UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA SOCIAL

TONY LEÃO DA COSTA

"MÚSICA DE SUBÚRBIO"
Cultura popular e música popular na hipermargem de Belém do Pará

Niterói
2013

TONY LEÃO DA COSTA

"MÚSICA DE SUBÚRBIO"
Cultura popular e música popular na hipermargem de Belém do Pará

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense como requisito para obtenção do grau de Doutor em História.

Orientadora: Profª Drª Adriana Facina Gurgel do Amaral

Niterói
2013

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

C837 Costa, Tony Leão da.

"Música de subúrbio": cultura popular e música popular na "hipermargem" de Belém do Pará / Tony Leão da Costa. – 2013.

311 f. ; il.

Orientador: Adriana Facina Gurgel do Amaral.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2013.

Bibliografia: f. 295-311.

TONY LEÃO DA COSTA

"MÚSICA DE SUBÚRBIO"
Cultura popular e música popular na hipermargem de Belém do Pará

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense como requisito para obtenção do grau de Doutor em História.

BANCA EXAMINADORA

Adriana Facina Gurgel do Amaral - Orientadora
Universidade Federal Fluminense / Museu Nacional

Adriana Carvalho Lopes - Arguidora
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Antonio Maurício Dias da Costa - Arguidor
Universidade Federal do Pará

Carlos Vicente de Lima Palombini - Arguidor
Universidade Federal de Minas Gerais

Marildo José Nercolini - Arguidor
Universidade Federal Fluminense

Ana Lucia Silva Enne - Suplente
Universidade Federal Fluminense

Antonio Carlos de Souza Lima - Suplente
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Niterói
2013

O modo pelo qual os homens produzem seus meios de vida depende, antes de tudo, da própria constituição dos meios de vida já encontrados e que eles têm de reproduzir. Esse modo de produção não deve ser considerado meramente sob o aspecto de ser a reprodução da existência física dos indivíduos. Ele é, muito mais, uma forma determinada de sua atividade, uma forma determinada de exteriorizar sua vida, um determinado modo de vida *desses indivíduos. Tal como os indivíduos exteriorizam sua vida, assim são eles.*
Karl Marx e Friedrich Engels.

O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.
Walter Benjamin.

O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significado incondicional e intemporal e libertam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades.
Mikhail Bakhtin.

AGRADECIMENTOS

Durante o período de construção dessa tese, algumas pessoas e instituições estiveram presentes e possibilitaram que o trabalho acadêmico pudesse ser realizado com êxito. Nas disciplinas do doutorado, os debates sempre muito instigantes entre colegas de curso e professores possibilitaram o amadurecimento teórico e metodológico necessários para a boa escrita da história. Inicio agradecendo aos colegas e professores da Universidade Federal Fluminense, da Universidade Federal do Rio de Janeiro e da Universidade Federal do Pará, onde cursei disciplinas.

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 pelas simpáticas bibliotecárias Carmen Sylvia Afonsso, a Minô, e Raquel Santos. O mesmo posso falar sobre os funcionários e a diretoria da Academia Paraense de Letras, onde sempre fui muito bem recebido ao pesquisar nos seus acervos de obras raras e revistas. Agradeço à direção destas instituições e particularmente aos estagiários(as) e bibliotecários(as) que sempre me atenderam com gentileza e atenção.

Agradeço também as constantes trocas de informações acadêmicas e culturais que realizei com colegas como José Júnior e Érito Vânio. Tivemos oportunidade de participar de eventos acadêmicos, trocar fontes, indicar referências bibliográficas etc. Com José Júnior, realizei entrevistas coletivas que são citadas no corpo do texto, assim como realizamos muitas palestras e oficinas sobre o tema da vida cultural de Belém. Érito me cedeu fontes documentais valiosíssimas, mostrando raro desprendimento e solidariedade. Como pesquisadores do mundo do rádio, da música, da prostituição e da boemia da cidade de Belém, sempre tivemos longas e produtivas conversas, tanto nos eventos eminentemente acadêmicos como em nossos recorrentes “estudos de campo” e “observações participantes”. No mesmo sentido, cito os colegas Antônio Maurício Dias da Costa e Cleodir Moraes, com quem troquei muitas conversas e experiências sobre a história da cultura e da música popular em Belém no século XX.

Um espaço muito produtivo e de troca de experiências foi o simpósio temático "História & Música", organizado por Adalberto Paranhos e Tânia da Costa Garcia. Nele tive contato com pesquisadores de todo o Brasil, sempre que ocorriam os encontros nacionais e estaduais (em São Paulo) da ANPUH. Lembro em particular da colega Mariana Arantes. A ela agradeço pelos momentos de conversas sobre a história da música no Brasil e no mundo. Também agradeço aos demais colegas e organizadores do ST.

E como a história não é realizada apenas por aqueles que escrevem teses e livros de história, mas, sobretudo por aqueles que a fazem no dia a dia, não posso deixar de lembrar e agradecer aos companheiros e companheiras dos movimentos de cultura do qual participei ou me envolvi de alguma forma. Começo com os fundadores e mantenedores do "Bloco da Canalha: a vil ralé que cospe no chão". Esses são amigos e amigas inseparáveis nos debates filosóficos, poéticos, historiográficos, políticos, etílicos e carnavalescos das noites chuvosas ou enluaradas de Belém. Sem a experiência da participação nesse grupo de carnaval de rua a escrita dessa tese não seria a mesma. Agradeço à Ana Rosário, Vânia Silva, Wanessa Cardoso, Sônia Santos e Maurício Santana. No mesmo sentido, quero lembrar o Boi da Terra, bumbá do bairro da Terra Firme, onde moro. Quero agradecer a todos os percussionistas, compositores e brincantes do nosso boizinho de ouro. Sintam-se todos citados a partir dos nomes de Ildo Terra e família, Pintinho e Rosí. Lembro ainda o Boi Marronzinho, do mesmo bairro, e agradeço o carinho dos colegas de lutas em torno da cultura popular: Almirante, Steve, Osvaldo Mesquita, Nega Nira e Izabel. Viva o boi-bumbá da periferia de Belém do Pará.

Agradeço ainda aos poetas do grupo Extremo Norte, com quem estabeleci importantes trocas de experiências nos últimos anos. Pelo nome de Rui do Carmo e Rita Melém quero saudar a todos os demais integrantes do grupo. Por fim, aos amigos e amigas do Coletivo Canalha, que por sua vez é formado por grupos como o Choramingando, o A Corda Bamba e outros. Devo agradecer particularmente a Thomaz Silva, Edimar Silva, Albert Cordeiro, Heverton Barros e Tommil Paixão, por nossos muitos momentos de aprendizado prático e teórico sobre a vida cultural e musical da cidade.

Durante minha estada no Rio de Janeiro para realização das disciplinas do doutorado, fui acolhido por pessoas que se tornaram grandes amigas. Lilian Gomes, Ricardo e Lea me receberam carinhosamente em sua "república" mineiro-paraense no Flamengo. O mesmo deve ser dito de Carlos e Siméia, companheiros paraenses de doutorado no Rio e São Paulo. Serei eternamente grato a esses amigos. Tenho que agradecer ainda a Letícia Luzia e

Bruna Sichi, que junto com Lilian, me ajudaram muito no trabalho de impressão da tese e entrega aos professores da banca. Para quem vive em Belém, essa ajuda foi imprescindível.

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 Castro (Dadadá), Alfredo Oliveira, Arlindo Nazarethno Leitão, Aurino Quirino Gonçalves (Pinduca), Benedita Alves dos Santos, Bob Freitas, Clélio Palheta, Clenilson de Almeida Feitosa (Vovô), Edgard Augusto, Felipe Cordeiro, Eli Cardoso, Galdino Penna, Heliana Jatene, Inálio Jamil de Moraes Mamede (Janjão Mamede), João Alves dos Santos (Saracura), João de Jesus Paes Loureiro, José Felix Solano Melo (Solano), Joaquim Vieira (Mestre Vieira), Nilson Chaves, Paulo André Barata, Pio Lobato e Simão Jatene.

Agradeço à Secretaria Executiva de Educação do Pará (SEDUC), por ter me municiado com uma bolsa parcial durante cerca de um ano de meu doutorado.

Agradeço à minha orientadora, Adriana Facina. Mesmo com a distância entre Rio de Janeiro e Belém, pudemos estabelecer um contato adequado e produtivo. Seus escritos e sua postura política sempre foram inspiradores para esse trabalho. Sua militância no campo da cultura popular nas favelas do Rio de Janeiro foi muitas vezes acompanhada por mim, seja pelos meios acadêmicos tradicionais, seja pelas fontes extramuros universitários, através das redes sociais. Essa experiência política, em particular, fez parte de um currículo oculto e imprescindível, tão importante quanto o currículo oficial do mundo das teses acadêmicas: o ativismo do intelectual na vida cotidiana e política da realidade que estuda e que, ao mesmo tempo, transforma.

Por fim, 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. A ela dedico essa tese.

Belém/Niterói, outubro de 2013.

RESUMO

O presente estudo trata de um duplo e complementar fenômeno histórico. Primeiro, elucida a elaboração de uma tradição de música popular no Pará a partir da cidade de Belém. Essa tradição foi constituída de uma vertente de música identitária, que tem no carimbó o seu principal símbolo, e de uma segunda vertente de música popular "povão", a qual se estabeleceu marginalmente junto à primeira. Essas duas vertentes constituíram a tradição local que está, por sua vez, em constante processo de mudança e reelaboração. Como pano de fundo desse processo esteve a "hipermargem" da cidade de Belém, entendida como o território da cultura popular e musical dos subúrbios e periferias, e suas conexões com o interior do estado do Pará e com o "centro" da cidade. Esse território marginal é visto aqui como mediador, por excelência, de gostos musicais subalternos, que em alguns momentos tenderam a se expandir e a contribuir para a constituição da tradição musical local. O segundo tema aqui estudado é a relação de aproximação e/ou afastamento entre essa tradição local e a grande tradição da música popular no restante do Brasil. Os contatos da "música regional" com a música "brasileira" estiveram sempre permeados por uma tensão constituinte, geradora de diferenciação e de identidades mais ou menos intercambiáveis. Observou-se, portanto, que, a partir da hipermargem da cidade de Belém, gostos e gêneros musicais foram cultivados, reelaborados e expandidos para a tradição local, mediados por agentes como a indústria cultural, a intelectualidade artística e a rede de festas populares. Em um circuito mais amplo, essa mesma tradição local estabeleceu contatos com a grande tradição nacional ou com tradições musicais alternativas, como a música caribenha. O mundo cultural da hipermargem e as conexões de sua cultura popular e musical a partir de Belém constituíram uma narrativa sonora subalterna e divergente à narrativa oficial e aos padrões de gosto da tradição musical do Pará e do Brasil.

Palavras-chaves: Cultura popular e música popular das margens; tradição musical paraense; tradição musical brasileira.

ABSTRACT

The present study is about a double and complementary historical phenomenon. First, the scheduling of a tradition of popular music in Pará starting from Belém city. This tradition was built from a strand of identitary music which has “carimbó” as its main symbol and a second strand of popular music “povão” that established slightly with the first. These two strands settled down the local tradition that is, in its turn, in a constant process of changing and redesigning. The “hipermargem” of Belém was working as a background of this process, which is understood as folk culture and musical territory of the suburbs and peripheries and their connections with the interior of Pará state and the "center" of the city. This unrestrained territory is seen here as a worth mediator of subordinate musical tastes that sometimes tended to expand and contribute to the local musical tradition establishment. The second topic studied here is the closeness and/or deviation relationship of this local tradition with the great popular music tradition in the rest of Brazil. The contacts of "regional music" with "Brazilian" music have always been permeated with a basic tension, generating differentiation and more or less interchangeable identities. It was observed, therefore, that since the “hipermargem” of Belém tastes and musical genres were cultivated, reworked and expanded to the local tradition, mediated by agents such as the culture industry, the artistic intellectuality and the popular festivals network. In a wider circuit this same local tradition established contacts with the great national tradition or with alternative musical traditions such as Caribbean music. The “hipermargem” cultural world and its folk culture and musical connections from Belém constituted a sound subordinate narrative and opposite to the official narrative and patterns of taste and musical tradition of Pará and Brazil.

Key words: Folk culture and popular music from the suburbs; “Paraense” musical tradition (musical tradition from Pará); Brazilian musical tradition.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1: “Batalha de confete” no suburbano Largo de São Brás em 1941.....39

Fotografia 2: Terceiro Festival da Música Brasileira, Setor Norte.....130

Fotografia 3: Grupo Santa Luzia. Carimbó da periferia de Belém.....146

Fotografia 4: Bando da Estrela e o samba no Pará.....170

Fotografia 5: Detalhe de charge de “Felix” sobre o Bairro da Condor.....230

Fotografia 6: Capa do LP “Melô da Pomba” de Vieira e Seu Conjunto, 1989.....269

SUMÁRIO

RESUMO
ABSTRACT
LISTA DE FOTOGRAFIAS

INTRODUÇÃO.....15

CAPÍTULO I - Cartografia da hipermargem em Belém do Pará.....23

Subúrbio: uma aproximação a partir da literatura.....27

Subúrbio: identidades e diferenças..... 37

O moderno e o primitivo da cidade.....48

A cidade estendida para os rios.....59

A cidade cabocla.....75

A cidade e a cultura popular suburbana.....90

CAPÍTULO II - Carimbó e a tradição musical local 100

Modernismo no Pará: algumas considerações.....100

Música e modernismo.....105

A tensão constitutiva da música local: entre o regional e o nacional 112

Década de 1960: continuidades e rupturas no tema da "música regional".....123

Os "caboclos da gema" e a urbanização do carimbó na década de 1970.....135

CAPÍTULO III - A vertente da "música povão" 157

Primórdios do registro sonoro no Pará.....158

O rádio, os discos, a música brasileira e a música local.....164

Tentar a vida na "Maravilhosa" e em outros "Brasis".....178

Os radialistas de subúrbio: as origens da música "povão".....185

Definição nacional do “brega” e a tradição na música popular.....197
O “brega” no Pará.....207
Grupo Carlos Santos e a indústria fonográfica paraense.....212

CAPÍTULO IV - Lugares de mediações culturais.....227
O bairro da Condor.....228
“Sedes” de subúrbio.....243
Os “bregas” por eles mesmos.....252
Outras mediações.....268

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....288

REFERÊNCIAS 295
Documentos literários e memorialísticos.....307
Documentos sonoros e audiovisuais.....307
Documentos manuscritos.....308
Entrevistas.....308
Sites.....309

INTRODUÇÃO

Este texto é a versão final da tese de doutorado que iniciou com um projeto de pesquisa intitulado "'Música de subúrbio': música do povo, artistas populares e intelectuais na formação da música popular brasileira no Norte do Brasil (décadas de 1960 a 1980)". Como o título do projeto deve sugerir, esse trabalho tinha originalmente uma proposta de estudo bastante delimitada, tanto do ponto de vista cronológico quanto temático. Pretendia-se, então, estudar as décadas iniciais de um acontecimento cultural específico, a formação do que eu entendia como música popular brega regional. De outro lado, existia uma delimitação geográfica, por assim dizer, que considerava que esta música brega estava diretamente ligada a uma vida cultural e musical suburbana na cidade de Belém do Pará. E, por fim, considerava necessária a verificação da atuação de um conjunto diverso de agentes na constituição dessa vertente musical.

O desenvolvimento da pesquisa, as considerações advindas do contato com as fontes e bibliografia, os debates nas disciplinas do doutorado, somados às orientações que tive da professora Adriana Facina, além das sugestões recebidas na época da defesa da qualificação em 2012, fizeram com que o projeto original passasse por algumas modificações. Grosso modo, a ideia inicial se manteve, mas houve um alargamento do período histórico. Acabei recuando para décadas anteriores ao tempo originalmente delimitado, assim como alcancei as décadas mais recentes da história da música popular no Pará. De certa maneira, o trabalho objetiva abarcar quase todo o período da história da "música popular" a partir de Belém, das décadas iniciais do século XX até hoje.

O subúrbio continuou sendo o pano de fundo de minhas análises, mas por inúmeras vezes ele foi visto em uma perspectiva mais ampla, na sua relação com o "centro" da cidade e com as cidades interioranas, com a região e até mesmo com o Brasil como um todo. Percebi que a categoria subúrbio, apesar de ser um marco delimitador, representava muito mais do que eu inicialmente entendia. Na verdade, tentei discursar sobre um efeito mais amplo da suburbanidade, no caso de Belém do Pará: a sua condição de margem, de hipermargem, que é, ao mesmo tempo, espacial, cultural e histórica. Por outro lado, a cultura e a música popular suburbanas foram vistas em suas relações múltiplas em um campo de contatos que envolveu a intelectualidade artística, o mundo da crítica jornalística, a indústria

cultural, o mundo da música folclórica, a ação de artistas de subúrbio e o mundo da "tradição" oficial da música popular no Pará e no Brasil.

A análise tendeu para uma perspectiva interdisciplinar. Ao mesmo tempo em que busquei entender a cidade do ponto de vista da sua condição socioespacial, a observei também sob o ângulo das expressões da cultura popular e da música popular, no âmbito das manifestações das representações e narrativas históricas sobre a própria cidade e, por fim, sob a perspectiva história do entendimento das transformações da ação humana.

No primeiro capítulo, proponho fazer uma apresentação panorâmica da cidade de Belém desde o início do século XX, conhecido na historiografia como momento do surgimento da "música popular brasileira". Trata-se de uma visão dos subúrbios da cidade, suas características culturais gerais, alguns elementos da cultura popular suburbana e da música popular que se criava ou circulava neste meio. Foi uma escolha que privilegiou as "margens" da cidade, em sentido geográfico e social, à medida em que observei bairros da região periférica de Belém, ocupada pela população mais pobre e "cabocla", com quase todos localizados literalmente às margens dos rios e igarapés que a recortam por todos os lados. A partir desses subúrbios, parto para as conexões da cultura popular e da música popular com outros espaços, sejam eles os rios e as cidades interioranas próximas de Belém, seja o "centro" da cidade, com seu modo de vida diferente do suburbano. Chego a um campo mais amplo da condição da suburbanidade local, do ponto de vista da cultura: a hipermargem.

Mesmo sendo uma visão panorâmica, busco deixar claro aos leitores alguns aspectos importantes para o entendimento da constituição de tradições musicais na cidade de Belém e região, quais sejam: primeiro, a existência de clivagens geográficas e culturais (as quais não significam de modo algum isolamento cultural) que interferem na constituição do campo da cultura e da música popular a partir do contexto sociocultural da cidade; em segundo lugar, a relação complexa e dinâmica entre espaços sociais e culturais diferenciados (o urbano e o suburbano, por exemplo) e os múltiplos agentes sociais envolvidos nesta relação. Assim, o primeiro capítulo falará das manifestações culturais de Belém, principalmente de suas margens e arrabaldes. É uma descrição da relação entre a cultura popular e a música popular e os espaços urbanos. E é também o momento que tento deliberar quem seria o morador dessas margens, por mim definido como o "caboclo urbano".

No segundo capítulo, retomo um tema já discutido em minha dissertação de Mestrado, acrescentando alguns elementos novos, advindos de pesquisas mais recentes. Trata-se da análise da constituição do que considero a primeira vertente da música popular local, que tem no carimbó o ícone constitutivo de uma "música identitária". Analiso o longo

percurso de “descoberta” do carimbó por amplos setores da sociedade paraense, até a sua assimilação definitiva pela indústria do disco na década de 1970. Esse processo foi, na verdade, uma descoberta e uma eleição de uma música que pudesse ser caracterizada como música “regional”, “amazônica” ou “paraense”. De fato, o carimbó como existência cultural prática ocorre desde tempos imemoriais, fazendo parte de um conjunto cultural “caboclo” ativo em várias regiões do estado do Pará e nos subúrbios de Belém desde pelo menos o século XIX. Em um complexo processo de descoberta/construção, o carimbó tornou-se um signo em disputa, sendo defendido por alguns como música “autenticamente” cabocla e, portanto, não passível de comercialização; por outros, visto como “música popular” modernizável e comercializável. Desta disputa, resultou a constituição de uma música em formato “folclórico” e/ou “moderno”, reconhecida por todos como a “música do Pará” ou a “música da Amazônia” por excelência. Surge, assim, a vertente principal do que seria a tradição musical nortista a partir de Belém do Pará.

No terceiro capítulo, discuto o que seria uma segunda vertente da música popular paraense: a música brega. Digo segunda vertente na medida em que o brega, nas suas várias formas, aparece e se impõe ao gosto regional depois que um modelo musical já havia sido constituído, uma música popular regional já havia sido eleita e inventada: o carimbó. O brega, diferentemente do carimbó, não constituía um gênero com uma forma identificável, mas é entendido mais como um conjunto ou complexo cultural à medida que recebe uma série de informações da música massiva (com influências da música latina, do *rock*, da Jovem Guarda, da música cafona e mais recentemente da música eletrônica).

O brega estaria mais afastado do que poderiam ser considerados elementos “autenticamente caboclos” da música local, na visão de parte significativa dos folcloristas e da intelectualidade artística. Seria, para esses setores, uma música não “autêntica” se comparada, por exemplo, ao carimbó. Contudo, o brega participa de um mesmo meio cultural no qual as clivagens geográficas têm sentidos marcantes. Ele é a música de setores suburbanos de Belém e é consumido desde seu nascedouro pelos “caboclos urbanos”, que tinham acesso à indústria do disco e às rádios locais e nacionais. Diferentemente do que se poderia pensar, o brega é também uma música cabocla, fortemente influenciada pelo mercado, pela indústria cultural tradicional, mas também fortemente enraizado nas culturas populares suburbanas e em suas sociabilidades e modos de vida, tomando-se como referência Belém do Pará. Nesse sentido, o brega, em suas várias vertentes, força sua entrada na tradição musical pré-existente, causando um alargamento desta. Este processo ainda está em andamento e se manifesta agora no contexto da afirmação cultural de sua vertente mais nova, o tecnobrega.

No quarto e último capítulo, volto à cidade e analiso alguns lugares e momentos que considero importantes para o entendimento das sociabilidades suburbanas. Essa seção pretende preencher algumas lacunas que os capítulos anteriores possam ter deixado: o primeiro, por ter uma visão mais geral e panorâmica; o segundo e o terceiro, em virtude de serem estruturados de maneira relativamente cronológica, pois seguem o caminho da primeira e da segunda tradição musicais. Começo falando, nesta parte da tese, de um lugar que foi considerado, pela memória social da cidade, como o principal bairro boêmio de Belém no século XX. Trata-se do bairro da Condor, que teve sua era de ouro entre o final da década de 1940 e meados da década de 1980. Tento entender a Condor como síntese do mundo cultural, boêmio e musical da cidade, e estabeleço uma cartografia da relação dele com o conjunto da urbe boêmia. Tão importantes quanto a Condor são alguns lugares de produção e reprodução das culturas populares e da música popular suburbana, como as "sedes" de clubes. Escolho alguns casos exemplares destes lugares, haja vista a diversidade e quantidade de espaços com estas características. As "sedes" suburbanas são vistas por mim como "microcosmos" de um ambiente cultural bem maior, que ocorria em toda a cidade e que unificava, por exemplo, a experiência histórica de bairros inteiros, como a Condor com outras áreas da cidade. Assim, elegi algumas "sedes" de clubes suburbanos para o estudo, como é o caso dos clubes O Imperial e São Domingos, ambos no bairro do Jurunas.

Ainda no 4º capítulo, retomo o tema do mundo brega, entretanto, desta vez, me proponho a descrever esse mundo pela narrativa histórica composta por seus próprios personagens. Busco analisar alguns textos que os artistas dessa vertente deixaram e como se constrói na sua autoimagem uma história sua e uma identidade de tradição: a tradição que, por sua vez, tende a se autonomizar frente à tradição anterior, a do carimbó. Para finalizar o capítulo, adentro no mundo das vanguardas da intelectualidade artística mais recente e verifico como esse grupo teve um papel constante no sentido de reconfigurar as tradições populares suburbanas, a "música povão". Abordo particularmente o caso da lambada e de como ela resurgiu no final dos anos noventa travestida de "guitarradas", a partir da intervenção de artistas do mundo intelectualizado da classe média. Por último, trato do tecnobrega e de sua trajetória mais contemporânea, que vai da criminalização simbólica para a ascensão como música de vanguarda, ou do mundo "*cult*". Nesse momento, discuto brevemente a política de cultura do estado do Pará nos últimos anos e de que maneira o tecnobrega é reconfigurado nos dias de hoje.

Todos os capítulos são construídos de modo a representar uma totalidade em si, com exceção do último, o qual, de alguma maneira, complementa todos os demais. Nesse

sentido, quase todos os capítulos apresentam reflexões teóricas de acordo com a temática discutida. Não construí um capítulo teórico geral e nem faço isso na conclusão. Nesta parte, apenas faço alguns apontamentos mais gerais, no sentido de mostrar o ponto de chaga do universo musical de Belém, sem buscar repetir conceitos já discutidos na tese. Assim, reflexões acerca de categorias, como subúrbio, hipermargem, cultura popular, música popular, lugar, território e territorialidade sonora, caboclo, brega, indústria cultural tradição etc., são formuladas ao mesmo tempo em que tento narrar as histórias dos personagens aqui estudados. Para finalizar essa introdução, devo fazer algumas considerações sobre meu papel como pesquisador e o uso do material empírico que dispus em todo esse trabalho.

Essa tese foi construída com o uso de documentos de variadas origens e formas: revistas, jornais diários, literaturas, memórias, documentos eletrônicos, entrevistas, músicas e observação de campo. Nem sempre foi possível ter acesso a uma diversidade de fontes para um mesmo fato ou acontecimento, mas, na medida do possível, tentei confrontar informações e fontes diversas, de modo a observar com melhor detalhamento a multiplicidade de significados que o passado me apresentava. Sempre parti da perspectiva, como diz Jacques Le Goff, de que todo "documento" é um "monumento" e, consequentemente, traz subjacente ao seu texto articulações políticas, segundas intenções, tendências ideológicas etc.[1] Considero, portanto, todos os documentos utilizados para a pesquisa como interpretações do passado, como testemunhos possíveis, como olhares seletivos, que são reinterpretados por mim para dar sentido à minha narrativa.

Um conjunto de fontes muito importantes foi o das entrevistas que realizei com artistas, boêmios, moradores de subúrbios e jornalistas que atuaram no cenário musical belenense em várias gerações. Tentei selecionar pessoas que considerei centrais para o tema que estava 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. Seja como, for considero que, para os propósitos desta tese, as entrevistas realizadas foram suficientes e de grande pertinência.

Em relação às fontes orais, é importante considerar que o objeto de pesquisa deste trabalho é em parte constituído da memória construída sobre fatos passados a mais de 30 ou 40 anos. Os debates acadêmicos sobre fontes orais já são de longa data travados entre os historiadores.[2] Parece-me ponto pacífico, hoje em dia, o fato de que não há mais polêmica sobre a suposta falta de neutralidade das fontes orais em ralação às fontes escritas. Como se

[1] LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Capinas: Editora da UNICAMP, 2003.
[2] THOMPSON, Paul. *A voz do passado*: história oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

sabe, a memória social é fundamentalmente uma "seleção" dos acontecimentos e sentidos do passado a partir de determinados referências e condições do presente.[3] Acredito que o historiador deve considerar a memória como um testemunho muito importante para a reconstrução do passado e, consequentemente, a história oral como um recurso formidável para construção de fontes e acesso a personagens até então excluídos da historia oficial. Concordo com autores como Eric Hobsbawm, para quem a memória é a memória e a história é a história.[4] Não pretendo fazer aqui uma história da memória, mas narrar a história tal como pude construir a partir de uma variedade de fontes que dispunha. O papel do historiador é a reconstrução do passado a partir de recursos metodológicos e teóricos os mais rigorosos possíveis. Daí que a memória é uma fonte que deve ser confrontada como outra qualquer e cotejada com outras fontes disponíveis. Fiz todo o esforço possível para isso, em todos os tipos de fontes que tratei, sejam as fontes escritas de jornais ou revistas, sejam as fontes orais.

Tenho que considerar ainda a peculiaridade das fontes "artísticas" que aqui faço uso, no caso fontes literárias e musicais. No decorrer do primeiro capítulo, utilizarei vários documentos literários e, no momento adequado, explicarei com mais detalhes o tipo de tratamento que dei a eles. Por ora, quero apenas considerar que parto do princípio de que a análise de objetos artísticos deve levar em conta sua peculiaridade como obra de arte, a qual apresenta uma forma particular de "verossimilhança", pois "expressa" o mundo social e cultural no qual foi produzido, ao mesmo tempo em que é uma criação com relativa autonomia, fruto da liberdade imaginativa, campo no qual as relações sociais e históricas também se constituem e se reproduzem.

Por último, devo falar de minha inserção enquanto pesquisador e como observador do mundo da arte em Belém do Pará. Considero que realizei um estudo no campo comparável àquilo que a Antropologia costuma caracterizar como "observação participante". A observação participante é uma técnica de investigação na qual se realiza uma aproximação entre o investigador e o mundo social estudado. Ocorre um partilhar de atividades, situações e até mesmo de afetos a partir do momento em que o pesquisador passa a conviver com as atividades do cotidiano de seu "objeto". No campo de estudo, ocorre uma interação complexa, pois, ao mesmo tempo em que se observa, se é observado; ao mesmo tempo em que se estuda, se é estudado. O nível de aproximação e entrosamento é mediado pela quebra de barreiras fixas de pertencimento, à medida que o pesquisador, se bem sucedido, passa a ser incorporado

[3] Conferir: BOSI, Eclea. Bergson, ou a conservação do passado. In: *Memória e sociedade*: lembrança de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 43-70; LE GOFF, Jacques. *História e memória*. *Op. cit.*; NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, 1993.
[4] HOBSBAWM, Eric. *Sobre história.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

até certo ponto ao mundo estudado, tendo responsabilidades éticas e profissionais, além de científicas, com aquela realidade.[5]

Na medida do possível, tentei construir uma relação pautada no modelo descrito acima, mas tenho que admitir que talvez o meu nível de envolvimento com o "objeto" tenha sido um pouco mais complexo do que essa caracterização. Por pelo menos dois motivos.

Primeiramente por ser morador do mesmo ambiente socioespacial ao qual me propus pesquisar. Desde o ano de 1996, convivo com o mundo que caracterizei na tese como a hipermargem de Belém, e que tratarei por enquanto por termos mais familiares, como subúrbio ou periferia. Por certo período, fui morador do bairro do Jurunas e há vários anos sou morador do bairro da Terra Firme. Ambos, nomes que os leitores e leitoras terão oportunidade de se familiarizar no decorrer da tese. Como morador da cidade e morador de um bairro de periferia, acredito ter experimentado uma condição de suburbanidade que me levou a fazer comparações entre o que descrevi nessa tese e o que vivi e observei no meu próprio mundo. Por ser um migrante de uma cidade do interior do estado do Pará, Igarapé-Miri, acredito poder também expressar a condição de ex-morador de cidade pequena, cidade ribeirinha, e que hoje vive em Belém. A mesma condição de migrante de muitos dos personagens que descrevi. E por conhecer e conviver com dezenas de pessoas que vivem e viveram uma experiência parecida com a minha, vivências das margens, fui tentado muitas vezes fazer algumas generalizações a respeito dessa condição, hoje e ontem, e aquilo que considerei suas continuidades e diferenças.

Em segundo lugar, por ser um indivíduo envolvido em atividades do campo da cultura, não apenas como pesquisador, mas também por uma práxis que envolve o ativismo em manifestações da cultura popular na cidade de Belém. Participo de dois grupos de bois-bumbás no bairro da Terra Firme, perifeira da cidade, sendo fundador de um deles, assim como compositor e percussionista amador. Sou um dos fundadores de um bloco de carnaval de rua que está sediado na fronteira do bairro do Jurunas com a Cidade Velha. Tal bloco tem recebido considerável visibilidade no mundo artístico e midiático de Belém nos últimos anos. Fui também um dos fundadores de um movimento de ocupação cultural que ocorre quinzenalmente na calçada do Bar do Parque, na Praça da República, centro de Belém. Trata-se de um batuque que reúne músicos e compositores do mundo do samba, do carimbó e de demais expressões da música popular e alternativa. Por três anos, exerci a função de "produtor", "articulador" e de alguma forma "pensador" desse último movimento,

[5] VALLADARES, Licia. Os dez mandamentos da observação participante. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 22, n. 63, p. 153-155, 2007.

estabelecendo uma filosofia de ocupação cultural que aos poucos caracterizei como um "aquilombamento" ou "amocambamento" cultural da praça pública. Por conta de tudo isso, acabei estabelecendo uma série de contatos com artistas de várias gerações, de todas as áreas, principalmente músicos e poetas, e também com pessoas do mundo que caracterizo como "intelectualidade artística". Fora isso, participei de grupos de poesia e tenho conhecimento pessoal de muitos artistas do ramo da música e da literatura.

Essa condição me colocou, de certa forma, em uma espécie de "observação de campo permanente", já que as pessoas que me cercam hoje são em boa parte da mesma cultura histórica que descrevi e analisei nas páginas seguintes. Essa condição necessariamente interferiu na forma como vi o mundo ao qual me propus a estudar, ao mesmo tempo em que a história desse mundo, tal como se revelava para mim em cada documento interpretado, interferiu na maneira como passei a ver o mundo em que vivo, constituindo-se, na verdade, cada vez mais como o presente, a contemporaneidade, de meu próprio "objeto" de estudo.

Desta forma, as páginas seguintes representam um pouco dessa minha experiência de inserção profunda no mundo da cultura popular, tanto como pesquisador quanto como ativista e participante. É uma interpretação ao mesmo tempo do historiador e do suburbano e ativista da cultura popular. Guarda em si uma ambivalência, fruto dessa dupla condição. Mas uma ambivalência que considero consciente e politicamente revelada!

CAPÍTULO I

Cartografia da hipermargem em Belém do Pará

Pretendo, neste capítulo, construir uma visão panorâmica da cidade de Belém durante o século XX. Meu interesse é estabelecer aqui um desenho, em linhas gerais, da relação entre espaço urbano e cultura popular, com a intenção de perceber as sonoridades múltiplas que a cidade apresentava e as possíveis transformações e continuidades destas no processo de constituição da música popular em Belém. Nesse sentido, faço uso de uma série de fontes, com variadas origens e tipos, tais como crônicas literárias, poemas, romances, matérias jornalísticas e músicas.

Não se trata de uma reconstrução rigorosa da formação histórica e das transformações da cidade de Belém durante o século XX, mas sim de um primeiro olhar sobre a relação entre o urbano, o suburbano e as culturas e músicas populares a partir desse ambiente. Por se tratar de um olhar de aproximação, cabe uma explicação inicial sobre o período ao qual devo me deter.

Isso me leva a uma pergunta um tanto breve, mas que tem em si os elementos de um problema que percorrerá todas as páginas deste e dos demais capítulos do presente trabalho: quando e de que maneira a música de subúrbio, fundamentada em uma cultural popular de subúrbio, caiu no interesse da cidade? Em outras palavras, posso dizer também: como se estabeleceu o intercâmbio da cultura e da música popular dos subúrbios de Belém com o "centro" e como isso contribuiu para a constituição de uma tradição musical local no campo da música popular?

Possivelmente, as "origens" desse evento se perderam na longa história da formação social e cultural de Belém. Decerto que as conexões entre o "centro" e a "periferia" ou entre o "centro" e o "subúrbio" – a cultura erudita e a popular –, assim como os contatos conflituosos entre essas esferas da cultura, existem desde muito tempo.[6] Seja como for, pode-se partir de um ponto datado mais ou menos nas primeiras décadas do século XX.

A escolha do início do século XX como marco temporal inicial para o entendimento da relação entre cultura popular, música popular e dinâmica urbana da cidade de Belém se deve a pelo menos dois motivos. O primeiro deles é o fato de, nas décadas

[6] Por ora, usarei os termos "centro", "subúrbio" e "periferia" de maneira livre. No momento adequado, farei a devida explicação do que entendo por cada uma dessas categorias.

iniciais deste século, ter surgido o que ficou conhecido na moderna historiografia como "música popular" brasileira. A música de Belém do Pará e do Norte do Brasil se associa a essa tradição nacional, mesmo que de forma marginal e regionalizada pelo pensamento nacional.

Não são poucos os historiadores e pesquisadores de diversas áreas das ciências humanas que caracterizam as décadas inicias do século XX como o primeiro momento da formação da tradição da música popular no Brasil.[7] O mesmo pode ser dito para situações nacionais em outras partes do mundo, como nos casos do tango e de sua elevação à condição de música popular nacional na Argentina[8] ou o porro e a cumbia, que passaram por processos parecidos na Colômbia.[9]

Essa "coincidência" histórica no campo da cultura deve-se obviamente a fatores de ordem objetiva: transformações históricas em decorrência da constituição de uma economia global e pela difusão de estruturas econômicas tipicamente capitalistas. Entre as transformações importantes para o entendimento da formação das "músicas populares" nacionais em várias partes do mundo, pode-se citar o processo de urbanização das cidades ocidentais nas décadas finais do século XIX e nas iniciais do século XX; a formação de camadas médias urbanas consumidoras de produtos da nascente indústria cultural; o surgimento e aprimoramento dos modernos meios de comunicação de massa, como o rádio e o cinema; e a ampliação de processos produtivos em escala global. O nascimento de gravadoras como a *Casa Edson*, em 1902, no Rio de Janeiro, é um exemplo importante dessa conjuntura no Brasil.[10] Todas essas transformações levaram não apenas a um maior consumo

---

[7] Entre outros, conferir: VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004; WISNIK, José Miguel. Getúlio da paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: WISNIK, José Miguel; SQUEFF, Enio. *Música*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004. (O nacional e o popular na cultura brasileira); TINHORÃO, José R. *História social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998; TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia/São Paulo: Ateliê Editorial, 2004; SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Landmark, 2004; NAPOLITANO, Marcos. *Música & História*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002; NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias*: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Perseu Abramo, 2007; NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*: a canção crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

[8] ARCHETTI, Eduardo P. O "gaucho", o tango, primitivismo e poder na formação da identidade nacional argentina. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 9-29, 2003; GARRAMUÑO, Florencia. *Modernidades primitivas*: tango, samba e nação. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

[9] WADE, Peter. Compreendendo a "África" e a "negritude" na Colômbia: a música e a política da cultura. *Estudos Afro-Asiáticos*, ano 25, n. 1, p. 145-178, 2003.

[10] FRANCESCHI, Humberto M. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2001.

de produtos culturais, mas também ao surgimento de novas sensibilidades, novos gostos e novas percepções da vida urbana e moderna.[11]

Levando-se em consideração este conjunto de transformações, cabe caracterizar o que chamo aqui de "música popular". Sigo a conceituação de Marcos Napolitano,[12] segundo a qual a música popular pode ser vista como um produto cultural típico do século XX, particularmente em sua forma fonográfica. Ela está ligada a um mercado consumidor predominantemente urbano e à busca por estímulo corporal e/ou emocional. Como dito, 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. Segundo Napolitano, a música popular reuniu uma série de elementos performáticos, poéticos e sonoros das músicas erudita e folclórica, além de canções políticas e religiosas dos séculos XVIII e XIX. Dessa maneira, a música popular é informada pela música erudita e folclórica, mas não se confunde com elas.

A música folclórica é comumente entendida como fruto das manifestações populares espontâneas, geralmente de transmissão oral, anônima e profundamente enraizada em costumes de populações tradicionais de vários lugares do mundo. Já a música erudita ou música clássica é geralmente associada à arte feita nos salões nobres e burgueses e em igrejas. É conhecida também como música de concerto ou música "séria", sendo executada em espaços diferentes do contexto popular ou folclórico.[13] Cabe salientar que existem, do ponto de vista da forma, do meio social e do consumo dessas vertentes, diferenças facilmente identificáveis, entretanto isso não significa que não haja comunicação, trocas, contatos constantes (conflitivos e/ou não conflitivos) entre esses tipos. A história do ocidente está repleta de exemplos de aproximações ou simples contatos entre elementos musicais (e culturais, de maneira geral) da(s) cultura(s) da elite e da(s) cultura(s) do povo.[14]

Obviamente que a temporalidade de Belém e da região amazônica não necessariamente é similar ao que ocorria nos grandes centros industriais do mundo ou mesmo no Rio de Janeiro, capital federal e um dos centros da indústria do disco no Brasil na maior

---

[11] SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI:* no loop da montanha-russa. São Paulo: Companhia das Letras, 2001; BRESCIANI, Maria S. Metrópoles: as faces do monstro urbano (as cidades no século XIX). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 5, n. 8-9, p. 35-68, 1985.

[12] NAPOLITANO, Marcos. *Música & História. Op. cit.*

[13] DOURADO, Henrique A. *Dicionário de termos e expressão da música*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

[14] Para efeito de exemplificação, basta citar os casos analisados por BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento*: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008; BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003; BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*: Europa 1500-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

parte do século XX. Contudo, em se tratando de música popular e de sua relação direta com a indústria em larga escala, faz-se necessário entender as peculiaridades da história local em relação à "tradição" nacional. Desse modo, parto de uma periodização global para me aproximar de um objeto específico ou, em uma perspectiva diferente, tento entender um objeto específico em suas conexões com temporalidades outras, mais amplas ou globais, de acordo com as exigências necessárias ao entendimento do próprio objeto em estudo.[15] Percebo, então, que para entender a história da música popular no Norte do país é necessário perceber as relações, as trocas, as divergências, as aproximações ou os afastamentos dessa música com os contextos mais amplos, nacionais em primeiro plano, mas também internacionais, bem como é necessário compreender as peculiaridades locais, da música e da cultura popular, com destaque para as questões da urbanidade local, para a formação da "tradição musical" a partir da cidade de Belém do Pará.

Um segundo motivo que me levou à escolha desse período foi a atuação de um conjunto de agentes na reflexão sobre a música popular em sua relação com o folclore, a literatura e a música erudita no Pará das primeiras décadas do século XX. As décadas de 1920 a 1940 foram ricas em debates que envolveram um conjunto de artistas, intelectuais, folcloristas e músicos populares na discussão a respeito da identidade regional paraense.[16] Tais debates foram influenciados em parte pela agenda estética do modernismo paraense, mas também tinham como pano de fundo o impacto da chegada do rádio, do cinema e dos discos com música brasileira e internacional à região (tais como o samba e o *jazz*, por exemplo). Esse conjunto de ações e reflexões sobre a cultura paraense foi importante para a constituição da "tradição" local da música em décadas posteriores e, de certa maneira, é um debate que ainda se trava até os dias de hoje, como tive a oportunidade de afirmar em outros trabalhos.[17]

O que era Belém do ponto de vista de sua cultura popular e musical suburbana? Podem-se perceber diferenças entre o "centro" da cidade e seus subúrbios considerando-se as

---

[15] GRUZINSKI, Serge. O historiador, o macaco e a centaura: a 'história cultural' no novo milênio. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 321-342, 2003; SUBRAHMANYAN, Sanjay. On World Historians in the Sixteenth Century. *Representations*, v. 91, p. 26-57, 2005.

[16] SALLES, Vicente. *Música e músicos no Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970; CORRÊA, Ângela T. O. *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, Universidade Federal do Pará, Belém, 2002; COELHO, Marinilce O. *O grupo dos novos*: memórias literárias de Belém do Pará. Belém: Editora da UFPA, 2005.

[17] COSTA, T. L. *Música do Norte*: intelectuais, artistas populares, tradição e Modernidade na formação da "MPB" no Pará (anos 1960 e 1970). Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008; COSTA, Tony L. Música, literatura e identidade amazônica no século XX: o caso do carimbó no Pará. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 61-81, jan-jun. 2010.

"paisagens sonoras"?[18] Ou se pode pensar a cidade como espaço de territorialidades sonoras ou musicais? Estas são algumas questões às quais proponho reflexões nas páginas seguintes.

Subúrbio: uma aproximação a partir da literatura

O que seria o subúrbio de Belém nas primeiras décadas do século XX? Uma série de documentos históricos pode vir à tona para desenhar esta cartografia social e cultural da cidade. Tomo o romance que tem exatamente o nome *Subúrbio* para uma aproximação:

> Correu a vista pelo casario de palha, que se estendia pela cerca, casinhas esburacadas e chatas, que se espremiam umas nas outras como se estivessem com medo da chuva que as queria derrubar. Aquilo era um prazer para ele, ficar espiando o vento sacudir as largas folhas secas dos tetos, abrindo clareiras por onde a chuva ia entrando, molhando gente, estragando a comidinha pobre dentro das latas ou aguando o açaí, que iria ser vendido com a bandeirinha encarnada na porta. Quando uma daquelas barracas caía, ele gozava. Batia palmas, chamava toda a gente pra ver a aflição do pessoal querendo sair debaixo dos troços, as mulheres chorando e os homens erguendo o punho para o céu (...). E mandava logo Herculino oferecer-lhes abrigo, para ficar ouvindo o pessoal se lamuriar, contando o sacrifício feito para comprar sua própria casinha.
> Quando não era a chuva, eram as grandes árvores do quintal do coronel, que vinha tombar sobre as barracas dos pobres, esmagando tudo.[19]

Essa era a visão que o Capitão Allaudio Melo Rego tinha da varanda de sua casa, onde observava as novidades da vizinhança, narradas no romance *Subúrbio*, de 1937, escrito por Nélio Reis. Capitão Allaudio era um ex-militar aposentado que, em decorrência de sua baixa aposentadoria, menor que seu salário quando na ativa, acabou tendo de passar os seus últimos dias de vida em uma "casa mais barata, com menor luxo"[20] no distante bairro da Pedreira, subúrbio da cidade de Belém do Pará. Era um velho ranzinza que só ele. Em decorrência da saúde debilitada, vivia em uma cadeira de rodas e passava os dias a maldizer a própria vida, observando com arrogância e desprezo sua vizinhança. Sua felicidade era a expectativa de um dia entrar para o Centro Literário da cidade e com isso receber um pouco de notoriedade entre os intelectuais. Apesar de não conseguir se livrar da vizinhança pobre onde habitava, teve a sorte de ser integrado ao referido Centro e realizou seu tão desejado sonho.

---

[18] SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo.* São Paulo: UNESP, 2011.
[19] REIS, Nélio. *Subúrbio.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1937. p. 6-7.
[20] *Idem*, p. 18.

Outro de seus prazeres era encrencar com os ajudantes que o oficial militar do quartel mandava para lhe amparar em casa. Um dos que mais sofreram em suas mãos foi o negro Herculino, que era "alto e espadaúdo" e dizia ter vindo do Maranhão. No Pará, o tal negro foi recrutado e, por desobediência, acabou sendo preso, tendo que cuidar do Capitão Allaudio como uma espécie de castigo.

O próprio Capitão não era paraense. Se na década de 1930, período em que se passava o tempo da narrativa do romance, o personagem se maldizia da sorte de ter que morar em um bairro suburbano depois de ter subido razoavelmente na carreira militar, quando garoto e adolescente viveu nos subúrbios da capital pernambucana, arrumando confusão e fazendo briga. Só mais tarde, com a carreira militar e um interesse pelas letras, foi que o Capitão acabou se tornando um indivíduo da boa sociedade, já no estado do Pará.

Capitão Allaudio realmente não gostava do subúrbio, muito menos "das gentes" que moravam lá, como é possível perceber no fragmento acima citado, mas seu personagem acabava desvendando alguns elementos literários que correspondiam a um possível subúrbio belenense dos anos 1930, em razão do efeito de verossimilhança. O cenário era constituído por casinhas cobertas de palhas e apertadas umas às outras, com uma população pobre que, com muita dificuldade, conseguia erguer morada em condições precárias. A literatura paraense, a partir dos anos 1930, deixou alguns relatos interessantes sobre a cidade de Belém e particularmente sobre seus arrabaldes, sendo, para o historiador, um testemunho literário muito importante para a constituição dos espaços da cidade e de suas sociabilidades.

Continuo ainda com a obra *Subúrbio* para reconstruir um pouco mais da cidade de Belém nas primeiras décadas do século XX. De maneira geral, o romance retrata o cotidiano de personagens pertencentes à classe média baixa e aos pobres do bairro da Pedreira. Os personagens mais abastados têm suas peripécias associadas às questões referentes à busca de ascensão social, mormente a partir de contendas literárias e da tentativa de associar-se ao Centro Literário. As ações envolvendo os moradores mais pobres relacionam-se a brigas cotidianas, fofocas entre vizinhos, traições amorosas, moças que ficam grávidas de repentinamente, namoricos de portão etc.

A narrativa é construída de modo a deixar os vários acontecimentos mais ou menos independentes, porém, de uma maneira ou de outra, todos os personagens interagem, estabelecendo relações amigáveis e/ou conflituosas entre si. Afinal, todos são moradores do subúrbio, vivem a vida suburbana e, às vezes, parecem ter hábitos totalmente diferentes dos moradores do centro da cidade.

Não é à toa que Gesomino, um escritor fracassado que também sonhava em entrar no Centro de Letras de Belém, reclamava dos hábitos dos moradores do bairro. Ele não teve a mesma sorte ou talento que Allaudio e acabou não realizando seu anseio de reconhecimento social. Tal qual o Capitão, detestava os hábitos dos seus vizinhos de bairro. O personagem criticava principalmente sua esposa, Carmelinda, que vivia na Pedreira como se estivesse em um bairro luxuoso e famoso, como Copacabana, no Rio de Janeiro. Referindo-se ao comportamento da esposa e de seus vizinhos, reclamava:

> De manhã vestido leve, a tarde outro, de noite outro. (...) Pior era que não o deixava almoçar ou jantar em manga de camisa, ou de pijama. (...). Viera morar ali na Pedreira porque diziam que nos bairros sempre se está mais a vontade. Mas qual... Aquela gente entendia que aquilo era bairro elegante do Rio de Janeiro e pronto (...). Mas ele conhecia o Rio. Madureira era que aquilo era.... Subúrbio no duro. E o povinho com aquelas besteiras todas. Não passeavam até a cidade, não iam ao cinema da cidade, não dançavam nas festas da cidade. A cidade só servia mesmo para trabalhar e fazer as compras que não encontravam nas lojas do bairro. Suburbiozinho besta... Depois zangavam-se quando se dizia que eles não eram paraenses. Ouviam os cariocas dizerem: - "Eu sou de Copacabana!", com o mesmo orgulho que diziam que são brasileiros, e pronto. Só se ouvia: Eu sou da Pedreira, pra cá, eu sou da Pedreira, pra lá... Falava-se até nos "hábitos da Pedreira", num tal de "ar da Pedreira". Havia quem preferisse o "clima da Pedreira ao clima de Belém".[21]

O bairro da Pedreira é assim apresentado como área à parte da cidade, com seus próprios hábitos e, de certa maneira, uma identidade sua, com ares e rotina próprios. Considerando as reclamações de Gesomino, pode-se observar uma oposição do "bairro" à "cidade". As pessoas da Pedreira não iam às festas "da cidade", ao cinema "da cidade" e nem mesmo faziam compras em lojas "da cidade". Ao mesmo tempo, a identidade "pedreirense" aparecia contagiada por modelos externos. É o bairro de Copacabana no Rio de Janeiro que surge como modelo para aqueles que, mesmo morando no subúrbio, queriam manter uma aparência de vida glamourosa. Seja na imagem aparentemente mais realista e carregada de crítica exposta por Gesomino, seja na imagem fantasiosa dos moradores do bairro, a Pedreira aparece como uma porção da cidade que apresentava certa coerência em si e não se confundia com a "cidade" ou com o "centro".

Para finalizar este tópico, tomo as narrativas que tratam do lazer e das festas na Pedreira. O romance de Nélio Reis descreve o maior acontecimento social do bairro: o baile do Recreio. A "sede social" pertencia a um clube esportivo chamado *20 de Março* e era alugado duas vezes por ano para a realização do "baile de gala". Como o espaço era de um clube esportivo, mais ligado às atividades rotineiras das camadas populares da área, as "moças

[21] *Idem*, p. 147-148.

finas" tinham que lidar com a rivalidade das moças negras e pobres, que viam naquele espaço um lugar familiar durante o restante do ano. Apesar de o clube pertencer, por assim dizer, à população mais pobre da Pedreira, no momento do baile de gala "o povinho ficava todo no sereno", fazendo gracejos com os vestidos das "moças finas" que entravam para a festa. Nos dias seguintes ao grande baile, as moças pobres costumavam imitar os vestidos vistos no evento, costurando suas próprias roupas com panos e acabamentos menos nobres do que os originais.[22]

A orquestra era sempre a mesma, a *Melodia da Pedreira*, sob direção de um maestro que "além de tudo era um excelente compositor popular". Nos dias de festa de gala, os membros da orquestra se apresentavam de gravata e paletó; em festas populares, "era mesmo de camisa de malandro". Contraditoriamente, nas ocasiões menos oficiais "era quando tocava melhor".[23] Por se tratar de uma festa chique, seguia-se a moda dos grandes centros urbanos. A primeira música, por exemplo, não era dançada por casal algum, já que esse era o costume no Rio de Janeiro e em outras cidades do Brasil.

A elite do bairro tinha seus espaços de lazer em ocasiões especiais, com um público menos popular. Isso o dividia em pelo menos dois grupos claramente identificáveis. Assim, as áreas suburbanas apresentavam também divisões internas, sendo que grupos sociais diferentes habitavam um mesmo espaço ou, ao menos, viviam próximos. Esses bairros, por sua vez, diferenciavam-se do centro da cidade, como já foi explanado. Mas existiam também eventos que envolviam toda a comunidade, os quais tinham a capacidade de reunir desde os mais pobres habitantes até um morador como o Coronel Allaudio.

Um desses eventos era a festa de boi-bumbá ou "função do boi", como se costumava falar à época. Essa atividade era um dos acontecimentos mais populares das periferias de Belém e ocorria geralmente nos meses de junho, como nos conta o narrador: "Junho. Mês de São João. Mês dos bois, dos pássaros e dos bichos. Não se falava noutra coisa".[24]

Havia tempos que o boi *Pai do Campo* não saía. Só naquele ano estava sendo retomado pela comunidade, após certo abandono. No bairro da Cidade Velha existia o famoso boi *Estrela D'alva*, que por muitos anos rivalizou com o *Pai do Campo*. Contudo, no bairro da Pedreira o *Pai do Campo* era campeão: "Vinha até gente de outros Estados, só pra ver o *boi* dançar. E lá no *curral* do Largo do Esquadrão era um aperto danado de gente que ia

[22] *Idem*, p. 91.
[23] *Idem*, p. 92.
[24] *Idem*, p. 215.

admirar a função de Raymundo Campos, o *pai do boi*. Chega os bondes *Circular* vinham que não se podiam mais, de tanto povo".[25]

O narrador deixa perceber que, apesar de o boi-bumbá ainda ter uma importância muito grande na comunidade, naquele caso em particular – na Pedreira da década de 1930 –, parecia que o folguedo já não mobilizava a população tanto quanto antes. Referindo-se ao passado, considerava: "Naquela época, sim, não se pensava noutra coisa. Juntava-se dinheiro o ano todo para gastar no boi".[26] Mesmo assim, o romance mostra que esse tipo de evento ainda era bastante popular na primeira metade do século XX e conseguia produzir relações de amor e ódio nas comunidades onde ocorria. Saindo do âmbito exclusivo do testemunho do romance, deve-se considerar que, em Belém, de modo geral, o boi-bumbá destacou-se como um dos folguedos suburbanos mais importantes. Principalmente até o terceiro quartel do século XX, é muito comum encontrar notícias de jornais, revistas e outros tipos de informação sobre a presença de festas de boi em vários bairros da cidade. O boi-bumbá assumiu características próprias na região amazônica, tendo se enraizado na cultura popular de estados como o Pará, Maranhão e Amazonas.[27]

A rivalidade entre os bois mais importantes de determinadas cercanias produzia fronteiras entre bairros do subúrbio de Belém, as quais não eram apenas simbólicas ou limitavam-se ao aspecto festivo, uma vez que o encontro de bois poderia significar brigas violentas entre brincantes de grupos rivais. Bois de determinados bairros eram odiados por moradores de outros locais, assim como eram amados em sua área de origem. A cidade dividia-se em bairros, em centro e subúrbio, assim como se dividia também em áreas de domínio territorial deste ou daquele boi-bumbá. Esse fato assim é narrado, no caso da Pedreira:

---

[25] *Idem*, p. 115. Os destaques em itálico estão de acordo com a publicação original.
[26] *Idem*, p. 216.
[27] Para mais detalhes sobre o tema, consultar, entre outros: SALLES, Vicente. *O negro na formação da sociedade paraense*. Belém: Paka-Tatu, 2004; SALLES, Vicente. *Vocabulário crioulo*: contribuição do negro ao falar regional amazônico. Belém: IAP, Programa Raízes, 2003; LEAL, Luiz A. P. *A política da capoeiragem*: história social da capoeira e do boi-bumbá no Pará republicano (1888-1906). Salvador: EDUFBA, 2008. Esse folguedo pode ser encontrado também no Nordeste como um todo e mesmo em outros estados e regiões do Brasil. No caso de parte do Nordeste e da Amazônia, o boi é festejado normalmente no período junino. É importante considerar que o boi-bumbá ainda se mantém como uma tradição popular e musical na cidade de Belém e em várias regiões do estado do Pará. O mês de junho ainda é o momento em que os bairros periféricos apresentam as "funções de boi". Mesmo no "centro" de Belém, é possível ver manifestações muito populares, como os "arrastões" do grupo Arraial do Pavulagem, que atraem mais de 10 mil pessoas a cada domingo para a Avenida Presidente Vargas e para a Praça da República durante a quadra junina. Esse tema mereceria um capítulo à parte em qualquer trabalho sobre música em Belém nos dias de hoje, porém, por se tratar de uma recriação do boi-bumbá no "centro" da cidade, considerei que a questão fugiria em demasiado aos meus objetivos nesta tese.

> Antigamente quando dois bois se encontravam numa rua, podia-se contar que a briga era certa. Quando encontravam um *pássaro*, já se sabia, *depenavam* o bruto... Os homens dos *pássaros* ou dos *bichos*,[28] quando eram surrados, quase sempre vinham engrossar as fileiras do vencedor. Porém entre *bois* não era assim... O que apanhava ia preparar-se para o próximo encontro. Muita gente já havia morrido por causa disso.[29]

O *Subúrbio*, de Nélio Reis, é utilizado aqui como uma tipificação ideal, aos moldes de Max Weber.[30] Ele apresenta um subúrbio ideal (literário) típico. Suas imagens mostram um bairro dinâmico, no qual identidades são compartilhadas ao mesmo tempo em que divisões socioculturais são observadas e fazem parte do cotidiano dos moradores da Pedreira da década de 1930. Outros escritores mostraram imagens parecidas ao tratarem de outras partes marginais da cidade durante o século XX. Posso citar pelo menos mais três obras importantes nesse sentido: o romance *Belém do Grão-Pará*, de Dalcídio Jurandir, publicado originalmente em 1960;[31] o livro de crônicas intitulado *Histórias do meu subúrbio*, de Zé Vicente, pseudônimo do escritor Lindolfo Mesquita, de 1941;[32] e o livro de memórias de De Campos Ribeiro, *Gostosa Belém de outrora...*, publicado por volta de 1965.[33] Essas obras confirmam a visão histórico-literária de Nélio Reis e ajudaram-me a tecer essas impressões iniciais dos subúrbios de Belém.

Cabem aqui algumas considerações teórico-metodológicas sobre o uso que faço da literatura como fonte histórica. Estou adotando essas obras literárias como testemunhos possíveis para a reconstrução histórica, como narrativas "verossímeis" sobre uma Belém de outrora. Contudo, tenho consciência de que esse tipo de "documento" contém peculiaridades resultantes de sua natureza artística. Logo, é interessante considerar as observações de alguns autores sobre o caráter particular das obras literárias.

Faço livre uso do conceito de "verossimilhança" inspirado nas considerações sobre a tragédia grega feitas por Aristóteles em *Arte Poética*.[34] Aristóteles entende a obra artística como um fenômeno humano, passível de análise e conhecimento. No capítulo XV do

---

[28] Os Cordões de Pássaro ou de Bicho são folguedos populares e apresentam uma espécie de teatro popular, com presença de animais (nem sempre apenas pássaros), fidalgos do século XVII e XVIII, dançarinos e índios. A riqueza das fantasias é uma de suas características. A parte principal da estória é a cena em que se tenta matar, a tiros, o pássaro, que ora é o bicho de estimação da princesa, ora é o príncipe encantado que a boa fada traz de volta à vida. Geralmente, uma criança encarna o animal, trazendo-o vivo ou empalhado em uma gaiola, apoiada na cabeça. A cada ano, os Pássaros apresentam peça e músicas novas, escritas sob encomenda.

[29] REIS, Nélio. *Subúrbio. Op. cit.* p. 216. Os destaques em itálico estão de acordo com a publicação original.

[30] WEBER, Max. *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

[31] JURANDIR, Dalcídio. *Belém do Grão-Pará.* Belém: EDUFPA; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Ruy Barbosa, 2004.

[32] VICENTE, Zé [MESQUITA, Lindolfo]. *Histórias do meu subúrbio:* crônicas humorísticas. Belém: Graf. da Revista da Veterinária, 1941.

[33] DE CAMPOS RIBEIRO, José G. *Gostosa Belém de outrora...* Belém: SECULT, 2005.

[34] ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

livro, ele discute os elementos constituintes do caráter dos personagens. Para efeito de análise, a estrutura do caráter das figuras dramáticas serviria como elemento organizativo interno da obra literária. Ela deveria visar à coerência ou à verossimilhança.

A arte é ficção, ou "imitação", em termos aristotélicos. Logo, ela não é a realidade nem a natureza em si. Não obstante, ela não deveria se apresentar de forma incoerente a essa mesma realidade e natureza, sob o risco de perder o sentido, de tornar-se inverossímil. Um exemplo disso é a ideia de que um personagem incoerente do ponto de vista de suas ações deve sê-lo de forma coerente, ou, em outros termos, deve ser incoerente coerentemente. A isso chama-se "verossimilhança", isto é, o semelhante ao vero. Mesmo em enredos "incoerentes" do ponto de vista dos acontecimentos, que podem ser irreais, míticos, fantasiosos, os personagens deveriam agir de forma coerente, com a coerência interna da própria fábula.

Poder-se-ia fazer um exercício de aproximação com obras como *A metamorfose*, de Kafka.[35] Neste caso, teríamos o enredo de um acontecimento "irreal", algo que poderia parecer absurdo, fantástico, o caso de um homem que se transformou em um asqueroso inseto, sem nenhuma explicação lógica por parte do autor. Ora, aqui buscar-se-ia na análise inspirada em Aristóteles não propriamente uma coerência com o real, mas uma coerência interna da própria obra. Em outros termos, o necessário a ser entendido é o que esse enredo apresenta de lógico em si mesmo, como possibilidade de ação dos personagens caso o evento fosse verdadeiro, caso fosse semelhante ao vero. Um homem metamorfoseado em um monstruoso inseto possivelmente agiria como o personagem de Kafka, o que garantiria a verossimilhança para aquela obra.

Quando Aristóteles argumenta que "é preferível escolher o impossível verossímil do que o possível incrível" no capítulo XXV, mais uma vez mostra a importância da ideia de verossimilhança na composição da obra de arte. Isso se verifica também nas considerações do capítulo XXVI, quando o filósofo tenta estabelecer critérios próprios à crítica da poesia. Ele parte da própria natureza e da intenção original daquela forma artística. Assim como propõe formas e modelos próprios da poética – aquilo que lhe seria natural e constitutivo –, propõe que a crítica seja feita a partir de critérios propriamente artísticos, apropriados ao fim, à natureza e à forma da poética.

Aristóteles mostrou que, pelos critérios ou intenções do poeta, uma aparente inverossimilhança pode, na verdade, derivar do tipo de "imitação" a que se associa uma dada obra. Poderíamos ter, então, vários tipos de imitação ou vários tipos de intenções de imitação

[35] KAFKA, Franz. *A metamorfose*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

por parte de um autor. Uma imitação de a) como as coisas são ou eram, de b) como dizem que são ou ainda de c) como deveriam ser. Um exemplo disso é o caso de Sófocles, que imitaria seus personagens intencionalmente melhores, isto é, tais "como deveriam ser". Não haveria nesta situação propriamente um "erro", segundo o método aristotélico, mas a escolha do tipo c) de imitação. Há um estilo que deve ser levado em conta na crítica, há algum nível de intencionalidade.

