amazônia, mas com um sentido universalizante: “mesmo porque o artista deve denunciar uma serie de ocorrências que estão mudando a paisagem amazônica, devem registrar em suas músicas, devem profetizar uma Amazônia do futuro”³¹⁷. E referia-se à música “Vila do Conde” daqueles dois autores, que mostravam exatamente aspectos das mudanças ambientais causadas pela chegada de projetos industriais na Amazônia.

Vila do Conde na época era uma pequena vila de pescadores no município de Abaetetuba que corria o risco de entrar na lista das áreas atingidas pelos grandes projetos

³¹⁶ Simão Jatene. *O Liberal*, Belém, 15 nov. 1977. 5º caderno, Música Popular, p. 16.

³¹⁷ Ibidem.

industriais que o governo federal estava implantando no momento³¹⁸. A música de Loureiro e Galdino buscava tratar artisticamente dessa temática, através da simbologia da cobra-grande, ou boiúna, que no imaginário popular seria uma grande serpente que apareceria geralmente de noite nos rios da região aterrorizando os moradores ribeirinhos e as embarcações. O Fabulário da cobra-grande ou boiúna é bastante comum nas regiões ribeirinhas da Amazônia, assim como o é também o mito do boto, espécie de golfinho de água doce, que em noites de festas nas pequenas comunidades à beira dos rios apareceria vestido de branco e de chapéu com o intuito de seduzir as moças mais ingênuas. No caso da cobra-grande, este mito fala também da história de um rapaz por nome Norato que teria sido encantado e por isso se transformaria na cobra-grande, ou Cobra Norato. Em alguns lugares, pensa-se que a cobra grande se transforma em navio encantado que navegava à noite pelos³¹⁹.

Na música, a boiúna simbolizava a possibilidade de danos ambientais que projetos industriais poderiam trazer para regiões como aquela, poluindo o rio, matando os peixes e pondo em risco a própria vida dos moradores do lugar. Vila do Conde, “onde os pescadores eram puros como os peixes”, segundo a letra da canção, poderia deixar de ter este aspecto a partir do momento em que a boiúna com sua saliva poluente matasse homens e peixes. Vejamos a letra na íntegra:

Vila do Conde
(Galdino Penna e Paes Loureiro)

Lá na minha terra tinha um rio de águas claras
Onde pescadores eram puros como os peixes
Onde a minha infância se banhava

Vila do Conde, Vila do Conde
Não sei pra onde vais

Dizem que a boiúna vai voltar para este rio
E com sua saliva vai matar homens e peixes
E a minha infância envenenar

Vila do Conde, Vila do Conde
Não sei pra onde vais

³¹⁸ Para uma visão geral desta conjuntura política e econômica no Pará ver: PETIT, Pere. *Chão de Promessas: elites políticas e transformações econômicas no estado do Pará pós-1964*. Belém: Paka-Tatu, 2003.

³¹⁹ O mito, portanto tem variações em sua narrativa, mas de modo geral simbolizava uma assombração temida pelas populações ribeirinhas da Amazônia. Sobre este questão consultar: LOUREIRO, João de Jesus Paes Loureiro. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*. São Paulo: Escrituras Editora, 2001. (Obras reunidas).

Canto e no meu pranto correm águas deste rio
 Bóiam afogados pescadores e seus peixes
 Hoje a minha infância envelheceu

Vila do Conde, Vila do Conde
 Não sei pra onde vais³²⁰

Jatene, na mesma reportagem, considerava ainda que cantar a Amazônia não significaria estabelecer um ufanismo despreocupado com as questões importantes da região; pelo contrário, seria necessário que o músico local denuncie criticamente, agindo assim como um personagem que alertasse a população sobre os danos que região sofria. Assim ele afirmava:

O artista da Amazônia não pode, de maneira alguma, se desvincular da realidade amazônica. O importante não é cantar a Amazônia pela Amazônia, na base do ufanismo-idiota, como [sic] alguns compositores mais apressados possam pensar. Não, o importante é cantar preocupado; cantar denunciando, cantar informando. Cantar registrando fatos, acontecimentos, ocorrências que venham transformar tudo isso aqui num pesadelo. Este sim é o verdadeiro papel do artista na Amazônia³²¹.

Assim, para ele, naquele contexto, a própria definição de música popular paraense ou amazônica estaria ligada a esse papel político do músico regional; só com esse engajamento, com essa participação e denuncia da realidade local, “só assim poderemos afirmar que existe verdadeiramente a música popular paraense”³²².

As afirmações de Jatene se aproximam bastante do que propunha Ruy Barata quando discutia o papel da letra regional como uma letra não alienada, uma letra que se colocasse contra o regime opressor - estamos falando ainda neste período da ditadura militar. Ao mesmo tempo, Jatene acabava por mostrar que as preocupações do artista em muito se aproximavam de um militante, no caso um político, ou de um intelectual ligado ao mundo acadêmico, no caso um cientista como ele fala - apesar de que como ele mesmo observa, a diferença é que o artista poderia errar e o cientista e o político, não. Seja como for, colocava nas suas observações um posicionamento que juntava claramente engajamento político e criação artística, definindo algo que ele caracterizou como “talvez, uma coisa da música de protesto do norte”³²³. Jatene chega a considerar que somente uma música envolvida com as grandes questões que afligiam a região amazônica poderia ser entendida como uma música amazônica. Neste sentido, vê-se que o regionalismo tomava ares de engajamento político.

³²⁰ A Música Vila do Conde foi gravada por Galdino Penna em 2006. Cf. CD Galdino Penna, *Projeto Uirapuru – O canto da Amazônia*, v. 17, SECULT-Pa, 2006.

³²¹ Simão Jatene. *O Liberal*, 1977, op. cit., p. 16.

³²² Ibidem.

³²³ Depoimento de Simão Jatene, 2008, op. cit.

Criar uma arte baseada na realidade local, na descoberta do povo, como vimos até aqui, e ao mesmo tempo denunciando esta própria realidade.

Conclui-se, portanto, que duas posturas existiam. Tanto o intelectual militante envolvido de maneira mais próxima com projetos como o do CPC da UNE para valorização da cultura popular e criação de uma arte engajada - ou pelo menos posturas parecidas com esta ³²⁴ -, como o intelectual ou artista que vivia este clima de valorização da cultura popular e utilização desta como fonte para criação artística, mas sem fazer parte de um projeto político e institucional efetivo.

Ainda sobre esta questão devemos considerar por fim as reflexões do sociólogo Marcelo Ridenti. Analisando o engajamento de intelectuais e artistas nos anos 60 e 70 do século XX, considera que aquele foi possivelmente o “momento da história republicana mais marcado pela convergência revolucionária entre política, cultura, vida pública e vida privada”. Desta maneira afirma que “rebeldia contra a ordem e revolução social por uma nova ordem mantinham diálogo tenso e criativo, interpenetrando-se em diferentes medidas na prática dos movimentos sociais, expressa também nas manifestações artísticas”³²⁵. Num momento em que parecia ser possível transformar as estruturas sociais e mudar a história do Brasil e do mundo, muitos artistas e intelectuais buscavam construir um novo modelo de homem, fruto das utopias radicais de então, caracterizando uma espécie de “romantismo revolucionário” segundo o qual:

O modelo para esse homem novo estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do “coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista, o que permitia uma alternativa de modernização que não implicasse a desumanização, o consumismo, o império do fetichismo da mercadoria e do dinheiro. (...) Em suma, buscava-se no passado uma cultura popular autêntica para construir uma nova nação, ao mesmo tempo moderna e desalienada, no limite, socialista ³²⁶.

É importante observar, segundo o que nos mostra ainda Ridenti, que a participação de intelectuais e artistas no cenário cultural e político dos anos 60 e 70 não apresentou características homogêneas. Isso pode ser observado, por exemplo, no confronto

³²⁴ Aqui não podemos dizer que existia uma assimilação completa deste projeto por parte, por exemplo, de intelectuais como Ruy Barata, Simão Jatene e principalmente Paes Loureiro, que pertencia a esse grupo da UNE – seria necessária uma análise mais próxima de suas obras em particular para afirmarmos isso. Dizemos somente que neste caso e em outros existia pelo menos uma aproximação ou uma similitude por parte destes indivíduos em projetos como o da UNE, pois, não fosse isso, seria impossível até pensarmos a atuação de Loureiro diretamente na UAP-DAP e na UNE-CPC.

³²⁵ RIDENTI, 2007, op. cit., p. 135

³²⁶ Ibidem, p.135-136. Também em RIDENTI, 2000, op.cit., p. 24.

entre posicionamentos estéticos e políticos diferentes, como o que ocorreu entre uma arte ideologicamente mais “nacional-popular”, no caso da música engajada ou de protesto, e o tropicalismo de Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros, que apresentava uma estética mais anárquica e crítica em relação à esquerda tradicional brasileira³²⁷. Da mesma maneira, não podemos afirmar aqui que os intelectuais paraenses na sua totalidade pudessem ser definidos pelo conceito de “romantismo revolucionário” cunhado por Marcelo Ridente. Nem todos eram “no limite socialistas”, como vimos no capítulo anterior, quando Paes Loureiro afirmava que as posições políticas dos participantes de grupos como Os Menestréis não faziam parte de um mesmo campo político e ideológico. Mas de uma maneira geral, “romantismo” e busca do povo “autêntico” era uma tendência comum para boa parte daqueles artistas. E para *alguns deles* esta busca também poderia se conciliar com um pensamento revolucionário, um pensamento de transformação da sociedade, como pode ser visto pelo menos na fala de Ruy Barata narrada no início deste item. Assim, se o conceito de “romantismo revolucionário” não pode dar conta da totalidade das posturas e ações dos artistas e intelectuais que estamos tratando aqui, podemos pelo menos tê-lo como um modelo de comportamento abstrato aproximado, ou o que para Max Weber seria um “tipo ideal”³²⁸, que pode nos permitir a aproximação e o entendimento das ações destes indivíduos neste momento histórico.

Entre o moderno e o tradicional, aos poucos a MPB paraense desenhava os caminhos que deveria seguir. Incluía-se nos movimentos nacionais da música popular, mas buscava mostrar uma cara própria que aos pouco se afirmava, seja na busca de elemento do folclore e cultura popular, seja na crítica da realidade amazônica, na denúncia da realidade social, ou seja, juntando tudo isso a elementos dos movimentos da moderna música popular brasileira que ocorria no sudeste do país.

Contudo, é importante observar que a busca do popular que parecia ser uma tônica comum aos artistas paraenses dos anos 60 e 70, não era uma novidade na intelectualidade local. Na verdade, conscientes ou não esses indivíduos faziam parte de certa tradição de valorização de aspectos do popular na literatura e na música paraense. Eles na verdade serão responsáveis por dar significado a esta tradição, reconhecendo certos indivíduos ou desconhecendo outros. Pelo menos dois personagens farão uma espécie de ponte entre a intelectualidade de 60 e 70 e gerações mais antigas.

³²⁷ Ibidem.

³²⁸ Tal como ele faz uso em obras como WEBER, Max. *A Ética Protestante e o “Espírito” do Capitalismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

Um destes foi Ruy Barata que, como vimos, foi um dos intelectuais mais influentes junto à nova geração que surgia na década de 60. No seu caso podemos dizer que a influência ocorreu em vários aspectos:

1. Por direcionar seu filho, Paulo André Barata, a buscar uma vertente regional para a música que fazia. Isso se dava, por exemplo, quando Ruy organizava excursões do grupo de jovens artistas para cidades do interior em busca do Brasil profundo, da cultura popular regional, como vimos acima. É possível pensar que essa influência atingiu outros indivíduos que também acabavam tendo no ensinamento de Ruy Barata uma fonte para chegar à cultura popular da região. De outro lado ele não só incentivava este tipo de postura como criava também, na medida em que como poeta fazia letras de caráter popular, inspirando-se no folclore regional.

2. Por ter em sua casa um dos pontos de encontro mais importantes dessa geração, onde se discutia política, arte, cultura de um modo geral; lugar onde os artistas iniciantes tinham espaço para aperfeiçoar seus conhecimentos na cultura da região e na música popular, como já foi visto no capítulo anterior.

3. Por ele exercer certa liderança política e de alguma forma influenciar a juventude nos caminhos do engajamento político e artístico. Não podemos esquecer que Ruy Barata foi desde os primeiros momentos do golpe de 1964 perseguido e preso, e mesmo depois disso ainda assumiu a liderança política do Partido Comunista no Pará.

Consideramos que Ruy Barata foi uma ligação da geração mais nova com gerações mais antigas de intelectuais paraenses. Ele pertencia ao grupo que ficou conhecido no Pará como a segunda geração modernista, a geração de 1945, da qual faziam parte ilustres personalidade como Max Martins, Benedito Nunes, Haroldo Maranhão, Alonso Rocha, Cauby Cruz, Mario Faustino, Francisco Paulo Mendes, etc ³²⁹. Na verdade, Ruy já era até um pouco mais velho que esta geração, já que ele floresceu para a literatura ainda no final dos anos 30 nas páginas da revista Terra Imatura.

Uma segunda personalidade que irá significar a ligação da geração de 60 com o modernismo paraense, particularmente na música, será Waldemar Henrique. Este foi, sem dúvida, um dos que mais ensinou aos novos artistas paraenses a olharem para temática regional e as coisas do povo da região, como começaremos a ver a partir de agora.

³²⁹ Cf. COELHO, 2005, op. cit.

Antes, porém, vejamos um panorama geral deste questionamento sobre o “popular” na intelectualidade paraense, até chegarmos à atuação de Waldemar Henrique.

2.2. “Festa de Caboclo”: artistas e intelectuais descobrem o “povo” e a “música popular”.

Em 1939, na revista “A Semana”, o poeta Sylvio Barradas publica um poema como o nome de “Festa de Caboclo”, que parece bem representativo desse movimento de descoberta das “coisas do povo”, e, particularmente, da música feita por esse povo. Dada a importância deste poema para nossa discussão o transcreveremos na íntegra:

Festa de caboclo
(Sylvio Barradas)

Barraca de palha e de chão batido
Fervilha de gente que dança e que sua;
Lamparina num canto da casa
Dança a sombra do povo que dança
E mistura a fumaça com a poeira do chão.
A cabocla dengosa
De olhos furtivos
Cabelo escorrido
Vestido encarnado
E fita na testa
Dança bem...
Mas... olhando pro chão.
O flautista cospe um choro pra dentro da flauta
Que sahe do canudo trezandando a cachaça
A rabeca na curva do braço
Arremeda com raiva o rangido da rêde:
“Rem ruem, rem reum”
Cavaquinho na dança do grilo
Excita o caboclo a apertar sua dama:
“Trinque trinque seu Mané!”
“Trinque trinque seu Mané!”
Violão é Pae João
Que marca o rojão
Batendo o bordão
Roncando pro chão
Floreiro comprido de marcação;
O ganzá joga milho no telhado do choro
Como rabo de cascavel
“Chique, chique, chique, chique...”
Caboclo de *rigideira*
Calças no meio das canelas
Camisa de Chita suando cachaça
Geitoso...
Manhoso...
Cutuca a cabocla em baixo do braço
Levanta a poeira na roda na roda da valsa

E vira e revira
 No som da mazurka da polca, do samba,
 E marca o compasso dum “shotis”
 Faceiro, - engraçado...
 Trocando de dama
 Batendo como o pé...
 As velhas falando
 Ou então cachimbando
 Repararam pra tudo que passa na casa
 Vida alheia, café, lamparina, panelas...
 Vigiam por vício
 O namoro das filhas das outras...
 Macacheira, cará,
 Inhame, batata
 Embucho a negrada
 Fazendo de pão;
 Café com rapadura
 Cheirando a fumaça
 Bebido no pires
 Em pé na cozinha:
 Mulher só quem toma...!
 Os homens? Cachaça.
 Caboclo namora
 Conquista contrata
 Possui volta á sala
 E a gente não vê...
 Quando a festa se acaba
 As caboclas sozinhas
 Do lado das velhas
 Vão embora pra casa...³³⁰

Interessa-nos neste poema de Sylvio Barradas a temática desenvolvida pelo autor, a começar pelo título: fala-se de uma “festa de caboclo”, personagem da cultura local entendido por boa parte do pensamento social como típico da região amazônica; a representação do povo em nossa versão regionalizada da história nacional³³¹. O outro elemento é a festa, propriamente dita. Percebe-se no texto um artifício muito importante para nossa discussão, certo olhar descritivo desenvolvido na narração dos acontecimentos dessa “festa de caboclo”. Passando-se por uma espécie de “etnógrafo” ou “folclorista” amador, o poeta relata vários aspectos do que seria o cotidiano do caboclo, localizados a partir de um acontecimento específico, a festa. Neste poema encontramos a descrição do espaço, da moradia deste personagem: “barraca de palha e de chão batido”; o tipo social da cabocla: “dengosa”, de “olhos furtivos”, “cabelo escorrido”, “vestido encarnado”, “fita na testa”; o tipo social do caboclo: “calças no meio das canelas”, “camisa de chita suando a cachaça”, “geitoso”, “manhoso”; os hábitos alimentares desse personagem: “macacheira, cará, inhame,

³³⁰ BARRADAS, Sylvio. Festa de caboclo. *A Semana*. Belém, ano XX, n. 1016, 21 Jan. 1939. Foi mantida a ortografia original do texto.

³³¹ BENCHIMOL, 1998; MOTA-MAUÉS, 1989. RODRIGUES, 2002. Op. cit.

batata”; aspectos do cotidiano, como no caso da fofoca, feito pelas velhas que se encontravam na festa, “as velhas falando ou cachimbando reparam em tudo que passa na casa”; o namoro e a vida sexual: “caboclo namora conquista contrata possui volta á sala e a gente não vê”. Descrevem-se ainda vários elementos relacionados aos gêneros musicais da festa, assim como os instrumentos usados para tocá-los: “o flautista cospe um choro pra dentro da flauta”, “a rabeça na curva do braço”, “cavaquinho na dansa do grilo”, “violão (...) que marca o rojão batendo o bordão”, “o ganzá joga milho no telhado do choro”, “roda da valsa”, “som da mazurka da polca, do samba”, etc. De uma maneira geral, o que caracteriza este poema é seu caráter descritivo das “coisas do povo”, ou em se tratando de Amazônia de seu personagem geralmente visto como peculiar, o “caboclo”. O poema aqui é muito mais que um elemento propriamente literário, é também uma espécie de pequena etnografia, em forma literária, um testemunho de um tipo social específico eleito pelo poeta como representativo do regional.

Observe-se a este respeito que já existe um amplo debate nas ciências sociais sobre a questão do uso da literatura na pesquisa. Na introdução desta dissertação já citamos alguns autores que se dedicaram a perceber o “externo” no “interno” da obra de arte. Temos que repetir aqui as observações que faziam Theodor Adorno, Raymond Williams e Antônio Cândido a este respeito ³³². Não pretendemos reduzir a obra de arte (no caso o poema) às determinações sociais. Isto é, não o consideramos o simples “reflexo” da realidade social e histórica que o autor que o produziu viveu. Obviamente que o poema é fruto de seu tempo, como tudo na história aliás, mas ele não é apenas determinado pelo ser social, pela sociedade onde foi criado, ele é também e fundamentalmente a própria sociedade se manifestando, é a própria contradição social acontecendo, é, em última análise, um campo de debate e de ação onde os agentes realizam sua própria história. Neste sentido, para nós este poema é um testemunho de um tempo, e nos ajuda a entender melhor as relações que eram travadas entre os “personagens” que estamos tratando ³³³.

No mesmo ano de 1939 é possível encontrar outro texto, na forma de crônica, que apresenta características muito próximas ao poema “Festa de caboclo”. O artigo foi escrito pelo cronista José Maria e relata uma visita sua a um “terreiro” localizado na periferia de Belém. A diferença com o texto anterior é que este trata mais especificamente de uma

³³² Consultar nossa “Introdução”.

³³³ A respeito do uso da literatura nas ciências sociais consultar também, além dos autores discutidos na “Introdução”: FACINA, Adriana. *Literatura & Sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. (Col. Ciências Sociais – Passo-a-passo); GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Cia. Das Letras; e, FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. 2001. Tese (Doutorado em História Social) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2001.

manifestação religiosa negra - e não propriamente “cabocla” - mas, da mesma forma que o poema de Barradas, apresenta uma descrição bem viva daquele cenário:

O contraste foi logo estabelecido. Enquanto eu rodava dentro de um automóvel macio, moderníssimo, ouvia, já ao longe, o batuque desenfreado que se ritmava no terreiro. A emoção se me apoderou. Cada vez mais próximo aquele batucar estranho, meio bárbaro, quasi selvagem, que no silencio da noite se multiplicava e se agigantava. Eu presumia apenas o que veria ali dentro. Nunca havia ido lá. Ouvia falar, apenas. A minha curiosidade era enorme. Ia, finalmente conhecer a macumba... Ia vê de perto. Ia observar. Ia, se possível mesmo, dançar aquele cadenciado primitivo. Ia deslindar muita coisa ainda desconhecida para mim. Satisfazer uma vontade bisbilhoteira de quem quer tudo saber.

O farol do automóvel contra a escuridão da estrada. Estrada despretensiosa, esburacada, sem luz, ornada de barraquinhas de palha e zinco, que a gente mal vê na penumbra noturna. (...).

Na sala principal repetia-se o batucar. Hinos eram cantados. Letras apareciam as mais exóticas e incompreensíveis. Ancas em movimento. Corpos que se quebravam. Serpenteavam. Uniam-se. Sensualismo... Recalques... Braços que se erguiam ao céu, como em súplica divinas. Batida de pé, característica e certa. Sombras que se projetavam... Os instrumentos, ruidosos e monótonos, soavam... Ritmo! Ritmo em tudo. Nas cadeiras. Nas danças. Nos gestos...³³⁴

Esta crônica de José Maria é muito interessante para definir melhor o que estamos chamando aqui de olhar “etnográfico” ou “folclórico” sobre o popular, por parte de poetas e cronistas, e músicos como veremos mais adiante. O autor em seu texto fala em “satisfazer uma vontade bisbilhoteira de quem quer tudo saber”. Mas, quem quer saber e quem é o objeto do conhecimento? Ao considerarmos o próprio texto percebe-se que estamos observando o encontro de dois mundos bastante diferentes, mas que estão no mesmo espaço urbano: a cidade de Belém em 1939. De um lado temos o jovem cronista de uma revista estudantil que, surgida em 1938, tinha como objetivo unificar a “mocidade” estudantil paraense e os artistas e intelectuais locais na luta “por um Brasil mais nosso, por uma Amazônia mais ajudada”³³⁵, e de outro o “terreiro” distante do centro da cidade, em uma rua “esburacada” e cheia de “barraquinhas de palha e zinco”. De um lado o “automóvel macio, moderníssimo”, e de outro um lugar que exibia sons “bárbaros” e quase “selvagens”. Vemos no texto que a “curiosidade bisbilhoteira” se manifestava na prática no encontro de duas realidades sociais e culturais bem diferentes. De um lado temos o jovem estudante, um jornalista, um intelectual, com sua curiosidade e busca de descoberta do distante, do exótico e quase selvagem, como ele mesmo definiu. De outro lado temos a realidade do “terreiro”, que se torna na crônica o objeto da

³³⁴ MARIA, José. Fui ao terreiro... *Terra Imatura*. Belém, ano 1, nº. 10, set. de 1939. Col. Joujoux e balamgandans.

³³⁵ Editorial. In. *Terra Imatura*. Belém, ano 1, nº. 2, mai. 1938.

curiosidade. É retratado, descrito, narrado pelo personagem que vem de fora, que vem do centro da cidade.

Também como no texto anterior é dado destaque para a música feita nesse lugar “exótico” e distante do centro de Belém: hinos, batuques e letras “que pareciam as mais exóticas e incompreensíveis”; “Ancas em movimento. Corpos que se quebravam. Serpenteavam. Uniam-se. Sensualismo... Recalques... Braços” e o ritmo dominando todo o cenário do ritual bastante estranho para o observador de primeira viagem.

Seja em uma “festa de caboclo”, seja em um “terreiro” podemos perceber na crônica literária e nas poesias produzidas a partir da décadas de 1920 – assim como na música produzida a partir daí - um forte interesse por localizar e descrever aspectos do que poderíamos chamar de “coisas do povo”: elementos da cultura popular local, aspectos da religiosidade popular, danças, música, etc. Este olhar etnográfico sobre o popular fortaleceu-se, sobretudo, a partir das décadas de 1920 e 1930, quando a perspectiva literária, científica e musical dos vários “interpretes” do Brasil mudou seu ponto de vista. Esse período foi marcado pela difusão do pensamento modernista no Brasil, que não atuou apenas no campo da literatura e das artes de maneira geral, mas também no modo do brasileiro se ver a si mesmo a partir daí. De maneira geral abandonam-se, ou pelo menos deixam de serem hegemônicas, teorias que viam no povo brasileiro o motivo da decadência e do pouco desenvolvimento econômico, social e cultural do país. Pensava-se até antes dos anos 20 e antes do modernismo, que a causa sobre o atraso nacional estaria no fato de que as “raças” que ocuparam o país e que formaram o povo brasileiro eram originárias de povos primitivos e pouco civilizados, como era o caso dos índios da América e dos africanos³³⁶.

Mas mesmo antes do modernismo, ainda no século XIX, é possível encontrarmos situações de aproximação entre indivíduos ligados à teoria social ou à arte erudita com o “popular” da região Amazônica. E esse interesse literário pelo popular quase sempre se manifestava a partir da música. O historiador Aldrim Moura Figueiredo em sua dissertação de mestrado, afirma que o final daquele século e o início do século XX foram marcados por amplos debates entre a intelectualidade paraense em torno de questões que diziam respeito ao caráter étnico, aos aspectos da religiosidade popular e à cultura no Pará e na região

³³⁶ Para uma visão geral do pensamento social e artístico brasileiro sobre a questão das raças e da composição étnica nacional e amazônica neste período, ver: BENCHIMOL, 1998, op. cit.; COSTA, Alberto da Costa. Quem fomos nós no século XX: as grandes interpretações do Brasil. In: MOTA, Carlos Guilherme (org). *Viagem incompleta: a experiência brasileira (1500-2000)*. São Paulo: SENAC, 2000. p. 19-41; MOTA-MAUÉS, 1989, op. cit.; RODRIGUES, 2002, op. cit.; VIANNA, Hermano. *O mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. (Antropologia social); LIMA, Deborah de Magalhães. A construção histórica do termo caboclo: sobre estruturas e representações sociais no meio rural amazônico. *Novos Cadernos NAEA*, Belém, v. 2, n. 2, Dez. 1999. p. 05-32.; e, ORTIZ, 1986, op. cit.; além de outros.

amazônica. Temas como a pajelança cabocla ³³⁷, por exemplo, foram centrais nas discussões destes intelectuais. Neste momento, o interesse pelo popular se dava pela busca e descrição de seus modos de vida. A partir do estudo da relação entre os intelectuais e seu interesse sobre a pajelança, Aldrin Figueiredo mostrou que na verdade as demarcações oficiais sobre o nascimento do interesse “antropológico” sobre o “popular” na Amazônia, e mais especificamente o interesse “antropológico” sobre a religiosidade, remontam as preocupações dos intelectuais do século XIX. Desde lá as manifestações da cultura e da religiosidade popular já faziam parte de pesquisas que vão dar a base para estudos de grandes nomes da antropologia brasileira, como Nina Rodrigues ou Silvio Romero ³³⁸.

No caso do interesse pela música em particular, autores como José Veríssimo (1857-1916), Antônio de Pádua Carvalho (1860-1889) e Inglês de Sousa (1858-1918) merecem destaque. Estes três intelectuais são, na visão de Vicente Salles, bons representantes de um tipo de literatura que tratava das “cenar da vida” popular ³³⁹. José Veríssimo no livro “Cenar da Vida Amazônica”, edição de 1886, lança “valiosa descrição do lundu”; Inglês de Sousa em “O cacaulista” de 1876 descreve a vida popular nas áreas rurais do baixo Amazonas e fala de danças da região como as quadrilhas, polcas, chorados e danças de negros; e Inácio Moura em “De Belém a S. João do Araguaia vale do Tocantins”, de 1910, se preocupou com a música e poesia popular da região por onde caminhou. Este último autor, antecipando em alguns aspectos a visão modernista sobre o popular e sobre a música feita por setores subalternos da região amazônica, já esboça a necessidade de se fazer uma “música nacional” baseada nessas fontes populares, tal como já faziam no mesmo período italianos, alemães, franceses e espanhóis, por exemplo. Seriam dessas fontes de “cantigas populares” que sairia a matéria-prima necessária para uma música nacional autêntica. Dizia ele: “daí tirar-se-á alguma coisa que não nos envergonhará, por ser genuinamente nossa a corresponder perfeitamente ao despertar da alma artística do povo” ³⁴⁰.

Pode-se destacar ainda nesse sentido a atuação de poetas eruditos “que se aproximaram, deliberadamente ou não, da criatividade popular” ³⁴¹ e que, em meados do

³³⁷ Manifestação da religiosidade popular, baseada na crença em entidades da natureza e “encantados” que viveriam nos fundos dos rios, nas matas, ou em determinados lugares tidos como místicos. Na pajelança, tem destaque a figura do pajé que é responsável pela manipulação de rituais e remédios, que tem o papel de realizar curas, fazer previsões de acontecimentos ou propiciar potenciais sobre naturais.

³³⁸ FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *A cidade dos encantados: pajelança e natureza na Amazônia, 1870 -1950*. 1996. Dissertação (Mestrado em História Social) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1996.

³³⁹ SALLES, Vicente. *A Modinha no Grão-Pará: estudos sobre ambientação e (re)criação da Modinha no Grão-Pará*. Belém: Secult/IAP/AATP, 2005. (Transcrições musicais por Marena Isdebsky Salles). p. 67.

³⁴⁰ MOURA, 1910 apud SALLES, 2005, p. 70.

³⁴¹ SALLES, 2005, p. 71.

século XIX, desenvolveram um estilo modinheiro³⁴² de composição poética, principalmente na “escola sertaneja” do romantismo. Esses poetas tiveram suas obras usadas na música popular, geralmente por músicos de modinhas, e acabaram tendo sua produção confundida com temas do folclore regional, uma vez que algumas de suas peças acabaram perdendo a autoria com o passar do tempo e, com a grande difusão que ocorreu nas rodas populares na região norte e até em outras regiões do país³⁴³.

A busca da identidade nacional no período posterior a independência do Brasil contribuiu para o surgimento de um gênero musical muito popular no século XIX, a “modinha seresteira”, que representou muito bem o casamento da linguagem rebuscada de grandes poetas românticos com a “sonoridade mestiça” da música popular. Era o surgimento da parceria entre poetas eruditos e músicos populares, manifestação do interesse “romântico de eruditos pelas manifestações consideradas ‘do povo’”³⁴⁴.

No Pará, em dois poetas do século XIX foi forte o tema da “tapuia”, que retratava aspectos do imaginário popular sobre a mulher amazônica. Severiano Bezerra de Albuquerque, que nasceu no ano de 1843 no Ceará e viveu em Belém onde faleceu em 1897, foi autor de um poema intitulado “A tapuia” ou “Formosa tapuia”. Seu poema foi musicado por seresteiros do Pará e sua peça acabou tornando-se uma modinha bastante popular, chegando ao ponto de perder a autoria com passar do tempo, tornando-se artefato do folclore paraense e de outras regiões do Brasil. Influenciado pelo romantismo, também escreveu um livro de caráter sertanejo, “Lira das Selvas”, publicado em 1868³⁴⁵. O outro autor que teve trajetória parecida foi Francisco Gomes de Amorim, nascido em Portugal em 1827 e radicado no Pará desde os 10 anos de idade, depois voltando à sua terra natal onde morreu em 1891³⁴⁶. Criou “O caçador e a tapuia”, que foi musicado por modinheiros anônimos e folclorizou-se também. Sua obra apresentava caráter sertanejo, romântico e regional, como no caso anterior.

³⁴² Referência ao modo de compor as modinhas. A Modinha é um gênero da canção popular surgida no Brasil em fins do século XVII. Era praticada pela população branca e mestiça. Foi exportada para Portugal em meados do século XVIII e acabou assimilando elementos da música portuguesa. Poderia ser encontrada em compasso binário e ternário, a partir do seu contato com a valsa européia. Cf. DOURADO, 2004, op. cit., p. 209.

³⁴³ Ibidem.

³⁴⁴ TINHORÃO, José Ramos *Historia Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 129.

³⁴⁵ “Severiano Bezerra de Albuquerque, também terçou armas pelo *indianismo*, na sua *Lira das Selvas*, publicado em 1868; porém, como Vilhena Alves, inclinou-se mais tarde para o grupo dos *sertanistas* que, em seguida, surgiu no Norte. O seu livro de estréia, acima citado, se bem que traga moldes da poesia *indianista*, como *O índio e a rola*, *A nympha e o iguarapé*, etc., é já um produto evidente e positivo da musa sertaneja”. In: AZEVEDO. José Eustachio. *Literatura Paraense*. Belém: Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves; Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p. 24. Publicado originalmente em 1922, edição da revista a semana, e mais tarde, em 1943, publicada a segunda edição ampliada que deu base para a edição posterior que usamos.

³⁴⁶ Gomes de Amorim conhecendo a nossa vida sertaneja, habituado à vida de nossos sertões deixou reminiscências de sua passagem pela Amazônia nos seus dramas “Ódio de raça”, em 3 atos, e “Cedro vermelho”, em 5, bem como no seu romance “Os selvagens”, todos no estilo indianista de José de Alencar”. Ibidem, p. 25.

Essas duas modinhas são importantes como primórdios de um regionalismo ainda latente na música popular, e demonstram também, como observou Vicente Salles, uma relação de troca bastante intensa entre o popular e o erudito na região, já que eram poetas de origem erudita, que tiveram suas obras incorporadas por músicos populares e, depois, a partir de um processo de assimilação por outros músicos populares locais, foram folclorizadas ³⁴⁷.

Em “A tapuia” ou “Formosa tapuia” de Severiano Bezerra de Albuquerque, têm-se a narração do encontro de um homem branco da cidade que se diz dono de posses, mas que na verdade era um “regatão”³⁴⁸, “tipo comum nos rios amazônicos, célebre sedutor de cunhantãs” e uma tapuia simples e roceira ³⁴⁹. Após cortejá-la insistentemente, convidando-a para ir com ele para a cidade e viver no luxo e conforto, o homem branco acaba seduzido pelas coisas (fumo, café, rede, etc.) que a bela tapuia lhe ofereceu e termina por querer ficar na selva com sua amada:

A tapuia/ Formosa Tapuia
(Severiano Bezerra de Albuquerque)

- Formosa tapuia, que fazes perda,
nas matas sombrias do agreste sertão?
As matas são tristes, são feias, são frias,
não temes, tão moça, morrer de sezão?

-Não temo, *cariua*[homem branco], nas matas nasci...
Se delas não gostas, não fiques aqui...

-As matas são próprias sómente p'ras feras
eu peço, deveras, que saias d'aqui...

Eu tenho dinheiros, escravos, engenho...
Riquezas eu tenho, tudo isso p'ra ti...

(...)

-Não sabes que os matos estragam a saúde...
serviço tão rude não quero passar.
Vou prestes p'ra bordo, de lá p'ra cidade...
Por tua bondade, me dá que fumar!

³⁴⁷ Observe-se que nos casos das modinhas “Tapuia” ou “Formosa tapuia” de Severiano Bezerra de Albuquerque e “O caçador e a tapuia” de Francisco Gomes de Amorim, ocorre um processo de difusão cultural para outras áreas do país, mostrando que a região amazônica mantinha um forte intercâmbio cultural na música com as outras regiões do Brasil. Algo parecido ocorreu também com o “Lundu do Açaf”, peça muito popular, cantada em Belém em fins do século XIX, de autoria desconhecida que, segundo Vicente Salles, foi a mais célebre canção popular paraense daquele século e a pioneira em expandir-se para outras regiões, sendo recriada em ritmo de tango pelo maranhense Antônio Rayol e fazendo sucesso em todo o Brasil. Sua primeira gravação em LP está em “Recordações de um Sarau Artístico”, Brasília, FENAB, junho de 1984, interpretada pelo barítono Francisco Frias acompanhado ao violão por Marco Pereira. Para mais detalhes, conferir SALLES, 2005, p. 29.

³⁴⁸ “Barco utilizado pelos mercadores ambulantes dos rios da Amazônia, para a comercialização de produtos diversos” segundo: OLIVEIRA, Odaísa. *Vocabulário terminológico cultural da Amazônia paraense*: com termos culturais das áreas de Abaetetuba, Belém e Santarém. Belém: UFPA, 2001. 142.

³⁴⁹ SALLES, 2005, p. 128.

-Espera, *cariua*, costume assim é:
se dar o cachimbo, depois o café...

- Que belas coisinhas me estás of’recendo,
Que rede macia, que belo açaf!
Que peixe gostoso, gostosa farinha...
Pois estes petiscos são todos daqui?
(...)

Eu vendo a canoa, eu compro urna roça
E como és tão moça podemos casar...

- Depressa, *cariua*; mudaste a tenção:
Já queres trabalho no agreste sertão?!...³⁵⁰

Já em “Caçador e a tapuia” de Francisco Gomes de Amorim, o encontro se dá entre um caçador de cotias, homem branco e proprietário rural, e a tapuia que tenta seduzi-lo, mas é repreendida por ele que a acusa de estar espantando a caça. Decepcionada com a negativa do caçador que não compreendeu a sua investida amorosa (“era a caça quem caçava ao cego do caçador”) a tapuia reclama-se e volta para a floresta, mesmo depois dos pedidos arrependidos do caçador para que fique. Vejamos um fragmento abaixo:

Caçador e a tapuia
(Francisco Gomes de Amorim)

“anda cá, linda tapuia,
“Não vás assim a fugir;
“Tuas palavras tão doces
“Volve, volve a repetir.

- Pra traz não volve a caça;
Meu branco, aprenda a caçar;
Quem deseja caça fina
Deve-a saber farejar. -³⁵¹

A tapuia, apesar das diferenças nos dois textos, é sempre retratada como personagem que habita as florestas, objeto de certo mistério e desejo do homem branco; é a bela mulher que, mesmo em trajes pobres, seduz, seja o branco comerciante, que viaja pelos rios da Amazônia, seja o que já vive nessas terras e caça nas suas matas – no caso do caçador, o desejo amoroso pela tapuia se manifesta um pouco atrasado, depois desta já lhe ter rejeitado num segundo momento. É retratada como a moradora típica do “agreste sertão”, que prefere viver na selva com poucos recursos do que viver na cidade, sem calçados, bebendo na cuia, sem ambição, mas que detém o conhecimento e o controle dos recursos naturais para a sua

³⁵⁰ Cf. SALLES, 2005, p. 124. Esta forma foi transcrita inicialmente por José Eustachio de Azevedo em *Literatura Paraense*, 1943, p. 32-34, do livro *Lyra da Selvas*. Consultamos além da obra de Vicente Salles, citada, a edição mais recente de José Eustachio de Azevedo: *Literatura Paraense*, 1990. p. 32-34.

³⁵¹ Usamos aqui a transcrição de Vicente Salles, 2005, op. cit, p. 128.

sobrevivência: açai³⁵², peixe, café, fumo, rede, etc. Nas duas poesias, particularmente em “A tapuia” ou “Formosa tapuia” de Severiano Bezerra de Albuquerque, se constrói um tipo social com bastante detalhamento dando-se forma uma idéia de popular e regional bastante romântica, aos moldes do século XIX. É importante, por fim, considerar as fontes para a criação das duas obras. Segundo Vicente Salles, “ambos os poetas se inspiraram (...) em fatos concretos, em motivos preexistentes”³⁵³ da cultura popular das regiões de onde viveram ou passaram. Os motivos folclóricos seriam da região do “golfão” marajoara, em Alenquer no caso de Francisco Gomes de Amorim e em Gurupá, para Severiano Bezerra de Albuquerque áreas onde era possível encontrar tanto o tipo do caçador de cotias como o do regatão.

Outros elementos poderiam ser levantados em uma análise literária mais profunda dessas duas obras, mas o que nos interessa mostrar são duas questões: Primeiramente o fato de que a literatura foi em nosso caso uma das primeiras manifestações artísticas a dar forma a um imaginário social sobre o popular amazônico. Os literatos de vertente romântica e sertanista, como observou José Eustachio de Azevedo, produziram páginas “que destilaram o perfume suave e delicioso de nossas matas e possuem o sabor e as modalidades da vida paraense do sertão”³⁵⁴. Em segundo lugar, que nos importa mais especificamente, o fato de que esse processo se deu juntamente com a conformação de uma música com tendências regionalistas, na ligação de poetas com as modinhas populares. Em outras palavras, percebe-se que é de longa data que literatura e música participam de um processo de construção de imaginários sobre o popular e o regional na Amazônia. Por fim, observe-se ainda que esse processo se deu no contato do popular com o erudito, ou da cultura letrada com a cultura popular e boêmia do modinheiros e seresteiros paraenses.

2.3. Caboclos e tapuios: o popular como categoria de atribuição.

Se considerarmos os textos, poemas e letras de canções que vimos até aqui, podemos encontrar algumas semelhanças, mesmo se avaliarmos as distâncias históricas entre cada um deles e as mudanças do ponto de vista da arte e da estética. Em todos os casos parece muito forte o interesse em retratar aspectos do popular, e, de maneira mais específica, do

³⁵² Fruto retirado de uma palmeira muito comum nas áreas de várzea. Em parte da região amazônica a árvore açazeiro, além do fruto, é utilizada também para a retirada do palmito. Já o fruto é usado principalmente para feitura de um suco, chamado de açai, que é consumido adicionando-se a farinha de mandioca ou a farinha d'água.

³⁵³ Ibidem, p. 126.

³⁵⁴ AZEVEDO, 1990, op cit, p. 30.

popular regional, ou do popular da Amazônia. Seja com a tapuia, seja com o caboclo, constroem-se imagens do que seria o interior do Brasil, das regiões da selva, da periferia, do não civilizado, do primitivo em resumo.

Analisando o conceito de caboclo em uma comunidade do interior do Estado, Deborah de Magalhães Lima chega a uma conclusão muito importante para nossas observações: considera que o termo caboclo é fundamentalmente uma categoria de atribuição, isto é, um termo de classificação social empregado por “outro”, por alguém de fora, ao indivíduo definido como tal. Esse conceito teria ainda dois sentidos ou duas formas de emprego, um sentido mais coloquial, feito pelas pessoas de maneira geral, e um sentido ligado a um discurso mais especializado ou antropológico. No primeiro caso, o caboclo é representado concomitantemente por uma dimensão geográfica (aquele das áreas rurais, distantes dos centros urbanos); uma dimensão racial (geralmente o mestiço, fruto do encontro do branco com o índio); uma dimensão social (aquele das classes baixas, mais pobres); e por último uma dimensão relacional (sempre é aquele de quem se fala, o “outro”, o que se encontra em posição inferior no discurso do locutor)³⁵⁵. Na perspectiva antropológica, o caboclo seria uma categoria fixa relacionada ao campesinato histórico da Amazônia.

Segundo ainda essa autora o termo teria uma história longa na região e passou por algumas modificações com o decorrer do tempo. No período colonial seu significado estava relacionado ao de “tapuio”. Tanto caboclo como tapuio eram categorias usadas para fazer referencia a um “outro” no discurso de enunciador. Para alguns grupos indígenas da região tinha o sentido de “inimigo” ou de grupo ou pessoa “hostil”. Após o período colonial, o termo deriva para índio assentado, mas mantêm-se ainda a conotação de desprezo, como aquele que não era civilizado, que vinha do mato ou da floresta. Em fins do século XIX, “tapuio” e “caboclo” eram popularmente vistos como sinônimos e representavam o processo de mestiçagem entre índios e brancos. Para autores como José Veríssimo, que escrevia sobre esse tema no período, o uso popular era visto como errôneo, já que em sua visão a origem do termo não estava relacionada à mestiçagem, mas à linhagem primitiva desses indivíduos, isto é, caboclo (ou tapuio) seria “o que vem da floresta”, aquele que habitou ou habita as matas da região amazônica³⁵⁶.

Esta visão pode ser confirmada por outro autor importante do início do século XX. Para Vicente Chermont Miranda, que publicou em 1905 seu “Glossário Paraense ou Coleção de Vocábulo Peculiares à Amazônia e Especialmente à Ilha do Marajó”, o “tapuio”

³⁵⁵ LIMA, 1999. op. cit., p. 06-07.

³⁵⁶ Para mais detalhes sobre esse debate, ver LIMA, op cit, p. 9-10.

seria definido como o “índio manso já meio civilizado, que vive entre a população sertaneja”, sinônimo de selvagem e bárbaro, e o “caboclo” seria o tapuio ou seu mestiço que “chega a ser coronel ou doutor, adquire maneira cortesãs, mas sob a apatia atávica muito esconso, sopita o ódio de raça”, detesta o negro e seu mestiço e tem orgulho de sua origem indígena³⁵⁷. Em ambos os casos, que são usados praticamente como sinônimos, ao caboclo/tapuio dão-se como definição o fato de terem vindo da floresta, ou serem originários da floresta, índios ou seus mestiços quase civilizados, mas ainda bárbaros e selvagens, confirmando as definições de Veríssimo no final do século XIX.

Seja como for, cabe aqui salientar que essa idéia de origem selvagem do caboclo ou tapuio, de seu primitivismo, e mais especificamente a idéia de buscar nesse interior do país ou da Amazônia este indivíduo, é um dado recorrente nas artes e no pensamento social da primeira metade do século XX no Pará. Esse deslocamento geográfico para se encontrar os sujeitos que representariam o povo comum, permanece recorrente, como se pode perceber, nos textos que vimos. Se isso se dava assim no final do século XIX para Veríssimo ou Pádua Carvalho, se dava também nas poesias-modinhas de Francisco Gomes de Amorim ou Severiano Bezerra de Albuquerque, e, mais tarde, nos textos de José Maria (apesar de que este não se referia propriamente ao caboclo ou tapuio, mas aos indivíduos que freqüentavam um terreiro na periferia) e em Sylvio Barradas. O Mesmo se da com Ruy Barata e os jovens intelectuais que o cercavam na década de 1960 e 1970. As marcas do “regional” são assim definidas por intelectuais e artistas desde pelo menos o final do século XIX.

Seguindo-se ainda Deborah Lima podemos perceber algumas nuances do conceito de caboclo. Segundo esta autora, o caboclo é visto geralmente como “o homem amazônico típico”³⁵⁸; apresenta conotação masculina como caçador e pescador e sua versão feminina, a “caboclinha”, diferentemente, aparece quase sempre cercada de conotação sexual, “simbolizando uma sensualidade mansa”³⁵⁹. A literatura amazônica, em particular, é bastante responsável por essas representações do sujeito social popular típico da região, pois tem esse personagem como um elemento central e tende a retratar “o que é peculiar e exótico para o leitor brasileiro urbano médio”³⁶⁰. A autora ressalta os aspectos negativos e pejorativos do termo caboclo, que se constitui como uma constante desde sua origem, daí preferir não usá-lo

³⁵⁷ MIRANDA, Vicente Chermont. *Glossário Paraense*: Coleção de Vocábulos Peculiares à Amazônia e Especialmente à Ilha do Marajó. Belém: Editora da UFPA, 1968. O verbete “Caboclo” encontra-se na pagina 13-14 e “Tapuio”, na 86. A primeira edição deste livro é de 1905.

³⁵⁸ Ibidem, p. 12.

³⁵⁹ Ibidem, p. 13.

³⁶⁰ PRETO-RODAS, 1974 apud LIMA, 1999, p. 15.

nos estudos antropológicos por manter essa conotação mesmo em análises mais rigorosas e supostamente científicas.