Considere-se ainda que, de acordo com o tipo de imitação a) – "como as coisas eram ou são" –, há um critério temporal que Aristóteles nos apresenta. Ele toma o exemplo da *Ilíada*, de Homero, na qual o uso de uma frase aparentemente inverossímil e anacrônica seria o resultado de um tipo de imitação de "como as coisas eram", isto é, de como foram no passado. Na obra, havia uso de termos de uma narrativa que exibia ações no passado, e não no presente do leitor ou autor. Conforme o uso "corrente", o emprego da frase poderia ser considerado "errado", mas, segundo o tempo do enredo da obra, ele estaria correto. Havia verossimilhança. No mesmo exemplo, Aristóteles diz que não apenas a frase era usada desse modo no passado, como também assim era usada entre os Ilírios. Isso me leva a uma segunda questão: o estabelecimento de critérios geográficos de verossimilhança. Um determinado lugar leva a determinados costumes e tipos de falas e ações. Uma obra em cuja ação do enredo ocorre em um lugar particular, conforme o critério de verossimilhança, deveria estar de acordo com a geografia cultural dos costumes daquele lugar. Essa geografia cultural pode muito bem ser a geografia de um subúrbio de Belém nos anos 1930.

Em minha análise, as obras de arte são abordadas seguindo o fundamento da verossimilhança que apresentam, figurando como testemunho histórico-literário da cidade de Belém. Posso considerar que o romance de Nélio Reis e outros textos que uso aqui buscam "imitar" os personagens suburbanos, atuando em uma perspectiva que tenta se aproximar de como as coisas "eram ou são", na medida em que essas obras acabam por conferir um caráter mais descritivo e etnográfico ao tema do subúrbio belenense.

O próprio autor do romance *Subúrbio* delineia o aspecto descritivo e testemunhal das estórias que narrou. Ele argumenta que esta narrativa era "quase um caderno de notas, onde a imaginação pouco influiu" e na qual ele colocou tudo que viu e sentiu.[36] Nessa linha também atuou a crítica ao romance publicada no periódico *A semana*, segundo a qual o autor era "um autêntico, perfeito evocador de paisagens". E mais: "Tudo o que Nélio escreveu em seu livro não tem sabor de ficção, porque ele não criou nada. Tudo é fruto de observação

[36] REIS, Nélio. *Subúrbio. Op. cit.* s/n.

oportuna. Caricatura aqui, retrato acolá, sempre, porém, cópia de traços humanos, verdadeiros, reconhecíveis à primeira vista[37].

Nesse sentido, devo considerar duas importantes questões referentes ao meu modo de uso desses testemunhos literários. Primeiro, a intencionalidade do autor, o seu caráter conscientemente descritivo nesse e noutros casos dos quais faço uso aqui. Em segundo lugar, aquilo que foge desse caráter, o campo da liberdade, que não necessariamente obedece ao desejo do autor no momento da criação – esse espaço imaginativo, típico ao mundo da arte. Nessa tensão entre intenção (tipo de "imitação" da realidade) e escrita literária, existe uma Belém mais ou menos verificável, "literariamente verossímil". Ela se apresenta como uma janela possível para o entendimento do passado que busco conhecer. Este seria um primeiro nível de verossimilhança, estabelecido neste trabalho a partir de um tipo de "imitação" que os autores aos quais recorro como testemunhos histórico-literários dizem pretender realizar: a imitação de como "eram ou são" as coisas ou, ainda, a descrição feita como "um caderno de notas, onde a imaginação pouco influiu".

Esse meio termo entre intenção e escrita literária poderia ser entendido também a partir da relação entre contexto e texto, entre os âmbitos externo e interno na obra de arte. As discussões de Antonio Candido podem ser pertinentes nesse sentido. Para ele, a literatura não pode ser vista como um mero reflexo do contexto social no qual foi produzida. Por outro lado, afirma que seria um reducionismo pensá-la como instância autônoma e totalmente independente destes mesmos elementos externos. A alternativa para essas visões aparentemente irreconciliáveis seria compreender o externo no interior da obra, os elementos externos que se manifestam na forma da composição artística. Dessa maneira, Candido propõe que o olhar sobre a obra literária deve considerar simultaneamente a relação dialética entre o texto e o contexto, em outras palavras, deve considerar a maneira como o externo se estrutura na própria "economia do livro".[38]

É importante considerar que os escritores não apresentam necessariamente uma única forma de compreensão e descrição da cidade, fato que vem a contemplar um de meus objetivos específicos – o entendimento dos subúrbios de Belém. Em artigo que analisou a obra de Nelson Rodrigues, Adriana Facina mostrou as várias possibilidades de percepção literária do mundo urbano a partir das muitas formas de vivência que a própria cidade, como mundo da multiplicidade de experiências, oferece. Múltiplas experiências marcam a maneira como a percepção do mundo urbano vai se desenvolver. Assim, "a cidade produz os seus tipos

[37] PINHEIRA, Raimundo. Subúrbio, de Nélio Reis. *A Semana*, Belém, ano 20, n. 983, 3 jun. 1938.
[38] CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985. p. 7.

sociais que são espécies de porta-vozes dessas experiências: o *flâneur*, o cronista, o indivíduo de atitude *blasé* traduzem formas diferentes de sentir a cidade", diz a autora.[39] O olhar rodrigueano, por exemplo, analisado por Facina, foge dos tipos descritos anteriormente e apresenta uma percepção do Rio de Janeiro fundamentada em um mundo literário particular, o "mundo moral" daquele dramaturgo. Assim:

> A cidade de Nelson Rodrigues é o seu pequeno mundo moral de onde saem seus tipos cariocas que fundam uma antropologia, no sentido de uma concepção sobre a humanidade, e expressam temas que se pretendem universais. A partir da reflexão sobre a identidade carioca, sobre o que é ser morador do Rio de Janeiro, nosso autor produz uma teoria sobre a natureza das interações humanas no ambiente urbano moderno.[40]

Não pretendo aqui estabelecer uma análise rigorosa das obras em si, mas me aproximar de uma Belém verossímil que estabelece na literatura um dos seus testemunhos. Ou, do mesmo modo, que apresenta a música popular como um testemunho de uma história particular sobre a cidade. Obviamente que a literatura é ora entendida como fruto de seu tempo, mas ela não é apenas determinada pelo "ser social", pela sociedade onde foi criada, 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. É também um testemunho e uma interpretação do mundo.[41]

Por tudo isso, compreendo a literatura ou a música a partir da noção de "mediação", que seria o processo por meio do qual momentos da estrutura social e histórica sedimentam-se na própria estrutura da obra artística. Nessa perspectiva, a estratégia analítica que tentarei estabelecer é a de entender como "a sociedade se objetiva nas obras de arte", sejam elas obras literárias, sejam obras musicais.[42] A partir disso, pontuando o tipo de "semelhança ao vero" que esses testemunhos me narram, uso-os como fontes para minha própria história de Belém.

Percebo este e outros "documentos" como testemunhos e interpretações de um tempo que me ajudam a atentar melhor para as relações que eram travadas entre os

---

[39] FACINA, Adriana. O Rio de Janeiro de Nelson Rodrigues: notas sobre experiência urbana e criação artística. *Seminário de História da Cidade e do Urbanismo: Cinco Séculos de Cidade no Brasil*, v. 6, n. 1, p. 1-14, 2000. Disponível em: <http://www.anpur.org.br/revista/rbeur/index.php/shcu/article/view/762/737> . Acesso em: 5 jun. 2012. p. 3.

[40] *Idem*, p. 12-13.

[41] A este respeito, ver: WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1979. Para um balanço de vários "usos" possíveis da literatura na analise histórica e social, ver: FACINA, Adriana. *Literatura & sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. (Coleção Ciências Sociais – Passo-a-passo).

[42] ADORNO, Theodor. Teses sobre sociologia da arte. In: *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1994. (Coleção Grandes Cientistas Sociais, 54). p. 114.

"personagens" "reais" e "fictícios" dos quais estou tratando. A verossimilhança das obras de arte é aqui confrontada com a dos demais documentos (memorialísticos, jornalísticos, musicais etc.) e contribui para a construção de outra verossimilhança, a qual pretendo edificar em meu discurso historiográfico: uma verossimilhança em segundo nível, pautada na análise que faço das várias obras que tenho como testemunho (ficcionais ou não). A literatura é um caminho de acesso, com trajetórias próprias, não representando a mesma verossimilhança que o historiador busca em sua narrativa. Esse caminho não é o único possível na medida em que meu objeto não é a literatura propriamente dita, mas sim a cultura popular e a música popular em Belém, que podem ser iluminadas ou representadas por vários testemunhos disponíveis. Considero que, ao narrar/descrever/explicar a Belém que observo, também exerço uma construção que pretende ser "semelhante ao vero". Minhas observações fazem uso desses testemunhos para permitir que outro tipo de verossimilhança se estabeleça: a verossimilhança que se busca no discurso histórico.

Subúrbio: identidades e diferenças

Continuo tentando desenhar as imagens sobre a cidade; sobre aquilo que as narrativas literárias, somadas às matérias jornalísticas, diziam sobre os subúrbios de Belém da primeira metade do século XX, período ao qual me detenho por enquanto. Essas áreas apareciam, muitas vezes, como espaços de "vadiagens" e "desordens". Desde as vadiagens de meninos de rua, que perambulavam pela cidade de lá para cá, até a ação de adultos, que faziam uso de bebidas alcoolicas e outros tipos de drogas ou destacavam-se pela fama de valentões em seus bairros. Sobre os primeiros, dizia uma nota de 1930: "É um problema a resolver da correção da vadiagem de menores no subúrbio. O Futebol de *pé rapado* é o entretimento predileto da molecagem. Chega a polícia e não há quem os pegue, pois que os moleques são hábeis na arte de debandar".[43]

Se, para a polícia, a vadiagem de moleques poderia parecer um desafio à ordem pública, para outros, os tempos de menino nas ruas dos subúrbios poderiam trazer um ar saudosista e até paternal (ou paternalista), pois que revelariam um tipo de sociabilidade mitificada, supostamente só encontrada entre os grupos populares. Um cronista da revista *A*

[43] Menores vadios. *Guajarina*, Belém, ano 1, n. 3, 1 fev. 1930.

Semana, em 1939, lembrava amorosamente dos moleques que conviveram com ele quando de sua infância e adolescência no bairro de Santana.[44] Na época, essa área era um fragmento periférico da cidade, às proximidades do bairro da Cidade Velha. O saudoso cronista dizia que tinha vivido em um bairro grã-fino, na Avenida São Jerônimo, mas que preferia envolver-se com a amizade de garotos de rua e de pessoas "simples" e "pobres". Por isso, acabava dirigindo-se para logradouros distantes de sua casa, onde se divertia com as brincadeiras de meninos pobres. Lembrava-se de distrações como o "papagaio" e o "peru-galo". O texto o fazia recordar um tempo que remonta mais ou menos à década de 1920. O subúrbio aparece na crônica não como espaço de "vadiagens", mas como lugar de lazer, brincadeiras e relações mais afetuosas entre os indivíduos. Nesse caso, as vias suburbanas tomam a forma de lugar de liberdade, pelo menos para os moleques que viviam na rua – e que muitas vezes, para garantir tal liberdade, tinham que correr da polícia, como no texto anteriormente citado.

Considerando-se verdade o fato de essa lembrança, relatada na crônica jornalística, apresentar uma ideia muito próxima de passado idealizado, idílico, fruto das seleções conscientes e inconscientes da memória, não deixaria de ser verdade também que, para muitas pessoas, as relações de sociabilidade suburbanas traziam sentimentos outros, de maior liberdade de ação, em contraste ao centro da cidade, pensado como espaço de maior controle social. Foi o que percebi ao entrevistar um antigo morador do bairro do Jurunas, que, na infância, viveu entre esse lugar suburbano e a região onde estudava, mais central em relação à organização da cidade. Durante a entrevista, ele rememorou a infância na década de 1950 e afirmou que no centro não possuía muitos colegas, pois o convívio era estabelecido mais no espaço escolar, havendo poucas ocasiões de encontros no bairro ou nas ruas propriamente ditas. Já no Jurunas, onde passava os finais de semana com alguns parentes, sempre tinha mais amigos: "coleguinhas humildes, mas que se dedicavam a nós", dizia.[45]

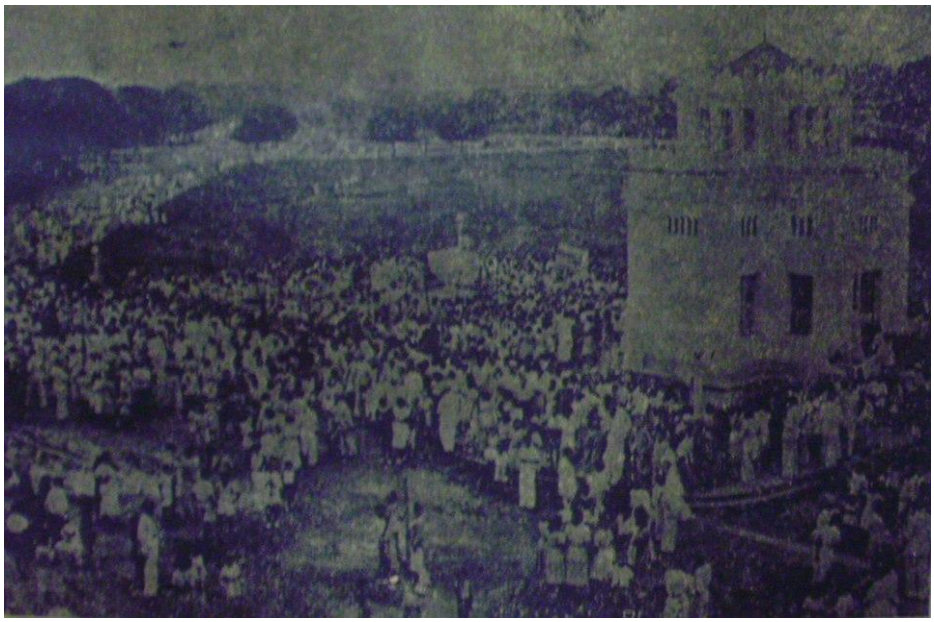
A representação do subúrbio como espaço de maior contato e maior afetividade entre as pessoas pode, então, ser entendida tanto como imagem atribuída, e de certa forma mítica, quanto como prática desejada e, em alguma medida, efetivada pelos moradores dessas áreas, na medida em que também realizavam uma práxis social, reforçando esse sentido em oposição à visão que existia (e existe) sobre o centro da cidade.

As praças públicas dos bairros periféricos tinham destaque como espaço de lazer e desordem. O bairro do Umarizal, neste aspecto, era um dos mais citados. A Praça Camilo

[44] DANIN, Humberto. Moleques de Santana... *A Semana*, Belém, ano 20, n. 1024, 23 mar. 1939.
[45] Depoimento de Arlindo Nazarethno Leitão, Belém, 5 mar. 2010. Arlindo, à época da entrevista, era Diretor de finanças do "Imperial", um dos mais antigos clubes suburbanos da cidade de Belém. Este espaço será oportunamente analisado mais adiante.

Salgado, por exemplo – próxima ao bairro da Pedreira –, vez ou outra entrava nas matérias de caráter policial ou nas reclamações dos leitores de revistas e jornais. Ocorre que ela era considerada "movimentada por demais, por efeito mesmo do mercado, do quiosque, dos diversos botequins e estabelecimentos outros ali localizados". Segundo as queixas, a polícia mais uma vez parecia não dar conta de tudo o que ocorria nesses ambientes. Assim, reclamava-se na revista *Guajarina*, em 1930, que "há escapado à argúcia de nossa polícia civil, destituída que está, da comparência de agentes que mantenham a ordem, fazendo respeitar a lei aqueles que julgam aquele trecho um pedaço da Pavuna carioca...".[46] O lazer de muitos era entendido como desordem para outros.

Fotografia 1: "Batalha de confete" no suburbano Largo de São Brás em 1941.



Fonte: *Pará Ilustrado*, Belém, ano 3, n. 79, 22 fev. 1941. p. 16.

Retorno à literatura. De Campos Ribeiro, no livro *Gostosa Belém de outrora...*, relatou suas memórias de infância e adolescência passadas no bairro do Umarizal. O bairro, na época, era uma região eminentemente popular, em boa parte ocupada por contingentes populacionais de negros e mestiços. Ficou conhecido em toda a cidade pela grande quantidade de manifestações festivas, como bois, pássaros e bichos, grupos de carnaval, esmolantes de santo, carimbós, bambiás e outros tipos de batuques. Sobre a obra do cronista, discorreu um crítico na década de 1950: "De Campos Ribeiro aos 16 anos de idade abandonava os estos esportivos, nascia nele o poeta amante das ruas do Umarizal, das cantigas simples do povo,

[46] Policiamento. *Guajarina*, Belém, ano 1, n. 5, 1 mar. 1930. Col. Bric-a-brac.

das meninas de flor ao cabelo de sua adolescência".[47] O seu Umarizal é o bairro da década de 1910 à 1930.[48] Ainda era naquela época um lugar "tranquilo (...) com suas centenárias mutambeiras, seus cercados com caramanchões de onde se debruçavam recendentes jasmineiros em flor". Era ainda uma área com ares de interior, de cercanias ao centro, com vegetação e caminhos, longe da "cidade", ou pelo menos com características próprias. Era o Umarizal de "banquinhos toscos propiciadores de namoros e desonras (...) e boatos de alma do outro mundo, em ronda a porta de apreciáveis donzelas...".[49]

A música obviamente não poderia deixar de fazer parte das memórias sobre o Umarizal. Lá, ocorriam os esperados "bailaricos" onde se tocavam "valsas, mazurcas, marchas e tangos".[50] Toadas de bois eram também muito frequentes, já que o bairro também fora território de bois-bumbás famosos, que costumavam sair às ruas levando grande quantidade de brincantes. Fala-se dos "bambas tiradores de toadas", que eram, na verdade, os "Amos de bumbá". De Campos Ribeiro assim os descreve: "respeitados pelo poder da improvisação nos encontros onde a arma de combate era a resposta pronta, a glosa ao mote do contrário".[51]

Mas nem tudo era festa e dança. Nesses cortejos de rua, era comum a presença de capoeiras, que se juntavam à população comum. Em meio aos divertimentos populares, não era raro ocorrerem conflitos entre grupos adversários. Já relatei como isso se dava para o caso do bairro da Pedreira, a partir do livro de Nélio Reis. De Campos Ribeiro também confirma o estabelecimento de fronteiras entre os bairros suburbanos a partir da rivalidade de grupos da cultura popular:

> Cidade Velha, Umarizal e Jurunas eram os bairros de bumbás famosos e cordões de apurado bom gosto e requintada originalidade, sendo que no Umarizal já ao tempo se criara uma fronteira separatista do nascente [bairro] São João do Bruno e a Pedreira tomara por seu turno foros de independência, respeitada.[52]

Essas fronteiras de bairros às vezes coincidiam com fronteiras territoriais de bois. No Pará, os bois-bumbás, por muito tempo, foram acompanhados de capoeiristas famosos,

---

[47] DE CAMPOS RIBEIRO, José G. Entrevista do Mês. *Amazônia: Revista da planície para o Brasil*, Belém, ano 1, n. 7, 31 jul. 1955. Entrevista concedida a Jurandyr Bezerra.

[48] De Campos Ribeiro nasceu em 1905 e viveu no Umarizal até 1927, segundo informações que constam em *Gostosa Belém de outrora...* Pode-se imaginar, porém, que não tenha perdido totalmente o contato com o bairro depois que saiu de lá, já que escreveu um livro sobre este lugar. Isso faz crer que suas memórias deem conta de um período que vai de 1915 até, talvez, meados da década de 1930. Período que vai da "meninice à adolescência" e "dias da plena ensolarada mocidade", como diz o autor na introdução de sua obra (DE CAMPOS RIBEIRO, José G. *Gostosa Belém de outrora.... Op. cit.* p. 7).

[49] *Idem*, p. 35.

[50] *Idem*, p. 36.

[51] *Idem*, p. 100.

[52] *Idem*, p. 100.

que serviam como uma espécie de abre-alas ou guardiões de cada grupo. O encontro de bois e o rompimento de barreiras territoriais por um boi "contrário" levavam a muitos conflitos entre capoeirista e valentes de grupos adversários. Esses indivíduos não atuavam apenas em junho, uma vez que participavam de festas e eventos durante o carnaval, das festas santas e mesmo dos desfiles de bandas militares. Foram conhecidos por vários nomes durante muitos anos, eram os "bichos beleches","batutas", "bichões", "marretas", "tacos", "bambas" ou "cobras".[53] A capoeiragem era tão popular em um momento no qual o futebol ainda não era hegemônico nos subúrbios, que, muitas vezes, fazia-se uma espécie de competição desportiva dela: "diversão domingueira (...), era ajuntamentos em terreiros bem varridos, com 'torcidas' de lado a lado para os 'pegas' entre os bonzões".[54]

De Campos Ribeiro cita uma série de nomes famosos em meio aos capoeiras de Belém. Muitos deles eram de outros bairros suburbanos. "Pé de Bola", que atuava no boi *Pai do Campo*, era do bairro do Jurunas; "Mané Baião", um "pretinho operário do Arsenal de Marinha", também era deste mesmo bairro. Contudo, pelo menos na perspectiva deste autor, o Umarizal era referência no assunto capoeiragem, pois lá estavam o "Panta", o "Periquito", o "Trincheira", o "Gasolina" e Carlos Campos, este último seria para o cronista o melhor dos capoeiras da cidade.[55] Eram quase todos negros, mestiços e pobres, ou, como diria o autor, todos ou quase todos apresentavam suas "caras bronzeadas e mesmo negras...".[56]

Apesar da tradição do Umarizal nas festas populares, nos bois e na capoeiragem, este bairro não teve exclusividade como produtor de valentões. O bairro do Jurunas tinha grande fama na imprensa paraense por conta de seus "desordeiros". Desde pelo menos o fim do século XIX e início do XX, era possível encontrar notas nos jornais falando da violência e precariedade de ruas daquele bairro. Em 1900, os moradores reclamavam que "todas as noites e mesmo durante o dia, aquelas vias públicas parec[iam] os sertões de Canudos, havendo tiros de revolver em panca", que deixavam "os pobres reclamantes doidos de medo".[57] Junto com a violência, havia a imagem de bairro festivo, local de manifestações culturais e religiosas. Muito anos depois da reclamação acima citada, em 1947, o bairro era assim descrito pela imprensa: "Jurunas. Bairro dos batuques, dos 'bumbás', dos cordões, dos casebres e vielas,

[53] *Idem*, p. 51.
[54] *Idem*, p. 54.
[55] *Idem*, p. 54.
[56] *Idem*, p. 53.
[57] *Folha do Norte*, Belém, 3 abr. 1900. Col. Reclamações do Povo, p. 2.

das matas e igapós. Assim é o populoso bairro do Jurunas, à margem do rio Guamá onde, apesar do capim e da lama, vive o povo alegre e otimista. Falta tudo, menos a batucada".[58]

Posso dizer que os valentões faziam parte da vida dos subúrbios da cidade como um todo. Eram uma espécie de personagem urbano, mesmo aqueles que não se identificavam com a capoeiragem propriamente dita. Muitos tinham vindo de fora, de outras cidades ou outras regiões, mas se adaptavam ao mundo cultural e social das populações suburbanas. Isso era percebido também no populoso bairro do Guamá, que também fazia parte do cinturão de bairros marginais de Belém. Uma crônica de 1955 da revista *Amazônia* dá notícias de Manoel Silvano da Silva, o popular Mironga. Era um "baixote" com "nariz querendo achatar-se completamente num rosto escuro, quase roxo". Segundo a revista, "parecia um tipo nosso", com características físicas da população pobre e suburbana, "mas era na verdade do Rio Grande do Norte". Dizia a matéria: "'Mironga' é tido como um homem perigoso em seu bairro. No Guamá todos o olham com respeito e temor".

Mironga dizia que de dia não andava armado, mas à noite sempre levava um "canivetinho" para se defender. Segundo os fofoqueiros do bairro, ele andava, na verdade, com uma faca de "três palmos de comprimento". Negava a fama de mau e dizia que poucas vezes havia realmente brigado. Uma dessas brigas reais teria ocorrido em um conflito perigoso com cinco bombeiros que o confundiram com outro homem, o "Mirolha". Lutou contra todos e, apesar de estar sozinho e "desarmado", teria levando a melhor. No meio da briga, segundo o que relatou, seus adversários teriam caído sobre cacos de vidro e se cortado. Mironga dizia que, neste dia, sequer saiu com o "canivetinho" de casa, mas os bombeiros foram dizer às autoridades que teriam sido cortados por ele. Apesar da fama na vizinhança, do medo que causava em seus vizinhos e do depoimento dos bombeiros, o valentão se dizia inocente das acusações e terminava a entrevista que deu à revista com a seguinte frase: "– O senhor sabe, depois que a gente cria a fama...".[59]

Desta forma, a periferia de Belém era retratada nesses vários documentos tanto como espaço de contatos mais fraternos e afetuosos entre os seus moradores quanto como local de "desordens" e "vadiagens". Da Pedreira ao Guamá, do Jurunas ao Umarizal, os valentes apareciam como um símbolo da cidade suburbana na literatura ou na crônica jornalística. Mas poderiam representar também tipos um pouco heroicos e característicos da vida marginal dos bairros pobres. Eram aqueles que iam à frente dos bois, dos blocos de carnaval ou mesmo saíam para bares e festas noturnas para ouvir música, beber e brigar. A

[58] *A Província do Pará apud* RODRIGUES, Carmem I. *Vem do bairro do Jurunas*. Belém: NAEA, 2008. p. 123.
[59] Vidas diferentes: Mironga, o bom e o mau. *Amazônia*, Belém, ano 1, n. 6, 30 jun. 1955.

cultura popular suburbana tinha neles um personagem típico, assim como possuía suas festas típicas, seus namoros escondidos, suas crianças brincando mais "livremente" nas ruas, suas paisagens ainda repletas de árvores e flores, de igarapés, mato e lama. Esses bairros, com seus personagens, formavam os caminhos de uma Belém longe da "cidade", apartada do centro, como visto até aqui.

Vale ressaltar que trabalhos recentes no campo da Antropologia Urbana têm observado a relação de proximidade entre festa, violência e identidades de bairros da periferia da cidade. Por ora, é importante lembrar as considerações feitas por Rodrigues[60] sobre o Jurunas. Para ela, as representações que existem em relação a este lugar remontam às primeiras décadas do século XX, associadas ao signo "festas e violência". Tanto no discurso da imprensa como na autoimagem que os moradores fazem de si e de seu bairro, há de maneira muito forte a ideia de espaço festivo, que não dorme nunca, que tem nas festas um poderoso elemento de identificação e diferenciação, se comparado às características de outras áreas da cidade. Como representação negativa, estão as referências à violência urbana, aos assaltos, às brigas, inúmeras vezes mostradas nas manchetes de jornais.

O Jurunas é, por exemplo, o local onde surgiu a primeira escola de samba em "modelo carioca" da cidade de Belém, a Escola *Rancho Não Posso Me Amofiná*, fundada em 1936. A peculiaridade deste local estaria no fato de ter construído, de uma forma mais precisa, uma identidade "de bairro", inclusive usando terminologias características para isso. A este respeito, é muito comum o uso feito pelos moradores do termo "nação jurunense", especialmente em eventos que envolvem a escola de samba deles. Ser "jurunense" seria ser ligado ao *Rancho Não Posso Me Amofiná*, seria fazer parte de um bairro de tradição no carnaval e nas festas populares. Mesmo quando o indivíduo deixa de viver neste local ou é obrigado, por algum motivo, a se mudar para outra região da cidade, ele permanece mantendo uma forte identidade com o bairro.[61]

O tema sobre ser "jurunense" será retomado no último capítulo deste trabalho, quando tratar das manifestações contemporâneas da musicalidade suburbana, particularmente o caso do tecnobrega. Por agora, quero considerar que, se é verdade que o Jurunas construiu durante o século XX fortes traços de autoidentificação e reconhecimento externo, não é menos verdade o fato de outros bairros da cidade também terem construído representações nesse sentido. Não tenho intenção aqui de afirmar que determinado bairro de Belém tenha

[60] RODRIGUES, Carmem I. *Vem do bairro do Jurunas*. Belém: NAEA, 2008.
[61] Na já citada entrevista do senhor Arlindo, em vários momentos, a identidade "jurunense" é ressaltada. Depoimento de Arlindo Nazarethno Leitão, Belém, 5 mar. 2010.

sido mais eficaz na construção de autoimagens e sentidos de identificação em detrimento de outros, mas me parece que algumas obras já citadas, como os livros *Subúrbio* e *Gostosa Belém de outrora...*, mostram que, ao menos da perspectiva dos intelectuais, havia, desde as primeiras décadas do século XX, visões delimitadoras de características culturais próprias dos bairros em questão (nesses casos, respectivamente Pedreira e Umarizal).

Ao que tudo indica, além do conceito de "jurunense", posso sugerir a existência de formas mais ou menos conscientes de identidades "pedreirenses", "guamaenses" e "umarizenses".[62] Esses bairros têm em comum o fato de serem formadores de "centros" dentro do subúrbio. Eram áreas que tinham uma vida cultural muito rica e própria, ao mesmo tempo em que compartilhavam traços culturais com os subúrbios como um todo.

As rivalidades entre bois destes bairros com outros reforçam isso. Eles se opunham em relação à "cidade", ao "centro", mas também a outras áreas de periferia. Sendo assim, pode-se dizer que existiam territórios de bairros suburbanos que não necessariamente coincidiam com a divisão geral dos subúrbios belenenses. Ou seja, o subúrbio não tinha uma clara identidade suburbana que englobasse, do ponto de vista geográfico, todos os seus bairros. Mas, ao mesmo tempo, existiam elementos e práticas culturais que eram comuns em espaços diferentes, intrassuburbanos: praticamente todos os bairros citados tinham seus valentões, seus bois, seus grupos de carnaval, suas festas de santos e, inegavelmente, não se confundiam com o "centro" da cidade, em decorrência de existir ou pensar-se existir certa forma de sociabilidade tipicamente "suburbana". A própria "cidade", a partir das representações da imprensa, os via como áreas de "desordem" e "vadiagens", assim como os subúrbios se autorrepresentavam muitas vezes como espaços de festas, de maior liberdade e de contatos mais próximos entre os moradores. Havia, portanto, unidades na diferença e diferenças na unidade.

Em resumo, levando-se em consideração as representações da cidade sobre si mesma, duas coisas precisam ser consideradas. Os moradores do subúrbio nem sempre se autodefiniam como "suburbanos", apesar terem um entendimento de que se diferenciavam das regiões centrais de Belém. Como nem sempre foi possível verificar indícios de uma autoimagem que os moradores de lá faziam sobre si mesmos, para me aproximar disso, faço uso da literatura e das fontes jornalísticas. É claro que a literatura e os jornais não necessariamente representam a visão dos moradores do subúrbio, mas mostram uma tensão existente entre algo que é mais ou menos identificável como "de fora" e algo relativamente

[62] Ao menos nos dias de hoje, esses termos são facilmente identificáveis na fala de moradores desses bairros, em particular no caso da Pedreira e do Guamá.

identificável como "de dentro" da condição suburbana. Uma segunda questão está vinculada à consideração, neste trabalho, também de traços culturais não "autoconscientes" da condição suburbana. Por exemplo, a coincidência de personagens "tipicamente" suburbanos, de música, de folguedos em determinadas áreas, os quais, mesmo com divisões internas (em bairros, ruas etc.), definiriam uma cultura suburbana que não se confundia com a "cidade". Em outros termos, se nem sempre é possível captar um discurso de autoafirmação de "suburbanidade", levo em conta também os traços não autoconscientes da cultura suburbana, que a estabelece como fenômeno reconhecível do ponto de vista de uma cultura singular.[63]

Mas, afinal de contas, o que viria a ser um subúrbio? E o que seria o subúrbio no caso de Belém? Até aqui venho utilizando os termos "subúrbio" e "periferia" de maneira relativamente livre. É importante, agora, defini-los com mais de rigor, para que minhas reflexões fiquem mais claras e objetivas. Pois vejamos.

A palavra latina *suburbiu* era usada para se fazer referência às cercanias da cidade na antiguidade romana. Era a parte que se definia por sua relação com a cidade, abrigava a produção agrícola e a vilegiatura daqueles que podiam se afastar temporariamente do centro, para o descanso e o lazer. De modo geral, o termo pode ser identificado no seu sentido geográfico como espaço das margens, das bordas, das franjas em relação ao meio urbano central. Seria aquilo que foi, em muitos momentos da história, o extramuros das cidades fortificadas. Seria, portanto, um espaço relativo à cidade, tão antigo quanto ela, mas que não se confunde com o seu centro, pela posição geográfica, pelo tipo e pelas formas de uso do solo. Quase sempre está em condição de subordinação em relação à cidade, tanto em termos políticos como jurídicos e econômicos.[64]

A condição marginal (estar nas margens da cidade) não significa necessariamente a existência de desprestígio social. Ao contrário, em muitos momentos da história, eram nos subúrbios que se encontravam habitações nobres e reais, aristocráticas e burguesas. No caso de Belém, por exemplo, o bairro do Marco da Légua, até início do século XX, era uma região

[63] Na medida do possível, para a realidade aqui estudada, tentei levar em consideração a tese de António Firmino da Costa, para quem, ao se analisar uma determinada comunidade, há que se considerar os elementos endógenos e exógenos constituidores de identidades culturais. Uma "sociedade de bairro", analisada em seu denso estudo, será sempre um acordo de representações, um arranjo ideológico, entre o que o pensamento "externo" diz e o que a autoimagem mais comum sobre o mesmo espaço define. No caso do estudo que proponho, a identidade "suburbana" é bem mais frágil em relação à identidade de bairro encontrada por António Firmino da Costa ao pesquisar Alfama, em Lisboa. Mas ainda considero que ela exista mais como manifestação de traços culturais do que propriamente como "autorreconhecimento". Conferir: COSTA, António F. *Sociedade de bairro*: dinâmicas sociais e identidade cultural. Oeiras: Celta, 2008.

[64] FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *O rapto ideológico da categoria subúrbio*: Rio de Janeiro 1858- 1945. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

afastada do centro, onde se construíram muitas casas de campo da elite paraense.[65] Contemporaneamente, os subúrbios podem ser também os espaços de grupos populares e marginalizados socialmente. Isso é o que pareceu ocorrer na maior parte desses espaços da cidade de Belém durante todo o século XX.

Como mostrou Nelson da Nóbrega Fernandes, o subúrbio é um espaço polissêmico, podendo ser representado ou apropriado de maneiras diferentes, de acordo com as relações históricas, sociais e ideológicas que se estabelecem em seu meio. Assim, no Rio de Janeiro, por exemplo, o termo subúrbio adquiriu uma forma particular, que ficou conhecida como "conceito carioca de subúrbio", o qual passou a ser hegemônico no pensamento social, político e no senso comum das populações desta cidade a partir das primeiras décadas do século XX. Por meio dele se definia este espaço exclusivamente como áreas da cidade caracterizadas como operárias e populares, carentes de recursos urbanos necessários ao exercício pleno da cidadania e recortadas pela malha ferroviária. Existia, assim, uma constante associação entre pobreza, ferrovias e subúrbios.

No caso do Rio de Janeiro, houve um generalizado uso ideológico da categoria subúrbio, que o define menos por suas características geográficas em relação ao centro da cidade e mais pela condição de classe e *status*. Assim, lugares que poderiam ser considerados como áreas suburbanas em razão de sua localização não eram vistos desse modo se fossem ocupados por populações de *status* "superior". Esse foi o caso dos bairros de Botafogo e Copacabana por volta dos anos 1940 e 1950. Para Fernandes, essa apropriação ideológica da categoria se explica pela imposição de um ordenamento geográfico de classes na cidade, estabelecido por uma lógica burguesa, expressa nas reformas urbanísticas do início do século XX, que, por sua vez, levou a uma ideologização da categoria subúrbio, tornando-a obrigatoriamente sinônimo de lugar das camadas trabalhadoras cariocas. Inspirando-se no filósofo marxista Henri Lefebvre, Fernandes fala de um "rapto ideológico" da categoria subúrbio ao se referir ao Rio de Janeiro. Para o meu estudo, é importante destacar da avaliação deste autor que o conceito subúrbio, como tantas outras categorias geográficas ou sociais, "possui uma história – o uso da mesma se transformou ao longo do tempo – isto é, trata-se de um processo, ou pelo menos parte de um processo histórico".[66]

Ele não é o único autor que faz esse tipo de consideração. O geógrafo português Álvaro Domingues diz, a esse respeito, que essa categoria pode representar um "'pre-conceito' social", na medida em que ela, assim como a categoria "periferia", tende a

[65] SARGES, Maria N. *Riquezas produzindo a Belle époque (1870-1912)*. Belém: Paka-Tatu, 2000.
[66] FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *O rapto ideológico da categoria subúrbio. Op. cit.* p. 37.

corresponder a "uma representação social estigmatizada"[67] e é vista na maioria das vezes de forma "negativa e relativizada (...) por contraposição a um centro".[68] Por essa acepção estigmatizadora, o subúrbio seria sempre um lugar de exclusão, marginalidade, precariedade da vida social, déficit de cidadania, segregação social etc. Seria, nesse sentido, sinônimo de "periferia", enquanto o "centro" seria sempre "definido pela diversidade e pela densidade das relações sociais, pela intensidade da vida cívica, pelo acesso à informação, pela aglomeração de recursos culturais, políticos, e econômicos, etc.", diz o autor.[69] Desse modo, o afastamento do subúrbio e da periferia em relação ao centro é, ao mesmo tempo, real e simbólico, mas não coincide necessariamente com a constituição morfológica da cidade.

Esse é um ponto a ser considerado, mesmo que eu não possa aqui fazer uma avaliação pormenorizada da história da construção espacial do subúrbio e da construção de um conceito de subúrbio especificamente belenense. É importante, contudo, que se reflita sobre a condição suburbana em seu contexto histórico e local, a partir do que as fontes me indicam sobre essa questão. Importa frisar ainda que, no caso de Belém, estou falando do que poderia ser definido como uma metrópole regional amazônica, com suas peculiaridades. Mesmo nos dias de hoje, quando se percebe uma forte expansão territorial urbana na capital paraense, ela tem que ser entendida no seu contexto social e histórico peculiar, típico da urbanização da região amazônica, o que a afasta dos tipos de cidades encontradas no século XX em algumas regiões do centro do capitalismo.[70]

Apesar de considerar a fragilidade de uma avaliação mais geral, posso sugerir que, dada a estrutura topográfica da cidade, o subúrbio em Belém quase sempre é uma coincidência de fatores geográficos e sociais. De acordo com o aspecto geográfico, os subúrbios belenenses são as franjas e margens da cidade em relação ao centro urbano. Do ponto de vista social, essa mesma margem foi historicamente espaço de ocupação das classes populares e trabalhadoras, migrantes de cidades do interior e de outros estados, grupos sociais marginais, negros, indígenas e/ou mestiços. Todos esses foram normalmente pensados pelo conjunto do pensamento social hegemônico como personagens de *status* social e político inferior.

Devo, por fim, considerar ainda que uso a palavra subúrbio como uma "categoria nativa", tal como ela aparece nos diversos documentos que possuo, na maior parte do século

---

[67] DOMINGUES, Álvaro. (Sub)úrbios e (sub)urbanos: o mal estar da periferia ou a mistificação dos conceitos? *Revista da Faculdade de Letras – Geografia*, Porto, I Série, v. X/XI, p. 5-18, 1994. p. 7.
[68] *Idem*, p. 5.
[69] *Idem*, p. 7.
[70] TRINDADE JUNIOR, Saint-Clair. A natureza da urbanização na Amazônia e sua expressão metropolitana. *Geografares*, Vitória, v. 1, n. 1, p. 117-129, jun. 2000.

XX. Em outros momentos, usarei, no entanto, termos equivalentes, como periferia, para me referir ao mesmo fenômeno. Na seção seguinte a esta e no decorrer de outros capítulos, tentarei mostrar mais dados sobre o subúrbio a fim de corroborar o que ora estou sugerindo. Por enquanto, fica a hipótese de que, em Belém, o subúrbio é, na grande maioria das vezes, a "margem" sociocultural e geográfica da cidade durante o século XX.

O moderno e o primitivo da cidade

Outro tema recorrente nas imagens sobre as margens de Belém é o da precariedade de vida nos subúrbios, assim como seu aspecto "incivilizado" em relação aos costumes e à cultura. Os subúrbios seriam o lugar das tradições escondidas, subterrâneas. Em termos gerais, seria o espaço do "primitivo" em Belém. Paralelamente a isso, a cidade é desenhada como moderna e sofisticada nas suas regiões centrais, onde habitaria a "fina flor" da sociedade belenense. Posso considerar, desse modo, que "subúrbio" e "centro" fazem parte de um mesmo conjunto de representações, no qual um se opõe ao outro ao mesmo tempo em que se definem no conjunto do pensamento sobre o urbano. Começo pela cidade do centro e o que ela nos apresenta pela visão de alguns comentadores estrangeiros e locais.

Os bairros da elite eram vistos pelo viés da harmonia e da beleza. Apresentavam ruas largas, boa arborização, palacetes e casarios modernos. Muitos viajantes que passaram por Belém notaram e descreveram os bairros aristocráticos com um olhar lisongeador e de admiração. Mostravam-se em sintonia com a imagem que a elite moradora desses bairros fazia de si mesma. Foi o caso de Raimundo de Menezes, que visitou Belém em meados da década de 1920 e a descreveu a partir de um hotel às proximidades do suntuoso Theatro da Paz. Ele dizia:

> Da janella do meu quarto, neste Grande Hotel da Paz, no popular e aristocrático Largo da Pólvora, eu tenho sob os olhos, numa visão larga e espraiada, como uma tela de paisagem, a cidade de Belém, com o seu casario multiforme e cor de cinza.
> Entremeando as casas e os palacetes, enfeitiçando-os, com o encanto de sua chlorophila, as árvores de um verde carregado, aqui e ali, alegram a architectura da cidade.
> E além, cor de barro, chamalotada de ilhas e ilhotas verdejantes, a bahia apertada e estreita, como uma fita scintilla á luz do sol...
> Não conheço cidade de arborização mais perfeita e mais completa.

> As tuas ruas, as tuas praças, as tuas avenidas, os teus largos, os teus "boulevards" parecem as alamedas de um parque.[71]

Essa era a visão feita a partir do Largo da Pólvora, hoje Praça da República, parque público em volta do qual existiam cafés, hotéis, teatros, cinemas e todos os equipamentos urbanos que poderiam atender ao gosto da elite e de visitantes de outros lugares do Brasil.

Por volta de 1940, outro visitante que estava de passagem por Belém espantou-se com a intensa vida da cidade, com o "movimento febricitante, de seu porto, de suas ruas, praças e avenidas borborinhantes de gente". Era Gustavo Serrão e dizia que a cidade exibia "uma vida de intenso trabalho e de elegância requintada". A elegância se mostrava especialmente nos cassinos e cafés, como era o caso do Palace Cassino, descrito por ele como a "única e luxuosa casa de diversões existente no norte do Brasil". Considerado o ambiente predileto da elite local, "onde a graça e a elegância da sociedade de Belém, pelas suas mulheres belas e fidalgas, se reúnem sobre a magnificência das luzes e em esfusiante alacridade". Essa era Belém, a "magnífica, culta e formosa capital do Pará", concluía.[72]

Mesmo com a crise econômica que atingiu a região depois da queda dos preços de exportação da borracha na década de 1920, a cidade continuou a crescer e se urbanizar. Nos bairros centrais, surgiam os "arranha-céus", que atendiam às necessidades de consumo dos grupos mais endinheirados e impressionavam os viajantes, por mostrar uma cidade "civilizada" em plena Amazônia. No ano de 1940, por exemplo, o jornalista, escritor e advogado pernambucano Gilberto Osório Andrade mostrou toda a sua admiração e surpresa em relação à cidade que visitava. Para ele, Belém parecia uma síntese do moderno e do primitivo, a combinação de dois opostos: a civilização advinda da "Europa experiente e requintada" e o "âmago forte, primitivo da América". Essa combinação de opostos daria um caráter peculiar à cidade, fortalecendo o "sincretismo pitoresco de suas perspectivas, de seus aspectos sociais e urbanos". A visão de Gilberto Osório, em 1940, é interessante como tentativa de síntese da cidade, a qual representava o olhar externo e esforço por ter-se uma ampla visão da diversidade de gentes e lugares. Contudo, trata-se do olhar de um intelectual, e não propriamente de alguém que representasse, por exemplo, a sensibilidade das camadas populares. É mais uma vez o olhar de quem observava Belém a partir do centro.

---

[71] Segundo Ângela Tereza de Oliveira Corrêa, Raimundo Menezes visitou Belém entre 1925 e 1927, sendo que suas impressões foram registradas em um livro intitulado *Nas Ribas do Rio-Mar*, publicado no Rio de Janeiro em 1928. A citação foi extraída de MENEZES, Raimundo. *apud* CORRÊA, Ângela T. O. *Músicos e poetas na Belém do início do século XX*. *Op. cit.* p. 38-39.

[72] SERRÃO, Gustavo. Como vi Belém. *Pará Ilustrado*, Belém, ano 3, n. 51, 27 jan. 1940. p. 8.

Há, em seu discurso, uma tentativa de harmonizar a diversidade que observava. No que diz respeito aos hábitos culinários da população local, o cronista observou uma variedade de pratos, que iam da alimentação vista como exótica (como no caso do açaí, da casquinha de mussuã e da carne da tartaruga) até a cozinha requintada de origem europeia. Essa mistura do "primitivo" e do "civilizado" faria com que a cidade fosse descrita como "prodígio de assimilação tranquila, síntese de velhas experiências e de impulsos jovens". Na somatória de tudo isso, Belém era finalmente descrita como a "maior e mais civilizada de todas as cidades do mundo que se localiz[av]am entre cinco graus acima e abaixo do equador".[73] Pelo menos segundo a perspectiva dos intelectuais e visitantes, Belém era fruto da modernidade e da civilização, mesmo que apresentasse uma forte diversidade sociocultural entre seus moradores.

Não eram apenas os visitantes que viam Belém dessa forma. Os cronistas das revistas locais percebiam as transformações pelas quais a cidade passava, mesmo que acabassem deixando transparecer alguns problemas que acompanhavam a "modernidade". Nos anos 1950, dizia-se, nas páginas da revista *Amazônia*, que Belém "já possui[a] foros legítimos de cidade progressista",[74] inclusive com os problemas de trânsito que já atingiam os principais centros urbanos do Brasil naquela década. Era o caso da super lotação de carros nas ruas, ônibus coletivos abarrotados, atropelamentos e camelôs vendendo bugingangas. Do ponto de vista da vida cultural, os clubes sociais e as áreas de lazer e diversões aristocráticas apareciam como símbolo do requinte e do bom gosto. Belém, assim, possuiria uma sociedade "das mais requintadas do norte do país". Em seus clubes, teatros e cafés se reuniria o que "a nossa sociedade ostenta[va] de melhor".[75]

Não obstante esse cenário, a realidade de Belém era mais complexa do que exibia a crítica jornalística local e a visão dos visitantes. Existia uma outra cidade onde a modernidade, e tudo que ela poderia significar, dava lugar à precariedade e à pobreza. A memória social das décadas de 1930 a 1960, reavivada em recentes trabalhos acadêmicos, confirma ser possível falar-se em pelo menos "duas cidades". Uma, "das áreas centrais, objeto de investimentos e políticas públicas" e outra, a "cidade periférica (...) com ruas alagadas, escuras, esburacadas e cheias de capim, convivendo com estábulos e vacarias que

[73] ANDRADE, Gilberto Osório. A Amazônia na Exposição Nacional Belém-Pará. *Pará Ilustrado*, Belém, ano III, n. 53, 24 fev. 1940. p. 14.
[74] AMARAL, João Ewertom. Assuntos oportunos: trânsito em Belém. *Amazônia: Revista da planície para o Brasil*, Belém, ano 3, n. 30, 30 jun. 1957.
[75] Os grandes "réveillons" da cidade. *Amazônia: Revista da planície para o Brasil*, Belém, ano 1, n. 1, 29 jan. 1955.

deterioravam o ambiente nos quais viviam".[76] Procuro mostrar, nas páginas seguintes, outros aspectos desta cidade, uma cidade múltipla, na mesma medida em que é desigual.

Nesse sentido, em 1958, um jornalista reclamava do papel dos intelectuais que eram obrigados a falar da vida social, dos bailes elegantes em clubes da elite, numa sociedade claramente dividida:

> As três castas não se mesclam. Os da 'baixada', com os seus horizontes delimitados pelo primarismo existencial, tudo que almeja é alguma caixa vazia para fazer seu banquinho aos banhos de luz em noites de lua cheia; os de intelecto, um pouco de sossego, ao espírito, para melhor satisfação dos sentidos e da alma. Os outros, nada lhes sacetam, porque lhes faltam um céu e na terra, o ouro nela contido jamais chegaria para suas desmedidas ambições.[77]

A "baixada" em questão era o termo popularmente utilizado para fazer referência às áreas alagadiças de Belém, geralmente habitadas pela população mais pobre. É um termo que ainda hoje se usa para falar da Belém popular e marginal. À medida que a cidade cresceu, algumas áreas que antes eram igarapés aos poucos foram ocupadas de forma precária, levando à formação de regiões de "baixada". Esse é um dos termos que nomeiam Belém a partir de outra perspectiva, oposta à do "requinte" e "modernidade".

Bem antes dos anos 1950, no entanto, já se falava da precariedade dessas áreas baixas da cidade. O tema das moradias é recorrente. Dissertando sobre o problema das habitações em Belém na década de 1930, um cronista da revista *Guajarina* perguntava-se se a falta de moradias seria culpa dos capitalistas locais, que não investiam nesse setor, já que Belém tinha ainda, segundo ele, muito espaço pra crescer. E concluía afirmando que uma das causas do problema da precariedade dos bairros de subúrbio era a omissão do poder público, seguida da falta de ação dos ditos capitalistas locais: "Se, ao invés das reparações que diariamente se fazem no centro da cidade, em locais que podem esperar um pouco mais por essas reparações, o governo da cidade olhasse para tais bairros e os nivelasse, aterrasse, etc., os aparelhasse, os capitalistas por sua vez construiriam, a cidade cresceria (...)".[78]

Essa outra Belém, das baixadas, das margens dos igarapés, apresentava também uma sonoridade particular, os sons da Belém subterrânea: lavadeiras de roupa, vendedores de açaí e de outros produtos, sons de tambores negros, batuques, normalmente inaudíveis nas ruas centrais de Belém. A "margem" se fazia cidade a partir de sua fala, de sua cultura

---

[76] RODRIGUES, Venize N. R. Cidade narrada: memórias, histórias e representações. In: FARES, Josebel Akel (Org.). *Memórias da Belém de antigamente*. Belém: EDUEPA, 2010. p. 74.
[77] BRANDÃO, Moacyr. Efígies. *Amazônia*, Belém, ano 4, n. 44, ago. 1958.
[78] Habitações. *Guajarina*, Belém, ano 1, n. 6, 15 mar. 1930. Col. Bric-a-brac.

popular e da música derivada dessa cultura. Tomo agora alguns exemplo desses sons das margens.

No subúrbio, podia-se ouvir o som das vozes e dos cantos das lavadeiras de roupas. Personagem típico, as lavadeiras eram quase sempre negras, mestiças e pobres, e trabalhavam nas beiras dos igarapés e rios. Entoavam cânticos de modinhas e sambas enquanto cuidavam das roupas dos patrões: "Às vezes o sujo sai ao som de uma modinha ou um samba gostoso na barrela", dizia-se. Junto às músicas, eram as fofocas da comunidade e de fora dela que davam o ritmo ao trabalho: "Outras vezes, no entanto, as lavadeiras se perdem nos mexericos bem burilados da vizinhança, ou então a vida dos patrões vem à baila minuciosamente para ajudar a lavar a própria roupa. É uma roupa suja lavando a outra".[79] O trabalho cotidiano tecia o som das regiões afastadas, dava um ritmo e uma cor particulares à vida dessas pessoas.

Outro exemplo interessante está ligado a uma profissão tipicamente regional: o "batedor de açaí". O açaí, na região amazônica, constitui-se em uma alimentação muito comum entre as comunidades ribeirinhas e em setores do subúrbio de Belém desde tempos imemoriais. Nessa região, o açaí é um alimento que faz parte das refeições principais do dia (almoço e jantar) e é consumido com farinha d'água, junto com alimentos, como peixe, carne seca ou charque, além de elementos dos rios e florestas locais (camarão, carne de animais silvestres caçados pelos nativos etc.). Normalmente, a maneira mais comum de adquirir o açaí é pela compra em "tabernas" de madeira, espalhadas pela cidade, especialmente nos subúrbios.[80] "O batedor de açaí" é o indivíduo que prepara o suco na hora, na frente do cliente e vende diretamente para o consumo. Tal qual a lavadeira de roupa, a venda de açaí é uma profissão de cunho eminentemente popular.

Uma crônica de 1955 dá notícias de uma vendedora de açaí, a Mundica, e desenha uma imagem bem característica deste personagem e de seu meio sociocultural. Mundica era "uma mulata popular no seu bairro. Todos a chamam assim, com essa intimidade tão gostosa

---

[79] Vidas diferentes: lavadeiras do subúrbio. *Amazônia: Revista da planície para o Brasil*, Belém, ano 1, n. 7, 31 jul. 1955.

[80] Nos dias de hoje, é possível encontrar o açaí *in natura* em supermercados de grande porte, com uma estrutura comparável à venda de demais produtos industrializados para consumo comum. Contudo, para a maior parte da população, tanto no interior do estado do Pará como nas periferias das grandes e médias cidades, a forma mais habitual de adquirir o açaí é comprando diretamente em baiúcas nas ruas, pequenas "lojas" que vendem apenas o açaí, feito na hora, em máquinas elétricas de características locais, feitas em oficinas semiartesanais, também na periferia da cidade ou na região portuária de Belém. A cultura culinária do açaí é, assim, um dado comum da vida e do cotidiano da maioria das pessoas na região. Qualquer visitante que não conheça os hábitos culinários da cidade, sobretudo, os de fora do estado do Pará e da região amazônica, ao chegar em Belém corre o grande risco de ser convidado para conhecer o açaí "à moda paraense", ou seja, suco de açaí natural, batido na hora e acompanhado de farinha de mandioca ou farinha d'água.

como o açaí escumante e saboroso que sai de suas mãos gorduchas", comentava-se.[81] A crônica que fala de Mundica descreve também as mudanças da cidade nos anos 1950. No bairro onde a batedeira de açaí morava, o antigo igarapé começava a ser aterrado, mudando a lógica de moradia e lazer: "onde passam [agora] máquinas trepidantes querendo fechar o igarapezinho, a 'baixa', onde a Mundica, em criança, tomava banho misturada com os patos e o moleques da vizinhança".

Esse tipo de profissão é descrito como tradicional, transmitido de avó para mãe e de mãe para filha. Assim como outras experiências compartilhadas eram passadas de geração a geração, Mundica também era representante das religiões africanas, foi envolvida com "santos" e entidades do mundo sobrenatural desde pequena, aprendera com seus antepassados:

> Sua mãe era do terreiro, sua avó também e a sua bisavó viera do Maranhão, no tempo da gallota, misturada com perus, galinhas, carneiros e couros de animal. Foi chegar aqui e implantar a macumba no seu bairro que, naquele tempo, era só mato. Os ruídos novos, dos tambores soturnos, repercutiam dias e noites por entre as ramagens da mataria.

O texto mostra a vida cotidiana dos subúrbios, a religiosidade, o lazer, as brincadeiras e o trabalho de uma Belém ainda pequena da década de 1950, mas que já sentia as transformações do aterro de igarapés, e no centro começava a se dizer com "ares progressistas". Uma Belém onde a "macumba" ocupava os espaços mais afastados e se fazia presente na vida religiosa das pessoas, com seus batuques e seus cânticos sagrados. Mostra também uma cidade múltipla, formada por personagens de outros cantos do mundo. Como no caso dos maranhenses que tinham migrado desde o século XIX, trazendo rituais e sons, ou mesmo migrantes de mais longe, do ultramar, que se adaptaram ao comércio e modos de vida da margem da cidade. Em certo momento do texto, o autor fala de um personagem português, o "seu Manoel", que passou a concorrer com a antiga vendedora de açaí no bairro de periferia. Seu Manoel implantou uma nova máquina na esquina da rua, não sabendo da vingança que a velha poderia fazer: "Quando o 'seu' Manoel, o português, sentou a máquina de amassar açaí no canto, Mundica, fazendo aceno com as mãos roxas, escorrendo o líquido gostoso, disse: '– Ele que se meta comigo! Não dou confiança ao azar...'".

A "macumba" estava nos terreiros, feita, provavelmente, por vendedoras de açaí, lavadoras de roupas, brincantes de bois-bumbás, negros, caboclos amazônicos etc., mas podia ser acessada pelas pessoas do centro que tinham a curiosidade sobre as crenças populares e

[81] Todas as informações referentes à "Mundica" em: Vidas diferentes: sim, uma vida diferente. *Amazônia: Revista da planície para o Brasil*, Belém, ano 1, n. 11, 30 nov. 1955.

sobre os sons e os ritmos "primitivos". O jornalista José Maria, que por muitos anos se dedicou à crônica musical e de rádio em Belém nas páginas das revistas e jornais, foi um dos que estreitaram os laços entre os ritmos "exóticos" das baixadas e o centro da cidade, com um olhar curioso e quase "etnográfico".[82] Vale a pena ler um trecho longo de uma crônica sua publicada na revista *Terra Imatura*, em 1939:

> 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, quase selvagem, que no silêncio 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 ver 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 súplicas 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...[83]

O texto fala por si, não há muito o que dizer a respeito. Mostra a Belém escondida, na perspectiva do centro da cidade, mas que era a Belém dos moradores dos subúrbios. Era a cidade dos capoeiras, dos brincantes de boi-bumbá, das lavadeiras de roupa, das batedoras de açaí, das conversas de esquina, das festas de santo e batuques sagrados e profanos, consequentemente, era a cidade de sons particulares que possivelmente não eram escutados abertamente no centro da cidade. Era a sonoridade "exótica" e "incompreensível" para o jornalista que chegava com seu "moderníssimo" e "macio" automóvel, mas era a musicalidade (obviamente também sagrada) desses moradores de bairros como Pedreira, Umarizal, Guamá, Jurunas e demais localidades das margens da cidade. Essas sonoridades da Belém outra, a Belém "primitiva", representava a cultura que se sedimentou nas periferias da cidade em um processo centenário de chegadas de povos de várias partes do mundo, especialmente povos subalternizados pelo sistema colonial e escravistas. Aqui, esses povos entraram em contato com outros grupos já existentes, também subalternizados pelo mesmo sistema de dominação colonial. Era o território onde antes tinham habitado grupos indígenas e

[82] Tal como considerei em minha dissertação de Mestrado: COSTA, Tony L. *Música do Norte*. *Op. cit.*
[83] MARIA, José. Fui ao terreiro... *Terra Imatura.* Belém, ano 1, n. 10, set. de 1939. Col. Joujoux e balamgandans.

depois foi ocupado por populações negras, arrancadas de suas terras e forçadas a migrar pelas rotas do "atlântico negro".[84] Ainda falarei sobre esses processos migratórios mais adiante.

Volto agora ao bairro da Pedreira, para mostrar que a "macumba" e outras manifestações da vida religiosa popular estavam disseminadas nos subúrbios da cidade. A partir de um samba anotado pelo folclorista Vicente Salles,[85] de autoria de Emílio Albim, percebe-se que os cultos africanos estavam em consonância com outras práticas religiosas de características amazônicas, como é o caso da "pajelança cabocla". O samba fala de um batuque no bairro da Pedreira, onde uma negra, conhecida por Suzana, recebia entidades da pajelança, chamadas "caruanas", e fumava o cigarro típico dos pajés, o "tauari". O batuque só parava quando o dia estava raiando, movido a noite inteira por goles de bebidas e pelo som do tamborim:

> Na Pedreira tem uma batucada
> Onde a negrada vai se divertir.
> Tem uma negra conhecida por Suzana
> É que faz os caruanas
> É quem fuma o tauari,
> Se falo é porque vi.
> Na Pedreira tem uma batucada
> Onde a negrada vai se divertir.
>
> Formada a roda
> Mesmo antes do tamborim falar
> Vem a negra Suzana
> Dando gole que é para esquentar
> Depois então é que entra o zuque-zuque
> E a negrada no batuque vira sem esfriar
>
> Na Pedreira...
>
> De madrugada quando já raiando o dia
> É que para a batucada
> É que acaba o tal cangerê
> E a negrada dispersando o batuque
> Vem murmurando este enredo:
> Mu nê Caxin Belelê.
> Na Pedreira...

É interessante que o texto não trata propriamente de um ritual de pajelança tal como é descrito por alguns estudos antropológicos. Nele, aparece um misto de festa, ou

[84] GILROY, Paul. *O atlântico negro*: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

[85] Sobre este samba, comenta Salles, em nota de pé de página: "Este samba foi composto pelo acadêmico de medicina Emílio Albim (1910-1939), compositor de sucesso, premiado em vários concursos. Conta-se uma estória curiosa em torno dele: aparecendo no carnaval de 1935, a negra Suzana, a quem se refere, zangou-se e quis vingar-se do compositor. Emílio Albim enlouqueceu, falecendo quatro anos depois". Conferir: 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. 225.

batuque, "onde a negrada vai pra se divertir", com elementos da pajelança propriamente dita.[86] A pedreira, mais uma vez, aparece como espaço de sedimentações da cultura popular negra, indígena, mestiça, suburbana, marginal. Esses espaços representavam uma infraestrutura cultural a partir da qual, vez por outra, a cidade vai se redescobrir e reelaborar as suas tradições, como veremos.

Sabe-se que as pessoas do "centro" apresentavam, às vezes, "curiosidade bisbilhoteira" em relação à vida das pessoas do subúrbio, como visto no relato de José Maria, narrado anteriormente, da mesma maneira que o subúrbio se fazia presente no "centro" elegante da cidade. Ou, pelo menos, em alguns lugares onde a elite era reunida para conhecer as manifestações da cultura popular. Foi o caso dos concursos de bois, realizados em lugares como o Bosque Rodrigues Alves na década de 1930. Em uma promoção da Associação de Imprensa do Pará e da Associação dos Carteiros, os bois se apresentaram para plateia "selecionada", com um público muito diferente daquele descrito nos livros de Nélio Reis e de De Campos Ribeiro. No evento em questão, uma matéria da revista *Guajarina* assim descrevia o público assistente: "o nosso mundo social ali esteve representado no que de melhor possui". Na ocasião, o boi *Pai do Campo*, do Jurunas, ganhou o bicampeonato com a peça *O thesouro enterrado*, de autoria do "festejado poeta amazonense, Hernani Vieira, o Príncipe dos Poetas da nova geração".[87] O fato de uma plateia "selecionada" assistir a uma disputa de bois e de um poeta do mundo erudito ser o autor do enredo de um dos bois em disputa mostrava que o contato entre centro e periferia se fazia presente de maneiras variadas.

Em outras situações, a plateia não era tão selecionada, mesmo quando os personagens do subúrbio ocupavam espaços na parte nobre da cidade. Nas ruas centrais, o

[86] Para a compreensão do é a pajelança cabocla na Amazônia, cito estudo de Heraldo Maués, que dá uma descrição ideal de um ritual de pajelança, a partir de observações de campo em comunidade no município de Vigia, interior do Pará, nos anos 1970. A partir de seu relato, pode-se assim definir a pajelança: é popular principalmente na Amazônia rural; apresenta um conjunto de práticas xamanísticas originadas em crenças e práticas religiosas dos índios Tupinambás, sincretizadas pelo contato com brancos e negros. Acredita-se que sua presença date de meados do século XVIII. Está assentada na crença em "encantados" ou "caruanas", que são seres invisíveis, incorporados pelos "pajés" nos rituais de cura. O "trabalho" ou ritual xamanístico da pajelança ocorre geralmente à noite, com assistência de convidados e geralmente a pedido do doente ou da família do mesmo. Há orações e incorporação das entidades invisíveis, que realizam tanto a abertura do ritual como a cura propriamente dita. Tem destaque o uso do cigarro "tauari", que, muitas vezes, é fumado ao contrário, com a brasa pra dentro da boca do pajé, o qual sopra a fumaça para purificar o ambiente e as pessoas presentes. Também presentes estão o "maracá" e três penas coloridas nas mãos do pajé. Hoje, a pajelança cabocla incorporou uma série de elementos do catolicismo, do kardecismo e de cultos africanos, como a umbanda, contudo, os praticantes, de maneira geral, consideram-se católicos. Conferir: MAUÉS, R. Heraldo. Medicinas populares e "pajelança cabocla" na Amazônia. In: MAUÉS, H. *Uma "outra" invenção da Amazônia*: religiões, histórias, identidades. Belém: CEJUP, 1999. p. 195-207. Para uma descrição histórica mais detalhada dessas manifestações em Belém desde o fim do século XIX, assim como sobre a existência de debates e interpretações de intelectuais e folcloristas sobre o assunto, conferir o estudo de Aldrin Figueiredo: FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *A cidade dos encantados*. Belém: EDUFPA, 2008.

[87] O concurso dos bichos. *Guajarina*, Belém, ano 1, n. 16, 19 jul. 1930. Col. Bric-a-brac.

subúrbio se fazia presente também pela presença de trabalhadores pobres: vendedores, consertadores de rua, lavadeiras de roupa etc. Por meio da imprensa, sabe-se da dura vida do calceteiro, trabalhador responsável por consertar os buracos nas ruas de paralelepípedos de Belém. Descreve-se o árduo dia de trabalho e o seu retorno para o "seu beco", depois de pegar condução cara e lotada. No beco, as condições precárias de moradia: "A lama, a água enfrentam juntas o morador da viela". Enquanto o centro tem suas ruas alinhadas e bonitas: "Mas, as pedras estão manchadas com o suor da mulataria do subúrbio", dizia-se.[88] Na verdade, negros, indígenas, mestiços pobres, migrantes marginalizados etc. possivelmente eram os personagens que davam a sustentação ao "progresso" e à "modernidade" da Belém das ruas de paralelepípedos. O suor "primitivo" sustentava certa beleza.

E em outras situações, a cultura suburbana parecia se refugiar em áreas marginais, frente ao avanço do "progresso" e das mudanças de hábito da cidade. O primitivo cedia lugar ao civilizado, pela força das transformações da cidade e de seus costumes. As mudanças na forma urbana, o avanço proporcionado pelo asfalto, a "civilização", por exemplo, mudavam as configurações da cultura, davam outras características para as manifestações populares, desalojando-as, muitas vezes, de determinadas áreas onde ocorriam. Pelo menos foi assim que a memória social teceu sua visão sobre o passado e as transformações da cidade.

Foi o caso descrito pela escritora Lindanor Celina, ao rememorar o início dos anos 1930, seu tempo de infância e de seus antigos "São Joões". Um tempo e um espaço que foram relembrados idílica e saudosamente. Assim ela relatou algumas transformações advindas com a modernização da cidade: "apesar do asfalto e tudo o mais que constitui a moderna civilização, a lembrança tocante do nosso casarão na rua do Fio, a imensa fogueira armada por meu pai, o aluá magnífico feito por minha mãe, os bolos de milho, as canjicas, o arroz, os primos, afilhados e madrinhas". Celina cita as adivinhações, os banhos de igarapé à meia-noite, as moedas jogadas nas fogueiras e recolhidas no dia seguinte, dadas ao primeiro pedinte que passasse, por meio do qual se saberia o nome do futuro noivo. Em contraste com esta visão romantizada do São João, surge a civilização, a modernidade, com suas novidades e ritmos diferenciados. Assim, lamentava Celina: "É difícil reconhecer nesse São João da beira de piscina, ultra-civilizado, anêmico, urbanizado, o velho São João (...). A nossa civilização

[88] Vidas diferentes: O calceteiro, vida danada. *Amazônia: Revista da planície para o Brasil*, Belém, ano 1, n. 9, 30 set. 1955.

afastou-se tanto da natureza e do provincianismo, que destoa, soa falso tudo isso, toda essa boa vontade em retroceder a um passado de nós tão distante".[89]

Seria o "São João" da literata Lindanor Celina o mesmo das populações suburbanas da cidade em 1955? Possivelmente não. Teria a modernidade nas ruas de terra batida chegado tão violentamente, mudando tudo, ou elementos deste "São João antigo" permaneceram por lá? É possível imaginar que os dois casos ocorreram, tanto a expansão da cidade tendeu a excluir manifestações tidas como marginais, como estas mesmas manifestações permaneceram em outras áreas, com mudanças mais ou menos acentuadas.

Em verdade, as formas da cultura popular em Belém, ou em outros lugares, sempre passam por processos de transformação, estabelecendo hibridismos e alargando ou modificando a "tradição". A "modernidade" se expandindo por determinadas áreas de Belém não pode ser vista nem como um fenômeno homogêneo, nem como um fenômeno que determinaria unilateralmente o fim da cultura popular. Por ora, cabe ressaltar que, mesmo em momentos de maior controle das culturas do povo por parte de autoridades civis e religiosas, a cultura popular se manteve viva e resistente.

Isso ocorreu, por exemplo, na segunda metade do século XIX num momento de rescaldo das agitações políticas da Cabanagem. Analisando festividades populares na Belém daquele período, Carmem Izabel Rodrigues mostrou que, mesmo com uma política de "civilização e controle" por parte das autoridades eclesiais e governamentais, as festas populares mantiveram resistência, muitas vezes se afastando do centro e indo buscar abrigo nos arrabaldes da cidade. Naquele momento, o medo que as autoridades tinham dos ajuntamentos de pessoas em festas se devia ao fato de que a memória dos levantes populares da Cabanagem estava muito presente ainda. O povo reunido e festejando poderia sempre significar uma possibilidade de rebeldia. Muitas tradições da cultura popular marginalizaram-se ainda mais, no sentido de terem se afastado do centro de Belém, ao mesmo tempo em que se hibridizavam, incorporando ora elementos das festas oficiais ora elementos da cultura da população negra, indígena e mestiça.[90]

Guardadas as devidas proporções e a distância histórica entre esses dois momentos, parece-me que a relação entre o "moderno" e o "primitivo", em Belém no século XX, não se apresenta de maneira tão diferente. As fontes das quais disponho mostram que a cidade se transformava, mas mantinha algumas características permanentes. A Belém que

[89] CELINA, Lindanor. Cadê meu São João? *Amazônia: Revista da planície para o Brasil*, Belém, ano 1, n. 6, 30 jun. 1955.
[90] RODRIGUES, Carmem I. Festividades mestiças na Amazônia. *História Revista*, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 235-259, jan./jun. 2009.

crescia e se modernizava mantinha-se separada de outra Belém, subterrânea e marginal. Mesmo que, muitas vezes, contatos fossem estabelecidos, fronteiras fossem ultrapassadas, a cultura das margens mantinha-se como o outro lado da história da cidade, a outra narrativa sobre Belém. Uma narrativa escrita pelas vozes e sons subterrâneos e marginais. Conhece-se, a partir das crônicas jornalísticas, das músicas e de outros relatos, uma Belém de multiplicidade e de personagens típicos, uma cidade que se comunicava, mas que era cindida. Uma cidade que guardava traços de "comunidade" ao mesmo tempo em que se "modernizava".

Belém era também uma "cidade ribeirinha", que se desdobrava para os rios ao seu redor, um lugar cercado de rios. Para entender essa cultura das margens, é necessário que se dê um passo a mais. Na verdade, é necessário que se faça como um ribeirinho e se estabeleça um olhar a partir da hipermargem que cerca a cidade por todos os lados. Reportar-me-ei agora a este aspecto da história de Belém.

A cidade estendida para os rios

Por sua geografia, Belém poderia ser definida como uma cidade ribeirinha, já que foi fundada e cresceu em uma península rodeada pelo rio Guamá e pela baía do Guajará.[91] Como tantas cidades do período colonial amazônico, ela surgiu como consequência de uma dupla expansão: política, referente à conquista do território pela Coroa Portuguesa, e econômica, relacionada às necessidades do extrativismo, comércio e exportação de recursos naturais em geral.[92] Some-se a isso uma expansão religiosa manifestada na presença das muitas Ordens Religiosas que adentraram o vale amazônico.[93]

Belém faz parte do conjunto de cidades da região que surgiu no leito de rios, caminhos naturais para o transporte dentro de densa mata. Pertence a um padrão de

[91] Segundo Penteado (1968), Belém está situada "a pouco mais de um grau de latitude sul, junto à foz do rio Amazonas, às margens de um braço secundário, localmente conhecido como baía de Guajará, a capital do Pará encontra-se a cerca de 120 quilômetros do mar". Conferir: PENTEADO, Antonio R. *Belém – Estudo de geografia urbana*. Belém: UFPA, 1968. v. 1. p. 38.

[92] CASTRO, Edna. Urbanização, pluralidade e singularidades das cidades amazônicas. In: CASTRO, Edna (Org.). *Cidades na floresta*. São Paulo: Annablume, 2008.

[93] REIS, Arthur C. F. *Síntese de história do Pará*. Belém: AMADA, 1972; CHAMBOULEYRON, Rafael. *Povoamento, ocupação e agricultura na Amazônia colonial (1640-1706).* Belém: Ed. Açaí, 2010.

urbanização vinculado às águas, que é o mais antigo e característico da região amazônica e foi mais comum até a segunda metade do século XX, quando as estradas passariam a ter maior importância em determinadas cidades.[94]

Além das águas ao redor de Belém, há também a presença de rios e igarapés, que a retalham em vários sentidos, recortando o seu interior. Segundo o estudo clássico de Antonio Rocha Penteado, é possível reconhecer a existência de níveis variados no seu terreno. O nível mais alto fica entre 15 e 16 metros em relação ao nível médio do mar, o segundo nível está entre 10 a 15 metros, o terceiro entre 5 a 10 metros. O nível inferior, que está abaixo da cota 5, estende-se pela periferia de Belém, seguindo, geralmente, o curso dos inúmeros igarapés que recortam a cidade. São as "baixadas" das quais já me referi anteriormente: "área urbana mais sujeita a oscilações da maré fluvial e que, no tempo das águas é atingida pelas inundações e alagamentos".[95]

Na década de 1960, quando o estudo de Penteado foi publicado, boa parte dos bairros considerados suburbanos citados até aqui estavam nessa última área, ou seja, faziam parte das áreas alagáveis ou que sofriam influência dos rios e igarapés. Na região sul da cidade, margeando o rio Guamá, tem-se os bairros do Guamá, Condor, Jurunas e parte da Cidade Velha. Na região norte da cidade, margeando a baía do Guajará, estavam parte do Reduto, Umarizal, Telégrafo e Sacramenta. Neste momento, a cidade tinha duas grandes fronteiras naturais que dificultavam a sua expansão. Uma era o igarapé do uma, que surgia da baía do Guajará, no extremo norte. A outra, a leste, surgindo do rio Guamá, era o igarapé do Tucunduba. Apenas dois bairros novos superavam essas fronteiras: a Terra Firme, no caso do Tucunduba, e a Marambaia, no caso do Una.

Os rios que cercam e recortam Belém constituem um elemento formativo da vivência econômica, social e cultural da cidade.[96] A presença de inúmeros portos, sobretudo na região sul da cidade, faz com que alguns estudiosos cheguem mesmo a falar em uma "identidade territorial ribeirinha" na orla fluvial de Belém.[97] Por outro lado, segundo um viés

---

[94] CASTRO, Edna. Urbanização, pluralidade e singularidades das cidades amazônicas. *Op. cit.*; CARDOSO, Ana Cláudia D.; LIMA, José Júlio F. Tipologias e padrões de ocupação urbana na Amazônia Oriental: para que e para quem? In: CARDOSO, Ana Cláudia D. (Org.). *O rural e o urbano na Amazônia*: diferentes olhares em perspectiva. Belém: EDUFPA, 2006.

[95] PENTEADO, Antonio R. *Belém – Estudo de geografia urbana*. *Op. cit.* p. 62.

[96] SILVA, Marcos Alexandre P. *A Cidade vista através do porto*: múltiplas identidades urbanas e imagem da cidade na orla fluvial de Belém (PA). 2006. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2006; RODRIGUES, Carmem I. A beira do rio Guamá... um bairro em movimento. In: BELTRÃO, F.; JÚNIOR, A. O. V. (Orgs.). *Conheça Belém, comemore o Pará*. Belém: EDUFPA, 2008.

[97] MALHEIRO, Bruno Cezar Pereira; RIBEIRO, Rovaine; SILVA, Marcos Alexandre Pimentel da. Territórios do uso nas margens da cidade: a identidade territorial ribeirinha na orla fluvial de Belém-PA (Brasil). In:

social, esses cortes dentro cidade interferem nos processos de exclusão e marginalização. Ora, para a maior parte da população pobre que a ocupou em vários momentos de sua história foram reservadas as regiões menos favorecidas, particularmente aquelas onde eram comuns os alagamentos que ocorriam em vários meses do ano, em decorrência de estarem na parte mais baixa da cidade.[98]

Mas como chegamos à configuração socioespacial que pode ser observada no período que estou descrevendo? Vejamos um pouco da história mais antiga da cidade e de como ela se tornou o que é hoje, inclusive do ponto de vista das representações.

Até meados do século XIX, a cidade podia ser conhecida a pé por um indivíduo que se dedicasse a caminhar por suas ruas centrais e pelas passagens mais afastadas. A Belém oitocentista era dividida em três áreas: a primeira era a Freguesia da Sé, localizada na "cidade", área original de ocupação, preferida pelos grupos mais abastados; depois vinha a freguesia de Santa'Anna da Campina, ou simplesmente, Campina, que era a área contígua da cidade, espaço habitado por trabalhadores diversos; por fim, havia a Trindade, localizada na fronteira com os subúrbios.

Uma cidade acanhada tinha obviamente uma vivência tipicamente interiorana, com carroças nas ruas, aguadeiros e leiteiros espalhados por todos os lados. Pelo menos desde o século XIX, o som das ruas da cidade de Belém era o de vendedores de frutas, peixes, pão, assim como de moços de fretes, caiadores, vassoureiros e das lavandeiras de roupa, que usavam as fontes e os igarapés e secavam as peças no próprio espaço público. A cidade, nesse momento, tinha poucas e estreitas ruas centrais, muitos caminhos sem calçamento e muitas picadas adentrando as regiões mais distantes.[99]

Essa cidade pacata iria começar a se modificar mais claramente na segunda metade do século XIX, em decorrência de fatores econômicos de ordem regional. O chamado Período da Borracha levou à constituição de novas rotas de urbanização na região amazônica, bem como alargou as rotas urbanas já existentes. Nesse momento, a economia local viveu hegemonicamente à custa da exportação da borracha natural para mercados externos. Uma importante data para a urbanização geral da região foi a abertura dos rios para navegação em

---

ENCONTRO DE GEÓGRAFOS DA AMÉRICA LATINA, 10., 2005, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005. p. 14627-14640.

[98] RODRIGUES, Edmilson B. *Aventura urbana*: urbanização, trabalho e meio ambiente em Belém. Belém: NAEA/FCAP, 1996; TRINDADE JÚNIOR, Saint-Clair. *Produção do espaço e uso do solo urbano em Belém*. Belém: NAEA/UFPA, 1997; OLIVEIRA, José Aldemir de; SCHOR, Tatiana. Manaus: transformações e permanências, do forte à metrópole regional. In: CASTRO, Edna (Org.). *Cidades na floresta*. São Paulo: Annablume, 2008. p. 41-98.

[99] BELTRÃO, Jane F. A andarilha em Belém, cidade do Pará oitocentista. In: BELTRÃO, J. F.; JÚNIOR, A. O. V. (Orgs.). *Conheça Belém, comemore o Pará*. Belém: EDUFPA, 2008.

1852, ainda sob monopólio de embarcações nacionais. Um pouco mais tarde, em 1867, os rios foram abertos para a navegação internacional, ampliando mais a movimentação de barcos a vapor. As rotas por onde passavam os navios traziam e levavam gentes, produtos e valores culturais, assim como permitiam o aparecimento de portos e povoações. Muitos desses portos e povoados viriam a se tornar cidades no alvorecer do século XX. Como observou Castro: "a borracha representa o momento mais importante da formação da rede urbana, ainda que incipiente, com o povoamento e a formação de cidades em função dos fluxos econômicos".[100] Manaus e Belém sofreram também o impacto dessa economia. Elas eram os dois principais portos de escoamento da produção da borracha, assim como da chegada de produtos e pessoas de fora da região ou de outros países.

A cidade de Belém passou por enormes transformações e muitas delas concorreram no sentido de seu "embelezamento" nos bairros mais nobres e na área comercial. A população cresceu substancialmente, novas ruas foram abertas, freguesias, como as de Nazaré e do Marco, foram criadas, passeios públicos ao modelo francês surgiam para o agrado da elite da borracha e teatros foram erguidos – como o Da Paz, inaugurado em 1878. Houve ainda a construção de novos mercados, bibliotecas, melhor iluminação pública, expansão do esgoto, calçamento de vias, aparecimento de bancos e a construção do cais do porto. Uma série de mudanças urbanísticas feitas para atender principalmente aos interesses e gostos de uma elite que vivia da extração da borracha nos distantes seringais, mas estava de olho nas modas e valores estéticos da Europa.

O período que vai de 1880 a 1910 foi o momento de uma típica *belle époque* amazônica, que se manifestou principalmente em Manaus e Belém, tendo sido amplamente discutida pela historiografia.[101] A *belle époque* amazônica representou um momento de crença na prosperidade e progresso material e foi expressão da euforia e da afirmação da sociedade burguesa local, que até as primeiras décadas do século XX tinha os lucros da economia gomífera como base para sustentação de seu luxo. Conciliavam-se os interesses do capital internacional, voltados a escoar seus produtos industriais a novos mercados e garantir o fornecimento de matérias-primas para a sua indústria, com os interesses da elite local,

[100] CASTRO, Edna. Urbanização, pluralidade e singularidades das cidades amazônicas. *Op. cit.* p. 18.
[101] PENTEADO, Antonio R. *Belém – Estudo de geografia urbana*. *Op. cit.*; DIAS, Edinea M. *A ilusão do Fausto – Manaus (1890-1920).* Manaus: Valer, 1999; SARGES, Maria N. *Riquezas produzindo a Belle époque (1870-1912. Op. cit.*; DAOU, Ana M. *A belle époque amazônica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000; CASTRO, Fábio Fonseca de. *A cidade Sebastiana*: era da borracha memória e melancolia numa capital da periferia da modernidade. Belém: Edições do Autor, 2010.

"identificada com os ideais liberais e com a crença no progresso", como afirmou Ana Daou.[102]

É importante considerar que esse período da história da região amazônica, e de Belém em particular, é fundamental para se pensar as imagens que a cidade passou a construir em torno de si mesma. Em interessante trabalho que buscou mapear a "figuração social" edificada em torno de Belém,[103] Fábio de Castro mostrou como a "Era da Borracha" tornou-se uma imagem mítica do passado dessa cidade a partir do momento em que aquela fase da economia declinou, na década de 1920. A crise deixou um amargo gosto de melancolia e de sensação de perda para parte da população belenense. Essa memória melancólica foi inicialmente costurada pela elite, que viveu esses dias reais e imaginários de fausto e queda, e posteriormente foi assimilada em conjuntos mais amplos da sociedade. A partir dos anos 1940, em meio à já persistente crise da economia local, conformou-se aquilo que o autor chamou de uma "formação ideal-típica construída dentro de um padrão narrativo socialmente sedimentado: uma forma de dizer" sobre a cidade de Belém.[104]

O autor analisou o que seria o devaneio sobre a "Era da Borracha", levando em consideração os anos 1940 até o fim do século XX. As ideias recorrentes dessa "era" são assim resumidas: "- Ideia de um passado fausto, - Ideia de um passado 'modernamente civilizado', - Ideia de uma urbanidade delirante e cosmopolita, - Ideia de destruição ágil e impiedosa dos signos anteriores".[105] Essas imagens produziriam a melancolia sobre a "Era da Borracha", uma estranha e persistente "saudade do que poderia ter sido mesmo sem ter acontecido", no dizer de Fábio de Castro.[106]

A partir das reflexões desse autor, posso dizer que a Belém da virada para o século XX, no que concerne a realização efetiva de modificações na estrutura urbana (o "embelezamento" do centro), tentou se inserir na "modernidade" aos moldes europeus, ao mesmo tempo em que construiu um discurso sobre essa mesma inserção periférica, que terminou em frustração e melancolia. Construiu uma autoimagem de cidade a partir da elite. O autor defende a tese de que a figuração social que existe sobre Belém "corresponde a uma *sensação do moderno* própria às cidades que, localizadas à periferia do capitalismo do século

[102] DAOU, Ana M. *A belle époque amazônica. Op. cit.* p. 8.
[103] CASTRO, Fábio Fonseca de. *A cidade Sebastiana. Op. cit.* p. 9.
[104] *Idem*, p. 10.
[105] *Idem*, p. 28-29.
[106] *Idem*, p. 29.

XIX, tiveram (...) um papel peculiar no sistema de trocas econômicas, ideológicas ou políticas".[107]

Essa sensação de modernidade transformada posteriormente em sentimento de melancolia escondia (e esconde) outra Belém: a Belém da cultura popular, vista como "primitiva" pelos apreciadores da "modernidade", como argumentei na seção anterior. Isso, de certa forma, explica a impressão que os viajantes já mencionados neste trabalho tinham sobre a cidade. Fábio de Castro observou que inclusive pessoas de fora acabaram incorporando essa figuração ideológica. Uma visão que valorizava os bairros e a paisagem arquitetônica identificada com a extinta "bela época". Isso ocorre até mesmo com a crítica universitária em teses acadêmicas, que, a pretexto de narrar a história de Belém, acabam incorporando o discurso melancólico sobre os tempo em que a cidade e seus moradores quase foram "modernos".[108] É como se a representação mais valorizada e aceita da cidade, por parte dos setores que tem maior espaço social para narrá-la, sempre voltasse a uma fase onde os laços entre Belém e o mundo "moderno" estavam supostamente mais próximos. As duas Beléns que surgiram desse fenômeno histórico até hoje ainda não se reconciliaram: "Existem duas Beléns, que não se permutam com tranquilidade: uma, a cidade objetiva, material e, outra, a cidade onírica. A incompatibilidade entre as duas gera certa efusão de melancolia".[109]

Por essa perspectiva, não só Belém era e é dividida em razão de suas territorialidades diferenciadas (o centro e o subúrbio), mas também as narrativas sobre a cidade tenderam, muitas vezes, a silenciar as tradições culturais subterrâneas e marginais. Nessa narrativa, não há espaço para a cidade não bellepoquiana, de sons "primitivos", das margens, suburbana, ribeirinha. Como pretendo mostrar mais adiante, isso foi até certo ponto incorporado na formação das tradições musicais locais. A música das margens suburbanas de Belém nem sempre adentrou o campo das narrativas sobre o lugar. E quando adentrou, o fez por força de seu enraizamento massivo nas margens. Ao abordar a Belém subterrânea, aquela onde existe a cultura e a música popular das "baixadas", tento fugir um pouco dessa visão mítica e de seus efeitos quanto à relação entre cidade e identidade autoconferida. Entender essa persistente macronarrativa sobre Belém é importante para compreender a própria concepção de musicalidade e cultura popular a partir dos bairros de subúrbio. Isso ficará mais claro nos capítulos seguintes desta tese. Feita essa observação, cabe agora retornar ao crescimento da cidade, como vinha descrevendo até aqui.

---

[107] *Idem*, p. 25.
[108] Na obra em questão, Fábio Fonseca de Castro cita alguns exemplos do discurso acadêmico que incorporou o mito da "Era da Borracha".
[109] *Idem*, p. 34.

Assim, na virada do século XIX para o XX, a cidade de Belém já possuía mais uma freguesia, Nazaré. Isso sem contar os distantes distritos, como Benevides, Castanhal, Barcarena, Santa Izabel, todos hoje municípios independentes, mas que, à época, faziam parte dos marcos administrativos da capital paraense. Com a presença de muitos imigrantes nordestinos e estrangeiros, novos caminhos surgiram ou foram ampliados, como a Estrada de Nazareth, Rua São Jeronymo, Estrada de São Brás, José Bonifácio, Rua do Jurunas, Rua Grande da Pedreira, as travessas do Marco da Légua e do sítio da Sacramenta etc. A Cidade Velha e a Campina passaram a ser vistas como regiões inadequadas e insalubres, com alagamentos em certas ruas em determinados períodos do ano.

A elite local passou então a habitar avenidas mais largas, como a Estrada de Nazareth e a de São Jeronymo, assim como as suas transversais, no bairro de Nazaré. Neste processo, o chamado Terceiro Distrito passou a ser uma alternativa de ocupação. Antes, ele era formado por caminhos de terra onde se encontravam as rocinhas, vacarias e sítios. Compreendia uma grande área que incorporava Nazaré, Umarizal, Villa do Pinheiro (hoje Icoaraci) e povoações ao redor da Estrada de Ferro de Bragança. Os palacetes da elite da borracha foram erguidos na parte inicial do bairro de Nazaré, entre o centro antigo e a área de expansão da cidade, rumo aos subúrbios. Assim, tem-se uma rota de expansão rumo ao Norte desde fins do século XIX.

Na área que margeava o centro, mais valorizado no processo de expansão, havia ainda habitantes pobres, dividindo espaço com os palacetes que eram erguidos. Em Nazaré, por exemplo, eram comuns casas nobres fazerem vizinhança a casebres, cortiços, vacarias e altos de lojas. Esses ambientes eram habitados por caixeiros, alfaiates, sapateiros, pedreiros, carapinas, trabalhadores do comércio etc.[110] Aos poucos, parte dessa população foi abandonando o centro e vivendo em áreas mais distantes, mais condizentes com sua condição social.

No outro extremo da cidade, ocorria mais uma área de expansão suburbana, a partir da Cidade Velha, descendo rumo ao sul pela margem do rio Guamá e depois seguindo o caminho natural da margem do rio rumo a leste. Nessa região, já havia ocupações desde o século XVII, se for considerada a presença de populações indígenas e de escravos fugidos que para lá recorriam. Mas foi somente a partir do século XVIII que a área conhecida hoje como

[110] CANCELA, Cristina D. Uma cidade... muitas cidades: Belém na economia da borracha. In: BELTRÃO, Jane F.; VIEIRA JÚNIOR, Antônio O. (Orgs.). *Conheça Belém, comemore o Pará*. Belém: EDUFPA, 2008.

bairro do Jurunas foi progressivamente incorporada à vida da cidade. Com o aterro do igarapé do Piry, no início do século XIX, essa expansão se ampliaria.[111]

A estrada das Mongubeiras foi aterrada, dando ligação entre a parte antiga, o Jurunas e o que seria mais tarde o bairro de Nazaré. Estradas como a de São José foram prolongadas, ligando a Doca do Ver-o-Peso ao Largo de São José, entrada para o Jurunas e áreas mais distantes.[112] Esse caminho foi ampliado no século XX com a ocupação mais densa de bairros como a Condor, Cremação, Guamá e Terra Firme, que formam o cinturão de áreas suburbanas ao sul da cidade, em sua configuração atual.

Em resumo, se o centro era transformado segundo os padrões arquitetônicos dos grupos hegemônicos, desde fins do século XIX as "margens" literalmente se ampliavam, quase sempre seguindo as margens do rio Guamá e da baía do Guajará. Aos poucos, a ocupação de novas áreas foi superando os limites naturais constituídos por igarapés e pântanos. Tinha-se com isso o outro lado da *belle époque*, ainda insuficientemente estudado pela historiografia local.

A história da cidade desde pelo menos o final do oitocentos é também a história da ocupação desses lugares "marginais". É a história da vida das pessoas nestes caminhos naturais, que muitas vezes significaram o símbolo da exclusão socioespacial.

Os rios, igarapés e portos, no entanto, também possibilitavam a realização de sociabilidades e trocas socioafetivas que seriam importantes para a constituição de uma cultura das margens em Belém. O testemunho literário pode dar uma visão mais rica do que falei até aqui. Tomemos pra efeito de exemplo um poema de Adalcinda Camarão, de 1939, que diz assim:

> Igarapé das almas!
> Igarapé dos caboclos
> que não têm roupa nem calçados!
> Igarapé dos predestinados
> que vivem de lá pra cá,
> rio abaixo, rio acima,
> dias inteiros pra chegar no Guajará!
>
> Trazem lenha, trazem frutas,
> trazem peixe do salgado,
> planta, farinha, açaí,
> trazem tudo pro mercado...
>
> De manhã cedo quanta alegria!

[111] O Piry formava um grande pântano que iniciava onde hoje é a Doca do Ver-o-Peso, no centro da cidade, fronteira entre o bairro da Cidade Velha e da Campina. Ele se alongava até a antiga estrada das Mongubeiras e depois descia rumo ao rio Guamá. Formava um das primeiras fronteiras naturais para a expansão da cidade.
[112] RODRIGUES, Carmem I. *A beira do rio Guamá... um bairro em movimento*. *Op. cit.*

> As operárias passam cantando,
> passam sorrindo com os namorados! (...)[113]

Aldalcinda Camarão, poetisa paraense que floresceu na década de 1930, refere-se, neste poema, ao igarapé que ficava no bairro do Reduto, antigo bairro operário de Belém. No início do século XX, a maior parte das fábricas que se instalaram na cidade estava situada neste bairro. O Reduto fazia fronteira com outro bairro já citado aqui, o Umarizal. O igarapé das Almas ou das Armas, como também era conhecido, servia de entreposto para embarque e desembarque de cargas. Até a segunda metade do século XX, ele teve essa função. Só mais tarde, depois de inúmeras intervenções urbanísticas, o igarapé foi fechado e aos poucos o bairro passou por um processo de crescimento e valorização imobiliária.[114]

O igarapé das Almas era um desses espaços que ligavam a cidade ao rio. Ele desaguava na baía do Guajará e de lá corria para as ilhas e outras cidades ribeirinhas da região Guajarina, região do Marajó e outras mais distantes. Era a porta de entrada na capital para muitos "caboclos" que não tinham nem "roupa nem calçados". Estes eram, por sua vez, pessoas que viviam em um eterno vai-e-vem, de Belém para o interior do estado e deste para a capital, "rio abaixo, rio acima". Em suas canoas, vinham o peixe, as frutas e outros tantos produtos extraídos da floresta para abastecer a cidade. No Reduto, esses caboclos encontravam outros caboclos, os operários da cidade moderna, muitos tão interioranos quantos eles, mas que viviam das atividades industriais e possivelmente moravam nos bairros mais afastados do centro de Belém.

O igarapé das Almas é, assim, uma das ligações da cidade com o rio, com o campo, com as inúmeras cidades pequenas e médias do interior do estado e com sua população "cabocla". Esse contato estabelecia aquilo que alguns antropólogos chamaram de um "contínuo folk-urbano".[115] Porém, este não era o único igarapé que ligava a cidade a

---

[113] ADALCINDA, C. Igarapé das almas. *A Semana*, Belém, ano 20, n. 1016, 21 jan. 1939.

[114] TRINDADE JÚNIOR, Saint-Clair. *Produção do espaço e uso do solo urbano em Belém*. *Op. cit.*; SOUSA, Rosana de Fátima Padilha. Reduto 1920-1950: aspectos históricos e iconográficos de um bairro operário. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA: PODER, VIOLÊNCIA E EXCLUSÃO, 19., 2008, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ANPUH, 2008. 1 CD-ROM.

[115] Louis Wirth foi possivelmente um dos primeiros a desenvolver a noção de que não há uma simples oposição entre os mundos rural e urbano, mas uma continuidade, uma relação. Esse elemento é de fundamental importância para se entender a realidade das cidades na Amazônia. Sobre este aspecto, considera o autor: "Em maior ou menor escala, portanto, a nossa vida social tem a marca de uma sociedade anterior, de *folk*, possuindo os modos característicos da fazenda, da herdade e da vila. A influência histórica é reforçada pela circunstância da população da cidade em si ser recrutada, em larga escala, do campo, onde persiste um modo de vida remisniscente dessa forma anterior de existência. Consequentemente não devemos esperar encontrar variação abrupta e descontínua entre tipos de personalidade urbana e rural. A cidade e o campo podem ser encarados como dois pólos em relação aos quais todos os aglomerados humanos tendem a se dispor". Conferir: WIRTH, Louis. O urbanismo como modo de vida. In: VELHO, Gilberto Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1979. p. 92. Muito próximas disso estão as teses de Robert Redfield sobre as variações

lugares mais distantes. Ao redor de Belém existiam dezenas de igarapés e portos. Muitos deles eram feiras ou algum tipo de entreposto comercial, com constante fluxo de pessoas e produtos. Eram espaços de conexão entre o rural e o urbano, entre o interiorano e a capital, como têm mostrado alguns trabalhos mais recentes.[116] De certa maneira, a cidade se desdobrava rumo aos rios, e as populações ribeirinhas, de cidades pequenas e médias. Assim, Belém era, e é até hoje, uma cidade estendida. Exercia influência nas vidas dos moradores de cidades do interior ou de ilhas que circulavam sua parte urbanizada.

Mas se Belém for pensada como uma cidade estendida rumo ao campo (a partir dos seus rios), pode-se também pensar no campo estendido rumo à cidade – é uma via de mão dupla, portanto. Como mostra o poema de Adalcinda Camarão, eram os caboclos que traziam lenha, frutas, peixe do salgado, planta, farinha, açaí e outros tantos produtos. É de se considerar que, além de fazer o transporte destes produtos, realizavam também contatos culturais que influenciavam a vida dos moradores de Belém. É interessante pensar as parecenças ou continuidades de manifestações culturais entre essa cidade suburbana, de igarapés e portos, que se liga ao interior do estado. Um exemplo disso pode ser visto na similaridade das festas desses dois espaços.

Tanto na cidade como no interior as festas sagradas, sobretudo, as festas de santos padroeiros aparentemente mostram-se também como festas de diversão, danças, flertes e namoros. O poeta modernista Bruno de Menezes descreveu essa relação em uma festa poetizada do interior do estado. No poema "Adeus, Anália!...", descreve com riqueza de detalhes o cenário típico das festas interioranas, o altar do santo, as ladainhas, novenários, terços, coroinhas e as moças da redondeza, que "tiravam rezas/santinhas, como a Santa". Mas, nessa conjuntura, também tinha lugar a uma "alva toalha de renda (...) colocada, para a santa

---

culturais na península de Yucatan, no México dos anos 1940. Tais estudos mostraram que, entre comunidades tradicionais – que iam desde aldeamentos indígenas, passando por cidades pequenas e médias, até cidades grandes como Mérida – e os grandes centros urbanos, existem relações de permanências culturais em decorrência dos contatos entres as populações urbanas e rurais. A esse fenômeno Redfield chamou de "contínuo folk-urbano". Em outras palavras, define-se pelo intercâmbio cultural entre o campo e a cidade, e as continuidades de elementos da cultura do campo que permanecem na cidade. Não há uma simples e pura ruptura cultural do indivíduo que vai do campo para a cidade, ele não deixa de conservar elementos de sua identidade cultural anterior e a substituir por uma cultura urbana individualista. Há continuidades, permanências – assim como modificações – nos padrões culturais de migrantes. Há, em resumo, continuidades entre a cultura folk e as culturas urbanas. No caso de Belém, é possível observar tal continuidade, assim como podemos vê-la em maior medida na relação do campo com determinadas áreas suburbanas, onde parece haver maior similaridade de traços culturais. Conferir: REDFIELD, Robert. *Civilização e cultura de folk*: estudo de variações culturais em Yucatan. São Paulo: Martins Fontes, 1949.

[116] GUERRA, Gutemberg. Desenvolvimento territorial na Amazônia: rural e urbano como faces da mesma moeda. In: CARDOSO, Ana Cláudia D. (Org.). *O Rural e o urbano na Amazônia*: diferentes olhares em perspectiva. Belém: EDUFPA, 2006; MARIN, R. A. Portos e trapiches de Belém. In: SIMPÓSIO AMAZÔNIA, CIDADES E GEOPOLÍTICA DAS ÁGUAS, 2003, Belém. *Anais...* Belém: NAEA/UFPA, 2003. p. 78-79; SILVA, Marcos Alexandre P. *A Cidade vista através do porto. Op. cit.*

não olhar as danças profanas"! Na festa descrita pelo poeta, o sagrado dava lugar ao profano, à medida que o poema se desenvolve e as imagens sagradas vão sendo atenuadas. Tem-se aí a festa e a música populares:

> Os instrumentos se afinam, se conversam,
> e os músicos, bem pacholas,
> tocam "choros" dengosos
> que despertam desejos nos dançantes.
>
> Unem-se os pares, juntinhos,
> e as almas, quase medrosas,
> sentem que a Protetora pode ser também Madrinha...
>
> Um samba agita os nervos
> e na música, quase amorosa,
> há um pedido e uma resposta
>
> - 'Me diz teu nome... Quando
> tu tiras reza noutro mês
> - Nós istemo em setembro... Tiro no mês que vem...
> Na festa do Cristo Rei... Me chamo Anália...
> (...)[117]

O poema poderia apontar para várias direções: a Anália que aparece brejeira na festa interiorana criada pelo poeta poderia muito bem ser uma vendedora de açaí do bairro da Pedreira, Guamá, Jurunas ou Umarizal; poderia ser uma lavadeira de roupa que fofocava à beira de um igarapé, no subúrbio de Belém; poderia ser uma brincante de um boi-bumbá ou, talvez, morasse em uma cidade do interior, mas algumas vezes por ano vinha visitar parentes em Belém, quem sabe em grandes eventos religiosos, como o Círio de Nazaré. Os barcos não traziam apenas mercadorias, mas pessoas, cultura, modos de vida, que muitas vezes apresentavam continuidades entre as margens de Belém e outras margens de outras localidades e áreas interioranas. Na cidade, nos seus subúrbios, ou no campo, Anália viveria um clima cultural muito semelhante, com muitas características comuns. Existia, assim, uma relação profunda de continuidade entre as culturas populares interioranas e as da cidade de Belém, a partir de sua conexão com os subúrbios. Os portos, igarapés e rios eram possivelmente os principais elementos dessa conexão.

Casos reais, contudo, também podem dar um modelo de conexão campo-cidade. Para efeito de exemplificação, posso citar duas rápidas passagens da vida de artistas bastante conhecidos no cenário musical do Pará.

Começo por uma parte da história do famoso guitarrista paraense Mestre Vieira, hoje conhecido como o "Rei das Guitarradas".[118] Joaquim de Lima Vieira nasceu em 1934 em

[117] MENEZES, Bruno. Adeus, Anália!... *Amazônia: Revista da planície para o Brasil*, Belém, ano 1, n. 4, 30 abr. 1955.

Barcarena, interior do estado do Pará. Passou parte da vida morando na cabeceira do igarapé Tapuá, distante do centro da cidade. Na infância e juventude, como muitos moradores ribeirinhos do interior da Amazônia, trabalhou em roça, plantando abacaxi, mandioca e outros produtos agrícolas. Também caçava animais silvestres, prática comum em cidades pequenas da região, assim como cortava seringa, fazia carvão e chegou a produzir canoas e instrumentos musicais na prática da carpintaria e marcenaria.

Ainda pequeno, começou a se interessar pela música e, na adolescência, formou um grupo chamado "Irmãos do Samba", com familiares. Sua principal dificuldade, nesse momento, era a oposição do pai, o qual, por ser um português "bravo", não se interessava por música brasileira e nem incentivava seus filhos a tocarem músicas que não estivesse de algum modo associadas à sua terra natal.

Um dia Vieira criou coragem e, em nome do grupo, foi conversar com o pai, a fim de pedir autorização para se apresentarem em uma festa. Vieira começou a falar sobre os instrumentos de Portugal e do fado e, por esse artifício, convenceu-o a aceitar que ele tocasse bandolim (instrumento usado normalmente no fado). Os "Irmão do Samba", então, passaram a ensaiar dentro da casa, o que era proibido até aquele momento. O grupo atuou em Barcarena em meados dos anos de 1950 e acabou se especializando em samba e chorinho. Demônios da Garoa, Ataulfo Alves, Jamelão, marchinhas de carnaval e muitos trios musicais do Rio de Janeiro faziam parte de seu repertório. Vieira aos poucos especializou-se no bandolim e tornou-se, nessa primeira fase de sua carreira, um exímio chorão. Só muitos anos mais tarde, já na fase adulta, é que ele viria a descobrir a guitarra elétrica e passaria a ser conhecido como um guitarrista de lambadas. Mas o que me interessa aqui é um detalhe particular dessa história.

Em Barcarena, na época de sua infância e adolescência, era rara a existência de rádios ou outros meios de circulação de informação sonora da música comercial. Como morava na margem de um igarapé, não existia luz elétrica em sua casa. Vieira afirma que, nessa fase, ele nem sequer sabia como era um bandolim e não tinha recursos para adquirir um exemplar. Ocorre que tanto o acesso às informações musicais que Vieira teve, como o contato com instrumentos e com a rádio se davam nas suas constantes vindas a Belém, onde passava dias vendendo produtos nos portos da cidade. Em uma de suas vindas à capital do Pará, foi à

[118] Vieira foi um dos criadores da "lambada" nos anos 1970. Hoje, o gênero é mais conhecido como "guitarrada". Mais adiante, falarei um pouco mais da trajetória deste artista e de outros guitarristas locais, assim como do contexto que levou ao surgimento da lambada no Pará. A narrativa a seguir tem por base entrevista concedida por Vieira a mim e ao historiador e professor da UFPa José Dias Júnior: Depoimento de Mestre Vieira (Joaquim de Lima Vieira), Barcarena, 9 dez. 2012. Entrevista realizada pelo Prof. Ms. José do Espírito Santo Dias Júnior (UFPA) e Prof. Ms. Tony Leão da Costa (UEPA).

tradicional feira do Ver-o-Peso e, com a ajuda de uma vendedora de uma loja de instrumentos musicais, copiou o modelo do bandolim, desenhando-o no papel. Comprou cordas e trouxe tudo para Barcarena. Seu irmão, que era carpinteiro experiente, construtor de barcos e marceneiro, fez então o seu primeiro bandolim.

Assim como foi em Belém que conseguiu o modelo para a construção de seu Bandolim, foi também nessa cidade que Vieira, e parte de seu grupo, teve contato com as músicas populares da rádio dos anos 1950. Quando ficava alguns dias vendendo mercadorias e recebendo clientes nos portos dos bairros do Jurunas e Cidade Velha, também realizava um aprendizado musical, que era reconstruído no interior do estado.

O resultado de tudo isso foi que aos 14 anos de idade ele acabou indo a Belém para participar de um concurso de calouros em um programa da *Rádio Clube do Pará*. Apresentou um choro de sua autoria, intitulado "Te agasalha", e levou o primeiro lugar no certame. Passava a ser conhecido para além dos limites de Barcarena como "Joaquim do Bandolim", nome mais tarde abandonado, quando o artista passou a fazer lambadas.

Sobre os bastidores do concurso, Vieira relatou a surpresa dos músicos e jurados quando perceberam que um garoto do interior do estado, morador da margem de um igarapé, era um exímio bandolinista e chorão:

> - Tu não é do sítio não!
> - Sou sim, de Barcarena!
> - Não é do sítio, lá não tem músico, nunca ouvi falar de músico de Barcarena. Como é que tu fazes isso?!

Para encerrar esse caso, ressalto ainda o fato de que, em Belém, o artista não só ouvia os sambas e choros na rádio, mas também participava de rodas de viola, festas suburbanas e da apresentação de "jazes" nas casas de conhecidos.[119] "Onde estava tocando um jaze, eu ia!", relatou Vieira.

O caso do "Rei das Guitarradas" que começou como chorão é interessante para percebermos uma das vias da conexão cidade-campo. Na verdade, a conexão é bastante ampla e complexa, pois levou gêneros musicais do Sudeste do Brasil, os quais se nacionalizaram nas

[119] "Jazes" é o termo comumente usado por muitos de meus entrevistados para se referir a bandas de *jazz* ou bandas que se aproximavam da formação instrumental das bandas de *jazz* norte-americanas dos anos 1930 até por volta de 1960, no Pará. O termo "banda de jaze" seria mais ou menos o equivalente a "banda de orquestra" ou "banda de baile", ou seja, grupos instrumentais que existiam antes da difusão de instrumentos modernos e eletrificados, como a guitarra elétrica. Do ponto de vista musical, essas bandas tocavam uma diversidade muito grande de gêneros, indo do samba ao *jazz* propriamente dito, passando por boleros, mambos e, em alguns momentos, músicas "regionais". É, portanto, um termo genérico usado para referir um conjunto musical de festas, grupo que tocava atendendo ao gosto do público em geral.

décadas de 1920 a 1950, por via da cidade de Belém, seus subúrbios e seus portos, às regiões profundas da Amazônia ribeirinha.

Outros aspectos dessa conexão podem ser percebidos no caso de outro artista famoso no cenário da música paraense do século XX. Falo agora de Pinduca, conhecido no Pará e em algumas partes do Brasil como o "Rei do Carimbó".[120]

Aurino Quirino Gonçalves, o Pinduca, nasceu em Igarapé-Miri em 1937.[121] O seu contato com a música também se deu quando ainda era criança. Conheceu a banda de seu pai, depois o "Conjunto Santa Maria", de seu cunhado, e outras bandas de *jazz* da região. A partir dessas primeiras experiências musicais, Pinduca teve contato com um tipo de música folclórica conhecida como banguê. O banguê poderia ser considerado como um gênero com algum parentesco com o carimbó e o samba-de-cacete, que também eram praticados nas redondezas de Igarapé-Miri e em outras cidades próximas.[122] Com cerca de 16 anos de idade veio morar em Belém. Sua intenção era seguir carreira militar. Ao chegar à cidade grande, já atuava como um músico profissional. Destacou-se nesta fase como "pandeirista" e cantor.

O repertório da maior parte dos conjuntos nos quais Pinduca tocou em Belém estava ligado aos gêneros da moda à época, como sambas, marchas, boleros e sambas-canções. Esses grupos não tocavam músicas de caráter folclórico. Banguê ou carimbó eram entendidos na época como música para "barracões" do interior do estado, músicas veiculadas em "festas de santo" de comunidades rurais. Segundo suas informações, mesmo em cidades como Igarapé-Miri, os conjuntos musicais ou os grupos de "jaze" "tocavam para a sociedade" e, portanto, não tocavam carimbó ou outros tipos de músicas vistas como pertinentes ao povo.[123]

Na cidade grande, Pinduca frequentou todos os tipos de espaços, desde os chamados "bailes de subúrbio" até as festas da alta sociedade. Mas, de uma maneira geral, ele

---

[120] Sobre o carimbó, gênero musical folclórico e popular muito importante na história da música paraense, falarei com mais detalhes no próximo capítulo. Por ora, basta considerar que sua importância para a cultura musical local poderia ser comparada ao samba, em se tratando de música brasileira. Ele exerce a condição de uma música de identidade local. Conferir: COSTA, Tony L. Música, literatura e identidade amazônica no século XX: o caso do carimbó no Pará. *Op. cit*.

[121] Salvo exceção, esse perfil biográfico tem por base: 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); e, Depoimento de Pinduca (Aurino Quirino Gonçalves), Belém, 7 mar. 2008.

[122] Banguê, na região do baixo Tocantins, em municípios 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. Conferir: Bangüê. In: SALLES, Vicente. *Vocabulário crioulo. Op. cit.* p. 67-69.

[123] Depoimento de Pinduca, Belém, 7 mar. 2008.

tocava mais nos bairros pobres de Belém ou, como diz, nos clubes da "média para baixa".[124] Depois de passar por vários grupos, em 1959 fundou o que ficou conhecido como "Pinduca e sua banda". Durante a década de 1970, tornar-se-ia um dos protagonistas da difusão comercial do gênero que viria a transformar-se na música identitária do estado do Pará, o carimbó. Antes disso, todavia, ocorreu um caso interessante, uma espécie de redescoberta do carimbó, marcado na memória que o artista construiu sobre sua própria trajetória. Esse fato será usado aqui como exemplo das conexões de que falava acima.

Por volta de meados dos anos 1960, seu conjunto foi se apresentar em "um baile para sociedade" na cidade de Irituia. Ao chegarem à cidade, enquanto a banda preparava seus equipamentos, Pinduca diz ter visto uma movimentação que não convergia para o clube onde iriam tocar à noite, e sim para uma "vicinalzinha que ia para dentro do mato". Por curiosidade, acabou sabendo que se tratava de um "samba", um "carimbó", que iria ocorrer num barracão distante. Assim ele narra a 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 tá sentado no meio da perna mesmo com a viola, o chocalho... Aí tudo, mais, assim de gente! 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 ideia de tocar carimbó que é muito envolvente, né![125]

A partir daí, o artista teria vindo com o desejo de tocar carimbó em Belém, o que passou a ocorrer com alguma dificuldade até a popularização definitiva do gênero na década de 1970.

Não pretendo afirmar com certeza se foi ou não neste momento que Pinduca teve a ideia de tocar carimbó em Belém e se ele teria sido ou não o pioneiro em difundi-lo na cidade grande. Segundo informações orais fornecidas pelo pesquisador Antônio Maurício Dias da Costa, ainda em 1966 a Orquestra Orlando Pereira, da qual Pinduca havia feito parte, lançou um disco de carimbó que circulou em alguns ambientes culturais de Belém.[126] Como mostrarei no capítulo seguinte, mais ou menos no mesmo momento artistas ligados ao mundo

---

[124] *Idem.*

[125] *Idem*. Pinduca narra esta mesma história em seu depoimento para o Museu da Imagem e do Som: 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).

[126] Infelizmente durante a pesquisa não tive acesso ao LP referido pelo pesquisador. Agradeço as observações feitas por Antônio Maurício Dias da Costa, que participou como arguidor no ato da defesa desta tese na Universidade Federal Fluminense.

intelectual da cidade flertavam com o carimbó interiorano e começavam a compor a partir de sua inspiração. Logo, não posso deixar de considerar que outros artistas urbanos (da periferia ou não) também tinham estabelecido algum contato com o carimbó desde meados dos anos 1960, pelo menos. É importante considerar que a imagem que Pinduca ergueu sobre si mesmo constitui-se em uma narrativa memorialística que faz parte da tradição historicamente construída e inventada sobre o carimbó, como mostrarei com mais detalhes no segundo capítulo desta pesquisa. Portanto, não pretendo desenvolver nenhuma tese sobre o "pioneirismo" de um ou de outro artista na difusão urbana do carimbó. Aqui, uso seu exemplo como uma tipificação ideal de uma ralação possível entre os interiores do estado do Pará e a cidade de Belém, o intercambio do rural com o urbano. Com Pinduca, temos uma espécie de redescoberta de um gênero com o qual ele já havia feito contato em sua infância, na cidade de Igarapé-Miri. Carimbó, banguê, samba-de-cacete não eram estranhos ao seu mundo cultural e nem ao universo artístico no qual ele vivia em Belém, tocando na maioria das vezes para festas populares da periferia.

A cidade grande já tinha, no seu entorno, nas suas margens, nos seus subúrbios, os mesmos elementos culturais que possibilitariam que o carimbó fosse aceito. Na verdade, o carimbó já circulava, tal como ocorria no interior do estado, nas festas "da média para baixa", "nos barracões", nas "festas de santo", de bairros como Guamá, Jurunas, Umarizal e Pedreira. Pinduca foi, talvez, o mais importante difusor do carimbó, mas absorveu, assim como outros artistas, um conjunto cultural já existente, que ligava os subúrbios de Belém aos barracões de Irituia, Igarapé-Miri e muitas outras cidades do interior do estado.

Existia um *continuum* cultural que ligava o carimbó de Irituia ao carimbó de Belém, os barracões do interior do estado, em suas "vicinalzinhas", com os clubes suburbanos frequentados por população mais pobre da metrópole. Na margem de Belém, as conexões culturais com o interior do estado e com as comunidades rurais se faziam de forma mais clara. A margem, na verdade, era bem mais ampla do que o limite territorial imediato dos bairros de subúrbio situados na beira do rio Guamá e baía do Guajará. Ela formava uma hipermargem que, às vezes, ligava esses bairros à cultura popular e musical de regiões mais distantes de Belém. Essa hipermargem era, assim, o mundo cultural das populações produtoras da cultura popular. Era o mundo do caboclo urbano, que estava entre a urbe e o campo. A cidade era ribeirinha e provavelmente também cabocla.

A cidade cabocla

Mas afinal quem seriam estes homens e mulheres que habitavam os subúrbios e periferias de Belém? Quem seria o morador típico de Belém ou, pelo menos, quem poderia ser pensado como morador típico da cidade a partir da perspectiva da sua hipermargem?

Talvez a maneira mais interessante de tentar entender o que seria esse personagem consistiria em vê-lo por sua oposição, ou melhor, por aquilo que ele não é. Melhor dizendo, pode-se tentar vê-lo pela comparação com outros agentes, que são representados pelo pensamento médio local como "pessoas de fora". Em uma crônica do jornalista Flaviano Pereira, na revista *Amazônia*, em 1956, há uma interpretação interessante sobre quem seria o morador característico da região. O texto foi publicado em um momento de transformações aceleradas na sociedade paraense em virtude de um amplo processo migratório que estava em curso. Antes de ir ao texto, é necessária uma rápida explicação sobre o contexto sob o qual ele foi publicado.

Ocorre que, na década de 1940, a Amazônia começava uma nova fase de inserção na economia mundial como fornecedora de borracha natural. Com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, as tropas japonesas pouco a pouco haviam ocupado as colônias europeias no sudeste asiático, até então fornecedor desse produto ao mercado ocidental. Por volta de 1942, os exércitos japoneses já dominavam 95% da plantação de borracha mundial e impediam o fornecimento aos países aliados (EUA, França, Inglaterra e URSS). Surgiram, assim, os "Acordos de Washington", que restabeleciam o Brasil e a Amazônia como fornecedores estratégicos da borracha para o mercado ocidental, em particular, para os EUA.

Na Amazônia, foi criada uma estrutura que deveria fazer os acordos funcionarem o mais rápido possível. Novas instituições financeiras foram erguidas, como o Banco de Crédito da Borracha S. A. (BCB), posteriormente transformado em Banco de Crédito da Amazônia S.A. (BASA). Um dos problemas mais evidentes era a falta de trabalhadores disponíveis para o trabalho nos seringais. Para solucionar tal questão, foram criadas instituições de saúde e saneamento, como o Serviço Especial de Saúde Pública (SESP), e órgãos necessários para arregimentação de mão de obra para o empreendimento. Buscava-se o que ficariam conhecidos como os "soldados da borracha". Nesse momento, surgiram entre outros, o Serviço de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia (SEMTA), a Comissão Administrativa do Encaminhamento de Trabalhadores para a Amazônia (CAETA) e a Superintendência de Abastecimento do Vale Amazônico (SAVA).

Essa estrutura, na verdade, não diminuiu a precariedade das condições de trabalho e arregimentação dos trabalhadores que vieram para os seringais. A grande maioria foi trazida do Nordeste, com a promessa de trabalho de qualidade e uma futura aposentadoria. Também vieram sob o compromisso por parte do Estado de possibilitar o retorno deles para seus lugares de origem. Essas promessas, na maior parte das vezes, não foram cumpridas.[127]

Na verdade, a economia de guerra na Amazônia fez abrandar o projeto de colonização do governo Vargas para a região. O famoso "Discurso do Rio Amazonas", realizado em 1941, em Manaus pelo presidente, anunciava exatamente o contrário do que se deu a partir de 1942: "O nomadismo do seringueiro e a instabilidade econômica dos povoados ribeirinhos devem dar lugar a núcleos de cultura agrária, onde o colono nacional, recebendo gratuitamente a terra desbravada, saneada e loteada, se fixe e estabeleça a família com saúde e conforto".[128] Ao contrário disso, os "soldados da borracha" não acharam aqui nem sinal das terras desbravadas, saneadas e loteadas onde pudessem se fixar. Do projeto varguista para fixação de colonos em terras supostamente vazias em uma "marcha para oeste", em busca do desenvolvimento econômico e da maior integração nacional, sobrou, na verdade, uma guerra pela produção de borracha e condições precárias de imigração e vida na região.[129]

Um dos resultados práticos disso foi o abandono dos postos de trabalhos nos seringais pelos imigrantes, que acabavam fugindo para as cidades paraenses. O texto de Flaviano Pereira fala exatamente disso. O artigo é carregado de preconceito, tem uma visão extremamente negativa em relação aos nordestinos e valorativa em relação ao que ele chama de "caboclos" da Amazônia. Seu texto será usado aqui como um exemplo do pensamento médio sobre a "população regional". Seu contexto é datado, mas é possível, a partir dele, fazer algumas generalizações que serão úteis para meus argumentos.

Para o autor, o imigrante nordestino era, antes de tudo, um caminhante, que não se contentava com o trabalho: "era uma luta titânica não só para mantê-los no serviço, como também de detê-los na sua marcha constante", dizia.[130] Afirmava que esse "vai-e-vem" traria vários problemas para cidades da região, como para a cidade de Santarém, visitada pelo

---

[127] BEZERRA NETO, José M. A economia da borracha e o esforço de Guerra: os soldados da borracha na Amazônia. In: FILHO, A.A.; JÚNIOR, J.A.; NETO, J. M. B. *Pontos de história da Amazônia*.Belém: Paka-Tatu, 2000.v. 2.

[128] VARGAS, Getúlio*apud* SECRETO, María Verónica. Conquistar a terra, dominar a água, sujeitar a floresta: a fronteira amazônica no governo Vargas. In: CHAMBOULEYRON, Rafael; ALONSO, José Luis R. P. (Orgs.). *T(r)ópicos de História*: gente, espaço e tempo na Amazônia (séculos XVII a XIX). Belém: Ed. Açaí/Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia (UFPA)/Centro de Memória da Amazônia (UFPA), 2010. p. 262.

[129]*Idem*.

[130] PEREIRA, Flaviano. Belém: grande hotel da Amazônia. *Amazônia: Revista da planície para o Brasil*, Belém, ano 2, n. 15, 31 mar. 1956. Todas as citações seguintes são deste texto.

jornalista à época da guerra: "Certa vez, de uma leva de duzentos homens, três dias depois, estavam cento e pouco, com as respectivas famílias, 'hospedados' debaixo da ponte daquela cidade".

O autor indiretamente acabava mostrando os motivos dos imigrantes tinham para voltar à terra natal. Isso derivava das péssimas condições de trabalho que encontravam ao chegar ao Pará e da sempre renovada esperança da possibilidade de chuvas em sua terra natal. Cita a fala de um trabalhador que diz: "– Fico não, 'doutor'; já me disseram que em Carirí tá chovendo. Isso lá é serviço pra homem... doutor. Sou bicho não! Bicho é que anda no mato!".

Porém, a visão sobre o nordestino é bastante matizada de preconceitos. Seria a vontade imperiosa do "vai-e-vem" e um caráter supostamente violento que determinariam suas caminhadas: "Homens que são capazes de matar, imolar sua vítima. Matar, enterrar uma faca em seu semelhante, é mais fácil do que trabalhar". E mais adiante complementava essa ideia: "É o peregrinar, é a vadiagem, incrementada pela nossa boa fé e pelo nosso sentimentalismo. São homens parados, vivendo de esmolas, contanto que se não lhe dê trabalho". Segundo a sua interpretação a respeito da índole nordestina, uma vez que o trabalho fosse oferecido a esses homens, logo se voltariam a caminhar sem rumo certo, como se houvesse uma necessidade inata a essa condição.

Nesse contexto, o Pará seria o "Grande Hotel da Amazônia", fruto da incapacidade dos governos dos estados nordestinos de controlar o êxodo para o Norte. E Belém, por sua vez, seria a "grande e confortável sala" por onde esses imigrantes chegavam e se estabeleciam, trazendo todo tipo de desordem social. Dizia:

> O retirante novo e até de certa idade, logo ao chegar aqui, na sua maior parte foge e fica perambulando pela cidade até encontrar a "proteção" de um ladrão, de um vigarista para se jogar na vida ilegal de nossa cidade. A "marretagem" enche as nossas ruas, os ladrões e vigaristas sobem de números, fazendo crescer as nossas despesas com o pessoal para fiscalizá-los; as facas reluzem e ficam tintas de sangue: a vida não vale mais nada.

Para Flaviano Pereira, os imigrantes tomavam conta da cidade, dormiam nas ruas, nas praças, nos mercados públicos e praticavam todo tipo de comércio, legal ou ilegal, além da mendicância: "Eles vendem tudo, até liamba. Nas esquinas, cegos aleijados, outros sem defeitos, tocam viola, cantam e pedem esmolas. A nossa cidade tem um aspecto triste de miséria e exploração". Os hospitais públicos ficariam lotados, pois teriam que atender a essas novas ondas de pessoas. Em sua visão, seria necessário que o governo tomasse providências, de modo a fazer esses braços "vadios" trabalharem, produzirem para a riqueza do estado.

E em oposição a este estado de coisas, finalmente Flaviano Pereira desenhou um espectro do "caboclo" da Amazônia, o qual, se por um lado, o mostrava como protagonista em oposição ao migrante supostamente "preguiçoso" e "vadio", por outro evidenciava também as representações que pesavam sobre este mesmo personagem pelos moradores do Pará. Assim, se perguntava: "Caboclo Amazônico, por que não nasceste em Yaku ou Kuchino?". E prossegue, afirmando que se o caboclo figurasse como um indivíduo de fora, um estrangeiro em terras amazônicas, as visões depreciativas que pesassem sobre ele deixariam de existir. Argumentava:

> Então, quando tu chegasses em um navio, grande, com o nome de um "Marú" qualquer, os repórteres marítimos, tão caboclos como tu, fariam grande estardalhaço, tirando retratos que, no outro dia, eram transformados em clichês e postos nas páginas principais, acompanhados de manchetes, com o consulado dando entrevistas e presentes do "sol nascente".

Neste texto de Flaviano Pereira, é possível verificar a ideia de que o produto da região não seria valorizado pelas autoridades e pelas próprias populações locais. Segundo o pensamento mediano, o caboclo era visto como elemento negativo. Ele, por si só, nunca poderia levar o Pará e a Amazônia ao progresso desejado. Essa seria uma visão equivocada, na opinião do jornalista. Indo em sentido contrário a essas ideias, o autor argumentava ironicamente que o "caboclo" da Amazônia deixaria de ser hostilizado e marginalizado apenas se estivesse na condição de "estrangeiro": "deixarias de ser preguiçoso, indolente, incapaz; deixaria as ribanceiras e os tapirís, andarias com máquinas fotográficas caríssimas tirando os quadros miseráveis da terra dos outros, com a barriga cheia, 'pés calçados' e boas roupas". O texto finaliza mostrando uma visão positivada da ação do caboclo em sua própria terra:

> Mas, caboclo amazônico, só tu aguentas, realmente a luta com a Amazônia; só tu sabes abrir clareiras a terçados, que deixa a tua mão tão grossa como se fosse de madeira; só tu embarcas nas canoas veleiras e nos barcos para, nas noites chuvosas, levantar o gado que vem para Belém. Só tu passas dias, noites, nas "curiacas", dentro das tempestades, molhado até a medula, para trazer peixe para a capital. Só tu sais às horas mortas, dentro das noites escuras, para gapuiar nos igarapés e também para trazer a fruta para a "cidade das mangueiras" [Belém].
> Enfim, caboclo amazônico, tu és assim porque não nasceste numa pequena ilha do Pacífico. Então, ao invés de infeliz, precisando de tudo, tu virias mandar e rir, nessa terra que é de todo mundo e só não é nossa.

Está contida nessa ideia de "caboclo" a concepção de que a população local é "autêntica" e adaptada aos usos da natureza e dos recursos regionais. Essa percepção, por sua vez, ia à contramão dos preconceitos mais comuns sobre este mesmo personagem, pelos quais era visto como preguiçoso, indolente e símbolo do atraso da região amazônica. O texto de

Flaviano Pereira permite ver os dois lados da moeda em relação à visão sobre o caboclo. Em uma ou em outra, a imagem do caboclo é a do personagem afixado ao meio ecológico e social da região e, aparentemente, estaria em oposição aos novos moradores que chegavam do Nordeste.