Cabe agora tentarmos estabelecer algumas relações que permitem entender os textos dos vários períodos exibidos acima. Por que percebemos semelhanças em produções poéticas de tempos históricos muito distantes e com suas peculiaridades políticas, sociais, econômicas e estéticas? Possivelmente o conceito que norteie melhor esses períodos seja o de “primitivismo”. *Grosso modo*, primitivismo pode ser definido como a perspectiva de se valorizar as qualidades presentes em certos grupos humanos, vistas como autênticas da força, da alma ou da personalidade de cada povo e que, por sua vez, se opõe às características culturais das populações marcadas pela civilização. O primitivismo seria a valorização dos elementos primitivos e autênticos de um povo, da alma de um povo, do que lhe fornece o caráter e as principais qualidades em última instância. Segundo Elizabeth Travassos, mesmo podendo se encontrar inclinações primitivistas nas artes em tempos bastante remotos e variados, a grande voga do primitivismo se dá a partir do século XVIII com o hábito de coletas de poesias e música popular que ocorrerá em toda a Europa e depois em outras partes do mundo. Segundo Travassos:

Escritores, poetas e músicos dedicaram-se ao colecionamento de canções da tradição oral. Elas ensinavam sobre o passado remoto da música ou a história de culturas específicas, ao mesmo tempo em que podiam servir de exemplo inspirador para os artistas do presente ³⁶¹.

O desenvolvimento do primitivismo se deu em parte pelo aparecimento da idéia de “povo” e de “cultura popular” por um discurso específico num momento de transformações que passou a Europa a partir do século XVI. Peter Burke em “Cultura popular na Idade Moderna” ³⁶² mostrou que as transformações advindas das reformas sociais da modernidade contribuíram para criar uma separação profunda entre as culturas populares e a cultura da elite. Para ele esse processo se deu em toda a Europa, e uma das conseqüências foi o surgimento posterior do folclore.

Thompson, em “Costumes em comum”, considera que o século XVIII, e ainda o século XIX, é marcado ainda por essa separação entre as culturas da plebe e da elite, e que o folclore que surge então está marcado com a idéia de que a cultura popular ou plebéia não passa de resquícios de tempos passados, relíquias ou antiguidades em processo de desaparecimento ante a industrialização, crescimento urbano e expansão do racionalismo:

³⁶¹ TRAVASSOS, Elizabete. *Os Mandarins Milagrosos*. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Editor, 1997. p. 7.

³⁶² BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

“Assim, desde a sua origem, o estudo do folclore teve este sentido de distância implicando superioridade, de subordinação (...), vendo os costumes como remanescentes do passado”³⁶³.

Os estudos iniciais sobre o folclore surgem assim com forte dose de autoritarismo, na medida em que vêm acompanhados da censura política deste objeto. Michel de Certeau, Dominique Julia e Jacques Revel mostraram em artigo seminal sobre este tema que desde o século XVIII na França – e mesmo antes disso em outros contextos históricos – certa “rusticofilia” surge entre a aristocracia liberal esclarecida. Tal fenômeno se caracterizava pelo temor que esta aristocracia tinha em relação às cidades que cresciam vertiginosamente em toda a Europa e particularmente ao populacho que as habitava. Para estas classes tradicionais era no meio urbano que as hierarquias se dissolviam, daí que eles buscavam abrigo numa idealização de pureza e harmonia que viria do campo³⁶⁴. O próprio estudo da chamada literatura de *colportage*³⁶⁵ na Europa deste período vem marcada com a necessidade de controle do que o povo escrevia e lia, e dos efeitos políticos que isso poderia acarretar. A necessidade da censura inicial não deixava de vir acompanhada de um interesse de preservar e manter os aspectos naturais, primitivos, a pureza original do povo, visto como criança, de maneira que tais traços da cultura pudessem ser catalogados e mantidos na tranquilidade política dos museus e coleções³⁶⁶.

A própria idéia de cultura popular – impregnada em noções como as de caboclo analisada por Deborah Lima acima – constitui-se, assim, em decorrência deste distanciamento entre os seus produtores de fato e os seus observadores e analistas, como uma categoria que pode ser definida como erudita ou acadêmica. No dizer de autores como Roger Chartier, essas categorias são exteriores, construídas pelos intelectuais, na medida em que buscam “delimitar, caracterizar e nomear práticas que nunca são designadas pelos seus atores”, aqueles que de fato as realizam, mas sim por outros como cientistas, literatos, folcloristas, músicos, pintores, etc., que de fora da cultura popular a definem³⁶⁷. No jogo complexo entre catalogar, preservar, censurar, controlar, surge um discurso especializado sobre o popular, e que tomará formar diversas de acordo com o contexto histórico.

Outros autores destacam a idéia de que as preocupações sobre o popular surgem em um momento de afirmação da sociedade burguesa ao mesmo tempo em que surgiam

³⁶³ THOMPSON, E. P. *Costumes em Comum*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. p. 14.

³⁶⁴ CERTEAU, Michel, JULIA, Dominique, REVEL, Jacques. A beleza do morto. In: CERTEAU, Michel. *A Cultura no Plural*. Campinas: Papirus Editora, 2001. p. 58

³⁶⁵ Literatura veiculada por meio de livreiros ambulantes, de caráter mais popular.

³⁶⁶ CERTEAU, JULIA, REVEL, 2001, *op cit.* p. 62.

³⁶⁷ CHARTIER, Roger. “Cultura Popular”: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16. 1995. p. 179.

necessidades “civilizadoras” de controle social deste popular. Neste sentido, vão as observações de Stuart Hall para quem:

O capital tinha interesse na cultura das classes populares porque a constituição de uma nova ordem social em torno do capital exigia um processo mais ou menos contínuo, mesmo que intermitente, de reeducação no sentido mais amplo. E a tradição popular constituía um dos principais locais de resistência às maneiras pelas quais a “reforma” do povo era buscada³⁶⁸.

O surgimento do primitivismo e do discurso especializado tanto no pensamento social como nas artes sobre a cultura popular estão, portanto, interligados ao desenvolvimento das relações sociais modernas capitalistas. Para nossa análise e para entendermos o longo recuo temporal que fizemos até aqui, cabe voltarmos a autores como Marcelo Ridenti, que atribui esse esforço todo de busca do popular pelas artes no Brasil pela influência do “romantismo” como uma visão ampla de mundo. Seguindo as idéias de Michael Löwy e Robert Sayre, Ridenti pensa o romantismo não como um fenômeno artístico somente, mas como um fenômeno mais abrangente, como uma visão social de mundo, que se manifesta nas mais diversas esferas da sociedade e que tem como característica principal ser uma reação ao modo de vida constituído com o capitalismo, uma negação da modernidade e a busca de uma utopia nostálgica de um passado perdido, mas que ao mesmo tempo pode se manifestar por um desejo de superação do estado de coisas presente (modernidade capitalista) e a construção de um futuro a partir da recuperação de valores antigos:

A visão romântica apodera-se de um momento do passado real – no qual as características nefastas da modernidade ainda não existiam e os valores humanos, sufocados por esta, continuavam a prevalecer -, transforma-o em utopia e vai modelá-lo como encarnação das aspirações românticas. É neste aspecto que se explica o paradoxo aparente: o “passadismo” romântico pode ser também um olhar voltado para o futuro; a imagem de um futuro sonhado para além do mundo em que o sonhador inscreve-se, então na evocação de uma era pré-capitalista [...] Recusa da realidade social presente, experiência de perda, nostalgia melancólica e busca do que está perdido: tais são os principais componentes da visão romântica³⁶⁹.

Desta maneira, o romantismo estaria na base para a “busca do povo brasileiro” no pensamento social e nas artes em vários momentos da história nacional a partir do século XIX, mas, sobretudo com o desenvolvimento das condições materiais e históricas para sua realização, ou seja, com a constituição de uma sociedade burguesa no Brasil, o que se dá efetivamente no século XX. Baseando-se em Florestan Fernandes, Ridenti considera que a

³⁶⁸ HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do “popular”. In. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. p. 247-248.

³⁶⁹ LÖWY, Michael e SAYRE, Robert, 1995 apud RIDENTI, 2000, op cit, p. 27.

“Revolução Burguesa” no Brasil se deu de maneira lenta e gradual, entre a década de 30 e os anos 60/70, efetivando-se, sobretudo, com o desenvolvimentismo dos anos 50 e com a modernização conservadora a partir de 64. Daí como consequência haver a continuidade de uma visão romântica de mundo no pensamento social e nas artes brasileiras neste período ³⁷⁰. Período no qual atuaram intelectuais como Ruy Barata, por exemplo, e outros que estavam envolvidos na construção de uma música popular brasileira de sotaque regional, moderna e ao mesmo tempo ligada às tradições folclóricas.

Neste contexto mais amplo, devemos destacar como momento central das preocupações sobre o popular e a cultura popular o modernismo. Como já observamos antes, é a partir das movimentações modernistas no Brasil que as discussões sobre a identidade nacional tomarão outros rumos; neste momento que os debates ligados à questão da conformação racial brasileira evoluirão para a busca da valorização de nossos traços mestiços e não exclusivamente europeus. Até 1910, são poucos e isolados os intelectuais que vão se opor às teorias do “racismo científico” até então dominantes, alguns exemplos disso estão nas obras de Manoel Bonfim e Araripe Júnior, que de uma maneira geral vêem as teorias de superioridade racial do branco como justificativas para a dominação de nações e grupos sociais influentes ³⁷¹. Posterior a isso, na conjuntura dos anos 30, é que surgirá um elogio da mestiçagem em obras como as de Gilberto Freyre³⁷², que se destacam como umas das mais fortes a defender a originalidade da nacionalidade e cultura brasileira no fato de ser uma cultura mestiça e formada da contribuição de raças até então vistas como inferiores, caso dos negros e índios principalmente. E é neste mesmo contexto de valorização das “coisas do povo” no pensamento social e artístico que o samba surge como música de identidade nacional brasileira típica, fruto das misturas raciais e culturais no cenário urbano periférico do Rio de Janeiro de fins do século XIX e início do XX. Intelectuais como Gilberto Freyre vão participar deste processo estando ao mesmo tempo nos escritórios e redações escrevendo sobre as características sócio-culturais do Brasil e convivendo com músicos populares e boêmios deste período de invenção de tradições na música brasileira³⁷³.

Outros autores, como Mário de Andrade, um dos líderes da semana de 1922 em São Paulo, que oficialmente deu o pontapé inicial para a revolução da estética modernista em

³⁷⁰ Ibidem.

³⁷¹ VENTURA, Roberto. Um Brasil mestiço: raça e cultura na passagem da monarquia à república. In: MOTA, Carlos Guilherme (org). *Viagem Incompleta. A experiência brasileira (1500-2000)*. Formação: Histórias. São Paulo: SENAC, 2000. p. 354.

³⁷² FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

³⁷³ VIANNA, 2004, op. cit.

todo o Brasil, também representam muito bem os debates sociais e estéticos desse período. Seu projeto de uma música nacional passava pela incorporação de elementos do “populário” - a partir de rigorosa coleta folclórica dessas peças: a música de origem rural e popular que representava a autenticidade das tradições culturais brasileiras – somado à música erudita, de modo a se fazer uma nova música nacional, original e ao mesmo tempo moderna, que pudesse se colocar à altura das contribuições culturais das demais nações civilizadas do globo³⁷⁴.

No Pará, essa preocupação com o popular ligada à questão da formação nacional, ou regional amazônico neste caso, também se colocava com o modernismo e mesmo antes de seu marco cronológico oficial (semana de 1922 em São Paulo). Já na década de 1910, às proximidades do aniversário de terceiro centenário da cidade de Belém (1916), artistas e intelectuais locais debatiam fortemente questões relacionadas à formação histórica da Amazônia e seu papel dentro do contexto nacional. Segundo O historiador Aldrin Figueiredo, esse período, que do ponto de vista econômico foi marcado pela crise da produção da borracha, do ponto de vista das artes significou “uma vigorosa inserção política dos intelectuais paraenses na arena pública e nos debates sobre a história do Brasil e da Amazônia”³⁷⁵. Enquanto a crise econômica dava os primeiros sinais, houve um grande crescimento no campo das artes que ficou conhecido como movimento de “renovação”. A história da região passou a ser o ponto de debate mais forte entre intelectuais, literatos, artistas plásticos e historiadores que buscavam encontrar os elementos históricos e étnicos ou raciais que definiam a peculiaridade da Amazônia e seu papel no contexto mais global. É nessa geração, por exemplo, que o índio será incluído na história da civilização amazônica, nos debates travados entre historiadores e artistas, apesar de que de maneira ainda marginal; assim como serão retratados tipos sociais populares que faziam a ligação com o passado amazônico, como a “preta mina” e a “crioula da terra”, exibidas em exposições de artes plásticas que ocorriam em Belém durante esse período³⁷⁶.

É importante observar, como o fez Aldrin Figueiredo, que no Pará o modernismo se deu com fontes próprias e desenvolvimentos que não iam necessariamente em consonância com o que se dava no estado de São Paulo, visto tradicionalmente pela historiografia do modernismo como centro de difusão primeira do movimento. Para esse autor o modernismo

³⁷⁴ Sobre os debates modernistas, particularmente na música e a atuação de Mario de Andrade como principal ideólogo, conferir: TRAVASSOS, 1997, op. cit.; SANT’ANNA, 2004, op. cit; TRAVASSOS, 2000, op. cit.; WISNIK, José Miguel. Getúlio da paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In. WISNIK, José Miguel e SQUEFF, Enio. *Música*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2004. (O nacional e o popular na cultura brasileira); e VIANNA, 2004, op. cit.

³⁷⁵ FIGUEIREDO, 2001, p. 57.

³⁷⁶ Ibidem.

aqui se fez primeiramente nas artes plásticas, particularmente a partir da influência de autores como Theodoro Braga, que foi um dos primeiros a colocar nas telas as preocupações sobre os tipos sociais populares da região, as questões da composição étnica e, fundamentalmente, foi quem se preocupou em reescrever a história nacional – na fusão do ofício do artista plástico e de historiador - a partir da perspectiva do norte do país, mostrando o papel do Pará e da região amazônica como um todo nesse processo, estabelecendo novos marcos e novas seleções³⁷⁷.

Vejamos mais de perto a atuação do modernismo no Pará e como a música surgirá neste contexto.

2.4. Modernismo e regionalismo no Pará.

A década de 1920 vê surgir no Pará a efetivação do modernismo nas artes, particularmente na literatura, com a revista “Belém Nova”, que circulará entre os anos de 1923 e 1929 e terá a contribuição dos novos representantes do modernismo paraense liderados por Bruno de Menezes, primeiro diretor da publicação. Entre os colaboradores da revista estavam Abguar Bastos, De Campos Ribeiro³⁷⁸, Dejjard de Mendonça, Eneida de Moraes, Jacques Flores, Ignácio de Moura, Bruno de Menezes, além de outros autores do Pará e colaboradores de fora do Estado. De maneira geral, essa publicação reuniu os principais escritores do nascente modernismo paraense, e se destacou pela postura crítica ao “passadismo” literário, a favor da liberdade formal na literatura e pela formação de um movimento regional nortista.

Para maior parte dos autores que se detiveram à análise do modernismo paraense, verificou-se um forte regionalismo em vários momentos da atuação daqueles intelectuais e artistas. Na visão de Marinilce Oliveira Coelho, a revista “Belém Nova” representou claramente “a tendência regionalista da estética modernista” no Pará³⁷⁹. Essa tendência é confirmada pela avaliação de Ângela Tereza de Oliveira Corrêa, para quem além de descartar uma estética importada de fora do país, particularmente a européia, buscava-se com essa

³⁷⁷ Ibidem.

³⁷⁸ Aqui trata-se de José Sampaio de Campos Ribeiro, jornalista, pertencente à Academia Paraense de Letras e um dos letristas de músicas de Waldemar Henrique e Gentil Puget, de quem ainda falaremos. Seu filho, o violonista, compositor, poeta e advogado José Guilherme de Campos Ribeiro também era conhecido apenas pelo nome “De Campos Ribeiro”, foi este de quem falamos acima ao tratarmos da Bossa Nova no Pará.

³⁷⁹ COELHO, 2005, op. cit., p. 78.

publicação ir mais adiante no sentido de “regionalizar os cenários e personagens, criando-se, assim, uma cultura paraense” ³⁸⁰.

O modernismo no Pará, como em outras regiões do Brasil, foi marcado por uma série de manifestos e gritos de rebeldia frente à “velha arte”, ao “passadismo”, ao parnasianismo, à repressão das formas poéticas clássicas, etc., mas, de maneira geral o que nos importa mais especificamente foi o período marcado pelo texto “Flami-n’-assú: manifesto aos intelectuais paraenses”, escrito por Abguar de Bastos e publicado em 1927 na “Belém Nova” e em “A Semana”, outra revista que também se dedicava à difusão do modernismo.

Os manifestos publicados na “Belém Nova” traziam geralmente a necessidade de se fazer uma arte do norte ou até uma junção da arte do norte e nordeste do país, em oposição à hegemonia de São Paulo no comando do modernismo nacional. Foi o que propôs, por exemplo, Abguar Bastos em um manifesto de 1923, que convocava a nova geração de artistas a aderirem a esses valores ³⁸¹. Mais tarde em “Flami-n’-assú”, o mesmo Abguar Bastos reafirma as suas idéias e estabelece as bases para uma “supervalorização do regionalismo” ³⁸². O manifesto propunha ser mais radical que o modernismo do sudeste do país, pois a partir do norte do Brasil excluiria quaisquer vestígios de influência transoceânica na produção artística local. Dizia o texto:

Flami-n’-assú é mais sincera porque exclui, completamente, qualquer vestígio transoceânico; porque textualiza a índole nacional; adaptável do país, combatem os termos que não externem sintomas brasílicos, substituindo o cristal pela água, o aço pelo acapu, o tapete pela esteira, o escarlate pelo açaí, a taça pela cuia, o dardo pela flecha, o leopardo pela onça, a neve pelo algodão, o veludo pela pluma de garças e samaúmas, a flor de lótus pelo amor dos homens. (...)

O seu fim, especialíssimo e intransigente é dar um calço de legenda à grandeza natural do Brasil, do seu povo, das suas possibilidades, da sua história.

Entrego aos meus irmãos de Arte o êxito desta iniciativa, lembrando que o Norte precisa eufonizar na amplidão a sua voz poderosa. ³⁸³

Esse manifesto, que foi visto como o mais original dos textos modernistas paraenses, pregava a urgência na independência das letras do norte, “a necessidade de construir um léxico brasílico, fundado numa espécie de síntese ‘indo-latina’” ³⁸⁴; reconhecia o

³⁸⁰ CORRÊA, Ângela Tereza de Oliveira. *Músicos e Poetas na Belém do início do século XX*: incursionando na história da cultura popular. 2002. Dissertação (Mestrado em Planejamento do Desenvolvimento) – Núcleo de Altos Estudos Amazônicos – NAEA, Universidade Federal do Pará – UFPA. Belém, 2002. p. 45.

³⁸¹ BASTOS, Abguar. À geração que surge. *Belém Nova*. Belém, n. 5, 10 de outubro de 1923, sem número de página.

³⁸² COELHO, op cit, p. 79.

³⁸³ BASTOS, Abguar. Flami-n’-assú: manifesto aos intelectuais paraenses. *Belém Nova*. Belém, n. 74, 15 de setembro de 1927.

³⁸⁴ FIGUEIREDO, op cit, p. 145.

vanguardismo do “Movimento Pau-Brasil”, do modernista paulista Oswald Andrade, mas, pretendia superá-lo por ser mais nacional e, diferentemente dos manifestos escritos até aquele momento baseados na idéia de ruptura com o passado, buscava na tradição local um fundo ancestral que lhe ligasse com a região amazônica, o que o definiria como nortista³⁸⁵.

Com o fim da “Belém Nova”, em 1929, os modernistas paraenses continuam atuando individualmente com publicações de seus livros ou junto a novas gerações de escritores em outras revistas que surgiram entre as décadas de 1930 a 1950, mantendo de maneira geral a preocupação regionalista como um ponto muito importante de suas produções³⁸⁶. Em uma dessas revistas, “Terra Imatura”, que circulou entre 1938 e 1942, e foi dirigida por Cléo Bernardo e Sylvio Braga, existia um espaço específico para a literatura de caráter regional, que falasse das coisas da Amazônia e particularmente do povo amazônico. Este espaço tinha o nome de “Da planície”, e foi de responsabilidade do jovem poeta Ruy Barata, que iniciou sua atividade poética nas páginas desta revista. No lançamento da coluna lia-se, em 1938:

(...) Inúmeras vezes já exaltada por vultos proeminentes de nossas letras, apesar de tudo, a Amazônia continua a fazer parte daquelas regiões brasileiras completamente esquecidas pelos altos poderes da república.

(...)

Dentro deste programa levaremos ao carioca, ao paulista, ao gaúcho, a todos os brasileiros as histórias de nossa gente simples, usos e costumes de nosso caboclo que foi chamado ‘anônimo herói de todos os dias’.

Cantaremos a nossa natureza selvática, o nosso sol e o nosso céu, as nossas matas e os nossos rios, as nossas flores e os nossos pássaros³⁸⁷.

Mais uma vez a relevância de se falar dos “usos e costumes de nossos caboclos”, da nossa “gente simples”, das características da cultura popular da Amazônia. Considere-se que o próprio nome da revista deriva desta preocupação com a Amazônia. “Terra Imatura” foi o nome do livro do escritor paraense Alfredo Ladislau³⁸⁸ lançado em 1923 e que se constituía de estilizações de lendas da região. Para a geração de escritores da revista prestava-se uma

³⁸⁵ Ibidem, p. 147.

³⁸⁶ Para a discussão sobre o contato, as aproximações e divergências entre as diferentes gerações de modernistas no Pará entre os anos de 1920 e 1945 ver FIGUEIREDO, Aldrin. Querelas esquecidas: o modernismo brasileiro visto das margens. In PRIORE, Mary Del & GOMES, Flávio. *Os Senhores dos Rios*. Rio de Janeiro: CAMPUS/ELSEVIER, 2003, p. 259-283; além de COELHO, 2005, op. cit.

³⁸⁷ BARATA, Ruy. Da planície. *Terra Imatura*. Belém, n. 02, ano I, maio de 1938, sem número de página.

³⁸⁸ Sobre Alfredo Ladislau comenta J. Eustachio de Azevedo: “Seu nome todo é Alfredo Aníbal Ladislau; consagrou parte da existência ao estudo dos homens e coisas, das lendas, usos e costumes da imensa região amazônica. Ele foi, indiscutivelmente, o verdadeiro interprete dessa grandiosa planície, que tem sido a admiração de sábios europeus, dando-nos a conhecer, em estilo compreensivo e terso, os segredos e os mistérios, os esplendores e as belezas da gleba maravilhosa”. In. AZEVEDO, op cit, p. 31.

homenagem com este título a um dos escritores que mais se preocuparam, em sua visão, com as coisas e costumes da região.

Essa preocupação com o regional estava ligada, como já vimos, a um interesse descritivo, “etnográfico” ou “folclórico” sobre as coisas da terra, o que é percebido por autores locais e de fora do Estado. Comentando o lançamento do terceiro livro do romancista paraense Dalcídio Jurandir “Três casas e um rio”, Eneida de Moraes cita o comentário anteriormente feito pelo folclorista Câmara Cascudo ao mesmo escritor, Dalcídio Jurandir, mas fazendo referencia ao lançamento de seu segundo livro, “Marajó”. As observações de Cascudo reafirmadas por Eneida naquela ocasião confirmam o que chamamos de olhar “etnográfico” ou “folclórico” das artes paraenses. Neste caso, a referência era feita especificamente às obras de um escritor, mas podem ser generalizadas para todos os autores tratados aqui que, de alguma maneira lançavam, um olhar “curioso” às coisas do povo, independentemente de seu sucesso estético como produtor de uma obra de arte. Sobre Dalcídio Jurandir, Eneida tece a seguintes considerações na revista *Amazônia*, já no final dos anos de 1950:

Luis da Câmara Cascudo – considerou o segundo romance de Dalcídio Jurandir – MARAJÓ – uma “boa e segura fonte de informação etnográfica”. “O documento humano – diz mestre Cascudo – não foi empurrado e comprimido para caber dentro de uma tese, mas vive, livre e natural, na plenitude de uma veracidade verificável e crível”.

Assim também pode ser definido esse TRÊS CASAS E UM RIO, romance da terra paraense da vida amazônica. Dalcídio Jurandir, nêle se reafirma o romancista apaixonado pela terra onde nasceu (...) ³⁸⁹.

Neste mesmo sentido vão as observações de Bruno de Menezes na década de 1950, já escritor consagrado e presidente da Academia Paraense de Letras. Em entrevista dada para a revista *Amazônia*, fala sobre o papel do escritor da região e os objetivos que deveria buscar: “O homem, no campo social, brutalizado pela selva, inclusive o índio, em busca de elevação de suas condições mentais e físicas, deveria objetivar os romances amazônicos, abstraindo a paisagem tão sofisticada literariamente”. E continua considerando a importância do folclore na produção literária: “uma das riquezas do romance social do vale, seria a fixação do folclore e fabulário amazônicos, (...) para não se perder tantas sobrevivências interessantes (...)” ³⁹⁰. Vê-se que desde Theodoro Braga no final do século XIX, na pintura – que para

³⁸⁹ MORAES, Eneida. Três casas e um rio. *Amazônia*. Belém, n. XLII, ano 4, jun. de 1958.

³⁹⁰ MENEZES, Bruno. BRUNO DE MENEZES: a expressão de meu eu está na diversidade de meus poemas. *Amazônia*. Belém, n. XXV, ano 3, jan. 1957, Col. “Entrevista do mês” por Jurandir Bezerra.

Aldrin Figueiredo foi o iniciador desta “visão etnográfica” ³⁹¹ no contexto do modernismo paraense – até autores dos anos 50 e 60, o regionalismo e o etnografismo tornam-se um dado recorrente nas artes, nas suas mais variadas formas. Bruno de Menezes, na mesma entrevista, considera ainda o fato de que ser regional na Amazônia não significa perder a universalidade da produção literária, pois essa região, em estado atrasado de desenvolvimento econômico e social, se assemelhava a tantas outras regiões do mundo onde a população vivia em condições precárias dada a pobreza existente, como ocorria, por exemplo, com os remanescentes de Incas que viviam explorados nas plantações de coca mesmo tendo sido antes um dos povos mais fabulosos da América. Assim, a literatura regionalista – de caráter social, que é o que Bruno de Menezes se refere mais especificamente – tem um caráter universal por mostrar realidades que ocorrem não só na Amazônia, mas também em outras regiões pouco desenvolvidas do globo. Para Bruno de Menezes, o regionalismo literário apresentava uma postura política. Portanto, revelava as condições precárias do homem simples, subjugado pela floresta e pelo pouco desenvolvimento social da região.

É importante observar que nem todos os literatos e intelectuais paraenses, como o poeta Bruno de Menezes, conjugavam preocupações sociais e políticas, posicionamentos estéticos e interesse folclórico/etnográfico pelas coisas do povo. O caso de Bruno nessa primeira fase do modernismo está muito relacionado à sua atuação no anarquismo e sindicalismo nos primeiros anos de sua militância literária e política, assim como outros autores que se engajaram na esquerda no Pará e fora do estado, como foi o caso de Eneida de Morais ³⁹². Mas *grosso modo*, o que podemos observar e o que tentamos mostrar até aqui é que o olhar etnográfico parecia ser uma tendência comum do discurso literário e artístico da primeira metade do século XX no Pará e, como veremos em capítulos posteriores, essa tendência acompanhará toda a constituição de um campo regional da arte, particularmente na música.

Neste sentido, é ainda sob o impacto dos debates modernista que na década de 1930 vai surgir uma geração de músicos de origem erudita que vão dialogar constantemente com o popular e o folclórico da região, em sintonia com o que se dava no mundo das letras paraenses. Essa será a geração que ficou marcada com a presença de Waldemar Henrique na memória musical paraense, considerado um músico da terceira geração nacionalista da música erudita brasileira, juntamente com outros nomes como José Siqueira, Luiz Cosme, Radamés

³⁹¹ FIGUEIREDO, 2001, op. cit., p. 29.

³⁹² Para uma breve avaliação da atuação de Bruno de Menezes na militância política de esquerda nos anos de 1920, ver FIGUEIREDO, 2001, op cit.

Gnattali e Viera Brandão³⁹³. Além de Waldemar Henrique, outros maestros e músicos de ascendência erudita vão constituir um primeiro movimento mais estruturado de música regional com a incorporação de ritmos e temas de manifestações populares em suas obras. Segundo Vicente Salles, esses músicos, dos quais fizeram parte também Gentil Puget, Jayme Ovalle, Iberê de Lemos, Mário Neves, Sátiro de Melo e outros, fizeram parte de uma geração de autores que “ingressou na história da música brasileira como autênticos criadores de canções. (...) que, apoiados por interpretes, cantores, pianistas, violinistas etc., na arte erudita e popular, representaram o extremo Norte, com suas músicas e suas lendas”³⁹⁴.

Tal como defendiam os modernistas, particularmente Mário de Andrade quanto à música nacional, e até certo ponto como defendia autores como Abguar Bastos, no caso paraense, a única maneira de se fazer música universal era fazer música regional olhando-se, fundamentalmente, para as manifestações populares³⁹⁵. Desta maneira em Belém, a partir da década de 1930, esses artistas lançaram seu olhar para as manifestações da cultura popular e contribuíram, inicialmente, para a criação de um discurso musical sobre a região amazônica³⁹⁶. Antecipando as observações de outros autores sobre esse período, Vicente Salles notou que foi exatamente no contexto da chamada “crise da economia da borracha”³⁹⁷, iniciada a partir do início dos anos de 1910, que surgirá essa geração de músicos regionais, juntamente com o que ocorria nas outras formas artísticas³⁹⁸.

Waldemar Henrique, de quem falaremos mais, foi o artista que mais se destacou neste período e, como tantos outros artistas paraenses, acabou indo fazer sua carreira no Rio de Janeiro, onde as possibilidades pareciam bem melhores. Além dele, outro nome importante foi o de Gentil Puget, que atuou mais ou menos no mesmo período que Waldemar e seguiu também o mesmo rumo na carreira, indo morar no Rio de Janeiro após se destacar no cenário local. No final década de 30 estes dois nomes já eram bastante festejados pela imprensa local e atuavam nas rádios divulgando o que se produzia no campo da música de base folclórica, como podemos ver no texto a seguir:

³⁹³ MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981. (Col. Retratos do Brasil; v. 150).

³⁹⁴ SALLES, Vicente. *Música e Músicos no Para*. Conselho Estadual de Cultura, 1970. p. 12.

³⁹⁵ TRAVASSOS, 2002, op cit.

³⁹⁶ OLIVEIRA, 2000, op. cit.

³⁹⁷ Período que iniciou em meados da segunda década do século XX quando a borracha produzida na Amazônia passou a sentir os efeitos da concorrência internacional, sobretudo da borracha produzida na Ásia. É importante lembrar que a riqueza da elite paraense e amazonense deste período foi sustentada por décadas pela venda deste produto. A vida cultural de cidades como Belém e Manaus eram extremamente agitadas e sofisticadas. De uma maneira geral a historiografia sobre este assunto considera que haverá uma decadência tanto econômica como cultural desta região e de suas capitais a partir desta crise. Cf. DAOU, Ana Maria. *A belle époque amazônica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

³⁹⁸ SALLES, 1970, p. 12.

A música folc-lórica brasileira, com seu ritmo estranho e bizarro, tem em Gentil, um dos seus mais lídimos e expressivos cultores.

Depois que esse moço talentoso e simples foi apresentado à sociedade paraense (...) não tivemos mais dúvida de que, a sua vitória definitiva, na arte a que se devotou por natural pendor, dependia apenas da oportunidade de uma viagem à metrópole. (...). Temos exemplos frisantes de que assim acontece realmente. E, como estamos nos referindo à moderna arte musical brasileira, o nome de Waldemar Henrique serve de provas ao que acabamos de afirmar. (...).

Com Gentil Puget, o fato se reproduzirá, estamos certos. (...).

A prova está na recente decisão da Rádio Club do Pará, incluindo na sua programação semanal as “Vozes e Ritmos do Brasil”, sob direção artística de Puget, (...) que tem por finalidade a propaganda da música popular brasileira...³⁹⁹.

Neste momento, Gentil Puget já se destacava como um pesquisador de gêneros do folclore regional. Canções, brinquedos, poesias, temas musicais locais, etc., foram coletados por ele e acabaram servindo como fontes de informações sobre as manifestações da cultura popular da região. Segundo Vicente Salles, teria sido Gentil Puget a “maior autoridade do folclore musical paraense” e o “mais fecundo pesquisador” de seu tempo⁴⁰⁰. Partes de suas pesquisas eram expostas nas rádios do Pará, do Rio de Janeiro e de Manaus em momentos diferentes de sua carreira. Em 1945, por exemplo, Gentil apresentou um programa intitulado “Aspectos característicos da música no vale amazônico”, em que mostrava exemplos da “música cabocla” em sambas, toadas, carimbós e marchas⁴⁰¹. Também publicou artigos na imprensa local e carioca sobre estes estudos e produziu músicas baseadas no que coletou em campo e as exibiu em recitais e concertos. Segundo ainda o que nos informa Salles, em certo momento de sua vida ele possuía mais de cinco mil temas musicais folclóricos coletados e arquivados. Parte deste material serviu de fontes para folcloristas e escritores, como para Cecília Meireles em suas publicações sobre o folclore brasileiro, e outra parte acabou se perdendo no final de sua vida no Rio de Janeiro⁴⁰². O que consta de sua biografia é que, diferentemente de Waldemar Henrique, por exemplo, os seus últimos dias foram bastante conturbados e ele acabou morrendo em condições precárias, o que contribuiu para que parte de sua obra acabasse desaparecendo.

Waldemar Henrique, como Puget, também fez estudos do folclore paraense e nacional. Na sua vasta obra podem ser encontrados gêneros variados de música, indo-se do popular até o erudito. No geral, sua obra é mais identificada com o canto lírico e feita para

³⁹⁹ CRUZ, Ernesto. “Opinião de um fan”. *A Semana*, Belém, n. 1030, ano XXI, 06 mai. 1939. Col. “Radiovisão” de José Maria.

⁴⁰⁰ SALLES, Vicente. *O negro na formação da sociedade paraense*. Belém: Paka-Tatu, 2004. p. 219.

⁴⁰¹ Ibidem, p. 219.

⁴⁰² Ibidem.

recitais. Mas podemos encontrar até mesmo carimbós compostos na década de 30 ⁴⁰³ É interessante percebermos que na geração de artistas dos anos 60 e 70 o nome de Gentil Puget não se faça presente. Diferente do que ocorre com o nome de Waldemar Henrique, que foi lembrado na maioria das entrevistas que realizamos quando falamos da questão da música de caráter regional.

Ambos os músicos tiveram uma atuação até certo ponto muito parecida, na medida em que buscaram construir uma música com caracteres locais, mesmo que ainda não fosse uma música popular e sim uma arte para recitais, na maior parte das vezes. Mas para os músicos dos anos posteriores, e particularmente para os intelectuais, é o nome de Waldemar que ficará registrado. Apenas para citarmos um exemplo, Paes Loureiro se refere a ele da seguinte maneira:

Uma legenda, uma lenda porque o que é que se conhecia, quando alguém ia assistir um recital na Academia de Letras ou um raríssimo recital no Teatro da Paz, com cantores líricos, viam-se músicas do Waldemar sendo cantadas, mais sempre as mesmas, (...) cantadas de uma forma do canto lírico que não aproximava muito de um sentimento, de uma divulgação popular ⁴⁰⁴.

Voltaremos a questão de como os músicos dos anos 30 foram interpretados pelos artistas e intelectuais dos anos 60 mais adiante. Por hora basta registrar a existência de um movimento modernista também no campo da música paraense.

Vimos que mesmo antes do século XX e mesmo antes dos debates modernistas esse processo de interesse de intelectuais, literatos e músicos pelo popular já se estabelecia. Hermano Vianna, analisando o papel do samba como elemento formador da nacionalidade brasileira a partir da década de 1930, diz que há um exagero na historiografia que vê apenas repressão às manifestações da cultura popular por parte das elites brasileiras no século XIX, e argumenta que os contatos entre artistas e intelectuais da elite e o povo era muito comuns desde pelo menos o século XVIII. Para confirmar essa tese cita o caso da modinha e do romantismo. Enfatiza também o papel dos “mediadores culturais”, indivíduos que desempenhavam o papel de facilitador de trocas culturais entre mundos diferentes, como foi o

⁴⁰³ CF. CD *Waldemar Inédito e Raro Henrique*, Projeto Uirapuru, v. 14, SECULT, 2005. Neste CD encontra-se uma coletânea de várias obras de Waldemar Henrique descobertas e divulgadas a pouco tempo, dentre elas se encontram valsas, canções amazônica, fox-canções, ponto de rituais afro coletados no Recife, temas do folclore de Minas Gerais, e também um carimbó composto em 1934.

⁴⁰⁴ Depoimento de João de Jesus Paes Loureiro, 2007, op. cit. Esse posicionamento será comum nas outras entrevistas que fizemos.

caso de Laurindo Rabelo, no século XIX, e do músico Catulo da Paixão Cearense, já no século XX, entre tantos outros ⁴⁰⁵.

Mas apesar disso, pode-se afirmar que só com o modernismo e seu impacto variado e diferenciado nas várias regiões do país que teremos de fato contatos mais sistemáticos entre o popular e os intelectuais e artistas da elite econômica e intelectual. Na verdade, como observou Elizabeth Travassos, mesmo com o modernismo essa aproximação não foi completa, permanecendo velhas divisões que marcaram toda a história do entendimento sobre a música no Brasil. Travassos refere-se a duas linhas de força clássicas das interpretações sobre a música brasileira: de um lado, a tensão entre o erudito e o popular; e de outro, a tensão entre o nacional e o externo ⁴⁰⁶. O modernismo tentou balançar essas linhas de tensão, e conseguiu até certo ponto. Por um lado tentou fazer a fusão entre as raízes populares e a música erudita, e por outro, tentou criar uma música de base nacional, mas que se manifestasse universalmente dando a sua contribuição às produções artísticas internacionais, como propunha Mario de Andrade ⁴⁰⁷. Mas, afirma ainda Travassos, essas linhas de força permaneceram ainda com relativa estabilidade. Isso pode ser percebido, por exemplo, nos casos comuns do uso de pseudônimos por parte de artistas eruditos dos anos 20 a 40, que produziam música popular como uma maneira de sobrevivência econômica. Usar seus nomes verdadeiros em músicas não “sérias” poderia macular suas imagens de artistas eruditos, em muitos casos. Mesmo a historiografia pós-modernismo continuou a separar os artistas mais identificados com a música “séria”, isto é, erudita, dos ligados à música popular, mesmo quando esses atuavam nos dois meios ⁴⁰⁸.

Seja como for o modernismo trouxe mudanças – por mais que incompletas - na relação dos intelectuais com a cultura popular. Isso ocorreu porque é com esse movimento que teremos o que Santuza Cambraia Nunes chamou de modificação do processo civilizador brasileiro, passando a haver espaço para inclusão de elementos culturais até então predominantemente vistos como inferiores ou degenerados pelo pensamento social e artístico. Para essa autora, a “idéia de progresso” no Brasil até fins do século XIX seria muito próxima

⁴⁰⁵ VIANNA, 2004. op cit.

⁴⁰⁶ TRAVASSOS, op cit, p. 7.

⁴⁰⁷ Idem, p. 32-33.

⁴⁰⁸ Idem, p. 17. Diferentemente de Hermano Vianna e concordando com Elizabeth Travassos outros autores como Maria Alice Rezende de Carvalho, também colocam o contexto da Semana de Arte Moderna em São Paulo (década de 20) como ponto forte da aproximação entre popular e erudito, muito mais que em momentos anteriores. Cf. CARVALHO, Maria Alice Rezende. O samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil. In. CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José (orgs). *Decantando a República: Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fund. Perseu Abramo, 2004. p. 39-68.

ao “processo civilizador” abalizado por Norbert Elias para o caso europeu, por dois motivos: primeiro, porque no Brasil o modelo de civilização que se buscava até antes do modernismo era o modelo europeu; segundo, porque tanto lá como aqui se buscava uma “direção univocamente traçada” e excludente com outros modelos de sociedade ou cultura, vistos então como atrasados ou inferiores, em outras palavras, “não civilizados”⁴⁰⁹.

Até o início do século XX, portanto, o pensamento social e artístico brasileiro predominante excluía como componente positivo de sua formação os elementos negros, indígenas ou mestiços. Já a partir do modernismo surge uma postura muito mais forte de inclusão desses mesmos elementos, como será possível perceber em muitos autores que surgiram aí, como é o caso de Gilberto Freyre no pensamento social ou Mario de Andrade na teoria da música e na literatura. Santuza Cambraia observa ainda que o modernismo brasileiro, assim como ocorreu em outros países, apresentava o primitivismo como um dado muito importante de sua postura estética. Neste sentido, ao buscar uma renovação das artes brasileiras contra o “passadismo”, contra as normas rígidas do parnasianismo e das academias de arte, o modernismo buscava também os elementos autênticos e primitivos da nacionalidade brasileira; buscava no passado, no folclore nacional, nas coisas do povo, ou “populário” como diria Mario de Andrade, a matéria-prima para essa nova arte nacional. O modernismo brasileiro incluiu esses elementos do popular vistos como inferiores pelo processo civilizador até aquele momento. Depois de um momento de destruição de todos os valores artístico vigentes, os modernistas, a partir de 1924, sobretudo, iniciam o processo de construção de uma nova arte nacional, incluem-se no fenômeno de construção da identidade nacional brasileira que já se dava desde o século passado, passam a fazer parte, assim, do mesmo processo civilizador que modificavam:

Ao expor essas análises sobre a ocorrência de um processo civilizador no país em diversos momentos históricos, embora de maneira não exaustiva, fui movida pela intenção de contrastar dois sistemas classificatórios: o dos ideólogos da modernização via civilização e o dos modernistas, que buscavam uma via alternativa ao universalismo. No primeiro caso, segue-se um modelo clássico, que, com o objetivo de manter um certo ideal de ordem tende a promover separações entre estilos elevados e baixos. Na experiência modernista, busca-se embaralhar as distinções tradicionais e recuperar, em nome da originalidade cultural, elementos “inferiores” renegados pelo processo civilizador⁴¹⁰.

Assim, ao valorizar determinados aspectos do popular, os modernistas aproximam-se do que ocorria em outros lugares da Europa, como na França onde mais ou

⁴⁰⁹ NAVES, 1998, op cit, p. 32.

⁴¹⁰ Ibidem, p. 37.

menos no mesmo período, em idos da década de 1920, surgia uma “*atitude etnográfica*, que se devotava a questionar radicalmente os valores artísticos legados pelo classicismo e a embaralhar as classificações tradicionais” no mundo das artes⁴¹¹.

Porém, para Santuza Cambraia, o modernismo apesar de representar um novo padrão de inclusão de valores estéticos e ideológicos, ainda mantém certo grau de hierarquia social na medida em que permanece com uma divisão clara entre o popular e o erudito, a alta e a baixa cultura, o elevado e o rústico. A busca da nova arte nacional se dava pela elevação da tradição folclórica nacional ante a arte erudita.

Neste sentido é que um autor como José Miguel Wisnik considera que o nacionalismo musical constituído a partir dos anos de 1930, fruto dos debates ligados ao modernismo, exibiu um programa que era de um lado “ilustrado”, na medida em que via o povo como ignorante, inculto, indolente e supersticioso – necessitando-se, portanto de uma elevação estética e pedagógica da cultura nacional pela boa e nova música nacionalista moderna – e, de outro lado “romântico”, pois via esse mesmo povo como repositório das riquezas culturais mais autênticas da nação. Cabia ao “intelectual-filósofo”⁴¹² de seu “ponto platônico” de observação assumir o papel de orquestrador desse novo arranjo artístico, dessa nova arte nacional. Existia no projeto modernista e nacionalista de uma maneira geral a visão de que deveria se fazer uma “boa” música, somatória da moderna música erudita com a inspiração da música popular e folclórica nacional de origem rural principalmente. E em oposição a esta existia uma música “popularesca”, de qualidade inferior, fruto da urbanização e do processo de industrialização dos produtos culturais. Somada a essa música dever-se-ia excluir a influência da música das vanguardas européias e buscar o produto nacional efetivo⁴¹³.

Ao analisar os aspectos ideológicos do projeto musical nacionalista, que se dá efetivamente com a Era Vargas, José Miguel Wisnik, a nosso ver, amplia a análise que se pauta na idéia de “processo civilizador”, como na obra de Santuza Cambraia Naves⁴¹⁴, pois considera como muito importante o papel do Estado e da ideologia no contexto de constituição dessa música nacionalista. Ele observa que a música neste contexto era vista como lugar estratégico da relação do Estado com as massas iletradas, já que funcionaria como uma disciplina cívica artística em projetos como o idealizado e efetivado em parte por Villa-

⁴¹¹ Ibidem, p. 44. A parte em itálico encontra-se assim no original.

⁴¹² Termo utilizado por Wisnik para referir aos intelectuais nacionalistas e modernistas dos anos 30. Faz aí uma alusão às idéias platônicas sobre o papel do filósofo. Cf. WISNIK, op. cit., p. 145-146.

⁴¹³ Ibidem, p. 145-146.

⁴¹⁴ Apesar de que, na prática, a análise de Wisnik é bastante anterior ao trabalho de Naves, sendo o primeiro originalmente publicado em 1982 com segunda edição em 2004, e a obra de Naves publicada em 1998.

Lobos nos anos de 1940 de levar às escolas o canto orfeônico como forma de educação e civismo. Esse projeto, que teve apoio oficial de Vargas, continha em sua proposta um tríplice aspecto: a “disciplina”, a “educação cívica”, e a “educação artística” ⁴¹⁵. Assim, o projeto de música nacional aproximaria intelectual e povo numa “panacéia pedagógica” ⁴¹⁶, onde se buscava harmonizar as relações sociais e a diversidade das várias regiões do país selecionando-se o que deveria ser visto como nacional e autêntico, e o que deveria ser rejeitado deste projeto:

Olhado no conjunto, o ciclo modernista do nacionalismo musical compreende assim uma pedida estético social: sintetizar e estabilizar uma expressão musical de base popular, como forma de conquistar uma linguagem que concilie o país na horizontalidade do território e na verticalidade das classes (levantando a cultura rústica ao âmbito universalizado da cultura – burguesa –, e dando à produção musical burguesa uma base social da qual ela está carente).

O popular irrequieto da música urbana espirrou fora do programa nacionalista porque ele exprime o contemporâneo em pleno processo inacabado, mas dificilmente redutível a idealizações acadêmicas de cunho retrospectivo ou prospectivo ⁴¹⁷.

Não só a música de caráter nacionalista faz parte deste processo de “sintetização” e “estabilização” da arte popular no período Vargas. Se observarmos o caso do samba nos anos 30 e 40 e o processo de construção de uma música domesticada a partir da intervenção dos órgãos de controle e censura do Estado Vargas, veremos que esse processo se deu tanto com músicos de vertente erudita, como é o caso de Villa-Lobos, como também com músicos populares. Em seu estudo sobre o samba carioca na era Vargas, Claudia Matos observou que a vertente conhecida como “samba malandro”, que tinha como principal característica a valorização de uma cultura marginal que fazia apologia à vadiagem e à malandragem, passou por uma fase de declínio a partir dos anos 40 num período de maior controle do Estado sobre as manifestações artísticas. O “samba malandro” dos anos 30 tornou-se ou foi substituído em grande parte pelo “samba regenerado” dos anos 40, uma música que, diferentemente da primeira, fazia apologia aos valores tidos como da boa sociedade, como o trabalho, a valorização da família e respeito à ordem, etc ⁴¹⁸. Cabe ressaltar, contudo, como observou esta autora, que mesmo em sua vertente comportada, o samba não deixa de manter uma postura crítica à sociedade brasileira daquele período, só que fazendo uso agora de novos recursos lingüísticos, que o permitiam nas frestas de sua fala realizar a condenação, executando ainda

⁴¹⁵ WISNIK, op cit, p. 179.