Seu artigo aproxima-se, em muitos sentidos, de vários outros documentos sobre o caboclo da Amazônia. Suas ideias não são isoladas, pertinentes a um indivíduo que via os acontecimentos migratórios com preocupação e desgosto. Encontrei inúmeros documentos de diversas origens e formas nos quais esse termo é assim representado. O caboclo, nessa perspectiva, seria um ser quase autóctone, inerte, isolado, que não teria absorvido as experiências histórias de chegadas de outros contingentes populacionais, tão marginais quanto ele. De certa maneira, representaria uma Amazônia autocontida em si mesma, como uma parte do mundo isolado, tão inerte quanto o caboclo.

É curioso perceber que essa ideia, de alguma forma, constituiu uma estrutura mental de longa duração no pensamento sobre a Amazônia. Mesmo hoje, é possível perceber um discurso mais ou menos difuso que coloca o caboclo e a cultura cabocla em oposição a um mundo de mudanças, onde fluxos de pessoas e experiências históricas são aos poucos incorporados. Parece-me que essa visão também se fez presente no discurso acadêmico sobre a Amazônia. Isso se deu inicialmente na perspectiva histórica, que ressalta o isolamento político-administrativo dessa região em relação ao restante do Brasil desde o período colonial. Fato inquestionável, ao que parece.[131]

No que se refere à análise cultural propriamente dita, parece-me que alguns autores incorporaram a tese da "autonomia" político-administrativa e a usaram para o tema da cultura cabocla. Posso citar um exemplo importante nesse sentido. O poeta e crítico Paes Loureiro assim argumenta: "A cultura amazônica (...) tem suas raízes fincadas numa trajetória histórica marcada por dois elementos fundamentais - identidade e isolamento".[132] Isso, por sua vez, levaria não só à constituição de uma prática altamente adaptada ao universo natural amazônico, mas também a uma forma de ver o mundo marcado pelo devaneio e pelo encantamento frente à natureza monumental. Assim, ele argumenta: "integrados ao meio, os

[131] Veja-se, por exemplo, o caso de Artur César Ferreira Reis, segundo o qual: "a Amazônia, do ponto de vista de sua organização político-administrativa, como parte integrante do império que Portugal construía pelo mundo afora, compunha uma área sem vínculos de subordinação com o Brasil. Era inteiramente autônoma" (REIS, Arthur *apud*LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura amazônica*: uma poética do imaginário. In: LOUREIRO, João de Jesus Paes. *João de Jesus Paes Loureiro*: obras reunidas. São Paulo: Escrituras Editora, 2001. p. 30). A percepção da "autonomia" da Amazônia por vezes metamorfoseia-se em uma concepção de isolamento em se tratando da cultura local.

[132] *Idem*, p. 29.

caboclos, na condição de pescadores, caçadores, mateiros, plantadores, remadores etc. seguem as nuances de uma natureza monumentalizada pelas suas grandes proporções, que lhes exige criatividade e os instiga a compreensão imaginativa".[133] O mundo caboclo formaria uma porção à parte do restante da sociedade brasileira, tanto no que concerne aos usos e costumes como também as representações que esse personagem criaria sobre seu próprio meio. "Identidade" e "isolamento" seriam as palavras-chave desse processo. Vale à pena ler uma síntese dessa visão, ainda de acordo com Paes Loureiro:

> A predominância numérica dos índios e caboclos durante alguns séculos, a economia apoiada no extrativismo da floresta, na qual o caboclo constitui um elemento-chave em face do saber acumulado sobre o hábitat natural, e a persistência da cultura cabocla diante das outras contribuições que viriam a ocorrer nas últimas décadas foram fatores que atuaram sobre esse universo isolado, a fim de conferir à sociedade que nela vive características singulares que a diferenciam no conjunto da sociedade nacional.[134]

Quero ressaltar a noção de "persistência da cultura cabocla diante das outras contribuições". Paes Loureiro argumenta que esse isolamento persistiu até a década de 1960, quando Belém e a região amazônica começaram a ser integradas ao mundo nacional a partir de estradas. Não pretendo aqui desconsiderar as peculiaridades do processo histórico da formação de uma cultura cabocla, nem pretendo afirmar que não haja, de fato, uma cultura cabocla que se diferencia de outras culturas de outras partes do Brasil e do mundo. O fato do isolamento talvez não possa ser negado, mas é possível ser relativizado.

Parto do princípio de que a cultura cabocla é, na verdade, fruto de muitos processos de chegadas. Inclusive a chegada de nordestinos, de que nos fala o artigo de Flaviano Pereira. O caboclo, enquanto fenômeno histórico, não é apenas a representação da relação entre a "população local" em oposição ao mundo cultural "de fora". Ele é mais do que isso. Entendo que o caboclo, como categoria heurística, pode ser pensado pelas seguintes características: a) é um ser híbrido, fruto de muitos processos de chegadas e encontros de populações diversas que tiveram na região amazônica um campo para sedimentações de experiências históricas; b) esses encontros ocorreram dentro em um contexto de exploração colonial e escravidão, no qual as populações subalternas estiveram na maior parte da história da Amazônia; c) por conta dessa condição subalterna, o "caboclo" carrega consigo uma série de preconceitos atribuídos pelo pensamento médio local – logo, ele é fruto de processos de marginalização prática e simbólica (como resultado da condição de ser/estar na margem da sociedade, em vários sentidos); d) por tudo isso, constitui uma cultura popular cabocla própria

[133] *Idem*, p. 38.
[134] *Idem*, p. 37.

que, de acordo com minha perspectiva, é dinâmica e tendeu a incorporar constantemente novos códigos e elementos do mundo mais amplo. No caso do caboclo urbano, o morador dos subúrbios de Belém, pesa ainda o fato de ele viver sob uma condição ambivalente entre o mundo "moderno" e "progressista", típico das metrópoles, e o mundo da cultura interiorana regional. Ele é a ligação da cultura cabocla com o mundo urbano das margens.

Feitas essas afirmações iniciais, preciso melhor explicá-las.

Há que se considerar, antes de qualquer coisa, o fato de que o caboclo, como população "típica" imaginada, é, na verdade, o resultado de uma constante acomodação de processos de chegada de populações e adaptações ao mundo amazônico em contextos históricos diferentes. É fruto de estratégias governamentais de conquista e ocupação do território, que remontam ao período colonial, quando, para o governo português, eram necessários tanto a ocupação como o contato e o controle da mão de obra indígena. Assim, no século XVII, a Coroa Portuguesa e o Conselho Ultramarino tiveram constante ingerência e intervenção no incentivo à vinda de degredados, soldados e açorianos para a região.[135]

Políticas de mestiçagem e controle sobre as populações locais foram incentivadas desde cedo. O historiador Décio Guzmán estudou o processo de mestiçagem na região do rio Negro e mostrou um quadro de contatos que remontam ao século XVIII. Data de 1755 um importante alvará que recomendava e dava vantagens aos portugueses que casassem com índias e habitassem a região. Proibia-se a discriminação aos mestiços nascidos destas uniões, dava-lhes preferência de acesso aos cargos públicos e, ao mesmo tempo, proibia-se o uso do termo "cabouclo", visto como injurioso e ofensivo. Essas ações faziam parte de uma política de ocupação territorial e aproximação com os índios. Em 1757, com o Diretório dos Índios, reforça-se a necessidade de casamentos e punição para os casos de discriminação. Guzmán argumenta que havia muito mais contato do que se costuma pensar, inclusive nas fronteiras entre as várias colônias do norte da América do Sul. No século XIX, esse processo se amplia: "Em toda a área do Rio Negro, a circulação de indivíduos e famílias entre as fronteiras nacionais dos países amazônicos é outro fator que contribui para a indefinição da classificação social das comunidades caboclas".[136] Ocorria um constante "fluxo e refluxo das populações

[135] CHAMBOULEYRON, Rafael. Degredados, açorianos e migrantes: o povoamento português na região amazônica (século XVII). In: CHAMBOULEYRON, Rafael;ALONSO, José Luis R. P. (Orgs.). *T(r)ópicos de História*: gente, espaço e tempo na Amazônia (séculos XVII a XIX). Belém: Ed. Açaí/Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia (UFPA)/Centro de Memória da Amazônia (UFPA), 2010. p. 27-46.

[136] GUZMÁN, Décio A. Índios misturados, caboclo e curibocas: análise histórica de um processo de mestiçagem, Rio Negro (Brasil), séculos XVII e XIX. In: ADAMS, Cristina; MURRIETA, Rui; NEVES, Walter (Eds.). *Sociedades caboclas amazônicas*: modernidade e invisibilidade. São Paulo: Annablume, 2006. p. 77.

'caboclas' que circulam e se conectam há séculos, separadas apenas por iniciativas dos Estados nacionais e de suas ideologias".[137]

Esses contatos foram, na realidade, uma constante na história da Amazônia como um todo, não se limitando à região do rio Negro, e mostram uma dinâmica muito mais ampla do que se costuma pensar. Outros estudos também indicam o permanente fluxo e refluxo de populações e, em particular, a presença de grupos subalternos, como negros, indígenas, brancos pobres e desertores. Assim, por exemplo, a circulação das ideias iluministas, as notícias sobre a revolução negra do Haiti, de 1792, e as revoltas *maroons* na Jamaica e nas Guianas, entre 1795 e 1797, chegavam pelas fronteiras da Amazônia portuguesa com as colônias espanholas e francesas ao norte.[138] Essa circulação de ideias atingia os grupos intelectualizados da sociedade, mas também influenciava grandemente os contatos entre populações pobres, negras, indígenas e mestiças. Tais ideias estavam presentes na população cabocla e indígena, que se levantou nos vários motins políticos da fase da Cabanagem.[139]

Uma segunda onda migratória importante se deu com o surgimento da Companhia de Comércio do Maranhão, em 1682, a qual tinha como tarefa monopolizar a realização do tráfico de escravos africanos, atividade que até então ocorria com alguma dificuldade. Buscava-se resolver o problema dos colonos da Amazônia, impedidos oficialmente de escravizar a população indígena, ao mesmo tempo em que se reafirmavam relações com porções estratégicas da África. Constituía-se uma rota comercial e migratória importante, chamada pelo historiador Rafael Chambouleyron onde "conexão do Atlântico Equatorial".[140]

---

[137] *Idem*, p. 78.

[138] Conferir: NUNES, Benedito; FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Luzes e sombras do iluminismo paraense. In: NETO, José Maia Bezerra; GUZMÁN, Décio de Alencar (Orgs.). *Terra matura*: historiografia e história social na Amazônia. Belém: Paka-Tatu, 2002. p. 19-28.

[139] RICCI, Magda. O fim do Grão-Pará e o nascimento do Brasil: movimentos sociais, levantes e deserções no alvorecer do Novo Império (1808-1940). In: PRIORE, Mary del; GOMES, Flávio dos Santos (Orgs.).*Os senhores dos rios*. Amazônia, margens e histórias. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003. p.165-193.

[140] CHAMBOULEYRON, Rafael. Escravos do Atlântico equatorial:tráfico negreiro para o Estado do Maranhão e Pará (século XVII e início do século XVIII). *Revista Brasileira de História*, v.26, n.52, p. 79-114, 2006. p. 95. É importante ressaltar que aos poucos estudos mais recentes têm mostrado uma outra configuração para o processo de ocupação da região amazônica. Nesse bojo, ocorre a crítica à historiografia tradicional, que viu a presença africana na Amazônia como tema de segunda importância. Para Vergolino-Henry e Figueiredo, três fatores explicam esta historiografia tradicional: "Em primeiro lugar, não se repensar a ideia de que a mão de obra africana teria sido inexpressiva porque o 'ciclo das drogas do sertão' teria se valido exclusivamente da mão de obra indígena. Em segundo lugar, não se aprofundar a reflexão sobre os 'diferentes empreendimentos agrários' na região, que dependiam da mão de obra escrava. E, finalmente, o fato de se tentar explicar a Amazônia a partir do modelo da *plantation* da região açucareira. Justamente como a Amazônia não teria se enquadrado nesse modelo, o negro 'se tornou um elemento ausente na construção da sociedade amazônica'". Conferir: VERGOLINO-HENRY, Anaíza; FIGUEIREDO, Arthur Napoleão. *A presença africana naAmazônia colonial*. Uma notícia histórica. Belém: Arquivo Público do Pará, 1990. p. 80. Além dos trabalhos de Vergolino-Henry e Napoleão Figueiredo, e de Rafael Chambouleyron, posso também citar como importante na revisão dessa historiografia as produções de Vicente Salles. Consultar: SALLES, Vicente. *O negro na formação da sociedade paraense*. *Op. cit.*

Com a maior presença negra na região a partir do final do século XVII, ampliam-se os contatos interétnicos entre negros e a população local, sobretudo a população que se encontrava em condição marginal na estrutura colonial. Nessa perspectiva, é importante ressaltar o papel dos contatos interétnicos realizados nos lugares de resistência e nos momentos de revoltas coletivas. A história da Amazônia é também a história de contatos em quilombos e ajuntamentos de pessoas "marginais" em determinados momentos. Esses lugares muitas vezes eram incorporados ao cotidiano do mundo colonial. Mesmo com a perseguição das autoridades, os quilombolas mantinham relações comerciais, religiosas e culturais com as cidades. Em várias regiões da Amazônia, esse fenômeno pode ser presenciado durante o período colonial e o século XIX.[141] Isso significa que o caboclo é também fruto do contato do nativo com o escravo negro trazido da África. Assim, ele poderia muito bem ser visto como o equivalente ao indivíduo afroindígena, que deu forma à boa parte da população de regiões como o Marajó, por exemplo, analisadas por Agenor Sarraf Pacheco:

> Nesses ambientes inter-relacionais desvelam-se espaços de moradia, trabalho, celebrações religiosas e territórios onde índios, negros e afroindígenas, operando com astúcias de suas memórias, (re)produzem e (re)afirmam cosmologias, imaginários e representações de vida. Com isso, criaram artimanhas para enfrentar variadas formas de controles, domesticações e dominações estabelecidas por poderes oficiais em torno de suas linguagens, relacionamentos amorosos e de amizade ou outras práticas sociais e lutas culturais tatuadas em seus corpos e mentes.[142]

Em se tratando das áreas mais próximas ao que hoje se entende por região metropolitana de Belém, são conhecidas comunidades quilombolas que fincaram morada nas redondezas dos rios Tocantins, Guamá, Acará, Inhangapí, Capim e tantos outros. Desde o século XVIII, essas áreas formaram um cinturão de agricultura camponesa, onde se plantava arroz, algodão, açúcar, feijão, mandioca etc. e, consequentemente, formaram espaço para fugas e construções de territórios alternativos à colonização.[143] O que chamo hoje de

---

[141] A este respeito ver, por exemplo: ALONSO, José Luis R.P. Daquele péssimo mocambo. In: CHAMBOULEYRON, Rafael; ALONSO, José Luis R.P. (Orgs.). *T(r)ópicos de História*: gente, espaço e tempo na Amazônia (séculos XVII a XIX). Belém: Ed. Açaí/Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia (UFPA)/Centro de Memória da Amazônia (UFPA), 2010.p. 117-140; BEZERRA NETO, José M. Migrantes do cativeiro. O tráfico entre províncias e os escravos ingressos no Pará, século XIX. In: CANCELA, Cristina D.; CHAMBOULEYRON, Rafael (Orgs.). *Migrações na Amazônia*. Belém: Ed. Açaí/Centro de Memória da Amazônia/PPGA, 2010; BEZERRA NETO, José M. Nas terras do Cabo Norte: fugas escravas e histórias de liberdade nas fronteiras da Amazônia setentrional (século XIX). *Op. cit.*. Para o caso dos mocambos do trombetas, verificar: FUNES, Eurípedes A. Mocambos do Trombetas: memória e etnicidade (séculos XIX e XX). In: PRIORE, Mary del;GOMES, Flávio dos Santos (Orgs.).*Os senhores dos rios*. Amazônia, margens e histórias. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003. p. 227-258.

[142] PACHECO, Agenor Sarraf. Astúcias da memória: identidades afroindígenas no corredor da Amazônia. *Revista Tucunduba*, Belém, v. 1, n. 2, p. 40-51, 2011. p. 45.

[143] Uma visão panorâmica dos quilombos próximos a Belém pode ser encontrada em SALLES, Vicente. *O negro na formação da sociedade paraense*. *Op. cit.* Para um estudo de caso das relações entre comunidades

hipermargem da cidade de Belém é fruto desse processo de territorialização, muitas vezes representando a formação de sociedade de fugitivos, que, mesmo perseguidos pelos poderes policiais oficiais, mantinham contatos comerciais e culturais com a capital do Pará. Hoje, muitas dessas áreas são partes da periferia da cidade de Belém. Logo, ao pensar no caboclo, não posso deixar de imaginar que ele também se alimentou das "formas culturais estereofônicas, bilíngues ou bifocais originadas pelos – mas não mais propriedade exclusiva dos – negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória", fruto da diáspora negra no atlântico, como afirma Paul Gilroy.[144]

O caboclo também tem um pouco da experiência histórica dos colonos que, em alguns momentos, vieram com o objetivo de ocupar terras locais, especialmente no "período da borracha". Muitos deles eram estrangeiros, como espanhóis, italianos, portugueses, americanos, japoneses e judeus marroquinos. Mas eram, nomeadamente, cearenses e maranhenses fugindo das secas e da miséria, em vários ciclos, desde o fim do século XIX até o período da Segunda Guerra Mundial. Quando Flaviano Pereira escreveu seu texto, exaltando a população local e estigmatizando os migrantes nordestinos, esqueceu que inúmeras ondas migratórias haviam ocorrido anteriormente e, possivelmente, o caboclo já não era mais o mesmo. Calcula-se que, entre 1850 e 1920, cerca de 300 mil nordestinos migraram para a Amazônia. A maioria era constituída por cearenses e maranhenses. Parte destes indivíduos ficou em seringais e cidades do Pará. Entre 1875 e 1900, mais de 16 mil espanhóis, portugueses e italianos chegaram à área para ocupar colônias estabelecidas na região do Salgado. Parte desses acabou se estabelecendo em Belém. Isso sem contar o período no qual foi produzido o texto de Flaviano Pereira e outros momentos posteriores.[145]

Em resumo, ressalto os aspectos que, para mim, representam o sentido central do entendimento acerca da categoria "cabocla", como pretendo usar neste trabalho: entendo o caboclo como um campo de sedimentação de múltiplas experiências históricas da condição subalterna na Amazônia. Esse fato contribuiu para a constituição de uma cultura das "margens": sejam as dos rios do interior do estado, sejam as dos bairros suburbanos de Belém

---

quilombolas e a cidade de Belém desde o século XVIII, ver: MARIN, Rosa Acevedo; CASTRO, Edna. *No caminho de pedras de Abacatal*: experiência social de grupos negros no Pará. Belém: NAEA-UFPA, 2004.

[144] GILROY. Paul. *O atlântico negro. Op. cit.* p. 35.

[145] ALENCAR, Edna F. Gentes de todas as paragens: retratos da migração no Pará; LACERDA, Franciane G. Vida cotidiana em núcleos coloniais do Pará na virada do século XIX para o século XX; e SARGES, Maria N. Tauromachia, Tauromania: migrantes galegos e práticas culturais em Belém na virada do século XIX para o XX. In: CANCELA, Cristina D.; CHAMBOULEYRON, Rafael (Orgs.). *Migrações na Amazônia*. *Op. cit*. Para um balanço dos processos migratórios na região amazônica nos dias atuais, conferir: SILVA, Sidney Antonio da (Org.). *Migrações na Pan-Amazônia*: fluxos, fronteiras e processos socioculturais. São Paulo: Hucitec; Manaus: Fapeam, 2012.

do Pará. Essa condição também vinha acompanhada da estigmatização da figura do caboclo, aspecto que já foi estudado por outros autores e merece ser mencionado aqui para que se conclua esta seção.

Analisando esse termo a partir de uma comunidade do interior do estado, Deborah Lima chegou a uma conclusão muito importante para minhas observações. Ela afirma que a palavra "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. Este conceito teria duas formas de emprego: um sentido mais coloquial, feito pelo "senso comum", e um sentido ligado a um discurso mais especializado ou antropológico. No primeiro caso, o caboclo é representado concomitantemente a uma dimensão geográfica (seria aquele das áreas rurais, distantes dos centros urbanos); a uma dimensão racial (seria geralmente o mestiço, fruto do encontro do branco com o índio); a uma dimensão social (aquele das classes baixas, mais pobres); e, por último, a uma dimensão relacional (seria sempre aquele de quem se fala, o "outro", o que se encontra em posição inferior no discurso do enunciador). Na fala acadêmica, essa interpretação sobre o caboclo é muitas vezes incorporada em maior ou menor medida.

Segundo a autora, o termo teria uma longa história na região, tendo passado por algumas modificações com o decorrer do tempo. No período colonial, seu significado estava relacionado à ideia de "tapuio". Tanto caboclo quanto tapuio eram categorias usadas para fazer referência a um "outro" no discurso do enunciador. Para alguns grupos indígenas da região, tinha o sentido de "inimigo", de grupo ou pessoa "hostil". Após o período colonial, o termo derivou para "índio assentado", mas foi mantida ainda a conotação de desprezo, como aquele que não era civilizado, que vinha do mato ou da floresta. Essas informações fazem sentido se pensarmos no esforço da administração pombalina em evitar o uso do termo, para reprimir atitudes hostis aos índios durante o período do Diretório, como já visto antes.[146]

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, o uso popular da palavra era tido como errôneo, já que, em sua visão, a origem do termo não estava relacionada à mestiçagem, mas sim à linhagem primitiva desses

[146] GUZMÁN, Décio A. Índios misturados, caboclo e curibocas: análise histórica de um processo de mestiçagem, Rio Negro (Brasil), séculos XVII e XIX. *Op. cit.*

indivíduos. Para ele, o caboclo (ou tapuio) seria "o que vem da floresta", aquele que habitou ou habita as matas da região amazônica.[147]

Essa visão pode ser confirmada por outro autor importante do início do século XX, Vicente Chermont Miranda, que publicou, em 1905, seu *Glossário paraense ou Coleção de vocábulos peculiares à Amazônia e especialmente à Ilha do Marajó*. Neste livro, afirmava que o "tapuio" seria definido como o "índio manso já meio civilizado, que vive entre a população sertaneja",[148] sinônimo de selvagem e bárbaro; o "caboclo", por sua vez, seria o tapuio, ou os mestiços dele, 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 indígena.[149] Em ambos os casos, que são usados praticamente como sinônimos, ao caboclo/tapuio atribui-se como definição o fato de ser originário da floresta. Seriam índios ou seus mestiços quase civilizados, mas ainda bárbaros e selvagens, confirmando as definições dadas por Veríssimo no final do século XIX.

Podem-se perceber outros aspectos do conceito. Segundo Lima, o caboclo é visto geralmente como "o homem amazônico típico", que apresenta conotação masculina como caçador e pescador.[150] Sua versão feminina, a "caboclinha", diferentemente, aparece quase sempre cercada de conotação sexual, "simbolizando uma sensualidade mansa".[151] A literatura amazônica foi bastante responsável por essas representações. Ela tendeu a retratar "o que é peculiar e exótico para o leitor brasileiro urbano médio".[152] Para Deborah Lima, os aspectos negativos e pejorativos do termo caboclo constituem-se como uma constante desde sua origem, por essa razão seu posicionamento é o de abandonar o uso desta categoria nos estudos antropológicos de cunho acadêmico.

Outros autores chegam a conclusões próximas à de Deborah Lima. Pace afirma que o problema central desse conjunto complexo e heterogêneo de indivíduos está na inexistência de um termo que seja de autodenominação e que tenha força de generalização de suas características. Nesse sentido, ele argumenta: "o uso acadêmico do termo deve ser questionado. (...) Sugere-se que (...) seja retirado da escrita etnográfica, do mesmo modo que

---

[147] LIMA, Deborah M. A construção histórica do termo caboclo: sobre estruturas e representações sociais no meio rural amazônico. *Novos Cadernos NAEA*, Belém, v. 2, n. 2, p. 5-32, dez. 1999. p. 9-10.
[148] MIRANDA, Vicente C. *Glossário paraense ou coleção de vocábulos peculiares à Amazônia e especialmente à Ilha do Marajó*. Belém: Editora da UFPA, 1968. p. 86.
[149] *Idem*, p. 13-14.
[150] LIMA, Deborah M. A construção histórica do termo caboclo: sobre estruturas e representações sociais no meio rural amazônico. *Op. cit.* p. 12.
[151] *Idem*, p. 13.
[152] PRETO-RODAS, Richard *apud* LIMA, Deborah M. A construção histórica do termo caboclo: sobre estruturas e representações sociais no meio rural amazônico. *Op. cit.* p. 15.

termos como esquimó, navajo e *bushnegro* também já começaram a desaparecer".[153] Harris, por sua vez, prefere os conceitos de "sociedades camponesas" e de "ribeirinhos", por considerá-los mais adequados a uma realidade constituída de experiências históricas heterogêneas. O autor argumenta que "existem tanto atributos históricos comuns, como variações ecológicas e etnográficas locais entre essas populações".[154]

Cabe ainda citar as considerações de Carmem Izabel Rodrigues sobre a questão do caboclo e, particularmente, sobre sua interpretação a respeito dos "caboclos urbanos". Mesmo admitindo os problemas e a complexidade do termo, a autora defende que ele poderia ser visto como a representação de uma identidade negativa, uma espécie de afirmação de diferença frente à categoria "homem branco". Poderia ser entendido como uma identidade afirmada pela negação, uma memória e identidade residual não integrada à nacionalidade brasileira e ao mundo moderno. Desse modo,afirma:

> (...) a questão mais importante a ser considerada na análise da categoria *caboclo* é exatamente a da não definição: o caboclo é aquele que está nas franjas, nas fronteiras da modernidade, o que estava *antes* da modernidade, o que é, de certo modo, *contra* a modernidade. No jogo do dentro e fora (...) o caboclo está *no meio* da modernidade, nas margens e – ao mesmo tempo – fora dela.[155]

Baseando-se em teóricos como Homi Bhabha, a autora entende a categoria "caboclo" enquanto um conceito dos interstícios da cultura, como um espaço a partir do qual a modernidade na Amazônia poderia ser questionada e revista.[156] O caboclo, nesse sentido, seria "a fantasmagoria que assombra o amazônida urbano, cosmopolita, moderno (em muitos

---

[153] PACE, Richard. Abuso científico do termo caboclo? Dúvidas de representação e autoridade. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, Belém, v. 1, n. 3, p. 79-92, set.-dez. 2006. p. 90.

[154] HARRIS, Mark. Presente ambivalente: uma maneira amazônica de estar no tempo. In: ADAMS, Cristina; MURRIETA, Rui; NEVES, Walter (Eds.). *Sociedades caboclas amazônicas*: modernidade e invisibilidade. São Paulo: Annablume, 2006. p. 81-108. p. 88.

[155] RODRIGUES, Carmem I. Caboclos na Amazônia: identidade na diferença. *Novos Cadernos NAEA*, Belém, v. 9, n. 1, p. 119-130, jun. 2006.p. 125-126.

[156] Homi Bahbha argumenta a favor de um "tempo disjuntivo" como "signo do presente", que emerge como contestação da narrativa homogeneizadora da modernidade, narrativa essa que constitui o próprio discurso científico e filosófico sobre o Ocidente e os seus "outros". Para esse autor, o discurso da pós-colonialidade estabelece interrogações a partir de um espaço interruptivo, as quais não podem ser respondidas nos termos dos velhos binarismos – eles mesmos são binarismos dentro do sistema da modernidade. De outro lado, Bhabha argumenta que suas teorias não se tratam de mero "pluralismo cultural" e nem de "relativismo cultural", não é uma afirmação festiva da diversidade e do "outro", mas um discurso contra o "não-um". Argumenta: "O que há *na* modernidade *além* da modernidade é esse 'corte' de significação ou intervalo temporal: ele secciona a noção plena de Cultura esplendidamente refletida no espelho da natureza humana; da mesma forma, ele detém a significação infinita da diferença. O processo que descrevi como signo do presente – *no interior da modernidade* – rasura e questiona aquelas formas etnocêntricas de modernidade cultural que 'contemporizam' a diferença cultural: ele se opõe tanto ao pluralismo cultural com seu igualitarismo espúrio – culturas diferentes em um mesmo tempo (...) – quanto ao relativismo cultural – diferentes temporalidades culturais no mesmo espaço 'universal'". Conferir: BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 339.

casos, ex-migrante, ex-caboclo)".[157] É um "lugar de representação", uma categoria marcada por fronteiras móveis, um lugar residual, que não existe como cultura própria, mas se afirma pela negação: "seria então um espaço marcado por um duplo discurso de exclusão: de quem olha e fala do exterior, o *caboclo* é aquele que está fora da modernidade. De quem olha do interior, e vê o outro como espelho – ao mesmo tempo em que se vê pelos olhos do outro – o *caboclo* é aquele que deseja ser o *outro* de si mesmo".[158]

Carmem Izabel Rodrigues concorda com Deborah Lima no sentido de que, para ambas, o termo é uma "representação". Admite que é um conceito de "atribuição" e que, portanto, não representa propriamente uma identidade étnica autoconferida, mas não propõe eliminá-lo, já que:

> *matar o caboclo* enquanto conceito/categoria seria fingir que não existe uma diferença que se construiu historicamente, que se instalou de fora para dentro, do nacional para o local, e que se desdobra continuamente, contra, entre, dentro do espaço-tempo amazônico, com relação a seus diversos grupos populacionais pensados, nesse contexto, como primordiais e, portanto, essencializados, como uma *raça* de cultura mestiça e costumes atávicos; resistentes à modernidade, *verdadeiros* exemplos da contra-modernidade que ainda sobrevivem no mundo ocidental.[159]

Assim, mesmo sendo uma categoria de atribuição, ela não deixa de exibir um conflito real, uma diferenciação social efetiva, para ambos os lados (para quem nomeia e para quem é nomeado). Nesse sentido, poder-se-ia pensar no caboclo como "identidade e cultura de *resistência*", pois são sobreviventes de um processo que os aniquila, mas ainda não os eliminou por completo.[160] Eles seriam os sobreviventes nos "entrelugares" da modernidade. Em outros termos, seriam a própria negação do que os nega ou os acusa. O caminho mais adequado de análise, no ponto de vista da autora, seria o de fixar o olhar no processo de nomeação de cima para baixo, da acusação, verificando o desdobramento disso na "fronteira móvel" da identidade cabocla, bem como perceber a ambiguidade da identidade cabocla, que, ao mesmo tempo em que recusa a modernidade, está aberta para copiá-la. Nesse sentido, a autora conclui:

> Diante do que foi exposto, podemos falar em identidade cabocla? Se o *caboclo* não é uma categoria étnica, no sentido estrito do termo, é no jogo da diferença que ele é constituído, assim como outros sujeitos/objetos antropológicos. Como uma diferença, a identidade cabocla é uma fronteira sempre em movimento – de expansão ou retração –, nunca igual a si mesma, sempre em transformação. Nesse movimento, na busca de *"tornar-se outro"*, é que se abre um espaço de reflexividade: ao dar significados à sua experiência de margens e movimentos, o

[157] RODRIGUES, Carmem I. Caboclos na Amazônia: identidade na diferença. *Op. cit.* p. 126.
[158] *Idem*, p. 126.
[159] *Idem*, p. 127.
[160] *Idem*, p. 127.

> *caboclo* pode, enfim, autoconstituir-se como uma fala, ao mesmo tempo heterogênea e autônoma, local e nacional, singular e plural.[161]

Concordo com tais considerações, pois entendo que o caboclo, como ser alternativo à "modernidade" periférica da Amazônia, poderia ser entendido como um lugar novo a partir do qual novas histórias viriam a ser narradas. Histórias híbridas e multiformes, é verdade, já que essa categoria representa também a sedimentação de múltiplos processos de construção do "povo" da Amazônia. Nas cidades, esse "povo" caboclo encontra-se configurado na presença dos personagens que descrevi nas páginas anteriores: pessoas das "margem". São personagens de muitos lugares e origens, mas que se encontraram em alguns momentos nas hipermargens da Amazônia e nas margens das cidades como Belém do Pará. O "caboclo", como metáfora desse "outro" múltiplo, é um conjunto de fragmentos dispersos, mas relativamente localizáveis, de experiências históricas, o qual muitas vezes se sedimentou em uma condição mais ou menos delineável do ponto de vista cultural,por exemplo em uma cultura popular suburbana, ou em uma música popular a partir do subúrbio, ou melhor, a partir da margem.

Ele é, assim, um múltiplo em uma mesma condição histórica de subalternização: o caboclo é o índio destribalizado, o negro diasporizado, o migrante de múltiplos fluxos e origens que, em alguns momentos, se encontraram nas margens espaciais, sociais e culturais. Para efeito deste trabalho, ele/ela, caboclo, é o habitante da hipermargem que, em si, compõe uma multiplicidade de encontros e desencontros históricos, subalternizados por uma mesma condição social, a partir do centro de convergência, formado pela cidade de Belém.

Nesse sentido, o caboclo será, a partir de agora, visto como uma categoria metafórica que representa esse "jogo da diferença" de qual nos fala Carmem Izabel Rodrigues, ou ainda a "rasura" que "questiona aquelas formas etnocêntricas de modernidade cultural", com diz Homi Bhabha. Diferentemente do que apresentava Flaviano Pereira, vendo o caboclo como algo naturalmente amazônico em oposição ao imigrante, esse personagem "nativo" é também fruto de uma história de contatos e mestiçagens dentro de uma condição marginal e de resistências.

O caboclo como um "outro" da modernidade apresenta-se na cidade de Belém. E, neste ambiente, constrói sua "agência", suas estratégias de sobrevivência e espaços de sociabilidade. Os "caboclos urbanos" de que trata Carmem Izabel Rodrigues, em livro sobre o bairro do Jurunas, são exatamente os personagens que estão literalmente na "margem" da

---

[161] *Idem*, p. 128. Observe-se que, de uma maneira geral, a ideia de identidade como autoatribuição e reconhecimento externo, questionada pela autora, baseia-se, em parte, em BARTH, Fredrik. *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: ContraCapa Livraria, 2000.

cidade.[162] Creio, entretanto, que posso fazer um esforço de generalização e visualizar esse personagem na hipermargem da cidade, em todos os seus bairros periféricos e na sua ampla conexão com o interior do estado: a hipermargem é a cidade estendida, afroindígena, cabocla, ribeirinha, popular. São os bairros de subúrbio que foram, aos poucos, construindo a região metropolitana da cidade, desde o período colonial até hoje. Esses espaços, como mostrei, são lugares de conexão, espaços de chegadas de muitas ondas migratórias. É esse conjunto de conexões que nos ajuda a perceber uma cultura de margens, de subúrbios, a qual, em Belém, todo o tempo é uma cultura vazada, transbordando na hipermargem que vara rios e igarapés, retornando como o constante fluxo das marés que cercam a cidade, invadem suas baixadas e, às vezes, ameaçadoramente cercam o centro.

Esse é o ambiente no qual o caboclo estabelece as raízes de uma cultura popular da hipermargem. Essa cultura popular posteriormente será o pano de fundo a partir do qual a cultura musical, via Belém, construirá e redefinirá sua "tradição". Antes de checar mais de perto a música popular propriamente dita, preciso ainda definir melhor a própria noção de cultura popular e a sua relação com o mundo urbano.

A cidade e a cultura popular suburbana

Devo considerar que até o presente ponto deste trabalho falei mais da cultura popular suburbana do que propriamente da música popular nesse ambiente. Isso decorre de minha perspectiva analítica, inspirada na observação empírica tanto das fontes documentais como do mundo cultural atual da cidade de Belém. O que percebo leva-me a entender o subúrbio como espaço dinâmico e complexo a partir do qual a cidade produziu, incorporou, reconfigurou e exportou boa parte da música popular que se instituiria como tradição musical local, ou seja, o subúrbio foi um campo fértil para esse processo, um importante formador/mediador da cultura musical a partir de Belém. Mas esse fenômeno não se limita ao subúrbio, em alguns momentos ele escorre de suas margens para outras paragens, expande-se, estabelece relações múltiplas com outros espaços e agentes.

Assim, para mim, a música é, de certa maneira, fruto/constituinte desse ambiente (subúrbio e cultura popular suburbana), expandindo-se a partir dele, mediada por outros

[162] RODRIGUES Carmem I. *Vem do bairro do Jurunas. Op. cit.*

elementos que não são mais necessariamente suburbanos. Essa interpretação ficará mais clara a partir dos próximos capítulos, nos quais falarei mais especificamente da música popular. Antes disso, é importante esclarecer que entendo a cidade como um espaço da cultura em geral e suas margens como o espaço da cultura popular por excelência.

Desde os estudos clássicos da sociologia, as cidades grandes são vistas como o lugar de desagregação das relações sociais tradicionais e desenvolvimento de um individualismo cada vez mais hegemônico. A cidade como sinônimo de "sociedade" estaria, assim, em uma relação de oposição à "comunidade", que seria mais afeita às relações do tipo tradicional. A vida nas metrópoles seria marcada por relações fluidas e instáveis, contatos fragmentados, individualismo e desagregação de experiências. Essas características do mundo urbano foram explicadas pela acentuada divisão do trabalho, aumento das relações sociais baseadas no dinheiro, crescimento dos conglomerados urbanos e dos contingentes populacionais. Tudo isso estaria relacionado ao desenvolvimento do capitalismo, em última instância. Nesse sentido registram-se as observações clássicas de autores como Tönnies, Durkheim e Simmel.[163]

Porém, para além dessa visão clássica, outros estudos mostraram que as cidades também eram espaço de desenvolvimento de laços culturais e identitários alternativos dentro do mundo disperso e fragmentado. A cidade seria também um lugar da cultura e de culturas específicas dentro do todo urbano.[164] Robert Ezra Park, por exemplo, viu a cidade como algo maior do que um espaço físico ou administrativo, entendendo-a como "um estado de espírito, um corpo de costumes e tradições e dos sentimentos e atitudes organizados, inerentes a estes costumes e transmitidos por esta tradição".[165] A cidade, assim, seria "uma área cultural caracterizada pelo seu próprio tipo cultural peculiar",[166] ela possuiria uma "organização

[163] TÖNNIES, Ferdinand. Determinação geral dos conceitos principais (Livro I). In: MIRANDA, O. (Org.). *Para ler Ferdinand Tönnies*. São Paulo: EDUSP, 1995; DURKHEIM, Émile. *Da divisão do trabalho social*. São Paulo: Martins Fontes, 1999; SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, O.G. (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.Já observei anteriormente que o desenvolvimento das cidades na Amazônia obedeceu a características próprias da região, não se limitando à simples imitação de um modelo similar ao desenvolvimento nas metrópoles europeias, por exemplo. Aqui não estou afirmando que Belém se compara, em termos idênticos, aos padrões de crescimento e desenvolvimentos destas cidades. Uso essas formulações mais teóricas apenas para mostrar as possibilidades de entendimento das cidades em geral no que diz respeito aos elementos culturais e identitários em seu interior. Para uma discussão mais pormenorizada sobre as peculiaridades do desenvolvimento urbano em países subdesenvolvidos, nos quais se enquadra o caso do Brasil, conferir o estudo clássico de Milton Santos: SANTOS, Milton. *A urbanização desigual*: a especificidade do fenômeno urbano em países subdesenvolvidos. São Paulo: Edusp, 2010.

[164] STOCKING JR., George W. Antropologia em Chicago: a fundação de um departamento independente. In: PEIXOTO, F. A.; PONTES, H.; SCHWARCZ, L. *Antropologia, história, experiências*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.p. 15-59.

[165] PARK, Robert Ezra. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In: VELHO, Gilberto Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1979. p. 26.

[166] *Idem*, p. 27.

física" e uma "organização moral", que seriam interdependentes, moldar-se-iam e modificar-se-iam mutuamente.[167] Willian Foote Whyte, por sua vez, mostrou que, para além do grande centro urbano agitado e indiferenciado, existiam relações comunitárias de pessoas que se reconheciam como pertencentes a um mesmo meio social e que estabeleciam regras de conduta, atividades compartilhadas e conjuntos de significações comuns.[168] Em resumo, formavam culturas particulares, "sociedades de esquinas" no caso por ele analisado, dentro do espaço urbano das grandes cidades.[169]

Tenho, assim, que considerar a cidade como um espaço múltiplo, capaz de permitir uma variedade de relações humanas, bem como de tempos e experiências culturais. É o que nos diz também Lefebvre, quando afirma que a cidade é o efeito da projeção da sociedade sobre um lugar. Essa sociedade projetada manifesta a heterogeneidade e os conflitos sociais, expressos no espaço e, ao mesmo tempo, constitutivos dele. Desse modo, "aquilo que se projeta não é apenas uma ordem distante, uma globalidade social, um modo de produção, um código geral, é também um tempo, ou vários tempos, ritmos".[170] Como autor marxista, a perspectiva de Lefebvre é a de entender a cidade como campo de luta, e não apenas como portadora de espaços diversos em razão de condição de diferenciações "morais" em sentido estrito. A cidade sempre será uma multiplicidade de cidades e uma multiplicidade de condições socioculturais específicas.

A cidade pode ser também o espaço da cultura popular. Posso falar de uma cultura popular suburbana. Uma cultura que se manifesta a partir de diferenciações com o mundo

---

[167] *Idem*, p. 29.

[168] WHYTE, William Foote. *Sociedade de esquina*: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada. Tradução de Maria Lucia de Oliveira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

[169] No Brasil, a Antropologia Urbana tem se dedicado a perceber essas sociabilidades comunitárias em espaços diferenciados. Nesse sentido, pode-se citar o trabalho de José Magnani, que se dedicou a analisar aspectos da vida cotidiana, as formas de pensar, as atitudes e os padrões de comportamento dos trabalhadores no contexto metropolitano de São Paulo. Seu estudo voltou-se particularmente para a produção do lazer e para a recepção sobre a arte que os trabalhadores demonstravam a partir de atividades populares, como o circo. A este segundo elemento da análise, o autor deu o nome de "redes de lazer". Categorias nativas, como a de "pedaço", são utilizadas pelo autor para entender a dinâmica urbana na perspectiva das camadas populares. Conferir: MAGNANI, José G.C. *Festa no pedaço*: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Hucitec/Unesp, 2003. Cito ainda os trabalhos de Hermano Vianna, que parte do baile *funk* carioca para compreender sociabilidades suburbanas e a relação entre a cultura popular e a indústria cultural na cidade do Rio de Janeiro. Conferir: VIANNA, Hermano. *O baile funk carioca*: festas e estilos de vida metropolitanos. 1987. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Rio de Janeiro, 1987; VIANNA, Hermano. Funk e cultura popular carioca. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 244-253, 1990. Para o caso de Belém, em particular, poderia citar os trabalhos já citados de Marcos Silva (SILVA, Marcos Alexandre P. *A cidade vista através do porto. Op. cit.*) e de Carmem Rodrigues (RODRIGUES, Carmem I. *Vem do bairro do Jurunas. Op. cit.)*; e a pesquisa de Antonio Maurício Dias da Costa (COSTA, Antonio M. D. *A festa na cidade*: o circuito bregueiro de Belém do Pará. 2. ed. Belém: EDUEPA, 2009). No campo da geografia humana, a relação entre espaço urbano e cultura é muito bem discutida, entre outros, por CORRÊA, Roberto L.; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). *Literatura, música e espaço*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2007.

[170] LEFEBVRE, Henry. *Direito à cidade*. São Paulo: Centaurus, 2001.p. 56-57.

urbano do "centro". No caso estudado aqui, a cultura popular coincide com a cultura da hipermargem de Belém, aquela estrutura sociocultural mais ampla não limitada ao que tradicionalmente chamaríamos de subúrbio ou periferia, em termos restritos, e que foi historicamente construída pela condição marginal e subalterna dos moradores do subúrbio em conexão com as culturas populares interioranas, da margem estendida. A cultura feita por camadas subalternas da sociedade teve na hipermargem da cidade um campo fértil para desenvolvimento. Mas, afinal, o que viria a ser uma cultura popular? Faz-se necessário expor aqui o que entendo por esse termo.

O conceito de cultura popular já foi amplamente discutido entre os historiadores e cientistas sociais. O interesse pelo tema é antigo no Ocidente. Os estudiosos entendem que foi em algum momento da Idade Moderna ou no alvorecer da contemporaneidade europeia que a questão veio à baila na fala de intelectuais, autoridades, folcloristas e outros agentes. Segundo Certeau *et al*., o estudo da cultura popular começou no século XIX e estava inicialmente relacionado à censura política e social às manifestações culturais e tradições do povo. A tendência, nesse momento, teria sido a de prender e retirar a cultura popular do povo e apresentá-la como algo em vias de extinção. Esse interesse demonstrava idealmente um misto de defesa da "pureza" dos costumes rústicos das populações rurais, somado ao controle social (e, às vezes, eliminação) dos elementos de "desordem" desses mesmos costumes.[171]

Para o historiador inglês Peter Burke, o interesse pelo popular teria começado um pouco antes do século XIX. Ele argumenta que, de fins do século XVII até o início do século XIX, no conjunto da Europa, ocorreu um amplo movimento que se poderia chamar de "a descoberta do povo".[172] Esse fato ocorreu tanto pela investigação da literatura popular como por vários outros inquéritos sobre aspectos da vida do povo. Passou a existir um acentuado interesse pela música, festas, religião popular e, até mesmo, tentativas de se escrever histórias do povo. Como contrapartida a isso, em alguns casos, a produção artística erudita foi também influenciada pelo que se fazia na arte e cultura plebeia. Pela amplitude desse movimento, Burke considerou que houve, de fato, uma "descoberta da cultura popular".[173]

Para Stuart Hall, o surgimento do tema se insere na "longa transição para o capitalismo agrário e, mais tarde, na formação e no desenvolvimento do capitalismo industrial" europeu, momento no qual houve uma "luta mais ou menos contínua em torno da

---

[171] CERTEAU, Michel; JULIA, Dominique; REVEL, Jacques. A beleza do morto. In: CERTEAU, M. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus Editora, 2001.
[172] BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*: Europa, 1500-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 30.
[173] *Idem*, p. 32.

cultura dos trabalhadores".[174] O crítico anglo-jamaicano argumenta que o capital tinha interesse na cultura dos trabalhadores pela necessidade de "reeducação" e controle destes, de modo a eliminar os costumes rebeldes que essa cultura pudesse manifestar. Assim, o próprio tema da cultura popular estaria ligado ao desenvolvimento do capitalismo em suas múltiplas fases. Ou seja, desde o início, esse fato esteve relacionado a um processo mais amplo de controle social, ao mesmo tempo em que se estabelecia uma "descoberta" do povo e de sua cultura. Desse modo, ele argumenta: "As mudanças no equilíbrio e nas relações de força sociais ao longo dessa história se revelam, frequentemente, nas lutas em torno da cultura, tradições e formas de vida das classes populares".[175]

Para além da descoberta e da tentativa de controle do popular por parte dos representantes do capital, da elite e de intelectuais europeus, algumas questões desse fenômeno mantiveram marcas de continuidade nas visões sobre o tema existentes até hoje. Retornando às argumentações de Certeau *et al*., observa-se que os estudos sobre a cultura popular apresentam dois problemas derivados das condições pelas quais esse conceito emergiu. De maneira geral, os modelos explicativos nos estudos contemporâneos buscam um mito da origem perdida, como se esta (cultura popular) fosse a infância da cultura escondida no passado. Ao enfatizar a busca das origens, perde-se de vista a cultura popular viva, atual, presente, que permanece existindo e se modificando. Outro problema é saber de onde falam e como falam os estudiosos desse tema: como estabelecem as seleções do que seria o popular, como selecionam os repertórios, como coletam e escolhem as fontes. Tudo isso é estabelecido a partir das categorias do saber erudito. Ou seja, o popular é esboçado e definido pelo pesquisador, estudioso, erudito, em última medida. Isso leva a problemas para própria definição de seus temas, que são, muitas vezes, confusos e indefinidos, e estão sempre em outro lugar, são objetos e artefatos que se apresentam como mortos, desaparecidos. O estudo da cultura popular buscaria quase sempre resgatar a "beleza do morto", como afirmam os autores citados.

No mesmo sentido seguem as críticas de Roger Chartier. Para ele, a cultura popular é antes de qualquer coisa um conceito culto, feito por eruditos – boa parte deles advindos do mundo acadêmico –, que procuram circunscrever e descrever produções localizadas fora da cultura letrada. Esse seria o principal problema do conceito e levaria os

[174] HALL, Stuart. *Da Diáspora*: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. p. 231.
[175] *Idem*, p. 231.

pesquisadores à eterna busca pela descrição, identificação e constituição de repertórios da cultura do povo. Diversamente a isso, ele argumenta que a cultura popular é antes de tudo:

> um tipo de relação, um modo de utilizar objetos ou normas que circulam na sociedade, mas que são recebidos, compreendidos e manipulados de diversas maneiras. Tal constatação desloca necessariamente o trabalho do historiador, já que o obriga a caracterizar, não conjuntos culturais dados como "populares" em si, mas as modalidades diferenciadas pelas quais eles são apropriados.[176]

Deve-se considerar, desta maneira, que a apropriação do popular não é neutra, já que "tanto os bens simbólicos como as práticas culturais continuam sendo objeto de lutas sociais onde estão em jogo sua classificação, sua hierarquização, sua consagração (ou, ao contrário, sua desqualificação)".[177]

As considerações de Certeau *et al*. e Chartier são de extrema pertinência para a análise deste conceito. Na verdade, trazem uma reflexão possível de ser expandida para a compreensão de qualquer outra categoria analítica que surge como uma construção abstrata e, em última análise, funciona como um esforço arbitrário para a classificação da realidade. Contudo, examinada essa questão, é necessário entender tal conceito no contexto mais amplo das relações sociais e históricas objetivas.

Entendo como condições históricas e sociais objetivas o fato de a cultura ou a cultura popular se apresentarem como um conjunto de significações e de práticas sociais e históricas – mutuamente intercambiáveis e influenciáveis. Ou seja, a cultura popular, mesmo sendo uma categoria pela qual se desvendam lutas sociais de classificação e significação, é também uma "coisa", um ser, um acontecimento efetivo na história. Nesse sentido, são também muito relevantes as abordagens de outros autores sobre este conceito.

Retomo, mais uma vez, Stuart Hall para refletir sobre a relação entre as representações do popular e outras maneiras de se pensar a cultura popular como fenômeno histórico. Ele identificou pelo menos dois sentidos apresentados pela cultura popular na maioria dos estudos contemporâneos:

a) Definição de mercado: o popular aparece como tudo o que o "povo" consome enquanto bens da cultura. Este sentido tende a vê-la como uma relação de consumo alienada aos bens da indústria cultural. O problema desse tipo de abordagem está no fato de o povo ser visto como consumidor passivo da indústria cultural. Em segundo lugar, leva à visão de que existe uma cultura popular pura, autêntica, alternativa e não alienada, que precisa ser

[176] CHARTIER, Roger. "Cultura popular": revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 179-192,1995. p. 184.
[177] *Idem*, p. 185.

valorizada, independente da cultura popular "alienada", assimilada pelas estruturas do mercado de bens culturais.

b) Definição descritiva ou antropológica: o popular aparece como tudo o que faz ou fez o povo (costumes, práticas do cotidiano, valores, mentalidades etc.). Duas críticas podem ser feitas a este segundo sentido. Em primeiro lugar, é uma definição por demais descritiva, apresentando-se como um inventário infinito do que seria o popular, com dificuldade para definir o que ele não seria.[178] Por outro lado, esta acepção esquece de que o princípio estruturador do "popular" está nas tensões e oposições entre este e a cultura da elite, e não no inventário de práticas e costumes que tendem a se modificar no decorrer do tempo.

Considerando tais observações, Stuart Hall propõe uma definição alternativa a esses dois modelos:

> O essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a "cultura popular" em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante.
> (...) O que importa *não* são os objetos culturais intrínseca ou historicamente determinados, mas o estado do jogo das relações culturais: cruamente falando e de uma forma bem simplificada, o que conta é a luta de classes na cultura ou em torno dela.[179]

A "tradição" na cultura popular, assim, não é imutável ou fixa, ela depende da relação entre as instâncias dominantes e dominadas, já que as culturas concebidas como "formas de luta" se entrecruzam constantemente, ressignificam seus códigos e suas práticas em função umas das outras e do contexto histórico. É interessante observar que tal proposta aproxima-se bastante das concepções sobre cultura popular de historiadores como E. P. Thompson, além de trabalhos clássicos, como o do crítico russo Mikhail Bakhtin.

Thompson, por exemplo, ao analisar os costumes comuns da plebe camponesa inglesa no século XVIII, observa que suas identidades culturais e suas ações costumeiras estavam baseadas em uma relação de reconhecimento de seus direitos e práticas, assim como na relação de tensão – velada ou aberta – com a cultura e os direitos dos patrícios. Formava-se um "campo de forças" – que era, em última análise, a manifestação histórica da luta de classes –, no qual a identidade plebeia tornava-se mais forte à medida que se relacionava de forma pacífica ou em franca oposição com a cultura patrícia. Havia lá tanto uma interdependência

[178] Sua crítica aproxima-se à realizada por Terry Eagleton sobre a noção mais ampla de "cultura" na perspectiva antropológica, já que as peculiaridades do que seria esse inventário das "culturas" particulares, os limites das caracterizações do material da cultura de cada povo, população ou etnia, sempre são problemáticos, imprecisos e questionáveis. Conferir: EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.
[179] HALL, Stuart. *Da Diáspora*: identidades e mediações culturais. *Op. cit.* p. 257-258.

como uma relação de conflito, historicamente determinada e datada, nas quais a cultura da plebe se manifestava como cultura de classe.[180]

Pode-se dizer que a relação entre cultura popular e luta de classes é um dado constitutivo da reflexão de Thompson. Muito mais a "luta de classes" do que a "classe social" propriamente dita, pois, em sua perspectiva, a tensão manifestando-se historicamente e apresentando regularidades de comportamento é o aspecto que define a formação de uma classe conforme a constituição de sua consciência. A classe sempre é um fenômeno histórico dinâmico e nunca uma estrutura *a priori* necessariamente determinada por uma "infraestrutura social". A base econômica, o lugar do indivíduo e das coletividades dentro da estrutura, tão discutida no pensamento marxista, não é abandonada em Thompson, mas é vista como *um* dos elementos que possibilitam historicamente a constituição da classe, não sendo *o* fator determinante. Nesse sentido, a ênfase deve ser dada no processo real da construção de tensões, que podem ou não levar à constituição de uma classe, quando "repetidamente, as pessoas se comportam de modo classista", em um "andamento histórico" constituído de "regularidade de resposta em situações análogas", permitindo "observar o nascer de instituições e de uma cultura com traços de classe".[181] A meu ver, com isso, a classe toma um sentido de totalidade, já que se manifesta na história, em uma relação dialética entre "base" e "superestrutura". Assim comenta Thompson:

> A classe se delineia segundo o modo como homens e mulheres *vivem* suas relações de produção e segundo a *experiência* de suas situações determinadas, no interior do "*conjunto* de suas relações sociais", com a cultura e as expectativas a eles transmitidas e com base no modo pelo qual se valeram dessas experiências no nível cultural.[182]

Para finalizar o tema da cultura popular, quero citar ainda o estudo clássico de Mikhail Bakhtin sobre a literatura do escritor renascentista francês François Rabelais. O estudo de Bakhtin sobre este escritor e sobre o Renascimento figura como um momento de contato e múltipla influência entre uma cultura popular cômica milenar e a cultura erudita, construída a partir das instituições centrais da vida social europeia, particularmente o Estado e a Igreja Católica. Bakhtin mostrou que a cultura popular constituiu uma tradição própria, subterrânea, articulada a partir de alguns símbolos e formas, das quais o carnaval e a festa se tornaram elementos centrais. A cultura popular elaborou uma linguagem própria, que exprimia os signos do mundo carnavalesco, do mundo pelo "avesso", pela "paródia", pelo

---

[180] THOMPSON, Edward P. *Costumes em comum*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
[181] THOMPSON, Edward P. *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Organizado por Antônio Luigi Negro e Sérgio Silva. Campinas: Editora da Unicamp, 2001. p. 270.
[182] *Idem*, p. 277.

"contrário", pela reversão do alto com o baixo, da face com o traseiro, estabelecendo um destronamento da seriedade dos símbolos da cultura oficial e, ao mesmo tempo, reconstituindo esses elementos de maneira ressignificada, como algo renovado e ambivalente. A ambivalência fazia parte da própria estrutura da cultura popular e representava a liberdade e radicalidade frente ao mundo oficial e sério.

O riso e a carnavalização representavam uma forma de estar no mundo para os grupos populares, funcionavam como uma "válvula de escape" necessária à expressão da "segunda natureza do homem" que se encontrava na vida cotidiana, reprimida pela seriedade, pela hierarquia social e pela oficialidade.[183] Para Bakhtin, a exclusão da cultura popular cômica da vida oficial levou, contraditoriamente, a uma maior radicalidade e liberdade dessa cultura frente ao oficial e ao sério: "a cultura do riso se distinguiu por seu radicalismo e sua liberdade excepcionais".[184] Daí que essa radicalidade, viva e forte, influenciou até certo ponto a cultura oficial literária na época do renascimento, em particular Rabelais.

Nesse sentido, o Renascimento literário, nomeadamente o grupo que ele considerou como a "literatura progressista", colocou-se o desafio de encontrar condições e formas que tornariam possíveis "*uma liberdade e uma franqueza máximas do pensamento e da palavra*", que se contrapusessem à ordem e à hierarquia estabelecidas na Idade Média.[185] Apenas a cultura popular cômica, construída durante pelo menos um milênio e expressa nas formas do carnaval, poderia dar essa liberdade e franqueza. O Renascimento foi uma fase de carnavalização da literatura frente à hierarquia da palavra e pensamentos medievais. Ocorreu, então, uma fase entrecruzada por duas influências: a do realismo grotesco, advindo da cultura popular, e a da cultua burguesa, individualista e fragmentada. Posteriormente a esse período, restariam ainda "destroços do realismo grotesco" na literatura – ora mais vivos, ora mais fracos. Temos, a partir daí, um avanço da cultura burguesa e, consequentemente, a diminuição da força do realismo grotesco e popular.

A partir das considerações de Bakhtin, é possível percebermos as múltiplas possibilidades de contato e afastamento que o conceito de cultura popular nos oferece. O contato significa a relação de partes diferentes, que, por algum momento, estabelecem comunicação, podendo instaurar trocas de alguns objetos culturais, ao mesmo tempo em que rejeitam outros. Seja como for, essa relação sempre estará mediada pela diferença e pela tensão que caracteriza a cultura popular como o "outro" da cultura ou das culturas

[183] BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento*: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008. p. 65.
[184] *Idem*, p. 62.
[185] *Idem*, p. 236. Em itálico no original.

eruditas/oficiais. Os autores que mais me inspiram na abordagem da cultura popular, Thompson, Hall, Bakhtin, apresentam em comum a valorização do aspecto de contato e tensão entre o popular e o não popular. A cultura popular pertence ao campo dos conflitos sociais, das tensões de classe, ou de frações de classes, de grupos, que, no campo das ações históricas objetivas, constituem-se como identidade, mesmo que muitas vezes essa identidade não componha um quadro claramente identificável ou que apresente uma clara identidade política correspondente.

Não estou afirmando que, ao pensar em cultura popular suburbana em Belém, falo necessariamente na constituição de uma classe social em termos clássicos, manifestada, por exemplo, em partidos políticos ou outro tipo de instituições políticas, claramente representantes de um projeto classista "consciente". Trata-se, na verdade, de entender a cultura popular como um processo histórico no qual a tensão (que, por definição, remete a contatos, trocas, conflitos e/ou acordos) observada no tempo é um dado constitutivo. Não penso a cultura popular suburbana de Belém sem a entender dentro de uma lógica na qual existe o popular e o não popular, por mais que ambos os lados em questão não deixem de ser bastante complexos e múltiplos.

Considero que, em meio a essa diversidade e contatos, há ainda uma tendência histórica da separação entre "margem" e "centro", cultura popular suburbana e outras culturas, uma cultura "cabocla" de traços mais ou menos identificáveis e outra moderna, urbana, ou qualquer outro termo que poderíamos usar. Para pensar a cidade como espaço da cultura e particularmente o subúrbio (e a hipermargem) como lugar da cultura popular (cabocla), é necessário levar em consideração estas questões em primeiro plano, como se fará perceber mais detalhadamente nos próximos capítulos.

CAPÍTULO II

Carimbó e a tradição musical local

Falarei neste capítulo sobre o que caracterizo como a primeira vertente da música popular regional em Belém do Pará. Trata-se da vertente da música de "identidade regional" ou ainda a que irá assumir a condição de representação do "bom gosto" regional. Analisarei o caso do processo histórico de popularização e assimilação do gênero musical carimbó pela indústria do disco. Esse processo de industrialização foi concomitante à sua incorporação ao mundo urbano do "centro".

Tal acontecimento foi progressivo e esteve ligado a instâncias e agentes históricos que não se limitaram ao campo da música popular. Na verdade, esteve envolvida no processo de popularização do carimbó uma série de personagens, que vão de artistas suburbanos produtores e executores deste tipo de música até literatos, folcloristas, jornalistas e intelectuais.

O percurso será razoavelmente extenso e partirá do princípio de que a popularização do carimbó nas décadas de 1960 e 1970 teve suas raízes em processos mais amplos de discussão sobre a identidade local, remontando, no mínimo, às primeiras décadas do século XX. Dessa maneira, o presente capítulo terá como assunto principal o esforço de várias gerações de artistas e intelectuais em criar uma música que representasse a identidade regional paraense ou amazônica.

Apesar de o carimbó ter sido eleito essa "música identitária", antes de isso se efetivar, muitos debates em torno do tema ocorreram, em conjunturas históricas muito diferentes. Tentarei mapear esse debate nessas várias conjunturas, mostrando suas continuidades e suas rupturas, até chegar ao caso do carimbó. A relação entre música e identidade regional será o tema que percorrerá as páginas deste segundo capítulo.

Modernismo no Pará: algumas considerações

Distante do *habitat* do "caboclo urbano" em Belém, na década de 1920, ocorria uma agitada movimentação em torno de temas literários acerca do caráter cultural regional

referente ao "ser paraense e amazônida". Discutia-se e buscavam-se as características essenciais do povo nortista. As fontes de identificação dessas características "regionais" eram investigadas em meio ao "popular" e quem sabe até em meio ao mundo do "caboclo" local. A década de 1920 viu surgir no Pará a efetivação do modernismo nas artes, particularmente na literatura, com a criação da revista *Belém Nova*, que circulou entre os anos de 1923 e 1929. A publicação teve a contribuição dos representantes do modernismo paraense, liderados pelo poeta e folclorista Bruno de Menezes. Entre os colaboradores da revista, estavam Abguar Bastos, De Campos Ribeiro, Dejard de Mendonça, Eneida de Morais, Jacques Flores, Ignácio de Moura, além de outros representantes da intelectualidade artística do Pará e de fora do estado.[186] De maneira geral, essa publicação reuniu os principais escritores daquele movimento e destacou-se pela postura crítica ao "passadismo", pela defesa da liberdade formal na literatura e pela formação de um movimento regional de caráter nortista.

Para a maior parte dos autores que se detiveram à análise do modernismo local, verificava-se, naquele momento, a presença de um forte regionalismo em várias áreas de atuação deles. Na visão de Marinilce Coelho, a revista *Belém Nova* representou claramente "a tendência regionalista da estética modernista" no Pará.[187] Essa tendência é confirmada pela avaliação de Ângela Corrêa, segundo a qual, além de se descartar uma estética importada de fora do país, particularmente a europeia, buscava-se, com aquela publicação, ir mais adiante, objetivando "regionalizar os cenários e personagens, criando-se, assim, uma cultura paraense" a partir das produções do campo da literatura.[188]

Com isso, não pretendo dizer que o modernismo paraense representou o primeiro ou o mais importante momento dessas preocupações sobre o caráter regional no campo da literatura e das artes. Como afirmei no primeiro capítulo, iniciar minha análise pelas primeiras décadas do século XX se faz necessário por ter sido este o momento em cujo se registra um marco inicial importante da constituição da tradição da música popular no Brasil, assim como no Pará, como pretendo mostrar. Sendo assim, mesmo consciente de que a temática do

---

[186] Por intelectualidade artística, entendo o conjunto dos agentes sociais que atuam no campo da cultura, de maneira diferenciada, de acordo com suas especialidades segundo a divisão das modalidades de expressão artística, mas que, de modo geral, têm em comum o fato de agir como intelectuais ligados ao campo das artes. Em outras palavras, podem ser literatos, compositores, letristas, músicos, jornalistas, folcloristas, estudantes etc., que, de alguma maneira, operam no sentido de orientar as tendências artísticas de sua época. Seguem dois campos de especialidade, primeiro como pessoas que exercem o papel social de intelectuais, e segundo por atuarem especialmente no mundo artístico, estabelecendo uma práxis e/ou refletindo e teorizando sobre esse meio.