⁴¹⁶ Ibidem, p. 144.

⁴¹⁷ Ibidem, p. 148.

⁴¹⁸ MATOS, Claudia Neiva de. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

“seu espírito crítico e jocoso”: “Numa linguagem da “fresta”, os conteúdos mais importantes são justamente os que não avultam direta e expressamente, mas por elipse, por duplo sentido, pela maneira de dizer e não pelo que é dito”⁴¹⁹.

Independente da validade do conceito de “processo civilizador” usado por Naves para explicar o caso brasileiro, cabe salientar a ligação deste com a construção de identidades nacionais e o papel das artes nesse processo. Como mostrou Hobsbawm em “Nações e nacionalismo”, a consciência nacional, como uma construção histórica recente no mundo contemporâneo, parte de uma invenção da nacionalidade pela própria sociedade. Nacionalismo vem antes, portanto, da própria nação e a conseqüente busca da identidade nacional pelos países modernos surge como um processo de “engenharia social”⁴²⁰. Hermano Vianna, complementando essa idéia considera que existem países, como o Brasil e a Alemanha, em que os debates de construção da nacionalidade parecem sempre inacabados, sempre se busca definir diariamente o que seria pertencer a uma determinada nacionalidade como a brasileira e sempre os indivíduos especializados nesse tipo de questionamento se deparam com essa questão. Dizia Vianna sobre esta questão: “Não conheço nenhum autor brasileiro que afirme, com tanta segurança, que o Brasil não tenha problemas de identidade. Independente das várias posições no debate, todos os autores parecem concordar em que o Brasil tem sérios problemas de identidade”⁴²¹.

2.5. Esboço da memória da música regional paraense.

Estando correto ou não Hermano Vianna sobre a questão da peculiaridade brasileira em apresentar um constante problema de identidade, o certo é que as artes, e a música em particular, há muito são um excelentes elemento de construção de identidades nacionais ou regionais. E esse processo na maior parte das vezes se deu concomitantemente com o desenvolvimento da moderna indústria de entretenimento no início do século XX, responsável pelo lançamento de discos, surgimento das rádios, cinemas, mais tarde a televisão e todos os seus desdobramentos.

Exemplos importantes disso podem ser vistos no caso de gêneros musicais que surgiram como música marginal, de setores excluídos da sociedade, na maior parte das vezes

⁴¹⁹ Ibidem, p. 110-111.

⁴²⁰ HOBBSAWM, Eric. *Nações e nacionalismos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 19.

⁴²¹ VIANNA, op cit, p. 164.

setores que sofriam um grande peso de preconceitos sociais e raciais até o início do século XX, e que mais tarde tornam-se a música “típica” de uma nação ou de uma região. Essa ação se dá a partir de um longo processo de apropriações e seleções que envolvem a atuação de intelectuais, artistas, instituições científicas, setores ligados à indústria cultural, interesses governamentais, etc. Com estas características, estão o surgimento e transformações de gêneros como os tangos na Argentina, que se tornou música de identidade nacional nas primeiras décadas do século XX ⁴²², o porro e cumbia na Colômbia ⁴²³, e mesmo o samba no Brasil ⁴²⁴.

Da mesma forma, as regiões apresentaram muitas vezes sua música “características”, fruto de um processo complexo de apropriação do popular como ocorreu no nordeste ⁴²⁵ e em outras regiões mais identificadas com a tradição gaúcha. E em nosso caso, será que temos uma música que representa a região amazônica? Não é o momento de tentarmos responder essa questão, mas de respondermos uma aparentemente mais simples, que está diretamente relacionada a ela: que memória musical foi construída a partir dos debates surgidos com do modernismo paraense e qual sua repercussão na música que será definida como regional nas décadas posteriores?

De maneira geral podemos dizer que a memória da música regional paraense está intimamente ligada à figura de um personagem ligado ao modernismo, o músico e compositor Waldemar Henrique, e de outro lado boa parte desta memória se constituiu pelas gerações de

⁴²² A este respeito confira: ARCHETTI, Eduardo P. O “Gaúcho”, o Tango, Primitivismo e Poder na formação da Identidade Nacional Argentina. *MANA*, 9(1), 2003, p. 9-29. Este autor defende que tango como expressão de identidade nacional argentina foi fruto tanto de fatores externos (as visões “primitivistas” européia em relação à Argentina) como uma apropriação deste gênero de origem urbana e moderna pelo “tradicionalismo” argentino em um momento de intenso debate causado pelas imigrações maciças, transformações urbanas e reestruturação da identidade nacional. Mas tarde o tango despe-se deste tradicionalismo tornando um gênero mais “universal” e menos gaúcho, ficando esta imagem gaúcha mais ligado ao outros gêneros “tradicionais”, vistos como a “nação profunda”. A “tradição” do gaúcho (ou o que se entendia como tradição) era percebida como “garantia da continuidade cultural” argentina num momento de transformações profundas na sociedade daí a relação complexa e acidentada com o tango (moderno na verdade), num processo de solução provisória da reconstrução da identidade. p. 24-25.

⁴²³ *Porro e Cumbia*: gêneros musicais de origem costeiras e negro-mestiças que passaram por um processo de nacionalização a partir da década de 1920, no contexto da formação da identidade nacional colombiana. No início do séc. XX o contexto latino americano era bastante parecido: crescimento urbano, ondas migratórias, maior estratificação do espaço urbano, apropriações da cultura popular pelas classes médias, chegada da indústria fonográfica, influencia do Jazz, neste contexto tal como ocorre na Argentina cria-se uma música de identidade nacional. Nos anos 60 a Cumbia já era o gênero de exportação da Colômbia. Confira: WADE, Peter. Compreendendo a “África” e a “negritude” na Colômbia: a música e a política da cultura. *Estudos Afro-Asiáticos*, Ano 25, nº. 1, 2003, p. 145-178.

⁴²⁴ VIANNA, op cit, 2004 e MATOS, op cit, 1982, dentre outros.

⁴²⁵ OLIVEIRA, Francisco de. Nordeste: a invenção pela música. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (orgs). *Decantando a República: Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira*. Op cit, Rio de Janeiro, 2004, e, ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. Cultura e identidade nos sertões do Brasil: representações na música popular. In. *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Disponível em <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>>. Acesso em: 15 set. 2007.

artistas e músicos posteriores aos anos 30, particularmente músicos e artistas surgidos a partir do final da década de 60. Passado e presente se encontraram: apesar de fazerem música de maneiras deferentes e em contextos históricos diferentes, os artistas dos anos 60 e 70 tiveram em Waldemar Henrique uma referência a ser considerada. Para Edgar Augusto, por exemplo, até o início dos anos 70 boa parte do que era produzido em Belém, tanto na MPB como no *Rock*, era muito parecido com o que se fazia no Rio de Janeiro e em São Paulo. Na sua avaliação a conotação mais regional dos músicos populares paraenses vai se dar com mais força somente no início desta década. Isso ocorrerá em parte por já haver um contato com o que fazia Waldemar Henrique. Assim ele define esta influência:

Para mim este processo já foi começar nos anos 70, quando nós passamos a ter algo diferenciado, já havíamos tido em relação ao Waldemar Henrique (...) O Waldemar Henrique criou, no Rio de Janeiro onde ele estava morando, um tipo de música amazônica que tinha a cara das matas daqui, falava das lendas, tudo... era uma coisa diferente que passou a chamar atenção ⁴²⁶.

Músicos de geração um pouco posterior à dos anos 60, como é o caso de Nilson Chaves, também reconhecem a forte presença de Waldemar Henrique para quem produzia música popular em Belém. É interessante observar que Nilson Chaves já atuava no cenário musical paraense desde pelo menos 1967, mas sua maior produção se dará de fato nos anos 70 e 80. Na década de 80 ele e outro artista de sua geração, Vital Lima⁴²⁷, serão responsáveis por continuar o processo de difusão da obras de Waldemar Henrique em nível popular, a culminância deste trabalho se dará em 1992 quando os dois artistas lançaram juntos, um disco intitulado “Waldemar”, apenas com músicas daquele compositor⁴²⁸. Sobre a influência deste artista na sua geração, Nilson Chaves comenta:

O maestro era naquele momento o artista de mais nome brasileiro da Amazônia e, evidentemente, isso dava a nós uma admiração e um respeito muito grande por ele (...) então nós víamos o maestro assim como realmente um grande mestre, ele era o nosso mestre, era o nosso mestre maior, todos nós, artistas da época, sempre que podíamos estar perto do maestro sempre era de uma importância muito grande. (...)

⁴²⁶ Depoimento de Edgard Augusto, 2008, op. cit.

⁴²⁷ Vital Lima: violonista, cantor e compositor paraense nascido em Belém em 1954. Começou a destacar-se em festivais estudantis e universitários de meados dos anos 70. Fez parte do conjunto “Sol do Meio Dia”. Parte para o Rio de Janeiro na década de 70. A partir de 1975 passa a fazer parcerias com Hermínio Bello de Carvalho. Em 1978 lança seu primeiro LP “Pastores da Noite”. Em 1980 Lançou o LP “Chegança” que continha entre suas músicas a composição “Boi-bumbá” de Waldemar Henrique. Nos anos 80 junto com Nilson Chaves se destaca com um dos mais atuantes músicos paraense, inclusive como compositor de canções com a temática regional. Cf. SALLES, 2007, op. cit., p. 183.

⁴²⁸ CD Nilson Chaves e Vital Lima. *Waldemar*, Outros Brasis. Nº. CD OBR 003. Inicialmente lançado como LP em 1992.

hoje a gente usa muito a palavra ícone né, mas é como se fosse um grande ícone na época, era ele que a gente ia lá beber na fonte⁴²⁹.

Obviamente esta influência não foi unânime ou assimilada de maneira uniforme. Muitos artistas não tinham necessariamente Waldemar como um modelo a ser seguido, mas uma referência que era reconhecida e respeitada, já que ele foi um dos primeiros a falar das coisas da Amazônia musicalmente e de maneira sistemática. Simão Jatene, por exemplo, que como já vimos, era mais ligado à música de protesto, assim se referia àquele artista:

O que me impressionava na musica do Waldemar, obviamente, era a beleza das linhas da melodia dele. (...) mas na construção da letra, dessas coisas, não. De fato a postura da gente era questionar, não era cantar as nossas belezas, era questionar um pouco isso, a questão da pobreza, da desigualdade, da fome e da dor e essa coisa toda...⁴³⁰

Deve-se considerar também que a música de Waldemar Henrique era na maior parte das vezes executada para público erudito, na forma de música de câmara, daí que nem todos os músicos populares tivessem acesso à suas obras. Mas como informam alguns de nossos entrevistados⁴³¹, parecia que no meio intelectualizado de uma maneira geral ele era conhecido e reconhecido como um dos maiores artistas paraense, e, provavelmente, como maior artista ligado ao campo da música regional. Isso pode ser percebido também junto à crítica jornalística paraense. Desde os anos 30 este artista já era festejado nos jornais locais, mas, sobretudo a partir de seu retorno à Belém nos anos 60 isso se dará de forma mais forte. Vejamos um pouco da história de Waldemar e de como a sua obra foi representada pela imprensa paraense.

Waldemar Henrique da Costa Pereira nasceu em Belém em 1905 e faleceu em 1994 também em Belém. Viveu um curto período de sua infância em Portugal e voltou ao Brasil devido o impacto da Primeira Guerra Mundial. Apesar da oposição do pai, desde cedo se dedicou à música. Estudou com Sinhá Moura Palha e mais tarde ingressou no Conservatório Carlos Gomes⁴³², onde foi aluno do maestro Ettore Bosio. Estudou violino, violão, piano, canto, harmonia e composição, e mais tarde quando morava no Rio de Janeiro fez curso de regência, profissão esta abandonada devido seus problemas de visão. Apesar

⁴²⁹ Depoimento de Nilson Chaves, 2008, op. cit.

⁴³⁰ Depoimento de Simão Jatene, 2008, op. cit.

⁴³¹ Depoimento de Heliana Jatene, 2008, op. cit. Depoimento de João de Jesus Paes Loureiro, 2008, op. cit.

⁴³² Tradicional escola de música de Belém, fundada em 1895 com o nome de “Conservatório de Música”. Nesta época era uma das seções que se dividiu a antiga Academia de Belas Artes. Mas tarde recebeu o nome de “Instituto Carlos Gomes” e hoje é conhecido por “Conservatório Carlos Gomes”. É uma das instituições mais respeitadas no Pará no campo da educação musical, por lá já passaram várias gerações de músicos paraense, muitos dos quais partiram para a atuação na música popular. Cf. SALLES, 2007, op. cit. 100.

disso era carinhosamente chamado pela imprensa paraense de “maestro”. Com 17 anos compôs a canção “Minha Terra” que se tornaria sucesso nacional em 1935 gravada por Jorge Fernandes e regravada por Francisco Alves em 1946. Entre 1923 e 1924 divulgou em Belém suas primeiras composições para canto e piano. Em 1924 participou da revolta tenentista liderada por Assis de Vasconcelos no Pará, foi preso e expulso do exército acabando por dedicar-se totalmente à música. Em 1933 promoveu sob a denominação de “Noite da Canção Paraense” um programa em prol da valorização das artes locais. Em 1931 torna-se diretor artístico da Rádio Clube do Pará. Em fins de 1933 foi para o Rio de Janeiro com sua irmã Mara (Itália da Costa Pereira), considerada a sua principal interprete, e lá começou uma carreira nacional e internacional, com algumas idas ao exterior.

Fora do Pará trabalhou na Radio Philips, Radio Jornal do Brasil, Rádio Globo e Rádio Tupi. Além dessas atividades deu aula de música, trabalhou em gravadoras, cassinos, teatros, cinema, fez arranjos pra corais, etc. Fez músicas para o cinema nacional em filmes como “Cidade mulher”, “O Primo Basílio”, “O Fim do Rio”, “Joana Maluca” e “Um diamante e cinco balas”, do diretor radicado no Pará Libero Luxardo, entre outros. Musicou temas para o teatro como em “Morte e Vida Severina”, montado pelo Norte-Teatro Escola. Em sua longa carreira teve parceria com poetas e letristas como Antônio Tavernard, Bruno de Menezes, De Campos Ribeiro, Edgar Proença, Ruy Barata, Ascenso Ferreira, Jorge de Lima, entre outros. Dirigiu o Teatro da Paz de 1966 até 1980, período que tornou definitivamente a morar em Belém, chegando até a morar neste teatro.

Em Belém foi homenageado em vários momentos de sua vida, tendo um teatro na Praça da República com o seu nome (Teatro Experimental Waldemar Henrique) fundado em 1978, além de uma Praça no centro da cidade dedicada às programações oficiais da quadra junina. Fez parte da Academia Brasileira de Música, Academia de Música Popular do Rio de Janeiro, Academia Paraense de Música, Academia Paraense de Letras, Conselho Regional da Ordem dos Músicos do Brasil, Conselho Estadual de Cultura do Pará e Instituto Histórico e Geográfico do Pará. Foi interpretado por inúmeros artistas do Pará e do Brasil, e é considerado pelo meio artístico local como um dos maiores, senão o maior artista da Amazônia no século XX ⁴³³.

⁴³³ Não é nosso objetivo traçar a história completa deste artista e nem estabelecer com rigor as nuances da memória da música que surgiu a partir de sua atuação, pretendemos aqui apenas mostrar o esboço disso para nossos objetivos maiores que são entender a própria idéia de música regional no Pará e a atuação de intelectuais nesse processo, particularmente aqueles dos anos 60 e 70. Um trabalho mais completo sobre a influência de Waldemar Henrique requereria muito mais que um capítulo, coisa que não pretendemos e nem temos como desenvolver aqui. Para uma análise mais completa sobre a vida e obra deste autor veja: FILHO, Claver

Não pretendemos aqui dizer novamente o que já foi dito sobre este artista por uma já rica bibliografia, mas analisar como sua figura se estabeleceu como um marco importante para definição do que seria o regional na música paraense até hoje. Parte significativa desta memória pode ser traçada se verificarmos o que os jornais de Belém escreveram sobre esse artista durante várias décadas do século XX, principalmente a partir da década de 1960, quando ele volta à sua cidade natal após constituir carreira no Rio de Janeiro.

Desde cedo, as aparições de Waldemar Henrique foram saudadas por parte da sociedade paraense com muito orgulho. Em 1933 antes de ir definitivamente para o Rio de Janeiro, realizou um programa musical intitulado “Noite da Canção Paraense”, onde foi saudado pela imprensa local como um “victorioso da música regional” e “não somente um orgulho desta terra, mas uma glória da música brasileira”⁴³⁴. Parecia que começava aí a construção de um ícone da musicalidade regional paraense, uma simbologia que tenderia a ampliar-se nas décadas seguintes.

Muitos anos se passaram estando Waldemar Henrique distante de Belém, vivendo no Rio de Janeiro e conseguindo destacar-se com suas composições entre as décadas de 1930 e 1950. Nos anos 60, depois de manifestar inúmeras vezes o desejo de voltar para sua terra natal através de cartas a amigos⁴³⁵, acaba por retornar depois de algumas articulações de intelectuais locais que pediam ao governo estadual sua volta⁴³⁶. Foi nomeado em 1966 para o cargo de Diretoria de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado e um pouco depois para o cargo de diretor do Teatro da Paz, onde permaneceu por vários anos.

Mesmo estando distante de Belém, entre o início dos anos de 1930 e 1960 Waldemar Henrique tinha uma atuação destacada entre os músicos e intelectuais locais no sentido de liderar iniciativas de produções artísticas que tivessem como objetivo a valorização da arte produzida na região. Ainda em 1959 mandava um “recado aos musicistas e compositores paraenses” para a realização de uma “campanha séria e intensiva em favor da música erudita, folclórica e popular de autores paraenses, planejando a elaboração de uma espécie de coletânea musical”. Quem dava o recado era a escritora Lindanor Celina, que

Waldemar Henrique – o canto da Amazônia. Edições FUNARTE: Rio de Janeiro, 1978; OLIVEIRA, 2000, *op. cit.*; MARIZ, 1981, *op. cit.*; SALLES, 1970, *op. cit.*; dentre outros.

⁴³⁴ TASSO, Fernando. *Waldemar Henrique - um victorioso da música regional*. Este artigo é datado de 11/08/1933, mas não apresenta a fonte (jornal) onde teria sido publicado. Tivemos acesso a ele na pasta de recortes de jornais sobre Waldemar Henrique no Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA.

⁴³⁵ Transcrição de cartas de Waldemar Henrique mostrando interesse em voltar a Belém datadas de 1964 e 1966, confira em: FILHO, Augusto Meira. Síntese. *A Província do Pará*, Belém, 29 fev. de 1976. *Jornal Dominical*. 3º Caderno, p. 5.

⁴³⁶ FILHO, Augusto Meira. Gentileza. *A Província do Pará*, Belém, 12 set. 1976. *Jornal Dominical*. 3º Caderno, p. 5.

acrescentava o fato de que Waldemar Henrique “como criatura de larga visão e grandes sentimentos que é, não quis dormir sobre os louros conquistados, nem tão pouco guardar só para si tais sucessos”⁴³⁷. Para maior parte dos intelectuais paraenses, “o maestro” definia-se assim como uma liderança nas artes, que representava as coisas do Pará no restante do Brasil e até fora do país.

A influência da figura de Waldemar se dava também entre as novas gerações de intelectuais e artistas que surgiram na década de 60. João de Jesus Paes Loureiro foi um dos primeiros a reconhecer a contribuição deste artista às artes locais e sugeriu, em 1972, que fosse gravado um LP duplo com sua obra sob o patrocínio do Governo do Estado. Só mais tarde em 1976 o pedido de Paes Loureiro seria realizado⁴³⁸.

De uma maneira geral, a maior parte da produção jornalística através de artigos de opinião ou de reportagens sobre Waldemar Henrique destaca o fato de este ter sido um artista local que conseguiu fazer uma carreira de sucesso fora do Estado e até fora do Brasil. Neste sentido, seria ele um típico representante do norte do país levando para o Brasil e para o mundo as riquezas da cultura, do imaginário, do meio ambiente selvagem e do caboclo amazônico. Seria o “orgulho desta terra”⁴³⁹; “uma das raras glórias que o Pará pôde, até hoje, com justo desvanecimento, ostentar lá fora”⁴⁴⁰; “o que de mais alto, de mais extraordinário e de maior repercussão foi feito, nas artes, pela Amazônia (...) pelo talento de um caboclo da Amazônia”⁴⁴¹; um homem “que conquistou o mundo pelo seu gênio musical e poético, e que tinha esse mundo, praticamente a seus pés”⁴⁴²; “o paraense diante de quem os franceses caíram de joelhos (...) caíram em êxtase”⁴⁴³; cuja data de aniversário, que coincide com a da fundação do Teatro da Paz, deveria ser elevada à condição de feriado em homenagem ao “maior músico paraense deste século”⁴⁴⁴; e, aquele cuja presença se pensa até mesmo estar-se “diante de um santo”⁴⁴⁵.

Além dessas representações, Waldemar Henrique recebe uma série de outras qualificações que constroem uma imagem de centralidade na história da própria música brasileira e não só da paraense. Na crônica jornalística é visto muitas vezes como um marco

⁴³⁷ CELINA, Lindanor. Recado aos musicistas e compositores paraenses. *Folha do Norte*, Belém, 31 dez. 1959. Col. Minarete.

⁴³⁸ FILHO, Augusto Meira, 29 fev. 1976, op cit.

⁴³⁹ TASSO, Fernando, 11 ago. 33, op cit.

⁴⁴⁰ CELINA, Lindanor, 31 dez 1959, op cit.

⁴⁴¹ BRAGA, Genesino. Cancioneiro da Amazônia. *A Província do Pará*, Belém, 27 jun. 1976. 3º Caderno, p. 6.

⁴⁴² MALATO, João. Um crepúsculo iluminado. *O Liberal*, Belém, 6 abr. 1979. 1º Caderno, p. 6.

⁴⁴³ CELINA, Lindanor. “Gloria a Waldemar”. *O Liberal*, Belém, 8 jan. 1984. 1º Caderno, p. 23.

⁴⁴⁴ GODINHO, Sebastião. Ao mestre, com carinho. *O Liberal*, Belém, 15 fev. 1985.

⁴⁴⁵ CARNEIRO, W. Soares. Gratias, Leonam! *A Província do Pará*, Belém, 1989. 2º Caderno, p. 4.

antecipador de tendências musicais que se tornaram fundamentais para a história da cultura nacional, como é o caso da Bossa Nova. Como se sabe, este gênero musical tem suas origens ligadas à incorporação de elementos do *Jazz* norte americano, particularmente o *Cool* e o *Bop*, ao samba urbano carioca durante a década de 50. O termo “bossa” surgiu ainda como gíria nos anos de 1930 e foi usado por artistas como Noel Rosa, significava à época algo parecido a “charme” e “humor”. Mais tarde jovens de classe média carioca, gente bonita e cheia de “bossa”, como se dizia à época, moradores de apartamentos de Copacabana e Ipanema desenvolveram um gênero de samba intimista e com harmonias dissonantes, também influenciados pelo impressionismo francês. Entre estes jovens músicos, compositores e interpretes, que iriam fazer muito sucesso a partir de fins da década de 1950, encontramos Tom Jobim, Roberto Menescal, Carlos Lira, João Donato, João Gilberto, Nara Leão, Elizeth Cardoso, Vinícius de Moraes, Ronaldo Bôscoli, Elis Regina, conjuntos como Zimbo Trio, Tamba Trio, Os Cariocas e tantos outros artistas. De maneira geral, considera-se o marco inaugural da Bossa Nova o LP “Canção do amor demais” de Elizeth Cardoso, lançado em 1958, mas foi com a canção “Desafinado”, de Tom Jobim e Newton Mendonça de 1959, celebrizada na voz de João Gilberto, que o estilo bossanovista se efetivou como tal ⁴⁴⁶. Qualquer análise da historiografia brasileira sobre a música popular vai localizar a Bossa Nova como um marco central para a constituição da canção no Brasil. Desta forma é que Luiz Tatit define a influência duradoura deste gênero como um “nó do século” na música popular, criando assim um “projeto de depuração de nossa música, de triagem estética, que se tornou modelo de concisão, eliminação dos excessos, economia dos recursos e rendimento artístico” que se difundirá a partir dos anos 50 como um dos modelos centrais da música popular brasileira, tal como já falamos acima ⁴⁴⁷.

De modo geral, as origens da bossa-nova estão ligadas ao cenário cultural carioca dos anos 50 e à influência externa do *jazz*, como já dito. Mas não para parte da crítica identificada com a trajetória de Waldemar Henrique. Para estes, as origens desse gênero vêm de outra vertente e passa necessariamente pela figura deste artista. É neste sentido que Claver Filho considera: “Waldemar conheceu, de fato, aqueles inícios, aqueles jovens viviam em seu apartamento no Rio de Janeiro, e ele orientou quase todos eles”, e continua, criando uma dúvida que daria outro rumo para a história da música popular brasileira:

⁴⁴⁶ Confira a respeito o verbete “bossa-nova” em HENRIQUE, 2004, op. cit. p. 55-56.

⁴⁴⁷ TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia/São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. p. 179.

Será que uma música como Tamba-tajá, cuja primeira parte é tão horizontal e a segunda é que se mexe, não foi a origem de entre outras, o Samba de uma nota só? Compare-se a pequena tessitura de boa quantidade de trechos de bossa-nova, e talvez coincida com a tessitura das músicas do músico do Pará⁴⁴⁸.

Claver Filho continua, no mesmo artigo, e considera que a partir dos ritmos regionais da obra de Waldemar Henrique, como em “Boi Bumbá” ou “Coco peneruê”, é possível estabelecer uma relação com o estilo bossanovista que surgirá mais tarde no Rio. Para ele, essas músicas já traziam a base do que seria esse movimento mais tarde, e tais obras, “sendo ouvidas com frequência, podem ter ficado no subconsciente daqueles meninos [os fundadores da Bossa Nova] que com ele [Waldemar Henrique] conviviam”⁴⁴⁹.

Além de Claver Filho, outros autores também defenderam a influência de Waldemar Henrique sobre a geração que formará o movimento carioca. Vicente Salles em texto posterior à sua morte lembrava a boa vontade deste artista em ensinar os músicos mais novos e passar para a partitura idéias que se encontravam vagas em suas cabeças, e afirma:

(...) era músico bem formado e tinha o dom do tom. Logo a melodia se harmonizava e o autor saía feliz da vida, acreditando que as notas do papel foram todas criadas por ele, ignorava que a mão do mestre colocou-se no tom adequado e mais do que isso a enriquecera de ornamento bossanovísticos, e revestiu-a no acompanhamento do piano de bem elaborada harmonia⁴⁵⁰.

Seja como for, vê-se aí um esforço de construção de uma nova visão da história da música popular brasileira que coloca o artista paraense no centro. Segundo essa visão, a Bossa Nova, movimento dos mais importantes dessa história nacional, teria pelo menos parte de sua origem no norte do país, na obra de um dos seus maiores representantes, o compositor das coisas da Amazônia.

Como representante da musicalidade tipicamente do norte do país, Waldemar Henrique é retratado muitas vezes como uma espécie de protagonista da valorização dos aspectos populares e regionais da Amazônia, e neste momento sua filiação ao modernismo se coloca claramente. O próprio Waldemar Henrique reconhece sua dívida com este movimento,

⁴⁴⁸ FILHO, Claver. “Música popular jamais se desnacionaliza...”. *Correio brasiliense*, Brasília, 20 jul.1978. Segundo Caderno, p. 3. Devemos considerar que Claver Filho apesar de não ser paraense participou de acalorados debates sobre a obra de Waldemar Henrique com a crítica jornalística paraense já que foi o ganhador do concurso nacional de monografias sobre este artista, estabelecido em 1978 pela FUNARTE, cujo resultado foi a publicação de um livro intitulado *Waldemar Henrique – o canto da Amazônia*, op cit.

⁴⁴⁹ Ibidem.

⁴⁵⁰ SALLES, Vicente. Waldemar, tão perto, tão longe. *A Província do Pará*. Belém, 4 Jun. 1995. Caderno de Domingo, p. 3. Para uma outra defesa da tese de Claver Filho sobre a influencia deste autor sobre a bossa-nova nos jornais, ver: SILVEIRA, Rose. Acima e além da barra do compasso. *O Liberal*, Belém, 2 Abr. 1995. Caderno Cidades, p. 3.

mas parece estar mais ligado ao que ocorria no Sudeste do país, com Mário de Andrade e Villa-Lobos, do que com o que ocorria em Belém dos anos 30. À Mário de Andrade, em sua visão, coube a condição de líder do movimento na música:

Tive um contato grande com ele, espécie de professor de nacionalismo na música. Defendia a idéia de que o compositor deveria dedicar-se à música nacionalista, mergulhando nas raízes do folclore brasileiro e deixando de ser subserviente ao *folk* americano. Percebi como suas idéias eram inteligentes e fiz uma grande pesquisa de âmbito nacional, em especial na Amazônia, começando a trabalhar uma obra de caráter amazônico⁴⁵¹.

Mas, mesmo ligado ao que ocorria no sudeste do país, ele é visto também como um dos representantes da geração de artistas que “sacudiram o espírito novo da Planície, embalados no canto infinito da terra, (...) para o comando das substâncias vivas de uma era que começava”⁴⁵². Essa geração, como já sabemos, é a de Bruno de Menezes, De Campos Ribeiro, Abguar Bastos e outros que já nos referimos. Neste sentido que Waldemar Henrique, com sua música e os temas que escolheu para cantar, “se encontra musicalmente com o povo”⁴⁵³ e era entendido muitas vezes como ator principal, quase um herói, das mudanças de mentalidade artística e social das décadas iniciais do século XX no Pará:

Há quarenta anos, ele e sua irmã Mara (...) nos ensinaram, a todos nós amazônidas, um modo novo de sentir e ouvir e amar a doce terra amazônica, na essência emocional de suas lendas, de seus mitos de seu folclore, guardando a pureza dos sentimentos que recebemos de nossos avós. Todas as espúrias teorias, que então desnaturavam a expressão genuína da nossa herança cabocla, ele as banuiu da sua interpretação de músico e poeta caboclo e, fundado em saudáveis razões estéticas, construiu – e para sempre! – uma arte de riqueza expressionista da consciência amazônica (...) ⁴⁵⁴.

A imagem de Waldemar Henrique como o maior músico e representante da cultura amazônica é, portanto, construída desde as primeiras aparições deste músico ainda nos anos 30 e se prolonga pelas décadas seguintes, se efetivando em outros momentos importantes como no período de seu retorno para Belém nos anos 60; no ano de sua morte em 1995 e em seu centenário de nascimento em 2005. Porém, de todos esses períodos, um dos mais

⁴⁵¹ HENRIQUE, Waldemar *apud* RANGEL, Maria Lúcia. “Não vivo do passado, mas do que faz agora”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 14 Abr. 1979. Caderno B, p. 5. Sobre a influência de Villa-Lobos, ver: HOHLFELDT, Antônio. Waldemar Henrique, uma história viva da música coral no Brasil. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 12 out. 1973. 1º Caderno, p. 15.

⁴⁵² BRAGA, Genesino. *Cancioneiro da Amazônia*, op cit.

⁴⁵³ ALMEIDA, Laila. Intimidade. Belém, 18 Fev. 1973. 2º Caderno. Não há referência ao número de página e ao jornal de onde se retirou este artigo. In: Pasta de Artigos de Jornais sobre Waldemar Henrique no Acervo Vicente Salles, do Museu da UFPA.

⁴⁵⁴ BRAGA, Genesino. *Cancioneiro da Amazônia*, op. cit.

importantes para a nossa análise tem início com seu retorno à Belém, no momento em que assume a direção do Teatro da Paz em 1966.

Por uma acaso da história, o nascimento de Waldemar Henrique coincide com o aniversário de fundação do suntuoso teatro localizado à Praça da República, centro da cidade de Belém. O Teatro da Paz foi fundado em 15 de Fevereiro de 1878, no período áureo da produção da borracha, e simbolizava um momento de riqueza sem precedentes da elite local entre fins do século XIX e início do século XX⁴⁵⁵. O nascimento de Waldemar Henrique se deu em 15 de fevereiro de 1905, vinte e sete anos após a fundação do teatro e ainda em um momento de grande atividade devido à presença de óperas do exterior e espetáculos de todos os tipos, que atendiam aos gostos refinados das elites locais. Desde o início dos anos 70 quando o artista paraense já dirigia o teatro, a data deste aniversário conjunto passou a fazer parte de uma simbologia que lembrava ao mesmo tempo a era áurea de riqueza e luxo da capital do estado e a presença e atuação do que era considerado o maior artista paraense vivo, aquele que melhor cantou as nossas coisas e belezas regionais. Parecia que falar de Waldemar Henrique para boa parte da imprensa paraense, nestes períodos de comemoração do duplo aniversário, era falar de um tempo que não voltaria mais, de um tempo de suntuosidade e beleza perdidas pela elite econômica e cultural do estado.

De certa maneira a ação do artista nestes momentos lembrava que o Pará precisava de vez em quando de ações que o elevassem à condição de centro cultural como fora outrora. Precisava de “uma consagraçãozinha”, como observou a escritora Lindanor Celina ainda em fins dos anos 50 ao referir-se à atuação de Waldemar Henrique⁴⁵⁶. A cada aniversário, falar do teatro era falar do seu diretor e ícone das artes locais. Ao completar 95 anos de fundação do teatro, considerava o poeta João de Jesus Paes Loureiro: “Por isso (...) eu louvo a luta pelo teatro vivo em você, eu louvo o teatro vivo que você reabilitou para a cidade (...). E louvo também porque é o seu aniversário (...). O teatro ficará com sua legenda. Você há de ficar com suas canções”⁴⁵⁷.

Em 1978, quando o Teatro da paz completava seu centenário e Waldemar Henrique completava 73 anos de idade, um episódio mexeu com os artistas e intelectuais locais e causou bastante polêmica em torno da data comemorativa. Acontece que dentre as atividades previstas para a comemoração do centenário do teatro estava a inauguração de uma

⁴⁵⁵ Sobre o período áureo da produção gomífera na Amazônia e as consequências no modo de vida das elites das principais cidades da região como Manaus e Belém, ver: SARGES, Maria de Nazaré. *Riquezas produzindo a Belle-Époque (1870-1912)*. Belém: Paka-Tatu, 2000, DIAS, Edinéia Mascarenhas. *A ilusão do Fausto – Manaus 1890-1920*. Manaus: Valer, 1999, e DAOU, 2000, op. cit.

⁴⁵⁶ CELINA, Lindanor. “Gloria a Waldemar”. *op cit*.

⁴⁵⁷ LOUREIRO. João de Jesus Paes. Teatro Waldemar. *Folha do Norte*. Belém, 15 fev. 1973. 1º Caderno, p. 8.

placa homenageando a data festiva. Porém, ao ser descerrado o pano que cobria a placa na noite de 15 de fevereiro daquele ano, todos os presentes notaram que o nome do diretor do Teatro da Paz há doze anos, Waldemar Henrique, não era citado, não aparecia seu nome no novo monumento que se inaugurava.

A comoção foi geral, de todos os lados se ouviram reclamações pelo ocorrido. Diante dos “protestos gerais”⁴⁵⁸, o Secretário de Cultura, Desportos e Turismo, Olavo Lyra Maia, alegou que a omissão decorreu de um erro dos artesões que fizeram a placa e que logo este erro seria resolvido com uma nova placa, onde constaria o nome do ilustre diretor do teatro. De outro lado, o imortal da Academia Paraense de letras, Georzenor Franco, reclamava deste fato e se perguntava se seria mesmo um problema de esquecimento ou teria algo mais, fazendo eco aos questionamentos de vários artistas e intelectuais naquele momento: “Se a omissão foi um lapso ainda é desculpável. Mas, de propósito, seria imperdoável” e completava dizendo acreditar na inocência do governador Aloysio Chaves que já havia “dado provas de que é amigo de Waldemar Henrique”⁴⁵⁹.

Seja como for criou-se um clima de desconfiança geral, e de todos os lados comentavam se teria mesmo sido um erro, um esquecimento, ou fora um desagravo proposital à figura muito querida de Waldemar. Para homenageá-lo e ao mesmo tempo mostrar o descontentamento com o ocorrido, “os mais expressivos intelectuais paraenses” realizaram um coquetel na Academia Paraense de Letras, em 24 de fevereiro daquele ano, onde além de discursos, desabafos e muito debate sobre o caso houve homenagens com a apresentação da bateria da “Escola de Samba Quem São Eles”, apresentações musicais com a obra de Waldemar Henrique pelo violonista Joel Pereira, o oboista Luiz Biriotti, que veio a Belém exclusivamente para participar das comemorações do centenário do teatro, performance e discursos de vários outros artistas paraenses como Cláudio Barradas, e a pintura de um quadro retratando o homenageado feito em nanquim sobre papel cartão, pelo artista plástico Augusto Morbach ⁴⁶⁰.

⁴⁵⁸ “É preciso haver Sexta-Feira Santa para haver Páscoa”. *O Estado do Pará*. Belém, 26 Fev. 1978.

⁴⁵⁹ Ibidem.

⁴⁶⁰ Ibidem.

Fotografia 5: Encarte de CD em homenagem aos 100 de nascimento de Waldemar Henrique.



Fonte: CD *Waldemar Inédito e Raro Henrique*, Projeto Uirapuru v. 14, SECULT, 2005.

Na ocasião do coquetel a professora Anunciada Chaves, que à época era presidente do Conselho Estadual de Cultura, comentou a importância do duplo aniversário e do que ocorreu com o caso da placa, e acabou por afirmar o que parecia ser uma visão geral sobre a relação entre Waldemar Henrique, a música e o Teatro da Paz: “Eu acho que o nome de Waldemar Henrique está tão ligado à música e ao Teatro da Paz que nada se pode fazer em relação a uma e a outro sem lembrar a figura admirável do grande compositor paraense”⁴⁶¹. Em meio à polêmica e a boatos de que Waldemar iria embora de Belém ou pelo menos deixaria a direção do teatro, no final do coquetel os ânimos se acalmaram quando o próprio artista envolvido reconheceu que após umas férias rápidas voltaria ao cargo que ocupava há tantos anos. Muitos anos mais tarde esse acontecimento ainda era lembrado pelo compositor

⁴⁶¹ Ibidem.

paraense que se dizia recuperado do trauma, mas mostrava também que esse foi um dos episódios que mais lhe marcaram por toda a vida⁴⁶².

Se de um lado o caso da placa no centenário do Teatro da Paz serve para mostrar a importância e a quase unanimidade de que era objeto o artista Waldemar Henrique no que diz respeito às artes e música paraense na segunda metade do século XX, de outro lado a relação com o teatro e todo o simbolismo que ele traz nos faz perceber que a música regional no Pará era marcada por uma memória bastante específica, de um tempo relativamente bem determinado por artistas e intelectuais paraenses. Um tempo que se era visto como findo por um lado, encontrava-se vivo na própria figura de Waldemar, assim como em monumentos como o teatro centenário. Esse tempo áureo seria ainda a *belle-époque* paraense? Vejamos.

O escritor Claver Filho que ganhou o prêmio da FUNARTE em 1978 com uma monografia que falava sobre a obra de Waldemar Henrique, foi um dos intelectuais que mais exibiram uma ligação da figura de Waldemar com um “tempo de glória” que teria passado o Pará no início do século XX. Ao explicar a estrutura de seu livro nas páginas dos jornais locais, ele estabeleceu uma ligação muito importante entre o passado e o presente na música paraense, a ligação da obra do compositor paraense e um tempo de grande riqueza econômica e artística. Claver Filho explicou que seu livro estava dividido em três partes, sendo a segunda e a terceira dedicadas a depoimentos de Waldemar e à análise das partituras de sua obra, respectivamente, e a primeira parte, mais propriamente histórica, tem um desenvolvimento em ABA, como fala o autor:

Na primeira parte está a evolução do artista desde 1905, quando tinha início a “decadência” da borracha na Amazônia e, ao longo de nove capítulos, chega (*sic*) ao centenário do Teatro da Paz, do qual Waldemar é o diretor. Essa parte, por incrível que pareça, resultou inconscientemente, na forma ABA (...), pois o “A” seria o surgimento do Teatro da paz, “B” a permanência de Waldemar no Rio de Janeiro, o “A” seria a volta do músico ao Pará e o centenário do teatro que dirige⁴⁶³.

Como se vê, a história que se estabelece sobre Waldemar Henrique lhe liga necessariamente a um tempo em que o Pará, representado pelo Teatro da Paz, era um centro cultural importantíssimo no Brasil, fruto da riqueza da economia da borracha que se desenvolvia até as primeiras décadas do século XX. Waldemar nasce em uma fase de plena atividade do Teatro e se desenvolve musicalmente ainda neste período, já que começa a

⁴⁶² HENRIQUE, Waldemar *apud* GODINHO, Sebastião. A última entrevista de Waldemar Henrique. *A Província do Pará*. Belém, 29 Mar. 1995. Caderno 2, p. 7.

⁴⁶³ FILHO, Claver. Porque escrevi “O canto da Amazônia”. *Correio Brasiliense*. Brasília, 11 Jul. 1978. Segundo caderno, p. 3.

compor muito cedo. Sua música de certa maneira, para a memória artística do Pará, se liga e esse tempo e isso se comprova mais ainda com o seu retorno à Belém, já nos anos 60, para assumir a direção do “Da Paz” e toda a ligação simbólica entre ele e o teatro, como já vimos.

Em outro artigo publicado quando de sua vinda a Belém para o lançamento do livro em homenagem ao maestro, Claver Filho fala um pouco da Belém de outrora, antes de falar de fato a que veio, e começa sua descrição em dois pontos históricos de Belém, o palacete Bolonha, - imponente prédio misto de *art-nouveau* e neoclássico, localizado às proximidades da Praça da República no centro de Belém, e que é um dos resquícios arquitetônicos do tempo áureo da economia da borracha na cidade – e o Teatro da Paz. Termina o texto como começou, com um ar de reminiscências de uma cidade que não viveu, mas que guarda em seus monumentos e em certas pessoas como em Waldemar, a memória de tempos passados. A idéia de Belém como “terra que já teve” é muito forte em seu texto:

Do quiosquezinho externo, onde outrora Francisco Bolonha tocava flauta, acompanhando a esposa, a carioquinha Alice Tem-Brink, que possuía uma bela voz, pude ver a quantidade de mangueiras existentes em Belém, não só nos quintais, como geralmente acontece, mas nas ruas e nas praças, formando abóbadas de grande beleza. (...) O Teatro da Paz, embora revestido com aquele rosa pouco atraente, não permite adivinhar as belezas de seu interior, como a realização de um sonho do presidente Jerônimo Coelho. (...) Parece que há muito tempo o fosso da orquestração não serve para um autêntico conjunto instrumental de ópera (...). Tudo mais no teatro da Paz foi realizado com muito requinte, acusando origem num período de muita riqueza, produto da borracha. (...) é triste ver o abandono dos coretos interessantíssimos, com o madeirame apodrecendo, sem uso, sem música. E muitos músicos dedicados, sem incentivo e... sem música.⁴⁶⁴

Contudo não era só o estudioso da obra de Waldemar Henrique que se ressentia de um tempo passado na música e nas artes belenenses. Outros articulistas escreviam constantemente nos jornais de maneira melancólica e saudosista. Geraldo Brasil, ainda em 1979, ressentia-se do fato de que o povo brasileiro, e o paraense em particular, não tinha o costume de cantar trechos de óperas nas ruas e praças como ocorria em outros lugares do mundo. Dizia ele: “ainda é uma verdade que o povo italiano entoa nas ruas trechos de óperas, especialmente de seus autores mais queridos”. Faltava-nos tradição, segundo sua opinião, mesmo que tenha sido aqui em Belém que tivemos a oportunidade de conviver com Carlos Gomes em seus últimos dias de vida, já que este escolheu esta cidade para morrer: “Mas nem pelo fato do autor de ‘O Guarani’ e ‘Fosca’ ter escolhido esta cidade para viver seus últimos anos, Belém não transparece o menor resquício da ‘belle époque’ através de seu povo (...)”.

⁴⁶⁴ FILHO, Claver. Um pouco da música de Belém. *Correio Brasiliense*. Brasília, 17 Mar. 1979. Segundo caderno, p. 3.

Porém, apesar da falta de tradição e da falta de reconhecimento dos grandes artistas brasileiros como Carlos Gomes, Belém não ia tão mal assim, já que podia contar com a presença e atuação de um de seus maiores filhos: “a presença e atuação de um dos mais genuínos compositores brasileiros entre nós, um artista de primeira plana de criatividade nacional e que tem sabido revitalizar as nossas raízes (...)”⁴⁶⁵, o compositor e músico Waldemar Henrique. Mais uma vez passado e presente se encontram nas visões de jornalistas e intelectuais paraenses e de fora, sobre a obra deste artista.

Essa perspectiva fica ainda mais clara em outro texto do mesmo ano, de alguns meses antes, escrito por Joaquim Inojosa, ao referir-se à relação entre vida econômica do período da riqueza da borracha e vida artística no Pará. Ele faz também um percurso muito parecido indo da era de ouro das artes no Pará, a era da borracha, até sua continuação em Waldemar Henrique:

Em começo foi o Teatro da Paz, em Belém do Pará, seguido do Teatro Amazonas, em Manaus. (...) Pode o Teatro da Paz ostentar na sua história a direção de Carlos Gomes, como o canto de cisne de sua vida artística. E todo o esplendor do fim de século, que a república, o menos que lhe iria dar, excetuando a presença do autor da ópera “O Guarani”, foi a decadência, numa demonstração de que economia e arte se entrosam. Economia forte, arte florescente; do contrário desabam ambas. Caiu a borracha, fechou o teatro. Até que melhores dias o viessem reaparelhar para novos êxitos. Aquele pano de boca vindo de Paris recebido em festas, permaneceu como símbolo da era faustosa. Mas, que tem de ver a arte com o teatro? Essa continuou no espírito dos filhos do Pará, como acontece com Waldemar Henrique (...) ⁴⁶⁶.

Esse tipo de representação que via Waldemar como uma espécie de continuador de um tempo de riqueza econômica e cultural que já não existiria mais, continuará sendo elaborado em períodos posteriores ao estudado aqui. Em 1995, sob o luto da perda de Waldemar Henrique, Vicente Salles compara sua morte com a de Carlos Gomes de maneira bastante representativa:

Waldemar na minha lembrança também é da última visita, estirado no fundo de uma rede, como Carlos Gomes finando-se da mesma forma (...). Essa lembrança tão parecida com a de Carlos Gomes, me machuca (...). A lucidez vencia o corpo quase imobilizado, sem forças, no fundo da rede. Senti o forte aperto de mão, aqueles ossos apertando minha mão, tão perto e tão longe. Waldemar Henrique e Carlos Gomes. A mesma cena ⁴⁶⁷.

⁴⁶⁵ BRASIL, Geraldo. Paraense e universal. *O Estado do Pará*. Belém, 02 Ago. 1979. Coluna Artefatos. Segundo Caderno, p. 4.

⁴⁶⁶ INOJOSA, Joaquim. Defesa de tradições Amazônicas. *A Província do Pará*. Belém, 13 Jun. 1979. 1º Caderno, p. 6.

⁴⁶⁷ SALLES, Vicente. Waldemar, tão perto, tão longe, op cit. Não temos espaço aqui para comentar o período da morte de Waldemar Henrique, assim como seu centenário de nascimento já que se afastaria demasiadamente de nosso período de estudo, porém, cabe salientar que a memória deste artista se manifesta tal como abordamos

Desta maneira, a figura de Waldemar Henrique é vista por boa parte da intelectualidade e mundo artístico paraense na segunda metade do século XX como o representante maior da música regional, da música que fala das coisas da Amazônia. A memória da música regional é fundamentalmente ligada à sua atuação, particularmente a partir do momento em que este volta à Belém e assume a direção do Teatro da Paz. Por outro lado, tais representações sobre este artista estão intimamente ligadas à idéia de um tempo glorioso no mundo das artes paraenses, tempo este sustentado pela riqueza da produção da borracha na região, a *belle-époque* amazônica. A obra de Waldemar seria um produto tardio de um tempo de grande fertilidade artística e riqueza econômica que já passara.

Provavelmente foi Vicente Salles o primeiro a ressaltar o vigor e qualidade dos músicos dos anos 30 no Pará, mesmo em um contexto de crise da economia, como já vimos anteriormente⁴⁶⁸. Ao mostrar em seus livros que aquela geração de músicos, da qual fazia parte Waldemar Henrique, foi muito importante e criativa, Salles acabou por estabelecer, intencionalmente ou não, um contra ponto com o que Mário Faustino apelidou nos anos 50 de “Luteciomania” (palavra que deriva de Lutecia, nome de Paris ainda sob Império Romano). Faustino afirmava que a “Luteciomania” seria a tendência na elite e na intelectualidade paraense, e na população de modo geral, em ver o período do *boom* da borracha como a era de ouro perdida da civilização da *Belle Époque* amazônica. Naquele momento Paris era o modelo de civilização que Belém buscava copiar, e que, depois da crise da produção gomífera, viu-se desaparecer⁴⁶⁹. Ao demonstrar o vigor da geração de músicos dos anos 30 e 40 do século XX, Salles, pelo menos do ponto de vista da produção musical, acaba por minimizar os efeitos da crise econômica desse período sobre o mundo das artes e, tenta dar uma resposta à nostalgia presente nos discursos sobre a arte no Pará pós-crise da borracha.

aqui. Em particular cabe fazermos referência à série de homenagens que ocorreram durante todo o ano de 2005, data de seu centenário, que foram: Mostra itinerante “Waldemar” com doze painéis com fotos e texto que circulou nas escolas públicas e particulares de Belém durante todo o ano de 2005; Exposição “Waldemar, centenário de nascimento” com fotos, mapas, correspondências e objetos pessoais, no Museu do estado do Pará; Mostra de filmes musicados pelo maestro no Cine-Teatro Estação; Feira Pan-Amazônica do Livro com o tema “Waldemar Henrique”; Lançamento de CDs “Waldemar Inédito e Raro Henrique” e tempos depois o segundo volume deste CD, “Waldemar Seresteiro”, “Um Réquiem Para Waldemar”; Restauro do acervo de Waldemar Henrique no Museu da Imagem e do Som do Pará e preparação de um CD-Rom deste material; Exposição de doze artistas plásticos sobre a obra do maestro na Galeria de Arte da UNAMA (Universidade da Amazônia); Criação do “Premio Waldemar Henrique” de incentivo à criação artística na música, dança, áudio-visual e dramaturgia, promovido pelo CENTUR e FUNTELPA; além de saraus literários tendo esse artista como tema, exposições, filmes e debates em escolas públicas da região metropolitana durante todo o ano de 2005. Todas essas atividades fartamente divulgadas pela imprensa local.

⁴⁶⁸ SALLES, Vicente. *Música e Músicos no Para*. 1970, op cit.

⁴⁶⁹ Sobre essa questão confira: MENDES, Armando Dias. *A Cidade Transitiva*: rascunho de recordância e recorte de saudade da Belém do meio do século. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 1998. (Série Memória Paraense, 2 v.). p. 103.

A valorização da figura de Waldemar Henrique, neste sentido, pode ser entendida como um resquício desta “luteciomania” de que falava Mario Faustino, na medida em que neste artista tem-se ainda a representação da ligação com aquele tempo, um tempo que não volta mais: a idéia de Pará como a “terra do já teve”⁴⁷⁰. A própria crítica jornalística muitas vezes não entendia o porquê de Waldemar ter voltado ao Pará, já que aqui seria uma terra propícia apenas para vir morrer, uma vez que não mais sustenta e valoriza os valores artísticos como outrora:

O que é que ele espera que os paraenses lhe ofereçam? Um nome sovinado, numa triste placa de mármore, da qual só não foi excluído porque a imprensa inteira protestou? Uma cadeira na Academia de Letras local, onde o Mobral teia muito o que fazer se lá entrasse? Uma fossilização em regra no vetusto Instituto Histórico? (...) Deixa de ser besta Waldemar. Volta para os grandes cenários de tua vida, e aproveita este luminoso crepúsculo dos teus setenta anos, para aturdir o Brasil e o Mundo com as radiosas projeções de teu gênio e de tua arte. (...). O Pará é uma terra para onde a gente só volta para morrer – e para ser esquecido de vez⁴⁷¹.

Constrói-se assim uma música regional que fala de uma Amazônia mítica e selvagem, de lendas e do cotidiano do caboclo amazônico ao mesmo tempo em que se rememora melancólica e nostalgicamente um tempo de riqueza e prosperidade da região, uma época em que o Pará “já teve” – pelo menos na imprensa paraense e nos discursos dos intelectuais é essa imagem que se estabelece.

Mas, ao mesmo tempo em que Waldemar Henrique é visto por muitos artistas e intelectuais paraenses como a “própria musicalidade amazônica, que soube captar como um elemento nativo da floresta”⁴⁷², possivelmente outras alternativas se faziam na música paraense. Enquanto o “maestro”, como era carinhosamente chamado, fazia uma música “verdeamazônica”, “pura” e “boa”, representando a “magia amazônica” e o “amor da terra e dos homens”⁴⁷³, outras músicas se faziam nas ruas de Belém e se somaram a essa tradição que se construía. Uma delas, talvez a mais importante para nossa análise, era o carimbó, que

⁴⁷⁰ Ibidem, p. 27.

⁴⁷¹ In: MALATO, João. Um crepúsculo iluminado. *O Liberal*. Belém, 6 Abr. 1979. 1º Caderno, p. 6. No mesmo sentido é o que escreve Mizar Bonna anos depois se referindo a um programa de TV que apresentou uma música de Waldemar Henrique como se fosse de outro autor, Victor Simão: “Só acontece mesmo, com ‘nós’, paraenses bobos, que não temos a capacidade de ficar de olho no que é nosso. Também, cá entre nós poucos paraenses conhecem de tão extraordinário compositor. Continuamos com a mania de não saber dar valor aos nossos valores. Essa é que é a verdade! (...) Gente precisamos acordar! Acordar só, não! Precisamos abrir os olhos! Os nossos valores são extraordinários e só descobrimos tanto tempo depois...”. In: BONNA, Mizar Klautau. Tadinho de “nós”... *A Província do Pará*. Belém, 22 Dez. 1984. 1º Caderno, p. 4.

⁴⁷² PEREIRA, João Carlos. Uma festa de amor. *O Liberal*. Belém, 04 Dez. 1983. 1º Caderno.

⁴⁷³ Ibidem.

se urbanizava e tornava-se popular no Pará e no Brasil. Vejamos um pouco desta história agora.

CAPÍTULO 3

O carimbó e a música popular paraense

3.1. Breve história da urbanização do carimbó.

Até aqui falamos da atuação do que foi definido anteriormente como elite intelectual na música paraense. Boa parte do que se tornou mais tarde uma tradição de música popular de caráter regional foi resultado da ação de uma série de personagens, dentre os quais os intelectuais (poetas, letristas, músicos, estudantes, militantes, jornalistas, etc.) de que tratamos. No capítulo anterior tentamos mostrar que a geração de artistas e intelectuais dos anos 60 e 70 de alguma maneira seguiam uma tendência anterior a eles que remonta principalmente ao modernismo. A busca do popular estava, neste sentido, ligada não só a fatores políticos e ideológicos da conjuntura da década de 60 e 70. Vimos também que alguns personagens como Ruy Barata e Waldemar Henrique faziam uma ligação entre gerações diferentes.

Neste capítulo final trataremos ainda destes personagens, mas agora também do aparecimento de outros artistas de extrato popular no cenário da MPB local. Na verdade, veremos como para além da atuação destes indivíduos de setores médios e intelectualizados da sociedade, surge no início da década de 70 um movimento de valorização, urbanização e comercialização de um gênero do folclore popular comum até então somente nas cidades interioranas ou nas regiões rurais do estado. Tratava-se do carimbó, que definimos rapidamente no primeiro capítulo desta dissertação. A história de sua urbanização e transformação em música popular no Pará é importante para entendermos a formação da música popular paraense e a participação de outros personagens - advindos de setores populares - que tiveram também a atuação de “intelectuais” da música popular, apesar de não pertencerem à elite vista anteriormente e não ocuparem socialmente o mesmo lugar que aquele grupo.

Antes de entrarmos de fato nesta história, caberá uma rápida conceituação do que falamos até aqui como “música popular” (ou também “canção popular”): O que entendemos por música popular pode ser caracterizado como um produto cultural típico do século XX,

pelo menos na sua forma fonográfica, ligada a um mercado consumidor predominantemente urbano e à busca de excitação corporal e/ou emocional. Seu surgimento tem direta relação com o processo de urbanização e aparecimento de contingentes de classes médias e populares concentradas nas cidades do ocidente a partir do final do século XIX e início do século XX. Essa música reuniu uma série de elementos musicais, poéticos e performáticos da música erudita, da música folclórica e do cancionero político e religioso dos séculos XVIII e XIX⁴⁷⁴. Desta maneira, a música popular é informada pela música erudita e música folclórica, mas não se confunde com estas duas. A música folclórica é geralmente definida como fruto das manifestações populares espontâneas, geralmente de tradição oral, anônima e profundamente enraizada em costumes de populações tradicionais de vários lugares do mundo. Já a música dita erudita ou música clássica está relacionada à arte feita nos salões nobres de cortes, burguesias ou igrejas, é conhecida também como música de concerto, ou música “séria”, executada em espaços diferentes do contexto popular ou folclórico⁴⁷⁵.

Importa observar ainda que no período que propomos analisar, a noção de música popular brasileira, que tomará corpo definitivo com instituição da sigla MPB, terá uma caracterização bem marcada que lhe permitirá diferenciar-se frente à música erudita ou clássica e à música de caráter folclórico. Assim, essa “música popular brasileira” tenderá a ser reconhecida como a música urbana, veiculada pelas rádios e discos e, posteriormente, pela televisão. Dentro deste espectro amplo, terão importância particular as canções marcadas ideologicamente pelos debates políticos e culturais dos anos de 1960 e 1970. Como observa Sandroni:

A concepção de uma “música-popular-brasileira”, marcada ideologicamente e cristalizada na sigla “MPB”, liga-se (...) a um momento da história da república em que a idéia de “povo brasileiro” – e de um povo, acreditava-se, cada vez mais urbano – esteve no centro de muitos debates, nos quais o papel desempenhado pela música não foi dos menores⁴⁷⁶.

No caso paraense, no período em questão, além do uso do termo música popular e música popular brasileira – MPB – surgiu também o conceito de “música popular paraense”, como grafado, por exemplo, no “1º Festival de Música Popular Paraense”. Esta denominação aponta para a preocupação regionalista de determinados artistas locais em buscar definir-se

⁴⁷⁴ NAPOLITANO, 2002, op. cit.

⁴⁷⁵ Para diferenciar melhor estes três conceitos confira também: DOURADO, 2004, op. cit., p. 215, 216, 219 e 220. E para uma visão histórica geral do processo de formação da música popular brasileira Cf. TINHORÃO, 1998, op. cit.; TATIT, 2004, op. cit.; e NAPOLITANO, 2007, op. cit.

⁴⁷⁶ SANDRONI, 2004, p. 29

frente ao processo de constituição da MPB “nacional”, apesar de que alguns personagens que participaram efetivamente da história do período não concordam com este termo e preferem falar em música popular brasileira produzida no Pará, ou outros termos equivalentes, como se verá ainda adiante.

Assim quando falamos do processo de urbanização do carimbó, estamos falando na verdade do processo histórico que o levou da condição de música folclórica para a condição de música popular brasileira, de caráter regional. Vejamos como isso se deu.

Até os anos 50 pelo menos, o carimbó era visto apenas como uma manifestação do folclore regional, e, de maneira geral, era assim entendido por aqueles que estudavam as manifestações da cultura local. As poucas aparições de grupos de carimbó em Belém ocorriam em momentos especiais. Em 1958, por exemplo, na despedida do ex-cônsul dos EUA no Pará, Mr. George Colman, a Comissão Regional do Folclore fez uma programação especial em sua homenagem, na qual constava dentre outras atrações a presença do conjunto “Flor da Cidade”, originário do município de Marapanim, que tocaria o carimbó para o público presente. Esta foi uma das primeiras notícias que se teve de uma apresentação deste tipo na cidade, onde o carimbó aparece como atração folclórica em um momento de homenagem a uma autoridade, e foi organizada exatamente pela instituição responsável pela pesquisa e preservação das manifestações folclóricas no estado, a Comissão Regional do Folclore⁴⁷⁷.

Por outro lado ao que tudo indica neste mesmo período boa parte dos criadores de carimbó estavam nas cidades do interior, ou pelo menos não apareciam nas folhas da imprensa e em outras fontes que tratavam da música e da vida cultural em Belém. Dançado nos terreiros da capital no final do século XIX, teria ocorrido um processo de exclusão deste gênero das grandes cidades para as áreas urbanas menores ou mesmo para áreas bastante rurais como Zona do Salgado, a Ilha do Marajó e região do Baixo Amazonas⁴⁷⁸.

Mas mesmo nas cidades interioranas o carimbó não era muito bem visto pela “sociedade” de algumas localidades. Segundo relatos coletados por Pedro Tupinambá em pesquisa realizada no início dos anos 70, na cidade de Vigia, por exemplo, houve um tempo, em período anterior à pesquisa, em que as mulheres que dançavam o carimbó eram vistas e caracterizadas por parte da população pela qualificação de “mulher solteira” ou, em outras palavras, prostitutas. Foi o que informou Tia Anacleto àquele pesquisador. Anacleto falava

⁴⁷⁷ “Carimbó” a Mr. Colman traz dúvida sobre folclore. *Folha do Norte*, Belém, 13 fev. 1958. 1º Cad, p. 3, 6.

⁴⁷⁸ SALLES, Vicente e SALLES, Marena Isdebski. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo. In: *Revista Brasileira do Folclore*. Rio de Janeiro, 9 (25), set./dez. 1969. p. 257-282; e, CUNHA, Alexandre. “Cultura Popular no Pará: da repressão a símbolo de identidade”. In *Crime, Hermenêutica & Cultura*. Belém: [s.n.], 2003.

com a experiência de ser uma das velhas dançadeiras de carimbó daquela região ⁴⁷⁹. E mesmo a coibição policial também se dava no interior do estado. No mesmo artigo, Pedro Tupinambá leva à público o relato de D. Luzia Fragata, que tinha 106 anos em 1971, e diz que já tinha tido seu carimbó fechado pela polícia há tempos atrás ⁴⁸⁰.

Em Belém, algumas ações isoladas nos anos 60 haviam sido realizadas no sentido de apresentar o carimbó ao público urbano, mas sem grandes resultados. Até mesmo radialistas haviam feito a experiência de trazer conjuntos do interior pra tocar em casas de particulares. O músico e compositor Pinduca ⁴⁸¹ relatou uma apresentação na casa de Moura Palha, pianista, flautista e compositor paraense, que teria ocorrido por volta do final dos anos 60, mas que não chegou a causar muito impacto na cidade, mesmo com os insistentes anúncios do radialista Paulo Ronaldo, da Rádio Marajoara. Segundo Pinduca, naquela época “carimbó era considerado uma música da roça, de bêbado, do pessoal da cana, do pessoal do barraco...” ⁴⁸².

Vimos anteriormente que uma das primeiras apresentações do carimbó para público urbano se deu por artistas da elite intelectual na segunda apresentação de Os Menestréis, em junho de 1968. Tratava-se do carimbó “Salviana” de Paulo André Barata e Paes Loureiro. Aquela apresentação foi para um público urbano e intelectualizado, formado em boa parte por estudantes universitários, e tratava-se de uma carimbó estilizado como o definiu Alfredo Oliveira ⁴⁸³, isto é, já com uma estrutura instrumental diferente do que se tinha nos terreiros do interior do estado na mesma época. Apesar dessa apropriação do carimbó como linguagem regional do oprimido – tal como propunha, por exemplo, Ruy Barata ao tratar da música regional, como já visto no capítulo anterior – sua difusão e aceitação nos anos 60 não foi completa. Um ano antes, em 1967, o padre Raul Tavares, diretor da CAJU (Casa da Juventude Católica), inspirado nas idéias de contestação do regime militar a partir de manifestações culturais, realizou um festival onde um grupo de carimbó do município de Marapanim se apresentou. Segundo o que consta nesta história, o grupo de carimbó foi recebido, inicialmente, com estranheza por parte do público que: “logo que começou [a apresentação], aquelas senhoras idosas, os senhores e todos os presentes começaram a vaiar”,

⁴⁷⁹ TUPINAMBÁ, Pedro, Carimbó. *Espaço*, Belém, ano 1, n. 02, nov. 1977. p. 20.

⁴⁸⁰ Ibidem, p. 21.

⁴⁸¹ Sobre a carreira de Pinduca e sua importância na urbanização do carimbó falaremos adiante.

⁴⁸² Depoimento de Pinduca, 2008, op cit.

⁴⁸³ OLIVEIRA, 2000, *op. cit.*, p. 292-293.

mas depois “com cinco minutos o pessoal começou a dançar e aplaudir”⁴⁸⁴. Existia ainda, pelo que podemos perceber neste relato, uma resistência em apresentações de música deste tipo em eventos de público urbano. Apesar de que houve em um segundo momento uma aceitação e até aplausos por conta da platéia, sua recepção inicial mostrava que aquele era um evento excepcional.

Pinduca lembra um fato curioso a este respeito. Segundo o que nos narrou, ele foi um dos primeiro artistas paraenses a tentar introduzir o carimbó nas festas de baile onde se apresentava com seu conjunto. Por volta do final dos anos 60 ou início de 1970, mais ou menos, ele era um artista extremamente popular em Belém. Esta fase era dominada pelos conjuntos ou orquestras de bailes, como eram chamados. Pinduca, que já havia tocado em conjuntos de outros artistas paraenses, por volta deste período já tinha o seu próprio grupo e atuava, sobretudo nos bailes de subúrbio, nos bailes de carnaval e bem menos nos bailes elitizados de Belém. Neste momento, os tipos de música preferidos eram os gêneros dançantes, e no caso dos bailes de subúrbio eram muito fortes gêneros latinos como o merengue e a cumbia⁴⁸⁵. Segundo sua narrativa, ele teria tentado introduzir pela primeira vez o carimbó em um clube chamado “Satélite”, que ficava afastado do centro urbano e aos domingos recebia uma grande quantidade de jovens, cerca de dois mil jovens segundo o que relata⁴⁸⁶. Inclusive boa parte destes, estudantes universitários. O problema é que a tentativa de mostrar o carimbó também não foi muito bem aceita pela platéia que via a apresentação de seu conjunto. Na primeira tentativa ele recebeu uma calorosa vaia que se prolongou por minutos e desistiu de tocar. Mas tarde ele apresentou novamente mais algumas músicas de carimbó e foi novamente vaiado. Porém insistiu tanto que acabou sendo aceito por parte do público que tentou ensaiar desajeitadamente alguns passos no salão⁴⁸⁷. Anos depois relembando essa história, reclamou: “Estava muito difícil, pois tudo o que é nosso não é admirado. As pessoas só dão valor ao que é de fora”⁴⁸⁸.

Seja como for, o carimbó que era visto como música marginal até cerca de 1970 passou por uma fase de rápida aceitação em ambiente urbano a partir de 1971, e se tornou em poucos anos uma verdadeira febre em Belém e até em outros estados do Brasil. Em um

⁴⁸⁴ TAVARES, Raul *apud* MARTINS, Augusto César Lobato. *Jovens, Estudantes e Ação Cultural no Pará sob a Ditadura Militar – 1964/68*. 1999. Monografia (Curso de História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 1999.

⁴⁸⁵ Depoimento de Pinduca, 2008, op. cit.

⁴⁸⁶ Entrevista à Pinduca em: Pinduca põe dondocas para dançar. *O Liberal*, Belém, 9 out. 1994. Caderno Variedades, p. 8.

⁴⁸⁷ Depoimento de Pinduca, 2008, op. cit.

⁴⁸⁸ O “Rei do Carimbó” ganhou nome de Pinduca dançando “quadrilha”. *Estúdio*: Rádio, TV, Disco, Show. Belém, Ano I, n. 04, 1987.

intervalo de tempo muito pequeno, cerca de 3 a 4 anos, aquela música folclórica passou a ser um dos gêneros musicais mais populares do Pará chegando ao reconhecimento nacional e até internacional com os LPs de Pinduca, de Verequete, Cupijó e outros artistas paraenses que serão lançados a partir de 1971, e com a atuação da cantora carioca Eliana Pittman⁴⁸⁹, que também divulgou o gênero paraense no Brasil e em turnês internacionais⁴⁹⁰. Além desses, inúmeros grupos de carimbó surgiram na cidade, e ao mesmo tempo grupos do interior do estado passaram a fazer apresentações constantes em Belém. Festivais de carimbó surgiram em cidades do interior e na capital; colégios importantes da cidade criaram grupos para-folclóricos; a dança do carimbó passou a ser apreciada por parte do público jovem em um fenômeno amplamente divulgado na imprensa local e até nacional.

Mas essa popularização do carimbó nos anos 70 em Belém foi um fenômeno contraditório. Ao mesmo tempo em que vários espaços da cidade passaram a tocar aquela música, existiam outros onde havia ainda certa resistência. Por um tempo mais longo, determinados espaços burgueses da cidade não aceitaram o carimbó, ou pelo menos não o aceitavam publicamente, sendo que clubes ditos “sociais” só vieram a receber artistas como Pinduca muito tempo depois da febre do carimbó nos anos 70. Foi o caso, por exemplo, da Assembléia Paraense, espaço tipicamente elitizado da cidade. Pinduca relata novamente outro episódio interessante a este respeito:

Tinha clube ou residência que eu ia tocar, aniversário (...); tocava colação; tocava formatura; tocava tudo e eu era muito chamado! Aí, o cara, a pessoa [organizador da festa] chegava: “Pinduca, eu só quero que você não toque aquele [tal de] Carimbó!”⁴⁹¹.

Porém, com o passar do tempo situações inversas começaram a ocorrer. Pinduca relata o caso de uma festa de aniversário onde o dono da casa e pai da aniversariante pediu que não fosse tocado o carimbó. Ele aceitou, mas no decorrer da festa a aniversariante, que então fazia 15 anos de idade, e seus amigos começaram a pedir que aquela música fosse tocada. Depois de muita insistência o pai aceitou o pedido, cedendo à vontade de boa parte

⁴⁸⁹ Eliana Pittman iniciou sua carreira excursionando pela Argentina em 1963. Gravou o LP “New Soud Brazil Bossa Nova” em 1965. Era reconhecida na época como uma interprete de música americana, sobretudo o *jazz*, e Bossa Nova. Atuou nos Estados Unidos neste período e na Europa. Em 1974 acompanhando a onda do carimbó que já era de sucesso nacional gravou o LP “Tô chegando, já cheguei”, onde foi gravada a música “Mistura de carimbó” de Pinduca. A Partir daí Eliana Pittman passou a fazer várias apresentações nacionais e fora do Brasil com o carimbó sendo sempre muito bem aceita por um período de alguns anos, até que a efervescência do carimbó diminuiu e se tornou uma música popular apenas no Pará. Cf. site oficial da cantora Eliana Pittman <<http://www.elianapittman.com.br>> acessado em janeiro de 2008.

⁴⁹⁰ Carimbó faz sucesso no México. *A Província do Pará*. Belém, 8 jan. 1977. 2º Cad., p. 3.

⁴⁹¹ Depoimento de Pinduca, 2008, op. cit.

das pessoas da festa. Esse fato parece indicar que assim como a juventude foi a primeira a rejeitar o carimbó - como ocorreu, por exemplo, no clube Satélite - foi também a primeira a aceita-lo num segundo momento. No episódio acima foram exatamente a aniversariante de 15 anos e seus amigos os responsáveis por pedir que o carimbó fosse tocado pelo conjunto de Pinduca. É possível sugerir que o fato de ser um gênero musical muito dançante tenha facilitado esse processo de aceitação em um público mais jovem, como informa o próprio Pinduca: “Porque o Carimbó caiu logo na simpatia de dançarem soltos”⁴⁹².

Os jornais de Belém também logo perceberam esse fato e anunciavam que a antiga divisão entre “ritmos velhos e ritmos da juventude”⁴⁹³ parecia estar acabada, já que além do *Rock* e da música *Pop*, era cada vez mais comum que as casas de shows e clubes de Belém tocassem o carimbó. Por volta de 1972 havia ocorrido uma mudança significativa no gosto musical da juventude de Belém, que já não mais considerava “como caretas os sons mais primitivos ou tradicionais”⁴⁹⁴. Isso ocorria não só com o carimbó, mas também com outros gêneros que haviam ficado um pouco fora de moda, como o próprio samba⁴⁹⁵. Até mesmo o conhecido historiador e antropólogo paraense Vicente Salles, em férias em Belém no início do ano de 1974, atentou para o fato de que a juventude era o grupo mais empolgado com o carimbó e esse fato seguia uma tendência nacional de valorização de temas folclóricos por essa faixa etária. Em sua opinião, o que estava ocorrendo era uma espécie de “volta ao passado que o jovem [estava] fazendo à procura de novos motivos musicais, principalmente no folclore”⁴⁹⁶.

Pinduca diz que os estudantes universitários gostaram do seu carimbó particularmente após o evento do clube Satélite. Aos poucos aquele ritmo teria sido aceito por esse setor da população. Contudo, para muitos estudantes envolvidos nos debates sobre música popular e política nos anos 60 o carimbó de Pinduca não foi muito bem visto, representou uma espécie de “deturpação” do gênero já que usava instrumentos como guitarras e baixos elétricos e não era tocado como se fazia “originalmente” pelos músicos do interior⁴⁹⁷. É de se supor que junto à juventude paraense houvesse uma divisão no que diz respeito ao trabalho desse artista. Provavelmente entre os estudantes mais engajados ou ligados de alguma maneira aos debates estéticos dos anos 60, o carimbó de Pinduca parecesse uma

⁴⁹² Ibidem.

⁴⁹³ Na onda do carimbó. *Folha do Norte*, Belém, 27 set. 1972, 1º Caderno, p. 7.

⁴⁹⁴ Ibidem.

⁴⁹⁵ Ibidem.

⁴⁹⁶ Entrevista a Vicente Salles in: Pesquisador elogia a divulgação do carimbó. *A Província do Pará*, Belém, 15 jan. 1974. 1º Caderno, p. 9.

⁴⁹⁷ Depoimento de João de Jesus Paes Loureiro, 2007, op. cit.

“deturpação” do gênero, ou mesmo sem muito valor estético, já que ele desde o início buscou fazer o carimbó com instrumentos “modernos”, mas, para outros tantos jovens que estavam mais interessados em se divertir com o novo ritmo essas questões estéticas e políticas não eram tão importantes.

Seja como for, algumas décadas depois da difusão do carimbó a visão destes setores artísticos e intelectuais da sociedade paraense já se mostrava bem diferente frente à Pinduca. Parecia que se reconhecia seu papel histórico naquele processo de difusão do carimbó e até viam nele um representante do gosto popular, como nos diz Camilo Delduque, que era universitário nos anos 70: “Quem fica com o Pinduca e os pinducas é o povo. Esse povo que, sabendo dançar bem, não lê as colunas enfatuadas, nem se traveste de rico para ficar plotado e mouco ao som dos carimbós, sírias, lundus, bois e bregas”⁴⁹⁸. O próprio Paes Loureiro reconhece que depois de certo período Pinduca passou a ser reconhecido pelos intelectuais como um dos maiores divulgadores do gênero carimbó, por mais que tenha sido por meio de um carimbó estilizado ⁴⁹⁹.

Pinduca relata ainda uma situação inversa ao episódio do aniversário de 15 anos onde se apresentou. Conta que em certa ocasião estava presente em outro aniversário, de uma estudante universitária de “boa família”. Segundo o que ele relatou, a aniversariante queria que o seu conjunto animasse a festa, mas seu pai preferia contratar um grupo muito popular da cidade na época, o conjunto de Alberto Mota. Naquela época Pinduca costumava apresentar os gêneros dançantes populares, como a cumbia, o merengue e o carimbó. Seu público principal era os frequentadores dos bailes populares de subúrbio. Porém teria a aniversariante insistido com seus familiares que queria que a banda de Pinduca tocasse em sua festa. O resultado foi que as duas bandas foram chamadas. Apresentou-se primeiramente a de Alberto Mota e depois a sua. É interessante percebermos a caracterização que faz Pinduca sobre a estudante em questão. Ele disse:

⁴⁹⁸ DELDUQUE, Camilo. Carimbó: a permissão entre aspas. *A Província do Pará*, Belém, 04 e 05 jul. 1993. 1º Cad., p. 14. Camilo Delduque é cantor e compositor paraense, pertencente ao grupo Quaderna.

⁴⁹⁹ Este debate sobre “originalidade” e “deturpação” do carimbó será detalhado adiante. Por hora basta sabermos que Pinduca não foi unanimidade no início de sua carreira junto ao público jovem, particularmente entre o público universitário atuante em atividades artísticas do tipo das realizadas pela UAP e UNE no Pará. Tal como ocorreu no sudeste do país em relação ao uso das guitarras na música popular brasileira aqui também haverá toda uma polêmica a respeito do “autentico” e do “deturpado”, carimbó. Veremos isso adiante.

Só que era universitária daquelas revolucionárias... Não tem universitário que é tudo sempre do outro lado? Ela era desse tipo. Ela estava discordando com o pai, que tinha contratado Alberto Mota. Ela era universitária, queria uma coisa mais popular

⁵⁰⁰

Neste caso parece-nos que o fato de a universitária em questão ter uma atitude militante, “revolucionária” como diz Pinduca, levava-a a aderir aos gêneros musicais que, como o carimbó, eram mais populares. Mas é certo também que muitos universitários (engajados ou não em movimentos culturais “participantes”) não apreciavam o carimbó, pois viam nele uma música primitiva ou “não moderna”. Camilo Delduque relata que para muitos em seu grupo de amigos foi motivo de piada na época de difusão do carimbó, pois foi visto certa vez dançando esta música em um clube da cidade. Para os seus companheiros de universidade que passaram a lhe fazer gozações a partir daí, ser culto e moderno equivalia a apreciar a música internacional do momento, em grupos estrangeiros como “*Village People*” ou “*Bee Gees*”⁵⁰¹.

Seja como for, era inegável que o público urbano passava a aderir em grande quantidade à dança do carimbó, a maior parte de seus apreciadores em Belém era obviamente iniciante no gênero. Aquilo tudo era ainda uma novidade, particularmente em clubes mais centrais da cidade. Boa parte das pessoas que freqüentava estes espaços hesitava bastante em dançar, e até mesmo aqueles que se arriscavam, dançavam de maneira meio desajeitada, pois desconheciam o que seria a dança tradicional do carimbó. Como afirmavam os jornais, não havia ainda uma coreografia popularizada, o que levava as pessoas a dançarem cada um ao seu modo⁵⁰². Isso fazia até que se perguntassem, afinal, o que seria o termo adequado para definir um dançarino de carimbó: “Quem dança samba é sambista. Quem dança carimbó, é o que? Carimbozeiro é uma boa palavra”⁵⁰³, dizia uma reportagem em 1973. Ao mesmo tempo já se pensava em fazer “rodas de carimbó”, mais ou menos no estilo do que seriam as “rodas de samba”, já tradicionais⁵⁰⁴. Vislumbrava-se neste momento, 1973, as potencialidades comerciais do carimbó, algo que já vinha ocorrendo aos poucos com a introdução de instrumentos elétricos nos conjuntos que tocavam o carimbó e mesmo com os conjuntos tradicionais, mas àquele momento muitos se preocupavam com esse processo e defendiam a

⁵⁰⁰ Cf. GONÇALVES, Aurino Quirino (Pinduca). Projeto Depoimento. Museu da Imagem e do Som do Pará (MIS), 18 nov. 1993. (FV 93/61.2 e FV 93/61.1.2).

⁵⁰¹ DELDUQUE, Camilo. Carimbó: a permissão entre aspas, *op. cit.*

⁵⁰² TRANSAS: o papagaio e um bicho inteligente. *A Província do Pará*, Belém, 27 mar. 1973, 2º Cad.

⁵⁰³ Ibidem.

⁵⁰⁴ Ibidem.

necessidade de maior pesquisa para se conhecer as “raízes” daquela música que invadia a cidade⁵⁰⁵.

Nos subúrbios de Belém o carimbó já era bem aceito desde o início dos anos 70. Alguns clubes de regiões mais afastadas do centro como Tenoné, Outeiro e Icoaraci, já contratavam conjuntos de carimbó com certa frequência e até realizavam concurso de dança no gênero. Em Icoaraci, existia o “Veteranos Esporte Clube”, onde o carimbó ocorria quase todo final de semana. O “Tenoné Esporte Clube”, por exemplo, próximo ao distrito de Icoaraci, em 01 de janeiro de 1972 realizou um concurso de dançarinos de carimbó. Esses clubes suburbanos não eram freqüentados pela elite da cidade, que obviamente freqüentavam outros lugares como o Pará Clube, a Assembléia Paraense, etc. Eram freqüentados pela população mais pobre que parece ter aceitado o carimbó muito mais rapidamente, já que, como diz um jornal em 1972, lá se encontravam os “caboclos da gema”, apreciadores do gênero, como foi o caso dos vencedores do concurso de dança do “Tenoné Esporte Clube”, assim descritos:

Mas o bom mesmo de carimbó é José Zacarias, moço humilde, de 24 anos, caboclo da gema e hábil na movimentação de braços e pernas, que sai requebrando e rodando... se abaixa, levanta... arrasta a sandália e gira e volteia... um bamba, enfim. (...) Magali, a cabocla de 14 anos, é outra que tem carimbó nos pés e no sangue. Ele busca o parceiro... e se curva à direita, à esquerda, pra frente, pra trás... bamboleia, gingando, dançando, suando, sorrindo... e lá vai carimbó, a noite inteirinha.⁵⁰⁶

Parece-nos que neste período, início da década de 70, o carimbó era encarado por amplos setores como uma manifestação folclórica e ao mesmo tempo, na medida em que se urbanizava - tomava conta dos clubes e logo seria gravado nos discos, apareceria nas TVs, etc. - tornava-se também uma música popular. Para pessoas como, por exemplo, Serzedello Machado, um representante da burocracia do estado, que viu admirado uma apresentação de carimbó no VI Congresso dos Tribunais de Contas que foi realizado em Belém em 1973 - e surpreendeu-se tanto com aquela manifestação que a considerou como um típica “dança do povo”⁵⁰⁷ -, aquilo pareceria com certeza uma manifestação folclórica, mas provavelmente para *boa parte* das pessoas que freqüentavam os bailes populares do subúrbio, dançadores e músicos, o carimbó não era encarado como “folclore”. Como já vimos no segundo capítulo, definições como estas, “folclore”, “cultura popular”, etc, eram muito mais uma atribuições

⁵⁰⁵ Ibidem.

⁵⁰⁶ SIMÕES. Carlos. Na onda do carimbó. *Folha do Norte*, Belém, 4 jan. 1972. 2º Caderno, p. 1.

⁵⁰⁷ MACHADO, Serzedello. Carimbó, dança do meu povo. *A Província do Pará*, Belém, 18 nov. 1973. 4º Caderno, p. 2.

dadas por pessoas de fora do que conceitos formulados pelos próprios indivíduos que participavam e viviam a manifestação em questão. Devemos considerar que boa parte dos relatos que nos chegam sobre esse processo de urbanização do carimbó foram realizados por jornalistas, articulistas de jornais ou outros indivíduos que de modo geral não eram os mesmos que dançavam ou tocavam o carimbó desde muito cedo, por mais que já o conhecessem. Com exceção dos relatos orais como os de Pinduca, Verequete e outros que eram criadores de carimbó e viviam o meio cultural onde ele era criado, boa parte das notícias da difusão do carimbó neste período é feita por jornalistas e intelectuais. Podemos dizer então que nesta fase estamos vivendo uma transição do carimbó, da condição de folclore para a condição de música popular. Mas, ao mesmo tempo ele apresenta esses dois aspectos dependendo do público que o escuta, dança ou cria.

Assim, vamos no sentido contrário ao do antropólogo Alexandre Cunha, que afirma que o carimbó passou primeiro por um processo de exclusão no final do século XIX - como se verá ainda adiante - e, mas tarde, foi incorporado por intelectuais modernistas como Waldemar Henrique e Gentil Puget e, aos poucos, foi sendo transformado em elemento de identificação de uma cultura regional. O carimbó teria, assim, passado por um “processo de transfiguração cultural, que vai do popular ao folclórico”⁵⁰⁸. De fato, a exclusão do carimbó existiu desde o final do século XIX, e também é verdade que os modernistas o incorporaram em suas criações. Mas argumentamos que até os anos 70 do século XX, o carimbó era visto e cultivado na cidade grande apenas pelo interesse de folcloristas, como por exemplo, Pedro Tupinambá, que já citamos acima, ou por artistas eruditos ou semi-eruditos como Waldemar Henrique, que muito pouco era conhecido do grande público. O público urbano consumidor de música popular (não música folclórica, nem música erudita) ainda não havia assimilado o carimbó até a década de 70, nem como folclore e muito menos como elemento de identidade local. Só a partir daí, com o surgimento dos discos, dos shows, do aparecimento nas TVs e nas rádios é que o carimbó se tornará uma *música popular* e ao mesmo tempo será vista como um elemento de identidade local, ao poucos. Na verdade conviverá de duas formas na sociedade, tanto como música popular, que terá acesso aos meios de comunicação de massa, como na forma de música folclórica, das cidades e grupos do interior, como é até os dias de hoje.

Até antes de 1968 não existia em Belém um grande mercado consumidor de LPs. Isso pode ser percebido pela ausência de lojas especializadas no ramo. Somente em março de

⁵⁰⁸ CUNHA, 2003. p. 43.

1968 surge a primeira loja especializada em LPs, a “Recordisco”; mais tarde surgem outras como a “Sodisco”. Por volta do ano de 1973 houve um notável crescimento do consumo de discos em Belém, anos antes começavam a surgir lojas especializadas na venda destes produtos. Parte desse processo de crescimento de vendas pode ser explicada pelo surgimento na música popular urbana de gêneros como o carimbó e o siriá⁵⁰⁹. Os artistas paraenses começaram a lançar seus LPs neste momento, o que causou uma grande procura por estes discos na cidade. Neste período Cupijó, Verequete e Pinduca, particularmente este último, assumiam grande parte dos pedidos nas lojas. No ano de 1973, um fato chamou a atenção, Pinduca conseguiu desbancar até mesmo Roberto Carlos nas vendas de Belém, coisa que era muito difícil de acontecer, principalmente com um artista paraense. Obviamente que esse crescimento do consumo de discos na cidade não poderia ser explicado apenas por fatores internos, ligados à explosão da música regional no Pará, mas também por um florescimento de novos artistas que ocorria no início dos anos 70 em todo o Brasil, dentre eles Fagner, João Bosco, Raul Seixas, Gonzaguinha, etc⁵¹⁰. Mas mesmo assim isso mostrava o vigor que os gêneros paraenses conseguiam no mercado local e depois brasileiro. O Primeiro disco de Pinduca, “Carimbó e Sirimbó de Pinduca”⁵¹¹, lançado em 1973, teve tiragem inicial de 10 mil exemplares, depois houve uma segunda tiragem de 20 e depois mais uma⁵¹². Ao todo, esse disco chegou a vender quase 100 mil cópias⁵¹³, o que era considerado um número muito grande para a época, ainda mais em se tratando de um músico até pouco tempo desconhecido no mercado de discos brasileiro.

Mas o processo de urbanização e difusão do gênero já se encontrava bastante acelerado por volta de 1973. Cantores do Rio de Janeiro e São Paulo, como Carmem Costa e Eliana Pittman, já começavam a incorporar aquele gênero e começavam inclusive a gravá-lo. Estas duas cantoras foram umas das primeiras a reconhecer a atuação de jovens músicos paraenses, como Paulo André Barata, que de Belém excursionavam pelo interior do estado pesquisando sobre a música rural. Além disso, em 1972, Carmem Costa havia se apresentado

⁵⁰⁹ Síría foi um dos gêneros musicais que se tornou popular ao mesmo tempo em que o carimbó nos anos 70. De maneira geral ele pode ser considerado uma variação do carimbó existente, sobretudo na cidade de Cametá, na região do baixo Tocantins no interior do Pará. Seu principal divulgador foi Cupijó, de quem falaremos adiante.

⁵¹⁰ DAMOUS, Jamil. Carimbó provoca uma explosão musical em Belém. A Província do Pará, Belém, 17 dez. 1973. 2º Caderno, p. 6.

⁵¹¹ LP Pinduca, *Carimbó e sirimbó de Pinduca*, Beverly – som e eletrônica LTDA., 1973. N. AMC 5194.

⁵¹² DAMOUS, Jamil. Carimbó provoca uma explosão musical em Belém, *op. cit.*

⁵¹³ TINHORÃO, José Ramos. O Carimbó chegou (só que de carimbó não tem mais nada). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 nov. 1974.

no Teatro Opinião com o show “Chiclete com banana”, onde o carimbó “foi a música mais solicitada”, segundo a imprensa da época⁵¹⁴.

Ao mesmo tempo, provavelmente pela influência que causou a popularização do carimbó a partir do início dos anos 70, em várias cidades do Pará pessoas dedicadas à preservação das manifestações folclóricas passaram a se dedicar à formação de “Grupos Folclóricos”, como em Vigia, em 1974⁵¹⁵. Nesta cidade, a folclorista Maria Brígido chegou a organizar grupos neste sentido. Outro folclorista que fez algo parecido foi Adelermo Matos, que dirigiu o grupo do colégio Augusto Meira em Belém. Da mesma forma foi comum neste período a realização de festivais de carimbó em Belém e no interior do estado, como o caso do “I Festival de Carimbó”, ocorrido no Bosque Municipal Rodrigues Alves em Belém, em 1975, com participação de 20 grupos de várias cidades do interior e da capital⁵¹⁶. Ou ainda o “1º Festival de Carimbó da Vigia”, que ocorreu em 1974 e contou também com inúmeros grupos da região do Salgado.

Neste festival da Vigia, já se percebia um movimento no sentido de preservação do carimbó dito “autêntico”. A exposição na mídia regional e nacional do gênero paraense fazia com que grupos se mobilizassem para “preservar” o que consideravam uma criação tipicamente rural e cabocla. Grupos que se tornaram muito conhecidos em Belém, mas que já eram “tradicionais” no interior do estado estiveram presentes no festival. Foi o caso, por exemplo, do grupo de carimbó de Tia Pê, conhecida dos intelectuais e folcloristas paraenses desde o clássico estudo sobre o carimbó da Vigia feito por Vicente Salles e Marena Isdebski Salles em pesquisa de campo em 1968⁵¹⁷.

O carimbó não só era difundido com tornava-se notícia em vários estados do Brasil. Do Rio de Janeiro e São Paulo, passando por Minas e o nordeste como um todo⁵¹⁸.

Em 1976, o sucesso do carimbó chegou a vários lugares do Brasil e as eleições municipais que ocorriam naquele ano acabaram incorporando o gênero àquela atividade junto aos “animadores de comício” - nova profissão que surgia com as eleições, como fazia questão de dizer uma matéria de A Província do Pará. Mesmo em cidades do nordeste, distantes do Pará, como foi o caso de Mossoró, o carimbó acabou sendo usado nos comícios de candidatos

⁵¹⁴ Carimbó: depois do frevo e do baião, uma nova chegada. *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 mai. 1973. p. 3.

⁵¹⁵ Folclore Vigienense. *A Província do Pará*, Belém, fev. 1974.

⁵¹⁶ Quando toca o carimbó ninguém fica parado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 set. 1975. Cad. B.

⁵¹⁷ O resultado deste estudo foi: SALLES e SALLES, 1969, *op. cit.*

⁵¹⁸ Carimbó, um ritmo que vem do norte. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 12 out. 1975.

à prefeito, particularmente o música “Sinhá Pureza” de Pinduca, que era o grande sucesso da época⁵¹⁹.

Por volta de 1975 ou 1976 o carimbó já era um gênero musical conhecido em todo o país, e reconhecido como uma música da região norte, particularmente do Pará. Aqui no Pará ele já era plenamente veiculado nas festas da periferia, nos clubes e bailes da capital e do interior. E até certo ponto aceito por alguns setores da elite local, sobretudo pela juventude. Mas afinal quem teriam sido os responsáveis pela difusão desta música? Como se percebe, falamos até aqui em nomes que ainda não haviam sido comentados nas partes anteriores deste trabalho. Citamos Pinduca, Verequete e Cupijó, sobretudo. Além de termos feito referências a grupos que se apresentavam em Belém e pelo interior do estado neste período. Estes personagens não faziam parte do que foi definido anteriormente por elite intelectual e artística paraense e, até este momento, alguns deles eram totalmente anônimos. Mas, acabaram participando de um momento da história da música popular no Pará onde a valorização da cultura popular e das manifestações folclóricas era a tônica da ação de certos setores da sociedade – como vimos. Apesar de não terem sido eles naquele momento pertencentes à elite cultural do estado, deram sua contribuição para constituir as bases da música popular brasileira feita no estado. Não pertenciam a entidades como a UNE, não participavam de festivais de questionamento da realidade do regime militar, não eram reconhecidos até então como poetas ou intelectuais, mas de fato foram eles que fizeram à popularização de um dos gêneros musicais que se tornou, a partir daí, “tipicamente” paraense. Vejamos os três nomes mais importantes deste grupo, para ficar mais claro o papel de cada um destes neste processo.

3.2. Os “mestres do carimbó”.

No momento em que escrevemos estas páginas, existe em Belém um movimento de valorização da cultura popular que visa levar o carimbó à condição de “patrimônio histórico imaterial” do Brasil. Tal como já ocorreu em outros estados com o samba (no Rio de Janeiro) e o frevo (em Pernambuco), busca-se aqui registrar e efetivar o carimbó como um elemento representativo da cultura paraense e amazônica, uma marca da cultura regional. Hoje, portanto, o carimbó está plenamente reconhecido por amplos setores da sociedade paraense como um importante bem cultural local, e os seus produtores são reconhecidos pelo

⁵¹⁹ Carimbó Político. *A Província do Pará*, Belém, 19 nov. 1976. 1º caderno, p. 4

termo “mestres do carimbó”. Mas quem seriam estes mestres e como surgiram? Vejamos o caso de alguns deles.

Aurino Quirino Gonçalves⁵²⁰, o Pinduca, um dos 13 filhos de José Plácido Gonçalves e Luiza Tereza de Oliveira, nasceu em Igarapé-Miri em 04 de junho de 1937. O seu contato com a música se deu neste município do interior do estado. Seu pai, José Plácido Gonçalves, tinha uma banda de música que costumava se apresentar em sua cidade e em algumas outras localidades vizinhas. O pai de Pinduca era especialista em “música de igreja”, atuava no coro da igreja de Igarapé-Miri, mas tinha também o seu conjunto de baile, muito comum entre os anos 40 e 50 no interior do estado⁵²¹.