[187] COELHO, Marinilce O. *O grupo dos novos*: memórias literárias de Belém do Pará. Belém: Editora da UFPA, 2005. p. 78.

[188] CORRÊA, Ângela. T. O. *Músicos e poetas na Belém do início do século XX*: incursionando na história da cultura popular. *Op. cit.* p. 45.

regionalismo não foi criada pelo modernismo da década de 1920 no Pará, iniciarei minha análise referente a este capítulo por este ponto.

O modernismo paraense foi marcado por uma série de manifestos e gritos de rebeldia frente à "velha arte", ao "passadismo", ao "parnasianismo" e à repressão das formas poéticas clássicas. Os manifestos publicados naquele periódico apontavam para o imperativo de se fazer uma arte do Norte ou mesmo uma arte que mostrasse a conexão do Norte e do Nordeste do país, em resposta clara à hegemonia de São Paulo, no comando do modernismo nacional. Foi o que propôs, por exemplo, Abguar Bastos em um texto de 1923. Nele, o jovem intelectual convocava a nova geração de artistas a aderirem esses valores.[189] Alguns anos mais tarde, em 1927, o mesmo autor reapareceu com um texto mais contundente, intitulado *Flami-n'-assú: manifesto aos intelectuais paraenses.* Nesse documento, ele reafirmava as suas ideias e estabelecia as bases para o que foi considerado pela crítica como uma "supervalorização do regionalismo".[190] O manifesto propunha ser mais radical do que o modernismo do Sudeste do país, pois, a partir do Norte, 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 (...).
> 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. [191]

Esse manifesto foi interpretado por alguns comentadores como o mais original dos textos modernistas paraenses. Ele pregava a urgência na independência das letras do Norte e "a necessidade de construir um léxico brasílico, fundado numa espécie de síntese 'indo-latina'".[192] Em outros momentos do texto, reconhecia-se o vanguardismo do Movimento Pau-Brasil, do modernista paulista Oswald de Andrade. Abguar Bastos, entretanto, pretendia superar o grupo paulista por considerar a vertente paraense mais nacional. Segundo a interpretação do historiador Aldrin Figueiredo, diferentemente dos manifestos escritos até aquele momento, *Flami-n'-assú* destacou-se por não se fundamentar

[189] BASTOS, Abguar. À geração que surge. *Belém Nova*, Belém, n. 5, 10 out. 1923.
[190] COELHO, Marinilce O. *O grupo dos novos*: memórias literárias de Belém do Pará. *Op. cit.* p. 79.
[191] BASTOS, Abguar. Flami-n'-assú: manifesto aos intelectuais paraenses. *Belém Nova*, Belém, n. 74, 15 set. 1927.
[192] 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. p. 145.

numa ideia de ruptura completa com o passado. Na verdade, ele buscava na tradição local uma espécie de fundo ancestral que o ligasse com a região amazônica, o que o definiria como nortista.

Com o fim da *Belém Nova*, os modernistas paraenses continuaram atuando individualmente com publicações de seus livros ou junto às novas gerações de escritores em outras revistas surgidas nas décadas seguintes. Mantiveram, de maneira geral, a preocupação regionalista como um ponto muito importante de suas produções. Em uma das novas revistas, existia um espaço específico para a literatura de caráter regional que falasse das coisas da Amazônia e, particularmente, do "povo" amazônico. Tratava-se do periódico chamado *Terra Imatura*, que circulou entre 1938 e 1942, e foi dirigido por Cléo Bernardo e Sylvio Braga. Nas páginas centrais da revista, foi criada a seção intitulada *Da planície*, de responsabilidade do jovem e estreante poeta Ruy Barata. 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 heróe de todos os dias".[193]

Destacava-se o indisfarçável desejo de se falar dos "usos e costumes de nossos caboclos", da nossa "gente simples", das características da cultura popular da região. É importante lembrar que o próprio nome da revista derivava dessa preocupação com a Amazônia. *Terra Imatura* fora o nome do livro do escritor paraense Alfredo Ladislau, lançado em 1923. O livro era composto de estilizações de lendas da região amazônica. No entendimento da geração de escritores que fundou a revista, com esse título prestava-se uma homenagem a um dos autores que mais teriam se preocupado com as coisas e costumes locais.

Em trabalhos anteriores, argumentei que essa preocupação com o "popular regional" estava ligada a uma postura quase "etnográfica" de parte dos intelectuais paraenses com relação às "coisas do povo" da Amazônia.[194] No Pará, essa tendência fazia parte do esforço da intelectualidade local em construir uma narrativa própria – histórica e artística – sobre essa região.[195] O interesse pelo popular regional foi percebido por comentadores locais e de fora do Pará. Câmara Cascudo, por exemplo, ao se referir a uma obra do escritor paraense Dalcídio Jurandir, um dos mais importantes representantes da literatura paraense

[193] BARATA, Ruy. Da planície. *Terra Imatura*, Belém, ano 1, n. 2, maio 1938. [s. p.].
[194] COSTA, Tony L. *Música do Norte. Op. cit.; e,* COSTA, Tony L. Música, literatura e identidade amazônica no século XX: o caso do carimbó no Pará. *Op. cit.*
[195] Essa tendência não se limitava ao mundo da literatura, como observou Aldrin Figueiredo. In: FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Eternos modernos*. *Op. cit.*

surgida na década 1930, já apontava para o cuidado com a pesquisa etnográfica na produção literária deste escritor. Para Cascudo, a obra de Dalcídio Jurandir afirmava-se como uma "boa e segura fonte de informação etnográfica", em razão de que "em sua escrita o documento humano (...) não foi empurrado e comprimido para caber dentro de uma tese, mas vive, livre e natural, na plenitude de uma veracidade verificável e crível".[196]

Nesse mesmo sentido constroem-se as observações de Bruno de Menezes, o fundador da revista *Belém Nova*. Em uma entrevista dada para a revista *Amazônia*, na década de 1950, ele falava sobre o papel do escritor e sobre os temas que o literato local deveria buscar e expressar em suas obras. Segundo ele: "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".[197]

Essa era a fala do escritor que, na época, encontrava-se na condição de presidente da Academia Paraense de Letras. Mas seu nome e respeito entre os intelectuais nortistas não se dava só por isso, pois ele fora o responsável por lançar obras de grande impacto no pensamento e na literatura local, por exemplo, o livro *Batuque*, de 1930.[198] Nesta obra, a musicalidade negra aparece travestida na linguagem literária e personifica uma sonoridade que, até então, fazia parte apenas dos rincões interioranos do Pará ou das áreas suburbanas da cidade de Belém. De fato, as palavras de Bruno apenas confirmavam uma prática já desenvolvida por ele há décadas. Sobre a importância do folclore na produção literária, dizia: "uma das riquezas do romance social do vale seria a fixação do folclore e fabulário amazônicos (...) para não se perder tantas sobrevivências interessantes (...)".[199]

Todos esses exemplos mostram que a disposição em "etnografar" a cultura popular e transformá-la matéria-prima para a produção literária e artística tornar-se-ia uma tendência muito persistente no mundo cultural paraense durante todo o século XX. Isso pode ser percebido também na atuação de artistas contemporâneos, como bem mostrou Fábio Fonseca de Castro, referindo-se às décadas finais desse século. Assim ele argumenta sobre isso:

> Percorrendo livros, discos, museus e jornais produzidos e consumidos na cidade de Belém, ao longo das últimas décadas, percebe-se uma similitude em suas temáticas e nas suas formas de composição. Objetos e conceitos migram, misteriosamente, de

[196] CASCUDO, Câmara *apud* MORAES, Eneida. Três casas e um rio. *Amazônia*. Belém, ano 4, n. XLII, jun. 1958.
[197] MENEZES, Bruno. Bruno de Menezes: a expressão de meu eu está na diversidade de meus poemas. *Amazônia*, Belém, ano 3, n. XXV, jan. 1957. Col. "Entrevista do mês", por Jurandir Bezerra.
[198] MENEZES, Bruno. *Batuque*. Belém: Família Bruno de Menezes, 1993.
[199] MENEZES, Bruno. Bruno de Menezes: a expressão de meu eu está na diversidade de meus poemas. *Op. cit.*

> um autor a outro e surgem, de maneira imprevisível, em obras diferenciadas tecnicamente, umas das outras, às vezes resurgindo em autores que não necessariamente se reconhecem por meio de suas obras. (...) Eles visam a construir um texto social amazônico e, dessa maneira, advogam uma identidade.[200]

O que Fábio Fonseca de Castro notou em relação às últimas décadas do século XX foi, na verdade, uma tendência de longa data, que já ocorria no modernismo paraense e possivelmente existia mesmo antes desse movimento. Faz parte da própria tradição do mundo intelectual paraense o refletir constantemente sobre sua própria identidade. Acontece que, por muitas vezes, os mesmos sujeitos do mundo da literatura estabeleciam contato com o mundo da música erudita e popular. Ruy Barata, por exemplo, que apareceu nas páginas de *Terra Imatura* exaltando a necessidade de se falar do caboclo da Amazônia como um herói da região, tornar-se-ia nos anos 1960 um dos letristas mais conhecidos do cancioneiro popular paraense. Não somente isso, ele viria a ser um dos personagens responsáveis pela valorização do carimbó junto à nova intelectualidade artística que florescia naquela década. Mais adiante, retornarei à sua atuação nesse segundo momento.

Na mesma medida em que, na literatura, a preocupação com o popular se fazia presente, essas ideias acabavam influenciando direta ou indiretamente o campo da música. Desde essa época, pelo menos, o fenômeno da "migração" de conceitos e ideias de um autor a outro já se fazia presente. Assim como houve um modernismo literário, haveria um modernismo musical. Nos dois casos, as ideias sobre a identidade amazônica acabavam circulando pelo mundo dos mesmos personagens, da mesma intelectualidade artística que convivia no mundo cultural de Belém do Para.

Música e modernismo

A literatura, ao buscar como objeto de reflexão o homem da Amazônia, acabaria mais cedo ou mais tarde elegendo seu personagem principal. No caso paraense, esse personagem foi sem dúvida alguma o "caboclo", como já observei no capítulo anterior. Não há espaço neste texto para uma análise profunda das várias modalidades da representação do caboclo construídas pelas artes na Amazônia. Pretendo aqui apenas mostrar que os artistas locais fizeram amplo uso dessa categoria como um dos elementos centrais para a criação

[200] CASTRO, Fábio Fonseca de. *Entre o mito e a fronteira*. Belém: Labor Editorial, 2011. p. 19.

poética, já que muitas vezes esse personagem aparecia como uma espécie de representação do povo, em uma versão regionalizada da história nacional.

Na verdade, música e literatura se retroalimentaram em vários momentos na história da cultura paraense. Algumas vezes, a literatura funcionava como uma espécie de narrativa que tinha a cultura musical popular como tema. Não só o caboclo era um dos temas favoritos da literatura, mas também a sua cultura musical surgia registrada e narrada. Já falei que isso ocorreu no caso da musicalidade negra na obra de Bruno de Menezes, mas outros casos podem ser citados. Por exemplo, em 1939, na revista *A Semana*, o poeta Sylvio Barradas publicou um poema com o nome de *Festa de Caboclo*, bem representativo do movimento de descoberta das "coisas" do povo. Neste caso, particularmente da música feita pelo "povo" da Amazônia. Dada a importância desse texto para a discussão, o transcreverei na íntegra:

Festa de caboclo

Barraca de palha e de chão batido
Fervilha de gente que dansa e que sua;
Lamparina num canto da casa
Dansa a sombra do povo que dansa
E mistura a fumaça com a poeira do chão.
A cabocla dengosa
De olhos furtivos
Cabelo escorrido
Vestido encarnado
E fita na testa
Dansa 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 dansa 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
Reparam pra tudo que passa na casa
Vida alheia, café, lamparina, panelas...
Vigiam por vício
O namoro das filhas das outras...
Macacheira, cará,
Inhame, batata
Embuche 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...[201]

Interessa, aqui, a temática desenvolvida pelo autor, a começar pelo título: fala-se de uma festa de caboclo. Percebe-se no texto um artifício muito importante para a discussão: o olhar descritivo desenvolvido na exposição e narração dos acontecimentos dessa festa. Passando-se por uma espécie de etnógrafo ou folclorista amador, o poeta relatou vários aspectos do que seria o cotidiano do caboclo, localizados a partir de um acontecimento específico. Neste poema, encontra-se a descrição do espaço de moradia desse 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 [*sic*], manhoso"; os hábitos alimentares: "macacheira [*sic*], cará, inhame, batata"; aspectos do cotidiano, como no caso da fofoca das 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 rabeca na curva do braço, cavaquinho na dansa [*sic.*]

[201] BARRADAS, Sylvio. Festa de caboclo. *A Semana*, Belém, ano XX, n. 1016, 21 jan. 1939. Foi mantida a grafia original do texto.

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 característico: o caboclo. O poema aqui é muito mais que um elemento propriamente literário, é também uma espécie de pequena etnografia, espontânea, isto é, sem o caráter acadêmico especializado das ciências sociais. É um testemunho verossímil de um tipo social específico, eleito e construído pelo poeta como representativo do regional e, dentro disso, é também um testemunho sobre a música das camadas populares da Amazônia.

O reverso desse jogo de trocas entre literatura e música pode ser visto também. De outro lado, temos a música coletando os temas da literatura para sua criação, numa relação de diálogo entre as várias modalidades de discurso artístico. Nesse caso, pode-se recuar até mesmo ao final do século XIX no Pará. A busca pela identidade nacional no período posterior à Independência do Brasil contribuiu para o surgimento de um gênero musical muito popular no século XIX, a modinha seresteira. Essa música 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, uma amostra do interesse "romântico de eruditos pelas manifestações consideradas 'do povo'", como afirmou José Ramos Tinhorão.[202]

No Pará, o tema da "tapuia" foi forte em trabalhos de dois poetas do século XIX, que retratavam aspectos do imaginário popular sobre a mulher amazônica rural e ribeirinha. Severiano Bezerra de Albuquerque foi autor de um poema intitulado *A tapuia* ou *Formosa Tapuia*. O outro escritor a abordar o tema foi Francisco Gomes de Amorim, criador de *O caçador e a tapuia*. Nos dois casos, os poemas foram musicados por seresteiros paraenses e acabaram tornando-se bastante conhecidos nos meios populares. Foram "folclorizados", no dizer de Vicente Salles.[203] Essas duas modinhas são importantes como primórdios de um regionalismo ainda latente na música popular, demonstrando também uma relação de troca bastante intensa entre o popular e o erudito na região.

Em *Formosa Tapuia*, de Severiano Bezerra de Albuquerque, tem-se a narração do encontro de um homem branco da cidade com uma tapuia. O primeiro se dizia dono de posses, mas era na verdade um "regatão": proprietário de embarcações que realizavam todo tipo de transação comercial junto aos moradores de pequenas comunidades ribeirinhas. Por

[202] TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 129.
[203] SALLES, Vicente. *A modinha no Grão-Pará. Op. cit.*

outro lado, temos uma tapuia simples e da roça. Após cortejá-la insistentemente, convidando-a para ir com ele para a cidade e viver no luxo e conforto, o homem branco acaba seduzido pelo que a bela tapuia lhe oferecia e termina querendo ficar na selva com sua amada. É interessante observar nesse poema-canção que, mais uma vez, é o espaço dos rios quem estabelece uma conexão entre o mundo dos interiores da Amazônia e a cidade:

> Formosa tapuia
>
> - Formosa tapuia, que fazes perdida,
> 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 nascí...
> Se delas não gostas, não fiques aqui...
>
> -As matas são próprias sómente p'ras feras
> eu peço, deveras, que sáias 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!
> -Espera, cariua, costume assim é:
> se dar o cachimbo, depois o café...
>
> - Que belas coisinhas me estás of'recendo,
> Que rede macia, que belo açaí!
> 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?!...[204]

Já em *Caçador e a tapuia*, de Francisco Gomes de Amorim, o encontro ocorre entre um caçador de cotias, homem branco e proprietário rural, e a tapuia que tenta seduzi-lo. Ela é inicialmente 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 queixa-se e volta para a floresta, mesmo depois de ele ter feito a ela pedidos arrependidos para que ficasse. Vejamos o fragmento a seguir:

[204] ALBUQUERQUE, Severiano *apud* SALLES, Vicente. *A modinha no Grão-Pará. Op. cit.*, p. 124.

Caçador e a tapuia

"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.[205]

A tapuia é 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, viajante dos rios da Amazônia, seja o que já vive nessas terras e caça nas suas matas. É retratada como a moradora típica do "agreste sertão", que prefere viver na selva, com poucos recursos, a viver na cidade. Sem calçados, bebendo na cuia, sem ambição, mas que detém o conhecimento e o controle dos recursos naturais para a sua sobrevivência: açaí, peixe, café, fumo, rede etc. Nas duas poesias, constrói-se um tipo social com bastante detalhamento, dando-se forma bastante romântica a uma ideia de popular e regional, aos moldes do século XIX. É importante considerar as fontes para a criação das duas obras. Segundo Salles, "ambos os poetas se inspiraram (...) em fatos concretos, em motivos preexistentes" da cultura popular das regiões de onde viveram.[206] 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. Nessas cidades, era possível encontrar tanto o tipo do caçador de cotias quanto o do regatão.

Os casos das modinhas anteriormente mostradas já exibiam a tendência ao regionalismo no campo da música popular. Seria, contudo, somente no bojo dos debates modernistas na década de 1930 que surgiria uma geração de músicos voltados a intensificar experiências nesse sentido. Eram, nesse caso, artistas de origem erudita que iriam dialogar de forma mais definitiva com o popular e o folclórico da região amazônica. Essa geração estava em sintonia com o que se dava no mundo das letras paraenses. Incorporavam os mesmo debates e ideias que ocorriam nas páginas de revistas como *Belém Nova* ou *Terra Imatura*.

Essa foi a geração que ficou marcada pela presença de Waldemar Henrique, Gentil Puget, Jayme Ovalle, Iberê de Lemos, Mário Neves, Satyro de Melo, entre outros. Eram maestros e músicos que iriam constituir um primeiro movimento de música regional, com a incorporação de ritmos e temas de manifestações populares em suas obras. Segundo

[205] AMORIM, Francisco *apud* SALLES, Vicente. *A modinha no Grão-Pará. Op. cit.*, p. 128.
[206] SALLES, Vicente. *Idem*, p. 126.

Vicente Salles, esses músicos fizeram parte de uma geração de autores que "ingressou na história da música brasileira como autênticos criadores de canções que, na arte erudita e popular, representaram o extremo Norte, com suas músicas e suas lendas".[207] Posso considerar que esses artistas também desempenharam um esforço no sentido de etnografar as músicas, as danças e a vida de homens e mulheres produtores da cultura popular.

Waldemar Henrique e Gentil Puget foram os nomes que mais se destacaram naquela geração. No final da década de 1930, os dois artistas eram bastante festejados pela imprensa e pela intelectualidade paraense. Nesse momento, ambos atuavam nas rádios de Belém, divulgando o que se produzia no campo da música de base folclórica.[208] Posteriormente, iriam embarcar para o Rio de Janeiro, onde continuariam suas carreiras em grandes rádios nacionais.

Gentil Puget destacou-se como um pesquisador do folclore. Canções, brinquedos, poesias e temas musicais foram coletados por ele e acabaram servindo como fontes de informações sobre as manifestações da cultura popular da região. Segundo Salles, Puget teria sido a "maior autoridade do folclore musical paraense e o mais fecundo pesquisador" de seu tempo.[209] Partes de suas pesquisas foram expostas nas rádios do Pará, do Rio de Janeiro e de Manaus em momentos diferentes de sua carreira.

Em 1945, por exemplo, ele apresentou um programa intitulado *Aspectos característicos da música no vale amazônico*, no qual mostrava manifestações da música cabocla em sambas, toadas, carimbós e marchas.[210] Tudo fruto de coletas de campo que já vinham sendo realizadas fazia algum tempo. Além disso, publicou artigos na imprensa local e carioca sobre esses estudos. Produziu músicas baseadas no que coletou em campo e as exibiu em recitais e concertos. Segundo ainda o que informa Vicente Salles, em certo momento de sua vida ele possuía mais de cinco mil temas musicais folclóricos coletados e arquivados. Parte desse material serviu de fonte para outros folcloristas e escritores com quem mantinha contato e outra parte acabou se perdendo quando de sua morte. O que consta de sua biografia é que os seus últimos dias foram bastante conturbados e acabou morrendo em condições precárias no Rio de Janeiro. Esse fato contribuiu para que o material coletado em anos de pesquisa fosse quase todo perdido.

---

[207] SALLES, Vicente. *Música e músicos no Pará*. *Op. cit.*, p. 12.
[208] CRUZ, Ernesto. Opinião de um fan. *A Semana*, Belém, ano XXI, n. 1030, 6 maio 1939. Col. "Radiovisão", por José Maria.
[209] SALLES, Vicente. *O negro na formação da sociedade paraense*. *Op. cit.*, p. 219.
[210] *Idem*, p. 219.

Waldemar Henrique também fez estudos sobre o folclore paraense e nacional. Na sua vasta obra, podem ser encontrados gêneros variados de música, que vão do popular ao erudito. No geral, sua produção é mais identificada com o canto lírico para recitais. Mas é possível encontrar até mesmo um carimbo, composto na década de 1930.[211] Mostrarei adiante, com mais detalhes, que o nome de Waldemar Henrique viria a se tornar uma referência recorrente nas gerações de artistas paraenses posteriores ao modernismo. Ele foi redescoberto mais tarde como o maior exemplo do que seria o trabalho de um artista dedicado à temática da cultura popular e do folclore da Amazônia. Isso não ocorreu da mesma maneira com Gentil Puget e com outros artistas de sua geração.[212] Esse fato mostra que a memória dos artistas locais, de alguma maneira, selecionava nomes que possibilitassem a continuidade da temática do regionalismo no campo das artes.

Em resumo, é possível perceber que, no Pará, o modernismo estabeleceu uma agenda de engajamento de artistas em busca do "povo" amazônico. Isso ocorreu tanto na literatura como na música. Nomes importantes surgiriam entre as décadas de 1920 a 1940 e seriam retomados em outras conjunturas. Importa considerar ainda que esses intelectuais passaram também a ter acesso a determinados veículos de comunicação, que surgiram como grandes novidades na vida da cidade de Belém. Entre eles, estavam o rádio, o cinema e as primeiras vitrolas de discos sonoros. As ideias, as músicas, os manifestos e todas as polêmicas que surgiram em torno dos debates modernistas no Pará poderiam ser ouvidos e acompanhados, por exemplo, pelas ondas do rádio paraense. Essa nova realidade se tornaria importante para a discussão sobre os rumos que a música local deveria tomar. É a esse cenário que me reporto agora.

A tensão constitutiva da música local: entre o regional e o nacional

A ação destes intelectuais era feita em rádios, jornais e revista locais. Por meio da imprensa, era possível ver as opiniões sobre a música paraense ou, pelo menos, o que se desejava que fosse entendido como música paraense naquele momento. Gentil Puget e outros

[211] Ver PROJETO UIRAPURU. *Waldemar Inédito e Raro Henrique*. Belém: SECULT/PA, 2005. v. 14. 1 CD-ROM. Nesse CD, encontra-se uma coletânea de várias obras de Waldemar Henrique descobertas e divulgadas há pouco tempo, entre elas estão valsas, canções amazônicas, fox-canções, pontos de rituais afro-brasileiros coletados no Recife, temas do folclore de Minas Gerais e um carimbó de 1934.
[212] COSTA, Tony L. *Música do Norte. Op. cit.*

artistas acabaram se especializando na crítica à programação da rádio local, tornando-se críticos de rádio. Falavam sobre artistas, a importância da rádio para a difusão da cultura e a qualidade ou os problemas das músicas veiculadas.

Neste momento, pode-se dizer que o caráter regional e o nacional ainda não estavam totalmente diferenciados na música popular. Na verdade, será visto em todo este trabalho que havia uma tensão constitutiva na formação da música local. Essa tensão ocorria em razão do eterno diálogo entre a música produzida em Belém, e no Pará, e a música "nacional", que passava a chegar pelas ondas dos rádios, pelos discos e pelo cinema. O contato e as trocas entre o que se produzia no Pará e a música que chegava de fora nem sempre eram pacíficos. Os artistas que faziam música em Belém buscavam estar em frente aos debates mais amplos do regionalismo e recebiam, ao mesmo tempo, informações musicais de vários lugares do Brasil e do mundo. A música popular produzida a partir dessa conjuntura sempre mostraria uma tensão, que representava simultaneamente o desejo de ser uma música com características particulares e a necessidade de se filiar a uma tradição nacional. Essa situação era também decorrente do fato de a música popular no Norte do Brasil não ter nascido por uma assimilação completa da indústria cultural brasileira. Ela viveu sempre fora deste processo, nas margens da indústria nacional, que tinha no Rio de Janeiro um dos seus principais "centros".

Dessa maneira, as décadas iniciais do século XX pareciam mostrar uma primeira tentativa de definição de um campo da "música popular regional" a partir de um interesse pelo folclore local. Por que uma primeira tentativa? Porque o "popular" local ainda não tinha sido estabelecido como um gênero musical identificável. Ainda não havia sido eleita uma música regional, um gênero em particular, a exemplo do que ocorreu com o samba, no mesmo período, no caso da música sudestina, nacionalizada a partir do Rio de Janeiro. Se no Rio de Janeiro o samba já representava o ritmo que identificaria a nascente "música popular brasileira",[213] em Belém, o gênero musical que identificaria a "música popular regional" ainda não havia sido definido.

Isso não significa que a necessidade de conservar o folclore local, a música "do povo", não estivesse presente na consciência dos artistas do Pará. Em um texto de 1939, Gentil Puget debatia a necessidade da coleta e preservação do cancioneiro folclórico regional. Seu discurso falava do imperativo de se resguardar o que era nosso, mas o "nosso" ainda é,

[213] VIANNA, Hermano. *O mistério do Samba*. Rio de janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004; SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 2001; GARRAMUÑO, Florencia. *Modernidades primitivas*. *Op. cit.*

para o autor, o do "povo brasileiro". Ele argumentava que em um mundo de transformações, onde a técnica começava a ganhar dos costumes, era necessário que determinados elementos da cultura e do folclore fossem preservados. Assim, dizia Puget: "Há uma necessidade urgente de os nossos estudiosos recolherem antes que se percam diluídas no conformismo imposto pela técnica moderna todos esses usos, essas danças, essas canções e esses folguedos que representam a mais preciosa reserva de nosso povo". [214]

O folclore era, para Puget, a alma do povo, a alma da nação. Em razão disso, salvaguardar esses elementos da cultura popular seria o mesmo que preservar a própria imagem da nação. Considero que, neste momento, o seu discurso é muito mais o da "nação" e não necessariamente o da região amazônica, apesar de estar falando mais especificamente da preservação de elementos da cultura do povo local:

> Onde melhor se pode estudar a alma de um povo, todo o característico de uma nacionalidade e toda a origem de uma raça senão nessa coletânea de cantares onde se fundamenta toda a índole de uma nação tão bem expressa nas suas melodias e nas suas danças, no seu fabulário e nas suas usanças? O folclore é o retrato sonoro de um povo: exprime a fisionomia de uma raça. [215]

Na visão de Puget, a preservação deste patrimônio seria um dever das autoridades locais. Ele se questionava do porquê de não se recolher aos museus e instituições locais esses elementos da cultura do povo. Seu texto cita o Museu Paraense Emílio Goeldi e o Instituto Histórico e Geográfico do Pará como possíveis locais de preservação desse material e elogiava a ação de intelectuais que já realizavam este tipo de trabalho, muitas vezes sem o apoio do Estado: "Entre nós, existem estudiosos do assunto como – Carlos Estevão, Jorge Hurley, Ernesto Cruz, Coutinho de Oliveira a quem o nosso governo podia confiar a organização de tão indispensável departamento de arte e de cultura popular".

Segundo sua concepção, era necessário que o Pará realizasse um trabalho equivalente ao que outros estados brasileiros haviam feito, como no caso de São Paulo, dando aos intelectuais daqui essa tarefa de coleta e "resguardo". Afinal, esse tipo de material cultural seria, na verdade, a "autobiografia mais real de nosso povo escrita por ele mesmo na dolência de seus cantares e no lirismo de suas trovas!", dizia o crítico.

Junto a esse esforço, Puget pensava também na valorização dos músicos populares paraenses, que se dedicavam a fazer, eles mesmos, suas músicas, suas canções, com talento igual ao de outros artistas do resto do Brasil. Entre os artistas da "terra", como ele dizia, destacavam-se dois, bastante populares na *Rádio Clube do Pará* entre os anos 1930 e 1940.

---

[214] PUGET, Gentil. Ondas sonoras. *Pará ilustrado*, Belém, ano 2, n. 31, 22 abr. 1939. p. 19.
[215] *Idem*. p. 19.

Um deles era o pianista, maestro da rádio e compositor Guiães de Barros e o outro era o compositor e radialista Edyr Proença.

Em 1940, Puget se questionava: "Por que Guiães de Barros de parceria com Edyr Proença não lançam algumas de suas mais características melodias? Talvez assim outros compositores se atrevessem a dizer assim qualquer coisa...".[216] Reclamava, na mesma nota, exatamente do fato de os artistas populares paraenses não conseguirem se destacar no cenário nacional, tal como ocorria com o caso de outros estados do Brasil.

> É incrível que somente o Pará figure em assunto de arte na chinela dos demais Estados da União e simplesmente por quê? – por um descaso de todos da terra. Pernambuco é dos Estados o que mais trabalha pela divulgação do que é seu. S. Paulo procura convencer o público de que as modas de viola são essenciais em todas as emissoras. Bahia afirma-se através de Assis Valente e de Dorival Caymmi. Somente o Pará continua na pasmaceira de sempre à espera do século de dois mil para despertar do marasmo em que permanecem todas as nossas possibilidades. Porque, não trabalhemos pelo desenvolvimento de um ritmo que melhor defina o característico da nossa gente? [217]

Posteriormente, em outro artigo para a *Pará ilustrado*, mais uma vez aparecem Guiães de Barros e Edyr Proença. Ele os mostra como os melhores divulgadores de "nossa música característica". O próprio Puget havia tido interesse em conhecer as novas composições da dupla, todas elas formadas por "valsas, choros, batuques, sambas e folclore". Das canções ouvidas, destacou a música *Maria Rosa*, entre e outras que seriam para ele "onde a inspiração é duma riqueza espantosa, aliada à maneira toda pessoal e própria de traduzir todas as emoções que passam por nós, num desfile de cenas e tipos". Por fim, afirmava que os compositores merecem o aplauso daqueles que acreditam que "santos de casa fazem milagres...".[218]

A questão fundamental que colocava Puget no momento em que escrevia esses artigos era exatamente a última pergunta do texto datado de 13 de janeiro de 1940, que repito aqui: "Porque não trabalhemos pelo desenvolvimento de um ritmo que melhor defina o característico da nossa gente?".

Que ritmo seria esse? Argumento que, naquele contexto, essa era uma procura comum entre os artistas paraenses. Era o esforço de Gentil Puget, Waldemar Henrique e outros de sua geração. Artistas que se destacaram na produção musical localizada na fronteira

---

[216] Ondas sonoras. *Pará ilustrado*, Belém, ano 2, n. 50, 13 jan. 1940. p. 20. Apesar de este texto não ser assinado por Gentil Puget, tudo leva a crer que seja de sua autoria, pois, além de defender ideias que eram características deste intelectual, foi publicado na coluna Ondas Sonoras, da revista *Pará ilustrado*, que, neste período, era de sua responsabilidade.

[217] *Idem*. p. 20.

[218] Ondas sonoras. *Pará ilustrado*, Belém, ano 2, n. 51, 27 jan. 1940. p. 20. Como na fonte anterior, esta não se encontra assinada por Puget, mas está na coluna de sua responsabilidade na revista *Pará ilustrado*.

entre o mundo erudito e o folclórico. Era também o mesmo esforço de compositores como Guiães de Barros ou Edyr Proença, os quais desde sempre viveram o mundo das músicas populares e da rádio.

Esses dois grupos pareciam ter os mesmos objetivos: achar uma identidade para a música local, seja no campo da arte erudita e/ou folclórica seja no da música popular e massiva. Ao mesmo tempo, todos eles dialogavam com os gêneros nacionais, o folclore nacional, a cultura, que deveria ser preservada para mostrar o caráter do povo do Brasil; bem como dialogavam com a música massiva, recebida a partir do rádio, do cinema e dos discos vindos do "centro" da indústria cultural brasileira. Creio que esse projeto não se concretizou nesse momento, pois, no campo da música popular, o "ritmo" buscado ainda não havia sido eleito. Foi, no entanto, estabelecido o tema do debate sobre a "música popular" regional que representasse o Pará e a Amazônia. Paralelamente, essa busca deixou transparecer a tensão que passará a ser constante na música feita em Belém: o contato, ora conflituoso ora pacífico, entre modelos "internos" e "externos" de música popular.

Nesse contexto, a rádio se apresentava como um veículo aberto à música "brasileira" e à música do mundo, possibilitando que os elementos de "fora" fossem ouvidos pelo público e pelos artistas locais. Esse aspecto precisa ser mais bem explicitado. Autores como Antonio Maurício Dias da Costa e Edimara Bianca Corrêa Vieira defendem a tese de que o rádio em Belém promoveu uma "mestiçagem cultural", que incorporou elementos folclóricos, eruditos e massivos. Belém, por ser um espaço periférico do mundo radiofônico nacional, recebeu influências variadas, tanto do que vinha do centro da indústria cultural brasileira (sobretudo do Rio de Janeiro), como de outros países que irradiavam até lá. Para os autores, essa condição periférica da cidade de Belém fez com que, nas décadas de 1940 e 1950, a rádio local sentisse "com menor peso o encargo de defender e promover o que se entendia por 'cultura nacional'".[219] O mesmo teria ocorrido em relação ao uso político da rádio como veículo de missão pedagógica. No Pará, essa postura teria sido menor em comparação com as rádios cariocas, influenciadas diretamente pela política varguista. Nessa linha de pensamento, os autores argumentam: "Em cidades como Belém nos anos 1950, as emissoras locais podiam se desincumbir, em grande medida, desta missão pedagógica e da tarefa colossal de propugnar o 'nacionalismo musical'".[220]

[219] COSTA, Antonio Maurício Dias da Costa; VIEIRA, Edimara Bianca Corrêa. Na periferia do sucesso: rádio e música popular de massa em Belém nas décadas de 1940 e 1950. *Projeto História*, São Paulo, n. 43, p. 111-138, dez. 2011. p. 144.
[220] *Idem*, p. 126.

Em relação à tese da hibridação causada pelas rádios do Pará, parece-me inegável que tenha ocorrido nas décadas tratadas pelos autores. Contudo, acredito que esse fenômeno manteve uma maior longevidade e maior complexidade durante todo o período aqui estudado. Em todos os momentos do século XX e até hoje, percebo o rádio como um fator de hibridação. Não obstante, essa hibridação não atenuou o debate sobre o que seria o local/regional em oposição/relação ao nacional ou estrangeiro. O caso de Gentil Puget, como comentador da programação da rádio paraense, é um exemplo interessante de que esse veículo de comunicação, na verdade, ao mesmo tempo em que hibridava, confundia as tradições, possibilitando também uma dupla reflexão: por um lado, a discussão sobre o tema do "regional", do "característico da nossa gente", que era visto como algo autenticamente local, e da necessidade de construção de um ritmo da região; por outro, o discurso sobre o tema da "nação", do folclore nacional, aquilo que era entendido como "o característico de uma nacionalidade e toda a origem de uma raça", como falava Puget no texto de 1939.[221]

Se o rádio das décadas de 1940 e 1950 em Belém não impôs com tanto afinco o papel pedagógico de "educação" do povo e, somado a isso, não centralizou um discurso de defesa da "cultura nacional", isso não o impediu de suscitar discussões sobre a relação entre o regional e o nacional. Parece-me que, em Belém, o "nacional" era um tema constante, mas sempre ocorria associado ao tema paralelo do "regional". Havia um jogo de identidades no campo da música, no qual a produção local buscava identificar-se e diferenciar-se, ao mesmo tempo em que dialogava e incorporava elementos daquilo que começava a se configurar como a "música popular brasileira". A rádio, como novo meio de veiculação de músicas massivas de "fora" do Pará, acabou contribuindo para amplificar o debate sobre a tensão regional/nacional, assim como foi, de certa maneira, incorporada nas reflexões pré-existentes sobre a identidade local, que ocorriam principalmente no seio da intelectualidade artística de Belém do Pará. A tensão constituinte da música local permaneceu com vigor, tanto dentro quanto fora do mundo da rádio.

Isso pode ser melhor percebido se avançarmos um pouco no tempo e colocarmos outros personagens em cena. Deixo o tema da rádio e a geração de Puget e Waldemar Henrique para trás e caminho em direção a outros personagens importantes dessa história. Passo a falar do encontro de uma dupla formada por um folclorista e pesquisador e um músico popular e chorão do bairro do Umarizal. Estou falando de Vicente Salles e Tó Teixeira.

[221] PUGET, Gentil. Ondas sonoras. *Pará ilustrado*, Belém, ano 2, n. 31, 22 abr. 1939. p. 19.

Vicente Salles nasceu na vila de Caripi, município de Tomé-Açú, em 1931.[222] Por volta de 1948, iniciou a carreira de jornalista, com os primeiros trabalhos publicados em *A Província do Pará*. No início dos anos 1950, atuou também como jornalista em *O Estado do Pará*. A partir de 1954, iniciou várias pesquisas no interior do estado sobre música e cultura popular. Estabeleceu contato com grupos populares, bois, pássaros juninos e batuques, sob orientação do poeta modernista Bruno de Menezes. No mesmo ano, mudou-se para o Rio de Janeiro, diplomou-se em Ciências Sociais, com especialização em Antropologia, pela Universidade do Brasil (atual Universidade Federal do Rio de Janeiro).

Nos anos 1960, participou da campanha em defesa do folclore brasileiro e foi redator da *Revista Brasileira de Folclore*. Foi também membro do Conselho de Música Popular do Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro e, em 1972, começou a editar a série de discos *Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro*. Além dessas atividades, lecionou no Instituto Villa-Lobos (no Rio de Janeiro) e na Faculdade de Artes do Distrito Federal. Tornou-se membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e da Academia Brasileira de Música, tendo sido também diretor do Museu da Universidade Federal do Pará, secretário da Câmara de Artes do Conselho Federal de Cultura e do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Escreveu vários livros e artigos, dos quais destaco: *A música em Belém no século XIX* (1961), *Música e músicos do Pará* (1970), *O negro no Pará sob o regime de escravidão* (1971), *Carimbó: trabalho e lazer do caboclo* (1969, com Marena Salles), *A música e o tempo no Grão-Pará* (1980), *Santarém: uma oferenda musical* (1981), *Memorial da Cabanagem* (1995) e *Vocabulário crioulo* (2003). Colaborou ainda na produção de aproximadamente 50 discos e CD's.[223]

Tó Teixeira nasceu em Belém em 1895 e morreu na mesma cidade em 1982. Era violonista e compositor, estudou violão com o pai, Aluísio Santos, um dos mais populares violonistas e seresteiros da cidade de Belém em fins do século XIX. Negro e pobre, cresceu e se criou no Umarizal, conhecendo as manifestações da cultura popular do bairro e participando delas. Apresentou-se em bailes aristocráticos da cidade, mas a maior parte de sua atuação foi em "regionais" que se apresentavam em bailes suburbanos. Ganhou sua vida como encadernador e trabalhou nesta atividade até morrer. Foi autor de centenas de composições, entre valsas, marchas, choros, sambas, batuques e maxixes. Graças ao reconhecimento de sua obra por artistas da região e pelo próprio esforço de intelectuais, como Vicente Salles, teve

[222] Vicente Salles faleceu no Rio de Janeiro em 07 de março de 2013.
[223] Alguns destes livros, os que interessam diretamente a este estudo, encontram-se na bibliografia.

parte de sua produção registrada e gravada. Salles fez o registro de algumas de suas músicas em 1968 e parte desse material foi gravada em disco da coleção Marcus Pereira alguns anos mais tarde. Décadas depois, outros violonistas locais, como Salomão Habib, fizeram o resgate sonoro de algumas de suas obras e as divulgaram.[224]

Diferentemente de Vicente Salles, Tó Teixeira era o que posso chamar de um artista enraizado na cultura popular local. Durante sua trajetória, estabeleceu contato com intelectuais modernistas paraenses a partir dos anos 1920. Ele era, na verdade, a ponte para muitos intelectuais entre a arte culta e a cultura popular feita nos bairros da periferia, nomeadamente no Umarizal. A relação com Vicente Salles é particularmente interessante. Não se sabe exatamente quando o contato entre estes dois personagens da música paraense ocorreu, mas posso dizer que estabeleceram uma forte ligação pessoal e de trabalho a partir de fins da década de 1960. O acervo de cartas existente no Museu da UFPA dá uma dimensão interessante deste contato.[225]

Digo que o contato era pessoal e profissional porque Tó, em muitos momentos, referia-se em suas cartas a dados sobre artistas paraenses. Eram informações colhidas em entrevistas que concedia ou eram retiradas de sua própria memória. Essas informações eram passadas para Vicente Salles que, possivelmente, as utilizava em suas publicações acadêmicas. As cartas mostram também o grande esforço por parte do folclorista em estar atento às necessidades e à vida do violonista e encadernador. Com esses dois personagens, estabeleceu-se uma ligação interessante entre o mundo da música popular suburbana e o mundo da pesquisa acadêmica especializada. De alguma maneira, o esforço elaborado no pensamento modernista voltado à valorização da cultura popular local efetivava-se nessa relação, que era simultaneamente de amizade e de trocas de experiências e conhecimentos entre esses dois indivíduos.

Entre os materiais existentes no acervo de Vicente Salles está um caderno manuscrito e encadernado pelo próprio Tó, com o seguinte título: *40 números de músicas folclóricas escritas não para vender e sim para recordação do passado*. Neste caderno,

---

[224] SALLES, Vicente. *Música e músicos do Pará*. Belém: Secult/Seduc/Amu-PA, 2007. Edição corrigida e ampliada.

[225] No momento de minha pesquisa, em 2011, as cartas entre Vicente Salles e Tó Teixeira estavam ainda sem a devida catalogação e arquivamento. Encontravam-se em um pasta com o título "Tó Teixeira". Lá tive acesso a inúmeras cartas de Tó Teixeira para Vicente Salles e vice-versa em anos seguidos. Junto a isso, uma série de recortes de jornais, anotações manuscritas soltas, fotografias etc., mostrando que o contato entre ambos era demasiadamente profícuo e constante. Recentemente, coorientei monografia sobre a relação entre Tó Teixeira e Vicente Salles, que teve por objeto o estudo deste acervo. Conferir: SILVA, Thomaz A. A. *Para três irmãos*: Vicente Salles, Tó Teixeira e a Música. 2012. Monografia (Graduação em História) – Escola Superior Madre Celeste, Belém, 2012.

encontra-se uma espécie de sumário, "Relação de músicas", com as respectivas músicas, nomes ou partes iniciais das letras e o tom da introdução. Na sequência, há as letras das músicas e, posteriormente, as partituras anotadas pelo violonista. Essas anotações fazem referência a músicas "folclóricas" encontradas em Belém nos anos 1910. Além disso, Tó expõe no que a introdução do caderno seria uma concepção teórica de folclore, nas palavras de uma especialista no ramo. Assim ele escreveu:

> Palavras da professora folclorista - Maria Brígida.
> Como um conjunto de manifestações do sentimento e do pensamento coletivo, conforme define a folclorista Maria Brígida o folclore representa um ponto de apoio vital à identificação nacional. Incluindo toda uma tradição oral, crenças, mágicas, músicas, danças, indumentárias, culinária, instrumentos musicais, artesanato folclórico e tantas outras coisas, como ainda explica Maria Brígida, ele representa um inestimável acervo cultural popular.[226]

Maria Brígida, citada por Tó Teixeira, foi militante do movimento folclorista paraense, chegando a ser presidenta da Comissão Paraense de Folclore. Com se percebe pela citação acima, o músico estava ciente de certa teoria folclórica, tendo uma perspectiva de preservação do patrimônio cultural popular. Mostrava-se que sua relação com intelectuais paraenses era bastante estreita. Tó Teixeira não poderia ser definido apenas como um informante. Ele juntava à memória pessoal de quem vivia o mundo da música popular e da cultura popular dos subúrbios algumas reflexões sobre as concepções dos folcloristas a respeito dessa mesma cultura.

No caderno em questão, encontra-se uma série de gêneros musicais populares como o *Coco bambeando*, música na qual os "pretos dançavam bambeando-se como se estivessem bêbados ou alterados pela maconha".[227] Descreve-se outro coco, o *Querida*, um "coco maduro – dança alagoana", cantado pelo alagoano Lucindo em 1908. Sobre esse coco, diz-se: "dança e canto nordestino, de provável origem alagoana". E sobre Lucindo dizia-se que era "figura popular na época, que conseguiu ingressar nos terreiro do Umarizal. Mulato escuro teve fama de cantador de cocos e emboladas".[228] Essas informações são interessantes para mostrar a diversidade musical das periferias da cidade em início do século XX. Gêneros

---

[226] TEIXEIRA, Tó. *40 números de músicas folclóricas escritas não para vender e sim para recordação do passado*. Belém, s/d. Pasta Tó Teixeira, Acervo Vicente Salles, Museu da Universidade Federal do Pará, Belém.

[227] Essa explicação consta de um papel avulso na pasta Tó Teixeira. Possivelmente, uma anotação extra dada por Tó a Vicente Salles.

[228] Mas uma vez aqui se recorre à página avulsa da pasta "Tó Teixeira", onde Vicente Salles complementa algumas informações que não estão no *40 números de músicas folclóricas escritas não para vender e sim para recordação do passado.* Como já disse, esses dados extras possivelmente foram recolhidos por Tó e passados para o folclorista. Encontrei inúmeras cartas e anotações de Tó Teixeira que tentam responder às perguntas feitas por Vicente Salles. Muitas vezes, as informações eram passadas em documentos separados, em momentos diferentes, já que a coleta destas informações era feita pela memória de Tó ou por contatos com pessoas antigas, que ele procurava ou encontrava.

musicais do Nordeste faziam parte desta diversidade e eram bem aceitos nos bairros populares reconhecidamente festivos, como era o caso do Umarizal. Fora esses gêneros, Tó registrou bois, lundus, batuques, "chulas de negros africanos", "danças de mulatas vendedeiras" e bambiás.

Para além deste caderno, o contato de Tó Teixeira e Vicente Salles rendeu outras informações importantes. Fala-se, por exemplo, do carimbó e de suas características em Belém no recém-chegado século XX. O carimbó, a esta época, como maior parte dos gêneros citados, era um evento suburbano e das classes populares. Sobre ele, fala Vicente Salles:

> O antigo carimbó em Belém muitas vezes era confundido com o batuque. Batuque dançado no terreiro e abrigado a tambores. Ocorria em qualquer época, a pretexto de qualquer acontecimento. Havia diferentemente o batuque dançado no interior de certas casas, tidas como casas de culto aos deuses africanos, em dias certos da semana e em certos dias de guarda do calendário religioso católico, associado aos santos do hagiológico católico.
> Batuques e carimbós eram batidos em quase toda a cidade no dia 8 de dezembro, homenagem a Conceição ou durante as festas consagradas a S. Benedito.
> O carimbó era uma dança viva e movimentada. A coreografia se assemelhava à do lundum. Mas tinha outras características próprias. Os dançarinos, descalços, um na frente do outro, estalando os dedos. A assistência participa do folguedo e pede aos dançarinos que imitemos bichos, como o galo, a galinha, o peru, o macaco, o gato, etc. Então eles imitam o canto do galo, o cacarejar da galinha e assim por diante. Entrementes, danças unidas as testas, girando sobre si mesmo, maneando-se e coçando a cabeça um do outro. A memória dos negros guardou alguns versos desse tempo como a melodia acima registrada por Tó Teixeira.[229]

Verifica-se, assim, que a relação entre intelectuais do campo do folclore e músicos populares ocorreu em vários momentos e de várias formas. Pelo menos, em alguns casos, esses contatos não ocorreram em um sentido unilateral. O caso da relação entre Tó Teixeira e Vicente Salles mostrou que os representantes da cultura popular suburbana colocavam-se por vezes como agentes do processo de significação e definição das identidades da cultura regional. Tó Teixeira pode ser entendido como um sujeito da memória viva da cultura popular suburbana do bairro do Umarizal. A sua obra, na verdade, era fruto desse mundo, tanto a obra musical, registrada nos discos que Vicente Salles ajudou a gravar, como a obra "etnográfica" escrita: aquela em forma de rascunhos e cartas repassadas para o folclorista.

As informações que Tó Teixeira passou para Vicente Salles não deixavam de ser um registro consciente de uma condição de pertencimento ao mundo da cultural popular. A cultura popular neste caso, ao mesmo tempo em que era um "objeto" de pesquisa do mundo acadêmico, fazia-se também agente que narrava o outro lado da cidade de Belém. Tó Teixeira registrou tanto a presença de expressões culturais das populações "nativas" como as dos

[229] Documento avulso, Pasta Tó Teixeira, Acervo Vicente Salles, Museu da Universidade Federal do Pará, Belém. O documento registra uma partitura e diz que a informações da coleta do carimbó datam de 1900.

processos de chegadas de migrantes para o mundo da hipermargem. Mais adiante, ao tratar do carimbó e posteriormente do brega, argumentarei que a hipermargem, em alguns momentos, exerce uma pressão massiva nas fronteiras aparentemente estáveis da tradição cultural e musical. Nesses casos, a música popular nascida da hipermargem massifica-se e territorializa-se para além de suas fronteiras iniciais. Isso ocorre por força massiva, exercida numericamente por uma expansão do gosto musical marginal, que se impõe. Em outras situações, entretanto, são ações de indivíduos isolados, representantes da cultura popular, que se fazem presentes dentro do discurso da tradição. A experiência de Tó Teixeira parece-me um exemplo do segundo caso.

Voltando ao tema do regionalismo, é preciso se considerar que, na parceria entre Salles e Teixeira, além do registro de cantos e músicas populares e suburbanas, havia também o interesse na compreensão das peculiaridades da cultura do Pará. Isso será refletido na obra acadêmica de Vicente Salles. A partir da década de 1960, suas publicações tornar-se-iam progressivamente conhecidas e aos poucos assumiram um papel central para o conhecimento da música da Amazônia. Hoje, seus textos são considerados clássicos pela historiografia, configurando-se como referências a todos os pesquisadores do folclore e da música local.

Não é de estranhar, desse modo, que um dos primeiros e mais importantes textos acadêmicos sobre o carimbó surgiria pela pena de Vicente Salles. Trata-se de um artigo feito em parceria com sua esposa, a musicista Marena Isdebski Salles, publicado na *Revista Brasileira do Folclore* em 1969.[230] Neste texto, o autor associava o carimbó praticado no interior do estado a uma cultura cabocla da Amazônia. O carimbó embalaria tanto o lazer como o trabalho dos caboclos do interior do estado do Pará. No momento em que Salles se voltava para a pesquisa do carimbó rural, já havia estabelecido conhecimento sobre a existência dos carimbós da cidade de Belém que ocorriam em bairros periféricos, como o Umarizal. Como veremos mais adiante, o texto de Salles não foi o primeiro a tratar do carimbó, mas com certeza foi o primeiro estudo mais aprofundado de caráter acadêmico. Ao que parece, a consciência dos intelectuais locais começava aos poucos a desenhar em linhas gerais um tipo de música que pudesse ser entendido como "o ritmo" buscado por Gentil Puget. Pelo menos para os interiores do Pará, a relação entre carimbó e caboclo já havia se estabelecido com esse texto de 1969.

[230] Trata-se de *Carimbó: trabalho e lazer do caboclo*. Digo que se trata de um dos primeiros textos acadêmicos sobre o carimbó por se tratar de um estudo em bases da pesquisa científica nos termos tradicionais, o que não significa que outros textos sobre o carimbó não tenham surgido antes dessa data. A imprensa já havia tratado deste assunto, como será visto a seguir. Conferir: SALLES, Vicente; SALLES, Marena I. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo. *Revista Brasileira do Folclore*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 25, p. 257-282, set.-dez. 1969.

Contudo, até o final da década de 1960 a questão levantada por Puget aparentemente não havia sido respondida com clareza. Pelo menos não no campo da música popular, da música urbana e veiculada pelos modernos meios de comunicação de massa. Isso teria que esperar mais alguns anos. Outros personagens iriam entrar nessa história. Tanto artistas que já tinham uma trajetória mais antiga quanto novos artistas que floresceram na década de 1960. Esse novo contexto histórico apresentava muitas peculiaridades, mas algumas preocupações pareciam manter-se vivas na cabeça dos produtores de cultura de Belém e do Pará.

Década de 1960: continuidades e rupturas no tema da "música regional"

No ano de 1984, o poeta, letrista, boêmio, professor e compositor Ruy Barata deu uma longa entrevista para o também compositor e pesquisador Alfredo Oliveira, na qual fez um balanço de sua trajetória artística e comentou sua maneira de compor. Falou um pouco sobre sua concepção de música popular e a respeito do papel político subjacente às composições de caráter regional: "A chamada letra regional é sempre uma letra política. (...) O opressor sempre impõe a sua linguagem. O regional foge a essa imposição". Complementou, qualificando o caráter de suas letras: "Todas as minhas letras são políticas porque não sou um alienado, flagram uma realidade local e, necessariamente, não servem a qualquer regime".[231] Ruy Barata mostrava naquela entrevista o inconformismo de quem lutou contra a Ditadura e sobreviveu há vários anos de vigilância e perseguição.

É bom falar um pouco mais sobre a trajetória desse personagem, que agora reapresento. Como já dito na primeira seção deste capítulo, Ruy Barata estreou com seus primeiros versos nas páginas da revista *Terra Imatura*, ao final da década de 1930. Ele foi o responsável por uma coluna que tinha como missão divulgar os poetas da Amazônia. Na década de 1980, Ruy já era conhecido por todos os grupos artísticos da cidade como um grande representante da poesia paraense surgida na segunda geração do modernismo local. Além disso, ele era visto como um grande agitador da política e da cultura, já que, além de artista consagrado, teve destacada atividade em partidos de esquerda, inclusive no Partido Comunista, e foi um dos políticos cassados durante a repressão promovida pela Ditadura

[231] BARATA, Ruy *apud* OLIVEIRA, Alfredo. *Paranatinga*. Belém: SECULT, 1984. p. 44. Entrevista a Ruy Barata.

Civil-Militar, inaugurada em 1964. Além disso, foi afastado compulsoriamente de suas atividades no magistério superior na Universidade Federal do Pará e impedido de exercer a atividade de cartorário.

Apesar da repressão, Ruy Barata acabou tornando-se uma espécie de líder de um grupo mais novo de artistas, em plena ditadura. Em meados da década de 1960, alguns anos após a eclosão do golpe de estado e após os primeiros momentos da repressão em Belém, sua casa tornou-se o ponto de encontro de poetas, compositores e músicos, que viviam os novos momentos da política e da cultura nacional. A imprensa noticiou essas reuniões e dizia que aquela nova geração de artistas estava "disposta a dar uma participação efetiva no Pará no moderno movimento de música popular brasileira, fazendo estudos e pesquisas".[232]

Nas manhãs de sábado, na casa do poeta, letristas e compositores levavam para aqueles encontros suas produções musicais, que eram "ouvidas, discutidas, buriladas, até que [surgisse] a música definitiva". Ocorriam audições da música brasileira considerada moderna na época, mas também se propunha que os novos artistas procurassem no Pará elementos da cultura local para usar como matéria-prima em sua arte. Dizia ainda o jornal que o grupo pretendia conhecer os interiores do estado, as cidades afastadas de Belém e, sobretudo, a música que era feita pela gente do povo. Naquele momento, Ruy Barata e seu filho, Paulo André Barata – violonista e um dos seus principais parceiros –, estavam interessados particularmente em realizar uma pesquisa sobre o carimbó.

O objetivo da pesquisa foi assim definido: "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". Para isso, a pesquisa seria realizada nas proximidades do rio Xingu e na região do Salgado, nordeste do estado do Pará. O interesse também voltava-se à produção popular da periferia de Belém. Informava-se, então, que o grupo pretendia crescer e incorporar artistas populares marginalizados no meio urbano, "os sambistas e letristas anônimos, perdidos em nosso subúrbio, sem chances, sem oportunidades".

Observe-se o fato de que, de alguma maneira, essa geração continuou, em outro contexto, os debates estéticos anteriores no campo da música e agora, especialmente, no campo da música popular. A relação entre o regional e o nacional mantinha-se presente e também permanecia a preocupação com o "povo", o "popular" ou o "folclórico", dependendo do agente que falava e do contexto. Percebe-se, por um lado, o interesse pela cultura popular interiorana "nortista", aquela realizada pelos moradores das cidades pequenas e áreas rurais

[232] Essa e as referências seguintes são da matéria: "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. Caderno 2, p. 10.

do coração da Amazônia, ao mesmo tempo em que se fala da música popular feita nos subúrbios de Belém do Pará. Buscava-se o carimbó rural, interiorano, e a artes dos sambistas e letristas anônimos da periferia da cidade, de modo a se fazer uma música regional que "valorizasse" a população local. O "povo" regional, neste caso, seria tanto o interiorano quanto o suburbano de Belém. Somado a isso, o grupo se dizia atento aos debates nacionais da "moderna música popular brasileira", que, nesse momento, significava a Bossa Nova e seus desdobramentos para a Música Popular Brasileira (MPB).[233]

A partir de Belém, constituía-se uma vertente de pensamento sobre música cuja caracterização pode ser dada como "regional-popular", a exemplo do "nacional-popular" como principal categoria significante dos debates que ocorriam no campo da cultura em nível nacional – particularmente a partir das reflexões da esquerda. Em termos políticos restritos, esse pensamento estava muito ligado à conjuntura dos debates culturais imediatamente anteriores ao Golpe de 1964 e que continuaram depois dele. Para parte significativa da esquerda brasileira, a cultura popular representava naquele momento uma cultura alternativa ao consumismo e ao individualismo da sociedade burguesa. Representava o próprio povo como possibilidade de transformação social.[234] Em termos da tradição do pensamento local, essa temática também carregava um pouco das preocupações antigas sobre a identidade cultural local e a busca por um "ritmo" que definisse a peculiaridade da musicalidade "amazônica", "cabocla" e/ou "paraense". Na verdade, existia um tema recorrente, o do

[233] Ao me referir à sigla MPB não falo propriamente de um gênero musical específico ou da música popular feita no Brasil de modo geral. Trato daquilo que Marcos Napolitano definiu como um "complexo cultural", que foi criado nos anos 1960 e tornou-se hegemônico na década seguinte. Napolitano, a este respeito, considera: "A MPB passou a ser vista cada vez menos como um gênero musical específico e mais como um complexo cultural plural, e se consagrou como uma sigla que funcionava como um filtro de organização do próprio mercado, propondo uma curiosa e problemática simbiose entre valorização estética e sucesso mercantil. Tornou-se uma espécie de 'castelo de marfim' do músico brasileiro, com a diferença que este castelo de marfim se colocava como medida do que deveria ser considerado 'popular' e 'brasileiro', causando um conjunto de debates e incômodos no meio musical como um todo. Esta faceta sociocultural da MPB, indo além da mera definição estética, passou a funcionar como uma instituição musical que reelaborava o passado e apontava para as novas tendências, tendo como baliza o gosto musical da classe média brasileira, historicamente ligada à renovação musical desde a Bossa Nova" (NAPOLITANO, Marcos. *Música & História. Op. cit.* p. 72). Para o tema da MPB como padrão estético hegemônico do "bom gosto" na tradição da música popular brasileira a partir dos anos 1960, verificar ainda: NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias. Op. cit.* Para os desdobramentos da música brasileira e o alargamento da categoria MPB a partir dos anos 1980, conferir: SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Maria Murgel; 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.

[234] Sobre o tema do "nacional-popular" na música em momento inicial da MPB, consultar: CONTIER, Arnaldo. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, v. 18, n. 35, p. 13-52, 1998. Para uma visão mais ampla dos debates sobre o "nacional-popular" na cultura brasileira, incluindo a papel da União Nacional dos Estudantes (UNE) no período que trato agora, ver: CHAUÍ, Marilena. *O nacional e o popular na cultura brasileira* – seminários. São Paulo: Brasiliense, 1982.

regionalismo, que agora encontrava-se com o pensamento da esquerda em relação à cultura. Isso é muito bem representado na fala de Ruy Barata, acima citada.

Obviamente que a casa de Ruy Barata era apenas um dos locais onde a nova geração de artistas e intelectuais paraenses se encontrava. Fora daquele espaço, ocorriam reuniões na casa do advogado Hélio Castro, em lugares públicos, como o Bar do Parque (ao lado do Theatro da Paz), na zona de bares e do baixo meretrício do bairro da Condor, entre outros. Entre os artistas que surgiram naquele momento, pode-se destacar os nomes de Paulo André Barata, João de Jesus Paes Loureiro, José Vilar, Alfredo Oliveira, Simão Jatene, Heliana Jatene, Pedro Galvão, Rosenildo Franco, Cleodon Gondim, José Guilherme de Campos Ribeiro, Edgard Augusto, Galdino Penna, Fafá de Belém, Walter Bandeira e outros.

Percebia-se, naqueles anos, uma intensa movimentação cultural em vários setores do mundo artístico e, em particular, na música popular. Tal como ocorria nos principais centros políticos, econômicos e culturais do Brasil, em Belém a cultura e a política estavam juntas em um mesmo debate sobre os rumos do país. Efetivamente, esse movimento acontecia na realização de festivais, na criação de uma arte engajada, por alguns, e na atuação de setores da classe média em movimentos artísticos e políticos. A sociedade paraense passava por algumas transformações que explicam tanto o panorama de mudança cultural como o de permanência em certas tendências. Resumidamente, existia o seguinte cenário:

a) Com o Golpe de 1964, os espaços convencionais de agitação e contestação política foram reprimidos e, consequentemente, novas formas e lugares de protesto começam a se articular. Como observou Alfredo Oliveira, a produção musical ganhou espaço como forma de contestação ao novo regime: "A insuportável mudança imposta pela ditadura militar proibia o discurso político. Ora, é melhor sofrer cantando do que calado, portanto era preciso cantar".[235] Nesse ambiente, a nova geração de artistas acabou constituindo a canção popular como veículo político por excelência. Parte significativa desse grupo tinha uma clara concepção da necessidade de se fazer arte ao mesmo tempo em que se discutiam os problemas da região amazônica e da política nacional. Esse posicionamento é muito evidente nas posturas do veterano Ruy Barata e de Alfredo Oliveira, ambos do Partido Comunista, em Paes Loureiro, que foi representante da UNE no Pará, e em Simão Jatene, que iniciou sua carreira artística compondo na linha da "música de protesto", de Geraldo Vandré.[236]

---

[235] OLIVEIRA, A. *Ritmos e cantares*. Belém: SECULT, 2000. p. 265.