Por volta de 1947, Pinduca, com cerca dez anos de idade, já se envolvia com a banda de seu pai, tocando instrumentos improvisados construídos por ele mesmo. Era na verdade uma brincadeira, mas já demonstrava que a convivência com uma família musical reservava para ele um contato muito mais intenso com a música. Seu cunhado tinha também um grupo musical chamado “Conjunto Santa Maria”. Foi a partir deste que Pinduca ainda no início da adolescência teve contato com o “bangüê”, música folclórica comum no município de Igarapé-Miri. O bangüê tinha estrutura musical muito parecida com o carimbó e com o samba-de-cacete⁵²². Mais tarde, quando Pinduca já tiver seu próprio conjunto musical e entrar em contato com o carimbó de outras cidades do estado, particularmente o da cidade de Iritúia, lembrará das suas experiências com o bangüê de Igarapé-Miri, que seria no seu dizer “nada mais do que o carimbó com outro nome”⁵²³. Em Igarapé-Miri teve ainda contato com manifestações da cultura popular como os cordões-de-pássaro, quadrilhas juninas, bois-bumbás e os próprios conjuntos musicais de sua família.

Veio para Belém com cerca de 16 anos de idade, sua intenção era servir o exército e seguir carreira militar, o que aconteceu de fato já que ele passou a ter uma dupla função na polícia militar do estado, na carreira normal e na banda da instituição. Ao chegar a Belém já

⁵²⁰ Salvo exceção - que serão informadas em nota de rodapé à parte -, esta breve biografia de Pinduca esta baseada fundamentalmente na entrevista que ele nos concedeu, já citada anteriormente e no seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Pará: Depoimento de Pinduca, op. cit. e GONÇALVES, Aurino Quirino (Pinduca). Projeto Depoimento, 1993, op. cit.

⁵²¹ Sobre a atuação destas bandas ou orquestras de música nas cidades do interior do estado desde o final do século XIX até meados do século XX, Cf. SALLES. Vicente. *Sociedades de Euterpes*. Brasília: Edições do autor, 1985.

⁵²² Bangüê: Na região do baixo Tocantins, em município como Igarapé-Miri, Abaetetuba e outros, é um conjunto instrumental típico e ao mesmo tempo uma dança próxima do batuque ou samba. A dança pode ser ligada ao samba que no Pará recebe denominações como lundu, samba matuto, samba-de-cacete (em Cametá), carimbó ou retumbão. A banda é geralmente composta de tambor, xeque-xeque, onça (que é uma espécie de cuíca da região), banjo e em alguns casos outros tipos de instrumentos de corda ou sopro. Na fala de Pinduca seria uma espécie de carimbó de Igarapé-Miri. Cf. Bangüê. In: SALLES, 2003. op. cit. p. 67-69.

⁵²³ Entrevista à Pinduca in: Pinduca põe dondocas para dançar, 1994, op. cit., p. 8.

atuava como um músico profissional, pois havia trabalhado nos conjuntos do interior como o “Jazz Igarapé-Miri”, tocando inclusive em outras cidades como Abaetetuba. Destacou-se nesta fase como “pandeirista” e cantor, chegou a tocar bongô também. O repertório da maior parte destes conjuntos estava ligado aos gêneros da moda como sambas, marchas, boleros, sambas-canções. Contudo, segundo Pinduca, não tocavam músicas como o bangüê ou carimbó, pois esse tipo de música seria mais propício para “barracões” do interior em “festas de santo”, na cidade de Igarapé-Miri os conjuntos ou os grupos de “Jazzi”, como eram chamados na época, “tocavam para a sociedade”, eram grupos de “tocar baile para a sociedade”⁵²⁴.

Na capital, Pinduca se entrosou com outros músicos que freqüentavam o “Café Glória”, nas proximidades do Ver-O-Peso, centro da cidade. Segundo ele, lá era o espaço onde se encontravam muitos músicos da cidade que buscavam manter contato com empresários, donos de casas de show e bares. Nesta altura, Pinduca já era um baterista e foi se tornando requisitado por vários artistas até ser contratado por Orlando Pereira⁵²⁵, que à época tinha um dos mais conhecidos conjuntos de baile de toda Belém⁵²⁶.

Na cidade grande, e atuando como músico, Pinduca freqüentou todos os tipos de espaços, desde os chamados “bailes de subúrbio” até as festas da alta sociedade. Mas de uma maneira geral ele tocava mais nos subúrbios da cidade, ou como diz, nos clubes da “média pra baixa” sociedade, nas gafieiras e festas populares⁵²⁷.

Mesmo em Belém continuou mantendo contato com elementos de expressão popular, como as festividades da quadra junina, que eram muito importantes para os músicos populares como ele, pois garantia trabalho e bons rendimentos por certo período do ano. Foi inclusive nestas atividades de quadrilhas juninas que Pinduca recebeu este apelido. Teria sido um nome que ele inventou para participar de uma quadrilha junina na adolescência, a idéia era criar um apelido caipira para cada integrante do grupo. Ele ficou responsável por isso, e no seu caso o nome acabou pegando e foi incorporado mais tarde como nome artístico.

⁵²⁴ Depoimento de Pinduca, 2008, *op.cit.*

⁵²⁵ A Orquestra de Orlando Pereira foi criada em 1951. Inicialmente tocava em clubes e salões suburbanos e depois teve acesso a casas de show mais elitizadas. Na fase em que o carimbó estava na moda, a banda chegou a tocar este gênero também. Como ela, existiu outras tantas bandas especializadas em tocar bailes de música dançante. Cf. SALLES, 2007, *op. cit.*

⁵²⁶ SANTOS, Carlos Corrêa. O Mestre que ensinou o Brasil a ‘carimbolar’. *A Província do Pará*, Belém, 09 jul. 2000. Variedades, p. 07.

⁵²⁷ Depoimento de Pinduca, 2008, *op. cit.*

No final dos anos 50 passou por outro grupo importante do cenário musical paraense, a Orquestra de Alberto Mota⁵²⁸. Segundo o que relata Pinduca, essa orquestra teve uma importância muito grande para o que viria a ser mais tarde o formato das bandas paraenses, e particularmente das bandas especializadas em carimbó. Alberto Mota foi um dos primeiros músicos paraenses a introduzir instrumentos eletrônicos em sua orquestra, o que o fez se tornar bastante popular na cidade no início da década de 60. Pinduca chega a dizer que após a renovação de seu grupo, os músicos de Belém não tiveram saída a não ser se “modernizar” também, ou acabaram encerrando as atividades de suas grupos musicais dada a concorrência e a preferência dos donos de clubes e casas de shows pela Orquestra de Alberto Mota⁵²⁹. A estrutura de um conjunto musical ou uma orquestra especializada em bailes de música dançante era basicamente formada de instrumentos acústicos, tais como pistão, normalmente dois; saxofones, em torno de três; trombone, um ou dois; bateria; o rabecão, conhecido como contrabaixo de corda; o banjo; o pandeiro e o bongô. A nova orquestra de Alberto Mota pela primeira vez em Belém apresentava instrumentos como guitarra elétrica, contrabaixo e “solovox”, componente que se adaptava ao piano e provocava um som muito parecido com o produzido em um órgão. A novidade levou alguns donos de conjuntos a desistir da atividade já que não tinham condições de adquirir tais instrumentos e acabavam perdendo no gosto popular, na preferência dos organizadores de bailes. Essa passagem pelo grupo de Alberto Mota foi importante para Pinduca se familiarizar com esses instrumentos, e a partir daí pensar em criar o seu próprio grupo musical, com características “modernas”⁵³⁰. Assim, em 1959 funda seu próprio grupo após tocar com várias bandas da cidade e ser bastante conhecido. Depois de vários nomes esse grupo ficou conhecido como “Pinduca e sua banda”⁵³¹.

Como muitos outros conjuntos populares de Belém, Pinduca tocava muitos gêneros musicais dançantes, inclusive ritmos considerados de gafieira, ritmos que estavam na moda, agradavam a população dos subúrbios, mas não a população do centro da cidade. Era o

⁵²⁸ Alberto Mota foi pianista, compositor e diretor de orquestras em Belém. Passou por vários grupos desde quando começou sua carreira artística em 1931. Em 1956 formou seu primeiro conjunto, um trio de caráter jazzístico. Esse trio tornou-se depois um quarteto e depois chegou a formar uma orquestra de bailes populares. Nos anos 60 Alberto Mota foi responsável por mudanças nas estruturas das orquestras de Belém. Foi ele que introduziu nestes grupos instrumentos eletrônicos revolucionando a música popular na cidade e tornando o seu grupo um dos mais requisitados da cidade nos anos 60. Foi ele também um dos primeiros artistas paraense a gravar no formato LP. Cf. SALLES, 2007, op. cit. p. 223/224

⁵²⁹ Depoimento de Pinduca, 2008, op. cit.

⁵³⁰ Ibidem

⁵³¹ Ibidem.

caso do merengue, por exemplo, muito forte nos clubes das classes baixas de Belém na década de 60. Sobre este aspecto ele comenta:

O meu conjunto musical tocava merengue e o ritmo concorria para que o meu conjunto não fosse convidado [para ambientes mais elitizados] porque não era música de sociedade (...) naquele tempo as pessoas diziam que o Pinduca era um músico que tocava muito em gafeira ⁵³².

Após alguns anos como músico popular seu conjunto ficou conhecido também em cidades de interior do estado aonde ocasionalmente ia se apresentar. Em uma destas cidades ocorreu um fato muito interessante para a análise sobre a popularização do carimbó e a relação entre classes médias e a cultura popular neste momento. Segundo o que ele relata, seu conjunto estaria indo fazer “um baile pra sociedade, na cidade de Iritúia”⁵³³. Ao chegarem à cidade, enquanto a banda preparava seus equipamentos, afinava os instrumentos e conheciam o lugar, Pinduca diz ter visto uma movimentação que não convergia para o clube onde iriam tocar à noite, e sim para uma “vicinalzinha que ia pra dentro do mato”⁵³⁴. Curioso em saber do que se tratava, buscou informações com pessoas do lugar e acabou sabendo que se tratava de um “samba”, um “carimbó”. Vejamos como ele narra o resto da história:

Aí rápido nós armamos nosso material e fomos lá ver. Chegou lá, rapaz! Tava o pessoal lá... pé no chão!... Carimbó original mesmo é aqui no chão! Caboclo ta sentado no meio da perna mesmo com a viola, o chocalho... Aí tudo, mais, “assim de gente” ⁵³⁵! A caboclada toda... aquele pessoal que não ia pro clube da noite (...). Estava rolando muita cachaça lá! Aí, nós nos metemos lá e tomamos cada um, um gole de pinga, lá com os músicos, né! E viram que eram músicos também que estavam chegando lá e ofereceram a cana. Cada um deu uma provadinha... Aí, nós sentamos lá, dançamos, ficamos suados! Mais tarde, uma hora depois: ‘vamos embora, vamos embora que mais tarde temos compromisso!’. Aí, eu digo: ‘Eu vou tocar Carimbó no meu conjunto em Belém!’. E vim com aquela idéia de tocar carimbó que é muito envolvente, né!⁵³⁶

A partir daí teria vindo com o desejo de tocar carimbó em Belém. O que de fato aconteceu no episódio no clube Satélite, como já falamos acima. Lá ele teria levado uma de suas maiores vaías, antes ainda da popularidade do gênero. Esse fato é muito interessante para percebermos uma outra faceta da questão da descoberta do “Brasil profundo” por artistas nos anos 60 e 70. Como se viu até aqui, Pinduca não era um artista ligado aos movimentos

⁵³² Entrevista à Pinduca in: Pinduca põe dondocas para dançar, op. cit., p. 8.

⁵³³ Depoimento de Pinduca, 2008, op. cit.

⁵³⁴ Ibidem.

⁵³⁵ O termo “Assim de gente” usado por Pinduca quer reforçar a idéia de que havia muitas pessoas onde estava acontecendo a festa de carimbó.

⁵³⁶ Ibidem. Pinduca narra esta mesma história em seu depoimento para o Museu da Imagem e do Som: GONÇALVES, 1993, op cit.

musicais da MPB paraense, não participou de festivais, de movimentos de contestação ao regime militar a partir da arte, e nem era considerado um integrante de uma elite intelectual na cidade. Vimos também que diferente daquele grupo, Pinduca conhecia muito bem as manifestações da cultura popular, como foi o caso do bangüê, que ele considerava uma espécie de carimbó específico do município de Igarapé-Miri, onde ele nasceu e viveu até a adolescência. Mesmo conhecedor destas manifestações⁵³⁷, ao vir para a cidade de Belém sua principal atividade, além da carreira militar, foi tocar em conjuntos de música especializados em gêneros músicas populares e dançantes, dirigidos fundamentalmente para setores populares e suburbanos da sociedade belenense – o que não era o caso do carimbó até os anos 70. Ocorreu, ao que parece, na ida de Pinduca ao município de Iritúia uma redescoberta do carimbó, um retorno a um “Brasil profundo”, literalmente escondido nas “vicinalzinhas que iam pra dentro do mato”, distantes dos centros urbanos. Seria interessante tentarmos entender o porquê deste retorno neste momento na vida de Pinduca. Contudo, esta parece ser uma questão que não poderíamos responder a não ser por palpites e “achismos”. O que importa de fato é percebermos que não era somente a classe média paraense que estava envolvida em um clima de descoberta (ou redescoberta) das coisas do povo. Afinal o “povo” também se redescobria e se manifestava, mostrando o que produzia de cultura popular. Não era, portanto, exclusividade dos “artistas intelectuais” esse tipo de postura. Os artistas populares mais ligados ao “mercado da música” também faziam sua descoberta ou redescoberta das “coisas do povo”. O caso de Pinduca é interessante para percebermos esta questão. Dizemos artistas ligados ao mercado da música, pois como veremos ainda adiante com mais detalhes, Pinduca sempre foi ligado a uma concepção “modernizante” e “mercadológica”⁵³⁸ de seu trabalho.

É importante ainda considerarmos também que muitos dos artistas ligados à elite intelectual belenense vinham do interior do estado. Muitos conheciam de suas experiências de vida e da infância, principalmente, bois-bumbás, quadrilhas juninas, batuques, cantigas populares, etc. Em alguns destes indivíduos, esta memória de um período em que eles tiveram contato com as manifestações do folclore era inclusive muito forte. Isso pode ser percebido, por exemplo, em depoimentos como os de Paes Loureiro⁵³⁹, Simão Jatene⁵⁴⁰ ou Alfredo

⁵³⁷ Lembremos que mesmo em Belém ele não se afastou totalmente das festas juninas, dos bois-bumbás e de outros folguedos populares, como já falado.

⁵³⁸ Não entendida aqui em sentido pejorativo, como ficará mais claro até o final deste capítulo.

⁵³⁹ LOUREIRO, João de Jesus Paes Loureiro. Projeto Depoimento. Museu da Imagem e do Som do Pará (MIS), 02 out. 1996 e 04 dez. 1996. (FV 99/08.1; FV 99/08.2; FV 99/08.4; e FV 99/08.5). Paes Loureiro é natural de Abaetetuba.

⁵⁴⁰ Depoimento de Simão Jatene, 2008, op. cit. Jatene é natural de Castanhal.

Oliveira⁵⁴¹. Mas, de maneira geral, nos anos 60 estas pessoas não eram conhecidas como criadores de arte popular ou folclore, mas sim como artistas intelectualizados e próximos da arte de vanguarda que se fazia no Brasil, como a Bossa Nova, a poesia erudita, etc. Por mais que eles conhecessem e buscassem conhecer essas manifestações, seria sempre um olhar de fora para dentro, uma busca de um Brasil profundo do qual eles não estavam envolvidos no seu cotidiano. O fato de Pinduca também ter tido esta busca mostra-nos, por fim, que a relação não era apenas das classes médias intelectualizadas rumo ao “povo”, mas também do “povo” para o “povo”, do “povo” para o mercado – quando o carimbó torna-se um produto veiculado na mídia de discos, por exemplo! A construção de uma música popular neste momento era mais complexa, envolvia vários personagens, de grupos sociais diferentes. Por hora, ficaremos por aqui nesta questão, mas é importante que este dado fique guardado para retornarmos a ele mais adiante.

Em 1973, depois de muito trabalhar para a popularização do carimbó em Belém, Pinduca grava seu primeiro LP pela gravadora Beverly de São Paulo após contatos de uma amiga sua com o representante da gravadora em Belém, o baiano Carlos Santiago Mamede. Essa sua amiga que intermediou o seu aparecimento no disco foi imortalizada em música de Pinduca, no refrão: “Vou ensinar sinhá Pureza a dançar o meu carimbó/ carimbó que remexe mexe/ carimbó da minha vovó...”. Tratava-se de Maria Isabel Pureza, que à época trabalhava em uma loja de discos em Belém e, portanto, tinha contato com os representantes comerciais das pequenas gravadoras mais ligadas ao gosto popular, que vinham vender discos no Pará e em outros estados da região⁵⁴².

A partir daí com o sucesso que os seus discos foram adquirindo, Pinduca continuou a lançar LPs e depois CDs, passando a ser visto por muitos como o “Rei do Carimbó”⁵⁴³. O seu contato com a cantora carioca Eliana Pittman também ajudou a lançar o carimbó para fora do Pará, e este gênero que antes era visto como manifestação folclórica passou a fazer parte da indústria de discos e da mídia nacional por alguns anos. Mais tarde, ele teria ainda flertado com a Lambada, outro gênero dançante que foi muito popular no Brasil no final dos anos 80. A este respeito Pinduca diz que teria sido inclusive o inventor da Lambada. Seja como for, a parte de sua história como difusor do carimbó é a que mais nos interessa agora.

⁵⁴¹ Depoimento de Alfredo Oliveira, 2008, op. cit. Oliveira viveu boa parte de sua infância em cidades como Alenquer, Santarém e Cametá.

⁵⁴² Também em SANTOS, Carlos Corrêa. O Mestre que ensinou o Brasil a ‘carimbolar’, op cit.

⁵⁴³ Este título teria sido dado a ele pela gravadora na época de seu maior sucesso.

Mas Pinduca não estava só no esforço de popularizar o carimbó. Augusto Gomes Rodrigues, o Verequete, nasceu em Quatipurú em 16 de agosto de 1916⁵⁴⁴. Era filho de Antônio José Rodrigues e D. Maximiana, sendo o penúltimo de seis irmãos. Seu pai era conhecido como Antônio Maranhense, em decorrência de ter nascido naquele estado, e era um popular freqüentador de manifestações da cultura popular. O nome Verequete, pelo que ele mesmo narra, teria surgido em Belém, quando Augusto Gomes Rodrigues foi a um terreiro de umbanda em companhia de uma namorada. Impressionado com os cânticos e batucadas do ritual e principalmente com o cântico referente à entidade Verequete, ele teria voltado para casa cantando insistentemente aquela música e teria recebido o apelido dos amigos a partir daí.

Desde muito pequeno Verequete trabalhou em várias atividades, o que o impediu de aprender a ler e escrever⁵⁴⁵. Desde os oito anos de idade já se envolvia em cordões de pássaro e bois-bumbás, em boa arte por influência de seu pai. Aquele tipo de atividade fazia parte de seu cotidiano desde muito pequeno. Segundo o que afirmou, teria fundado o seu próprio boi-bumbá ainda com oito anos de idade⁵⁴⁶.

Por volta dos 12 anos deixou sua casa e foi morar com um irmão na vila de Careca, no município de Bragança. Mais tarde foi morar com um tio de melhores condições de vida, por algum tempo. Na juventude percorreu várias cidades do interior do estado, trabalhando em várias atividades. Morou na cidade de Capanema por dez anos, trabalhando como foguista na usina de luz. Depois foi ainda para Ananindeua, onde trabalhou como cortador de lenha para o trem que ia até Bragança. Finalmente foi morar em Icoaraci, distrito de Belém, onde permaneceu por cerca de 40 anos⁵⁴⁷.

Participava ativamente das festas populares de rua e chegou a fundar seu próprio grupo, chamado “Pai da malhada”. Em relação à atividade de criador de folguedos populares, ele se considerava um “folclorista”, que no seu entender é aquela pessoa que cria o folclore:

⁵⁴⁴ Há na verdade discordância em relação ao lugar onde teria nascido Verequete. Lázaro Magalhães diz que ele seria natural do município de Ourém, Eliete Ramos diz que ele nasceu em Quatipurú na região do salgado e Carlos Correia Santos diz que ele nasceu na comunidade de Careca, no município de Bragança. Cf. MAGALHÃES, Lázaro. Entrevista à Verequete: O mestre do carimbó acústico. *O Liberal*, Belém, 17 abr. 1996. Caderno Cartaz, p. 4.; RAMOS, Eliete. Tambores da esperança. *A Província do Pará*, Belém, 22 jul. 1998. Caderno 2, p. 1; e, SANTOS, Carlos Correa Santos. Grandes paraenses: Verequete. Um mestre caboclo ritmado a pau e corda. *A Província do Pará*, Belém, 06 ago. 2000. Variedades, p. 7; respectivamente. A dúvida sobre esta questão está resolvida em entrevista que Verequete deu ao Museu da Imagem e do Som onde ele diz ter nascido em Quatipurú. Cf. RODRIGUES, Augusto Gomes (Verequete). Projeto Depoimento. Museu da Imagem e do Som do Pará (MIS), 04 jun. 1996. (FV 98/63).

⁵⁴⁵ RAMOS, Eliete. Tambores da esperança, op. cit.

⁵⁴⁶ MAGALHÃES, Lázaro. Entrevista à Verequete: O mestre do carimbó acústico, op. cit.

⁵⁴⁷ SANTOS, Carlos Correa Santos. Grandes paraenses: Verequete. Um mestre caboclo ritmado a pau e corda, op cit.

“A arte do folclorista é compor a música que entra no juízo dele e ele rima aquela música e bota tudo igual”⁵⁴⁸.

Durante sua morada em Icoaraci participou de competições de bois-bumbás que a Prefeitura de Belém promovia. Dentre os bois que fundou ou participou, estão o “Flor da noite”, o “Pai da Malhada”, que era seu, e “Ramo dourado”. Por volta dos anos 60 diz que deixou o boi-bumbá e passou a se dedicar ao carimbó⁵⁴⁹.

No Final daquela década teria feito uma festa em sua casa em Icoaraci e convidou o único grupo de carimbó que existia nas redondezas: “aí surgiu um [grupo de carimbó] no quilometro 23, mas não prestava para a família ver, era só pra bebedeira”. Como não existiam outros grupos que pudessem ser “pra família ver”, Verequete diz que resolveu fundar o seu próprio grupo, e em 1971 criou o “Uirapuru do Amazonas”. Nesta época suas apresentações se davam principalmente em Icoaraci. O carimbó ainda não havia se tornado popular em Belém: “Não tinha dentro de Belém, não se ouvia falar nem em carimbó”⁵⁵⁰.

Verequete foi um dos primeiros artistas de carimbó a gravar um LP, em 1971, antes mesmo que Pinduca. O LP foi gravado em Belém nos estúdios da Radio Marajoara, segundo Vicente Salles⁵⁵¹, em só um dia, pela “Equipe Utilidades Domesticas”. Sobre seu pioneirismo, disse uma vez: “Não inventei nada, apenas fui o primeiro a botar o ritmo no salão”⁵⁵². Após este LP, com o sucesso crescente do carimbó em Belém e depois em outros estados, Verequete lançou vários outros discos. Contudo, diferente de Pinduca, por exemplo, a sua trajetória foi bastante tortuosa. Dos LPs lançados nos anos 70 não se aproveitou quase nada. Costuma dizer que foi enganado inúmeras vezes por seus empresários e acabou quase na miséria.

Em 1980 mudou-se para o bairro do Jurunas, na periferia de Belém. Neste momento o carimbó estava vivendo uma fase de refluxo após o período de grande sucesso na primeira metade dos anos 70. Sem receber nada ou quase nada de direitos autorais dos seus discos, acabou passando por dificuldades financeiras e se afastou da música por um longo período. Nos anos de 1990 Verequete vendia “churrasquinhos” na frente de sua casa para poder se sustentar. Seu caso foi característico de muitos outros de grupos de carimbó que surgiram nos anos 70 e depois desapareceram. Seja por inexperiência no trato com o mercado,

⁵⁴⁸ RODRIGUES, Augusto Gomes (Verequete). Projeto Depoimento, 1996, op. cit.

⁵⁴⁹ Ibidem.

⁵⁵⁰ Ibidem.

⁵⁵¹ SALLES, 2007, op. cit.

⁵⁵² MAGALHÃES, Lázaro. Entrevista à Verequete: O mestre do carimbó acústico, op cit.

seja por terem tido maus empresários, acabaram não desfrutando dos lucros do auge do carimbó.

O tipo de carimbó que Verequete tocava era o chamado “pau-e-corda” ou “carimbó de raiz”, isto é, o carimbó feito de maneira tradicional. Este tipo de carimbó seguia no geral o seguinte modelo: 1. tinha por base rítmica dois grandes tambores feios de troncos de madeira oca, o curimbó, medindo cada um em torno de 1 metro a 1,5 de comprimento por cerca de 50 centímetros de diâmetro. Geralmente um curimbó é maior que o outro, servindo, respectivamente, o grande para marcação do ritmo e o menor para repique, um mais grave e outro mais agudo. O tambor é fechado de um lado das extremidades por couro de animal entesado; o outro lado aberto serve para evacuação do som potente dos tambores. 2. Fora os tambores outros instrumentos podem fazer parte do “carimbó de raiz”, geralmente um banjo, um pandeiro, um ganzá, dois pauzinhos - que servem para batucar na parte de trás do curimbó, na madeira do tambor, criando um efeito sonoro equivalente a batida das mãos no couro - e um instrumento de sopro, clarinete ou flauta. Diferentemente de Pinduca, Verequete não quis “modernizar” o seu carimbó, manteve-se fiel ao que considerava autenticidade do ritmo: “Eu já cheguei a comprar um conjunto eletrônico, mas não me acostumei. É a minha opção. Quando eu nasci era assim, não havia eletricidade. É interessante mostrar como era feito no passado” ⁵⁵³.

Como nunca aprendeu a ler nem a escrever, suas músicas eram criadas e mostradas a pessoas que pudessem escrevê-las, geralmente a sua mulher, e mais recentemente eram gravadas em um gravador portátil para depois serem mostradas à sua banda ⁵⁵⁴.

Verequete, como outros músicos populares, não se dedicou somente ao carimbó, fez também outros tipos de música como xote e retumbão, em particular o retumbão bragantino ⁵⁵⁵.

Em 1997 lançou o CD “Uirapuru da Amazônia”, realizado pela SECULT, Secretaria de Cultura do Estado do Pará. Declarou em depoimento que graças a esse CD conseguiu comprar uma casa própria no bairro do Jurunas, nos anos 90. Esse fato mostra muito bem como em seu caso o carimbó não rendeu lucros suficientes para uma condição de vida estável. ⁵⁵⁶.

⁵⁵³ Ibidem.

⁵⁵⁴ SANTOS, Carlos Correa Santos. Grandes paraenses: Verequete. Um mestre caboclo ritmado a pau e corda., op cit.

⁵⁵⁵ Retumbão bragantino: tipo de batuque muito comum na cidade de Bragança, região nordeste do estado. Lá, esta atividade está associada à festividade de São Benedito, o padroeiro do lugar.

⁵⁵⁶ RAMOS, Eliete. Tambores da esperança, op cit.

Um terceiro “mestre” importante neste período, não necessariamente do carimbó, mas do siriá, foi Joaquim Dias de Castro, ou simplesmente mestre Cupijó, como ficou conhecido. Segundo o que consta, o nome Cupijó surgiu em sua infância no município de Cametá, na região do baixo Tocantins. Como era um garoto doente até certa idade e não podia consumir comidas sólidas, vivia a reclamar para seus pais dizendo que iria fugir para o rio Cupijó, caso não lhe dessem a alimentação que queria. Resultado disso foi que a sua família acabou o apelidando pelo nome do rio que ele dizia que iria fugir. Surgia assim o nome pelo qual ele ficou conhecido desde o início de sua carreira ⁵⁵⁷.

Cupijó também vinha de uma família ligada à música. Ele era filho de Vicente Serão de Castro, figura importantíssima da música do município de Cametá. Seu pai nasceu em 1891 e foi remanescente do apogeu daquela cidade tocantina na época do intendente Heitor de Mendonça. Vicente Serrão de Castro foi regente da tradicional Banda de Música Euterpe Cametaense, e mestre-capela e regente do Coro Lira Angélica. Foi autor de vasta obra, em que constavam valsas, serenatas, quadrilhas, dobrados e música sacra ⁵⁵⁸.

Graças a isso Cupijó teve contato muito cedo com a música. Seu primeiro instrumento foi o surdo, depois o prato, mas desde muito novo aprendeu segundo a leitura de partitura. Mais tarde aprendeu a tocar banjo, bateria, clarinete e violão. Tocou na Banda Euterpe Cametaense, a mesma que foi dirigida por seu pai. Sua estréia como músico se deu tocando bateria em um conjunto de propriedade de seu pai, o “Ases do Ritmo”, em um baile de fim de ano, em 1960 ⁵⁵⁹.

Em 1961 passou a dirigir a Banda Euterpe, já que seu pai havia falecido, e também passou a atuar definitivamente no “Ases do Ritmo” nos aos 70. Além disso, dedicou-se a ensinar música gratuitamente, tendo uma escola de música em sua casa. Também dirigiu por certo período o coral da Matriz da Prelazia de Cametá.

Em 1973 lança o siriá em LP pela primeira vez, ao mesmo tempo em que o carimbó estourava no mercado regional. Em 1975 já chegava com o siriá a várias áreas do Brasil. Nesta época, seu terceiro disco, “Mestre Cupijó e seu ritmo”, foi gravado pela gravadora Continental.

Mesmo no período de maior divulgação do siriá, Cupijó dizia preferir o sossego de sua cidade interiorana. Não gostava muito de ir a Belém e a outras cidades maiores, só o fazia devido às necessidades inerentes à sua carreira. Essa badalação da cidade grande estava

⁵⁵⁷ LIMA, Elza. Cupijó: mestre do cançãoeiro popular. *O Liberal*, Belém, 01 ago. 1993. Caderno 3, p. 10.

⁵⁵⁸ SALLES, 1985, op. cit.

⁵⁵⁹ Mestre Cupijó lança CD para comemorar carreira. *O Liberal*, Belém, 28 ago. 1999. Caderno Cartaz, p. 6.

ligada também à badalação dos ritmos da moda. Neste sentido ele dizia que preferia o sirιά “autêntico”, que ajudou a difundir. Falava ainda que talvez mais adiante começasse a ocorrer com o sirιά o mesmo que estava ocorrendo com o carimbó. Reclamava que o interesse dos mais “espertos” na busca do lucro estava se sobrepondo ao interesse da “autenticidade”. É importante observar que Cupijó se dizia um artista da música folclórica e não da música popular. Arrematava: “hoje o sirιά é mais verdadeiro porque é menos sofisticado”⁵⁶⁰. Cupijó se dizia um divulgador do folclore paraense, uma pessoa ligada por vivência a esse folclore: “Moro no interior, vivo, danço, conheço, bato tambor, toco, pino (...) sei a linguagem do homem do interior, converso com ele e vivo minha vida como um homem do interior”⁵⁶¹. Daí que tinha forte aversão aos músicos da capital que tendiam a ir ao interior para conhecer as músicas daquela população com os seus gravadores na mão e depois gravavam como se fossem suas. “E não há nenhuma providência sobre esse comportamento. O Folclore deve ser visto como cultura do povo, anônimo”⁵⁶² - concluía a este respeito.

É interessante observar que esse tipo de reclamação não foi exclusividade de Cupijó. A ida de músicos da cidade aos pequenos municípios e áreas rurais em busca da coleta do carimbó parecia ser um fato rotineiro neste momento. E isso acabava levando expectativas de ganhos financeiros e reconhecimento por parte dos tradicionais criadores, que após algum tempo não viam o resultado de seu trabalho aparecer. Com o passar dos anos, muitos compositores de carimbó começaram a se recusar a dar entrevistas ou a cantar suas músicas a pessoas que chegavam com gravadores ou câmeras de TV. A desconfiança se dava, pois para os criadores interioranos a presença destes “pesquisadores” poderia significar por um lado o registro acadêmico ou folclórico do carimbó, mas, na maior parte das vezes, significava a simples coleta para gerar gravações de discos onde as músicas apareceriam depois como de “domínio público”. Para o criador que acabava criando expectativas de algum ganho econômico ficava a decepção e desconfiança com qualquer um que viesse da cidade grande em busca de conhecer e registrar o carimbó ⁵⁶³.

⁵⁶⁰ COUTO, Jesus. Hoje, sirιά ao vivo, em Belém. *A Província do Pará*, Belém, 10 abr. 1976. 2º Cad., Transa Musical, p. 6.

⁵⁶¹ Ibidem.

⁵⁶² Idem. No mesmo sentido, outra entrevista de Cupijó in: Mestre Cupijó, o rei do sirιά, está elaborando o seu quinto LP. *A Província do Pará*, Belém, 15 jul. 1977. 1º Cad., p. 7.

⁵⁶³ Um outro exemplo de indignação sobre esse tipo de atitude pode ser visto no depoimento de D. Zazá, amiga de Mestre Lucindo, um popular criador de carimbó do município de Marapanim que se tornou conhecido em Belém já nos anos 80. D. Zazá chega inclusive a dizer que a partir de certo momento se recusaria a dar entrevistas ou a cantar o carimbó para qualquer pessoa que fosse até ela a não ser que fosse paga por isso. Dizia ainda que durante anos seguidos eles teriam apenas recebido promessas de gravação e de recebimento de direitos autorais, coisa que nunca acontecia. Cf. Entrevista com D. Pequeninina (esposa de mestre Lucindo) e D.

Cupijó ficou conhecido como o principal divulgador do siriá, música aparentemente originária do município de Cametá. Segundo a interpretação de alguns antigos moradores de Cametá entendidos no assunto, o siriá seria na verdade uma espécie de batuque aparentado com o carimbó. Para Mario Martins⁵⁶⁴, que era uma espécie de pesquisador da música cametaense, o nome siriá teria na sua origem o termo cereal, que com o passar do tempo ficou sendo conhecido pela população da cidade como a corruptela siriá. Seria uma criação tipicamente da cidade de Cametá. Para outros, a palavra síria tinha origem no local onde os escravos de Cametá pescavam o siri. Assim como teria ocorrido com palavras como “canaviá”, originária de canavial, e “arrozá”, de arrozal, teria surgido uma palavra, siriá, para referir-se ao local de pesca do siri, num processo de corrupção da palavra junto às comunidades pobres⁵⁶⁵.

Do ponto de vista musical, o siriá tinha proximidade com outras manifestações folclóricas como o marabaixo de Macapá⁵⁶⁶ e mesmo o carimbó. Na opinião de Cupijó, a diferença maior entre carimbó e siriá estava relacionada à maneira como se dançavam cada ritmo, já que o siriá veio principalmente do roçado, do mutirão, sendo uma dança para grandes espaços, onde os movimentos de corpo acompanham a letra da música. Esse trabalho corporal de que falava Cupijó era conhecido em Cametá como “caianas”⁵⁶⁷. Outras diferenças ainda segundo Cupijó seriam derivadas de uma maneira especial de tocar o curimbó - tambor - no siriá. Nele o tocador que está em cima do instrumento faz um movimento de calcanhar, ou mesmo de ponta de pé, sobre o couro, em sua parte inferior, abaixo de onde as suas mãos estão funcionando como baquetas, esfregando-o. Este movimento modifica a afinação do instrumento na hora de tocá-lo. Por fim, no mesmo tambor, que chega a ter até 2 metros de comprimentos, em que um tocador bate no couro com a mão em uma das extremidades, há uma segunda pessoa que batuca na madeira do tambor com pequenas baquetas de madeira rija, acompanhando o som que sai do couro⁵⁶⁸. Para Cupijó, essas seriam as principais diferenças, mas como vimos acima isso ocorre também no carimbó, como por exemplo

Zazá. Museu da Imagem e do Som do Pará. (FV 91/12). Estas entrevistas parecem ter sido feitas nos anos 90, após a morte de Lucindo.

⁵⁶⁴ SILVA, Coely. Entrevista à Mario Martins: As verdades históricas do carimbó, que é “curembó”. *O Liberal*, Belém, 23 jul. 1974. p. 8.

⁵⁶⁵ MODESTO, Márcia. A influência negra na dança e no canto paraense. *Cultural*, Belém, set. 1988. p. 8.

⁵⁶⁶ Batuque e dança de mestiços e negros do estado do Amapá. Sua área de maior incidência é a cidade de Mazagão Velho e o bairro do Laguinho, onde ficava o antigo quilombo do Curiaú. Cf. SALLES, 2007, op. cit. p. 198.

⁵⁶⁷ MARIA, Luíza. Cupijó o mestre do siriá, *op. cit.*

⁵⁶⁸ COUTO, Jesus. Siriá é lançado para todo o Brasil através da Continental. *A Província do Pará*, Belém, 20 abr. 1975. 2º Cad., Transa musical, p. 5.

naquele feito por Verequete. O certo é que carimbó e siriá surgem e se tornam populares ao mesmo tempo, em um mesmo processo de valorização das músicas populares do interior.

Em junho de 1971, no jornal “Cametá”, José de Assunção elogiava o prefeito da cidade por colocar o Siriá nas festividades oficiais. Dizia que até aquele momento o siriá era uma música que existia apenas na parte profana e não oficial das festividades municipais, sobretudo nas zonas rurais. Não era tocado para a “sociedade” do município, apesar de sua longa existência que remontava ao período colonial, provavelmente de criação negra e indígena. Falava ainda que já era tocado com os “jazz”⁵⁶⁹ nos “salões sociais”, mas que mantinha contudo suas características originais⁵⁷⁰. No mesmo período em que o carimbó começava a ganhar espaço em Belém, ocorria um processo parecido em Cametá com o siriá.

Em Cametá, o carimbó e o siriá no início de sua popularização eram tocados apenas no final das festas. Mas no momento máximo de sua difusão, o grupo de Cupijó chegava a tocar em 10 municípios do estado em um curto período de tempo. Apesar disso, os músicos do grupo nunca deixaram seus empregos, já que mesmo com tantos shows, diziam não ser possível viver de música por volta de 1973⁵⁷¹.

Em Belém, o siriá de Cupijó, assim como ocorreu com Pinduca, apareceu e conquistou espaço primeiramente nos clubes de subúrbio, como o Imperial e o Satélite, por exemplo. O Siriá aparece em Belém mais ou menos no mesmo período que o carimbó. No início dos anos 70 já se comentavam sobre esse novo gênero musical que vinha do interior do estado, mais particularmente do município de Cametá. Contudo, a postura de parte da intelectualidade e juventude em Belém será diferenciada em relação a Cupijó. Pinduca era visto por parte destes setores como uma espécie de deturpador do carimbó, por ter colocado em seu conjunto instrumentos modernos, como guitarra e baixo elétrico, e bateria. Já a visão sobre Cupijó foi outra, bastante boa desde o início, pelo menos é o que podemos perceber em um artigo escrito por Paes Loureiro no jornal Folha do Norte em 1973⁵⁷².

Neste texto, Paes Loureiro reconhece em primeiro lugar a longevidade do siriá que lutou para sobreviver “durante longo anonimato”. Reconhece também o município de Cametá como uma cidade culturalmente muito importante na região, por ser “o manso território onde lutam contra o tempo e a indiferença, as últimas verdadeiras manifestações de

⁵⁶⁹ Em muitas cidades do interior, as bandas de baile dos anos 40, 50 e 60 eram conhecidas por jazz ou “jazzes”. Eram na verdade fruto da popularidade de bandas instrumentais, com presença de muitos instrumentos de sopro, que foi comum em todo o Brasil a partir dos anos 30. Cf. SALLES, 1985, *op. cit.*

⁵⁷⁰ ASSUNÇÃO, José. Siriá. *Cametá*, Cametá, 23 jun. 1971. Opinião, p. 5.

⁵⁷¹ MARIA, Luíza. Cupijó o mestre do siriá. *O Liberal*, Belém, 25 nov. 1973. 3º Caderno, p. 9.

⁵⁷² LOUREIRO, João de Jesus Paes. Mestre Cupijó. *Folha do Norte*, Belém, 12 abr. 1973. 2º Caderno, p. 1.

nossa tradição popular”⁵⁷³. Mas o que fica fortemente visível em seu texto é a importância singular atribuída ao “Mestre Cupijó”, que aparece quase como um herói defensor da cultura e do povo da região. Aliás, de fato torna-se um herói no discurso Paes Loureiro já que é comparado a Pedro Teixeira, que realizou a fantástica aventura de navegar o Rio Amazonas em sua totalidade entre os anos de 1637 e 1638 ⁵⁷⁴, e também é relacionado à cabanagem que teve em Cametá um ponto de apoio muito importante ⁵⁷⁵. Assim comenta Paes Loureiro:

Mestre Cupijó reeditou Pedro Teixeira, aquele que conheceu o Rio das Amazonas, trazendo até nós, para nosso conhecimento, a alma de sua cidade, que no seu sopro confere vida ao barro primitivo de uma alegria, a que a luta brava da civilização começa a nos desacostumar.

Nele (...), entre barrancos de bemóis, corre o lento rio Tocantins, piscoso de lendas e mistérios; (...) nele brincam as crianças humildes de Cametá, fazendo cirandas em sustentidos e bequardos; nele se ergue a Cabanagem em punhos, deflagrando tambores e alegorias; nele percorre, na veia das melodias, o sangue legítimo da verdade popular (...).

Mestre Cupijó toca pelo amor de tocar. Ainda não aprendeu a vender a sua arte, porque seria mercadejar a sua alma ⁵⁷⁶.

E a recíproca parecia ser verdadeira. Em 1976, referindo-se ao contexto musical de Belém, e à questão da difusão da música “folclórica” e popular paraense, Cupijó tece observações elogiosas à nova geração de músicos que surgia, assim como a artistas já de velha história. O relato a seguir é interessante para percebermos que artistas como Cupijó, do interior, aparentemente com pouco contato com o mundo das classes médias urbanas e seu meio cultural, reconheciam o papel desse grupo na construção de uma música popular com feições regionais. O reconhecia como grupo, sobretudo, onde encontrávamos desde o veterano Waldemar Henrique até os novatos. Ele dizia:

⁵⁷³ Ibidem, p.1.

⁵⁷⁴ A famosa expedição de Pedro Teixeira fez parte do processo de conquista e ocupação da Amazônia pela coroa portuguesa, num momento em que nações estrangeiras ameaçavam ocupar definitivamente o território português nestas terras, particularmente os franceses que já haviam fundado a cidade de São Luís do Maranhão. No processo de expulsão destes povos e de conquista - nada amistosa como se sabe - dos indígenas ocorreu esta expedição. Entre 1637 e 1638 setenta soldados e mil índios liderados por Pedro Teixeira, partiram de Cametá, navegando pelo rio Amazonas até seu alto curso, penetrando nos rios Napo e Coca. Desta parte em diante os expedicionários foram por terra e alcançaram à cidade de Quito, que na época era a capital do Vice-Reino do Peru. Cf. NETO, José Maia Bezerra. A conquista portuguesa da Amazônia. In: FILHO, Armando Alves; JÚNIOR, José Alves; e NETO, José Maia Bezerra. *Pontos de história da Amazônia*, v. I. Belém: Paka-Tatu, 2001.

⁵⁷⁵ Cabanagem: movimento insurrecional ocorrido no Pará entre 1935 e 1940, que teve forte atuação das camadas populares contra as elites locais. É considerado como um dos maiores movimentos revolucionários populares do período imperial brasileiro. Cf. NETO, José Maia Bezerra. Cabanagem a revolução do Pará. In: FILHO, JÚNIOR e NETO, 2001, *op. cit.*

⁵⁷⁶ LOUREIRO, João de Jesus Paes. Mestre Cupijó, *op. cit.*

“Penso que nosso estado é muito feliz. Não apenas no campo folclórico, ao qual eu pertença, como, também, na música popular. Chego mesmo a pensar que no Pará se pinta uma nova interprete nacional, com Fafá de Belém. E os compositores como Waldemar Henrique, Paulo André Barata e Paes loureiro, Vilar, Proença, foram uma constelação que muito me anima lá pelo meu interior ⁵⁷⁷ .

No caso destes três mestres do carimbó (siriá entendido aqui como uma vertente do carimbó), tivemos posturas diferenciadas e interessantes para percebermos o papel de setores populares e interioranos na formação da música popular. Mais interessante de tudo isso é ver que os criadores populares também debatiam sobre os temas da arte regional. Criavam a partir de determinadas concepções que levavam em conta o mercado, ou a rejeição deste; o cenário urbano, ou a rejeição da cidade; e, a “autenticidade” da cultura popular, ou a “modernidade” pela qual deveria ser revestida a mesma. Estes personagens fizeram a música popular de fato, já que por alguns anos seus discos foram amplamente divulgados em setores populares, observados pela elite intelectual e social da cidade, rejeitados por alguns, valorizados e reconhecidos por outros, canonizados alguns como “Reis de Carimbós”, ou esquecidos e vivendo em dificuldades financeiras. O debate que eles criaram e travaram na sociedade não foi pequeno e é sobre este debate que continuaremos falando agora.

3.3. “Autenticidade” ou “modernidade”: os debates em torno do carimbó.

Dois tambores, um banjo, um pandeiro, um ganzá, dois pauzinhos e um instrumento de sopro (clarinete ou flauta – esse primeiro de preferência). Nada mais nada menos que isso deve ser o instrumental de um conjunto de carimbó. Eletrônica? É uma heresia. Como no Clube do Bolinha mulher não entra, no carimbó eletricidade também não. Tem que ser mesmo na base do pau e corda ⁵⁷⁸ .

Desta maneira, o jornalista Abmael Moraes definia a maneira correta da formação e do modo de tocar o carimbó “pau-e-corda”, isto é, o “carimbó de raiz” como também é comumente conhecido. Sua definição surgia num momento de grande debate a respeito do “verdadeiro” carimbó, que como gênero musical tipicamente amazônico ou paraense, representava um aspecto marcante da sensibilidade do caboclo amazônico e começava a ser visto como uma marca da própria cultura regional.

⁵⁷⁷ COUTO, Jesus. Hoje, siriá ao vivo, em Belém. 1976, *op. cit.*, p. 6.

⁵⁷⁸ MORAES, Abmael. “Ascensão e queda do carimbó”. *Observador Amazônico*, Belém, ano 2, n. 06, junho, 1977. “Pagina Dupla”, p. 4.

De um lado do debate poderíamos encontrar o cantor e compositor de carimbó Verequete, que no mesmo texto reclamava das inovações que ocorriam no gênero nos anos de 1970: “Foi a eletricidade que acabou com o carimbó. Não pode se conceber guitarra elétrica num ritmo autêntico como o carimbó”⁵⁷⁹. E depois atacava seu principal “rival”, o também músico e compositor Pinduca:

Ele foi responsável por muito do que aconteceu ao carimbó. Ele, por assim dizer, entregou o ouro ao bandido, na parceria que fez com Eliana Pittman. Pra ele, tudo bem, que viu seu ritmo (...) bastante divulgado, mas o carimbó foi duramente prejudicado, porque foi desvirtuado. Ele adulterou tudo, colocando um instrumental que, absolutamente, não é condizente com a tradição do carimbó⁵⁸⁰.

Pinduca, por sua vez, acusado de deturpar o verdadeiro carimbó, tinha uma visão bastante diferente sobre as modificações que fez nesse gênero musical e revidou tempos mais tarde, em entrevista ao pesquisador de música paraense Alfredo Oliveira: “Foi com essa deturpação que consegui transformar o carimbó em sucesso internacional”⁵⁸¹.

Em fins dos anos 70, o debate se dava então entre dois grupos, o do carimbó pau-e-corda, visto como carimbó original, verdadeiro e autêntico, e o do carimbó estilizado, que introduziu novos elementos, particularmente um novo instrumental que envolvia guitarras e baixos elétricos e a bateria no lugar da percussão tradicional dos curimbós.

Possivelmente o debate em torno do verdadeiro carimbó tenha se intensificado em fins da década de 1970, em decorrência do declínio comercial do gênero naquele período. A partir de 1971 o carimbó havia surgido no cenário da música popular com bastante vigor, inicialmente conquistando o mercado local paraense, com o lançamento dos primeiros LP's de Verequete, e mais tarde conquistando o mercado nacional e até internacional por certo período, já nesse momento surgindo o carimbó estilizado feito por Pinduca e Eliana Pittman.