[236] Estas informações baseiam-se nas seguintes entrevistas: Depoimento de Alfredo Oliveira, Belém, 22 fev. 2008; Depoimento de Heliana Jatene, Belém, 13 mar. 2007; Depoimento de Simão Jatene, Belém, 22 abr. 2008; Depoimento de João de Jesus Paes Loureiro, Belém, 21 nov. 2007.

b) Naquele momento, realizaram-se vários eventos de música, como o 1º Festival de Música Popular Paraense, que ocorreu em 1967. O próprio título do festival já era um indício do caráter almejado pelo evento. Condizia com o clima cultural daquilo que ficou conhecido como a "Era dos Festivais",[237] nos quais surgiram os grandes nomes do cânone da MPB. Nacionalmente, esses festivais de TV tiveram grande audiência e levaram milhares de pessoas a debaterem os rumos da música e da cultura nacional. Os artistas que passavam por lá construíam uma tradição nova, a partir da reelaboração dos elementos estéticos e culturais trazidos pela Bossa Nova, somados ao clima de engajamento político do período. Surgia, assim, a "moderna música popular brasileira", ou simplesmente MPB, que atraía também os ouvidos de novos artistas iniciando suas carreiras no Norte do Brasil. Em Belém, contudo, o festival era de "Música Popular Paraense", com artistas como Waldemar Henrique fazendo parte do júri, o que trazia uma forte coloração regional ao evento. Mais uma vez, a tensão entre o popular regional e o popular nacional no campo da música se fazia perceber. Além desse evento, ocorreram ainda os festivais da Casa de Juventude Católica (CAJU), entre os anos de 1968 e 1969; e uma série de outros festivais universitários que se sucederam durante a década de 1970 e 1980.

c) O movimento estudantil, por meio da UNE e do Centro Popular de Cultura (CPC), atuava no Pará como representante de uma política nacional articulada, apoiando ou realizando eventos que envolviam a produção artística e a mobilização política dos estudantes. No Pará, desde os anos 1950, a União Acadêmica Paraense (UAP) dirigia a atuação do movimento estudantil local. Algumas das lideranças mais destacadas da UAP, como João de Jesus Paes Loureiro e Pedro Galvão de Lima, atuavam tanto na política estudantil quanto na produção artística. É conhecida a história do lançamento do livro de estreia de João de Jesus Paes Loureiro, *Tarefa*, que tinha o apoio das organizações estudantis locais, mas acabou não acontecendo em decorrência da eclosão do Golpe de 1964, da apreensão e da destruição de quase todos os originais.[238]

---

[237] MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais*: uma parábola. São Paulo: ED. 34, 2003.

[238] O livro de Paes Loureiro deveria ser lançado no II Seminário Latino-Americano de Reforma Universitária, que ocorreria em 30 de março em Belém. Sua publicação foi encabeçada pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Acadêmica Paraense (UAP). Com a ocorrência da invasão de tropas militares à sede da UAP, o livro foi apreendido e destruído. Muitos anos depois, uma cópia foi desenterrada de um quintal de um amigo de Paes Loureiro, que o escondeu junto com outros livros "subversivos". Graças a este exemplar, o livro foi recuperado e relançado em 1989. A este respeito, conferir: LOUREIRO, João de Jesus Paes. *João de Jesus Paes Loureiro*: obras reunidas. São Paulo: Escrituras Editora, 2001. (Poesia II). Parte da história desse período foi rememorada em uma coletânea de depoimentos de estudantes e artistas que atuavam na UAP nos anos 1960. Muitos deles foram perseguidos pela polícia do novo regime e tiveram suas obras censuradas nos anos seguintes. Para mais informações, consultar: NUNES, André Costa *et al*. *Relatos subversivos*: os estudantes e o golpe militar no Pará. Belém: Ed. dos Autores, 2004. A invasão da UAP e outros episódios de repressão aos artistas "engajados" foram

d) É o contexto do aparecimento de grupos como *Os Menestréis*, que, durante os anos de 1967 e 1968, movimentou o cenário cultural de Belém. Este grupo reuniu boa parte da nova geração de artistas, assim como personagens mais antigos. Sua proposta era juntar música e poesia em espetáculos cujo objetivo era mostrar a inquietação da juventude e o que estava sendo produzido de novo na cidade. Segundo Paes Loureiro, era um grupo bastante grande e heterogêneo em seus posicionamentos estéticos e políticos. Daí que foi integrado tanto por artistas de posicionamento político claramente de esquerda – como era o caso do próprio Paes Loureiro e o de Ruy Barata – como por pessoas que não necessariamente atuavam na política antirregime.[239]

e) A partir de 1962, com a chegada de emissoras de TV ao Pará, a *TV Marajoara*, que pertencia à rede de comunicação dos *Diários Associados*, surgiu como novo espaço de divulgação da produção musical. Com a TV produzindo programas com artistas paraenses, era possível veicular parte do que se fazia na cidade. Obviamente que, em alguns casos, com certa dificuldade, dado o problema da falta de alguns recursos técnicos por parte dos artistas e das emissoras e mesmo em decorrência da perseguição e censura a alguns nomes por parte das autoridades governamentais. Seja como for, esses novos espaços serviram como veículo para a valorização da música popular brasileira e, em particular, à produção sobre temas locais.[240] A temática da música regional aparecia com vigor no campo da música popular, seja pelo uso de gêneros musicais que começavam a ser vistos como "tipicamente" regionais, como no caso do carimbó, seja pela busca da regionalização de gêneros nacionais ou internacionais. Sobre este último aspecto, afirmou Alfredo Oliveira: "o nosso sentimento regionalista assumia expressão musical em forma de samba, choro, frevo, marcha-rancho, guarânia, etc.".[241]

f) Naquele contexto, surgiram as primeiras experimentações de uso do carimbó por setores da classe média e intelectualidade artística belenense. A música popular flertava com o que era ainda encarada como apenas uma música folclórica, identificada com o "caboclo" da Amazônia; ou mesmo com algo que, até então, tinha sido objeto de pesquisa e experimentação somente por músicos de formação erudita, como foi o caso de Waldemar Henrique e Gentil Puget. Nessa conjuntura, uma das primeiras exposições do carimbó para público urbano ocorreu na segunda apresentação do grupo *Os Menestréis*, em junho de 1968.

---

narrados a mim também por Heliana Jatene, que participou como cantora em alguns desses eventos: Depoimento de Heliana Jatene, Belém, 13 mar. 2007.

[239] Depoimento de João de Jesus Paes Loureiro, Belém, 21 nov. 2007.

[240] É o que pode ser considerado a partir dos depoimentos memorialísticos de vários artistas e funcionários da TV paraense dos anos 1960 e 1970. Conferir: PEREIRA, João Carlos (Org.). *Memória da televisão paraense e os 25 anos da TV Liberal*. Belém: SECULT/ORM, 2002.

[241] OLIVEIRA, A. *Ritmos e cantares*. *Op. cit.* p. 294.

A música em questão era o carimbó *Salviana*, de Paulo André Barata e Paes Loureiro. Aquela apresentação foi feita para atender um público urbano e intelectualizado, formado em boa parte por estudantes universitários. Tratava-se de uma carimbó estilizado, isto é, com uma estrutura instrumental diferente do que o praticado nos terreiros do interior do estado e dos subúrbios de Belém na mesma época.

g) Deve-se considerar que, no contexto cultural da música popular e das artes de uma maneira geral, em Belém nos anos 1960 e 1970, havia espaço tanto para artistas engajados politicamente quanto para uma juventude criativa e inovadora, que tinha na música apenas uma forma de expressão "desinteressada" da política, em sentido estrito. Evidentemente, nem todos os artistas tinham a mesma concepção de arte e política do que Ruy Barata, por exemplo. Do lado dos artistas que se posicionavam politicamente, era possível encontrar algo parecido com o que a sociologia marxista chamou de "romantismo revolucionário".[242] Esses artistas associavam a busca das raízes, supostamente autênticas e puras, do povo brasileiro a um discurso de contestação à modernidade capitalista e, no caso em questão, ao regime militar, visto como representante dos interesses do capital no país. Do outro lado, eram possíveis posturas de rebeldia e agitação cultural, desassociadas da política do Estado e de qualquer crítica anticapitalista, as quais, muitas vezes, manifestavam-se a partir da atuação de uma "boêmia desinteressada", que também produzia música e/ou literatura, tal como pude perceber em parte dos artistas paraenses.[243] Quase sempre, o ambiente boêmio e cultural estava aberto às duas posturas. Na mesma mesa de um bar do Bairro da Condor ou no Bar do Parque, por exemplo, poderiam ser encontrados artistas conectados ao movimento estudantil nacional, que pensavam em derrubar o regime e implementar a revolução socialista; como poderiam também estar poetas e músicos mais ligados a uma postura contracultural, do ponto de vista do comportamento, ou mesmo apenas interessados em fazer arte sem necessariamente se engajar em um partido político ou em um movimento social específico. Um artista como Paulo André Barata, que incorporou bastante o tipo do músico boêmio e um curioso pelos submundos da boemia urbana "marginal", é uma síntese dessas posturas aparentemente divergentes. Ele foi parceiro tanto de Ruy Barata como de Paes Loureiro, fazendo canções de cunho mais "engajado" aos temas regionais, segundo a perspectiva de Ruy, exposta no início desta seção: música que mostra uma linguagem regional em oposição à linguagem do "opressor". Paulo André também participou de atividades junto à

[242] RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*: artistas da revolução. Rio de Janeiro: Record, 2000; LÖWY, M.; SAYRE, R. *Romantismo e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
[243] COSTA, Tony L. *Música do Norte*. *Op. cit.* p. 57.

UAP, não como um militante, porém como uma pessoa que tocava um instrumento e, de alguma maneira, estava envolvido em todos aqueles eventos. Mas também vivia uma vida boêmia muito ativa, mostrando um comportamento por vezes opositor aos costumes e à moral vigente, muito mais do que à política oficial propriamente dita. Perguntado sobre a vigilância policial em relação à sua atuação durante a Ditadura, ele me respondeu com uma boa dose de humor e risos: "Não sei! Se me vigiaram perderam tempo, porque eu passava o tempo todo bebendo, ficaram só vendo eu beber e mais nada".[244] Contudo, apesar de aparente "desinteresse", sua produção é central para o entendimento do sentido que a música com preocupações regionais assumiria naquele momento. Percebe-se, assim, a complexidade do contexto político e cultural dos anos 1960 e 1970 no Pará.

Fotografia 2: 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).

h) Considere-se ainda que, apesar da tendência comum em se valorizar o "regional-popular", há de se levar em conta que essa preocupação variou de intensidade em cada artista. Mesmo em alguns artistas cujo tema do regional se colocava como uma marca consciente, na maioria das vezes, isso não lhes levava a uma autodefinição exclusivista de "artista regional". Na maior parte dos casos, houve a busca de uma fala universal sobre temas regionais ou a partir de temas regionais. Isso tem a ver com a própria tensão constitutiva do relacionamento entre os gêneros musicais construídos pela tradição paraense, como marca de "regionalidade", e a música historicamente construída no Brasil, como marca de

[244] Depoimento de Paulo André Barata, Belém, 31 mar. 2006.

"nacionalidade". O mesmo vale para a relação entre a música "regional" e a música criada como marca da "universalidade". Seja como for, "grosso modo", a obra desses artistas não pretendia se limitar ou se restringir ao campo do exclusivamente regional, procurando, sim, estabelecer uma interação entre elementos "de fora" com características "de dentro". Pode-se perceber isso na ampla obra de João de Jesus Paes Loureiro e também em Ruy Barata.

i) O que vinha a ser o "universal" para aquela geração e para cada artista em particular também variava muito. Posso considerar que o "universal", naquela conjuntura, poderia muito bem ser visto como o equivalente ao "moderno" da música *pop* e do *rock* internacional (leia-se: *pop* e *rock* anglo-americanos). Alguns desses artistas deixam claro em seus depoimentos o impacto que foi escutar pela primeira vez o *rock* inglês do grupo *The Beatles*, por exemplo. Um som que, àquela altura, parecia totalmente diferente de tudo que era produzido em Belém ou no Brasil. Simão Jatene, que, como dito, foi o artista que mais se aproximou da produção "engajada" aos moldes de Geraldo Vandré, não escondeu sua surpresa e interesse ao conhecer a banda inglesa: "Eu me lembro que a primeira vez que ouvi uma música dos Beatles eu fiquei desesperado para saber o quê que era aquilo".[245] Certamente, foi um impacto parecido com o do jovem compositor, jornalista e radialista Edgard Augusto, que acabou tornando-se, no cenário radiofônico e cultural de Belém, uma referência em comportamento "beatlemaníaco". Seu tradicional programa de rádio intitulado *A Feira do Som* existe desde 1972 e hoje é transmitido pela *Rádio Cultura do Pará*. Em todas as edições, estampa momentos dedicados exclusivamente às músicas desta banda inglesa. Relembrando um pouco a influência do *rock* e da Jovem Guarda em Belém nos anos 1960, ele considera: "como adolescente dos anos 60, eu fui totalmente influenciado pelo movimento da Jovem Guarda, do *rock*, o aparecimento dos Beatles, dos grupos de *rock* aqui de Belém. Nos anos 60 havia festivais de rock aqui...".[246]

j) A "modernidade", no entanto, também poderia vir de uma fonte "nacional", como ocorreu no caso da Bossa Nova, que também foi descoberta como uma grata surpresa pela geração de jovens intelectuais da década de 1960 no Pará. Segundo o que consta na memória coletiva[247] dessa geração, aquele gênero musical teria sido introduzido em Belém

[245] Depoimento de Simão Jatene, Belém, 22 abr. 2008.
[246] Depoimento de Edgard Augusto, Belém, 18 jan. 2008. O depoimento do guitarrista Bob Freitas também possibilitou-me uma boa visão panorâmica sobre a presença de bandas de *rock* na vida da cidade dos anos 1960 e 1970: Depoimento de Bob Freitas (Roberto Gentil Nogueira de Freitas), Belém, 19 abr. 2011.
[247] A memória coletiva daquela geração foi, em grande parte, sedimentada na obra de Alfredo Oliveira, que, além de ter sido um dos participantes dos eventos narrados aqui, desde cedo foi um escritor de caráter memorialístico, assim como um pesquisador que coletava depoimentos, recortes de jornais e outros documentos sobre a história recente da música no Pará. Uma de suas mais importantes obras sobre esse tema é *Ritmos e cantares*, aqui utilizada como referência. Os depoimentos que coletei nas entrevistas corroboram as informações

pelo violonista, compositor, poeta e advogado José Guilherme de Campos Ribeiro ou, simplesmente, Zeca de Campos, como era conhecido.[248] Ao final da década de 1950, ele teria estabelecido contato com o músico Nilo Queiroz, que passou uma temporada em Belém prestando serviços militares. Tal músico fora parceiro de Vinícius de Morais e Billy Blanco, no Rio de Janeiro, e dominava a técnica do violão inventada por João Gilberto. Nesse cenário, Zeca de Campos teria iniciado contato com outros artistas de fora que passavam de vez em quando em Belém. Como tantos outros de sua geração, conheceu a Bossa Nova inicialmente pela rádio, na voz de João Gilberto, mas, em 1964, passou uma temporada no Rio de Janeiro, onde pôde viver um pouco mais de perto a ambiência do clima bossanovista de então. De volta à Belém, iniciou a divulgação desta maneira de tocar violão nas reuniões na casa de Ruy Barata, na casa do advogado Hélio Castro e no Bar do Parque.[249] Algumas das composições feitas nesse período só foram registradas muitos anos depois, mas chegaram a ser apresentadas em festivais e nos shows do grupo *Os Menestréis*.[250]

O violonista Paulo André Barata foi muito influenciado pela Bossa Nova na fase inicial de sua carreira. O relato de como seu pai, Ruy Barata, viu e reagiu ao seu encanto com a "modernidade" do gênero carioca é ilustrativo das tensões existentes nos encontros das múltiplas tradições musicais em solo paraense:

---

de Alfredo Oliveira em vários momentos, em particular no tema da introdução da Bossa Nova no estado do Pará. Conferir: OLIVEIRA, Alfredo. *Ritmos e cantares*. *Op. cit.*

[248] Trata-se aqui de José Guilherme de Campos Ribeiro, violonista, compositor, poeta e advogado, filho de José Sampaio de Campos Ribeiro, que foi letrista, jornalista e escritor, além de morador do bairro do Umarizal e autor do livro *Gostosa Belém de outrora...*, já citado no capítulo anterior.

[249] Entre os artistas paraenses envolvidos com a Bossa Nova, devo citar ainda o caso de Billy Blanco. Ao que parece, sua carreira não teve grande influência do mundo cultural de Belém, já que passou pouco tempo nesta cidade. Estreou nas ondas da *Rádio Clube do Pará* e participou do grupo *Gaviões do samba*, ainda nos anos 1930. Em seguida, foi estudar arquitetura em São Paulo e, depois, no Rio de Janeiro. Formou-se, mas começou a dedicar-se mais à música, envolvendo-se no mundo do samba carioca, na década de 1950. Em 1954, faz parceria com Tom Jobim em *Tereza da Praia* e *Sinfonia do Rio de Janeiro* e, a partir daí, aderiu ao movimento da Bossa Nova. Segundo as informações relatadas por vários de meus entrevistados, aparentemente, Billy Blanco não chegou a ter grande influência na geração paraense dos anos 1960, pelo menos não é reconhecido como um difusor da Bossa Nova nesse primeiro momento. Seja como for, há registro de sua participação em shows e encontros musicais com artistas locais na década de 1970 e em momentos posteriores. Conferir: OLIVEIRA, Alfredo. *Ritmos e cantares*. *Op. cit.*

[250] Parte dessas composições mais antigas foi gravada apenas décadas posteriores à sua produção. Um pouco da Bossa Nova daquela geração se encontra no CD independente de Heliana Jatene, de 1999. Também são importantes os CDs de Galdino Penna, que era um dos compositores daquela geração, e o de Pedrinho Cavallero, que se tornou um expoente da Bossa Nova paraense a partir dos anos 1980 e revisitou algumas das canções de gerações locais mais antigas. Conferir: JATENE, Heliana. *Heliana Jatene*. Belém: Edição da Autora, 1999. 1 CD; PENNA, Galdino. *Projeto Uirapuru* – O canto da Amazônia. Belém: SECULT-Pa, 2006. v. 17. 1 CD; CAVALLERO, Pedrinho e outros. *Belém cheia de bossa*. Belém: Edição independente, 1999. 1 CD. A respeito do impacto da Bossa Nova no Pará, foi importante a entrevista que realizei com Galdino Penna, a qual confirmou e reforçou a importância de Zeca de Campos naquele momento: Depoimento de Galdino Penna, Belém, 13 fev. 2008.

> O papai me viu já sendo um músico moderno, moderninho, né? Aplicando as dissonâncias e fazendo músicas de marcha-rancho, isso antes do *Pauapixuna*, do *Foi assim*, *Indauê-tupã* e *Esse rio é minha rua*, antes disso. 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".[251]

Independente da atitude política em relação à ditadura, o tema do "popular" continuava no centro das preocupações de literatos e músicos naquelas décadas. Boa parte disso ocorria pela presença de personagens advindos diretamente do modernismo paraense. Não foi só Ruy Barata que exerceu um papel de agrupamento e inspiração aos artistas mais jovens, o próprio Waldemar Henrique teve papel central como modelo a ser seguido, pelo menos para parte da nova geração.

Waldemar Henrique passou a maior parte de sua carreira fora do estado do Pará. Em 1933, mudou-se para a então Capital Federal, onde trabalhou em rádios, fez músicas para filmes e peças de teatro nacionais. Em resumo, fez uma longa carreira no Rio de Janeiro. Retornou definitivamente a Belém apenas em 1966, quando passou a dirigir o imponente Theatro da Paz. A esta altura, era considerado, em sua terra natal, um ícone da música nacional. A imprensa local fez o papel de construir a imagem de que ele seria o "maior artista da Amazônia".

De uma maneira geral, a maior parte da produção jornalística, por meio de artigos de opinião ou de reportagens sobre Waldemar Henrique, destacava o fato de ele ter sido o artista local que conseguiu fazer uma carreira de sucesso dentro e fora do estado, e até fora do Brasil. Nesse sentido, seria ele um típico representante do Norte do país, levando para o Brasil e para o mundo as riquezas da cultura e da vida do caboclo amazônico. Seria, para uns, "uma das raras glórias que o Pará pôde, até hoje, com justo desvanecimento, ostentar lá fora";[252] para outros, foi 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".[253] E mais: um homem "que conquistou o mundo pelo seu gênio musical e poético, e que tinha esse mundo, praticamente a seus pés".[254] Ou ainda: "o paraense diante de quem os franceses caíram de joelhos (...) caíram em êxtase",[255] em uma de suas turnês no exterior.

---

[251] Depoimento de Paulo André Barata, Belém, 31 mar. 2006. Os títulos de canções citadas são de autoria de Paulo André e Ruy Barata. A discografia inicial de Paulo André Barata é citada nas referências, ao final desta tese.
[252] CELINA, Lindanor. Recado aos musicistas e compositores paraenses. *Folha do Norte*, Belém, 31 dez. 1959. Col. Minarete.
[253] BRAGA, Genesino. Cancioneiro da Amazônia. *A Província do Pará*, Belém, 27 jun. 1976. Caderno 3, p. 6.
[254] MALATO, João. Um crepúsculo iluminado. *O Liberal*, Belém, 6 abr. 1979. Caderno 1, p. 6.
[255] CELINA, Lindanor. "Glória a Waldemar". *O Liberal*, Belém, 8 jan. 1984. Caderno 1, p. 23.

Sua data de aniversário coincidia com a de inauguração do Theatro da Paz, um dos ícones da memória melancólica da "Era da Borracha" em Belém.[256] Essa coincidência unificava dois ícones, considerados pela imprensa local como exemplos do que de melhor foi produzido no campo da arte na região amazônica, o "Theatro" da "Era da Borracha" e o "maestro" Waldemar Henrique, que o dirigiu a partir de meados da década de 1960. É importante observar que Waldemar Henrique chegou a morar no teatro por muitos anos. Deste modo, para muitos, a data de seu aniversário deveria ser elevada à condição de feriado, em homenagem ao "maior músico paraense deste século".[257] Outros tantos exemplos poderiam ser dados,[258] mas, em resumo, o que ocorria era uma espécie de mitificação da figura de Waldemar Henrique. Para parte dos jornalistas e da intelectualidade artística do Pará, estar diante do "maestro" equivalia estar "diante de um santo" das artes locais.[259]

Obviamente, Waldemar Henrique foi redescoberto pela geração da década de 1960, que passou a tê-lo como uma referência em termos de música de caráter regional, mesmo sendo considerado por alguns como pouco acessível ao povo, já que não fazia propriamente música popular. Assim comentou Paes Loureiro sobre o significado do "maestro" para a sua geração: "[Ele era] uma legenda, uma lenda, (...) viam-se músicas do Waldemar sendo cantadas, (...) cantadas de uma forma do canto lírico que não aproximava muito de um sentimento, de uma divulgação popular".[260]

Para efeito de conclusão desta seção, devo considerar que elementos antigos, como o regionalismo, somavam-se a preocupações das gerações mais novas em outro contexto histórico. Diferentemente do período anterior, é no campo da "música popular" que as preocupações com o "regional-popular" mais se efetivaram nos anos de 1960 e 1970. Até então, o regionalismo na música paraense tinha seus principais representantes em autores que estavam no limiar entre o popular (visto como folclórico) e o erudito. Especialmente nos casos de Waldemar Henrique e Gentil Puget. Foi neste campo que as teorias sobre a música regional mais se desenvolveram. Apesar de, segundo a prática artística no mundo da rádio,

---

[256] Lembro que a "Era da Borracha" aqui é entendida como a Belém "imaginária" de que fala Fábio Fonseca de Castro. A cidade que não se realizou, de fato, como projeto de modernidade na periferia do capitalismo, em decorrência da crise da economia gomífera, mas que manteve um sentimento de melancolia e saudade do que poderia ter ocorrido, caso a crise não chegasse. Esse sentimento nasceu e foi cultivado, em parte, pela elite local e, posteriormente, pelo conjunto da sociedade. Conferir: CASTRO, Fábio Fonseca de. *A cidade Sebastiana. Op. cit.*

[257] GODINHO, Sebastião. Ao mestre, com carinho. *O Liberal*, Belém, 15 fev. 1985.

[258] Em minha dissertação de mestrado, faço uma análise mais aprofundada da construção da imagem pública de Waldemar Henrique dos anos 1960 até 1980 e de como ele passou a ser uma referência para amplos setores da sociedade paraense no que diz respeito à música local. Consultar: COSTA, Tony L. *Música do Norte*. *Op. cit.*

[259] CARNEIRO, W. Soares. Gratias, Leonam! *A Província do Pará*, Belém, 1989. Caderno 2, p. 4.

[260] Depoimento de João de Jesus Paes Loureiro, Belém, 21 nov. 2007.

músicos, como os já citados Guiães de Barros e Edyr Proença, já exercitarem o desejo irrealizado de achar um "ritmo" paraense. Pelo menos, é essa interpretação que posso ter a partir da fala de Gentil Puget sobre esses dois artistas.

Desse modo, entre as décadas de 1920 e 1960 não existia ainda em Belém uma "música popular" claramente reconhecida como paraense ou amazônica. Faltava *a* música de identidade local. Com a atuação da nova geração, a temática do regional popular manteve-se e o caboclo foi mais uma vez visto como o personagem "típico" da região, isto é, o "povo" da Amazônia (tanto o caboclo do interior como o dos subúrbios). E, por fim, aos poucos, o carimbó foi reconhecido como a música que melhor definia a sensibilidade cultural desse "povo". Entre a intelectualidade artística dos anos 1960, identificava-se, então, no campo das representações, a "música popular" cabocla típica: o carimbó.

Todavia, nem só de intelectuais se fez a história do carimbó. E nem só de conceitos ele era constituído. O próprio "caboclo" também foi personagem e agente desse processo, como procuro mostrar agora.

Os "caboclos da gema" e a urbanização do carimbó na década de 1970

> 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. Ela 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.[261]

Enquanto a nova intelectualidade artística fazia experimentações com o carimbó em seus festivais musicais e universitários, nos subúrbios de Belém esse ritmo já era bastante disseminado, pelo menos desde meados da década de 1960. Alguns clubes de áreas mais afastadas do centro, como do Tenoné, de Outeiro e de Icoaraci ou de bairros periféricos mais próximos, como da Pedreira, do Guamá e do Jurunas, contratavam grupos de carimbó com certa frequência e até realizavam concurso de danças. 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 1 de janeiro de 1972, realizou um concorrido concurso de dançarinos de carimbó. Esses clubes suburbanos não eram frequentados pela elite da cidade, que obviamente costumava ir a outros lugares no centro de Belém. Esses eventos suburbanos eram frequentados pela população mais pobre, que parece

[261] SIMÕES, Carlos. Na onda do carimbó. *Folha do Norte*, Belém, 4 jan. 1972. Caderno 2, p. 1.

ter acolhido o carimbó muito mais rapidamente, já que, como dizia o jornal, lá se encontravam os verdadeiros "caboclos da gema", produtores e apreciadores do ritmo, como foi o caso dos vencedores do concurso de dança do *Tenoné Esporte Clube*, os "humildes" Zé Zacarias e Magali.

A matéria acima foi reflexo de um fenômeno ocorrido nos primeiros anos da década de 1970, amplamente noticiado e debatido pela imprensa local: o rápido aparecimento e difusão do carimbó na indústria cultural de Belém. A música, que até 1970 era mais entendida como folclórica, iniciou sua assimilação pela indústria do disco e expandiu-se da periferia ao centro da cidade, trazendo nomes até então desconhecidos do público. Em um curto período de tempo, uma música que era fundamentalmente suburbana e interiorana caiu no gosto do público urbano mais amplo e passou a ser veiculada nos meios de comunicação de massa em Belém e em outras regiões. Como resultado disso, teve início um grande debate nos meios jornalísticos e intelectuais paraenses, tratando de dois aspectos inter-relacionados ao carimbó: o tema de sua "autenticidade" como música "tipicamente" amazônica e cabocla e o da sua origem étnico-racial.

No primeiro tema, as discussões que foram levantadas levaram à formação de dois grupos, com visões distintas. De um lado, surgiram os defensores do carimbó chamado "pau-e-corda" ou "carimbó de raiz". Esse grupo afirmava ser necessário defender o carimbó de elementos modernos e comerciais e era contra o uso de instrumentos como guitarras, baterias e baixos elétricos que viessem a "desvirtuar" a música original, tirando-a da condição de "genuinamente" popular e amazônica. O grupo era formado por alguns folcloristas e intelectuais, parte da intelectualidade artística da nova geração e por artistas suburbanos criadores de carimbó, como era o caso de Verequete.

Augusto Gomes Rodrigues, o Verequete, nasceu em 16 de agosto de 1916, em Quatipuru, nordeste do estado do Pará, a mesma região que foi objeto de pesquisa por parte dos jovens artistas orientados por Ruy Barata nos anos 1960. Desde muito jovem, já morando em Icoaraci, distrito periférico de Belém, envolveu-se com bois-bumbás e festas populares da quadra junina. Por volta de 1960, teria se dedicado exclusivamente ao carimbó. Em 1971, fundou o seu próprio grupo, *O Uirapuru do Amazonas*, e neste mesmo ano gravou o que foi provavelmente o primeiro registro fonográfico daquela música para o mercado. Pouco depois, com a popularização do carimbó, tornou-se um de seus principais divulgadores.[262]

[262] As notícias jornalísticas sobre Verequete discordam em relação ao lugar onde teria nascido. Lazaro 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

A trajetória de Verequete é característica do vigor da cultura popular ativa das cidades interioranas e das periferias de Belém, sendo, ao mesmo tempo, um exemplo das contradições que o mercado impõe aos artistas populares. Durante toda sua existência, ele foi um trabalhador de baixo rendimento salarial e manteve-se em condições precárias, com poucos recursos. Aparentemente, não teve muito sucesso em administrar os ganhos da fase de maior popularidade do carimbó, os anos 1970, e muitas vezes acusou os "empresários" do ramo da música de o enganarem. Mesmo no fim da vida, fase em que estava reconhecido como um dos mais importantes "mestres" de carimbó, viveu do pequeno comércio informal no bairro do Jurunas, onde passou seus últimos dias. Apesar dessas dificuldades, e mesmo sendo uma pessoa de baixa instrução formal, foi um exímio criador de carimbós e de outros gêneros musicais, os quais, até hoje, fazem parte do repertório do cancioneiro popular paraense.

Verequete se dizia produtor do carimbó "autêntico" e acusava outros artistas de terem deturpado essa música à medida que usavam instrumentos não originários.[263] O principal alvo de suas críticas foi o também músico de carimbó Pinduca, que, como vimos no primeiro capítulo, destacou-se como criador de carimbós "modernos". As críticas de Verequete sobre Pinduca ressoam até hoje nos meios artísticos e culturais de Belém. Na verdade, não apenas na capital do Estado mas na região como um todo não é raro verificar debates travados entre pessoas que defendem o carimbó como música folclórica autenticamente popular, em oposição àquelas que manifestam-se à favor de sua modernização.

O tipo de crítica feita à "modernização" do carimbó pode ser compreendido de acordo com a visão que Verequete demonstrava ter a respeito da relação entre Pinduca e uma de suas parceiras, a cantora carioca Eliana Pittman. 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 intérprete do *Jazz* e da Bossa Nova. Atuou nos Estados Unidos 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 registrada a música *Mistura de*

Bragança. Conferir respectivamente: 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 Correia. Grandes paraenses: Verequete. Um mestre caboclo ritmado a pau e corda. *A Província do Pará*, Belém, 6 ago. 2000. Variedades, p. 7. A dúvida sobre esta questão é resolvida em entrevista que Verequete concedeu ao Museu da Imagem e do Som, na qual ele diz ter nascido em Quatipurú. Conferir: RODRIGUES, Augusto Gomes (Verequete). Projeto Depoimento. Museu da Imagem e do Som do Pará (MIS), 4 jun. 1996. (FV 98/63).

[263] COSTA, Tony L. *Música do Norte*. *Op. cit.*

carimbó, de Pinduca. A partir daí, Pittman passou a fazer várias apresentações nacionais e internacionais, tendo o carimbó como carro-chefe.[264] Sobre as modificações no carimbó e a atuação de Pinduca e Pittman, dizia Verequete:

> 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 carimbó.[265]

De maneira geral, o carimbó da década de 1970, definido como de "pau-e-corda", apresentava as seguintes características: 1. Instrumental específico, que tinha por base dois ou, no máximo, três grandes tambores de madeira oca, com uma das extremidades coberta com couro animal. Estes tambores eram conhecidos como carimbós ou curimbós. Podiam chegar a ter até 1,5 metros de comprimento. Eram tocados na horizontal, com as mãos, e com os percussionistas sentados sobre o tambor. Em alguns casos, um segundo tocador sentava-se na parte traseira do curimbó, munido de baquetas de madeira maciça, usadas para bater no corpo de madeira do instrumento, repercutindo um som mais agudo e repicado a partir do contratempo da marcação. 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. 3. A música marcada por compasso binário, sincopado, dançante e com letras que, em geral, tratam do cotidiano do homem do campo e do pescador. Fora esses elementos, era possível encontrar instrumentos de sopro (clarinete, flauta ou sax), de corda (geralmente um banjo ou rabeca) e de percussão (xeque-xeque ou pandeiros).

Em verdade, não existia uma forma rítmica única do carimbó, mas um determinado número de variações a partir de algumas estruturas rítmicas recorrentes.[266] É importante considerar que a crítica de Verequete e de outros personagens ao carimbó "moderno" pautava-se muito mais em uma visão genérica da orquestração e do arranjo do que propriamente numa análise da estrutura rítmica do carimbó, que, de maneira geral, manteve-se igual às anteriores formas variantes. O timbre e a textura dos novos instrumentos no conjunto da "orquestra" do carimbó era possivelmente o que mais incomodava os defensores do

---

[264] Para mais detalhes da carreira desta cantora, ver: Eliana Pittman. Disponível em: <http://www.elianapittman.com.br>. Acesso em: 25 jan. 2008.

[265] MORAES, Abmael. Ascensão e queda do carimbó. *Observador Amazônico*, Belém, ano 2, n. 6, jun. 1977. Caderno Página Dupla, p. 5.

[266] 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.

"autêntico" carimbó "pau-e-corda".[267] Os "inimigos" de Verequete na verdade eram as guitarras, os contrabaixos elétricos e as baterias, os quais começavam a ser usados nas bandas que tocavam o carimbó em Belém.

Do outro lado do debate, existia o grupo que pretendia tornar o carimbó um produto comercial e "moderno". Pinduca não foi o único artista com essa postura, mas certamente foi a pessoa que mais visibilidade recebeu ao atuar neste sentido: modificou o carimbó, com a introdução de guitarras, bateria e contrabaixos elétricos, inserindo elementos caribenhos na música. Como disse no capítulo anterior, sua descoberta (ou redescoberta) do carimbó ocorreu durante uma viagem ao município de Irituia, onde foi tocar com sua banda em meados dos anos 1960. A partir daí, teria surgido o desejo de divulgá-lo nos bailes da cidade grande. Ele foi o artista de maior sucesso nacional do carimbó e, ao mesmo tempo, o artista sobre o qual recaiu maior número de acusações de deturpações. No auge de seu sucesso, chegou a vender mais de 100 mil cópias de LPs, o que era uma marca incomum em se tratando de artista paraense na década de 1970, segundo o que diz em seu relato. [268]

Suas músicas notadamente chegaram aos estados do Nordeste, mas ele também foi apreciado por setores do público sudestino e fez shows no exterior. Em sua visão, o trabalho que desenvolvia não foi o de deturpar o carimbó, muito pelo contrário, teria feito a sua modernização, dado-lhe a forma de um produto comercial ao acessar o mercado massivo de discos, transformando-o, com isso, em "música popular brasileira":

> 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 (...), para eu ir tocar carimbó original, não!
> 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, bonita 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!".
> 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 tá bem na foto! E hoje em dia, o carimbó virou uma música popular... popular brasileira![269]

É interessante observar que ocorreu no Pará um debate parecido com o que aconteceu com o aparecimento do movimento tropicalista, a partir de 1968. O Tropicalismo estabeleceu uma "abertura" dentro do campo da MPB hegemônica, ao introduzir arranjos "modernos", ligados ao *pop* e ao *rock* anglo-americano, e instrumentos como a guitarra

[267] Argumentei nesse sentido em trabalho anterior: COSTA, Tony L. *Música do Norte*. *Op. cit.* Em especial no terceiro capítulo.
[268] Depoimento de Pinduca (Aurino Quirino Gonçalves), Belém, 7 mar. 2008.
[269] Depoimento de Pinduca, Belém, 7 mar. 2008.

elétrica. Por outro lado, fechou o caminho para a estética "nacional-popular", que dominava o cenário musical dos festivais da canção até aquele momento.[270] No Pará, o tema do carimbó levou a um forte debate sobre a relação entre "tradição" *versus* "modernidade", "autenticidade" *versus* "deturpação" na música regional. A temática da cultura popular regional ainda era o pano de fundo para esse debate, mas agora o gênero a partir do qual se discutia era claramente identificável, o carimbó.

Observe-se ainda que o debate ocorrido no Pará resvalou para a imprensa nacional a partir da intervenção do famoso crítico e historiador da música popular brasileira, José Ramos Tinhorão. O mesmo que nos anos 1960 havia feito duras críticas à Bossa Nova no livro *Música popular: um tema em debate*, publicado originalmente em 1966.[271] Sobre o carimbó, em 1974 ele deu a sua opinião dizendo que ocorria um fenômeno de "degradação cultural da arte popular submetida ao impacto de novas informações e expectativas partidas das novas cidades". Esse processo não se daria pela evolução das próprias condições de vida da população que fazia o carimbó, mas ocorria como "resultado de alguma imposição cultural, partida de fora para dentro, quando não de um equivoco doloroso, representado [*sic*] pela falsa expectativa de ascensão através da imitação dos padrões que não correspondem à sua realidade atual". Parte da culpa desse processo de "deturpação" da arte popular estaria vinculada à intervenção artística das "novas camadas da classe média urbana", as quais acabavam modificando a arte popular na ânsia de "embalar o seu vazio existencial-cultural ao som do ritmo rigoroso do povo", dizia Tinhorão.[272] Fica claro que sua crítica não poupava nem mesmo os integrantes da intelectualidade artística local que flertavam com o gênero popular. O mesmo aconteceu em relação a Pinduca. Tinhorão referiu-se a ele de forma nada amistosa em um artigo de 1976, onde o chama de "esperto sargento da Polícia paraense".[273]

Para minha argumentação, é importante antecipar uma afirmação que estabelece conexão com o tema tratado no primeiro capítulo desta tese. Tanto Pinduca como Verequete,[274] apesar de divergirem em relação à forma que o carimbó deveria ter, acabavam apresentando muito mais pontos em comum do que se poderia imaginar. Ambos eram artistas populares com *status* socialmente "inferior", se comparado, por exemplo, ao lugar de fala da jovem intelectualidade artística tratada na seção anterior. Ambos nasceram e passaram parte

[270] NAPOLITANO, Marcos. *História e música. Op. cit.*
[271] TINHORÃO, José Ramos. *Música popular*: um tema em debate. São Paulo: ED. 34, 1997.
[272] Conferir: TINHORÃO, José Ramos. Carimbó já é ritmo de massa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 jan. 1976. Caderno B, p. 2.
[273] TINHORÃO, José Ramos. Carimbó já é ritmo de massa. *Op. cit.* p. 2.
[274] Tomo aqui Pinduca e Verequete como modelos ideais das duas vertentes do debate. Obviamente outros tantos produtores do carimbó manifestaram-se a este respeito e foram de fato agentes dessa história.

de suas vidas em cidades do interior do estado do Pará, cidades pequenas, onde tiveram contato inicial com folguedos populares, festas, batuques, bois e carimbós. Ambos migraram para Belém e passaram a viver em espaços marginais da cidade, nos subúrbios,[275] na hipermargem de Belém, onde havia uma conexão entre a cultura popular das cidades interioranas e a cultura popular dos subúrbios da capital do estado do Pará. Ambos são frutos e agentes de um mesmo processo de transbordamento de uma cultura popular suburbana marginal, que, a partir de certo momento, superou as fronteiras de sua territorialidade original e acabou forçando sua assimilação em territórios centrais. Os territórios do centro poderiam ser os ambientes refinados e intelectualizados das salas de visitas de advogados, como Hélio Castro, de poetas de esquerda, como Ruy Barata, ou nas rodas de conversa de jovens boêmios e militantes da esquerda estudantil em "botecos" do centro da cidade, como o Bar do Parque. Esse transbordamento rumo ao centro poderia significar também a assimilação a partir de territórios da circulação de produtos da indústria cultural. Por esse fenômeno, os discos de carimbó, tanto os "modernos" como os de "pau-e-corda", começaram a chegar a toda Belém, às regiões Norte e Nordeste, em alguns redutos de outras partes do Brasil e, em alguns momentos, em partes do mundo global.

A cultura popular e musical da hipermargem amplificou-se a partir dessa primeira vertente da tradição "folclórica" da música paraense (o carimbó), tornando-se "tradição musical" na "música popular". Essa amplificação sonora e musical foi instaurada a partir de dois modelos e estabeleceu dois critérios estéticos para a música popular a partir de então. O primeiro caminho da amplificação territorial do carimbó foi o modelo da "autenticidade", que passou a tornar-se um padrão de qualidade para se avaliar a "verdadeira" e a "boa" música paraense, a qual passou a ser identificada como qualquer música que apresentasse, se aproximasse ou pelo menos se inspirasse no formato "pau-e-corda". Esse formato tornava-se o modelo de autenticidade como horizonte de beleza estética, já que estaria aí a arte do verdadeiro "caboclo" amazônico – personagem do folclore e espírito da nação para uns; personagem não alienado da revolução para outros; personagem mítico de um desejo difuso e, ao mesmo tempo, opaco de autenticidade e identidade regional para a maioria.

O segundo caminho é o modelo do "mau gosto" estético, ou do mercado que "deturpa", do "inautêntico", do "moderno", do não puro. Essa segunda vertente sempre ocorre e tem significação em sua relação com a primeira, só existe em comparação com o outro carimbó, é relacional. Na verdade, elas complementam-se e pertencem a um mesmo sentido

[275] Lembrando que Pinduca morou a maior parte de sua vida e ainda mora no bairro do Guamá, e Verequete morou em Icoaraci, terminando seus dias no bairro do Jurunas.

hegemônico de gosto, um sentido que globalmente define o que seria "bom" e o que não seria. O que talvez os representantes dessas vertentes não sabiam é que tanto uma quanto a outra mostravam um mesmo processo: o protagonismo no campo da cultura musical do caboclo como um dos agentes construtores de tradições a partir de sua cultura de hipermargem.

Se tais ideias parecem um pouco apressadas e confusas agora, explico que ainda apresentarei outros aspectos para confirmá-las. Sendo assim, continuo a narrativa de onde parei. Retomo os debates em torno do carimbó.

As discussões sobre o carimbó tinham ainda mais uma faceta. Outro tema criou polêmica nos meios midiáticos e intelectuais locais: qual seria a origem étnico-racial do carimbó? Indígena, africano, português ou caboclo? Essa era a pergunta que jornalistas, folcloristas, intelectuais, produtores da música e a sociedade de modo geral faziam na década de 1970. Esse debate teve uma relevância muito grande, superando a temática do meramente musical, na medida em que, a partir de uma música, passou-se a discutir a própria identidade étnico-racial e cultural paraense ou amazônica, a formação do "povo" amazônico, que seria, em última instância, o produtor/consumidor do carimbó. Redescobria-se a Amazônia concomitantemente a uma "descoberta" do carimbó.

Muitas entrevistas, artigos, crônicas da impressa local preocuparam-se em dizer o que afinal de contas seria o carimbó: "Quem dança samba é sambista. Quem dança carimbó é o que? Carimbozeiro é uma boa palavra", dizia-se em um jornal em 1973.[276] Seria ele talvez "o nosso jazz, sem escolas nem cultura, feito de imaginação e de talento" do povo?, argumentava-se, em outro periódico, em 1972.[277] Em que cidade ou região do estado do Pará o carimbó teria surgido? Foram realizadas pesquisas sobre o carimbó das cidades de Irituia, Capanema e Bragança pelo Projeto Rondon, em 1971, e as matérias foram veiculadas na imprensa.[278] O mesmo ocorreu com o carimbó da cidade de Curuçá, objeto de reportagem pelo jornal *O Liberal* em 1972.[279]

No que diz respeito ao grupo étnico-racial que teria criado a música, em artigo de Serzedello Machado, de 1973, aparece, possivelmente pela primeira vez na grande imprensa, 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 pela folclorista Maria

[276] TRANSAS: o papagaio e um bicho inteligente. *A Província do Pará*, Belém, 27 mar. 1973. Caderno 2.
[277] ALENCAR, Gualter Loiola de. A alma simples de carimbó. *O Liberal*, Belém, 13 ago. 1972. Caderno Domingo, p. 2.
[278] A este respeito, conferir: Rondon promove filmes sobre o carimbó: Irituia. *A Província do Pará*, Belém, 19 jan. 1971; "Rondon" documenta folclore regional. *Folha do Norte*, Belém, 2 fev. 1971. Caderno 1, p. 12.
[279] ALENCAR, Gualter Loiola de. A alma simples de carimbó. *O Liberal*, Belém, 13 ago. 1972. Caderno Domingo, p. 2.

Brígida[280] sobre o assunto em um Congresso dos Tribunais de Contas, que ocorreu em Belém naquele ano. Como todos os outros autores de artigos desta fase, ele descreveu o carimbó de maneira bem detalhada no que diz respeito às indumentárias usadas pelos dançarinos, aos instrumentos e ao canto.[281] Infelizmente, a tese da tripla contribuição de "raças" não foi explicada em detalhes pelo autor do texto. Talvez isso tenha ocorrido porque a maioria dos "críticos" do carimbó estivesse mais preocupada em saber se ele era mais "negro" ou mais "indígena", além de caboclo, obviamente!

Em 1974, o debate ampliou-se com a entrada de José Ubiratan Rosário, professor da Universidade Federal do Pará. Em fevereiro daquele ano, ele publicou um artigo no jornal *A Província do Pará*, intitulado *Síntese etno-histórica do estudo do "carimbó".*[282] O 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 compreendiam o que fora antes a província do Grão-Pará e Maranhão. Ubiratan Rosário direciona o seu estudo especificamente para a 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". Belém assumiria, desse 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 havia forte presença dessa população. Segundo o pesquisador, a presença negra teria deixado suas marcas na região em uma área que iria das redondezas da cidade de Belém até São Luís, do Maranhão.

Surgiria, então, a manifestação cultural que ficou conhecida como lundum. Essa cultura musical negra teria passado por um processo de miscigenação e de assimilação à cultura numericamente mais expressiva, a do caboclo. Havia um processo de mestiçagem já existente desde o início da colonização, aquela do branco e do índio, que daria origem ao caboclo. Apareceria agora o negro, tributando a essa cultura pré-existente alguns signos novos. Porém, como ele se encontrava em menor número, a cultura negra acabaria sendo assimilada pela cultura cabocla. O africano "se dilui até reduzir-se a uma percentagem cada

[280] A mesma folclorista citada por Tó Teixeira em seus *40 números de músicas folclóricas escritas não para vender e sim para recordação do passado. Op. cit.*
[281] MACHADO, Serzedello. Carimbó, dança do meu povo. *A Província do Pará*, Belém, 18 nov. 1973. Caderno 4, p. 2.
[282] ROSÁRIO, José Ubiratan. Síntese etno-histórica do estudo do "carimbó". *A Província do Pará*, Belém, 24 fev. 1974. Caderno 3, p. 4.

vez menor na demografia regional", dizia. Para o autor, pesou também o fato de ter havido a interrupção do tráfico negreiro para a Amazônia ainda no século XIX, o que contribuiu para a redução numérica dos negros e a consequente absorção da cultura negra nas novas formas de música cabocla que surgiam. Assim, Rosário explica esse processo histórico:

> O caboclo – de cultura ainda indefinida entre a branca europeia 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 africano.

A cultura negra, que se aclimatava nos trópicos e se irradiava para toda a região, passaria por um duplo processo, influenciando e sendo influenciada, gerando, assim, o que viria a ser depois o carimbó. O lundum, que apareceria aqui pela presença negra, seria, na interpretação de José Ubiratan Rosário, a base para o surgimento do carimbó. Tendo em vista as vicissitudes do processo histórico local, o lundum iria transformar-se "ao calor da mudança da dinâmica cultural" e seria "recriado" em duas outras formas distintas, o retumbão, gênero ligado à Marujada de Bragança,[283] e o carimbó propriamente dito, mais comum na região do Salgado e na região guajarina. Neste momento, o carimbó já não seria mais o tambor de origem negra, teria se tornado um "conjunto coreográfico de dança-instrumento-música", constituído pela ação do negro e do caboclo a partir da inspiração do primeiro.[284] Daí que, resumindo sua tese, Ubiratan definiu o carimbó como elaboração cabocla de inspiração negra. O problema final deste processo seria que, uma vez redescoberto o carimbó pela sociedade urbana paraense, já que ele teria ficado "aquilombado" por longo período pelos interiores do estado, ele passaria por um processo de deturpação, chegando assim em cidades como Manaus, Rio de Janeiro e São Paulo.

Meses depois do texto de José Ubiratan Rosário, entrou em cena um morador e pesquisador do município de Cametá, argumentando que este ritmo era, na verdade, criação daquela cidade. Mário Martins dizia à repórter do jornal *O Liberal* que todos estavam errados a respeito do carimbó.[285] Para começar, criticava a postura de artistas de fora do estado que

[283] Dança de origem rural da região de Bragança, nordeste do estado do Pará. É dançada e cantada, apresentando 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 inicia no dia 25 de dezembro nesta cidade, com cortejo, bailado e indumentária peculiar. Uma das músicas mais importantes da manifestação é o retumbão, conhecido na região como retumbão bragantino.

[284] ROSÁRIO, José Ubiratan. Síntese etno-histórica do estudo do "carimbó". *Op. cit.* p. 4

[285] Entrevista a Mário Martins. In: SILVA, Coely. Entrevista a Mário Martins: as verdades históricas do carimbó, que é "curembó". *O Liberal*, Belém, 23 jul. 1974. p. 8.

começavam a aparecer na grande imprensa nacional, declarando ser criadores da música paraense. Citava o famoso apresentador de TV Flávio Cavalcante, o qual teria afirmado em seu programa ser o carimbó originário do Caribe. Além deste, criticava também o cantor "cafona" Waldick Soriano, que teria afirmado ser o verdadeiro inventor do carimbó em emissora de TV do Rio de Janeiro.

Em sua interpretação, o verdadeiro nome da manifestação folclórica não seria nem "corimbó", nem "carimbó", mas sim "curembó". O debate sobre o nome do instrumento base do carimbó havia sido levantado em um artigo de Bruno de Menezes, publicado em 1958, do qual falarei daqui a pouco. Para Mário Martins, a origem do nome viria de um vegetal de casca aromática, utilizado para preparar uma infusão para "banho de cheiro" nas épocas das festas juninas. Somavam-se a essa casca, "pripioca", "patcholim", "pau-rosa" e outras ervas e cascas da tradição popular. O curembó seria criação dos africanos, trazido para a região primeiro como coro, já que os tambores não existiam ainda, os quais teriam sido criados na Amazônia. Esse coro configurava-se na forma "canções dolentes, justificadas pelo cativeiro em que viviam os negros". Para este pesquisador, o "cametaense" – morador do município de Cametá –, em período remoto, teria se apropriado desse canto e acrescentaria os tambores e a onça, que fariam a marcação do ritmo.[286]

Argumenta que o batuque seria chamado, no início, de "samba" ou "curembó", mais tarde tornado o "carimbó", com a corruptela do termo original, devido ao uso popular. Em resumo, para ele, o carimbó era criação 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 principiavam um debate sobre as "origens" do carimbó – sejam as étnicas, sejam as geográficas.

Pensando bastante diferente de Ubiratan do Rosário e de Mário Martins, o artista plástico conhecido por Arerê tinha outra interpretação sobre o carimbó. Por volta de 1974, teria feito pesquisas no interior do estado do Pará sobre este tema, particularmente, no município de Curuçá. Para ele, o carimbó era, na verdade, uma manifestação do folclore herdado diretamente dos índios da Amazônia, em sua pureza e originalidade, mas que, àquele

[286] A "onça" é um pequeno tambor de couro, que tem uma extremidade aberta. No seu interior, existe uma vareta fina que, grudada ao centro do couro, pela parte de dentro do tambor, é puxada com a mão e um pano molhado para gerar um som forte, responsável pela marcação do ritmo.

momento, já se apresentava "destruído parcialmente pela influência portuguesa" ou pelo que ele chamava de "influência de alguns povos invasores de nossa terra".[287]

Argumentava que a influência negra no Brasil estava em gêneros como samba, lundum, merengue e frevo. Já o carimbó seria oriundo 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. Mesmo assim, alguns grupos nativos, tais como os "Andirás", teriam deixado como herança manifestações culturais, entre elas o carimbó, que os padres jesuítas consideravam como imoral.

Fotografia 3: 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.

A palavra carimbó teria sua origem também em um costume indígena. Seria o nome dado tanto a um cipó como a uma árvore da Amazônia e significaria "tronco ou toro de pau". Sua origem etimológica viria do Tupi ou da língua geral falada na Amazônia no período colonial. Era, na verdade, o "cury-bo" ou "curimbó", que significaria exatamente o pau oco ou furado.

Suas observações são bastante interessantes e detalhistas. Segundo suas afirmações, os índios, à noite, alimentavam a fogueira no centro da aldeia com paus secos, reuniam-se à sua volta para cantar e dançar ao som do curimbó, o pau oco revestido de couro

[287] Entrevista a Arerê. Carimbó, nem de Curuçá, nem de Marapanim, mas da Amazônia. *O Liberal*, Belém, 8 set. 1974. Caderno 2, p. 15.

em uma das extremidades. Os temas cotidianos de sua aldeia 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. O artista plástico dizia que esse seria o "carimbó primitivo, puro e autêntico de nossos índios", que começava a sofrer as censura dos jesuítas e, mais tarde, passaria por modificações resultantes tanto da presença branca como da presença negra na Amazônia.

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 compostos de uma flauta de imbaúba, uma espécie de maracá feito de cabaças com pedrinhas de milho em seu interior, tambores de 2 metros de comprimento por cerca de 50 cm de diâmetro e reco-reco de bambu com entalhes. Posteriormente, os tambores seriam reduzidos no processo de transformação do "carimbó primitivo". Só muito tempo depois instrumentos como viola e clarinete seriam introduzidos.

Em sua cronologia do carimbó, existiria o que ele chamou de nova fase, em um momento já, aparentemente, de colonização, onde os índios costumavam sair do roçado e realizar uma espécie de festa. Nela, era efetivado um ritual no qual se amarrava um índio a um tronco, sob o efeito de bebida, e 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 que já apresentava diferenças em relação à praticada com o "carimbó primitivo". Arerê posicionou-se também quanto ao lugar de surgimento do carimbó. Para ele, em oposição ao que se falava na imprensa, a música não era originária de nenhuma cidade em particular, já que ocorria na Amazônia como um todo. Por fim, afirmava que a influência do negro não era verdadeira, pelo menos não no "carimbó primitivo", considerado pelo artista como apenas indígena.

É instigante pensar de onde o artista plástico paraense tirou tantas informações sobre o que ele chama de "carimbó primitivo", pois não esclarece nada sobre suas fontes de informação. Posso, entretanto, arriscar uma hipótese. Vicente e Marena Salles, em artigo publicado em 1969, já haviam feito conhecer um fragmento informativo de José Veríssimo, que dava notícia de um ritual dos índios Maué em 1882, muito próximo do carimbó da interpretação de Arerê. O texto de José Veríssimo descreve uma dança chamada de "gambá", cuja origem seria um instrumento com o mesmo nome. Assim ele a descreve:

> 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 jutaí, 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.[288]

No início dos anos 1970, o artigo de Vicente Salles e Marena Salles foi uma das mais importantes fontes de pesquisa acadêmica sobre o carimbó. É possível que Arerê o tenha lido neste período e, por meio das informações de José Veríssimo contidas naquele texto, tenha se lançado a uma pesquisa no sentido de buscar as fontes indígenas do carimbó. Porém suas informações não falam em índios Maué, e sim em índios "Andirás". Os Maué, descritos por José Veríssimo, habitavam a margem esquerda do rio Uariaú, afluente do Andirá, na época, em região da província do Amazonas. Os Maué habitavam exatamente uma região próxima ao rio "Andirá" e Arerê fala em índios "Andirás". Estaria talvez aí a ligação entre as afirmações de Arerê e o texto de José Veríssimo.

Seja como for, importa observar que seu olhar é bastante diferente de tudo o que havia sido falado até então sobre o carimbó. Sua postura é em defesa de um "carimbó primitivo", mais "autêntico" ainda por ser feito apenas por índios, antes mesmo da presença tanto dos portugueses como dos negros. Estes últimos, inclusive, eram vistos como povos invasores.

Assim, o debate em torno do carimbó insidia indiretamente sobre a história da composição étnico-racial da Amazônia. Isso fica mais claro na fala de outro "crítico", João da Cruz Borges Neto, que escreveu artigo em 1974, no jornal *A Província do Pará*. Lá, comparava a polêmica sobre a origem do carimbó à antiga polêmica sobre a "descoberta" do Brasil. Assim 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 (...)".[289] Tentando encerrar o assunto, dizia que cidades como Cametá, Marapanim, Curuçá e Vigia não estavam fazendo mais do que "dançar algo que não passa de novidade antiga", já que a origem do carimbó era mesmo indígena, o que já havia sido relatado pelo sertanista Willy Aureli em suas viagens, em 1952, pelos rios Araguaia, Xingu e Tapirapé. Nesses lugares, o sertanista teve contato com os índios Tapirapé e Carajá e os viu dançar e tocar algo muitíssimo parecido com o carimbó. João da Cruz ficava também ao lado de pessoas que pensavam como Ararê, defendendo a origem indígena do carimbó.

Uma última questão precisa ser considerada sobre esse segundo tema da polêmica que envolve o carimbó. A década de 1970 fez esse assunto ressoar mais alto à medida que

---

[288] 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, Vicente; SALLES, Marena I. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo. *Op. cit.* p. 261.

[289] NETO, João da Cruz Borges. Novidade antiga. *A Província do Pará*, Belém, 27 out. 1974. Caderno 3, p. 6.

parte da população tentou responder a si mesma como um gênero, até então desconhecido (uma música da hipermargem), repentinamente tornava-se uma música massiva, associada a uma identidade local. Naquela conjuntura, o carimbó passou a representar mais claramente uma música paraense, ou cabocla, ou amazônica. Representava, desse modo, uma marca da identidade étnico-racial, que diferenciava a cultura local da cultura nacional ou global no campo da música. Daí tanta discussão entre os pensadores locais da cultura que tinham "descoberto" o "ritmo paraense" por excelência. Tinham, no campo da música popular, respondido às inquietações surgidas pelo menos desde Gentil Puget.[290]

Porém, se essa "descoberta" do carimbó ressoava grandemente nos meios intelectuais da década de 1970, ela era, na verdade, apenas uma etapa nova de um processo mais longo. Para entendermos os debates dessa década e de momentos posteriores, é importante fazer uma rápida passagem pelas primeiras referências ao carimbó. De fato, se fosse possível resumir em poucos parágrafos a história da "descoberta" do carimbó no Pará, ela seria definida por pelo menos três momentos, quais sejam: momento do olhar repressivo ou proibitivo, momento do discurso folclórico e momento do carimbó como "música popular" de identidade regional.

No primeiro momento, o carimbó foi situado indiferenciadamente no conjunto dos sons populares, vistos como "bárbaros", do mundo da rua e da "desordem", pelo pensamento hegemônico da cidade de Belém e região. Dessa fase, as primeiras referências de que se tem notícias aparecem em leis dos municípios de Vigia e Belém, no final do século XIX. Na capital do estado do Pará, por exemplo, a Lei n. 1.028, de 5 de maio de 1880, do Código de Posturas de Belém, tratava o carimbó da seguinte maneira: "É proibido, sob pena de 30.000 reis de multa: (...) Fazer bulhas, vozerias e dar autos gritos (...). Fazer batuques ou samba. (...) Tocar tambor, carimbó, ou qualquer outro instrumento que perturbe o sossego durante a noite".[291] Nota-se, com isso, que a lei municipal refere-se ao instrumento "carimbó" e o tratamento dado é muito parecido com o que ocorre com as manifestações da cultura popular negra ou mestiça no restante do Brasil durante o século XIX. Uma postura eminentemente proibitiva e repressiva por parte das autoridades.[292]

---

[290] Dessa maneira, o debate entra pelos anos 1980 e permanece até hoje. Ressurge de vez em quando nas páginas de jornais, nas declarações de músicos, na atitude de instituições dos governos municipais e estaduais, no lançamento de um novo grupo musical ou por qualquer outro motivo onde é levantado o tema da identidade musical amazônica a partir de Belém e do Pará real e imaginário. Para um balanço desse debate a partir dos anos 1980, verificar COSTA, Tony L. *Música do Norte*. *Op. cit.*

[291] Código de Posturas de Belém *apud* SALLES, Vicente; SALLES, Marena I. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo. *Op. cit.* p. 260. Neste mesmo livro, um caso parecido é citado para o município de Vigia.

[292] VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. *Op. cit.*; SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*. *Op. cit.*

Na década de 1930, seguindo-se ainda essa mesma lógica, o jovem intelectual Jarbas Passarinho referiu-se ao carimbó de modo a associá-lo às manifestações da religiosidade afro-brasileira, dizendo que "a liturgia negra tem esboçado no horizonte das crendices brasileiras, painéis cheios de doloroso sentimento de idolatria". Quanto ao instrumental do carimbó, descrevia: "um tambor cilíndrico imitando sons dolentes que penetram a alma rústica dos homens de cor".[293] Os termos usados por Passarinho mostravam, desde aquela época, uma perspectiva conservadora no campo da cultura, indicando que o pensamente social do contexto do modernismo tinha mais de uma faceta em relação à cultura popular.

Digo mais de uma faceta porque, ao mesmo tempo em que Jarbas Passarinho escrevia, outros intelectuais demonstravam uma postura diferente em relação ao carimbó, qualificando-o como manifestação da riqueza popular folclórica da região amazônica. É então que temos o segundo momento do processo de "descoberta" do carimbó, inaugurado ainda sob o pensamento modernista da geração de artistas como Gentil Puget, Waldemar Henrique, entre outros.

Como já visto, Waldemar Henrique foi um dos primeiros artistas do mundo intelectualizado a fazer uma carimbó, em 1934. Anos depois, coube ao poeta Bruno de Menezes a tarefa de fazer um breve registro "etnográfico" do carimbó, em uma matéria para o jornal *Folha do Norte*, em 1948. A matéria surgia a pretexto de uma dúvida que existia na época sobre o verdadeiro termo referente ao carimbó, o nome do tambor. Mas, para além dessa questão, o texto trazia uma descrição, que mostrou ao público alguns elementos importantes e pouco conhecidos até então.

A partir de seu texto, percebe-se que, até aquele momento, o carimbó era visto como um evento "folclórico", do campo e de cidades pequenas do interior do estado, aparentemente pouco presente na capital do Pará: seria uma "manifestação de ambientes tradicionais e do anonimato realizado por gentes do interior paraense (...) canoeiros, pescadores, regatões, freteiros, moradores ribeirinhos". Menezes relatou as regiões por onde era comum ser encontrado o carimbó: região atlântica do Salgado (municípios como Vigia, São Caetano de Odivelas, Curuçá, Marapanim, Maracanã, Bragança, Salinópolis e Capanema) e cidades da ilha de Marajó, como Soure. Observe-se que as informações de Bruno de Menezes tinham por base a visita de um grupo de carimbó da cidade de Marapanim, interior do estado. Tudo indica que, naquele período, boa parte dos criadores de carimbó estava nas cidades do interior

[293] PASSARINHO, Jarbas *apud* FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *A cidade dos encantados*. Belém: EDUFPA, 2008. p. 224-225. Outras informações sobre a fonte: Carimbó. *Guajarina*, v. 1, n. 5, 1937.

ou vivendo nas margens da cidade de Belém, bem longe das matérias da imprensa e de outras fontes que tratavam da música e da vida cultural da capital.

A existência rural do carimbó, posteriormente, foi assimilada pela análise acadêmica. Alexandre Cunha afirma, a este respeito, que, dançado nos terreiros da capital no final do século XIX, teria ocorrido um processo de exclusão dessa música das grandes cidades para as áreas urbanas menores ou mesmo para áreas bastante rurais, como Zona do Salgado, ilha do Marajó e região do baixo Amazonas.[294] Eu tendo a acreditar que se tratava muito mais de uma questão de visibilidade do carimbó para o mundo urbano, o mundo do "centro" de Belém, a uma ausência completa dessa música na periferia da cidade, o que não me faz negar a exclusão ou marginalidade do carimbó, e da cultura popular em geral, e sua "exclusão" para a hipermargem, como falei no primeiro capítulo. É bom lembrar os textos já citados da correspondência entre Vicente Salles e Tó Teixeira, onde o carimbó aparece como muito comum em toda a cidade de Belém na década de 1910. Não fosse sua presença, mesmo que latente, na hipermargem de Belém, o que explicaria a sua rápida expansão na década de 1970? Parto do princípio de que a hipermargem, com sua ampla ligação (fluxos e refluxos) cultural com os interiores, sempre permaneceu como um corredor seguro e aberto por onde o carimbó e outras manifestações da cultura popular podiam circular com alguma liberdade ou mesmo se "aquilombar", de acordo com a conjuntura.

Voltando ao texto de Bruno de Menezes, vejamos outros elementos apresentados pelo carimbó nessa fase de descoberta, de acordo com o olhar modernista. No que diz respeito aos instrumentos do carimbó, são citados os "tabaques", "carimbós" ou "curimbós", que seriam a base percussiva da música. Dada sua força, os tambores sobrepujavam os demais instrumentos do conjunto. Em relação às origens étnico-raciais do carimbó, dizia Menezes: "Estava viva a maneira do toque indígena no instrumento, que tem ressonâncias africanas", o que o levava a concluir o seu caráter mestiço. Isso também porque Bruno de Menezes notou a aparência física dos músicos de carimbó que havia observado: "todos morenos acaboclados". E, de outro lado, por conta da estrutura dos "conjuntos" de carimbó, que mostravam, segundo ele, "evidente sincretismo musical, com as '*jazz*' de instrumentos heterogêneos". Concluía dizendo que os apreciadores da música eram, sobretudo, homens e mulheres de "pigmentação acusando resíduos raciais de nossa formação étnica".[295]

---

[294] Conferir: CUNHA, Alexandre. Cultura Popular no Pará: da repressão a símbolo de identidade. In: *Crime, Hermenêutica & Cultura*. Belém: [s.n.], 2003.

[295] Entrevista a Bruno de Menezes. In: MENEZES, Bruno de. "Carimbó" a Mr. Colman traz dúvida sobre folclore. *Folha do Norte*, Belém, 13 fev. 1958. Caderno 1, p. 3, 6 e 7.

É interessante notar que as descrições posteriores não fugiriam muito de alguns aspectos apresentados por esse depoimento. Considero que o texto de Bruno de Menezes estabeleceu um modelo descritivo que permaneceu nas décadas seguintes. Depois dele, outros folcloristas dedicaram-se ao tema do carimbó, como Pedro Tupinambá, em 1961,[296] depois, em 1977,[297] Vicente Salles[298], e o já citado texto de José Ubiratan Rosário[299], entre outros.

Chegamos, então, ao terceiro momento da "descoberta" discursiva do carimbó. Momento de sua "urbanização", no sentido em que ele foi se territorializando aos poucos em todo conjunto urbano da cidade de Belém, a partir de sua incorporação pela indústria cultural, da assimilação no discurso de parte da intelectualidade artística e, sobretudo, pela ação dos artistas populares e suburbanos de carimbó. É o momento da consolidação das duas tendências do carimbó, acima descritos: o "pau e corda" e o "moderno". É importante dizer que, nos anos 1980, esse debate continuou, sobretudo a partir da intervenção de outros intelectuais mais jovens. Seja como for, a partir da década de 1970, as bases simbólicas do debate sobre o carimbó já estavam estabelecidas.[300]

A título de conclusão deste capítulo, pode-se dizer que o processo de popularização do carimbó ocorreu concomitantemente ao interesse de setores estudantis e da classe média politizada por esse gênero, tal como falei anteriormente. Contudo, enquanto o carimbó feito por esses setores permaneceu restrito ao espaço dos festivais estudantis e a pequenos grupos fora do grande circuito comercial, o carimbó feito por artistas de origem popular (como Pinduca e Verequete) alcançou o grande público consumidor de produtos da indústria cultural de maneira muito mais efetiva. Esse fato contribuiu para que ele se tornasse um gênero reconhecido como "música popular".

Parte significativa da intelectualidade artística estava conscientemente engajada em nível local aos debates estéticos e políticos nacionais da "moderna música popular brasileira", a MPB. Já os artistas de extratos populares, muitos oriundos do interior do Pará e dos subúrbios de Belém, não propriamente estavam inseridos nesses debates, apesar de

[296] TUPINAMBÁ, Pedro. Carimbó. *Folha do Norte*, Belém, 5 fev. 1961. Caderno 1, p. 6.
[297] TUPINAMBÁ, Pedro. Carimbó. *Espaço*, Belém, ano 1, n. 2, nov. 1977. p. 20.
[298] SALLES, Vicente; SALLES, Marena I. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo. *Op. cit.*
[299] ROSÁRIO, José Ubiratan. Síntese etno-histórica do estudo do "carimbó". *A Província do Pará*, Belém, 24 fev. 1974. Caderno 3, p. 4.
[300] Em relação à continuação desse debate nas décadas seguintes, quero destacar ainda o nome de Antonio Maciel, que, em 1983, defendeu uma dissertação de mestrado sobre o carimbó de Marapanim e sobre o mestre de carimbó Lucindo. Na década de 1980, esse intelectual teve uma forte atuação na construção da imagem de Lucindo como um dos mais importantes "mestres" de carimbó do Pará. A partir de um conjunto de artigos que publicou na imprensa local sobre Lucindo, o tema do carimbó "autêntico" retornou ao debate público. Para mais detalhes, ver COSTA. Tony L. *Música do Norte*. *Op. cit.* Também consultar: MACIEL, Antonio Francisco de A. *Carimbó* – um canto caboclo. 1983. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Letras, Pontifícia Universidade Católica, Campinas, 1983.

discutirem acirradamente a questão da "deturpação" e/ou "modernização" do carimbó. Na verdade, esses personagens da "margem", conscientemente ou não, expandiram a sua cultura musical, fundada em uma cultura popular da hipermargem de Belém e, junto aos demais personagens deste processo, forçaram o estabelecimento de uma agenda de debates sobre a cultura na qual uma de suas músicas, o carimbó, tornou-se o tema principal.

Foi a partir dos artistas de origem popular que ocorreu a divulgação massiva do carimbó. Depois daquele momento, pode-se afirmar que esse gênero musical tornou-se parte obrigatória na agenda musical da região. Isto é, tornou-se parte obrigatória da agenda de uma espécie de "MPB" regional – que estava, por sua vez, mais ou menos inserida na grande tradição da "moderna música popular brasileira", formada a partir do Rio de Janeiro.

Além disso, a popularização do carimbó levou ao duplo debate de qual já falei: as questões da "autenticidade" contra a "modernidade" e das origens étnico-raciais. Além de ser visto como uma manifestação legitimamente popular e folclórica, passou também a ser avaliado como legitimamente paraense ou amazônica. Dá-se, em minha opinião, a primeira passagem de um fenômeno interiorano, suburbano, fincado nas manifestações da cultura popular pertinente ao "caboclo" amazônico, à "hipermargem" da cultura e da cidade, rumo ao centro da cultura massiva e da tradição da "música popular". Isso acontece, obviamente, por vias de uma mediação da indústria cultural local e pela atuação de vários agentes envolvidos no processo, entre eles a intelectualidade artística e os artistas da margem.

No campo das continuidades históricas, o interesse pelo carimbó por parte da intelectualidade artística local mostrava uma longa tradição na busca do "regional-popular", a qual remontava ao século XIX, mas que manteve uma linhagem mais efetiva filiada aos debates travados a partir do modernismo paraense. A ponte entre as várias gerações efetivava-se, por sua vez, pela atuação de modernistas antigos, como Waldemar Henrique e Ruy Barata. A um só tempo, nas décadas de 1960 e 1970, um conjunto de fatores históricos levou o carimbó a se tornar, ao mesmo tempo, "música popular" e "música folclórica" identitárias da região. A partir desse momento, no Pará, a música popular havia elegido/construído uma tradição musical a partir do carimbó, por mais que, para alguns músicos, também devesse se associar à grande tradição da música popular vinda do Sudeste do país.

Uma vertente de origem "folclórica" tornada música popular vai passar a definir critérios de qualidade e "autenticidade" à música local, construindo uma identidade e estabelecendo uma "tradição" musical. Assim, a música que passou pela mediação da indústria cultural é vista por parte da sociedade como "inautêntica", como música de mau gosto estético. E a música "autêntica", aquela que para todos os efeitos aparentava ser menos

híbrida e "deturpada" pela indústria cultural, seria a do "regional-popular" por excelência, a música do "bom gosto".

Devo ainda fazer uma rápida consideração sobre a mediação do que chamo aqui de "indústria cultural". Considero esse conceito em uma dupla acepção: uma mais geral e outra mais restrita. O conceito geral diz respeito a uma noção genérica de comercialização. É quando temos uma ampliação de contato de um determinado produto em virtude de sua "fabricação" em massa. No caso do carimbó, houve, na década de 1970, uma massificação musical à medida que passou a ser veiculado nas rádios, nos programas de TV e no mundo dos discos. O carimbó foi incorporado ao mundo do comércio, saindo de seu meio ambiente original e amplificando-se. Modernamente, sem a massificação de um produto cultural, talvez não tivéssemos a formação de tradições culturais. Talvez, sem a massificação do carimbó ,a música popular a partir de Belém do Pará teria outra configuração, que não essa descrita neste momento.

Nesse sentido, a massificação de um gênero musical, a sua industrialização, não necessariamente leva à pasteurização e à produção de um gênero coisificado. Essa pasteurização, coisificação, formatação em modelos mecanizados e repetitivos para o consumo industrial em grande escala seria a segunda acepção de "indústria cultural", que certamente está fundamentada nas concepções clássicas construídas por Adorno e Horkheimer em 1947.[301] Não descarto essa segunda acepção, nem considero que ela seja pouco útil para a análise da cultura e da música no mundo do capitalismo global. Posso, inclusive, considerar que, até certo ponto, o carimbó foi também pasteurizado, na medida em que passou a ter uma fórmula repetitiva em algumas de suas apresentações. Considero, entretanto, antes de qualquer coisa, a historicidade de meu objeto de estudo. Observando a história da formação de uma dupla vertente musical a partir dos anos 1970, devo concluir que o carimbó, no Pará, não chegou a ser aprisionado em sua totalidade a uma formatação da indústria cultural em sentido clássico. Aqui, o carimbó permaneceu como uma música, ao mesmo tempo, "folclórica" e "autêntica", do ponto de vista de sua forma original, assim como apresentou uma forma nova, comercial, o carimbó "moderno" para venda, como diria Pinduca, por exemplo. Ao que parece, no caso do Pará, o carimbó esteve apenas parcialmente associado à indústria cultural em termos clássicos, apesar de ter passado por uma fase de massificação e industrialização em termos gerais.

[301] ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

Penso isso também por considerar que, em Belém, a indústria do disco não se encontrava instalada de maneira efetiva e dominante. No Pará, carimbós "pau-e-corda" e carimbós "modernos" viviam ambos de uma produção que apresentava certa precariedade e pouca estruturação em relação ao mercado. Nos dois casos, houve uma assimilação parcial pela indústria cultural, que, como se sabe, tinha o seu centro dinâmico em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo. Nesse contexto particular, a indústria cultural, como estrutura do capital para o processo de mercantilização de produtos culturais – em sentido adorniano de complexo industrial –, não se fez em Belém como a força histórica hegemônica. No caso do Pará, a meu ver, a força histórica hegemônica ainda era a própria cultura popular, enraizada nas periferias da cidade, que se impôs ao gosto médio urbano tanto na forma do carimbó "autêntico" como na forma do carimbó "moderno". O equilíbrio das relações de força entre cultura da hipermargem e indústria cultural em sentido clássico, no caso do carimbó, parece-me que ainda pendia muito mais para os personagens da margem e para seu enraizamento a uma cultura popular. Isso do ponto de vista da luta no campo da cultura.

A cultura da hipermargem não produziu unicamente o carimbó, como já foi mostrado, mas, naquele momento, esse gênero apresentou-se como a força histórica capaz de se territorializar para além de suas fronteiras originais, impondo-se como música popular, ao mesmo tempo em que se transformava em virtude do contato com outros agentes históricos (indústria cultural no sentido geral e restrito, músicos eruditos, folcloristas, intelectualidade artística etc.).

Lembro que, em uma entrevista que fiz ao poeta João de Jesus Paes Loureiro, perguntei a ele o que explicaria a popularidade do carimbó nos anos 1970 se, até então, essa música era um signo quase ausente da tradição oficial da música popular no Pará. Na ocasião, o poeta ficou tão intrigado quanto eu e me disse que a resposta a essa pergunta talvez nem o cego Tirésias pudesse nos dar.[302] O poeta referia-se ao famoso adivinho da mitologia grega que era constantemente consultado por alguns heróis nos momentos de grandes decisões e dúvidas. Hoje, percebo que a resposta talvez não estivesse tão longe assim do mundo amazônico. Ao que tudo indica, o responsável por todas essas transformações, em primeira instância, foi um personagem também quase mítico, mas que, às vezes, manifestava-se como agente de sua própria história: o caboclo da hipermargem e a sua cultura popular.

Somente na década de 1980 é que uma indústria cultural mais próxima de um modelo tradicional vai começar a fincar raízes no Pará. Dessa indústria, vão fazer parte

[302] Depoimento de João de Jesus Paes Loureiro, Belém, 21 nov. 2007.

personagens que vinham do mundo das margens também, mas ela vai tentar se estruturar como uma indústria claramente para o mercado em termos clássicos. Mesmo essa indústria não deixará de conviver com a concorrência da cultura da hipermargem, na verdade com outras formas da cultura marginal e com outros tipos de estratégias de veiculação de informação cultural e musical. Isso ficará mais claro quando falar, no próximo capítulo, do sistema de produção e veiculação de produtos musicais que estava associado à chamada "música povão" do Pará. Uma música que se aproximava intensamente, desde sua origem, do campo de circulação comercial e dos ambientes de hibridação musical, aquilo que a hipermargem criou também na relação com um mundo amplo, no qual a indústria cultural já era mais forte. É o que veremos agora.

CAPÍTULO III

A vertente da “música povão”

Dada a construção de uma primeira linhagem musical regional a partir do carimbó e, consequentemente, da música vista como “autêntica” da cultura cabocla e do folclore local, cabe agora observar a outra tradição que se construiu mais ou menos paralelamente a esta. Essa outra tradição, a exemplo do carimbó, também esteve ligada a setores suburbanos da sociedade, era produzida e/ou consumida pelo “povão” dos bairros periféricos de Belém, mas, diferentemente do carimbó, em sua vertente “autêntica” ou “pau-e-corda”, era oriunda de uma procedência não “folclórica”, por assim dizer.

Tratava-se de um conjunto complexo e heterogêneo composto por gêneros musicais que eram consumidos, produzidos e/ou assimilados e reconstituídos pela população paraense, sobretudo a população dos bairros periféricos da cidade. Esses gêneros musicais, apesar de heterogêneos quanto à forma e à origem, faziam parte de um mesmo gosto popular, uma mesma cultura popular suburbana, que, por muito tempo, esteve hegemonicamente associada ao gosto do “povão”, do caboclo suburbano, das camadas populares da cidade e do estado.

Diferentemente do que ocorreu com o caso do carimbó, visto e defendido como “autêntico”, o acesso a esse conjunto heterogêneo da “música povão” ocorreu desde sempre através da mediação feita pela indústria cultural, especialmente pela rádio, durante a maior parte da sua história, e depois pelos demais meios de comunicação de massa. Em outros termos, o caboclo paraense urbano teve acesso e conhecimento a esses gêneros musicais por alguma forma de registro sonoro, originalmente por partituras ou edições populares impressas, passando por registros fonográficos tecnológicos (discos ou rádio e TV) e, mais tarde, pela realização de uma indústria local do disco.

No caso do carimbó, tem-se a expansão de um gênero musical marginal local para o centro do consumo urbano massivo. Já no caso da “musica povão”, houve a assimilação de gêneros diversos, nacionais e internacionais, a partir de algum tipo de registro sonoro e comercial pela população suburbana. Posteriormente, esse quadro se completa com o aparecimento de uma indústria do disco local e de um complexo comunicativo, formado por rádios e TVs, que produziriam “música povão” derivada dessas influências externas e populares.

O mesmo caboclo que produzia e consumia o carimbó – e era exaltado pelos intelectuais como o morador típico das cidades interioranas, das comunidades ribeirinhas e dos subúrbios de Belém – assimilava e reconstruía informações sonoras que lhe chegavam por décadas de expansão do mercado musical nacional e mundial. Ouvia as músicas de sucesso que chegavam por meio de partituras e livretos populares, rádio, discos e televisão, e incorporava elementos, assim como constituía seu próprio sistema de comunicação periférica, não só reproduzindo essa música massiva, como também produzindo algo novo a partir dela. Esse processo levou, nas ultimas décadas, a um efeito de alargamento da tradição musical da região, já que, para além do carimbó (na sua versão "autêntica"), a música "povão" vem forçando a entrada de novos gêneros na tradição já existente, incluindo aí o carimbó "comercial", que também tem sido repensado pela tradição.

A mediação pelo registro sonoro, feita em razão de alguma forma de "industrialização" e pelo mercado musical, foi importante desde o início, por isso começo a falar um pouco sobre as formas de circulação e de registro musical na região amazônica, a partir de Belém.

Primórdios do registro sonoro no Pará

Da mesma maneira como ocorreu em outras regiões do Brasil, é possível que a veiculação de partituras tenha sido a primeira forma de veiculação e registro sonoro em Belém durante o século XIX. Pelo menos o foi para os artistas que tinham condições de adquiri-las, os de salas de concerto, da música clássica. Obviamente que isso circunscreveu-se em um circuito menor, juntos aos grupos sociais que empregavam estes papéis para uso em concertos públicos ou privados.

Em um artigo de 1958, o folclorista Vicente Salles apresentou o episódio da "Casa Mendes Leite", de José Mendes Leite, que atuou no Pará no século XIX, na venda de produtos musicais. A casa foi fundada em 1858 e chegou a ser, segundo Salles, "um dos maiores empórios musicais do país". José Mendes Leite destacou-se como editor de peças musicais, nas quais apareceram artistas como Henrique Gurjão, Gama Malcher, Meneleu Campos, Manoel Luiz de Paiva, Clemente Ferreira Júnior, Manoel Castello Branco, Candido José de Carvalho, Ernesto Dias, Carlos Tobias, Bernardino Belém de Sousa, entre outros

artistas do campo "erudito". Muitos deles teriam suas obras popularizadas a partir de partituras para piano e outros tipos de edições.[303]

Deve-se considerar, ainda, que, no início do século XX, em Belém, o piano era sinônimo de *status*, um instrumento das elites, símbolo de condição social abastada, geralmente um instrumento de artistas com instrução musical formal. Um exemplo desse *status* era o fato de, muitas vezes, esse instrumento ter sido cultuado por "moças de família", que aprendiam a tocá-lo para apresentarem-se em reuniões sociais, mostrando que, além dos dotes relacionados aos padrões socialmente aceitos de "mulher do lar", tinham também habilidades artísticas.[304] Esse símbolo de superioridade conferido ao piano levava à formação de uma imagem negativa a outro instrumento, o violão. Esse era geralmente representado como um instrumento da "rua", da malandragem, segundo o olhar de parte da sociedade paraense. Tal visão foi persistente e permaneceu até os anos 1960, conforme o que me relatou Paulo André Barata, a partir de sua própria experiência como violonista.[305]

Concomitantemente a isso, mesmo artistas que sabiam ler partituras e tinham acesso ao piano nem sempre conseguiam, com tanta facilidade, ter acesso a peças musicais de fora. Até a chegada definitiva da rádio ao Pará, efetivamente disponível no decorrer da década de 1930 em diante, a audição de músicas "de fora" que chegassem ao estado era um pouco mais difícil. Isso valia também para a chegada de músicas do Sudeste, do centro da indústria cultural brasileira, para Belém. O músico Guiães de Barros, a este respeito, narrou uma ocasião na qual, em 1927, conheceu a música *Malandrinha*, de Freire Júnior, sucesso no Rio de Janeiro, mas que em Belém chegou apenas graças à atuação de um "conhecido", trabalhador de navios mercantes.[306] A pessoa em questão costumava trazer partituras para os interessados em música em Belém e estas eram executadas pelos artistas locais em casas onde havia pianos. As músicas eram executadas em primeira mão, sem antes terem sido ouvidas por qualquer meio mecânico. Pelo menos, esse foi o caso narrado por Guiães de Barros, em

---

[303] SALLES, Vicente. A história obscura da mais popular canção brasileira. *Amazônia: Revista da Planície para o Brasil*, Belém, ano 4, n. 40, 30 abr. 1958.

[304] Foi o caso de Alba Maneschy, que, além de ser a formosa moça campeã de um importante evento de beleza promovido pelos clubes nobres da sociedade belenense, o *Miss Pará* de 1930, era aluna aplicada de piano no Instituto Carlos Gomes, como anunciavam as colunas sociais da cidade. Conferir: A hora musical do Instituto Carlos Gomes. *Guajarina*, Belém, ano 1, n. 21, 23 ago. 1930. No romance *Belém do Grão Pará*, de Dalcídio Jurandir, temos outro exemplo de como o piano era apreciado como símbolo de refinamento, particularmente pela personagem Emília, que fez questão de ver a entrada do instrumento à sua casa nova em um bairro mais central de Belém. Na ocasião, Emília colocou-se estrategicamente postada à janela da frente e "só uma coisa foi à tarde, pelas cinco: o piano (...) a entrada na casa foi triunfal" (JURANDIR, Dalcídio. *Belém do Grão Pará*. *Op. cit.* p. 310). Quem primeiro me chamou a atenção ao episódio do piano no romance de Dalcídio Jurandir foi Willy Bolle, em interessante artigo sobre aquele livro. Conferir: BOLLE, Willi. Belém, porta de entrada da Amazônia. In: CASTRO, Edna (Org.). *Cidades na floresta*. São Paulo: Annablume, 2008. p. 127.

[305] Depoimento de Paulo André Barata, Belém, 31 mar. 2006.

[306] BARROS, Guiães. *Ah! Essa gente do rádio e televisão...* Belém: Falângola Editora, 1980.

suas memórias, possibilitando o entendimento de que essa era uma prática razoavelmente rotineira até então.

A circulação de obras musicais populares entre regiões do Brasil, até esse período, acontecia com alguns limites. Talvez isso possa ter contribuído para uma maior autonomia na produção musical de artistas de Belém e região, já que, no campo da música popular, nem todos poderiam ter um piano ou mesmo saberiam ler partituras para aprender a tocar músicas que vinham de outras regiões do Brasil ou de outros países. Acredito que essa autonomia relativa esteve em vigor até a fase de maior influência das rádios e discos do Sudeste do país (assim como do cinema mundial) sobre a região, a partir da década de 1930.

No caso da música de rua de caráter popular suburbano e folclórico, nem sempre era registrada. Não existia um registro gráfico de muitas canções populares ou, quando havia, perdia-se a autoria em um processo de difusão decorrente da atuação de seresteiros, boêmios, músicos e poetas populares. Acrescente-se a isso o fato de que, em se tratando de músicas de origem popular, nos momentos nos quais o popular e o folclórico encontram-se ainda muito imbricados, a própria concepção de "autoria" não se estava individualizada. As músicas eram feitas de forma coletiva, como tem ocorrido em muitos exemplos da música popular brasileira.[307] Em Belém, desde o século XIX, cantavam-se gêneros em ruas e praças, como a modinha ou as canções amorosas, acompanhados do violão.[308] As canções desses momentos frequentemente só eram registradas pela memória de boêmios, músicos ou intelectuais que conviviam com a vida noturna e seresteira.[309] O mesmo pode ser dito dos batuques, carimbós e folguedos populares, que circulavam em uma rede mais fechada, atento à vigilância policialesca da sociedade circundante.

Quero crer que o trânsito entre a música "de fora" e a "de dentro" – no caso da música popular e folclórica das áreas suburbanas, a música das margens da cidade – possivelmente era feito de forma espontânea pela própria circulação de pessoas, migrações intermunicipais, regionais e mais amplas. Como mostrei no primeiro capítulo, na hipermargem de Belém a cultura popular sedimentava experiências culturais e sonoras multifacetadas, frutos de muitos processos migratórios e de uma mesma condição social, que territorializava determinadas sonoridades. Existia também a experiência de artistas que conseguiam circular entre o seu campo cultural originário e o mundo do "centro", onde

[307] Um exemplo disso, no caso da autoria dos sambas das primeiras décadas do século XX no Rio de Janeiro, pode ser visto em: SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente. Op. cit.*
[308] Vicente, SALLES. *A modinha no Grão-Pará*. *Op. cit.*
[309] José Eustachio de Azevedo, por exemplo, narra várias "farras" e serestas ocorridas em fins do século XIX e início do século XX, ajudando-nos a entender o contexto da circulação das músicas populares em Belém. Conferir: AZEVEDO, José E. *Livro de Nugas*: letras e farras. Belém: [s/n], 1924.

mantinham contato com a música das salas mais refinadas, a de fora do Pará e também com a massiva, veiculada a partir do rádio, bem como tinham contato com intelectuais e artistas eruditos. Para a fase do início do século XX, a figura de Tó Teixeira é certamente um exemplo especialmente importante desse tipo de artista.

Ao que parece, os gêneros populares difundidos no Pará no início do século XX foram registrados, de forma sistemática e mais abrangente, a partir de algumas publicações especializadas em música feitas pela Editora Guajarina, de propriedade do pernambucano Francisco Lopes. Essa editora funcionou em Belém no período de 1920 a 1943. Neste período, segundo o levantamento de Vicente Salles, cerca de 846 folhetos e livros com letras de canções populares foram publicados em coleções e edições avulsas, que tinham títulos como: *Ao som da lyra*, *Coleção de modinhas e canções brasileiras*, *O trovador*, *Lyra do cantor*, *Cantor brasileiro*, *Violão*, *Cancioneiro do Norte*, *Modinhas do Carnaval*, *Serenata* etc.[310]

Na maior parte das vezes, essas edições vinham como encartes especiais da revista *Guajarina*, publicação que reunia a mocidade intelectualizada do Pará da década de 1920. Alguns colaboradores da revista eram Peregrino Júnior, Osvaldo Orico, Eneida de Moraes, Ernani Vieira, De Campos Ribeiro, Bruno de Menezes, Eustachio de Azevedo, Jacques Flores, Lindolfo Mesquita, entre outros tantos. Mesmo com o desaparecimento temporário da *Guajarina*, em fins da década de 1920 (ela teria uma segunda fase em 1930), as edições de livros e folhetos musicais continuaram acontecendo, em razão da permanência da tipografia de Francisco Lopes.

Segundo Salles, houve, na verdade, um crescimento na procura dessas publicações, o que motivou a exportação do produto para estados da região Nordeste do país. Em 1932, as edições, que eram originalmente quinzenais, passaram a ser semanais e, em alguns períodos, chegou-se a produzir entre três e quatro folhetos por semana. Essa ampla produção teria levado Belém a tornar-se, no início do século XX, "um dos mais ativos centros de difusão da modinha".[311]

Essas edições eram direcionadas principalmente ao público feminino, mas, por vezes, havia referências ao consumidor masculino. Junto com os livros ou folhetos de canções, publicava-se também literatura popular. Um anúncio de 1930 falava de alguns gêneros musicais que possivelmente eram os mesmos encontrados nos folhetos da *Guajarina*: "Modinhas, Chulas, Fox-Trots, Sambas, Maxixes, Tangos, Rag-Times". Na literatura,

[310] SALLES, Vicente. *A modinha no Grão-Pará*. *Op. cit.*
[311] *Idem*, p. 83.

destacava-se a presença de gêneros populares e alguns, inclusive, categorizados como de origem nordestina. Anunciavam-se os seguintes gêneros: "Literatura sertaneja, Factos, Romancetes, Contos, Pelejas, Aventuras, Desafios e Novellas".[312]

Em muitas ocasiões, a revista *Guajarina* divulgou músicos populares e escritores paraenses. Foi o caso, por exemplo, da publicação de um poema em homenagem a Bem Bem, chamado de "Príncipe dos violonistas paraenses". O autor da homenagem, Galdino Gondim Lins, mostrava, de maneira poética e romantizada, as noites de luar e as serenatas na cidade de Belém. Evidenciava uma prática corriqueira, cantada aqui em versos: "Acabaram de chegar as noites de luar.../ A meiga lua beija as flores dos canteiros.../ O violão estremece, e os bohemios troveiros/ Vêm romanzas de amor, em suas cordas, cantar (...)". A nota da revista informava também que o poema estaria sendo musicado por Bem Bem, a quem foi dedicado, e seria brevemente tocado na *Rádio Clube do Pará*, a única rádio da cidade naquele momento.[313]

Bem Bem era um dos grandes violonistas paraenses deste período, mas muitos outros circulavam nas serestas e eventos musicais de rua. Vicente Salles cita seresteiros famosos do início do século XX, tais como Juvenal Gomes de Abreu, Dico Rocha, Edilberto Domont, Teodomiro Cantuária (todos estes paraenses), o carioca Alfredo de Albuquerque, o baiano Frontino Santiago, o potiguar José Santa Cruz, assim como grandes violonistas do porte de Bem Bem, Pedro Mata Fome e Tó Teixeira. Para este autor, foi graças à intensa atividade seresteira e modinheira na cidade tornou-se possível um movimento editorial como o da *Guajarina*.[314]

Outros artistas são ainda citados no início dos anos 1930. Em outra ocasião, foi feita homenagem ao violonista Aluísio Santos,[315] que é descrito como um mago do violão, de grande habilidade e perícia na execução e também na criação: "nas suas mãos peritas o violão se transforma e se humaniza, e geme e canta e chora e ulula e freme e encanta e prende". A matéria cita uma composição sua, uma valsa chamada *Olhos que fascinam*. Na ocasião de sua interpretação, na *Rádio Clube do Pará*, essa música foi tão apreciada pelos ouvintes que teria sido percebida como originária do Rio de Janeiro. Depois, para a surpresa de muitos, foi esclarecido que a canção pertencia a um artista de Belém.[316] Essa confusão mostrava a admiração dos ouvintes locais às músicas do Sudeste do país, as quais começavam a penetrar

[312] *Guajarina*, Belém, ano 1, n. 17, 26 jul. 1930.
[313] LINS, Galdino Gondim. Violão ao luar. *Guajarina*, Belém, ano 1, n. 17, 26 jul. 1930
[314] SALLES, Vicente. *A modinha no Grão-Pará. Op. cit.*
[315] Aluísio Santos era pai de outro importante violonista paraense já discutido neste trabalho, Tó Teixeira.
[316] Aluísio, o Mago do violão. *Guajarina*, Belém, ano 1, n. 20, 16 ago. 1930. Col. Bric-a-brac.

em Belém de forma mais efetiva com a presença da rádio e dos discos na região. A partir da década de 1930, há uma aproximação maior entre o mundo da música popular de artistas como Bem Bem, Aluísio Santos e Tó Teixeira e a nascente rádio belenense. Por outro lado, como outro efeito do aparecimento da rádio, esses artistas locais começavam a ter o contato e a concorrência da música que seria vista como de tradição nacional, veiculada por meio das rádios cariocas, assim como passaram a ter acesso à música internacional, presente em espaços como os cinemas sonoros. Os modernos meios de comunicação de massa, ao mesmo tempo em que eram incorporados ao cotidiano musical da cidade, também geravam tensões entre o "interno" e o "externo" nas tradições musicais em formação.

A vida boêmia e seresteira da cidade mostrava uma intensa atividade criativa por parte dos artistas locais, porém estes nem sempre eram tão bem representados nas publicações sobre música. A mesma revista *Guajarina*, que homenageava e discorria sobre os grandes violonistas paraenses, às vezes deixava de dedicar tanta atenção a eles nas edições de livros e livretos sobre música popular. Referindo-se à edição especial intitulada *Modinha*, comentou Vicente Salles:

> No início, reproduzia com frequência peças de compositores locais e muitas modinhas anônimas. Era o repertório clássico dos nossos seresteiros e dos artistas-cantores de companhias mambembes que faziam sucesso nos palcos paraenses, em especial na quadra nazarena. Depois, por influência do disco, o repertório começou a diversificar-se e a constituir-se quase inteiramente da produção carioca e, nos últimos tempos, também, estrangeira, por influência do cinema sonoro.[317]

Isso ocorreu também com a edição de *Cancioneiro do Norte*, de 1929, que tinha o subtítulo *Coleção escolhida do que se canta no Pará* e, na apresentação aos leitores, manifestava uma postura bastante regionalista, afirmando, entre outros pontos:

> Como sabemos todos, os livros deste gênero que aparecem, vêm do sul. Parece que o Norte é mudo.
> Entretanto, quanta coisa bonita a gente canta por aqui! Quão inúmero e aplaudido os nossos trovadores! (...) E que emoção serena quando cantais em nossas trovas, as canções regionais, da autoria dos bardos mais conhecidos, e que encerram a vibratilidade da natureza nortista (...).[318]

Apesar do tom regionalista contido na apresentação da edição de 1929 de *Cancioneiro do Norte*, as músicas que aparecem são, em sua grande maioria, de artistas de fora do Pará, sobretudo do Rio de Janeiro ou que fizeram sucesso a partir desta cidade, tais como Sinhô, Pixinguinha, Francisco Alves, Cândido das Neves, Vicente Celestino e Ary Barroso.

---

[317] *Idem*, p. 84.
[318] *Cancioneiro do Norte*. Guajarina: Belém, 1929.

Havia, desse modo, uma forte influência da música produzida no Sudeste brasileiro, o que, de certa forma, ocultava a presença de artistas locais e de suas canções, as quais apareciam no conjunto dos livretos da editora *Guajarina*, mas em situação de inferioridade, se comparados com a grande presença dos sucessos "nacionais". Salles, a este respeito, chegou a falar sobre "um quadro de submissão aos padrões externos", que, por sua vez, restauraria "uma situação de colonizados" no campo da música popular.[319] Poderia parecer exagerada a declaração do folclorista, que teve, em verdade, grande atuação no sentido de pesquisar e divulgar a produção musical local, mas essa situação corrobora o que venho afirmando até agora neste trabalho: o fato de que a história da música popular no Norte do Brasil, e possivelmente nas demais regiões do país, é a história da tensão constante entre o regional e o nacional.

Um importante aspecto disso é a presença da rádio, do cinema e dos discos sonoros, que acarretaram um novo modelo de consumo de canções à população de Belém. Diferentemente dos batuques, bois e carimbós suburbanos, vistos nos capítulos anteriores, ou das serestas das quais ora discorro, esses novos meios possibilitavam progressivamente um maior acesso do público aos artistas e às suas canções, a maior parte destes artistas não era nortista e tornava-se conhecida nacionalmente, inclusive no Pará. Para compreender melhor essa questão, cabe observar um pouco mais o papel da rádio e da veiculação de discos em Belém a partir dos anos 1930.

A rádio, os discos, a música brasileira e a música local

Possivelmente, a rádio, bem como o cinema, influenciavam a produção da revista *Guajarina*, como fala também Vicente Salles. Isso é perceptível ao analisar jornais das décadas de 1930, 1940 e 1950, quando a crítica especializada teceu por inúmeras vezes comentários citando as músicas de sucesso do Rio de Janeiro que eram veiculadas em Belém. Muitos exemplos destes poderiam ser vistos nas notícias de jornais diários. Para efeito de demonstração, basta mencionar o caso de um concurso de calouros realizado pela *Rádio Clube do Pará* em 1939.

[319] SALLES, Vicente. *A modinha no Grão-Pará. Op. cit.* p. 86.

Uma matéria publicada na revista *Pará Ilustrado* informava a respeito da decisão dos jurados da rádio de vetar os candidatos a cantores que imitassem artistas famosos, sobretudo artistas de fora, ou seja, os grandes nomes da música popular brasileira da época. Argumentavam os jurados que tal atitude redundaria em "benefício para os da terra". Assim, o cronista considerava: "Portanto, guerra aos imitadores dos Orlandos Silva, dos Chicos Alves, ou dos Galhardo, das Carmens Mirandas ou das Odetes Amaral (...)". Por fim, considerava que, se não fossem tomadas medidas dessa natureza, o *cast* da rádio paraense seria formado por "'cópias' e semelhanças, de caricaturas e borrões artísticos tirados dos legítimos que existem no Rio ou em São Paulo"[320]. Percebe-se que havia uma vontade, por parte de setores da imprensa de rádio e mesmo da *PRC-5*, a *Rádio Clube do Pará*, em conferir uma "cara paraense" ou, pelo menos, uma "cara própria" para a música local. Ao se considerar a existência desses "imitadores", no entanto, pode-se supor que tinham acesso aos artistas de fora do estado pela mesma rádio, que até então era a única rádio comercial do estado, assim como pela audição de discos comprados no Rio de Janeiro e em outros centros.

Apesar de não dispor de dados quantitativos do consumo de discos em Belém na primeira metade do século XX, posso inferir que havia, além da compra e do consumo, uma circulação sonora dessas músicas para um amplo público, já que, muitas vezes, a escuta era coletiva ainda na fase inicial do uso de aparelhos como o gramofone. Em 1930, com efeito, a Casa dos Discos, situada na Rua 28 de setembro, centro da cidade, anunciava: "não compre a sua vitrola sem antes consultar nossos preços" e afirmava ainda que recebia "vasto repertório de música" para seus clientes: música dançante, tangos, foxes etc.[321] Sobre a presença de aparelhos sonoros e a popularidade que eles alcançavam entre as pessoas, cito uma crônica de 1939:

> O meu vizinho comprou um gramofone e hoje à noite bota pra tocar.
> À noitinha vão com as famílias ver a novidade.
> Em cima de mesa de jantar está o aparelho. Uma caixa amarela, um braço de metal, uma corneta, metem um tubo de cera de carnaúba, com uns risquinhos tremidos. Dão corda.
> Todos esperam ansiosamente o que vai sair dali. Muitos ainda duvidam.
> (...)
> Há quem suponha uma pilhéria. Talvez alguém estivesse cantando atrás de uma porta, escondida. Mas, não. A voz vinha mesmo de dentro da corneta.
> Depois o gramofone toca uma cantiga popular.
> Um menino, reconhecendo-a, grita:
> - Sinhá Totonia lavadeira canta assim mesmo...
> - Menino, cale a boca. Não faça barulho.
> Didinho, o dono do gramofone, ri-se, acha graça.
> A mulher do vizinho exclama cheia de admiração:

[320] Ondas sonoras. *Pará ilustrado*, Belém, ano 2, n. 29, 25 mar. 1939. p. 18.
[321] *Guajarina*, Belém, ano 1, n. 13, 1 jul. 1930.

- Depois disso, minha gente, não se tem mais o que inventar.[322]

Essa crônica mostra bem o uso público de um aparelho privado. A novidade era aproveitada por vizinhos que iam à casa do dono do aparelho para ver o que faria afinal a tal máquina. Curiosamente, é uma lavadeira quem cantava as músicas que o gramofone tocava, a exemplo das lavadeiras citadas no primeiro capítulo. A mesma canção que embalava os ouvidos curiosos da vizinhança, saída dos discos de cera de carnaúba, orgulhosamente pertencentes ao morador mais abastado da área, era conhecida e cantada anteriormente por uma lavadeira de roupas, que possivelmente não tinha condições econômicas de ser proprietária de um gramofone. Isso mostra, de maneira fragmentária, uma circulação entre a música de rádio ou de aparelhos sonoros, no caso, e as populações suburbanas, de onde muitos artistas populares saíam.

De Campos Ribeiro também deu alguns detalhes de como foi importante esse aparelho na vida das pessoas em Belém, no início do século XX. Ele afirma que, na fase "áurea do gramofone", ele estava em quase todas as casas. Famílias ricas os exibiam nas salas de visitas, com modelos grandes e luxuosos, "gentinha moradora em barraca de zinco ou de palha" também os tinha, porém em modelos mais baratos e à manivela. Além disso, era possível encontrá-los nas quitandas de frutas, nas feiras e baiucas, onde era usado para atrair os fregueses que passavam.[323] Essa relação entre aparelhos sonoros e produtos vendidos em feiras será uma tendência que permanecerá até o aparecimento das "rádios de subúrbio" e "aparelhagens sonoras", como será visto ainda neste capítulo.

Com o correr dos anos, esses aparelhos passam a ser acessados por um número maior de pessoas, fazendo com que as músicas veiculadas a partir do Sudeste do Brasil e de outras partes do mundo chegassem mais facilmente a Belém. O fato da indústria do disco não estar situada em Belém dificultava que os artistas locais pudessem amplificar suas músicas para o público de toda a cidade. Porém o contrário ocorria com os artistas do Rio de Janeiro ou de São Paulo, ou ainda com a música que vinha de outros países, pois eles poderiam acessar o gosto dos ouvintes locais pelos modernos meios de comunicação de massa.

Um lugar razoavelmente importante para a veiculação de música popular de expressão regional em Belém estava nos teatrinhos da Quadra Nazarena, entre os anos 1930 e 1940.[324] Algumas vezes, esses teatros populares tinham dimensões muito grandes, podendo

[322] SETTE, Mario. O Gramofone. *A Semana*, Belém, ano 20, n. 1024, 23 mar. 1939.
[323] RIBEIRO, José S. De Campos. *Gostosa Belém de outrora... Op. cit.* p. 22.
[324] Em Belém e no Pará, de uma maneira geral, chama-se de "quadra nazarena" o período de aproximadamente 15 dias do mês de outubro, nos quais são realizados os eventos festivos (religiosos e não religiosos) que tenham

ser ocupados por público de mais de mil espectadores. Existiam tanto os espaços em versões mais "*chics*", como era o caso do Teatro Moderno, como em versões mais populares, como era o caso do Teatro Poeira. A crônica jornalista informa a existência de inúmeros espetáculos que partiam para a crítica social e o humor por meio de temáticas de cunho regional, como foi o caso de *Assay*, *Tacacá*, entre outras que tratavam de personalidades locais. Tais espaços, na maior parte das vezes, tinham sido lugares propícios para eventos de "crítica, de propaganda regional (...) de cenários e coisas tropicais".[325] Nesses eventos, surgiram personagens como a "Mulata do Assaí", que, ao som de sambas e emboladas, levava ao escândalo a sociedade da época. Nesse espaço também se apresentavam nomes importantes da música popular, como o sempre atuante Tó Teixeira. Por volta de 1938, os jornais já observavam e reclamavam da diminuição deste tipo de espetáculo e da predominância de outros eventos que vinham do Sudeste do país, com "gente de fora, com enredos de fora, piadas de fora" do Pará.[326]

É interessante que até esta época, mesmo nos espetáculos com temas regionais apresentados nos teatrinhos populares de Nazaré, não existia ainda um gênero musical entendido como especificamente local, já que, como se noticiava nas fontes citadas anteriormente, foi ao som de emboladas e sambas que a "Mulata do assaí" se fazia apresentar. Enquanto isso, nos programas de rádio dirigidos por Gentil Puget, como *Vozes e ritmos do Brasil*, na *Rádio Clube do Pará*, compositores locais apresentavam gêneros musicais como sambas, valsas e choros, que faziam muito sucesso com o público de Belém.[327] Sambas, foxes, valsas, choros, emboladas faziam parte do repertório musical do paraense nos anos 1940, mostrando que havia uma nacionalização do gosto musical. Também no caso do teatro popular, as incursões em temáticas regionais estavam desligadas da seleção de um gênero musical identificado como da Amazônia.

Os artistas de "fora" eram recebidos com grande simpatia pelo público paraense. Nos anos 1950, a popularidade de músicos como Luiz Gonzaga, por exemplo, era algo marcante. A essa época, ele já era visto como o "rei do baião e do xaxado" e reconhecido como o "cantor das coisas e da gente do nordeste".[328] A ligação do Norte com o Nordeste, neste e em outros momentos, era um fato muito importante na história da música paraense. Basta lembrarmos, mais uma vez, do caso das emboladas recolhidas por Tó Teixeira e citadas no *40 números de músicas folclóricas escritas não para vender e sim para recordação do*

---

relação com o Círio de Nossa Senhora de Nazaré. É o evento religioso e festivo mais importante do calendário anual da cidade e que tendeu a crescer muito durante todo o século XX.

[325] Bate-papo. *A semana*, Belém, ano XXI, n. 1053, 21 out. 1939.

[326] Arraial d'A Semana: Teatros & Cinemas. *A Semana*, Belém, ano XX, n. 1002, 15 out.1938.

[327] Radiovisão. *A Semana*, Belém, ano XXI, n. 1032, 20 maio 1939.

[328] PROENÇA, Edyr. Rádio-cronicando.... *Amazônia*, Belém, ano I, n. 5, maio 1955. Col. Aqui se fala de rádio.

passado. O fato da imigração nordestina para a Amazônia em vários momentos explica esse elemento. Mas, somado a isso, tenho que considerar a força da rádio no sentido de nacionalizar gêneros musicais "regionais". O mesmo fenômeno ocorria com o caso do samba sudestino em processo de nacionalização, que passou a ocupar grande espaço nas programações da *Rádio Clube do Pará*.

Em 1955, a *Rádio Clube* lançou um novo programa, dedicado exclusivamente a este gênero musical, o *Viva o samba*, uma produção de Avelino Henrique, que buscava exaltar "o mais popular dos ritmos brasileiros".[329] A programação foi realizada pela Jazz Orquestra da própria rádio e, entre os cantores, estava o talentoso Ary Lobo, que era conhecido à época em Belém como "cidadão-samba".[330]

Outro grupo que se dedicou fundamentalmente ao samba foi o *Bando da Estrela*, com atuação entre 1939 e 1942 na *Rádio Clube do Pará*. Dele, faziam parte Paulo César Paranhos, Delival Nobre, Herald Tabb Moraes, Sidônio Figueiredo, Celeste Proença e o já citado compositor Edyr Proença. Em entrevista que realizei com Edgard Augusto, pude ter algumas informações sobre o *Bando da Estrela*. O entrevistado foi filho de Celeste Proença e Edyr Proença e teve acesso a algumas de suas gravações quando ainda criança. Referindo-se ao grupo, o definiu como uma "cópia" do *Bando da Lua*, grupo famoso da música popular brasileira do qual participou Carmem Miranda. Para ele, o *Bando da Estrela* era muito influenciado pelo que tocava nas rádios, no cinema e o que se produzia no Rio de Janeiro em termos de música popular, sobretudo o samba. Celeste Proença era entusiasta do estilo de cantar de Carmem Miranda. Isso lhe levava a tentar fazer algo muito parecido nas ondas da rádio paraense. Para Edgard Augusto, a vantagem do *Bando da Estrela* era que o grupo também tocava o que era produzido por músicos locais, apesar de ter estilo carioca, "com modelito do Sul do país", como ele diz em depoimento.[331]

Em 1941, Celeste Proença foi descrita pela crítica jornalística como "veterana" da *Rádio Clube*.[332] Surgida nos programas de Gentil Puget, junto com sua irmã Adalcinda Camarão, ela viria a tornar-se a "sambista de maior público dentro de todo Estado", comentava-se. Teve também participação na vida artística de Manaus e teria recebido convite para atuar na PRG 3, *Rádio Tupi*, do Rio de Janeiro. Como sambista, era "sucesso", mas

[329] PROENÇA, Edyr. Rádio acontecimento. *Amazônia*, Belém, ano I, n. 7, jul. 1955. Col. Aqui se fala de rádio.
[330] PROENÇA. Edyr. Um sonho que se concretiza. *Amazônia*, Belém, ano I, n. 10, out. 1955. Col Aqui se fala de rádio.
[331] Depoimento de Edgard Augusto, Belém, 18 jan. 2008.
[332] Todas as citações seguintes são de: Oito dedos de prosa com Celeste Camarão. *Pará Ilustrado*, Belém, ano 4, n. 87, 14 jun. 1941. p. 20.

também atuou no rádio-teatro e no teatro propriamente dito. Sobre o tipo de música que gostava, Celeste dizia:

> Adoro o folclore, mas do que gosto mesmo é do samba. Canto este quando estou alegre e sinto que ele prolonga minha alegria. O folclore eu canto quando tenho saudades... Saudade da própria terra com as suas lendas, com os seus motivos, as suas toadas, os seus chorinhos quentes... No samba, Dorival Cayme e Noel Rosa até hoje foram os que mais me impressionaram em "O que é que a baiana tem" e "Filosofia".

E sobre o folclore, comentou: "Autores de música puramente folclórica só conheço dois: Waldemar Henrique e Gentil Puget. Tanto 'Bumbás de minha terra', deste, e 'Tamba-tajá', daquele, canto com igual emoção".

Nessa entrevista, confirma as impressões memorialísticas de Edgard Augusto. Perguntada pelo entrevistador se era fã de algum artista das rádios cariocas, respondeu "só Carmen Miranda até hoje". É curioso, por fim, perceber como uma mesma artista poderia, naquele momento, apresentar uma dubiedade em relação ao que seria entendido como "interno" e "externo" no que diz respeito à música local e à música "brasileira". Ao falar sobre o cenário musical de Manaus, onde tinha feito temporada há pouco tempo, citou o fato de existirem bons artistas e cantores naquela cidade. Sobre esses últimos, dizia que cantavam "sem artificialismo e sem aquela preocupação de imitar os cantores da rádio carioca". A mesma artista conseguia mostrar a sua admiração pelo samba carioca e por suas cantoras mais famosas, e admiração aos artistas de Manaus por não imitarem os cantores do "sul". Essa ambivalência, a meu ver, só era possível dada essa condição marginal e fronteiriça na qual a tradição musical local estava situada frente à tradição "nacional".

A tensão entre o que vinha de fora, sua influência na música popular em Belém, e o que se fazia dentro, muitas vezes como uma tentativa de valorizar os talentos locais, podia ser percebida mais uma vez em relação ao papel das "Rainhas do Rádio" da década de 1950. Em 1956, a efeito, formava-se o 1º fã-clube de Ângela Maria na capital paraense. Uma das cantoras mais importantes da rádio dos anos 1950, tinha ficado mais popular na cidade depois de ter vindo por duas vezes se apresentar nas rádios locais. Uma dessas vezes foi em 1954, quando era ainda a "Rainha do Rádio" nacional.[333]

Porém, existiam também as rainhas locais da rádio. Em setembro de 1956, a Associação do Rádio do Pará lançou o concurso "Rainha do Rádio do Pará", "nos moldes do

[333] PROENÇA, Edyr. Aqui se fala de rádio. *Amazônia: Revista da Planície para o Brasil*, Belém, ano 2, n. 15, 31 mar. 1956.

certame que se realiza na capital do país".[334] Em janeiro de 1957, tinha-se o resultado final do concurso, sendo eleita a 1ª Rainha do Rádio do Pará (referente ao ano de 1956) Aurora Rocha, "a talentosa rádio atriz" da *PRC-5*. Ficaram como "princesas" as cantoras Zilda Ferreira e Carmem Silva, ambas da E-20, da *Rádio Marajoara*.[335] Assim, se, por um lado, as rainhas do rádio nacional tinham grande popularidade com fã-clubes na cidade e visitas nas rádios locais, surgiam concursos que buscavam recompensar os talentos locais com título de rainhas e princesas da rádio paraense.

Fotografia 4: Bando da Estrela e o samba no Pará.

Fonte: Ondas sonoras. *Pará ilustrado*, Belém, ano 1, n. 26, 4 fev. 1939. p. 18. (Bando da Estrela: formado por Edyr, Paulo Cesar Paranhos, Delival Nobre, Herald Tabb Moraes e Sidônio Figueiredo).

[334] PROENÇA, Edyr. Aqui se fala de rádio. *Amazônia: Revista da Planície para o Brasil*, Belém, ano 2, n. 21, 30 set. 1956.
[335] PROENÇA, Edyr. Aqui se fala de rádio. *Amazônia: Revista da Planície para o Brasil*, Belém, ano 3, n. 25, 31 jan. 1957.

E não era apenas a música "brasileira", a partir do Rio de Janeiro, que era consumida pelos ouvintes das rádios de Belém. Cabe aqui destacar a presença de gêneros musicais latinos e caribenhos, que serão importantíssimos para o entendimento de certas tendências da música no Norte do Brasil até os dias de hoje. A presença dessas músicas em Belém e região registra-se mais especialmente a partir da década de 1950, mas há uma tendência constante à incorporação de ritmos e temáticas latinas pelos músicos locais em décadas seguintes.

A influência da música hispânica podia ser vista nos anos 1950 pela presença de cantores especializados neste "gênero" na rádio paraense. Era o caso de Fernando Lucas, popular "intérprete de melodias hispano-americanas" da *Marajoara*.[336] No primeiro semestre de 1958, registraram-se as presenças de vários artistas ligados ao mundo dos boleros de inspiração latina, como no caso de Nelson Gonçalves e Neusa Maria, os quais foram atrações da *PRC-5*. Anunciava-se a futura presença de Carlos Gonzaga, conhecido como o "Rei do Calypso". Na *Marajoara*, registrava-se a "Orquestra Original de Calypso Show", de Trinidad Tobago.[337]

Outro grupo paraense de música latina era *Os Iguanos*, que se apresentava na *Rádio Marajoara* todas as quartas-feiras, no programa "Festa de Ritmos". Esse grupo atuou por alguns anos na rádio dos anos 1950 e seu sucesso foi tão grande que era considerado "um dos orgulhos do sem-fio da Amazônia" pela crítica local. O conjunto tinha o nome *Iguanos* em referência a um lagarto comum dos trópicos, que sofreria influência da música. O grupo era formado por Glauco Teixeira, que tocava tumba e dizia ter o "mambo na alma". Além dele, havia José Maria Oliveira da Paz, violonista; José Maria Ramos, guitarrista; João Damasceno, acordeonista; Oyoma Teixeira, bongozeiro; Raimundo Santos, ritmista, descrito como "um gênio das maracás"; Rubens Teixeira, tumbador; e Wilson Gil Lima, *crooner*. Apresentaram-se em clubes sociais importantes de Belém, como a Assembleia Paraense e o Pará Clube, frequentados pela elite da cidade, além de terem também feito apresentação em cidades interioranas, como Marabá, Bragança, Capanema e Castanhal, e uma excursão ao território do Amapá. Difundiram gêneros musicais, como o "ritmo quente do mambo, chá-chá, guaracha, merengue, calypso, da rumba e (...) o dolente bolero, que eles mesmos sabem fazer gostoso".[338]

---

[336] RODRIGUES, Roberto. Rádio. *Hiléia Magazine*, Belém, ano 1, n. 1, maio 1954. p. 18. Col. No mundo das artes.
[337] FRAZÃO, Nivaldo. Rádio em revista. *Amazônia*, Belém, ano 4, n. XLII, jun. 1958.
[338] FRAZÃO, Nivaldo. Iguanos: campeões dos auditórios. *Amazônia*, Belém, ano 4, n. 39, mar. 1958. Col. Radio.

As revistas locais publicavam as músicas mais pedidas nas rádios de Belém, muitas vezes anotando letras populares. Boleros eram muito apreciados pelo público belenense nos anos 1950, o que pode ser percebido pela presença de nomes conhecidos internacionalmente, como Pablo Lango. A canção *Tu précio*, que ficou muito conhecida anos mais tarde na interpretação do cantor cubano Bienvenido Granda, estava entre as mais pedidas por volta de 1956:

> Tu preço
>
> Tu précio
> Pude haberlo pagado
> Sin tener que entragar-te
> El corazon
> Tus ânsias
> Pude haber saboreado
> No sabia que eras
> Romance de ocasion
> Malvada
> Mi alma has destroçado
> El amor que te di
> Por otro lo has cambiado
> Tu précio
> Pude haberlo pagado
> es demasiado tarde
> mui caro lo has cobrado.[339]

Note-se que Pinduca, ao se lembrar dos artistas que ouvia quando adolescente, cita, entre outros, Bienvenido Granda como um nome muito popular em Belém. Ele fala também da força do merengue entre o público dos bairros de subúrbio e de sua popularidade nas festas onde se apresentava como músico, bem antes de ser conhecido como o "Rei do Carimbó". A esse respeito comentou:

> Aqui era a coisa mais comum! Aqui o que predominava era o merengue. Merengue era o dono da cidade de Belém! Era merengue pra todo canto, pra todo lado (...). A gente tocava também na época do (...) Internacional, do Orlando Pereira. Aí, ele tocava os merengues e nós já conhecíamos os caras, os dançarinos de merengue aqui de Belém. Eles andavam pra onde a gente tocar. Eles iam, sabe. A gente ia tocar lá, eles iam, pra poder dançar. Agora, eles usavam sabe o quê? A calça... o sapato branco, uma calça de linho branco bem larga pra balançar assim e fazer... E era bonito que os caras dançavam, viu![340]

No final dos anos 1960, o merengue estava muito popular em Belém e ocorria principalmente em clubes da periferia da cidade, em bairros como o Jurunas, Guamá, Condor, Terra Firme, Pedreira e Umarizal. Na época, existia um forte preconceito aos dançarinos de merengue e à música, considerada música de marginais, de "gafieira". Existiam concursos de

[339] BELÉM, José. ----. *Amazônia*, Belém, ano 2, n. 18, jun. 1956. Col. Ronda Musical.
[340] Depoimento de Pinduca, Belém, 7 mar. 2008.

escolha de melhores dançarinos, e Pinduca lembra o nome de alguns deles: o "imbatível Macedinho"; outros também "limpavam" o salão, como Orlando Boca de Ouro, Gordo e Moraes. Entre as mulheres, Pinduca se lembra de "Nêga Diaba", "que dançava como ninguém".[341] Nas décadas de 1960 e 1970, era comum também a realização de concursos nas aparelhagens sonoras para saber quem, no público, tinha mais discos de merengue.[342]

Parece que muitos artistas paraenses que fizeram sucesso na década de 1960 e 1970 tiveram alguma influência direta ou indireta dos gêneros musicais caribenhos. Outro, muito popular no Pará, Cupijó, argumentou que na sua infância costumava escutar, além dos gêneros folclóricos da região de Cametá, sambas e mambos. Músicas que conhecia pelas rádios e pela execução das bambas locais.[343] Nesse sentido, falava: "desde minha infância ouço músicas do Caribe. Portanto, gravo o que minha alma desde a infância conhece. (...) as estações de rádio do Caribe são muito fortes e muito ouvidas no Tocantins".[344] Não foi à toa que José Ramos Tinhorão, ao tomar conhecimento do siriá de Cupijó, nos anos 1970, imediatamente sugeriu que o Pará era um dos poucos estados do Brasil onde teria ocorrido uma espécie de "acaboclamento" dos gêneros latinos e caribenhos.[345]

É importante considerar que, se Pinduca se estabeleceu na tradição local como o "Rei do Carimbó" "moderno", Cupijó poderia igualmente ser considerado o "Rei do Siriá". Ele foi responsável por popularizar o batuque folclórico da região da cidade de Cametá, levando-o para o mundo dos discos na década de 1970.

Joaquim Dias de Castro, o Cupijó, também vinha de uma família ligada à música. Ele foi filho de Vicente Serão de Castro, figura importantíssima da música do município de Cametá. Desde cedo, mostrou habilidade para a vida artística. Tocou surdo, prato, banjo, bateria, clarinete e violão. Após passar muitos anos como músico de bandas tradicionais de Cametá, fundou o seu próprio grupo, chamado *Ases do Ritmo*.[346] Em 1973, lançou pela primeira vez o siriá em LP, 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 Continental e definitivamente passou a fazer parte do cancioneiro popular paraense.[347]

---

[341] Pinduca reclama a paternidade da Lambada. *Folha do Norte*, Belém, 15 mar. 1990. p. 13.
[342] Depoimento de Alfredo Oliveira, Belém, 22 fev. 2008.
[343] MARIA, Luíza. Cupijó, o mestre do siriá. *O Liberal*, Belém, 25 nov. 1973. Caderno 3, p. 9.
[344] COUTO, Jesus. Hoje, siriá ao vivo, em Belém. *A Província do Pará*, Belém, 10 abr. 1976. Caderno 2, Transa Musical, p. 6.
[345] Cupijó empolga crítica sulina. *A Província do Pará*, Belém, 2 jul. 1976. Caderno 2, p. 3.
[346] Mestre Cupijó lança CD para comemorar carreira. *O Liberal*, Belém, 28 ago. 1999. Caderno Cartaz, p. 6.
[347] Para mais detalhes sobre o Siriá, conferir: COSTA, Tony L. *Música do Norte. Op. cit.*

Os casos de Pinduca e Cupijó mostram que artistas tornados populares pela execução de gêneros musicais nativos, haviam sido também grandes consumidores das músicas veiculadas pelas rádios, pelo mundo do disco ou, mais tarde, pela TV. Conheciam e assimilavam informações sonoras da música que vinha do Sudeste brasileiro e de outros lugares do mundo. Muitos haviam tido contato com música massiva antes de tomarem para si o papel de difusores de gêneros locais e folclóricos.[348]

Muitos outros artistas falaram sobre a influência da música latino-americana, e particularmente das músicas originárias do Caribe, para a tradição musical a partir de Belém do Pará. Na verdade, existe o que eu poderia chamar de um Caribe musical imaginário ou, talvez, um Caribe idealizado pelo pensamento musical paraense. De certo que, quando falo em imaginário e idealizado, não quero dizer que se tratem de uma fantasia criada pela percepção local sobre a sua própria tradição musical. Certamente, a presença de gêneros caribenhos no Pará é real, é um fato "comprovado" por praticamente todas as entrevistas que realizei com artistas locais. É comprovado pela historiografia memorialística em obras com as de Alfredo Oliveira, nos relatos de Ruy Barata e nas memórias sobre o boêmio bairro da Condor.[349] É confirmado nas fontes jornalísticas que acabo de citar. Confirmado ainda em outros relatos memorialísticos que tratam, de maneira geral, da vida de Belém dos anos 1950, sem ter como tema específico a vida musical.[350]

O que chamo de "Caribe musical imaginário" é exatamente a representação vaga, pouco transparente, memorialística e ao mesmo tempo difusa que existe sobre uma região sempre vista como um espaço mais ou menos homogêneo de referência musical. Esse Caribe é um espaço de representação, de significação, uma imagem, ao mesmo tempo, real e imaginada, significada, de um lugar presente, mas sempre visto de longe, sem o devido detalhamento. O Caribe imaginado é sempre uma influência e simultaneamente uma ideia genérica de um "outro" que existe dentro da tradição local, conformando-a também. Para

---

[348] Isso foi percebido por outros autores como Vicente Salles, que afirma que ainda na década de 1960 Cupijó fazia uso de guitarras elétricas e solovox em seu conjunto musical. Esses eram considerados instrumentos modernos na época. Isso representou, na visão do folclorista, um exemplo das "angústias e indecisões da juventude moderna, em todo o mundo, recebendo as influencias dos meios de comunicação de massa, como o rádio e a televisão". Conferir: SALLES, Vicente. *Sociedade de euterpe*: as bandas de música no Grão-Pará. Edições do Autor: Brasília, 1985. p. 162. Agradeço ao historiador Antonio Maurício Dias da Costa por me alertar para essa afirmação de Vicente Salles sobre Cupijó.

[349] Respectivamente: OLIVEIRA, A. *Ritmos e cantares*. Op. cit; OLIVEIRA, Alfredo. *Paranatinga*. *Op. cit.*; e, LARÊDO, Salomão. *Palácio dos Bares*: Buate Condor – recanto encantado da cidade morena às margens do lendário rio Guamá. – Bar da Condor – poemas salientes, memória social/emocional, depoimentos. Belém: Salomão Larêdo Editora, 2003.

[350] É o caso da obra memorialística do professor, escritor e político Armando Dias Mendes. Conferir: MENDES, Armando Dias. *A cidade transitiva*: rascunho de recordância e recorte da saudade da Belém do meio do século. Belém: Impressa Oficial do Estado, 1998.

mim, esse Caribe é uma das ligações possíveis de Belém e de sua hipermargem com o mundo. Ao falar de uma ligação com a hipermargem, quero dizer que essa tradição caribenha tem uma ligação privilegiada com uma determinada porção da cidade de Belém, já tratada no primeiro capítulo desta tese. Aparentemente, a população do centro de Belém não tinha a mesma relação com os gêneros musicais dançantes de origem caribenha como tinham, por exemplo, os dançarinos de merengues dos bairros da periferia da cidade. O mesmo "caboclo" do Jurunas, Guamá, Pedreira, Umarizal, Terra Firme e de outros bairros periféricos dançava tanto o carimbó como o merengue nas festas populares.