Mas o debate sobre a autenticidade do carimbó começou a acontecer no exato momento em que o carimbó se tornava um gênero popular em Belém no início dos anos 1970, e na verdade não foi encerrado até hoje.

A questão da “deturpação” do carimbó foi tão marcante nos debates sobre o gênero naquela época que fez até com que velhos conhecidos da crítica musical nacional, que não viviam em Belém, dessem a sua contribuição sobre o tema. Foi o caso de José Ramos

⁵⁷⁹ Ibidem, p. 4.

⁵⁸⁰ Ibidem, p. 5.

⁵⁸¹ OLIVEIRA, 2000, op. cit, p. 362.

Tinhorão, que anos antes já havia se envolvido no famoso debate sobre a originalidade ou não da Bossa Nova⁵⁸².

Naquele debate o argumento principal de Tinhorão, em relação à Bossa Nova, era de que ela não passava de um fenômeno representativo da alienação das classes médias urbanas intelectualizadas brasileiras, particularmente as da zona sul do Rio de Janeiro, na medida em que tomavam um gênero nascido nas classes populares, o samba, e o desestruturavam musicalmente, sujeitando-o aos modismos internacionais. Tinhorão dividia esse processo de alienação da música popular em etapas. Uma primeira etapa teria ocorrido nos anos 20 com a influência das *Jazz-bands* sobre a música popular brasileira. E de 1946 em diante, com a influência das orquestrações polifônicas do tipo *jazz* no samba-canção, teria ocorrido um segundo momento de alienação da canção popular. A culminância disso ocorreria com o advento da Bossa Nova. Sobre esse processo ele afirmava:

O problema da evolução da música popular está diretamente ligado a um processo geral de ascensão social, que faz com que a música das camadas mais baixas seja estilizada pela semicultura das camadas médias, nas músicas de dança orquestradas, para acabar sendo “elevada” à categoria de música erudita pelas minorias intelectualizadas⁵⁸³.

Assim existiria um complexo de inferioridade das classes médias brasileiras que tentavam mostrar sua “modernidade” e “universalidade” compondo e tocando a música popular com uma roupagem erudita e internacional alienada, isso somado ao domínio do mercado fonográfico pela indústria dos países ricos, os mesmo que determinam o padrão de bom gosto internacional. O debate sobre a bossa nova se estendeu por anos entre ataques de Tinhorão e revides dos defensores do gênero. Mas o que nos importa aqui é o que este crítico comentou sobre a questão do carimbó.

Em 1974, em artigo publicado no Jornal do Brasil, ele dá seu recado⁵⁸⁴. Inicialmente comenta que o que ocorria com o carimbó era um fenômeno de “degradação cultural da arte popular submetida ao impacto de novas informações e expectativas partidas das novas cidades”. Esse fenômeno não seria exclusividade do carimbó, é claro. Tinhorão alertava que esse processo era um dado pouco estudado, mas que já havia comentado muitas vezes sobre isso em seus muitos artigos sobre lançamentos dos mais variados discos e artistas.

⁵⁸² Esse debate sobre a Bossa Nova deu-se nas folhas de grandes jornais e revistas do Rio de Janeiro e São Paulo entre 1961 e 1965 e ficou registrado na publicação do livro *Música Popular: um tema em debate*, publicado originalmente em 1966. Cf. TINHORÃO, 1997, *op. cit.*

⁵⁸³ Ibidem, p. 62.

⁵⁸⁴ TINHORÃO, José Ramos. O Carimbó chegou (só que de carimbó não tem mais nada), *op. cit.*

Este autor parte então para uma definição muito própria de suas análises, que poderia ser percebida na leitura de muitas de suas obras⁵⁸⁵. Ele explica que a transformação de formas artísticas populares é um processo natural, isto é, é natural que o carimbó como qualquer outra manifestação artística passe por mudanças, não poderia permanecer sempre o mesmo infinitamente. Porém, esse processo de mudança, que recebe o nome de “*evolução*”⁵⁸⁶ por ele, só pode ser considerado natural “quando traduz alterações formais decorrentes da modificação do conteúdo na vida e na cultura das grandes camadas do povo, seja nas zonas rurais, seja nas zonas urbanas”⁵⁸⁷. Em outras palavras, as mudanças na forma da música, já que se trata de música no caso, só ocorrem de maneira “natural” quando existem mudanças na estrutura social das pessoas que produzem esta música, mudanças na sua condição econômica e social, o que não havia ocorrido com o caso dos tradicionais compositores e tocadores de carimbó do interior do estado do Pará.

Assim, para Tinhorão, os antigos criadores de carimbó ainda viviam como antes, nos mesmos lugares, nas mesmas atividades e nas mesmas condições sociais⁵⁸⁸. Desta maneira não poderia se falar em “evolução” do carimbó, mas de outro processo que ele define da seguinte maneira: “o resultado de alguma imposição cultural, partida de fora para dentro, quando não de um equívoco doloroso, representado [sic] pela falsa expectativa de ascensão através da imitação dos padrões que não correspondem à sua realidade atual”⁵⁸⁹. No caso do carimbó o que ocorreria era simples e puramente um caso de “deturpação de uma criação popular” devido a interesses comerciais da indústria do disco.

Tinhorão usa ainda outros termos nada amistosos para falar desta “deturpação”: fala de “abastardamento” e “falsificação” do ritmo do carimbó. Seguindo em sua lógica, estabelece uma cronologia deste processo. Primeiro ocorreu em Belém no início da década de 70, quando “as novas camadas da classe média urbana” passaram a se interessar pelo gênero de música popular. A intenção deste grupo, em sua opinião, seria na verdade “embalar o seu vazio existencial-cultural ao som do ritmo rigoroso do povo”⁵⁹⁰. Mas tarde o carimbó ganha as outras regiões do Brasil a partir do aparecimento de Pinduca, um “esperto sargento da Polícia paraense” - como o define já em outro artigo dois anos mais tarde⁵⁹¹ - que lançou seu

⁵⁸⁵ Cf. bibliografia.

⁵⁸⁶ Em itálico no original. Cf. TINHORÃO, José Ramos. O Carimbó chegou (só que de carimbó não tem mais nada). Op cit.

⁵⁸⁷ Ibidem.

⁵⁸⁸ Tinhorão se refere aí aos criadores das áreas rurais, onde surgiu o carimbó.

⁵⁸⁹ Ibidem.

⁵⁹⁰ Ibidem.

⁵⁹¹ TINHORÃO, José Ramos. Carimbó já é ritmo de massa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 jan. 1976. Caderno B, p. 2.

primeiro disco em 1973, “Carimbó e Sirimbó do Pinduca”, e alcançou venda de quase 100 mil exemplares, o que levou as gravadoras a reconhecerem o potencial comercial do ritmo paraense. Por fim acusa o próprio Pinduca de ter iniciado a deformação do carimbó, quando em seu segundo disco lançado no início de 1974 já substituía o banjo e o cavaquinho por instrumentos elétricos, como guitarras e baixos⁵⁹².

É interessante observar de passagem que esta advertência negativa que o crítico tinha sobre Pinduca não correspondia com a visão que ele tinha sobre Verequete. Na sua visão o carimbó feito por Verequete representava o que existia de mais “autêntico” no ritmo paraense, ele e seu conjunto, assim como outros grupos como o “Conjunto Folclórico Paramaú”, também citado por Tinhorão como exemplos, eram classificados como representantes dos “caboclos” da região⁵⁹³. O curioso é que nisto ele concordava com os intelectuais paraenses que, como Paes Loureiro, viam alguns representantes do carimbó como “autênticos” e outros como “comerciais”. A diferença é que Tinhorão acusava os próprios intelectuais da classe média paraense de embalar seu próprio “vazio existencial” na assimilação do carimbó feito pelo povo.

Voltando às mudanças verificadas nos instrumentos do carimbó, segundo Tinhorão, seu efeito foi a modificação da própria estrutura do carimbó que ficou mais próximo de músicas populares como o iê-iê-iê, ou o que ele define como “iê-iê-iê caboclo”⁵⁹⁴. Ocorre depois disso a industrialização completa do gênero, que passou a ser gravado por artistas dos mais variados e nem um pouco familiarizados com ele. Cinco anos passados da ascensão, para Tinhorão, “o carimbó deixa de ser carimbó, para tornar-se no Centro-Sul alguma coisa mais parecida com uma marcha de carnaval com um balanço um pouco diferente”⁵⁹⁵.

Em seu artigo de 1976, o crítico ferrenho acaba por relativizar um pouquinho as críticas à “deformação” do carimbó por grupos do Pará e de outros estados. Sem deixar de reconhecer os efeitos negativos da comercialização ele cita o caso do grupo “Os Bambucas”, que haviam lançado um LP com o título “No calor do carimbó”. Neste LP era apresentado um repertório extremamente variado, de músicas que originalmente não eram carimbó, fazendo um disco claramente comercial, para vender, mas com a vantagem de não confundirem a

⁵⁹² Na verdade Tinhorão erra a este respeito, pois segundo Pinduca desde o primeiro disco ele já usava instrumentos eletrônicos como a guitarra. De fato, a audição do primeiro LP de Pinduca nos faz crer que ele já usava este instrumento desde o início, contudo não podemos afirmar com certeza, já que somente a audição não pode nos dar certeza a esse respeito. Observe-se que este primeiro disco de Pinduca não informa os instrumentos do conjunto na ficha técnica.

⁵⁹³ Ibidem.

⁵⁹⁴ TINHORÃO, José Ramos. O Carimbó chegou (só que de carimbó não tem mais nada), op cit.

⁵⁹⁵ Ibidem.

batida do carimbó com outros ritmos da moda. A experiência deste grupo apenas comprovava, na visão de Tinhorão, que o carimbó era “um ritmo aberto, ou seja, uma forma livre de tocar qualquer ritmo popular”. Foi, portanto, um exemplo de “boa tentativa de massificar um ritmo brasileiro”⁵⁹⁶. Esta interpretação deixa entrever no discurso de Tinhorão que suas críticas maiores não estavam propriamente na massificação do estilo, na sua popularização, mas, de modo geral, na forma como isso acontecia, na “deturpação” da própria estrutura do carimbó, através do uso de instrumentos não “próprios” para ele ou na mudança de seu andamento. Pois que na atuação da maioria dos novos grupos o carimbó acabava sendo tocado de modo a agradar cada vez mais um grande público e perdia a sua estrutura original, por assim dizer. O fato de dizer que o carimbó era uma forma livre de tocar qualquer música popular, mesmo que estas músicas não fossem carimbó na sua origem, pode nos levar a crer que esse crítico via no carimbó uma forma de música que poderia popularizar-se e torna-se definitivamente uma “música popular brasileira”, tanto que mantivesse a sua estrutura sonora original.

Mas nem todos viam a questão da estilização do carimbó como algo negativo. Vicente Salles, que foi um dos primeiros intelectuais paraenses desta fase a escrever um trabalho mais rigoroso sobre o carimbó juntamente com Marena Isdebski Salles, em “Carimbó: trabalho e lazer do caboclo”⁵⁹⁷, tinha uma visão mais relativista. Meses antes do primeiro artigo de Tinhorão, comentava que esse processo de transformação do carimbó, fruto de sua comercialização e popularização, era na verdade uma coisa inevitável, que fazia parte do processo de “aculturação” ao qual o homem está sujeito em todas as partes e em todos os tempos. Além disso, elogiava o fato de o carimbó estar sendo bem recebido por amplos setores da sociedade, particularmente pela juventude ⁵⁹⁸. É curioso percebermos o olhar relativista de Vicente Salles, já que em seu estudo pioneiro ele define o carimbó como uma manifestação tipicamente cabocla, fruto do que ele chama de uma “civilização do caboclo” que teria se constituído na região amazônica⁵⁹⁹.

Outras reações à suposta “deturpação” do carimbó partiram de cidades do interior do estado do Pará, lugares onde aquela música e dança se encontrava desde sempre. Em Vigia, por exemplo, em 1974 foi realizado o “I Festival de Carimbó da Vigia” que contou com a participação de cerca de 12 conjuntos de carimbó de vários municípios vizinhos, como São Caetano de Odivelas e Santo Antônio do Tauá. Dentre os vários grupos que se apresentaram estavam “Os Tapaioaras”, que ganhou o primeiro lugar no concurso, e o

⁵⁹⁶ TINHORÃO, José Ramos. Carimbó já é ritmo de massa. Op cit.

⁵⁹⁷ SALLES e SALLES, 1969, *op. cit.*

⁵⁹⁸ Entrevista a Vicente Salles in: Pesquisador elogia a divulgação do carimbó, op cit.

⁵⁹⁹ SALLES e SALLES, 1969, *op. cit.*

“Conjunto da tia Pê”, a famosa Francisca Lima do Espírito Santo que aparecerá de vez em quando nas narrativas dos folcloristas neste momento⁶⁰⁰. A imprensa belenense tratou o festival como uma reação ao que estava ocorrendo com o carimbó “autêntico”. Segundo as páginas de *A Província do Pará*, “o festival foi uma autêntica aula de folclore em seu estado original: participação espontânea do povo, demonstração de cultura popular sem a presença de ‘outros espíritos’ e ‘arranjos’ que distorcem o som e a dança”⁶⁰¹. E alertava ainda o mesmo jornal que todos os dias o que se escutava nas rádios era fruto da comercialização do carimbó verdadeiro, onde o que estava em jogo não era o valor estético da música mas o desejo do lucro, enquanto o “caboclo do interior” é constantemente “ludibriado com promessas de direitos autorais, participação nos lucros, ou talvez empolgado com um bonito gravador que nunca tinha visto”⁶⁰². Neste último caso o jornal denunciava as constantes idas de pessoas que iam pesquisar o carimbó *in loco*, conhecer os seus criadores, mas que na maior parte das vezes acabavam apropriando-se de músicas de domínio público, tornando-as vendáveis na indústria do disco.

Como falamos anteriormente, este debate sobre a “autenticidade” e a “deturpação” do carimbó passará a fazer parte dos debates da imprensa e do próprio cotidiano dos músicos e apreciadores do ritmo a partir daí. Hoje em dia alguns grupos já tentam solucionar esta relação entre carimbó de raiz e o carimbó comercial. Pinduca relata que alguns grupos do estado passaram a apresentar os dois tipos de carimbó, para atender os dois tipos de público⁶⁰³. Um exemplo disso poder ser confirmado pela atuação do grupo “Nativos de Marudá”, que em 1994 gravou um CD que tinha uma parte de carimbó “pau-e-corda” e outra parte de carimbó elétrico⁶⁰⁴.

Até no mundo acadêmico atual essa questão ainda está sendo colocada por novos estudos. Paulo Murilo Guerreiro de Amaral⁶⁰⁵ por exemplo, desenvolveu uma pesquisa que visava estudar se de fato do ponto de vista da música existiam grandes diferenças entre o carimbó dito “autentico” e o carimbó elétrico. Segundo o que ele afirma, de maneira geral, a idéia de autenticidade nesta música tem como referência o carimbó do município de Marapanim. Tanto para Pinduca como para Verequete a autenticidade do carimbó estaria no modelo daquela cidade da região do salgado. Amaral desenvolveu estudo sobre este

⁶⁰⁰ É citada entre outros nos trabalhos de Salles e Salles e em TUPINAMBÁ, 1977, *op. cit.*

⁶⁰¹ Carimbó depois do Festival. *A Província do Pará*, 1974, *op. cit.*, p. 1.

⁶⁰² Ibidem, p. 1.

⁶⁰³ Depoimento de Pinduca, *op. cit.*

⁶⁰⁴ LIMA, Elza. Para não esquecer de mestre Lucindo. *O Liberal*, Belém, 11 mar. 1994. 3º caderno, p. 4.

⁶⁰⁵ AMARAL, Paulo Murilo Guerreiro de. Tradição e modernidade no carimbó urbano de Belém. In: VIEIRA, Lia Braga (org). *Pesquisa em música e suas interfaces*. Belém: EDEUPA, 2005.

referencial e comparou do ponto de vista do ritmo e da orquestração estes três carimbós: o carimbó de Marapanim, apontado por todos como o “autêntico” carimbó; o carimbó de Pinduca, entendido por ele mesmo como “moderno”; e o carimbó de Verequete, que argumenta seguir a tipologia do “autêntico” carimbó, isto é, o de Marapanim. A conclusão do trabalho mostrou que os dois carimbós apontam elementos comuns do ponto de vista do ritmo. Dois padrões rítmicos foram encontrados no carimbó de Marapanim. A análise dos carimbós de Pinduca e Verequete mostrou continuidades e diferenças entre estes e o modelo de Marapanim. No carimbó de Pinduca um dos padrões aparece e no de Verequete o outro padrão é encontrado. Isto significaria que, do ponto de vista do ritmo, o carimbó de ambos seria de alguma forma ligado ao de Marapanim, em pelo menos um padrão rítmico cada, e ao mesmo tempo ambos não seguiriam totalmente o dois padrões rítmicos deste primeiro. Neste sentido concluiu Amaral:

É verdadeiro que a crítica em torno do **carimbó** de Belém como anti-preservacionista da tradição reside especialmente na questão da composição instrumental das “orquestras”. A despeito de tantas grades instrumentais idealizadas para o **carimbó**, porém, verifico, em suas estruturas rítmicas, a possibilidade de melhor compreender a inviabilidade dos embates em torno do “desrespeito” às tradições populares. Afinal, nenhum dos carimbós belenenses estudados mantém, também sob este aspecto musical, o exato “padrão” de Marapanim, ou quaisquer dos seus desmembramentos⁶⁰⁶.

Em nosso entender, existe uma questão problemática sobre esta interpretação proposta por Paulo Murilo Guerreiro de Amaral em relação ao significado musical da divergência entre estes dois tipos de carimbó. O problema está na própria afirmação do autor, que diz que: “É verdadeiro que a crítica em torno do **carimbó** de Belém como anti-preservacionista da tradição reside especialmente na questão da composição instrumental das ‘orquestras’”. Neste momento ele matou a charada desta divergência. Como mostramos acima, é basicamente a questão do tipo de instrumentos que são usados em cada tipo de carimbó que determina para os dois lados da contenda o que seria ou não seria um carimbó autêntico. Pelo menos é o que podemos perceber no debate travado entre Verequete e Pinduca. A questão principal aí são os instrumentos, ou a “orquestra” como muito bem percebeu o autor. Porém, sua análise caminha no sentido de verificar a questão rítmica do carimbó, que na sua avaliação possibilitaria “melhor compreender a inviabilidade dos embates em torno do ‘desrespeito’ às tradições populares”. Esta, contudo, é a opinião do pesquisador, e não a dos pesquisados que entendem que o mais importante é a questão dos instrumentos.

⁶⁰⁶ Ibidem, p. 81. Os termos em negrito estão assim no original.

Verequete e Pinduca não são músicos de “teoria”, por assim dizer. O próprio Paulo Murilo Amaral afirma que os dois artistas fazem referência a mudanças de ritmo de um carimbó para outro, mas sem, contudo, explicá-las, e conclui que isso decorre do não conhecimento técnico sobre o assunto por parte destes músicos: “esse fato pode ser explicado pelo aprendizado informal adquirido por esses indivíduos (...) da transmissão oral, do boca a boca” ⁶⁰⁷. Assim, se não há um debate técnico em padrões de conhecimento de estrutura interna da música por parte dos dois músicos e há uma ênfase na questão instrumental das bandas, o grande ponto a se considerar é exatamente este aspecto. Em resumo, no debate em questão o fundamental estava relacionado a adesão ou não a determinados instrumentos musicais que simbolizavam para uns modernidade e para outros deturpação (no caso exclusivo dos artistas que o autor estuda: Pinduca e Verequete). Esta é fundamentalmente uma questão ideológica envolvendo a música.

Sabemos que algo parecido com isso ocorreu com o aparecimento do movimento tropicalista em meio aos festivais de música transmitidos pela TV brasileira nos anos 60 e 70. É conhecido o caso da estrondosa e duradoura vaia que recebeu Caetano Veloso, Gilberto Gil e o grupo Mutantes em 1968 na final da terceira edição do Festival Internacional da Canção da TV Globo. Em meio a guitarras estridentes, roupas de plástico e comportamento meio andrógino de Caetano, cartazes na platéia diziam frases do tipo “Folclore é reação” ⁶⁰⁸. Naquele momento o que se discutia era se o modelo de canção no Brasil deveria ou não ser a música realizada com instrumentos “modernos”, como os usados pelo grupo Mutantes. Para a maior parte do público daqueles festivais exigia-se que a música brasileira, “antenada” no debate sobre os rumos do país, buscasse um modelo próprio e “não alienado” de arte, o que significaria fazer uma música autenticamente nacional e que tratasse de temas nacionais (e com um instrumental nacional, sem guitarras, principalmente)⁶⁰⁹. Nota-se que de alguma maneira isso ocorreu aqui. Não que Verequete fosse informado pelos mesmos valores dos estudantes paulistas e cariocas que, embebidos do desejo de lutar contra a ditadura militar, buscavam uma música ao mesmo tempo de protesto e que representasse elementos da cultura brasileira “não alienada”. Por outro lado, não podemos dizer que Pinduca, tal como os tropicalistas, desenvolvesse todo um pensamento de carnavalização da realidade brasileira e

⁶⁰⁷ Ibidem, p. 78.

⁶⁰⁸ Cf. MELLO, 2003, *op. cit.* p. 271-281

⁶⁰⁹ A este respeito cf. NAPOLITANO, 2007, *op. cit.*

crítica à posturas políticas e estéticas da esquerda tradicional, que se manifestava através da alegorização das misérias e riquezas do Brasil em sua música ⁶¹⁰.

Pinduca não era tropicalista, nem Verequete era ligado à música de protesto. Mas em suas ações e idéias, modernidade e tradição, autenticidade e deturpação, regionalismo e universalidade, folclore e mercado se confrontavam mostrando que eles também defendiam idéias, tinham uma vocação para representar mensagens por um grupo e para um grupo. Assim eles acabam desempenhando neste momento o papel de intelectuais do carimbó, na medida em que defendem visões associadas ao modo correto de se efetivar esta nova música. Se para Edward Said ⁶¹¹ o intelectual é aquele que representa, articula um ponto de vista ou uma atitude para e por um público – tal como vimos que era o caso dos jovens intelectuais vistos nos capítulos anteriores –, Pinduca, Verequete e Cupijó também desempenhavam papel parecido, com a diferença de que não eram reconhecidos como tal em sua fase de maior atuação. Isto significa que os músicos populares também se envolveram no amplo debate e ações que vão levar à constituição do que hoje é definido como música popular regional

E tudo isso começou pela introdução dos tais instrumentos elétricos que eram novidade na Belém de meados dos anos 60. A este respeito, Pinduca disse em entrevista que quando começou a tocar o carimbó seu conjunto já era formado por instrumentos elétricos. Segundo o que ele informa, já caminhava para a “modernidade”:

O meu conjunto já era de guitarra, contrabaixo, bateria, saxofone, pistão. Já era assim. Eu não podia deixar o meu conjunto, que tava correndo atrás da modernização... subindo junto com a modernização (...), para eu [sic] ir tocar carimbó original, não! A minha proposta foi tocar um carimbó moderno ⁶¹².

E acrescenta que esse carimbó que pretendia fazer era encarado como um produto moderno, que fosse aceito pelas pessoas, algo vendável desde o início:

Desde o primeiro dia que eu me propus a tocar carimbó, a proposta foi tocar um carimbó moderno, carimbó *pop*, carimbó comercial... E quando eu fui chamado pra gravar a primeira coisa que o dono da gravadora me falou foi: “Pinduca, o que nós queremos aqui não é um artista, uma cantora alta, bonito dos olhos verdes; azuis e branco (...). Nós queremos um produto pra vender. É isso que você tem que fazer pra nós aqui na gravadora. Produto pra venda!” ⁶¹³.

⁶¹⁰ FAVARETTO, 2000, *op.cit.*

⁶¹¹ SAID, 2005, *op. cit.*

⁶¹² Depoimento de Pinduca, 2008, *op. cit.*

⁶¹³ Ibidem.

Essa fala de Pinduca é ao mesmo tempo esclarecedora e intrigante. Esclarecedora, pois mostra que no amplo debate que envolvia a questão da música popular – com a participação de poetas e artistas de setores intermediários da sociedade belenense – existia também espaço para muitas intervenções diferentes. A intervenção de Pinduca foi fundamental, pois foi ele, associado com Eliana Pittman, o responsável de fato para a popularização e a transformação do carimbó num produto de mercado, com uma estrutura musical de mercado, o que era vista na época como uma roupagem “moderna” da música, com o uso de determinados instrumentos vistos como tal. Não que outros artistas não tenham participado disso, como foi o caso de Verequete, de Cupijó e mesmo os músicos ligados aos grupos de “vanguarda”. Fica clara por sua fala a sua intenção de fazer uma arte para grande público. Neste sentido, Pinduca era um artista atento às transformações do mercado e das novidades técnicas ou tecnológicas do mundo da música. Soube aproveitar com inteligência as inovações que vinham. Por outro lado, o que é intrigante na atuação de Pinduca é a insistência em escolher o carimbó como música comercial, já que, como vimos sua aceitação não foi imediata.

Por que o carimbó? Por que insistir neste gênero mesmo quando ele foi rejeitado pela maior parte do público de imediato? Talvez esta questão não possa ser respondida nessa pesquisa, mas um elemento daí pode ser tirado: percebemos que há, portanto uma coincidência de visões históricas, de atuação histórica, de sensibilidades históricas frente às “coisas do povo”. Não são só os intelectuais que correm atrás do “Brasil profundo”; artistas populares, mesmo imbuídos de concepções diferentes, de valores de mercado faziam essa busca, e neste caso de maneira mais exitosa do ponto de vista da popularidade, do alcance do público.

Sobre a questão de seu papel como “modernizador” do carimbó - ou “deturpador” no dizer de seus críticos -, Pinduca mostra que tinha desde aquela época uma visão muito sólida do que estava fazendo. Reforça a idéia de inserção no mercado, na construção de um produto sonoro que pudesse ser vendido, e para tal precisasse de uma roupagem própria. A respeito das críticas que sofreu, responde da seguinte maneira:

Eles falavam pra mim que eu tinha deturpado o carimbó e eu dizia: ‘Eu deturpei o carimbó!’. Eu vou afirmar pra ti que eu deturpei o carimbó, só que foi uma deturpação pra melhor porque se não fosse o meu trabalho o carimbó ainda estava aqui no Pará e sabe lá se tava ao menos em Belém. Porque ele era do interior! O Carimbó era música lá do interior! Não era daqui da capital. Então, o que acontece... Eu modernizei o Carimbó! Eu modernizei o carimbó como modernizaram o Samba, modernizaram o forró, o baião, o xote. Tudo se moderniza! Por que não modernizar o carimbó? (...) Porque o pessoal quer coisa mais moderna! Queria até aproveitar a

tua entrevista para fazer uma comparação aqui. Ainda tem gente conservadora que mete o pau em mim: “Ah! Porque carimbó com guitarra...”. Meu amigo, olha!, eu sou do tempo dos alto-falantes, das eletrolas, das vitrolas onde se dançava com o projetor na porta do clube. Sabe o que é projetor? ... aquela boca de ferro?⁶¹⁴ (...) Eu sou desse tempo! Desse tipo aí foi modernizando. Começou a vir as aparelhagens, com umas caixinhas. Foi aumentando as caixinhas, foi aumentando as caixinhas... Olha hoje o tamanho das aparelhagens de Belém! (...)Então, quem não se modernizar hoje em dia, acabou! (...)Então, eu vi o carimbó há 50, 60 anos na minha frente. Foi como eu vi o carimbó! Daqui a 50 anos esse carimbó tem que ta bem na foto! E hoje em dia, o carimbó virou uma música popular... popular brasileira!⁶¹⁵.

A forte argumentação de Pinduca não precisa de grandes comentários explicativos, é clara por si só, mas é bom percebermos um fato existente em sua argumentação: o fato de terminar a sua fala com a frase “música popular brasileira”. Está muito claro em Pinduca que a “modernização” do carimbó atuou para que ele saísse da condição de música folclórica e assumisse o papel de música urbana, de discos, de rádio e TV. E ao mesmo tempo o termo remete – conscientemente ou não – a uma tradição ou grande tradição da música popular do Brasil, pois a partir do momento que o carimbó deixou as cidades interioranas e veio para a cidade e para a mídia, ele passou também para um segundo nível de conhecimento, que foi o nacional. Por mais que tenha sido por um período de tempo curto, o carimbó pertenceu à condição de música popular brasileira – como o samba ou o xote ou o baião –, mesmo que revestido de algum caráter de exotismo que talvez possa ter existido no sudeste do país, centro de onde se propaga a cultura midiaticizada. Neste sentido, somente como produto de mercado o carimbó pode passar a fazer parte da “música popular brasileira”, mesmo que em uma vertente regional.

Mas este debate em torno do carimbó não se deu apenas em relação ao que era autêntico e ao que era deturpação. A partir do carimbó se discutiu a própria identidade amazônica ou paraense, o próprio ser paraense, sua constituição étnica e sua cultura frente ao restante da nação. Vejamos isso agora.

3.4. Intelectuais e jornalistas descobrem o carimbó.

As primeiras referências conhecidas que temos até hoje sobre o carimbó vieram à luz a partir dos trabalhos de Vicente Salles e Marena Isdebski Salles publicados em 1969⁶¹⁶, o qual já nos referimos. Neste trabalho, os autores apresentaram duas citações de Códigos de

⁶¹⁴ Refere-se a um período anterior as aparelhagens eletrônicas de som. Uma fase em que a música nos bailes era feito por projetores bem menores instalados nas paredes dos clubes dançantes.

⁶¹⁵ Depoimento de Pinduca, 2008, *op. cit.*

⁶¹⁶ SALLES e SALLES, 1969, *op. cit.*

Posturas de dois municípios paraenses ainda no século XIX que demonstravam uma visão bastante negativa sobre o carimbó, e mostravam que na era da *belle époque* paraense esta manifestação popular era vista pelas autoridades públicas não só da capital, mas também do interior, como uma manifestação primitiva e desordeira. Na capital, a Lei nº. 1.028, de 5 de maio de 1880, do “Código de Posturas de Belém”, no Capítulo XIX, sob o título “Das bulhas e vozerias”, trata o carimbó, sambas e outros batuques populares da seguinte maneira:

Artigo 107: É proibido, sob pena de 30.000 reis de multa:

Parágrafo 1º - Fazer bulhas, vozerias e dar autos gritos sem necessidade.

Parágrafo 2º - Fazer batuques ou samba.

Parágrafo 3º - Tocar tambor, carimbó, ou qualquer outro instrumento que perturbe o sossego durante a noite, etc.⁶¹⁷.

Percebe-se neste documento que o carimbó é aí apresentado como um instrumento, um tambor, que é utilizado em tipos de batuques ou sambas feitos pela população mais pobre da cidade. Deve-se considerar que o termo “samba” muitas vezes foi utilizado como “baile popular” ou “dança de negros” e não necessariamente referindo-se ao gênero que hoje é conhecido como samba, difundido a partir do Rio de Janeiro. Nesta questão inclusive diz Vicente Salles, que embora comumente o samba seja considerado uma manifestação hegemonicamente carioca ou baiana e não tenha sido visto como manifestação existente no Pará, desde o século XIX as referências sobre ele e a batuques são encontradas na região⁶¹⁸. Para citar um exemplo temos uma notícia da imprensa paraense em 10 de janeiro de 1882 que se refere a uma festa onde ocorreu um samba:

Anteontem, em uma casa à rua do Bailique, houve *samba*, que começou das 4 horas da tarde e durou até as 4 horas da madrugada. É natural que a borracheira fosse até de manhã, se não tivesse sido interrompida por um animado e caloroso tiroteio de trampescos. A vizinhança foi incomodada, mas a polícia em nada⁶¹⁹.

Observe-se que o jornal apresenta o mesmo olhar de censura que o código de postura de Belém, visto acima. Cita inclusive o fato de que a polícia fez pouco caso da situação, quando deveria evitar aquele tipo de festa que incomodava a vizinhança. Parece-nos que a esta época sambas e carimbós eram manifestações aparentadas tanto no público quanto na natureza, faziam parte de formas de batuques realizados nos bailes populares de Belém.

⁶¹⁷ Apud SALLES E SALLES, Ibidem, p. 260.

⁶¹⁸ SALLES, Vicente, 2004, op. cit.

⁶¹⁹ *Diário de Notícias*, Belém, 10 jan. 1882. p. 2. apud SALLES, 2004, ibidem, p. 216.

Sobre o carimbó, Vicente Salles e Marena Isdebski Salles mostram também sua presença na cidade de Vigia, onde o “Código de Posturas da Câmara Municipal”, pela Lei nº. 1.162, de 12 de abril de 1883, falava em seu artigo nº. 48, Título X, “Vozerias nas ruas, injúrias e obscenidades contra a moral pública”, algo muito parecido com a lei anterior criada na capital, em Belém. Nesta cidade era proibido: “Tocar tambor, carimbó, ou qualquer outro instrumento de percussão que perturbe o sossego público durante a noite. A contravenção será punida com a multa de 15\$000, ou 5 dias de prisão, em qualquer dos casos”⁶²⁰.

Os modernistas e folcloristas dos anos 20 e 30 parecem ter sido os primeiros a tratar o carimbó e outros batuques populares de uma maneira diferente àquela das leis municipais do século XIX. Como vimos no capítulo anterior, autores variados aproximaram-se das manifestações da cultura popular. No caso da música, mereceu destaque a atuação de Waldemar Henrique e Gentil Puget que excursionaram por estes meios. Gentil Puget neste período fez uma série de pesquisas sobre danças, folguedos, brinquedos, cirandas e cantigas populares. Segundo o que informa Vicente Salles, em algum momento da carreira de Puget ele possuía cerca de 5 mil temas musicais coletados. Waldemar Henrique também pesquisou e fez experimentações sonoras como o carimbó, além de outros gêneros populares da região e de outros estados.

Outro modernista e folclorista paraense, Bruno de Menezes, foi um dos primeiros a falar sobre o carimbó nos jornais locais. Em 1958 na despedida do cônsul dos Estados Unidos em Belém, Mr. Colman, houve uma apresentação de um grupo de carimbó de Marapanim - como já vimos antes. Devido a este evento Bruno de Menezes acabou se envolvendo em uma polêmica sobre a verdadeira grafia do nome carimbó. Acontece que no impresso da programação organizada pela Comissão Regional do Folclore, CRF, em homenagem àquele cônsul, estava escrito o nome “corimbó” e não “carimbó” ou “curimbó”, como preferia Bruno, que àquela altura era presidente da Academia Paraense de Letras, APL. O uso do termo naquela ocasião apoiava-se em informações de outro folclorista paraense, Paulo Maranhão Filho, que estava entre os organizadores do evento.

Independente das argumentações sobre o nome correto da manifestação, é interessante notar alguns elementos trazidos sobre o carimbó neste debate. Como já afirmamos acima, percebe-se que até aquele momento o carimbó era visto ainda como uma manifestação folclórica, não urbana, “manifestação de ambientes tradicionais e do

⁶²⁰ SALLES e SALLES, 1969, op. cit., p. 260.

anonimato”⁶²¹ realizado por “gentes do interior paraense (...) canoieiros, pescadores, regatões, freiteiros, moradores ribeirinhos”, como os define o autor⁶²². Bruno de Menezes define ainda algumas regiões por onde é comum ser encontrado o carimbó, tais como a região atlântica do salgado (municípios como: Vigia, São Caetano de Odivelas, Curuçá, Marapanim, Maracanã, Bragança, Salinópolis e Capanema) e áreas do Marajó, como em Soure. No que diz respeito aos instrumentos do carimbó, são citados os “tabaques”, carimbós ou curimbós, que seriam a base percussiva da música e que, dada sua força, sobrepujavam os demais instrumentos do conjunto, tais como flauta, rebeca, xeque-xeque, pandeiro e cantorias. Notava ainda que os dois tambores, um maior e outro menor, mas ambos com mais de um metro de comprimento e cinquenta centímetros de diâmetro, tinham um dos lados tapados com couro esticado e serviam de assento para os músicos que os tocavam, com as duas mãos, em ritmo sincopado. E complementa: “Estava viva a maneira do toque indígena no instrumento, que tem ressonâncias africanas”⁶²³, o que levava a concluir o caráter mestiço da manifestação.

Segundo ainda Bruno de Menezes, a dança era feita sem muitas variações “em passos e bailados e meneios de corpo” e tinha por base o forte baque dos tambores, que causavam nas pessoas que freqüentavam estes espaços grande efeito que os levava a dançar. Os freqüentadores destes ambientes eram, sobretudo, homens e mulheres de “pigmentação acusando resíduos raciais de nossa formação étnica”⁶²⁴.

O depoimento de Bruno de Menezes foi muito importante, pois mostrava, talvez pela primeira vez, na imprensa paraense de forma bastante detalhada o que seria uma festa de carimbó. É interessante notarmos que as descrições posteriores não fugirão muito a esses aspectos trazidos por esse depoimento, como se verá adiante. Outro dado importante dessa entrevista foi o fato de ser considerado a influência de outros gêneros musicais na estrutura do carimbó que se descrevia à época. Bruno ressalta que as *jazz-bands*, muito comuns nas cidades do interior paraense, já haviam exercido alguma influência na organização do conjunto de carimbó:

É de crer-se que em Marapanim, o CARIMBÓ mereça um louvável acatamento, pois que, nos tabaques, pintados de branco, bem apresentados, que os cinco músicos (todos morenos acabocladados), trouxeram para Belém, lia-se o dístico –

⁶²¹ “Carimbó” a Mr. Colman traz dúvida sobre folclore, *op. cit.*, p. 3. A matéria do jornal localizava-se nas páginas 3 e 7. As afirmações de Bruno de Menezes se deram na forma de entrevista ao repórter do Jornal.

⁶²² Ibidem, p. 7.

⁶²³ Ibidem, p. 7.

⁶²⁴ Neste caso é o repórter que fala a partir do que teria dito Bruno de Menezes. Ibidem, p. 7.

CONJUGADO FLOR DA CIDADE – o que atesta um evidente sincretismo musical, com as “jazz” de instrumentos heterogêneos ⁶²⁵.

Infelizmente o folclorista não aprofunda os elementos do que seria esse processo de sincretismo que ele encontrava no conjunto, mas já se percebe que o debate em defesa do carimbó “puro” ou “autêntico” será muito mais uma manifestação reflexa de seu período de popularização e comercialização nos anos 70, já que no comentário de Bruno de Menezes nada é falado neste sentido. Ele não defende nenhum tipo de carimbó que fosse mais ou menos autêntico, apenas observa o sincretismo.

Em 1961 Pedro Tupinambá, que pertencia à Comissão Paraense de Folclore, fez um rápido “estudo” sobre o carimbó na cidade de Salinópolis, enquanto aproveitava o veraneio naquela cidade com vários amigos que o acompanhavam desde Belém. Estas observações geraram artigo de jornal publicado na Folha do Norte no mesmo ano ⁶²⁶. Lá ele caracteriza o carimbó como uma das “danças afro-brasileiras mais interessantes da Amazônia”. Como Bruno, descreve minuciosamente os instrumentos do conjunto de carimbó que viu e dá destaque para o papel do “carimbó”, que define como um “tambor comprido de procedência africana”⁶²⁷. Fica mais definido em sua avaliação a procedência daquele instrumento, que na entrevista a Bruno de Menezes é sugerido que teria “ressonância africana”. Tupinambá procede, então, a uma descrição mais minuciosa do carimbó mostrando vários detalhes da festa, que vale ser citado na íntegra devido ao forte apelo visual da descrição:

Já o carimbó fervia animado, na noite de 7 de janeiro de 61, quando chegamos à palhoça de ‘seu’ Enzo Corrêa, no fim de uma rua comprida e cheia de altos e baixos, com trechos arenosos e de argila. Cerca de vinte pares requebravam ao som da batucada. Lamparinas a querosene, de três pavios e pendentes dos caibros, iluminavam o salão de danças, de barro socado, soltando uma fumaceira dos diabos, que enegrecia o teto. Alguns bancos, encostado às paredes, serviam para o descanso dos dançarinos. No fundo, a orquestra, constituída de três carimbós, um xeco-xeco e uma viola.

(...)

Os carimbós são colocado em cima de um banco comprido de madeira e cavalgados pelos tocadores, que apóiam uma perna no chão.

Embora sem possuir voz melodiosa, Elzilo o solista – tirava com entusiasmo e muita vibração as canções do carimbó, que os demais acompanhavam.

(...)

Ao lado da barraca da danças, uma tendinha vendia bebidas e comidas regionais, destacando-se a cachaça, guaraná, munguzá e tacacá.

Do piso de terra batida levantava-se fina poeira, que se entranhava pelas narinas e pelos olhos.

⁶²⁵ Ibidem, p. 7. Aspas e texto em caixa alta, no original.

⁶²⁶ TUPINAMBÁ, Pedro. Carimbó. *Folha do Norte*, Belém, 5 fev. 1961. 1º Caderno, p. 6.

⁶²⁷ Ibidem, p. 6.

Os pares dançavam animados, suando em bica. Homens e mulheres – dos 16 aos 70 e lá vai fumaça – gingávamos corpos e saltitavam ao compasso ligeiro da música afro-brasileira, ora levantando os braços, ora apoiando as mãos nas cadeiras, ora fazendo estalar os dedos polegar e médio de ambas as mãos (...) ⁶²⁸.

Continuando a descrição, Tupinambá mostra que o carimbó, do ponto de vista da dança, parecia uma espécie de “puladinho”, de “passos miúdos” e sem contato do cavalheiro com a dama no salão. Observa ainda que a maioria dos dançarinos era “caboclo”, cerca de 70%, e o restante negros. E por fim afirma que os melhores dançarinos eram os de meia idade em diante. Observe-se de passagem que essa maior valorização das pessoas de idade avançada na dança do carimbó não era exclusividade da cidade de Salinópolis. Como informam outros relatos, era comum que as senhoras, “pretas velhas” com até mais de 70 anos de idade, fossem muito resistentes na dança, permanecendo muitas horas no salão. Isso ocorria com frequência em cidades como Iritúia, por exemplo, como mostram os relatos jornalísticos dos anos 70 ⁶²⁹. É interessante ainda a descrição do fascínio que o carimbó exerceu sobre as pessoas que acompanhavam Pedro Tupinambá àquela ocasião, pessoas de Belém, que como ele passavam uma temporada na cidade de Salinópolis, em veraneio ou em férias ao que parece. Segundo seu relato, as mulheres de Belém que viam as senhoras dançando o carimbó se impressionavam com a destreza e força física de pessoas já de meia idade ou idade avançada e, por outro lado, muitos destes observadores sentiam-se tentados a aprender a dança, como foi o caso de uma determinada pessoa que acompanhava Tupinambá, que “não fosse a presença da noiva – teria saído pra dançar, tão indócil estava” ⁶³⁰. O interesse de Pedro Tupinambá sobre o carimbó não termina nestas observações. Anos mais tarde ele fará novas excursões, em outro município do estado, Vigia, onde coleta novas informações que ampliam e complementam seu artigo de 1961. Partes deste primeiro artigo são republicadas naquele novo trabalho ⁶³¹.

⁶²⁸ Ibidem, p. 6.

⁶²⁹ Rondon promove filmes sobre o carimbó: Iritúia. *A Província do Pará*, Belém, 19 jan. 1971.

⁶³⁰ Ibidem.

⁶³¹ TUPINAMBÁ, Pedro, Carimbó. *Espaço*, 1977, op. cit p. 19-21.

Fotografia 6: Grupo Santa Luzia. Carimbó da periferia de Belém.



Fonte: Foto de R Favacho In: Na onda do carimbó. *Folha do Norte*, Belém, 04 jan. 1972. 2º Cad., p. 01.

Contudo, o grande momento de discussão sobre o carimbó tanto entre pesquisadores e folcloristas, como entre jornalista e o público mais amplo, coincidirá com o processo de urbanização do gênero, sobretudo a partir do início dos anos 70. E não só a imprensa e os pesquisadores locais se interessarão por este assunto. Junto com o Projeto Rondon VII de 1971, veio uma equipe de jornalistas e cinegrafistas do Paraná que foi ao município de Iritúia documentar o carimbó. Esse trabalho fazia parte do projeto maior que visava levar jovens universitários de todo o Brasil para regiões pouco assistidas na área da saúde, educação e assistência social no período do governo militar⁶³². Além de Iritúia, a equipe passou também por Capanema e Bragança⁶³³.

Tornou-se comum o interesse jornalístico sobre o carimbó, e grupos desconhecidos do público urbano começavam a aparecer com suas histórias nos jornais de Belém. Em 1972 o jornal *O Liberal* publicou matéria sobre o carimbó de Curuçá, município da região do salgado. Lá se falava bastante do grupo de Róia, Zeterino Braga Leal, que com 76 anos de idade, não sabendo ler nem escrever, era exímio cantador de carimbó fazendo o que no nordeste era conhecido como “repente”, já que construía as letras de suas músicas na hora, inspirado em fatos do cotidiano. O carimbó é descrito então como “o nosso jazz, sem

⁶³² Rondon promove filmes sobre o carimbó: Iritúia, op. cit.

⁶³³ “Rondon” documenta folclore regional. *Folha do Norte*, Belém, 2 fev. 1971, 1º Cad., p. 12.

escolas nem cultura, feito de imaginação e de talento”⁶³⁴. O interessante deste artigo, que demonstra um momento marcado pela curiosidade e falta informações mais profundas por parte dos jornalistas e da população urbana em geral, é o esforço que o autor fez para tentar definir vários elementos constitutivos do gênero, em particular da dança, que ele tenta comparar com uma série de referências já existentes no imaginário. Neste sentido, a dança do carimbó é comparada com “as danças mouriscas do norte da Itália (a tarantela) ou com os ritmos mongóis (quem viu os irmãos Karamazov, no cinema deve lembrar) e até com a balalaika, o que trai sua origem africana ou asiática (...)”⁶³⁵. Mais adiante se verá até alguns passos do iê-iê-iê nas improvisações da dança ⁶³⁶. A própria busca de classificar o carimbó como o nosso *jazz* e de compará-lo ao repente nordestino já mostrava uma necessidade de referências a um fenômeno que se apresentava novo para o público urbano e até para os jornalistas.

Esse interesse vem acompanhado de preocupações de intelectuais como Paes Loureiro, por exemplo, que em 1973, pensava que até aquele momento o carimbó estava sendo veiculado na cidade na forma de um modismo, não parecendo trazer grandes conseqüências essa urbanização do gênero. Estaria ainda no nível da simples “curtição”. Apesar de que alertava que esse modismo acabava levando a um maior interesse da população urbana, do Pará e até de outros estados, em manter contato ou visitar os locais no interior onde o carimbó existia tradicionalmente. A exibição do carimbó nas TVs e rádios, e sua gravação em discos levavam a esse tipo de curiosidade das pessoas da cidade sobre os seus produtores ⁶³⁷. Alertava ainda que já se apresentavam mudanças entre o que ocorria no carimbó da cidade, particularmente Belém, e o que ocorria no interior do estado. Para ele nas cidades interioranas o carimbó era fundamentalmente uma manifestação de “sentido associativo”, isto é, estava associada a uma dada realidade sociocultural: a realidade difícil de trabalho e de condições de vida do caboclo paraense, que tinha no carimbó um momento para o lazer. O carimbó para aquela população - e nisto parecia se inspirar no trabalho de Vicente Salles e Marena Salles⁶³⁸ - representava um elemento “nucleizador” que atraía a população simples do interior para sua única alternativa de divertimento, fora o trabalho duro do dia-a-dia. Já na cidade grande o carimbó seria mais uma alternativa de diversão dentre outras que existia, e

⁶³⁴ ALENCAR, Gualter Loiola de. A alma simples de carimbó. *O Liberal*, Belém, 13 ago. 1972. Caderno Domingo, p. 2.

⁶³⁵ Ibidem, p. 2.

⁶³⁶ Ibidem.

⁶³⁷ LOUREIRO, João de Jesus Paes Loureiro. Artes: movimentos. Algumas notas sobre o carimbó. *Folha do Norte*, Belém, 22 jul. 1973. 3º Caderno.

⁶³⁸ SALLES e SALLES, 1969, *op. cit.*

conseqüentemente não apresentava esse caráter associativo que tinha no interior. Consciente ou não, já ficava subjacente em suas palavras a questão da deturpação que o gênero sofreria em meio urbano, questão esta que se tornará central, particularmente a partir do momento que Pinduca vier a se tornar o “Rei do carimbó”.

Em artigo de Serzedello Machado, de 1973, aparece pela primeira vez na grande imprensa, ao que tudo indica, uma referência de que o carimbó seria fruto de influências mistas das “culturas lusitanas, negras e ameríndias”. O autor do artigo fazia referência à fala feita por Maria Brígido sobre o assunto em um Congresso dos Tribunais de Contas que ocorria em Belém naquele período. Como todos os outros artigos desta fase ele descreve o carimbó de maneira bem detalhada em suas vestimentas, instrumentos, canto, etc⁶³⁹. A referida tripla contribuição de raças não é explicada em detalhes, mas apenas citada no artigo em questão.

Em 1974 o debate se amplia com a entrada de José Ubiratan Rosário, professor da Universidade Federal do Pará. Em fevereiro daquele ano ele publica um artigo no jornal *A Província do Pará* intitulado “Síntese etno-histórica do estudo do ‘carimbó’”⁶⁴⁰, que trás uma interpretação bastante completa sobre suas origens históricas e étnicas na região amazônica. Seu texto começa por definir historicamente duas regiões econômicas que se implantaram na Amazônia desde a colonização: uma de economia extrativista, na qual a presença do indígena era maior, e outra de economia agrária, tendo como principal braço de trabalho o negro. Estas duas áreas que aparecem muito bem definidas em seu argumento compreendiam o que fora antes a província do Grão-Pará e Maranhão. Ubiratan Rosário fala especificamente da Amazônia oriental, antes do processo de expansão para o oeste. Com o estabelecimento de rotas de tráfico de escravo para essa área, o negro se multiplica quantitativamente, “deixando qualitativamente a marca ainda indelével de sua lúdica e sua coreografia no folclore amazônico, oriental, sobretudo”⁶⁴¹. Belém assumiria deste modo, o papel de centro irradiador de cultura da região e era um dos espaços onde a cultura negra se realizaria, sobretudo em áreas como o bairro do Umarizal, onde a sua presença era muito forte.

Tendo em vista a presença do negro na região amazônica, diz o autor, surge a manifestação cultural que ficou conhecida como Lundum. A presença negra deixa suas marcas na região, desde cidades como Belém até São Luiz do Maranhão. Mas ao mesmo tempo acaba passando por um processo de miscigenação e de assimilação à cultura maior

⁶³⁹ MACHADO, Serzedello. Op. Cit.

⁶⁴⁰ ROSÁRIO, José Ubiratan. Síntese etno-histórica do estudo do “carimbó”. *A Província do Pará*, Belém, 24 fev. 1974. 3º Caderno, p. 4.

⁶⁴¹ Ibidem.

numericamente, a do caboclo. A uma miscigenação já existente desde o início da colonização, aquela do branco e do índio, que vai dar origem ao caboclo, aparasse agora o negro deixando a sua marca na região. Porém, como este elemento se encontrava em menor número, e com a interrupção do tráfico negreiro ainda no século XIX, ele (o negro) acaba sendo assimilado pela cultura pré-existente: “se dilui até reduzir-se a uma percentagem cada vez menor na demografia regional”⁶⁴². Teria cabido ao caboclo, então, herdar a herança cultural deixada pelo africano. Assim Ubiratan Rosário explica este fato:

O caboclo – de cultura ainda indefinida entre a branca européia e a amarela nativa – herdará naturalmente por convívio e até por identificação de condição social e econômica (classe ou status) o folclore negro, especialmente a lúdica e a coreografia, em que traços culturais funcionalmente são assimilados pela nova cultura que se elabora (a cabocla) mas onde os negros ou seus descendentes mestiços mantêm a tradição ancestral africana da dança, do ritmo e sobretudo do instrumento básico – o tambor, chamado ‘carimbó’, pelo africano⁶⁴³.

A cultura negra que se aclimataria nos trópicos e se irradiava para toda a região passa por um duplo processo de influenciar e de ser influenciada, gerando assim o que viria a ser depois o carimbó. O lundum, que aparece aqui pela presença negra, vai ser na interpretação de José Ubiratan Rosário a base para o surgimento do carimbó. Aqui, tendo em vista as vicissitudes do processo histórico local, o lundum vai transformar-se “ao calor da mudança da dinâmica cultural” e é “recriado” em duas outras formas distintas, o betumbão, gênero ligado à marujada de Bragança⁶⁴⁴, e o carimbó, propriamente dito, na região do salgado e na região guajarina⁶⁴⁵. Neste momento o carimbó já não é mais o tambor de origem negra, mas torna-se um “conjunto coreográfico de dança-instrumento-música”⁶⁴⁶ constituído pela ação do negro e do caboclo, a partir da inspiração do primeiro. Daí que, resumindo sua tese, Ubiratan defini o carimbó como elaboração cabocla de inspiração negra. O problema final deste processo era que uma vez redescoberto o carimbó pela sociedade urbana, já que ele teria ficado “aquilombado” por longo período pelos interiores do estado, ele passava agora por um processo de deturpação e chegava assim em cidades como Manaus, Rio de Janeiro e São Paulo.

⁶⁴² Ibidem.

⁶⁴³ Ibidem.

⁶⁴⁴ Dança de origem rural da região de Bragança, nordeste do estado do Pará. É dançada e cantada tendo personagens fixos como a Capitoa do Navio, o Piloto, o Mar-e-Guerra, o Embaixador e os Marujos. É ligada à Festa de São Benedito, que nesta cidade inicia no dia 25 de dezembro, com cortejo, bailado e indumentária peculiar. Uma das músicas mais importantes da manifestação é o retumbão, conhecido na região como retumbão bragantino.

⁶⁴⁵ Área de influência da baía do Guajará.

⁶⁴⁶ ROSÁRIO, José Ubiratan. Síntese etno-histórica do estudo do “carimbó”, op. cit.

Meses depois entra em cena um antigo morador do município de Cametá e pesquisador do carimbó argumentando que este ritmo era na verdade criação daquele município, onde teria surgido originalmente. Mário Martins, de quem já falamos antes, dizia à repórter do jornal *O Liberal* que todos estavam errados a respeito do carimbó⁶⁴⁷. Para começar, criticava a postura de artistas de fora do estado que começavam a aparecer na grande mídia declarando serem pais do gênero paraense. Cita Flávio Cavalcante, o famoso apresentador de TV, que teria afirmado em seu programa ser o carimbó originário do Caribe. Além deste, critica também o cantor “cafona” Waldick Soriano, muito popular em todo Brasil à época, que teria afirmado em emissora de TV do Rio de Janeiro que ele sim teria criado o carimbó.

Mário Martins retoma o antigo debate travado entre Bruno de Menezes e outros folcloristas em 1958 sobre o verdadeiro nome da música paraense. Na sua interpretação, o verdadeiro nome da manifestação folclórica não seria nem “corimbó” e nem “carimbó”, mas sim “curembó”. A origem do nome seria de um vegetal de casca aromática que era utilizada para preparar uma infusão para “banho de cheiro” nas épocas das festas juninas; somavam-se a essa casca, “pripioça”, “patcholim”, “pau-rosa” e outras ervas e cascas da tradição popular. O curembó seria criação dos africanos, teria sido trazido para a região primeiro como coro, já que os tambores não existiam ainda e foram criados aqui. Esse coro, esse canto, “eram canções dolentes, justificadas pelo cativo em que viviam os negros”⁶⁴⁸. Para este pesquisador, o “cametaense” – morador do município de Cametá -, em período esquecido da memória, logo teria se apropriado desse canto e acrescentaria os tambores e a onça⁶⁴⁹, que faria a marcação do ritmo.

Ainda segundo as argumentações de Mário Martins, esse batuque era chamado no início de “samba” ou “curembó”, mas tarde tornado o “carimbó”, com a corruptela do termo original devido ao uso popular. Desta época, que o entrevistado apresenta com uma espécie de tempo fundador, sem precisão histórica, seria a personagem “mulata Maroca” que costumava ir para os sambas muito perfumada com o banho de cheiro onde estava as ervas e cascas faladas acima, incluindo o curembó. Na mesma seqüência de fatos teria surgido o siriá, que seria o mesmo carimbó, só que criado ou assumindo este nome em um caso peculiar que nos conta o pesquisador cametaense.

⁶⁴⁷ Entrevista à Mário Martins em SILVA, Coely. As verdades históricas do carimbó, que é “curembó”, op. cit.

⁶⁴⁸ Ibidem.

⁶⁴⁹ Pequeno tambor de couro, que tem um a extremidade aberta. No seu interior existe uma vareta fina que grudada ao centro do couro, pela parte de dentro de tambor é puxada com a mão e um pano molhado para gerar um som forte que dá a marcação do ritmo.

Segundo sua narração, em um distrito de Cametá morava um senhor de escravos chamado Romualdo Gonçalves, conhecido como “Romualdo Estrela”. Dada à fama deste na região, ele costumava ser saudado pelos pescadores com o seguinte refrão de comprimento: “Massaranduba é boa madeira/ Romualdo Estrela não é de brincadeira”⁶⁵⁰. Estrela era conhecido protetor dos negros na região, daí sua fama junto à população mais simples. Com a chegada de um padre novo na cidade, que foi enviado pelo famoso bispo Dom Macedo Costa⁶⁵¹, Estrela acabou sendo preso pelo capitão Antonio Faial, a pedido do padre, exatamente por essa sua postura junto aos negros. O resultado disso foi que os negros da região revoltaram-se, e cantado acompanhados de tambores e tochas foram para frente da prisão exigindo a soltura de Estrela. Em meio à revolta os negros teriam cantado os seguintes versos: “Ciriá, meu bem, Ciriá/ onça do Estrela é o/ nhô Faial/ é nhô Faial...”⁶⁵².

Segundo Mário Martins o termo “ciriá”, mais tarde “siriá”, era a derivação da palavra cereal, isto é, área de plantação. Ao que podemos interpretar dessa história, deveria ser a área onde trabalhavam os negros de Estrela. Assim teria surgido o siriá, que de modo geral seria o mesmo carimbó, mas ligado a um protesto escravo no século XIX. Em resumo, para ele o carimbó e o siriá eram criações do povo cametaense e daí teria sido difundido para outras áreas do estado do Pará.

Percebe-se no seu discurso um desejo de encontrar as raízes da manifestação. No momento em que o carimbó começava a ser considerado criação de outros estados brasileiros ou até mesmo de fora do Brasil, os pesquisadores locais começavam um debate sobre as “origens” - sejam as origens étnicas, sejam as origens geográficas - do carimbó e outros gêneros que se popularizavam neste mesmo tempo, como o siriá. Estas músicas passavam a representar um elemento de identidade regional (ou cametaense neste caso) de relevância nos debates sobre cultura que apareciam nos jornais diários neste momento. Mas o debate não se encerrou aí.

Pensando bastante diferente de Ubiratan do Rosário e de Mario Martins, o artista plástico Arerê, que por volta de 1974 fazia pesquisas no interior do estado sobre este tema, particularmente no município de Curuçá, tinha uma outra interpretação sobre sua origem e sua história. Para ele o carimbó era na verdade uma manifestação do folclore herdado diretamente dos índios da Amazônia em sua pureza e originalidade, mas que já àquele momento

⁶⁵⁰ Entrevista à Mário Martins em SILVA, Coely. As verdades históricas do carimbó, que é “curembó”, op. cit.

⁶⁵¹ D. Macedo Costa ficou conhecido nacionalmente por participar do evento que ficou conhecido como a “questão religiosa” que envolveu um conflito entre a igreja católica e o governo brasileiro no final do período imperial. No Pará ele foi conhecido por ter grande influência na vida política de seu tempo.

⁶⁵² SILVA, Coely. As verdades históricas do carimbó, que é “curembó”, op cit.

apresentava-se “destruído parcialmente pela influência portuguesa” ou pelo que ele chama de “influência de alguns povos invasores de nossa terra”⁶⁵³.

Pelo resultado de sua pesquisa, que não fica claro de que maneira teria sido feita, aquele artista chega à conclusão de que a influência negra no Brasil estava em gêneros como samba, lundu, merengue e frevo. Já o carimbó seria da Amazônia, em outras palavras de criação indígena. Essa música começaria a perder sua originalidade ainda no período colonial, com a chegada dos primeiros jesuítas que iniciaram o processo de exploração da mão-de-obra indígena na região. Mesmo assim alguns grupos indígenas tais como os “Andirás”, teriam deixado como herança algumas manifestações culturais, dentre eles o carimbó, que os padres jesuítas consideravam como imoral.

A palavra carimbó teria sua origem também em um costume indígena. Seria, segundo seus dados, o nome dado tanto a um cipó como a uma árvore da Amazônia, e significaria “tronco ou toro de pau”⁶⁵⁴. Sua origem etimológica viria do tupy ou da língua geral falada na Amazônia por certo período. Era na verdade o “cury-bo” ou “curimbó”, que significaria exatamente o pau oco ou furado.

Suas observações são bastante interessantes e detalhistas. Segundo o que ele afirmava os índios à noite alimentavam a fogueira no centro da aldeia com paus secos, se reuniam à sua volta para cantar e dançar ao som do curimbó, o pau oco revestido de couro em uma das extremidades. Os temas de sua tribo, os temas corriqueiros, do cotidiano eram os assuntos que se cantavam acompanhados do instrumento percussivo. Os índios dançavam formando enormes círculos ao redor da fogueira e cantavam cobertos de pinturas feitas de urucum e jenipapo. Esse seria em sua opinião o “carimbó primitivo, puro e autêntico de nossos índios”⁶⁵⁵, que começam a sofrer as censuras dos jesuítas e mais tarde passou por modificações, resultado tanto da presença branca como da presença negra na região. A descrição de Ararê é tão detalhista que ele chega a dar informações minuciosas de como seriam os instrumentos usados pelos indígenas nessa fase do “carimbó primitivo”. Os instrumentos seriam: maracá feito de cabaças com pedrinhas de milho em seu interior, flauta de imbaúba, tambores de cerca de 2 metros de comprimento por cerca de 50 centímetros de diâmetro, que mais tarde serão reduzidos pelo processo de transformação do carimbó primitivo, reco-reco de bambu com entalhes. Só muito mais tarde instrumentos como viola e clarinete seriam introduzidos.

⁶⁵³ Entrevista à Ararê. Carimbó, nem de Curuçá, nem de marapanim, mas da Amazônia. *O Liberal*, Belém, 8 set. 1974. 2º Caderno, p. 15.

⁶⁵⁴ Ibidem.

⁶⁵⁵ Ibidem.

Em sua cronologia do carimbó existiria o que ele chamou de nova fase, em um momento aparentemente já de colonização, onde os índios costumavam sair do roçado e realizar uma espécie de festa. Nesta festa era realizado um ritual onde amarravam um índio a um tronco, sob o efeito de bebida, iam todos para a aldeia onde o carimbó era tocado e ouvido a longas distâncias. Esse ritual seria o “*putirum*” ou “*mutirum*”, com uma dança já diferente do que ocorria com o “carimbó primitivo”. Por fim, afirma Arerê que o carimbó não era originário de um local em particular, Marapanim ou Curuçá, por exemplo, mas era originário da Amazônia como um todo e que a influência do negro nesta manifestação não era verdadeira, pelo menos naquele “carimbó primitivo”, considerado pelo artistas como apenas indígena. Afirmava que a presença negra só se deu com maior força na “macumba”⁶⁵⁶.

É instigante pensar de onde o artista plástico paraense tirou tantas informações detalhadas sobre o que ele chama de “carimbó primitivo”. Na matéria jornalística ele fala apenas que vieram de suas pesquisas, sem detalhá-las como foram realizadas e que fontes foram utilizadas. Vicente e Marena Salles, no artigo de 1969, já haviam feito conhecer um fragmento informativo de José Veríssimo que dava notícia de um ritual dos índios Maué em 1882, que muito se aproximava do carimbó na interpretação destes autores. O texto de José Veríssimo descreve uma dança chamada de “gambá”, que teria origem em um instrumento com o mesmo nome. Os Maué descritos por José Veríssimo habitavam a margem esquerda do rio Uariaú, afluente do Andirá, na época em região da província do Amazonas. Vejamos o fragmento de Veríssimo, transcrito por Salles e Salles:

O **gambá** tira o nome do instrumento que nele serve: um cilindro de 1 metro de comprimento, feito de madeira oca, em geral de molongó ou jutai, com uma pele de boi esticada em uma das extremidades à guisa de tambor, ficando a outra aberta. Tocam-no assentados em cima, batendo com as mãos abertas sobre a pele. A orquestra compunha-se de dois destes instrumentos e mais duas caixas a que chamam tamborins, fazia um grande barulho pouco melódico que parecia ser muito apreciado por eles.⁶⁵⁷

No final dos anos 60 e início dos anos 70 o texto de Salles e Salles foi provavelmente uma das mais importantes fontes de pesquisa sobre o carimbó. É possível que Arerê o tenha lido neste período e a partir das informações de José Veríssimo contidas neste texto tenha partido para uma pesquisa no sentido de buscar as fontes indígenas do carimbó. Porém suas informações não falam em índios Maué, mas sim em índios “Andirás”. Contudo,

⁶⁵⁶ Ibidem.

⁶⁵⁷ O estudo de José Veríssimo onde foi publicado este texto é: VERÍSSIMO, José. *Estudos brasileiros*, Pará, 1889, p. 66-67 Dado a conhecer em SALLES e SALLES, 1969, op cit., 261.

como se vê nas informações de Salles e Salles, os Maué habitavam exatamente uma região próxima do rio “Andirá”. Estaria talvez aí a ligação entre as afirmações de Arerê e o texto de Veríssimo.

Seja como for, importa observar que seu olhar é bastante diferente de tudo que havia sido falado até então sobre o carimbó. Sua postura é em defesa de um “carimbó primitivo” que seria mais autêntico ainda por ser feito apenas por índios, antes mesmo da presença tanto dos portugueses como dos negros. Estes inclusive eram vistos como povos invasores. O relato de Arerê mostra que o carimbó mexia com sentimentos e convicções muito fortes na sociedade paraense e em temas que faziam parte de uma longa tradição de discussões sobre a identidade cultural e étnica local - como falamos um pouco no segundo capítulo. Esses debates sobre “origens”, “nome verdadeiro”, etnia ou raça que teria criado o carimbó, mostravam que a popularização do gênero, sua mercantilização e o seu conhecimento pelo mundo urbano do Pará e fora dele, mexiam com a própria identidade do paraense e com as identidades das várias cidades dentro do estado.

Era como se a partir do carimbó se discutisse também as próprias origens culturais da região amazônica. Outro polemista que se manifestou sobre este assunto foi João da Cruz Borges Neto. Em matéria de *A Província do Pará*, mostrou como este debate se fazia ativo entre a intelectualidade paraense, e dizia: “à imagem do que sucedeu com o descobrimento do Brasil, atribuindo-se o feito a espanhóis, uns, e a portugueses, outros, a polêmica [estava] estabelecida, pelas divergentes opiniões emitidas (...)”⁶⁵⁸. Tal como ocorrera, por exemplo, no restante do país com a questão da Bossa Nova, ou com a questão do tropicalismo e a introdução ou não de guitarras elétricas, no Pará a música popular, e a música folclórica que começava a tornar-se uma música popular urbana, foi palco para amplos debates, tomando um papel central nas questões referentes à idéia de povo, de origens étnicas e raciais, de identidade da região, da identidade do ser paraense, da identidade de municípios frente a outros municípios, etc. Este mesmo João da Cruz, aparentemente tentando encerrar o assunto, dizia que as cidades como Cametá, Marapanim, Curuçá e Vigia não estavam fazendo mais que “dançar algo que não passa de novidade antiga”⁶⁵⁹, já que a origem do carimbó era mesmo indígena, o que já havia sido mostrada pelo sertanista Willy Aureli em suas viagens em 1952 pelos rios Araguaia, Xingu e Tapirapé, onde teve contato com os índios Tapirapé e Carajá e os viu dançar e tocar algo muitíssimo parecido com o carimbó. Assim, João da Cruz

⁶⁵⁸ NETO, João da Cruz Borges. *Novidade antiga. A Província do Pará*, Belém, 27 out. 1974. 3º Cad., p. 6.

⁶⁵⁹ *Ibidem*.

ficava também do lado de pessoas que pensavam como Ararê e defendiam a origem indígena do carimbó.

Seja como for, o debate entra os anos 80 e de certa forma ressurge de vez em quando nas páginas de jornais até os dias de hoje, seja nas declarações de músicos, na atitude de instituições dos governos municipais e estaduais, no lançamento de um novo grupo, etc. Seria demasiado amplo demais para esse trabalho falarmos de todas as perspectivas que o embate sobre o carimbó tomou neste período. Nossa intenção é colocá-lo no contexto mais amplo da afirmação de uma música popular com feições regionais e mostrar que a partir dos anos 70, falar de música paraense de alguma maneira significava falar de carimbó, mesmo que de maneira tangencial, sem necessariamente ser um adepto do gênero. A nosso ver, assim como o samba torna-se um gênero de referência para se falar de Brasil, o que não quer dizer que todos os artistas tenham que ser sambistas ou gravar sambas nas suas carreiras, o carimbó em suas várias formas (carimbo ou siriá) acabou constituindo uma espécie de música identitária da região amazônica, particularmente do Pará.

Fotografia 7: Um “curimbó” típico: base percussiva do carimbó.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Para finalizarmos essa seção falaremos ainda de um autor que a partir de 1986 entrou com muito vigor no debate sobre o carimbó, nas folhas de jornais de Belém, a partir de um trabalho acadêmico que havia realizado no ano de 1983. Era já uma fase de “crise” do carimbó, podemos dizer, depois da grande difusão nacional. Grupos existiam, discos eram

lançados, mas após a fase de grande crescimento dos anos 70 tinha havido um refluxo no consumo, mesmo que artistas como Pinduca, por exemplo, tivessem mantido sua carreira de maneira estável, fazendo shows com certa frequência e vivendo de dividendos daquela música. Já nos anos 90, particularmente a partir de 1993 o carimbó retomará um novo crescimento, será a fase em que até as “micaretas” ou “carnavais fora de época”, com trios elétricos imensos e uma grande potência de som, inventados pelos baianos e que tomavam conta do Brasil de norte a sul, vão aderir ao carimbó. Dentro e fora do estado do Pará. Nesta fase há um crescimento do número de bandas que passavam a tocá-lo novamente, o que foi amplamente discutido na mídia local⁶⁶⁰. Mas, voltando aos anos 80, percebemos que mesmo na fase de refluxo do gênero o debate continuava intenso, o que mostrava o que acabamos de falar: o carimbó torna-se um dos pontos de referências centrais na música local.

Antônio Francisco Maciel, pesquisador do museu Emílio Goeldi, lança uma série de artigos no jornal *O Liberal* resumindo e dando um caráter mais público aos resultados de sua dissertação de mestrado⁶⁶¹ realizada sobre esse tema. O conjunto de artigos teve particular importância por ter chegado a um público muito mais amplo do que um trabalho acadêmico, que não chegou a ser publicado em livro. Nestes artigos Maciel coloca (ou retoma) algumas questões importantes. Em primeiro lugar ele busca estudar o carimbó praticado ainda no campo, isto é, diferente do carimbó urbanizado, das rádios e discos. Seu estudo de campo se dá principalmente na região do salgado ainda no início dos anos 80. Tal como muitos músicos dos anos 60 ele vai ao “Pará profundo” na busca de material para sua pesquisa. Sua análise busca entender o carimbó do ponto de vista “linguístico-literário”⁶⁶², fundamentalmente. O criador do carimbó, geralmente o pescador ou o pequeno agricultor, é definido assim com termos como “caboclo-poeta” ou “poeta do carimbó”. Além de mostrar vários aspectos importantes da poesia do carimbó como a questão do lirismo, o erotismo dissimulado, de como o machismo se manifestava nas suas letras, a questão do apego do caboclo à sua terra - o que o faz defini-lo como portador de um “sentimento regionalista” que se manifesta na exaltação das belezas de sua terra⁶⁶³ -, Maciel mostra também outros aspectos de sua literatura que vão dar um caráter bastante heróico ao criador desta manifestação cultural⁶⁶⁴.

⁶⁶⁰ Para um panorama da retomada do carimbó nos anos 90 veja: AUGUSTO, Edyr, *Siriá, meu bem siriá. A Província do Pará*, Belém, 27 e 28 jul. 1993. 2º caderno, p. 9.

⁶⁶¹ MACIEL, 1983, op. cit.

⁶⁶² *Ibidem*.

⁶⁶³ MACIEL, Antônio Francisco. *A Literatura do Carimbó V: canto da terra. O Liberal*, Belém, 04 mai. 1986. 1º Caderno. Col. Danças folclóricas, p. 19

⁶⁶⁴ Não se pretende aqui desqualificar as observações feitas pelo pesquisado, que de modo geral consideramos muito pertinentes e rigorosas do ponto de vista da pesquisa científica. Cabe aqui nesta análise apenas mostrar como no discurso acadêmico, amplificado no discurso jornalístico, se reproduzem certas preocupações e visões

Em primeiro lugar há uma opção, como já dissemos, pela análise do carimbó não ligado à indústria de discos, às rádios e aos meios urbanos. Esse fato se completa pela própria definição que dá o autor aos textos analisados: “A poesia do carimbó revelou-se para nós como uma autêntica literatura”⁶⁶⁵. Isto é, para o autor falava-se de uma manifestação de relevância cultural muito maior do que se costumava definir, já que se tratava de uma manifestação literária, e não mais puramente folclórica ou comercial como se definia até aquele momento. De outro lado, a literatura do carimbó aparece como a expressão maior do caboclo da Amazônia, sobretudo aquele que está excluído das riquezas e do bem estar social. Seria o carimbó a expressão dos anseios de dois segmentos sociais, identificados como sendo o “caboclo da região”: os pequenos lavradores e os pescadores. Assim, em síntese, a “Literatura do Carimbó retrata a vida do Homem interiorano esquecido e marginalizado ao longo da História”⁶⁶⁶.

Ainda em relação à oposição deste carimbó com o praticado pela “indústria de disco”, o autor relata que no início de seu trabalho de campo foi bastante hostilizado pelos caboclos, chegando a ter seu gravado portátil retido por alguns deles, pois estes estavam muito desconfiados com as pessoas que vinham de fora, uma vez que estavam cansados dos “abusos cometidos pelos ‘comerciantes do carimbó’”⁶⁶⁷. O poeta do carimbó, em resumo, representaria o elemento fundamental de expressão desse povo sofrido, um indivíduo que apresentava “antes de tudo, um grande comprometimento: fazer da vida atribulada de seu povo um CANTO DE VIDA”⁶⁶⁸. Uma vez que o poeta do carimbó é visto por Antonio Maciel como um “profeta” que “denuncia” pelo seu canto as agruras de seus pares, já que ele é também um caboclo⁶⁶⁹, é possível delinear as suas principais áreas de atuação a partir de seu canto, sua poesia.

Das várias facetas da literatura do carimbó que o autor revela, as mais interessantes para nosso interesse são “o canto de trabalho”, “o canto de luta de classes” e o “canto ecológico”.

sobre o carimbó que comungam com o pensamento mais amplo no qual se inserem as atuações de músicos e poetas que desde bastante tempo se dedicavam a construir uma identidade regional a partir de suas obras artísticas.

⁶⁶⁵ MACIEL, Antônio Francisco. A Literatura do Carimbó I. *O Liberal*, Belém, 06 abr. 1986. 1º Caderno. Col. Danças folclóricas, p. 18

⁶⁶⁶ Ibidem.

⁶⁶⁷ Ibidem.

⁶⁶⁸ MACIEL, Antônio Francisco. A Literatura do Carimbó IX: canto lírico. *O Liberal*, Belém, 03 jun. 1986. 1º Caderno. Col. Danças folclóricas, p. 26

⁶⁶⁹ MACIEL, Antônio Francisco. A Literatura do Carimbó VII: canto ecológico. *O Liberal*, Belém, 18 mai. 1986. 1º Caderno. Col. Danças folclóricas, p. 18.

No artigo que trata do carimbó como um canto de trabalho, Maciel mostra que o trabalho é constantemente representado naquela música, seja de maneira direta, seja de maneira metafórica. Para o autor, o caboclo tem uma relação harmônica com a natureza em sua busca de sobrevivência, desempenhando atividades que vão da pesca à lavoura, passando pelo pequeno comércio, etc. Está constantemente retratando essas atividades e as condições de vida que são na maior parte das vezes muito duras. Desta maneira, afirma Maciel: “Consciente desta faina diária que envolve homens e seres da natureza, o **poeta do carimbó é também filósofo e observador atento**”⁶⁷⁰. Este homem, portanto, refletiria profundamente sobre sua própria condição e sua relação com a natureza. Neste sentido, ele representaria seu povo na medida em que canta uma das atividades mais significativas da sobrevivência das comunidades pobres: o trabalho. O lado heróico atribuído a este personagem é muito claro na frase a seguir:

Artesão agricultor, vaqueiro, pescador, poeta ou cantador. E se o desafio é o mar, ele põe o pé na proa do barco e balança nas ondas, jogando a rede, colhendo o peixe, tarrafeando a sorte. Mas se a luta é em terra, ei-lo moldando o barro, fincando esteios, erguendo paredes, semeando a boa semente, colhendo os frutos, chorando as perdas, fazendo verso, CANTANDO A VIDA⁶⁷¹.

É interessante notar como a descrição das ações cotidianas do “caboclo” no seu trabalho diário se reveste de uma conotação épica no discurso do pesquisador, na medida em que, apesar de todos os obstáculos trazidos pelas dificuldades da vida das populações pobres do meio rural, o caboclo além de enfrentar decididamente estes obstáculos, ainda o faz cantando, exclamando, demonstrando pela sua arte as suas próprias tristezas e alegrias, representante que é de um povo. Ou de uma classe, como se verá agora.

Uma vez que o carimbó exprime as relações de trabalho, era natural supor que ele exprimisse também a luta de classes, e na visão do autor é isso o que ocorre, já que “**o caboclo é hoje o mesmo negro ou mesmo índio marginalizado de ontem**”⁶⁷². Os versos das canções usam personagens do mundo animal para expressar as relações desiguais na sociedade. Como no carimbó abaixo:

⁶⁷⁰ MACIEL, Antônio Francisco. A Literatura do Carimbó II. *O Liberal*, Belém, 13 abr. 1986. 1º Caderno. Col. Danças folclóricas, p. 18. Em negrito no original.

⁶⁷¹ Ibidem. Palavras em caixa alta no original.

⁶⁷² Ibidem. Em negrito no original.

Perquitambóia
(Mestre Lucindo)

Perquitambóia
Pendurada no caminho
Pra comer, comer
O passarinho
Olha a cobra, passarinho, xô, xô
Olha a cobra, passarinho, xô, xô⁶⁷³.

Os versos alertando o passarinho da presença de uma cobra disfarçada nos galhos das árvores representariam um “ato conscientizador” do poeta frente às relações sociais do mundo humano. Desta maneira, para Antonio Maciel, a descrição do “grande” ameaçando o “pequeno” no mundo animal é uma das temáticas mais expressivas da “Poesia ingênua do caboclo-poeta e pensador”⁶⁷⁴. É também, paradoxalmente, um alerta, uma conscientização.

Vemos aí uma interpretação extremamente interessante: o poeta do carimbó é visto ao mesmo tempo como “ingênuo”, já que faz uma poesia ingênua na visão do autor, mas é também conscientizador, pois com sua poesia desempenha um “ato conscientizador” sobre as misérias sociais (a luta de classes). Para Maciel essa luta de classes se manifesta nos versos como o narrado acima, onde metaforicamente o poeta mostra a luta entre exploradores e explorados a partir da luta na natureza entre animais grandes e pequenos.

Apesar de que em um contexto já bastante afastado dos debates culturais dos anos 60, vemos que a interpretação deste pesquisador se aproxima bastante do olhar da UNE, particularmente em seu manifesto de 1962 - que já vimos no capítulo anterior. O povo aí, no caso o poeta do carimbó, é muito próximo da representação daquele paradoxo que Marilena Chauí comentou sobre o pensamento do CPC: seria ao mesmo tempo o povo potencialmente consciente (aquele onde se perceber o “ato conscientizador” na sua arte) e o povo alienado (ou “ingênuo” como diz Maciel)⁶⁷⁵.

Por fim, cabe ressaltar a idéia de que o poeta viveria uma relação mais harmoniosa com a natureza do que em outros contextos sociais. No seu canto trataria a natureza, na forma de personagens animais, com carinho e desejo de proteção. Assim o caracteriza Maciel:

⁶⁷³ *Apud* MACIEL, Antônio Francisco. A Literatura do Carimbó III: canto de luta de classes. *O Liberal*, Belém, 20 abr. 1986. 1º Caderno. Col. Danças folclóricas, p. 18. Mestre Lucindo a partir dos anos 80 passou a ser conhecido como um dos grandes compositores de carimbó de Marapanim. A atuação de Antonio Francisco Maciel foi importante para isso, pois, até seu trabalho de pesquisa este artistas popular era conhecido apenas em sua cidade natal.

⁶⁷⁴ *Ibidem*.

⁶⁷⁵ CHAUI, 1984, op. cit.

“numa relação de liberdade e respeito mútuo: homem e cenário podem conviver, sem necessariamente um ter que aprisionar o outro para deleite próprio, egoísta, estúpido”⁶⁷⁶.

Por fim, completa-se um quadro onde o carimbó e seu poeta cantador são ao mesmo tempo expressão das classes populares rurais, de seu mundo de trabalho, de sua sensibilidade, de sua relação harmoniosa com a natureza, dos perigos impostos por esta mesma natureza, e representantes, em última análise, do ser social caboclo, do interior do estado, uma espécie de herói explorado, rebelde e ao mesmo tempo ingênuo, valente e ao mesmo tempo explorado pelas condições sociais e ainda produtor de uma arte que não se confunde com a indústria. A importância do texto de Maciel, a nosso ver, é que ele de certa maneira sintetiza todo o debate que ocorreu nos anos anteriores; ele define o caboclo, o poeta do carimbó de uma maneira mais completa, como personagem social e cultural da região; é uma imagem mais integrada até aquele momento, era o símbolo perfeito do homem que tanto buscaram as gerações de 60 e 70, o homem verdadeiro, do Brasil profundo, rebelde, e ao mesmo tempo puro, em equilíbrio com a natureza, representante de seu povo em última escala. Não que isso não seja verdade, aqui não estamos discutindo se estas observações são verdadeiras ou exageradas, mas sim como eles representam muito bem um modo de pensar muito característicos daqueles tempos no Brasil, e no Pará em particular, sobre o homem do interior do Brasil, um personagem algumas vezes mais real, outras vezes mais fictício, a partir do qual se discutia a própria representação da nação nos anos da ditadura militar. O texto de Maciel é de 1986, sua pesquisa se deu no início dos anos 80, mas mesmo estando fora do período histórico dos anos revolucionários de 60, suas reflexões ainda são representativos daquele tempo.

Além da série de artigos sobre a literatura do carimbó, Antônio Francisco Maciel voltou a publicar outros artigos nos jornais paraenses retomando o debate das “origens”, com algumas peculiaridades. Envolto em um discurso muito mais científico, ou de apresentação muito mais científica, ele tentou concluir o debate sobre a questão das origens do carimbó.

Em sua opinião seria de fato uma manifestação de origem indígena, com influência negra e portuguesa. Esse dado seria provado por alguns elementos observados naquela manifestação: em primeiro lugar o “curimbó”, instrumento principal em questão, teria uma clara origem em palavra de etimologia indígena; de outro lado esse instrumento apresentaria semelhanças muito fortes com outros instrumentos fabricados por índios da Amazônia; a coreografia imitava passos de animais e as letras de música ou mesmo as danças

⁶⁷⁶ MACIEL, Antônio Francisco. A Literatura do Carimbó VII: canto ecológico, op. cit., p. 18.

de carimbó, como “dança do macaco”, “dança da onça”, “dança do bagre”, etc., não mostravam em nenhum momento referência a animais que não fossem da região; por fim, a “poeticidade” das letras de carimbó mostravam uma ligação muito forte com a natureza da Amazônia.

Para confirmar essas questões baseia-se inclusive em relatos do período colonial, como as do padre jesuíta João Daniel que relata as manifestações musicais dos índios da Amazônia, em que aparecem tambores e festas próximos ao que viria a ser o carimbó. Utilizam-se também os textos de José Veríssimo, na descrição que vimos anteriormente ⁶⁷⁷. Tudo isso contribuía para afirmar-se que o carimbó era de origem indígena, um canto caboclo, já que passou por influência de negros e portugueses, mas em essência era indígena, “talvez uma cultura indígena em extinção”, no seu entender ⁶⁷⁸. Era essa a grande questão colocada pelo autor, o fato de o carimbó autêntico, aquele feito no interior do estado estar em fase de extinção. Assim ele afirmava isso:

Carimbó, enquanto manifestação cabocla da beira da praia ou dos terreiros, nos fins de semana, nas festas típicas, com suas características mais puras e autênticas, tende ao desaparecimento lento e gradual: poetas, músicos e dançadores não se renovam, mantendo na maioria das vezes, a prática do fenômeno com os mais idosos. Percebe-se um forte desinteresse por parte da ala jovem, motivado, talvez, pelos mecanismos de comunicação de massa que introduzem no meio rural novos comportamentos e modo de vida alienantes ⁶⁷⁹.

Em outro texto apresenta alguns dados do que seria a comprovação deste desinteresse da juventude pelo carimbó. Dados colhidos no “IV Encontro de Carimbó de Marapanim”, ocorrido em 1980, mostrariam na visão do autor da pesquisa, que estaria havendo uma queda “vertiginosa” do “legítimo carimbó” das praias e dos terreiros, assim como ocorria na cidade de Belém onde poucas ações eram feitas no sentido de preservar o carimbó, com exceção de ações como as da prefeitura de Belém ⁶⁸⁰. Os dados são referentes aos números de integrantes de grupos de carimbó que se apresentaram no encontro de Marapanim onde ele fez a coleta. As informações são as seguintes:

⁶⁷⁷ Usa esses relatos in: MACIEL, Antonio Francisco. Carimbó: cultura em extinção (2). *O Liberal*, Belém, 23 mar. 1986. 1º cad., p. 27.

⁶⁷⁸ MACIEL, Antônio Francisco. Carimbó: cultura em extinção (I). Um grande desafio. *O Liberal*, Belém, 16 mar. 1986. 1º Caderno, p. 18.

⁶⁷⁹ Ibidem.

⁶⁸⁰ MACIEL, Antonio Francisco. Das praias e dos terreiros para a capital: a trajetória do carimbó. *O Liberal*, Belém, 15 jun. 1986. Caderno 2, p. 20

Tabela 1: participação por idade de indivíduos em grupos de carimbó.

4 pessoas com menos de 12 anos	3,17%
30 pessoas de 13 a 20 anos	23,80 %
55 pessoas de 21 a 40 anos	43,65%
35 pessoas com mais de 40 anos	26,36%

Fonte: MACIEL, Antonio Francisco. Das praias e dos terreiros para a capital: a trajetória do carimbó. O Liberal, Belém, 15 jun. 1986. Caderno 2, p. 20

Os dados que o autor mostra são no mínimo curiosos. Pois vejamos: ele argumenta que a população mais jovem não apresentava mais interesse pelo carimbó “autêntico”, contudo num total de 124 pessoas que ele apresenta como participantes de grupos de carimbó daquele festival, 89 estão na faixa etária entre *menos de 12 até 40 anos*, o que equivale a um pouco mais que 70% do total; sem contar que 30 pessoas, isto é, 23,80%, estão entre 13 a 20 anos. Seria interessante entender em primeiro lugar o que significaria pessoas “novas” e “velhas” na visão do pesquisador, coisa que não temos como saber aqui. E por outro lado seria interessante entender o que seria “velhos” e “novos” na visão dos próprios criadores do carimbó. É difícil precisar se estes dados significam mesmo que a população mais nova estava desinteressada do carimbó. E, de por outro lado, o que pode dizer que antes da popularização do carimbó, antes dos anos 70, a população “mais nova” predominantemente se interessava por ele? Se lembrarmos os relatos feitos acima por Pedro Tupinambá, que são confirmados por outras fontes que citamos, o carimbó era muito freqüentado por pessoas “bastante velhas”, pelo menos na dança, que se destacavam mais até que as pessoas mais novas⁶⁸¹. De certo que na cidade de Belém o carimbó chegou ao público jovem de maneira muito forte, como já dissemos. Era esse público que o escutava e dançava mais que as pessoas “velhas”, mas isso já em um contexto urbano, diferente do contexto do carimbó rural.

Não obstante, não pretendemos aqui desconstruir as afirmações de Maciel, já que nos parece muito coerente sua idéia de que a urbanização e comercialização do carimbó nos modernos meios de comunicação de massa possa ter criado alguns efeitos no gosto das camadas mais jovens do interior. Mas seu discurso parece estar muito carregado de uma visão

⁶⁸¹ “Dentro a área tem uma divisão onde ficam os cantores, sendo a outra parte reservada aos dançarinos, onde não influi a idade, mas quem dança melhor são sempre as pretas velhas, como D. Benigna com mais de 70 anos e que dançou mais de 10 horas seguidas”. In. Rondon promove filmes sobre o carimbó: Iritúia, *op cit.* Também em Tupinambá: “veranistas de Belém admiraram a agilidade das caboclas quarentonas, que põe no chinelo muitas moças de dezoito. Têm mais tarimba e mais bossa”. TUPINAMBÁ, Pedro. Carimbó, 1961. *op cit.* Observando-se que Pedro Tupinambá fala de Salinópolis e o Projeto Rondon citava Iritúia.

comum na origem dos estudos sobre cultura popular, como já foi visto no capítulo segundo, que sempre buscava interpretar o “popular” ou “folclore” como manifestação em desaparecimento. Buscava-se a “beleza do morto”, isto é, buscava-se preservar as manifestações do povo que eram vistas como em desaparecimento, em processo de morte⁶⁸².

A questão fundamental disso tudo é que o carimbó não poderia mais ser pensado apenas como uma manifestação do interior. Não era mais apenas folclore, mas também música popular de discos, de rádio e TV, fazia já parte de uma certa indústria cultural, que por mais que não estivesse em voga, estivesse em refluxo no momento em que escrevia Maciel, já fazia parte de uma tradição da música popular paraense, que poderia voltar a ser revisitada, como o foi no início dos anos 90 e continua a ser até hoje.

A constituição da MPB no Pará passou necessariamente pelo debate em torno do carimbó. Tínhamos até então uma multiplicidade de agentes nesse processo. Alguns destes foram os mestres do carimbó, a indústria de música popular, os jornalistas e folcloristas que se envolveram em todo esse debate.

⁶⁸² CERTEAU, JULIA, REVEL, A beleza do morto. IN. CERTEAU, Michel, 2001, op cit.

CONCLUSÃO

O primeiro aspecto, está relacionado a uma espécie de **regionalismo exacerbado**, que se nota em quase todas as apresentações de grupos locais. Essa **exacerbação**, se faz de modo quase que sistemático, para alcançar não sei qual objetivo. Sem dúvida, apresentar peças e músicas de conteúdo temático que exponha símbolos e valores da cultura local, é muito importante e deve ser viabilizado. Porém, o exagero e insistência nesse procedimento, leva a uma espécie de “conservadorismo invertido”, ou então, a uma quase estagnação e falta de renovação de temas. (...) Não se pretende, de maneira alguma, desestimular o regional, mas, estimular também o universal. Temas como repressão sexual, a exploração dos trabalhadores, a discriminação racial, etc., devem igualmente ser lembrados e explorados de maneira mais abrangente ⁶⁸³.

O texto acima foi publicado em um jornal da cidade de Belém em 1985 e tratava da questão que o autor intitulou de “regionalismo exacerbado”, que ocorreria principalmente na música e no teatro produzido em Belém do final dos anos 70 e início dos anos 80. Como se percebe há uma série de críticas a uma postura de supervalorização de elementos regionais na música e no teatro feitos no Pará. Dizia o autor que não sabia que objetivos tal regionalismo procurava buscar. E afirmava: falar da temática regional era importante do ponto de vista da valorização da cultura do povo paraense, mas o exagero disso poderia levar a uma espécie de “conservadorismo invertido” ou à estagnação e falta de temas novos. Quanto ao conservadorismo invertido o autor se referia ao fato de que o discurso regional poderia muitas vezes levar a uma visão apologética da realidade local, sem considerar que nem tudo que é da região, ou do lugar de onde se fala, é tão belo e harmonioso. Corre-se o risco neste caso de esquecer que em tudo há contradição. Por outro lado esse regionalismo pode levar a repetição de temática, ao senso comum do que seria a cultura popular de uma dada área, e até ao exótico e caricato muitas vezes. O autor aproveitava para considerar que existiam temas universais importantes que deveriam ser tocados pelos artistas paraenses. Estimular ao mesmo tempo o regional e o universal era a propostas de Carlos Barretto.

É claro que este não foi o único exemplo de jornalista paraense a perceber esse fato, muito provavelmente outros jornalistas e artistas já se reclamavam da insistência da temática regional na música paraense do início dos anos 80. Esse período continuará a ser marcado pelas discussões de como fazer música no Pará. Alguns artistas apostavam tudo na possibilidade fazer músicas universais, que não tratassem apenas de temas regionais. Outros

⁶⁸³ BARRETTO, Carlos. Devagar, quase parando. *A Província do Pará*, Belém, 17 mar. 1985. 2º caderno, p. 11. Palavras em negrito no original.

por sua vez defendiam que ser universal era produzir ligado aos valores e temas de sua região.

Um exemplo significativo deste debate pode ser percebido na atuação do grupo “Sol do Meio Dia”. O grupo foi fundado em 1974 e em 1981, deu uma longa entrevista para o jornal *Resistência*. Na época ele estava em pleno processo de profissionalização, buscava ensaiar todos os dias e já tinha um público constante, porém pequeno. Nesse momento o grupo era formado pelos músicos Rafael Lima (entrou no grupo em 1977, era cantor e tocava violão), Walter Freitas (entrou em 1980, tocava flauta e violão), Odorico Ribeiro (estava no grupo desde o início), Luiz Faria e Aritanã (Gerson Roberto Silva Figueiredo). Alguns destes artistas vão se destacar no cenário da música popular no Pará tempos depois. O Sol do Meio Dia, de maneira geral, não se dizia regionalista, mas dentro dele existiam artistas que acabavam provocando um debate interno sobre fazer ou não uma música com caráter amazônico. Era o caso de Walter Freitas⁶⁸⁴ para quem era necessário “desenvolver um tipo de trabalho regional” e “estar inserido no contexto amazônico”. Já para outros músicos como Odorico, o que era visto como importante era não ser “regionalista”, apesar da necessidade de criar levando-se em consideração a realidade regional em que se vivia. Essa questão do regionalismo chegava a criar uma tensão entre os integrantes daquela banda e mostrava que existiam posições bastante diferentes e até antagônicas sobre esse tema, como se percebe nas falas a seguir: Walter Freitas dizia:

Bom, bicho, a minha linha de trabalho é regionalista, mas é claro que dentro do próprio conjunto tem divergências. (...) Então eu acho que a gente tem mais é que partir pra um trabalho muito amazônico. Porque se a gente for apenas admitir o que a gente aprendeu em termos de propaganda musical, se a gente não for buscar o que existe por trás de nós mesmos, das nossas vidas, como homens, pessoas da Amazônia, a gente vai simplesmente continuar repetindo formulas, a gente vai ser mais conjunto que pode tocar baião, que já deu certo, pode tocar rock, que já deu certo. Mas eu acho que a gente tem que fugir disso, o máximo que a gente puder.⁶⁸⁵

⁶⁸⁴ Dentre os integrantes do grupo Sol do Meio Dia, Walter Freitas foi um dos que tiveram uma atuação mais singular na música paraense. Junto com Nilson Chaves e Vital Lima, ele pode ser considerado um grande nome da geração que floresceu no final dos anos 70 e início da década de 1980. Walter Freitas é jornalista, poeta, arquiteto, flautista, compositor, violonista e percussionista. Tem uma atividade artística e intelectual variada. Envolveu-se no mundo do teatro como ator e autor de peças. Também se dedicou à literatura, inclusive compondo livros infantis. Sua atuação na música começou no grupo Sol do Meio Dia em 1980. Apresentou-se em vários festivais de música popular. Seu trabalho de maior fôlego na música se deu com o lançamento do disco “Tuyabaé Cuaá” de 1988. Neste trabalho colocou em práticas suas concepções sobre música regional, utiliza-se de ritmos locais e caribenhos, e desenvolve uma linguagem poética associada ao falar caboclo. É um trabalho de caráter experimental que se destaca frente aos demais discos de artistas da MPB regional. Cf. SALLES, 2007, op. cit., p. 144.; CD Walter Freitas, *Tuyabaé Cuaá*, Máster Estúdios, VI CD – 1553. Reedição em CD é dos anos 90.

⁶⁸⁵ O Sol do meio dia. *Resistência*, Belém, ago. 1981. Ano IV, n. 28, p. 20.

Para Walter Freitas os músicos que se dedicavam a fazer música amazônica eram escassos e podiam ser enumerado com facilidade. Ele mesmo aproveita para desenhar uma linhagem de artistas com essa postura, citando entre outros Waldemar Henrique. Considerava também que não havia um “movimento” de música regional ou amazônica naquele momento. Fazer música amazônica para esse artista não era, no entanto, apenas falar de coisas da Amazônia, isto é ter a Amazônia como tema das letras, sua definição vai um pouco além disso e se baseia no que ele define como “ritmos” amazônicos, que seriam peculiares e exuberantes e definiriam a base para a produção de uma música regional:

É o seguinte: basicamente a gente tem os nossos ritmos. A gente, em termos de ritmo, tem uma organização popular musical muito grande, de uma criatividade exuberante. Então aí você já tem uma proposta musical. Eu acho que aí você já tem uma base musical pra fugir daquela linha em que você constrói um rock, um samba, e mete pelo meio Vitória Régia ou qual quer coisa que se refira diretamente à Amazônia, e dizer que está fazendo música amazônica. A minha intenção particular é ir além disso. É construir realmente uma linha de trabalho amazônico, em termos de música... (...) Agora, sem embargo de você criar letras amazônicas, que tenham um ritmo, uma sonoridade amazônica. Porque quando você constrói uma música e quer colocar uma letra em cima, você não foge dela, não foge da música. Se tiver um proposta musical, na base, amazônica, então você vai construir uma letra que tenha um sentido, uma fulguração amazônica também ⁶⁸⁶

Rafael Lima, de seu lado, apesar de concordar em parte com estas observações, reafirmava o posicionamento de Odorico Ribeiro e dizia discordar do caráter “regionalista” que Walter Freitas tentava dar ao grupo. Na visão de Rafael Lima a música é “universal” e, portanto, apesar de poder apresentar elementos regionais não deveria ser definida e produzida como “regionalista”. Odorico Ribeiro continuando o debate interno do Grupo Sol do Meio Dia diz uma frase interessante que relaciona ser regionalista mais uma vez aos tipos de instrumentos e timbres sonoros advindos daí, lembrando um pouco a questão do debate entre Pinduca e Verequete visto anteriormente. Ele diz: “Se não a gente teria que trocar os instrumentos, trocar bateria, guitarra, contra-baixo...” . No que Walter Freitas Responde provocativamente: “Eu não acho que isso seja impossível de se fazer no futuro, quem sabe? Quem sabe se amanhã a gente não vai decidir mudar a estrutura do conjunto, em termos de som, de sonoridade, de timbre?”⁶⁸⁷. Mais adiante, Walter diz que já existia na verdade um pensamento no grupo em compra dois curimbós para fazer o arranjo de algumas músicas de modo especial, mas a falta de dinheiro não teria possibilitado ainda a compra. E em resposta

⁶⁸⁶ Ibidem, p. 20.

⁶⁸⁷ Ibidem, p. 20.

ao que Rafael Lima afirmava no que diz respeito à universalidade da música, Walter Freitas considerava:

Eu acho que existe um contra-senso quando você diz que a música é universal, e você tá pensando só com um olho. Você tá vendo que o rock é universal, então vamos aceitar o rock. Mas você não pensa que o americano um dia aceite o carimbó para uma criação em cima do rock, porque eu não tenho ligação nenhuma com o rock, a não ser a da massificação, que me foi imposta, de certa forma ⁶⁸⁸.

Este debate interno no grupo Sol do Meio Dia ilustra o fato de que existia uma constância em se discutir os caminhos na música popular feita no Pará. A universalidade e o regionalismo eram temas recorrentes e que causavam tensões e conflitos entre os músicos que atuavam no estado. Mas a década 80 não é a que nos interessa neste trabalho. O importante no artigo de Carlos Barretto e no debate entre os jovens integrantes daquele grupo musical é percebermos que neste período, quase 20 anos após a apresentação de Os Menestréis e da realização do 1º Festival de Musica Popular Paraense, muito do que aqueles artistas buscavam atingir parecia uma realidade. A temática do regional na canção popular já era um dado comum na música produzida localmente, muitos artistas que surgiram naquele grupo já estavam consagrados, como os veteranos Waldemar Henrique e Ruy Barata, assim como outros artistas mais novos como, Paulo André Barata, João de Jesus Paes loureiro, Fafá de Belém (que se tornou a partir de 1976 a interprete nacional da música popular feita no Pará). No meio popular, outros também já eram reconhecidos como importantes personalidades da cultura local, tais como Pinduca e Cupijó, que se mantiveram por algum tempo como representantes do carimbó e do siriá mesmo em momentos de refluxo do consumo destas músicas. E por falar em carimbó, aquele gênero do folclore popular já era gravado por músicos importantes da região como a própria Fafá de Belém e artistas de gerações mais novas. O êxito do regional na música já se fazia tão forte que até mesmo a crítica jornalística fazia objeções a determinados artistas e se perguntava para onde esse regionalismo iria levar a música popular.

O importante deste debate no início dos anos 80 é que a música regional já se parecia com algo palpável, observável no meio artístico paraense e, sobretudo, no campo da *música popular*. Mas seria de fato tão clara assim? O que seria então esta música popular paraense? Este termo era utilizado pelas artistas mais antigos de quem falamos antes?

Um dos músicos que surgiram nos anos 60 foi Alcyr Guimarães. Ele não foi um músico propriamente ligado ao grupo que se reunia no Bar do Parque. Em entrevista que

⁶⁸⁸ Ibidem, p. 20-19.

realizamos com ele, chega a dizer que nunca foi a este bar em toda a sua vida. Mas, mesmo não tendo participado daquele grupo de amigos que tratamos no primeiro capítulo, ele é seu contemporâneo, começou a produzir mais ou menos na mesma época e também se definiu em algum momento da sua vida como um músico regional. Pelo menos foi o que disse em reportagem de 1989 para o jornal *O Liberal*. Na época já era um artista muito conhecido, já havia gravado uma série de LPs, a maior parte de maneira independente, isto é sem gravadora. Nesta entrevista ele dizia sobre a questão da arte regional: “Eu quero ser apenas um compositor paraense que faz música paraense para os paraenses”⁶⁸⁹.

Podemos dizer que na constituição de uma música regional é muito importante a questão da afirmação de uma era mitológica para boa parte dos artistas locais, isto é, uma era de afirmação de uma identidade primária que depois funcionaria como base para a criação musical. Ainda Alcy Guimarães é um exemplo de uma auto-imagem muito comum nos músicos do Pará, uma auto-imagem que não se questiona aqui se é verdadeira ou falsa, mas que desempenha um papel importante como sustentação para um discurso regional. Como muitos músicos da “terra” ele baseia sua produção musical em memórias de infância nos interiores do estado, em seu caso no município de Muaná onde viveu até os 10 anos de idade. Essa representação do interior como algo que marca para sempre a produção artística destes músicos ou poetas pode ser vista também em outros artistas como Paulo André Barata, Paes Loureiro, Alfredo Oliveira, etc. Em Alcy Guimarães temos um exemplo do que estamos falando. Em entrevista que nos concedeu em 2007 fica claro o que seria fazer música para os paraenses e ser um artista paraense:

Eu falo dos rios, dos botos, às vezes das margens, e o Ruy Barata muito generosamente me dizia que eu tinha esse direito porque eu morei até 10 anos na beira do rio. Então aquela frase “esse rio é minha rua” se aplica muito a mim, né! Eu conversava com os botos, falava com os peixes, realmente, e cresci vendo as Folias de Reis que antes eram tiradas na minha casa, no mês de Janeiro, finais de ano, tal. Então eu tenho até a pretensão de dizer que essa parte eu conheço bem, essa parte mais visceral, mais regional, eu as conheço, das cantilenas, das temperadas que a gente fazia lá, e que hoje a gente foi perdendo totalmente⁶⁹⁰.

Mas ao mesmo tempo Alcy Guimarães dizia que não era adepto de um regionalismo estereotipado, que costuma existir em muitos músicos paraenses. Falava que era necessário falar do regional, mas sem perder o caráter universal da música popular e não estacionar definitivamente em temas excessivamente repetitivos. E comentava:

⁶⁸⁹ Entrevista a Alcy Guimarães. *O Liberal*, Belém, 12 dez. 1989. Cad. 1 p. 01

⁶⁹⁰ Depoimento de Alcy Guimarães, 2007, op cit.

Então a gente tava usando muito uma terminologia “Música Popular Paraense”, e eu uma vez reunido com algumas pessoas, eu disse que isso era muito perigoso (...) veja bem, eu toquei muito na Bahia, não existe música popular baiana, eu toquei algumas vezes no Nordeste, não existe música popular de Fortaleza. E quando a gente dizia, até com algum purismo, “Música Popular Paraense”, parece que a gente tava colocando a nossa num patamar acima do que nós devemos. Eu acredito na Música Popular Brasileira feita no Pará, pra mim, pro meu olhar meio sonhador (...) Um dia eu fiz uma valsa e tal, aí de quem diga que uma valsa feita aqui não seja [paraense], aí aqui pra mim eu vou tentar corrigir: “Não meu prezado, eu fiz uma valsa aqui em Belém, é uma valsa paraense sim, com motivos paraenses e tal”⁶⁹¹

E é assim que este músico percebe a obra de autores que foram seus contemporâneos. Vê, por exemplo, em Paulo André e em Ruy Barata uma postura que tenta conciliar tanto o regionalismo como o universalismo, não se prendendo a repetição de temas ou localismos exacerbados. “O Ruy não (...) era só esse tipo de música da água, do peixe, do açai, do tacacá, você via coisas belíssimas escritas pelo Ruy, com o nosso tique, você há de concordar comigo, uma coisa completamente universal, realmente”⁶⁹²

Tomamos as falas de Alcyrr Guimarães como exemplo para demonstrarmos uma constante em todos os artistas que entrevistamos. O temor “Música Popular Paraense” é rejeitado na maior parte das entrevistas que fizemos, em lugar deste afirmava-se que era preferível falar em “música popular brasileira feita no Pará”, ou alguma outra denominação parecida⁶⁹³. De maneira geral o universal e local são temas tensos e recorrentes nas obras destes artistas. Ao mesmo tempo que se percebe a necessidade da valorização de elementos definidos como da cultura regional, busca-se também uma linguagem universal: temas e maneiras de fazer a canção popular que não crie guetos e impeça a música popular feita em Belém e no Pará de se associar à música popular produzida no restante do país. De alguma maneira o “projeto”⁶⁹⁴ de que falávamos a páginas atrás acabou tornando-se uma constante em boa parte dos artistas paraense. Ao mesmo tempo em que críticos como Carlos Barretto defendia uma música que tivesse esses dois aspectos, artistas da geração de 60 falavam da necessidade de se seguir uma proposta como a de Ruy Barata que fazia uma letra ao mesmo tempo local e universal.

⁶⁹¹ Ibidem.

⁶⁹² Ibidem.

⁶⁹³ Este é um posicionamento que percebemos em todas as onze entrevistas que realizamos.

⁶⁹⁴ Colocamos o termo “projeto” entre aspas por estarmos nos referindo ao conjunto de ações planejadas e não planejadas que levaram à constituição da MPB paraense. Não se trata neste caso de um projeto homogêneo e consciente, como objetivos claros e manifestos, mas de um conjunto de acontecimentos simultâneos que acabaram levando ao um fim.

Neste mesmo sentido é bom lembramos as afirmações de Pinduca que dizia fazer um carimbó moderno que se tornasse popular, uma “musica popular brasileira”⁶⁹⁵. Até no campo dos artistas de extratos populares, que faziam a música para o consumo de mercado era possível percebermos uma tensão entre o local e o universal. Pinduca é neste sentido emblemático. Foi ele um dos responsáveis por levar o carimbó à condição de música popular e foi também o que mais recebeu críticas por tentar “modernizar” este mesmo ritmo. Artistas como Paes Loureiro deixam claro o papel de Pinduca no processo de urbanização do carimbó e sua assimilação pela música popular:

Na verdade houve uma longa luta para que a cidade se sensibilizasse pelo carimbó e aí houve a necessidade de algumas pessoas que foram heróis civilizadores disso, um deles, sem dúvida nenhuma, talvez o mais importante deles, foi o Pinduca (...) que nesse ponto ele é um divisor de águas, ele é como foi o Luiz Gonzaga para o baião⁶⁹⁶.

Ainda sobre a urbanização do carimbó, Nilson Chaves pensa que foi na verdade Pinduca que levou ao conhecimento do público os demais artistas deste gênero, como Verequete, Cupijó, etc. Vê a atuação de Pinduca como um trabalho “teimoso” de difusão do gênero que era rejeitado pela maior parte da sociedade paraense nos anos 60. Seu papel foi fundamental neste sentido, pois a partir de seu trabalho esta música passou a fazer parte do repertório da música popular do Pará. A partir daí todos os músicos que vieram depois, de alguma forma identificados com a música paraense, ou amazônica, passaram a ter no carimbó uma referência importante:

São referências da música paraense, e são e vão ser eternamente a nossa grande fonte. Sabe, todo mundo, qualquer compositor, até um dos mais contemporâneos como o Valter Freitas, bebeu ali naquela essência do Verequete, do Cupijó né, do próprio Pinduca, etc. Quer dizer, todos nós bebemos e bebemos de uma forma muito prazerosa porque é muito especial, é muito importante o trabalho deles todos⁶⁹⁷.

Entre os músicos mais identificados com a MPB de caráter local alguns nomes passam a ser referências, passam a simbolizar continuidades no campo da música popular. Edgar Augusto, por exemplo, que foi um importante observador de todo este cenário histórico, assim define o que seria para ele a linha central da música popular paraense:

⁶⁹⁵ Depoimento de Pinduca, 2008, op. cit.

⁶⁹⁶ Depoimento de João de Jesus Paes Loureiro, 2007, op. cit.

⁶⁹⁷ Depoimento de Nilson Chaves, 2008, op. cit.

Pra mim a nossa linha mesmo definida, para mim! Uma opinião particular, só foi acontecer através do Paulo André e do Ruy Barata, quer dizer, para mim Waldemar Henrique, depois Paulo André e Ruy quando começaram a compor para a Fafá, um pouco antes da Fafá, eles já exibiam uma linha mais ou menos amazônica e até crítica ⁶⁹⁸.

Ao buscar suas raízes regionais e ao mesmo tempo se associar ao que se fazia no restante do Brasil na MPB os músicos paraenses dos anos 60 e 70 estavam na verdade criando uma própria tradição, na medida em que passavam a participar de uma outra maior. Já falamos em uma grande tradição da música popular brasileira. O que seria isso? Existe uma “música popular brasileira”?

Na visão de Marcos Napolitano a cidade do Rio de Janeiro teve papel central na constituição de uma tradição, ou linha central da música popular no Brasil. O Rio forjou a maior parte de nossas formas musicais populares urbanas, e foi o centro disso. Outras regiões e estados como Nordeste, São Paulo e Minas Gerais também tiveram participação importante, mas secundária frente ao que ocorria no Rio de Janeiro. Com relação às demais regiões, diz Napolitano:

Aliás, todas as regiões do Brasil têm uma vida musical intensa, mas nem todas conseguiram contribuir para a formação das correntes principais da música urbana de circulação nacional, na medida em que não penetraram na mídia (sobretudo o rádio e a TV) nacional ⁶⁹⁹.

Se tentarmos observar a mesma questão em outros autores que escreveram livros sobre a história geral da música popular no Brasil se perceberá mais ou menos a mesma linha de pensamento. Isso pode ser percebido, por exemplo, na obras de Tinhorão, em “História social da música popular brasileira”⁷⁰⁰, ou ainda na obra de Luiz Tatit, em “O século da canção”⁷⁰¹. De maneira geral reconhece-se na música popular brasileira uma tradição que vai do samba carioca feito nos anos 20 e 30, passando pelas músicas da era do rádio nos anos 40 e 50 (onde tínhamos a presença de boleros, sambas-canções, sambas orquestrais jazzificados), depois pelas vanguardas nos anos 50 (Bossa Nova, sobretudo) e, por fim, com o que veio a ser definido como MPB (que incorporava toda a tradição anterior, resignificando artistas antigos e abalizando novos. O movimento tropicalista inclusive é incorporado neste momento).

⁶⁹⁸ Observe-se que Edgard Augusto também cita Nilson Chaves e Walter Freitas como um terceiro momento da música popular no Pará. Essa seria a geração de 1980, de que não discutimos afundo por se encontrar fora dos limites cronológicos deste trabalho. Para Edgard Augusto a linha principal da música popular brasileira de caráter paraense ou amazônica passaria pelos seguintes nomes: Waldemar Henrique, Ruy Barata, Paulo André Barata, Fafá de Belém (como a interprete e divulgadora destes artistas nos anos 70), Nilson Chaves e Walter Freitas, além de outros em nível secundário. Depoimento de Edgard Augusto, 2008, op. cit.

⁶⁹⁹ NAPOLITANO, 2002, p. 39-40.

⁷⁰⁰ TINHORÃO, 1998, op. cit.

⁷⁰¹ TATIT, 2004, op. cit.

Defendemos a tese de que entre os anos 60 e 70 do século XX a música popular feita no Pará adentrou no debate nacional sobre a formação da “moderna música popular brasileira”, em outras palavras nos debates sobre a MPB. Ao entrar neste debate acabou constituindo formas próprias e definindo uma linha de nomes que passarão a ser considerados referências para os artistas que vierem a seguir na MPB feita no Pará. Criou-se aqui uma tradição mais ou menos palpável e reconhecível no campo da *música popular*. Acreditamos que este processo se deu por uma multiplicidade de personagens e eventos. Uma multiplicidade de fatores levou ao mesmo tempo a se constituir uma música de caráter regional, em alguns aspectos, mas ligada ao que se dava no restante do país, num momento em que a MPB tinha um papel importantíssimo nos debates estéticos e ideológicos sobre os caminhos que o Brasil iria tomar sob a ditadura militar.

De maneira resumida – até mesmo para não repetirmos tudo o que foi falado nas páginas anteriores – podemos dizer que os agentes responsáveis por este processo foram os seguintes:

1. A jovem intelectualidade que floresceu nos anos 60 em Belém. Esta jovem intelectualidade era formada por pessoas de origens diferentes e posicionamentos também heterogêneos, mas em boa parte ela era informada pelos debates ideológicos, estéticos e políticos que a classe média intelectualizada brasileira vivia em meados dos anos 60. Neste sentido grupos de poesia e música, como foi o caso de Os menestréis ou do 1º Festival de Música Popular Paraense, foram importantes e representativos da atuação destes personagens. Observe-se de passagem que estes não foram os únicos eventos deste tipo, mas foram usados aqui como típicos de uma época.
2. Esta mesma jovem intelectualidade estava dividida em posturas diferenciadas. Alguns aderiam a um engajamento claro e efetivo, inclusive com participação em movimentos políticos ou estudantis, como a UNE ou o PCB. Outros viviam o clima de efervescência cultural e política, mas não se vinculavam a tais organizações e não realizavam uma postura política engajada. Muitos queriam apenas criar livremente, de maneira mais solta, e faziam parte do que definimos como boemia desinteressada. Estes grupos em boa parte não eram opositores, viviam o mesmo clima de descoberta, mudanças de comportamentos juvenis, novidades estética, busca de liberdade de expressão, etc., que caracterizou aquele momento.
3. Boa parte dessa jovem intelectualidade assimilou uma postura de valorização de elementos da dita cultura popular ou folclórica. Tinham curiosidade por saber do que falavam as manifestações do povo. Queriam descrever estas manifestações. Como etnógrafos e folcloristas amadores saíram do centro para a periferia, da cidade para o campo, do moderno

para o tradicional e de certa forma embaralharam todas estas dimensões. Atualizaram a música regional ao incorporarem tendências de fora (Bossa Nova, Música de Protesto, instrumentos eletrônicos, etc) e ao mesmo tempo valorizavam determinados aspectos locais, como o carimbó, por exemplo.

4. Também aí esta jovem intelectualidade não se encontrava monolítica. Muitos buscavam o popular por motivações ideológicas, por projetos políticos – ou pelos menos aproximação a determinados projetos políticos de esquerda. Outros queriam viver a boemia dos subúrbios, conhecer rodas boemias marginais, ou se divertir, criar e matar uma “curiosidade bisbilhoteira” de perceber o seu “outro” nos interiores do estado.

5. Este “projeto”, porém não era um dado peculiar apenas aos intelectuais dos anos 60. A partir de seleções da memória da música regional e por influências de artistas mais velhos, esta geração se ligava de alguma maneira a uma tendência anterior de valorização do popular, que tinha seu ponto forte no projeto modernista no Pará. Argumentamos que intelectuais e artistas como Ruy Barata e Waldemar Henrique acabavam fazendo uma ponte entre aquela geração e as experiências dos novos intelectuais dos anos 60.

6. Saindo do campo da intelectualidade vimos que as camadas populares viviam uma fase de grande vigor criativo. Suas criações se encontraram com a urbanidade e com a indústria local e nacional, por certo período, Isso acabou fazendo com que novos personagens que não faziam parte de nenhuma elite intelectual aparecessem para embaralhar mais ainda a formação da MPB paraense. Surge o carimbó com uma força e novidade que saiu dos limites de interesses dos grupos intelectualizados de vanguarda e dos folcloristas. Na onda do carimbó novos “projetos” são percebidos. Alguns queriam manter-se fiéis ao um carimbó “pau-e-corda” outros queriam se “modernizar” e construir um produto que pudesse ser vendido. E nisso os músicos populares conseguiram manter uma melhor relação com o mercado, pelo menos por alguns anos. Enquanto os artistas da MPB paraense se lamentavam da falta de estrutura e da falta de lugares para apresentações, o carimbó adentra os meios de comunicação de massas. Torna-se mais que uma música folclórica, é agora também uma música popular, identitária de uma região. Isso depois de sair dos interiores para a cidade grande, da marginalidade para o consumo em massa.

7. É o carimbó ainda que faz com que a intelectualidade paraense retome o debate sobre o regional, o moderno, o tradicional, o autêntico, o povo, e a indústria. Jornalistas, folcloristas, antropólogos, estudantes, artistas populares, artistas eruditos, a elite intelectual dos anos 60, etc., envolvem-se em um amplo debate sobre aquela música – que podia ser visualizado facilmente pelas páginas dos jornais paraenses entre 1970 e 1976. Esse debate

extrapolava o campo das discussões propriamente musicais, pois a partir dele se discutia a própria identidade regional, as origens étnicas do paraense ou amazônida, suas características culturais, etc. No conflito entre guitarras e curimbós por volta de 1976 o carimbó já fazia parte da agenda da música popular feita no Pará. E pode-se dizer que a música do Pará - a música popular - já havia definido alguns padrões de tradição e referências que os músicos posteriores poderiam buscar para criar a sua arte.

É obvio que, como todo trabalho de interpretação da sociedade, tivemos que fazer seleções sobre o que considerávamos mais importante no processo de formação desta “música popular brasileira feita no Pará”. Alguns aspectos deixamos de lado neste momento. Uma questão importante que não tivemos como adentrar, foi o caso da música de subúrbio de que falamos em vários momentos. O que se ouvia de fato nos subúrbios de Belém além do carimbó, do siriri? Que peso tiveram os gêneros latinos como a cumbia e o merengue na formação da música popular do Pará? Qual a relação dos intelectuais junto a essa música? Quem eram os personagens que a construíam em solo paraense? Qual a relação desta com o que se tornará conhecido nos anos 80 como o “movimento brega”?

São “paisagens sonoras” que não tivemos condições de verificar neste trabalho, a não ser de forma tangencial. São outras sensibilidades musicais, outros espaços de sociabilidade e criação artística que se encontravam nas áreas periféricas da cidade de Belém neste período⁷⁰² Enfim, são temas e questionamentos que não propomos responder nesta dissertação, mas tínhamos consciência de sua existência. Este trabalho foi, portanto, *um* recorte possível. *Outros* poderiam e podem ser realizados ainda. Acreditamos que fizemos este recorte baseados no que os próprios artistas informavam, no que os jornais diziam, no que nosso objeto parecia nos direcionar. Tentamos perceber as linhas gerais mais importantes dos anos 60 e 70 na música popular. Acreditamos que conseguimos nos aproximar disso com certa coerência e lógica. Mas este trabalho foi só o início de um estudo sobre música popular no Pará e na Amazônia que ainda está por ser realizado.

Eis aí nossa contribuição. Quem venham outros trabalhos para responder as perguntas que formulamos, mas não conseguimos responder, pra questionar as respostas que demos, para confirmá-las ou refutá-las. Assim se construirá a historiografia sobre a música popular brasileira feita no Pará, e ao mesmo tempo se alargará a visão que o Brasil tem sobre si mesmo e sobre seus movimentos artísticos regionais, ainda tão pouco conhecidos.

⁷⁰² MATOS, 2007, op. cit.

BIBLIOGRAFIA E FONTES

ADORNO, Theodor W. “O Fetichismo na Música e a Regressão na Audição”. In *BENJAMIN, HORKHEIMER, ADORNO e HABERMAS*. São Paulo: Abril Cultural, 1983a.(Col. Os Pensadores, Textos Reunidos).

_____. “Idéias para a Sociologia da Música”. In *Benjamin, Horkheimer, Adorno e Habermas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983b. (Col. Os Pensadores – Textos Reunidos).

_____. “Teses Sobre Sociologia da Arte”. In *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1994. (Col. Grandes Cientistas Sociais, 54).

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALVES, Isidoro. Deixando a história para entrar no cinema. In NUNES, André Costa et al. *1964, relatos subversivos*: os estudantes e o golpe no Pará. Belém: Edição dos Autores, 2004.

AMARAL, Paulo Murilo Guerreiro de. Tradição e modernidade no carimbó urbano de Belém. In: VIEIRA, Lia Braga (org). *Pesquisa em música e suas interfaces*. Belém: EDEUPA, 2005.

ARCHETTI, Eduardo P. O “Gaúcho”, o Tango, Primitivismo e Poder na formação da Identidade Nacional Argentina. *MANA*, 9(1), 2003,

AZEVEDO. José Eustachio. *Literatura Paraense*. Belém: Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves; Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

BARATA, Ronaldo. Cem dias quarenta anos depois. In NUNES, André Costa et al. *1964, relatos subversivos*: os estudantes e o golpe no Pará. Belém: Edição dos Autores, 2004.

BARATA, Ruy Antonio. Histórias de raça e pirraça nas terras do Grão-Pará. In NUNES, André Costa et al. *1964, relatos subversivos: os estudantes e o golpe no Pará*. Belém: Edição dos Autores, 2004.

BELTRAND, Pierre. “Tudo bem, tudo bom, mas encerrarei o programa para almoçar um...”. PEREIRA, João Carlos (org). *Memória da televisão paraense e os 25 anos da TV Liberal*. Belém: SECULT/ORM, 2002.

BENCHIMOL, Samuel. “Os Índios e os Caboclos da Amazônia: Uma Herança Cultural Antropológica”. In *UNAMAZÔNIA*. Belém, vol. 1, n. 0, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas, I. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BOSI, Eclea. Bergson, ou a conservação do passado. In: *Memória e Sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: companhia das letras, 1994.

BRAGA, Lia (org). *Pesquisa em música e suas interfaces*. Belém: EDEUPA, 2005.

BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.

CARVALHO, Maria Alice Rezende. O samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil. In. CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José (orgs). *Decantando a República: Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fund. Perseu Abramo, 2004. p. 39-68.

CASTRO, Acyr. Onde estive nestes 40 anos de televisão paraense, 25 de TV Liberal. PEREIRA, João Carlos (org). *Memória da televisão paraense e os 25 anos da TV Liberal*. Belém: SECULT/ORM, 2002.

CAVALCANTE & STARLING & EISENBERG (orgs). *Decantando a República: Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fund. Perseu Abramo, 2004.

CERTEAU, Michel. *A Cultura no Plural*. Campinas: Papirus Editora, 2001.

CERTEAU, Michel, JULIA, Dominique, REVEL, Jacques. A beleza do morto. In: CERTEAU, Michel. *A Cultura no Plural*. Campinas: Papirus Editora, 2001.

CHARTIER, Roger. “Cultura Popular”: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16. 1995.

CHAUÍ, Marilena. *O nacional e o popular na cultura brasileira – seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CONTIER, Arnaldo. *Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto*. *Revista Brasileira de História*, n. 35, 1998.

CORRÊA, Ângela Tereza de Oliveira. *Músicos e Poetas na Belém do início do século XX: incursionando na história da cultura popular*. 2002. Dissertação (Mestrado em Planejamento do Desenvolvimento) – Núcleo de Altos Estudos Amazônicos – NAEA, Universidade Federal do Pará – UFPa. Belém, 2002.

COELHO, Marilce Oliveira. *O grupo dos novos: memórias literárias de Belém do Pará*. Belém: Editora da UFPa, 2005 e também OLIVEIRA, 1990

CARNEIRO, Orlando. Juro que estava lá. PEREIRA, João Carlos (org). *Memória da televisão paraense e os 25 anos da TV Liberal*. Belém: SECULT/ORM, 2002.

COSTA, Alberto da Costa. Quem fomos nós no século XX: as grandes interpretações do Brasil. In: MOTA, Carlos Guilherme (org). *Viagem incompleta: a experiência brasileira (1500-2000)*. São Paulo: SENAC, 2000.

COSTA, Antônio Maurício Dias da. *A festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará*. Belém: [s.n.], 2007.

COUCEIRO, Abílio. A maior recompensa profissional. In: PEREIRA, João Carlos (org). *Memória da televisão paraense e os 25 anos da TV Liberal*. Belém: SECULT/ORM, 2002.

CUNHA, Alexandre. “Cultura Popular no Pará: da repressão a símbolo de identidade”. In *Crime, Hermenêutica & Cultura*. Belém: [s.n.], 2003.

CZAJKA, Rodrigo. Redesenhando ideologias: cultura e política em tempos de golpe. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 40, 2004.

DAOU, Ana Maria. *A belle époque amazônica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

DIAS, Edinéia Mascarenhas. *A ilusão do Fausto – Manaus 1890-1920*. Manaus: Valer, 1999.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressão da música*. São Paulo: Ed. 34, 2004

FACINA, Adriana. *Literatura & Sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. (Col. Ciências Sociais – Passo-a-passo)

FAVARETTO, Celso. *Tropicália alegoria alegria*. Cotia/SP: Ateliê Editoria, 2000.

FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org). *O Brasil Republicano 4: o tempo da ditadura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *A cidade dos encantados: pajelança e natureza na Amazônia, 1870 -1950*. 1996. Dissertação (Mestrado em História Social) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1996.

_____. *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. 2001. Tese (Doutorado em História Social) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2001.

_____. Querelas esquecidas: o modernismo brasileiro visto das margens. In PRIORE, Mary Del & GOMES, Flávio. *Os Senhores dos Rios*. Rio de Janeiro: CAMPUS/ELSEVIER, 2003, p. 259-283.

FILHO, Claver Waldemar Henrique – *o canto da Amazônia*. Edições FUNARTE: Rio de Janeiro, 1978.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

FILHO, Armando Alves; JÚNIOR, José Alves; e NETO, José Maia Bezerra. *Pontos de história da Amazônia*, v. I. Belém: Paka-Tatu, 2001.

GALVÃO, Pedro. Vencidos vencedores in. NUNES, André Costa et al. *1964, relatos subversivos: os estudantes e o golpe no Pará*. Belém: Edição dos Autores, 2004.

GEERTZ, Clifford. *Nova luz sobre a antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2002.

GONDIN, Cleodon. Com a cara e a coragem. PEREIRA, João Carlos (org). *Memória da televisão paraense e os 25 anos da TV Liberal*. Belém: SECULT/ORM, 2002.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do “popular”. In. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HOBBSBAWM, Eric e RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOBBSAWM, Eric. *Nações e nacionalismos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. *Era dos Extremos*. São Paulo Cia. Das Letras, 1995.

_____. *Sobre história*. São Paulo Companhia das Letras, 1998.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

LIMA, Deborah de Magalhães. A construção histórica do termo caboclo: sobre estruturas e representações sociais no meio rural amazônico. *Novos Cadernos NAEA*, Belém, v. 2, n. 2, Dez. 1999. p. 05-32.

LOUREIRO, João de Jesus Paes Loureiro. *Obras Reunidas: Poesia II*. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

_____. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*. São Paulo: Escrituras Editora, 2001. (Obras reunidas).

MACIEL, Antonio Francisco de A. *Carimbó – um canto caboclo*. 1983. Dissertação (Mestrado em lingüística) - Instituto de Letras, Pontifícia Universidade Católica. Campinas, 1983.

MATOS, Claudia Neiva de. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MATOS, Maria Izilda Santos de. *A cidade, a noite e o cronista: São Paulo e Adoniran Barbosa*. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

MAUÉS, Raymundo Heraldo. “Amazônia: exploração, seus recursos e os índios”. In *Uma Outra “Invenção” da Amazônia*. Belém: CEJUP, 1999.

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: ED. 34, 2003

MENDES, Armando Dias. *A Cidade Transitiva*: rascunho de recordância e recorte de saudade da Belém do meio do século. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 1998. (Série Memória Paraense, 2 v.).

MIRANDA, Vicente Chermont. *Glossário Paraense*: Coleção de Vocábulo Peculiares à Amazônia e Especialmente à Ilha do Marajó. Belém: Editora da UFPa, 1968.

MORAES, Cleodir da Conceição. *O Pará em festa*: política e cultura nas comemorações do Sesquicentenário da “Adesão” (1973). 2006. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2006.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira*. São Paulo: Ática, 1994.

MOTA, Carlos Guilherme (org). *Viagem incompleta: a experiência brasileira (1500-2000)*. São Paulo: SENAC, 2000.

MOTA-MAUÉS, Maria Angélica. “A Questão Étnica: Índios, Brancos, Negros e Caboclos”. In *Estudos e Problemas Amazônicos*. Belém: SEDUC-IDESP, 1989.

MARTINS, Edwaldo. Quando fazer TV era um ato de heroísmo. PEREIRA, João Carlos (org). *Memória da televisão paraense e os 25 anos da TV Liberal*. Belém: SECULT/ORM, 2002.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981. (Col. Retratos do Brasil; v. 150).

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 28. 2001.

_____. *Música & História*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, 2004.

_____. *A síncope das idéias: A questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Perseu Abramo, 2007.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: *Projeto História*. N. 10, - História e Cultura – PUC/São Paulo: EDUC, 1993. p 7-28.

NETO, José Maia Bezerra. Cabanagem a revolução do Pará. In: FILHO, Armando Alves; JÚNIOR, José Alves; e NETO, José Maia Bezerra. *Pontos de história da Amazônia*, v. I. Belém: Paka-Tatu, 2001.

_____. A conquista portuguesa da Amazônia. In: FILHO, Armando Alves; JÚNIOR, José Alves; e NETO, José Maia Bezerra. *Pontos de história da Amazônia*, v. I. Belém: Paka-Tatu, 2001.

NUNES, André Costa.[et. Al.]. *Relatos Subversivos: os estudantes e o golpe militar no Pará*. Belém: Ed. Dos Autores, 2004.

OLIVEIRA, Alfredo. *Paranatinga*. Belém: SECULT, 1984.

_____. *A partir da Ilha*. Belém: CEJUP, 1991

_____. *Ritmos e Cantares*. Belém: SECULT, 2000.

OLIVEIRA, Francisco de. Nordeste: a invenção pela música. In: CAVALCANTE & STARLING & EISENBERG (orgs). *Decantando a República: Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fund. Perseu Abramo, 2004.

OLIVEIRA, Odaísa. *Vocabulário terminológico cultural da Amazônia paraense: com termos culturais das áreas de Abaetetuba, Belém e Santarém*. Belém: UFPa, 2001

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PEREIRA, João Carlos (org). *Memória da televisão paraense e os 25 anos da TV Liberal*. Belém: SECULT/ORM, 2002.

PETIT, Pere. *A esperança equilibrista: a trajetória do PT no Pará*. São Paulo: Boitempo Editorial; Belém: NAEA/UFPA, 1996.

_____. *Chão de Promessas: elites políticas e transformações econômicas no estado do Pará pós-1964*. Belém: Paka-Tatu, 2003.

PRIORE, Mary Del & GOMES, Flávio. *Os Senhores dos Rios*. Rio de Janeiro: CAMPUS/ELSEVIER, 2003.

REIS, Daniel Aarão, RIDENTI, Marcelo e MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org). *O Golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru/SP: EDUSC, 2004.

RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: UNESP, 1993.

_____. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução*. Rio de Janeiro: Record, 2000

_____. Cultura e política: os anos 60 e 70 e sua herança. In. FERREIRA e DELGADO, Lucília de Almeida Neves, *O Brasil Republicano 4: o tempo da ditadura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

RODRIGUES, Carmem Isabel. *Caboclos na Amazônia: Identidade na Diferença*. Mimeo, UFPE/2002.

ROULAND, Robert. *Antropologia, História e Diferença: Alguns aspectos*. Porto: Afrontamento, 1997.

SAID, Edward. *Representações do Intelectual: as conferências Reith de 1993*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE & STARLING & EISENBERG (orgs). *Decantando a República: Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fund. Perseu Abramo, 2004.

SALLES, Vicente e SALLES, Marena Isdebski. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo. In: *Revista Brasileira do Folclore*. Rio de Janeiro, 9 (25), set./dez. 1969. p. 257-282

SALLES, Vicente. *Música e Músicos no Para*. Conselho Estadual de Cultura, 1970.

_____. *Sociedades de Euterpes*. Brasília: Edições do autor, 1985.

_____. *Vocabulário Crioulo: contribuição do negro ao falar regional amazônico*. Belém: IAP, Programa Raízes, 2003.

_____. *O negro na formação da sociedade paraense*. Belém: Paka-Tatu, 2004.

_____. *A Modinha no Grão-Pará: estudos sobre ambientação e (re)criação da Modinha no Grão-Pará*. Belém: Secult/IAP/AATP, 2005. (Transcrições musicais por Marena Isdebsky Salles).

_____. *Música e Músicos do Pará*. Belém: Secult/Seduc/Amu-Pa, 2007.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Landmark, 2004.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1978.

SARGES, Maria de Nazaré. Riquezas produzindo a *Belle époque* (1870-1912). Belém: Paka-Tatu, 2000.

SOUZA, José Severo de. O visionário 'PT-Show'. PEREIRA, João Carlos (org). *Memória da televisão paraense e os 25 anos da TV Liberal*. Belém: SECULT/ORM, 2002.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia/São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: ED. 34, 1997

_____. *Historia Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado: História Oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

THOMPSON. E. P. *Costumes em Comum*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

TRAVASSOS, Elizabete. *Os Mandarins Milagrosos*. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Editor, 1997.

TUPINAMBÁ, Pedro, Carimbó. *Espaço*, Belém, ano 1, n. 02, nov. 1977.

UGARTE, Auxiliomar Silva. “Margens Míticas: A Amazônia no Imaginário Europeu do Século XVI”. In DEL PRIORE, M. e GOMES, Flávio S. (org.). *Os Senhores dos Rios*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

VENTURA, Roberto. Um Brasil mestiço: raça e cultura na passagem da monarquia à república. In: MOTA, Carlos Guilherme (org). *Viagem Incompleta. A experiência brasileira (1500-2000)*. Formação: Histórias. São Paulo: SENAC, 2000.

VIANNA, Hermano. *O mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

VIEIRA, Ruth e GONÇALVES, Fátima. *Ligo o rádio pra sonhar: a história do rádio no Pará*. Belém, Prefeitura Municipal de Belém, 2003.

WEBER, Max. *A Ética Protestante e o “Espírito” do Capitalismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

WILLIAMS, Raymond. A Fração *Bloomsbury*. In *Plural*, São Paulo, Sociologia-USP, 6, 1 sem. 1999.

_____. *Cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In. WISNIK, José Miguel e SQUEFF, Enio. *Música*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2004. (O nacional e o popular na cultura brasileira).

JORNAIS (anos e números diversos)

A Província do Pará, Belém.

Cametá, Cametá.

Correio do Povo, Porto Alegre.

Correio brasiliense, Brasília.

Cultural, Belém.

Diário de Minas, Belo Horizonte.

Diário do Pará, Belém.

Folha Vespertina, Belém.

Folha do Norte, Belém.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro.

Jornal da UBES, Rio de Janeiro.

O Liberal, Belém.

O Globo, Rio de Janeiro.

O Estado do Pará, Belém.

O Correio Secundarista, Belém.

Resistência, Belém.

REVISTAS (anos e números diversos)

A Semana, Belém.

Belém Nova, Belém.

Estúdio: Rádio, TV, Disco, Show, Belém.

Espaço, Belém.

Living, Belém.

Observador Amazônico, Belém.

Terra Imatura. Belém.

OBS.: Parte das fontes de jornais e revistas foi coletada das pastas de “Artigos de Jornal” sobre os temas “Carimbó” e “Waldemar Henrique” - Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA.

DISCOGRAFIA

Alfredo Oliveira, CD *Alfredo Oliveira*, Projeto Uirapuru: o canto da Amazônia v. 3, SECULT/PA.

Alcyr Guimarães, CD *Janelas*, 2004. MR 1195.

Carimbó de Marapanim, CD Música e o Pará v. 3, SECULT/PA.

Cupijó, CD *O Melhor de Mestre Cupijó*, Cultura Laser da Amazônia, NH 2245.

Dadadá Castro, CD *Almazônica*, 2004.

Fafá de Belém, *Tamba-Tajá*, Universal Music, 1976. Nº. 73145104722. Reedição em CD em 2002.

Fafá de Belém, LP *Água*, PHILIPS, 1977.

Fafá de Belém, CD *Fafá de Belém do Pará: o canto das águas*, WEA Music; SECULT/PA, 2002. N. 092746531-2.

Galdino Penna, CD *Projeto Uirapuru – O canto da Amazônia*, v. 17, SECULT-Pa, 2006.

Guilherme Coutinho, CD *Guilherme Coutinho - AP 80 anos (Guilherme Coutinho e a curtição e Procura-se)*, Assembléia Paraense, S/D. Com distribuição exclusiva aos associados da Assembléia Paraense.

Heliana Jatene, CD *Heliana Jatene*, 1999. Edição da Autora.

Jane Duboc, CD *Da Minha Terra*, SECULT-Pa, Pará Instrumental, v.2, 1998.

Nilson Chaves, CD *Nilson Chaves em dez anos*, Outros Brasis, 1991. CD OBR 001.

Nilson Chaves e Vital Lima. CD *Waldemar*, Outros Brasis. Nº. CD OBR 003. Inicialmente lançado como LP em 1992.

Paulo André Barata, LP *Nativo*, Continental, 1978. LP 1.01-404-188-b.

Paulo André Barata, LP *Amazon River*, Continental, 1980. LP 1-01404-216.

Pedrinho Cavallero e outros, CD *Belém cheia de bossa*, 1999. Edição independente.

Pinduca, LP *Carimbó e sirimbó de Pinduca*, Beverly – som e eletrônica LTDA., 1973. N. AMC 5194.

Pinduca, LP *Carimbó e sirimbó no embalo do Pinduca* v. 3, Beverly – som e eletrônica LTDA., 1974. AMCLP – 5295.

Verequete, LP *O legítimo carimbó: Verequete e seu conjunto*, Companhia Industrial de Discos, Série Prata. CID 4009.

Verequete, CD *Verequete chama Verequete*, Cultura Laser Fonográfica, CULTS 05.

Waldemar Seresteiro, CD Projeto Uirapuru v. 13, SECULTE/PA, 2005.

Waldemar Inédito e Raro Henrique, CD Projeto Uirapuru v. 14, SECULT/PA, 2005.

Walter Freitas, CD *Tuyabaé Cuaá*, Máster Estúdios, VI CD – 1553. Reedição em CD nos anos 90.

VIDEOGRAFIA

BANDEIRA, Walter. Projeto Depoimento. Museu da Imagem e do Som do Pará (MIS), 04 nov. 1996. (FV 97/35.1 e FV 97/35.2)

BARATA, Paulo André. Projeto Depoimento. Museu da Imagem e do Som do Pará (MIS), 18 jun. 1998. (FV 98/80.1).

Entrevista com D. Pequenina (esposa de mestre Lucindo) e D. Zazá. Museu da Imagem e do Som do Pará. (FV 91/12).

GONÇALVES, Aurino Quirino (Pinduca). Projeto Depoimento. Museu da Imagem e do Som do Pará (MIS), 18 nov. 1993. (FV 93/61.2 e FV 93/61.1.2).

LOUREIRO, João de Jesus Paes Loureiro. Projeto Depoimento. Museu da Imagem e do Som do Pará (MIS), 02 out. 1996 e 04 dez. 1996. (FV 99/08.1; FV 99/08.2; FV 99/08.4; e FV 99/08.5).

RODRIGUES, Augusto Gomes (Verequete). Projeto Depoimento. Museu da Imagem e do Som do Pará (MIS), 04 jun. 1996. (FV 98/63).

DEPOIMENTOS

Depoimento de Alcyr Guimarães, Belém, 24 ago. 2007.

Depoimento de Alfredo Oliveira, Belém, 22 fev. 08.

Depoimento de Dadadá, Belém, 22 jan. 2008.

Depoimento de Edgard Augusto, Belém, 18 jan. 2008.

Depoimento de Galdino Penna, Belém, 13 de fevereiro de 2008.

Depoimento de Heliana Jatene, Belém, 13 mar. 2007.

Depoimento de João de Jesus Paes Loureiro, Belém, 21 nov. 2007.

Depoimento de Nilson Chaves, Belém, 19 jan. 2008.

Depoimento de Paulo André Barata, Belém, 31 mar. 2006.

Depoimento de Pinduca, Belém, 07 mar. 2008.

Depoimento de Simão Jatene, Belém, 22 abr. 2008.

SITES

ALENCAR. Maria Amélia Garcia de. Cultura e identidade nos sertões do Brasil: representações na música popular. In. *Actas del III Congrso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estúdio de la Música Popular*. Disponível em <[Http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html](http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html)>. Acesso em: 15 set. 2007.

Site oficial de Eliana Pittman. Disponível em: <<http://www.elianapittman.com.br>>. Acesso em: 10 jan. 2008.