A outra ligação da hipermargem era feita pelo contato com a tradição "nacional", a partir do samba, por exemplo, que chegava aqui especialmente pelas ondas da rádio. De certa maneira, o fato de a música de Belém ter sido construída a partir de uma condição de "tradição musical regional" coloca a cidade mais uma vez numa posição de "marginalidade". A margem, nesse caso, consolida-se na medida em que Belém se encontra localizada em uma extremidade geográfica e culturalmente marginal, se considerada na perspectiva da tradição musical "nacional", a partir do que se entende por "música popular brasileira". Essa posição faz-lhe ser, ao mesmo tempo, nacional, do mesmo modo em que não o é em sua integridade, e caribenha, da mesma maneira que o é de um Caribe genérico, pouco definido, mas constantemente presente. A tradição musical a partir de Belém faz-se, assim, em um "outro Brasil", uma vez que não é apenas o Brasil tratado pela tradição hegemônica do pensamento sobre a música popular.

Belém está literalmente na borda do Brasil. Está tanto geograficamente como culturalmente. E mais: a sua cultura musical, como visto no caso do carimbó, também se constituiu a partir de uma margem, a hipermargem de Belém, que liga os bairros suburbanos ao mundo interiorano da cultura popular cabocla. Ao assimilar gêneros musicais de fora (músicas do Caribe), essa hipermargem comunica-se diretamente com esse mundo externo (Caribe imaginado), de uma forma diferente e até certo ponto independente da maneira como é feita pela cidade do "centro". Isso significa que a hipermargem é, por si só, um campo de produção, assimilação e mediação de gêneros musicais. Ao mesmo tempo em que ela foi responsável por produziu e difundir o carimbó, constituindo uma primeira vertente da música regional, é nela que se enraíza uma música "de fora" e se constituirá algo novo, como veremos mais adiante. Em outros termos, a tradição musical da hipermargem faz-se, assim, uma "outra Belém", não sendo apenas a Belém do "centro", espaço a partir do qual se narra a tradição hegemônica do pensamento sobre a música popular regional.

Devo, mais uma vez, voltar ao poeta e militante Ruy Barata. Por diversas vezes, sua postura artística foi a de mediador entre o campo da cultura "erudita" e o da cultura popular periférica, tanto no caso do carimbó como no caso do merengue. Tal postura acabou confirmando, por ser uma exceção à regra, a divisão de gostos e percepção ao mundo caribenho em Belém. Nos anos 1980, uma das teses do poeta era a de que o merengue deveria ser uma fonte de inspiração para sua produção musical na parceria com Paulo André Barata. Para ele, nos subúrbios de Belém, o merengue superaria até mesmo a popularidade do samba, o mais "brasileiro" dos ritmos, o que vem a ser um fato muito representativo do que acabo de sugerir nos parágrafos anteriores! Analisando a obra destes dois artistas naquela década, o jornalista Lúcio Flávio Pinto não deixou de mostrar a contradição da condição de classe de Ruy e Paulo André, ao tomarem como fonte de criação elementos culturais das classes "populares". Ao mesmo tempo, mostrou como alguns indivíduos pertencentes aos setores intermediários e intelectualizados reconheciam a popularidade de gêneros caribenhos na vida das pessoas dos subúrbios da cidade. Dizia o jornalista:

> No subúrbio de Belém, o merengue ganha sempre do samba. A tese, defendida por Ruy Barata, pode ser partilhada, mesmo que apenas em termos impressionista, por todos os belenenses (...). Mas quem está atento para essa poderosa influência musical haverá de degustar melhor o segundo disco de Paulo André, em parceria com o Pai, gostosamente intitulado "Amazon River". Trata-se de uma recriação do merengue (e do bolero) pela ótica dos Barata, isto é, de uma classe média diferenciada [sic] em gosto e formação cultural das origens verdadeiramente populares do merengue suburbano, mas que a eles se solidarizam, com seu invento e sua sensibilidade.[351]

No mesmo texto ressalta ainda Lúcio Flávio Pinto o fato de o segundo disco de Paulo André poder soar mal aos ouvidos refinados dos bairros do centro da cidade:

> Nos salões da Avenida Nazaré ou da Presidente Vargas "Amazon River" soará como uma dissonância que não cai bem no ouvido, ou um despropósito populista. Mas Ruy e Paulo encontraram um bom filão [sic] para explorar, uma jazida rica em sugestões, trabalhada com eficiência pelo espontaneísmo musical de Paulo e o humor irônico de Ruy.

A percepção de Paulo André Barata e Ruy Barata era, conscientemente ou não, a visualização de uma conexão que ligava a Belém popular, do gosto popular, suburbano, ao mundo caribenho e latino-americano. O caribe aqui, não poderia ser imaginado sem a mediação da hipermargem, já que é a partir do gosto popular, mais uma vez, que a música produzida, assimilada e ressignificada na periferia de Belém tomava conta da tradição, se alargava. A margem transbordava mais uma vez para toda a cidade a partir do gosto popular do merengue – tal como tinha acontecido com o carimbó. Os primeiros a perceberem isso não

[351] PINTO, Lúcio Flavio. Música (1). *O Liberal*, Belém, 15 jun. 1980. Caderno 1.

poderiam ser outros personagens que não comungassem de uma percepção positiva do gosto popular, como no caso do intelectual de esquerda Ruy Barata e de seu filho e discípulo Paulo André. Essa percepção também estava atenta à condição particular da música e da cultura a partir de Belém e do Pará, uma condição marginal ou a condição de um "outro" lugar em relação à tradição nacional.

Era a percepção da música local como um lugar diferenciado, "um outro país", um lugar que se integrava ao Brasil de uma maneira própria, a partir de um espaço fronteiriço, marginal. Muitos anos depois do *Amazon River*, novamente a dupla de compositores soube expressar perfeitamente essa condição em uma música gravada pela cantora Lucinha Bastos, já na década de 1990. Sugestivamente, o nome da canção é *Porto Caribe*, que, tanto na forma, inspirado em gêneros dançantes do Caribe imaginado, como na letra, mostrava o lugar do Pará em relação ao mundo cultural que o circundava:

> Porto caribe
> (Paulo André e Ruy Barata)
>
> Quem vai querer, vai querer,
> vai querer desarrumar...
> Quem vai querer, vai querer,
> vai querer lambadear...
>
> Eu sou de um país que se chama Pará,
> que tem no Caribe o seu porto de mar,
> E sei, pelos discos do velho Cugat,
> que io, io num puedo vivir sin baylar.
>
> Lambada nega vem cá,
> neguita nega me dá,
> me dá que eu dou,
> te dou aquele fungá
> das ilhas do bom chamar amor...
>
> Calar eu me calei, agora vou falar,
> Paris se cheguei vou ficar.
> New York, Moscou,
> Berlim e Bogotá,
> eu sou, sou mandinga do Pará.[352]

Não preciso dizer que a frase "Eu sou de um país que se chama Pará, que tem no Caribe o seu porto de mar" tornou-se uma espécie de refrão identitário, repetido à exaustão por muito agentes da cultura local até os dias de hoje. Considero que a maior parte da obra de Ruy Barata tem um caráter eminentemente "regional-popular" progressista. Porém, por vezes, vistas isoladamente, algumas de suas obras puderam ser usadas para um discurso mais

[352] Gravada por Lucinha Bastos em LP de 1990, produzido em homenagem póstuma a Ruy Barata. Paulo BARATA, André e outros. *Paulo Para Sempre Ruy*. Belém: Engeplan, 1990. Série Música Popular Paraense, v. 2. LP.

"arquetipizador" e "folclorizador" do popular. Às vezes, foram interpretadas e usadas muito mais como discurso do "regionalismo" do que do "regional-popular". Essa não era a intenção dos autores, a meu ver. Suas obras expressavam uma consciência política de solidariedade a essa condição suburbana como uma espaço de cultura e criatividade. Como artistas, eles perceberam, bem antes do que historiadores e outros cientistas sociais, a condição de sujeitos históricos no campo da cultura sempre desempenhada na cultura local pelo caboclo urbano, morador da hipermargem.[353]

Para concluir essa seção, quero dizer que as rádios e os discos tiveram uma influência nos gostos populares e traziam nomes "nacionais" ao conhecimento e consumo musical paraense. Isso ocorreu também com a música do "Caribe", tal como a defini. Os artistas paraenses por vezes "imitavam" os gêneros musicais vindos do Sudeste e de fora do Brasil. Em alguns momentos, determinados interesses se estabeleciam por uma música feita com modelos próprios, por artistas locais, em oposição a uma hegemonia de modelos de fora, do que era feito a partir do Rio de Janeiro, em particular. Essa tensão entre modelos próprios e o consumo de música de fora é uma tendência constante, constitutiva do processo de construção da música a partir de Belém.

Observa-se ainda que as rádios eram também um espaço de atuação de artistas locais, mesmo que muitas vezes executassem eminentemente músicas "nacionais". Contudo, não havia ainda em Belém uma "indústria fonográfica" aos moldes do que existia nos grandes centros do mundo, a ponto de possibilitar que a produção local pudesse ser exportada em grande escala, ou mesmo ser feita e consumida aqui em grande escala. Isso ocorreria em algum momento (como visto com o caso do carimbó) e traria outros desdobramentos. Por ora, cabe vermos mais um aspecto desta "dependência" e relação do artista local à indústria musical do Sudeste do país.

Tentar a vida na "Maravilhosa" e em outros "Brasis"

Apesar de existirem espaços dentro da rádio paraense para os artistas locais, a ausência de uma indústria do disco local pode explicar a tendência por parte dos músicos

[353] Seria necessário um maior detalhamento dessa sugestão a partir de uma análise mais detida da obra de Ruy Barata e de seu uso por outros agentes da cultura local – coisa que, por motivos de espaço e tema, fugiria muito de meus objetivos nesta tese.

paraenses à busca do sucesso fora do estado do Pará e da região amazônica. Ir para o Rio de Janeiro poderia significar uma possibilidade de reconhecimento profissional. Isso já havia ocorrido com os defensores de uma música brasileira e amazônica a partir do folclore, como nos casos de Waldemar Henrique e Gentil Puget. Estes dois artistas passaram por uma situação parecida no rumo de suas trajetórias: apareceram para o público regional, sendo bem sucedidos, foram incorporados pela rádio local e, na sequência, seguiram para a capital federal em busca de espaço nacional que pudesse reconhecer o seu talento.

A própria imprensa e o público paraense já esperavam este comportamento à medida que novos nomes se destacavam. E os artistas que conseguiam algum êxito lá fora eram frequentemente festejados por seus conterrâneos. A Waldemar Henrique, nos anos 1940, referiam-se como "o paraense que chegou ao Rio e venceu".[354] Sobre as potencialidades de Gentil Puget e a possibilidade de seguir carreira na "metrópole" (ou seja, no Rio de Janeiro), tal qual já havia ocorrido com Waldemar Henrique, dizia um "fã", em 1939:

> 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 (...).[355]

Eles não foram os únicos a tentar esse caminho. Também Ary Lobo, o "cidadão samba" de que falei a pouco, posteriormente arrumaria as malas rumo à "Maravilhosa". Vale a pena falar um pouco mais de sua experiência para entendermos a complexidade das trajetórias artísticas musicais a partir de Belém do Pará.

Gabriel Eusébio dos Santos Lobo, o Ary Lobo, fora pintor profissional e Cabo da Aeronáutica, passando a atuar posteriormente na rádio paraense por meio de um programa de calouros da *Rádio Clube do Pará*, em 1954. Logo se destacou como intérprete de samba, bem ainda no início de sua carreira. Com o sucesso, em Belém, chamou a atenção de empresários que circulavam entre o circuito radiofônico paraense e as cidades do Nordeste e do Sudeste. Assim, foi levado ao Rio de Janeiro pelo compositor paraibano Pires Cavalcante, que lhe deu as primeiras orientações na "cidade maravilhosa". Da sua fase na rádio paraense, destacou-se com algumas músicas que fizeram sucesso, como *D. Conceição*, de Pires Cavalcante, *Cara ou*

---

[354] Waldemar Henrique, figura central do Quarteto Brasil. *Pará Ilustrado*, Belém, ano 3, n. 62, 29 jun. 1940. p. 20.

[355] CRUZ, Ernesto. Opinião de um fan. *A Semana*, Belém, ano XXI, n. 1030, 6 maio 1939. Col. "Radiovisão" de José Maria.

coroa, de Pires Cavalcante e Eusébio dos Santos, e uma canção que fazia referência a uma fruta típica da região amazônica, *Cupu-açu*, de Eusébio dos Santos, Venácio e Corumbá.[356]

É interessante observar o papel de Pires Cavalcante na sua trajetória. Ele foi uma espécie de "compositor-empresário" paraibano, vindo frequentemente a Belém nos anos 1950, com o intuito de encontrar novos talentos que pudesse levar ao Rio de Janeiro. Sua familiaridade com o mundo radiofônico carioca o ajudava nos contratos de novos artistas e, muitas vezes, isso representava sucesso certo, como foi o caso de Ary Lobo. Além dele, Pires Cavalcante levou outros artistas que não chegaram a se destacar no "Sul". Além do esforço de exportação de talentos de Belém, atuou também no sentido de formar orquestras para tocar nos clubes da cidade,[357] mostrando que sua atuação ocorria em muitos lugares ao mesmo tempo.

O primeiro disco de Ary Lobo fez muito sucesso no Rio de Janeiro e em São Paulo, não chegando com grande força em outros estados brasileiros. Porém, aos poucos, ele foi se tornando um artista nacionalmente conhecido. Para os jornalistas locais, tratava-se de "mais um paraense que galga a escada da fama, tomando de assalto a exigente plateia do sul do país".[358] Desde cedo, sua identificação com músicas do Nordeste, além do samba como já dito, ficou clara na parceria com Pires Cavalcante. Entre as primeiras músicas a gravar pela RCA, no Rio de Janeiro, estavam o rojão *Atchim*, de Pires Cavalcante e Alcides Favacho, e o coco *Renda dá*, de Gadê.[359] Sua identificação com esses gêneros "sertanejos" o levou, no ano de 1957, a ganhar a "menção honrosa" como cantor nordestino em premiação no Rio de Janeiro. O campeão do concurso não foi ninguém menos que Luiz Gonzaga.[360]

Ary Lobo estabeleceu uma carreira pautada no sucesso da música "regional" nordestina, mas, em meio à sua obra, era possível encontrar composições onde a temática do regionalismo paraense aparecia, mesmo que não fosse percebida dessa maneira por seu público no sudeste do país. É o caso das músicas *Filho de Tupinambá*, *Eu sou de Belém*, *Me leva seu Gabriel* e outras. Nessas canções, em muitos momentos, o tema da saudade da casa nortista aparecia, mostrando a ambivalência da figura de cantor "nordestino" que Ary Lobo havia assumido na carreira nacional.

Como mostraram Antonio Maurício Dias da Costa e Edimara Bianca Vieira, as carreiras de artistas locais, como o caso de Ary Lobo, "exemplificam a habilidade para

[356] PROENÇA, Edyr. Um sonho que se concretiza. *Amazônia*, Belém, ano I, n. 10, out. 1955. Col. Aqui se fala de rádio.
[357] FRAZÃO, Nivaldo. Entrevista do mês. *Amazônia*, Belém, ano 4, n. 37, jan. 1958. Col. Rádio.
[358] ANJOS, Maria dos. Sorriso de um vitorioso: o de Ary Lobo. *Amazônia*, Belém, ano 2, n. 18, jun. 1956.
[359] PROENÇA, Edyr. *Amazônia*, Belém, ano 2, n. 17, jun. 1956. Col. Aqui se fala de rádio.
[360] Os melhores de 1957. *Amazônia*, Belém, ano 4, n. 38, fev. 1958.

combinar referências culturais diferentes".[361] Eu ampliaria essa afirmação e diria que não só os artistas paraenses têm essa habilidade, mas a própria "tradição" da música popular local tem por natureza a habilidade de combinar (a partir de uma constante tensão) várias outras "tradições" musicais na articulação da constituição de sua própria identidade. Isso é claramente visível no caso de Ary Lobo, que começou cantando sambas em Belém, foi para a "Maravilhosa" e lá ficou, fazendo uma carreira "nacional" a partir de gêneros musicais "nordestinos". Mas isso é visível também em outros tantos artistas que ficaram no Pará, ou que foram para o "Sul" e de lá voltaram. Assim, esses artistas se colocavam ora como paraenses (ou "amazônidas"), ora como nordestinos, ora como sudestinos (ou "brasileiros"), ora como caribenhos, e às vezes como uma mistura disso tudo, dependendo do contexto.

Seja como for, ir tentar a vida na "Maravilhosa", como costumava ser dito em meados do século XX no Pará, sempre se colocava como uma possibilidade. Praticamente, todas as gerações de artistas da música popular paraense do período amplo que estou tratando aqui tiveram uma porção de indivíduos que arriscou acessar a tradição nacional a partir do deslocamento geográfico. Eu poderia citar uma série de outros artistas que tentaram a carreira "na Maravilhosa", com maior ou menor sucesso, e que foram aqui importantes para a tradição da música local: Osvaldo Oliveira (anos 1960), Pinduca (anos 1970), Fafá de Belém (anos 1970 em diante), Paulo André Barata (anos 1970/80), Nilson Chaves e Vital Lima (anos 1980), entre outros.

Em entrevista realizada com o músico e compositor Nilson Chaves, pude saber de muitas das experiências mais recentes desses deslocamentos.[362] E não só rumo ao Rio de Janeiro ou a São Paulo, mas também deslocamentos momentâneos para participação em muitos festivais de música que ocorriam em todo o Brasil, seja em cidades grandes, seja em cidades pequenas. Muitos artistas do Pará, que ainda se encontram em atividade e floresceram na década de 1980 principalmente, apresentam como uma marca simbólica fortíssima de sua identidade musical o fato de terem participado e/ou ganhado inúmeros festivais de música popular fora do Pará. Parte deles considera importante esse aspecto por ser uma forma de exportar e exibir a produção musical local para outros espaços do Brasil. Sem pretender esmiuçar essas muitas histórias individuais, apenas deixo clara essa tendência, como um fator de "dentro" da tradição local: o deslocamento.

---

[361] COSTA, Antonio Maurício Dias; VIEIRA, Edimara Bianca Corrêa. Na periferia do sucesso: rádio e música popular de massa em Belém nas décadas de 1940 e 1950. *Op. cit.* p. 131.
[362] Depoimento de Nilson Chaves, Belém, 19 jan. 2008.

Ressalte-se que, se os deslocamentos de artista ocorriam principalmente de Belém para o Rio de Janeiro, vez outra eles ocorriam em sentido contrário. Papel fundamental nesses contatos estava mais uma vez na ação das rádios locais e suas conexões. Os exemplos também são inúmeros e posso citar alguns.

Já falei acima da presença de Ângela Maria, em 1954 e 1956, tendo sido inclusive fundado um fã-clube à "rainha do rádio" por seus fãs paraenses. Também é conhecida a história da presença de Dalva de Oliveira em terras paraenses, em 1966, quando, inclusive, gravou uma música em homenagem à cidade: *Parabéns, Belém*, de Afonso Monteiro e Pires Cavalcante, em comemoração ao aniversário de 350 anos da cidade.[363]

Outros passaram grandes temporadas na cidade, como foi o caso de Custódio de Mesquita, que morou em Belém a atuou na *Rádio Clube do Pará* como diretor artístico no início dos anos 1940.[364] Ainda nessa época, Orlando Silva, "o cantor das multidões", veio a Belém fazer uma temporada de shows no Palace Cassino e nos microfones da *Rádio Clube do Pará*.[365] A exemplo de outras grandes estrelas "nacionais", sua chegada foi cheia de festa e correria por parte dos fãs, que tentavam de todas as formas se aproximar do grande astro da música popular àquele momento: "gentes de todas as classes, sobressaindo elementos femininos, numa ansiedade louca, não queria somente ver o Orlando: queria era abraçá-lo, pegá-lo e até estraçalhar a sua roupa".[366]

Grandes ou não tão famosos astros da música e do rádio, vindos principalmente do Rio de Janeiro. Decerto que Belém sentiu grande impacto da presença constante de artistas de fora, assim como acostumou-se com a ida de artistas locais para outras cidades, especialmente nos chamados "anos dourados" da rádio brasileira, entre 1945 e 1955.[367] Mas isso continuou acontecendo posteriormente, em uma longa história de deslocamentos. Este intercâmbio é importante para se entender a conexão dos artistas locais com a música popular "nacional". Era um contato que não se dava apenas pela aquisição de discos, mas também pela presença física dos artistas, com shows e participações nas rádios. Além disso, outro aspecto precisa ser considerado. Os deslocamentos e contatos não se davam apenas em direção ou vindos do Rio de Janeiro, eles ocorriam a partir de rotas alternativas, interestaduais ou inter-regionais, sempre tendo a rádio como um fator de mobilização.

---

[363] Belém na voz de Dalva. Disponível em: <http://www.orm.com.br/amazoniajornal/interna/default.asp?modulo=829&codigo=451162>. Acesso em: 18 abr. 2010.
[364] MESQUITA, Custódio. Teatro sério... e de graça. *Pará Ilustrado*, Belém, ano 3, n. 62, 29 jun. 1940. p. 20.
[365] PROENÇA, Edyr. Orlando Silva entre nós. *Pará Ilustrado*, Belém, ano 4, n. 97, 1 nov. 1941. p. 20.
[366] FLORES, Jaques. A chegada do Orlando Silva. *Pará Ilustrado*, Belém, ano 4, n. 98, 15 nov. 1941. p. 8.
[367] CALABRE, Lia. *A era do rádio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

A reinauguração da *Rádio Clube do Pará*, em 1939, contou com a presença de artistas de outras regiões do Brasil nas comemorações do evento. Destacaram-se, então, do lado dos paraenses, Guiães de Barros e a voz de Celeste Proença, assim como o grupo de samba local *Bando da Estrela*, com seus "ritmos gostosos". Do lado de Recife, esteve presente a "Embaixada Sonora" com artistas da *Rádio PRA-8*. Entre os artistas convidados, estavam: Nelson Ferreira, "pianista emérito"; Dorinha Peixoto, a "voz suave e embaladora do folclore"; Vicente Cunha e Sebastião Lopes (este último descrito como "a alma cabocla e vibrante do Nordeste").[368] Um pouco mais tarde, surgem outras informações sobre a "Embaixada Sonora" do Recife: "Foi uma irradiação encantadora e tocante em que elementos das duas emissoras do Norte se aproximaram num apelo de confraternização afetiva e carinhosa".[369] É interessante a noção, aparentemente ainda comum neste momento, de que Norte e Nordeste formavam uma só área do Brasil. Diferente do "sul" do país, ambos eram o "Norte" do Brasil, segundo os termos da reportagem.

Em agosto de 1956, a imprensa noticiou a presença da "Caravana da Alegria", vinda diretamente da Bahia. A apresentação ficava por conta de Armando Chaves, o "campeão dos auditórios", da *Rádio Sociedade da Bahia*, a *PRA-4*. Além deste, estiveram presentes também os cantoras Inalva Pires, Hélio Chaves, Zilah Fonseca e Risadinha. A caravana foi trazida a Belém pela Associação do Rádio do Pará e fez mais de duas apresentações na *Rádio Clube do Pará*, no programa "Música, prêmios e alegria", de Antônio Rocha. Uma das apresentações se deu a partir dos espaços da "aristocrática" boate da Assembleia Paraense.[370]

Na década de 1950, era comum perceber a ida e vinda de artistas das rádios locais e de rádios de outros estados. Artistas paraenses ou descobertos no Pará iam para outros estados definitivamente ou passar temporadas, e vice-versa. Um exemplo disso foi Carmen Silva, o "grande cartaz feminino" da *Marajoara*, que recebeu proposta para ser transferida para a *Rádio Bandeirantes*, de São Paulo, fato noticiado em junho de 1956. Naquele momento, a referida cantora não aceitou a proposta, pois planejava tentar carreira na *Rádio Tupi*, no Rio de Janeiro.[371]

Em 1955 foi a vez de Elza Laranjeira, "festejada estrela paulista" da *Rádio Record*, e de Admilde Fonseca, "a inconteste 'rainha do chorinho'" da *Rádio Nacional*, apresentarem-se em Belém, fazendo temporadas muito festejadas. Ambas vieram a pedido da

[368] PUGET, Gentil. Ondas Sonoras. *Pará Ilustrado*, Belém, ano 1, n. 25, 21 jan. 1939.
[369] Ondas sonoras. *Pará ilustrado*, Belém, ano 1, n. 26, 4 fev. 1939. p. 18.
[370] ANJOS, Maria dos. *Amazônia*, Belém, ano 2, n. 20, ago. 1956. Col. Aqui se fala de rádio.
[371] ANJOS, Maria dos. Sorriso de um vitorioso: o de Ary Lobo. *Amazônia*, Belém, ano 2, n. 18, jun. 1956.

PRC-5.[372] No mesmo ano, no mês de junho, registra-se a presença de Sivuca, chamado à época de "o mago do acordeom", "o popular 'diabo louro da sanfona'", que era, no momento exclusivo, da *Rádio* e *TV Tupi*, sendo que não era a primeira vez que vinha a Belém, conforme informava a imprensa.

O violonista Mário Rocha e seu "conjunto de boite" também voltava a Belém, eles chegavam do Amapá, onde foram animar "elegantes reuniões dançantes", assim como tocaram na emissora daquele território. Da mesma forma, Gerusa Sousa, "a sambista morena que goza de invulgar popularidade", junto aos ouvintes da *PRC-5*, retornava depois de uma temporada fora.[373]

O intercâmbio entre estados era mais complexo do que se poderia pensar inicialmente. Às vezes, o contato era feito dentro da própria região amazônica. Marian Rocha, por exemplo, nasceu em Belém, mas iniciou sua carreira de rádio-atriz, em 1949, no território de Rondônia, na *Rádio Difusora do Guaporé*. Anos mais tarde, voltou à sua cidade natal, onde trabalhou na *Rádio Marajoara* a partir de 1954.[374]

Esses exemplos todos me fazem lembrar das considerações de Marcos Napolitano sobre o papel do Rio de Janeiro como "centro" da tradição da música popular brasileira. Para ele, o Rio de Janeiro forjou a maior parte de nossas formas musicais populares urbanas e foi o centro disso. Outras regiões como Nordeste e o Norte também tiveram participação, mas secundariamente, frente ao que ocorria no Rio de Janeiro. Assim ele diz:

> 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.[375]

Em outros termos, a ausência de uma indústria do disco e de meios de comunicação de massa estruturadas em grande escala deixou os artistas das "regiões" na dependência do "centro", forçando-os, muitas vezes, a sair de suas cidades para viver no Rio de Janeiro. Esse é um fato inegável. Porém, se isso por um lado limitou a ação das regiões na constituição da música nacional, também contribuiu para estabelecer "tradições" outras que constituíam as suas próprias linhagens, mesmo que em um diálogo constante e tenso com a produção do "centro" da indústria cultural brasileira. E mais: essas "tradições" locais, vistas

[372] Estrelas do sul "brilham" no norte. *Amazônia: Revista da Planície para o Brasil*, Belém, ano 1, n. 11, 30 nov. 1955.
[373] PROENÇA, Edyr. Aqui se fala de rádio. *Amazônia: Revista da Planície para o Brasil*, Belém, ano 1, n. 6, 30 jun. 1955.
[374] FRAZÃO, Nivaldo. *Amazônia*, Belém, ano 4, n. 44, ago. 1958. Col. Rádio.
[375] NAPOLITANO, Marcos. *Música e história. Op. cit.* p. 39-40.

como regionais tanto pelo discurso do "centro" como por elas mesmas, muitas vezes não deixaram de estabelecer outros diálogos (sempre tensos) com tradições de fora do Brasil (como no caso de Belém, em um intenso diálogo com o "Caribe imaginado"), ou ainda, um diálogo entre elas mesmas, as "regiões" entre si (como no caso dos contatos entre Norte e Nordeste).

Em outros termos, se não deixa de ser verdade que existia uma atração de Belém ao mundo musical do "sul", isso também ocorria em relação ao mundo musical do Nordeste, do Caribe e de outras regiões com a cidade de Belém. Isso faz parte da sua condição fronteiriça e marginal da qual falei anteriormente. De outro lado, a rádio trazia também outros contatos, outras conexões entre o urbano e o suburbano, o centro e a periferia da cidade, além dessas conexões entre Belém e outras regiões e cidades. Eram contatos entre o gosto popular expandido da hipermargem de Belém e outros setores do gosto popular mais amplo, como mostrarei mais adiante. Agora será discutida um pouco de outra faceta produzida pela rádio local, uma maneira particular de se fazer rádio para a margem da cidade.

Os radialistas de subúrbio: as origens da música "povão"

Como visto a algumas páginas anteriores, De Campos Ribeiro já lembrava que, na fase "áurea do gramofone", este aparelho estava presente tanto em casas de famílias ricas, com modelos de luxo, como em algumas barracas de zinco e palha da periferia da cidade, com modelos populares, bem como podiam ser facilmente vistos em baiucas de feira, onde atraíam a atenção da população para os produtos expostos à venda.[376] Essa referência começa a desenhar uma das formas de uso de aparelhos sonoros por populações da periferia de Belém. Passou-se a incorporar a tecnologia da época para fins que, ao mesmo tempo, eram festivos, de lazer e comerciais, estabelecendo uma apropriação dos modernos meios de comunicação de massa pela população da hipermargem. Considerando que o livro de memórias deste autor trata de fatos ocorridos até aproximadamente meados da década de 1930, posso sugerir que nessa década já havia um uso comercial e festivo de aparelhos sonoros pelas populações da periferia de Belém. No entanto, excetuando-se essa referência memorialística, não existem

[376] DE CAMPOS RIBEIRO, José. S. *Gostosa Belém de outrora... Op. cit.* p. 22.

outras notícias a este respeito que possam confirmar essa tese para esse período. Não obstante, para o início dos anos 1940, outras fontes podem ser mencionadas.

Em um ofício datado de 31 de julho de 1941, Roberto Camelier, então diretor-gerente da *Rádio Clube do Pará*, dirigiu-se ao Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP) para exigir providências a respeito do que considerava o uso indevido de expressões relativas à radiodifusão, feito por proprietários de "amplificadores" e "alto-falantes" espalhados pela cidade. Vale a pena transcrever aqui o documento:

> Venho á sua presença, na qualidade de diretor-gerente da RÁDIO CLUBE DO PARÁ S/A., concessionária dos serviços de radiofusão nesta capital, pedir providencias tendentes a pôr fim a um abuso diariamente praticado pelos exploradores de amplificadores e alto-falantes instalados em diversos pontos da cidade.
> As expressões *"radio"*, *"radiofusão"*, *"radio...."* [ilegível], *"broadcasting"*, têm seu significado perfeitamente definido pelo decreto 2.111 e só podem ser utilizadas para definir as *estações transmissoras* devidamente licenciadas. Desta forma, os simples ampliadores de som, embora utilizem certos circuitos e materiaes empregados em determinadas secções dos transmissores e receptores, não podem utilizar-se das mesmas para denominação de seus equipamentos, e só o fazem visando induzir em erro o anunciante incauto que, no maior número dos casos não bem esclarecido na diferença existente, pensa estar contratando publicidade para ser difundida em vasta área do Estado e do Paiz, quando na verdade o que se lhe está fornecendo é publicidade para ser ouvida no pequeno trecho de rua ou praça em que o alto-falante está instalado.
> Mas o prejuízo material, que resulta do uso indevido da denominação *"radio-propaganda"* ou *"broadcasting"* A ou Z, nada é comparado com o de outra ordem que tal abuso causa ás difusoras devidamente licenciadas. As empresas proprietárias de instalações sonoras não submentem seus locutores a provas nem fiscalizações e daí serem anúncios impróprios, errados, alguns até boçaes, lidos por pessoas quasi analfabetas, deixando transeunte desprevenido, e o que é pior, ao visitante, a impressão de que a radiofusão no Brasil é anárquica.
> (...)
> É, pois, visando pôr côbro a tão perniciosa mistificação de que outras empresas se utilizam, que a RADIO CLUBE DO PARÁ S/A., vem solicitar desse Departamento sejam as empresas existentes em Belém, notificadas a não utilizar em seus prospectos, recibos, anúncios, etc., os indicativos *"PR"* e *"P..."* [ilegível] destinados as estações brasileiras de radiofusão e de radiotelefonia, nem as expressões *"radiofusão"*, *"radio-propaganda"* e *"difusora"*, do que resulta serem os anunciantes colhidos em engôdo.[377]

O documento ora citado deixa claro algumas questões interessantes. Em primeiro lugar, percebe-se que as empresas denunciadas encontravam-se em "diversos pontos da

[377] Ofício de Roberto Camelier dirigido ao diretor geral do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP). Caixa: Comunicação, Série: Ofícios, Pasta: julho, 31 de julho de 1941, Acervo: Arquivo Público do Estado do Pará. No texto original, o autor digitou determinadas palavras em cores vermelhas, aparentemente para dar ênfase aos seus significados. Na transcrição que faço, uso o itálico como substitutivo deste efeito. Este documento me foi gentilmente cedido pelo historiador Érito Vânio Oliveira, pesquisador da história do rádio na Amazônia. Para mais informações sobre a história do rádio na região amazônica e sobre a atuação de Roberto Camelier e os demais fundadores da *Rádio Clube do Pará*, conferir: OLIVEIRA, Érito V. B. *Modernidade e integração na Amazônia*: *intelligentsia* e *broadcasting* no entre guerras, 1923-1937. 2011. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2011.

cidade", espalhadas por Belém, possivelmente mostrando que tal atividade deveria ter algum tempo de existência. Era uma prática conhecida e indesejada pelos profissionais da rádio "oficial" da cidade, sendo provavelmente conhecida por parte significativa da população, que frequentava as feiras onde esses alto-falantes eram colocados. Quero crer que a maior parte desses aparelhos estava instalada em feiras e praças suburbanas, onde a fiscalização dos órgãos responsáveis (no caso, o DEIP) era talvez menos eficiente ou, ainda, em grandes áreas comerciais (do subúrbio ou do centro), onde a necessidade da propaganda era mais constante.

Em segundo lugar, é necessário observar que, desde essa época, existia uma clara divisão entre o que naquele instante era chamado de "amplificadores" e "alto-falantes" em oposição às "*estações transmissoras* devidamente licenciadas". Entendia-se nitidamente o que seriam rádios "oficiais" e o que eram rádios não oficiais, amadoras, possivelmente periféricas em muitos sentidos. Essa diferenciação ocorria por pelo menos dois critérios, segundo argumento utilizado pelo diretor-gerente da *Rádio Clube do Pará*: a) havia inicialmente uma divisão técnica, já que, apesar de as empresas de propagandas sonoras usarem alguns "materiais" comuns aos adotados pela *Rádio Clube*, elas não irradiavam da mesma forma, fazendo apenas o papel de amplificar por algumas ruas ou praças o som que saía dos gramofones; b) paralelamente a isso, as rádios oficiais estariam resguardadas por uma legislação específica, a lei 2.111, que regulamentava o tipo de atividade, a técnica e até as terminologias que poderiam ser utilizadas para a radiodifusão. A divisão era técnica e legal.

Desse modo, na concepção da rádio central da cidade, o consumidor de tais produtos estaria sendo lesado ao contratar "amplificadores" e "alto-falantes", pois imaginavam se tratar de transmissores de ondas radiofônicas. A questão da legalidade envolvia também elementos de ordem política. No Pará, o DEIP era o representante legal da política de fiscalização e de controle dos sistemas de comunicação durante o período Getúlio Vargas. O contato direto de Roberto Camelier, diretor-gerente da *Rádio Clube do Pará*, com a chefia do DEIP, via ofício, mostrava uma das facetas da relação política entre Estado e modernos meios de comunicação de massa na Amazônia.

Concomitantemente a isso, existia uma diferenciação de *status* entre as duas "rádios". As propagandas sonoras eram acusadas de apresentar baixa qualidade por conta de seu corpo de locutores, já que não teriam sido submetidos "a provas nem fiscalizações", praticando "anúncios impróprios, errados, alguns até boçaes, lidos por pessoas quasi analfabetas", com dizia o ofício. Por consequência, pode-se inferir que aos locutores da *Rádio Clube* fosse conferida uma melhor instrução formal, garantindo a eles a capacidade do uso da linguagem na "norma culta" para o atendimento ao público. A ideia de rádios como veículos

de programação de "boa qualidade", com um papel pedagógico de divulgação de elementos da cultura erudita ou folclórica nacional estaria longe das atividades exercidas por esses "alto-falantes" e "amplificadores", segundo a visão dos programadores e dirigentes da rádio oficial de Belém.

Além disso, posso imaginar que a preocupação da única grande rádio à época estivesse vinculada a fatores de ordem econômica. Teriam essas "rádios" não oficiais tomado parte dos clientes e dos ouvintes da *Rádio Clube do Pará*? Se não tomaram, creio que pelo menos concorreram, principalmente na periferia da cidade. Essa afirmação é corroborada pelo fato de os anos 1940 ainda terem algumas outras notícias sobre esse fenômeno. No início dessa década, encontram-se também algumas poucas matérias nos jornais de Belém que falavam de um tipo especial de radialista, os "radialistas de subúrbio". Como nem só de glórias viviam os artistas de rádio, mesmo nos seus "anos dourados", era possível encontrar outras formas de ganhar a vida em atividades "radiofônicas" suburbanas, marginais. Falava uma matéria de 1942 sobre esse assunto:

> Os nossos artistas de rádio continuam sem emprego. Não têm onde trabalhar a não ser os que caíram para o subúrbio, onde há casas comerciais que fazem irradiações locais. Aí é que sempre se paga alguma coisa, pequena ou grande. Não há continuamente o regime do "beiço", isto é, botar os outros para cantar no microfone, enrolar o cobre dos anúncios e dizer, no fim, muito obrigado. No subúrbio, o "cobre" escorropicha de qualquer jeito.
> Por isso o subúrbio do rádio deveria ser como o subúrbio do futebol: dar sempre os "cracks". E daria mesmo se a tropa de rádio tivesse onde atuar porque no microfone das casas comerciais que tentam o estúdio aparece sempre revelações apreciáveis. Mas sem meios para voar, terminam desanimando.[378]

Mostra-se, com essa nota, que, além da *Rádio Clube do Pará*, a mais importante no Pará à época[379], existiam iniciativas suburbanas as quais, por mais precárias que pudessem ter sido, empregavam mão-de-obra ligada ao rádio. Eram as "rádios de subúrbio", criadas por algumas casas comerciais para irradiarem programações que atendessem à população local em seus bairros. A nota mostra também que mesmo a rádio principal da cidade não conseguiu assimilar todos os radialistas que surgiam. Talvez isso ocorresse por falta de recursos para o pagamento dos trabalhadores, como insinua a matéria. Pode-se também considerar que a rádio central não dava conta de incorporar a quantidade de artistas que surgia, fazendo com que muitos acabassem desistindo dessa atividade ou permanecendo no "amadorismo" dos subúrbios.

---

[378] Que bate-fundo é esse. *Pará Ilustrado*, Belém, n. 102, 10 jan. 1942. p. 19. Col. Ondas Sonoras.
[379] A mesma fonte dá notícia da existência de mais de uma emissora de rádio em Belém neste momento. Tratava-se da rádio do Departamento de Segurança, que também fazia programas de estúdio.

Percebe-se também que há uma longa tradição de produção cultural ou da criação de formas de comunicação nos subúrbios da cidade que usavam tecnologias de época para serem ouvidas. Estou falando do ano de 1942 e nele já existem "rádios" no subúrbio de Belém, cuja veiculação envolvia, além da propaganda das lojas, músicas apresentadas por estes cantores/locutores suburbanos. Soma-se a isso as "denúncias" do diretor-gerente da *Rádio Clube* aos "alto-falantes" e "amplificadores" presentes em vários pontos da cidade em 1941, além das informações memorialísticas de De Campos Ribeiro sobre o bairro do Umarizal; temos um quadro bastante significativo de como as tecnologias de comunicação estavam sendo incorporadas pela população das áreas marginais da cidade. Essas fontes mostram que esse tipo de comunicação suburbana antecedeu até mesmo o fim da 2ª Guerra Mundial, período geralmente visto como o momento de difusão das primeiras "aparelhagens" ou "sonoros" de Belém.[380]

No livro *Ligo o rádio para sonhar*, de Ruth Vieira e Fátima Gonçalves, há uma rápida informação sobre a existência de serviços de alto-falantes em bairros periféricos, como a Pedreira. Isso ocorria também no centro de Belém em razão da existência da grande área comercial ligada à feira do Ver-o-Peso. Segundo as autoras, no início dos anos 1940 ouvir rádio era um dos passatempos favoritos da cidade. Afirmam que muitos jovens tinham como sonho tornar-se o novo talento da *Rádio Clube do Pará*, mas nem sempre o caminho feito pelos futuros radialistas era esse, já que, como sugerem, "outros pretendentes a radialistas, antes de enfrentarem o crivo da emissora [*Rádio Clube do Pará*], preferiam antes passar pelo serviço de alto falante".[381] As autoras citam pelo menos algumas dessas empresas de som: *A Suburbana*, *A Voz da Pedreira* (ambas no mercado da Pedreira) e *O Canto da Felicidade* (também na Pedreira). No centro, é citada *A Voz do Dia*, na Rua João Alfredo. O livro organizado por Ruth Vieira e Fátima Gonçalves foi construído a partir das memórias de antigos profissionais de rádio de Belém e confirma as informações das fontes anteriormente citadas sobre a presença dos "alto-falantes", "amplificadores", "radialistas de subúrbio" e "cantores de subúrbio" ainda no início da década de 1940.

Destarte, a relação entre "caboclos urbanos" e tecnologia é bastante longa. Ao menos desde essa década, inicia-se o processo de aproximação entre as modernas tecnologias

[380] Para os pesquisadores do site *Projeto Sonoro Paraense*, é após a guerra que os "sonoros" iram se estabelecer em Belém. As fontes de informação dos pesquisadores do site são basicamente entrevistas com "controlistas" (ou *DJs*) antigos das aparelhagens de Belém do Pará. Conferir: ALMEIDA, Júnior; LAMEN, Darien Vincent. *Projeto Sonoro Paraense.* Belém, 2010. Disponível em: <http://www.sonoroparaense.com>. Acesso em: 26 nov. 2012.

[381] VIEIRA, Ruth; GONÇALVES, Fátima. *Ligo o rádio pra sonhar*: história do rádio no Pará. Belém: Prefeitura de Belém, 2003. p. 59.

de comunicação (o rádio ou seus similares) e a cultura popular das camadas suburbanas de Belém. As regiões mais afastadas do centro da cidade tinham suas formas próprias de veicular informação e música. Essas rádios suburbanas acabavam dando voz aos locutores e cantores desses espaços, amplificando tais sonoridades, que ficaram abafadas pela presença da rádio central, a qual executava artistas consagrados em nível local e outros tantos de fora do estado do Pará. Posso considerar que os mesmos subúrbios dos bois-bumbás, dos batuques, de sonoridades "exóticas" das "macumbas", das vozes das lavadeiras, das festas de santo, tratados no primeiro capítulo, tinham agora um meio a mais para se manifestar, somando-se a todas essas antigas formas de ocorrências culturais.

Para a década de 1950, Antonio Maurício Dias da Costa já notou a relação íntima entre áreas suburbanas de Belém e determinados tipos de festas populares, particularmente o modelo ligado à presença dos "sonoros" e "aparelhagens".[382] Atualmente observa-se uma forte relação entre os jovens que vivem na periferia da cidade de Belém e as enormes "aparelhagens de som", responsáveis por animar as festas da cidade de quinta a segunda-feira.[383] Esse encantamento com o tecnológico possivelmente tem sua origem nesse momento inicial. Tem-se, assim, uma vida cultural suburbana que já experimenta o uso das modernas tecnologias de comunicação. Isso influenciaria as maneiras de festejar, o lazer e as sociabilidades suburbanas da cidade, influenciando a maneira de fazer música também.

Mas, afinal de contas, o que eram essas "rádios de subúrbio"? Inicialmente, foram conhecidas como "sonoros" ou "picarpes". A palavra "picarpe" era a forma popular de se referir a *pick-up*, no inglês, nos anos 1940 e 1950. Muitos usavam também o termo "boca-de-ferro" para se referir à parte visível dos sonoros, aos alto-falantes que ficavam sobre um poste de iluminação pública, uma árvore ou outra estrutura qualquer, possibilitando a projeção do som para longe. Por isso mesmo, esses alto-falantes seriam conhecidos também como "projetores" ou "amplificadores". A partir da década de 1970, é possível que tenham passado a ser chamados mais comumente de "aparelhagens sonoras" ou simplesmente "aparelhagens", como se fala atualmente.[384] Todos esses nomes fazem referência ao mesmo fenômeno de

[382] COSTA, Antonio Maurício Dias da. Festa e espaço urbano: meios de sonorização e bailes dançantes na Belém dos anos 1950. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 32, n. 63, p. 381-402, 2012.
[383] COSTA, Antonio M. D. *A festa na cidade*. *Op. cit.*
[384] As informações que uso aqui sobre os nomes das aparelhagens sonoras e sua evolução são retiradas de várias fontes bibliográficas e também do site *Projeto Sonoro Paraense* (*Op. cit*). Uso também entrevistas com "controlistas" ou *DJs* de antigas aparelhagens. Conferir: Depoimento de Elí Cardoso, o Nego Elí, Belém, 15 nov. 2012. Entrevista realizada pelos professores José do Espírito Santo Dias Júnior (UFPA) e Tony Leão da Costa (UEPA). Nego Elí tocou em aparelhagens, foi jogador de futebol, taxista e transitou pelo circuito boêmio de Belém nos anos 1970 e 1980. Atualmente, vende CD's "piratas" em sua casa, no bairro do Guamá. Sua

comunicação popular a partir de aparelhos sonoros, que tenderam a se modernizar com o passar do tempo e, consequentemente, tornaram-se mais potentes e impactantes dentro do ambiente acústico urbano. Esse tipo de equipamento podia atender tanto a uma necessidade comercial, de um estabelecimento que usava a música e locutores para chamar a atenção do público, como podia ser utilizado para animação de festas em casas, bares, sociedades esportivas e clubes suburbanos. O que às vezes começava como uma atividade amadora, acabava se tornando uma atividade profissional permanente.

O *Projeto Sonoro Paraense* nos dá uma boa descrição dos sonoros mais antigos de Belém:

> Os sonoros que surgiram nos anos 50 e 60 eram bastante simples. No lugar da caixa de som ficava o "projetor de som," também conhecido como boca-de-ferro, que era ligado a um ou dois toca-discos. Nessa época o controlista (como era chamado o "DJ" antigamente) colocava discos de 78 rotações feitos de cera de carnaúba sem a ajuda de fones de ouvido ou retorno. Depois de 3 músicas era necessário trocar a agulha. Nessa época, o que diferenciava um sonoro do outro era sobretudo os discos que tocavam nas festas e o nome (na maioria das vezes, um time de futebol ou as cores da fórmica usada na construção da mesa de som). Na sua maioria os técnicos de som responsáveis pelo abastecimento de equipamentos eletrônicos em Belém adquiriram todo seu know-how na oficina, ou seja, tinham mínima ou às vezes nenhuma formação. Apesar disso, a concorrência os obrigava a sempre estar desenvolvendo técnicas novas e mais apuradas, como mais canais, eco, caixas maiores com som bem equalizado, etc. Os técnicos compravam peças e equipamentos avulsos no centro comercial e levavam para suas oficinas na periferia para montar as caixas de som.[385]

Esse tipo de criação sonora fez parte de um fenômeno de descoberta de ferramentas tecnológicas do mundo da comunicação de massa por grupos subalternos de cidades marcadas por grande desigualdade sociais e raciais. Eram grupos periféricos, que se impunham a partir de uma dominação do ambiente acústico com a constante expansão do volume dos aparelhos de som. Um fenômeno que se repetiu em contextos diferentes durante o século XX, na Jamaica, com os *Sound Systems*;[386] no Maranhão, com as "radiolas"; e em outros lugares do mundo.[387] No caso paraense, como já foi afirmado, esse tipo de aparelho sonoro, ou as formas mais rudimentares dele, existia desde pelos menos o ano de 1941, segundo as fontes que disponho sobre o tema.

---

especialidade é a venda de discos de boleros, merengues e bregas antigos, que costumavam ser veiculados nas festas suburbanas de sua juventude.

[385] *Projeto Sonora Paraense*. *Op. cit*.

[386] HENRIQUES, Julian F. Sonic dominance and the Reggae Sound System Session. In: BULL, M.; BACK, Les (Eds.). The auditory culture reader. Oxford: Berg, 2003. p. 451-480.

[387] RODRIGUES DA SILVA, Carlos Benedito. Os sons do Atlântico negro. *Revista Brasileira do Caribe*, v. 8, n. 15, p. 21-39, 2007. Disponível em: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=159114265003>. Acesso em: 10 jan. 2013.

Em 1955, surgiu nova informação sobre a existência de radialistas e cantores do subúrbio. Uma nota informava na imprensa que o senhor Armando Pinheiro havia conseguido fundar a "Associação de Rádio Paraense" e que havia sido marcado encontro com os radialistas do Pará. A reunião acabara não ocorrendo por falta de participantes. Reclamava o jornalista de que os radialistas não consideraram o evento importante. Quem apareceu foram alguns personagens não desejados pelo organizador da reunião, os radialistas e cantores de subúrbios, descritos então como "não propriamente de rádio". Em meados dos anos 1950, mantinha-se a divisão entre os radialistas das rádios centrais, ou radialistas profissionais, e aqueles dos subúrbios da cidade – pelo menos era isso que pensava a imprensa especializada. Dizia a matéria: "Somente compareceu o elemento que não era propriamente de rádio. Alguns locutores de alto-falantes do subúrbio e alguns cantores de bares de subúrbio. E nada podemos fazer".[388]

Guiães de Barros, em seu livro de memórias, também lembra a existência de "serviços de alto-falantes" no bairro da Condor e, mais especificamente, no Bar da Condor durante a década de 1950. Fala que tais serviços tinham o papel de "animar" a população que passava próximo ao bar, chamar clientes para seu interior e fazer alguns anúncios relacionados a questões mais localizadas no bairro. É interessante observar que, se nos anos 1950 os radialistas e cantores de subúrbio eram mal vistos pelos profissionais, ou pelo menos por parte deles, anos mais tarde, quando da existência da TV no Pará, esses indivíduos chegaram até a participar de atividades de suas programações. Guiães de Barros cita a presença de um proprietário de "serviço de alto-falante" ou "sonoro" como jurado do programa de calouro da *TV Marajoara*, o "Programa Clube do Garoto". Apesar do músico se referir jocosamente à presença daquele indivíduo no referido programa, sua fala mostrava que esses proprietários de "rádios suburbanas" tinham algum envolvimento com o mundo da TV (no centro da cidade) e talvez até alguma influência social e cultural para além dos subúrbios.[389]

Tal fato pode ser comprovado pela afirmação de Expedito Leal, informando que alguns dos radialistas famosos das rádios dos anos 1950 e 1960 começaram suas carreiras participando em propagandas sonoras comerciais. Entre eles, o autor cita os casos de Costa Filho e Eloy Santos, que fizeram parte do *Sonoro Rauland*. Esse teria sido, inclusive, o primeiro sonoro volante da cidade, ou seja, um sonoro construído em um automóvel. Seria um

[388] RODRIGUES, Roberto. Rádio-Música. *Hiléia Magazine*, Belém, ano 2, n. 2, jun. 1955. p. 11. Col. Mundo das artes.
[389] BARROS, Guiães. *Ah! Essa gente do rádio e televisão.... Op. cit.*

representante dos primórdios dos carros-som dos dias atuais. Sobre a relação sonoros-rádios, observou o autor:

> os serviços de alto-falantes popularmente conhecidos como "sonoros" revelaram vários locutores para o nosso rádio. Em sua maioria eram provenientes do subúrbio onde animavam as festinhas populares, que invariavelmente tinha um locutor titular. Aquele que além de anunciar o nome da "aparelhagem sonora", repercutia no ar o evento e principalmente a que se destinava a festa: um baile de 15 anos, um noivado ou simplesmente o aniversário de alguém da residência onde estava sendo transmitido o acontecimento.[390]

Os livros de Ruth Vieira e Fátima Gonçalves, de Expedito Leal e de Guiães de Barros foram constituídos a partir de memórias dos radialistas e demais profissionais da rádio paraense e acabam confirmando as referências à existência de "radialistas de subúrbio" em Belém pelos menos desde o início dos anos 1940.

De tal modo, tinha-se, na cidade de Belém, uma rádio vigorosa que trazia artistas de fora do estado para apresentações periódicas. Existiam muitos artistas que tentavam a vida no Rio de Janeiro a partir de sua iniciação nas rádios locais. Por fim, também existiam rádios suburbanas que davam empregos a cantores e locutores da periferia, as quais, no início, pareciam rivalizar com as rádios do centro e eram vistas como "não propriamente de rádio". Posteriormente, ao que tudo indica, essas rádios suburbanas passaram a estabelecer uma relação mais próxima com as rádios oficiais, na medida em que os radialistas de subúrbio algumas vezes ascendiam à condição de radialistas profissionais. Esse foi o caso de Costa Filho e de Eloy Santos, mas outros tantos episódios poderiam ser citados aqui. Para meus objetivos agora, quero ainda falar de dois exemplos interessantes dessa conexão das rádios centrais com os subúrbios de Belém e, muito mais do que isso, com a hipermargem da cidade.

É conhecida a história do radialista Haroldo Caraciolo, que começou a carreira trabalhando no sonoro *Flamengo*, do bairro da Pedreira. Passaria depois pelos sonoros *Clube do Remo* e *Botafogo*, ambos no mesmo bairro. Depois disso, migrou para sonoros do bairro do Umarizal. Lá, trabalhou no *Diamante* e no *Big-Ben*. Após essa fase, passando por sonoros da periferia da cidade, chegou a *Rádio Guajará*, *Rádio Clube do Pará* e depois *Rádio Liberal*. No fim de sua vida, depois de enfrentar problemas com diretores de rádios e com o alcoolismo, voltou a trabalhar em serviços de alto-falantes no centro de Belém. Consta da memória sobre sua biografia o fato de ser um dos possíveis inventores do termo "lambada", que viria a ser uma das modalidades de músicas populares nos subúrbios de Belém nos anos 1960 e 1970, a partir do merengue. Segundo o que consta, ele usava o termo "lambada" para

[390] LEAL, Expedito. *Rádio Repórter*: o microfone aberto do passado. Belém: Meta, 2010. p. 99.

dizer que ia tomar uma dose de cachaça ou de cerveja no bar da esquina, enquanto a música ficava tocando no rádio. Iria tomar uma "lambada", dizia. Aos poucos, esse termo se associaria às músicas veiculadas na época nas rádios, os merengues e gêneros caribenhos dançantes em geral, e daí teria surgido o termo como sinônimo de música dançante ou música caribenha.[391]

É curioso observar que essa história sobre a invenção desse "gênero" musical é a mesma que me foi narrada por Pinduca. Entretanto, no caso narrado por Pinduca, ele próprio se colocou como o criador do termo. Independente de quem tenha sido o autor, o que quero observar aqui é como o mundo da música popular suburbana, das festas suburbanas e dos artistas de subúrbio, sejam cantores e compositores sejam "controlistas" de sonoros, muitas vezes se cruzava com as grandes rádios de Belém, fazendo circular signos e gosto populares em vários sentidos, principalmente amplificando a estética popular. Esses signos e gostos que chegavam às rádios a partir dos "radialistas de subúrbio" já se encontravam enraizados na cultura festiva e musical da periferia da cidade. A estética do subúrbio era tanto *um efeito* dos meios de comunicação de massa sobre essas populações quanto se configurava como *uma reconstrução* a partir da cultura dos subúrbios, segundo a qual as músicas, as tecnologias e as maneiras de se comunicar assumiam novas formas, híbridas e populares.

Seguindo nessa direção, ao tratar da trajetória de Haroldo Caraciolo, o historiador Antonio Maurício Dias da Costa construiu a conceituação de "contínuo *sonoros de festa–rádio–sonoros comerciais*", para mostrar a continuidade de mundos entre os sonoros de festas, as rádios comerciais convencionais, "oficiais", e as propagandas sonoras comerciais. Essa continuidade, segundo ele, devia-se ao fato de os comunicadores trazerem consigo "elementos característicos do meio festivo dos clubes de subúrbio onde trabalhavam os 'locutores-controlistas' dos sonoros". Existiria lá "um mesmo campo de possibilidades profissionais". Assim, "os sonoros não vieram a assumir simplesmente uma posição complementar ao rádio, mas sim ocuparam um espaço particular como meio de comunicação ligado à ocorrência de eventos festivos", diz o autor.[392] Concordo totalmente com essa interpretação e acredito que ela possa ser expandida para outras décadas, não sendo pertinente apenas para o período estudado por Antonio Maurício Dias da Costa, os anos 1950 e 1960. Penso também que essa conexão ou esse contínuo se dava ainda em outros sentidos, formando uma via de mão dupla entre as rádios do centro e a cultura popular comunicativa dos

[391] LEAL, Expedito. *Rádio Repórter*: o microfone aberto do passado. *Op. cit.*
[392] COSTA, Antonio Maurício Dias da. Festa e espaço urbano: meios de sonorização e bailes dançantes na Belém dos anos 1950. *Op. cit.* p. 386.

subúrbios da cidade. Tal fato pode ser percebido na ação das grandes rádios, na elaboração de programas especialmente criados para a comunicação direta com os "caboclos interioranos", aqueles que viviam na extremidade mais distante da hipermargem. Vejamos alguns exemplos nesse sentido.

Em 1942, a *Rádio Clube do Pará* passou a operar em Onda Tropical com um transmissor mais potente do que o anterior. Essa renovação tecnológica possibilitou-lhe chegar a toda a região amazônica e até mesmo em países vizinhos. Nessa conjuntura, surgiram programas como o "Mensageiro para o interior", que funcionava levando informações e mensagens a pessoas nos interiores do estado do Pará. As pessoas iam à rádio e encomendavam as mensagens, que eram cobradas pelo número de linhas. Funcionavam, na maioria das vezes, como uma espécie de telegrama radiofônico. Os temas das mensagens eram variados, tendo assuntos que faziam parte do cotidiano de moradores das cidades pequenas e comunidades do campo: notícias de um familiar doente ou internado na capital, do nascimento de uma criança, chegada e viagens de pessoas e mercadorias etc. Em 1962, a *Rádio Guajará*, na tentativa de fazer concorrência à *Rádio Clube do Pará*, criou o programa "Alô, alô interior", que funcionava mais ou menos de acordo com o mesmo modelo do "Mensageiro para o interior", mas trazia também uma boa dose de humor na performance do radialista Almir Silva. O sucesso do programa foi imenso durante várias décadas, tanto que chegou a ser apresentado tempos depois na *Rádio Liberal* e na *Marajoara*.[393]

Esses programas de rádio mostram a existência de uma via de mão dupla na relação das rádios com as comunidades interioranas do estado e periféricas de Belém. A rádio comunicava-se diretamente com o interior e os moradores do interior se viam neste veículo, pois tinham acesso às informações de seu próprio cotidiano. Isso obviamente levava a uma familiaridade com a rádio desde os subúrbios de Belém, onde o caboclo urbano vivia (muitos deles imigrantes de cidades do interior), até as cidades pequenas. Muitos futuros radialistas talvez tivessem sido ouvintes de programas como esses, tanto nos subúrbios quanto nas cidades interioranas. Muitos exercitavam o papel de comunicador em seu bairro, na feira, nas festas onde se apresentavam os sonoros, acabando, às vezes, a chegar à atividade profissional nas grandes rádios do centro.[394]

---

[393] VIEIRA, Ruth; GONÇALVES, Fátima. *Ligo o rádio pra sonhar*. *Op. cit.*

[394] Em minha infância, no município de Igarapé Miri, interior do estado do Pará, tínhamos como principal meio de informações uma "rádio cipó", como chamávamos à época, que ficava espalhada pelos postes de iluminação pública da cidade. A rádio chamava-se *A Voz do Dia*. Durante a pesquisa para esta tese, vim a ter conhecimento de uma "rádio" com o mesmo nome, localizada na Rua João Alfredo, centro de Belém, nos anos 1940. Coincidência ou contatos e conexões históricas entre as feiras da cidade grande e as cidades do interior do estado? Conferir: VIEIRA, Ruth; GONÇALVES, Fátima. *Ligo o rádio pra sonhar. Op. cit.*

É curioso observar que esse mundo cultural das margens às vezes incorporava informações que poderiam, à primeira vista, parecer absolutamente inconciliáveis. Quem se lembra do debate sobre o carimbó vai imaginar que existiam dois mundos absolutamente separados no contexto dos subúrbios de Belém: o do carimbó "pau-e-corda", absolutamente "autêntico" e imune ao mundo da cultura de massa, *versus* o das rádios de subúrbio, das aparelhagens e suas conexões e tensões com o as grandes rádios comerciais. Ao que tudo indica, na prática, as coisas não eram bem assim. Às vezes, o indivíduo que tocava carimbó era o mesmo que vivia das sonorizações de festas. Tomarei um último exemplo a partir da trajetória de vida de um "controlista", narrado no *site Projeto Sonoro Paraense*.

Milton Almeida Nascimento nasceu em Soure, na ilha do Marajó, em 1939, e veio para Belém ainda na infância. Na adolescência, interessou-se por eletrônica, passando a frequentar, como aprendiz, algumas oficinas localizadas no centro comercial de Belém. Seu primeiro aparelho de som comercial foi um rádio, que era ligado a um pequeno alto-falante para transmitir jogos e radionovelas. Como outros "controlistas" suburbanos de seu tempo, aprendeu e desenvolveu técnicas por conta própria, na tentativa de resolver a ausência de equipamentos eficientes e baratos na cidade: "A partir da experimentação, Sr. Milton desenvolveu várias técnicas sonoras independentemente dos avanços tecnológicos no mundo afora, como, por exemplo, hi-fi (vários canais) e eco (feito artesanalmente com um gravador de rolo)".[395] O que é interessante na vida do controlista Milton Almeida é que, além de possuir um sonoro, foi também proprietário de um conjunto de carimbó, em uma fase em que esse tipo de música ainda era marginalizado pela maior parte da sociedade paraense. Foi a fase na qual o carimbó era visto como música de terreiros, de festas interioranas em barracões de santo, e, em consequência disso, "a sociedade malhava", como ele mesmo relata. Apresentava-se com seu conjunto de carimbó e fazia sonorização em festas suburbanas mais ou menos na época em que a carreira de Verequete estava começando. Seu contrato de som poderia ser com o conjunto de carimbó ou apenas com a aparelhagem, de acordo com o gosto do contratante. Essa informação é interessante, pois mostra como o mundo das aparelhagens – muitas vezes visto hoje como separado do mundo da "música folclórica" – fazia parte de uma mesma realidade suburbana e popular. Parece que para parte dos caboclos urbanos o carimbó se ajustava ao mundo das aparelhagens, com as rádios, com o mundo da comunicação popular periférica. Acredito que para parte significativa das pessoas moradoras dos subúrbios de Belém o mundo cultural era mais aberto à convivência da "tradição" e da "modernidade", do

[395] *Projeto Sonora Paraense.Op. cit.*

"autêntico" e do "deturpado". E isso ocorria não apenas por um processo de assimilação "alienada" por parte dos agentes subalternos, mas também por uma prática de assimilação e reconstrução de códigos e gostos.

Esse e os outros exemplos anteriormente citados mostram que há uma tendência permanente na história da comunicação e da cultura popular na região amazônica: uma abertura ao múltiplo e ao híbrido. E isso será importante para a constituição de um gosto popular musical a partir de gêneros mais fortemente mediados pelo mundo das rádios e dos discos, mas com um enraizamento nos subúrbios. Temos, desse modo, um mundo de trocas mais amplamente aceitas. Parte significativa do gosto popular conformava-se à presença das rádios e do mundo do disco, dos sonoros e suas variações, da comunicação direta com o ouvinte, da presença de artistas de fora e da divulgação da cultura musical brasileira e estrangeira pelas ondas do rádio. Ao mesmo tempo, a rádio incorporava parcialmente personagens e estilos de comunicação e gosto do mundo popular dos subúrbios da cidade de Belém. Surge, nesse meio cultural, uma vertente da "música povão", como será chamada nos anos 1970 e 1980. Essa vertente tinha uma diferença em relação ao carimbó, tal como era pensado pelos defensores da "autenticidade": desde sempre, ela foi vista por grupos intelectualizados e mesmo pelos comunicadores da rádio como uma música do "povão", onde não existia espaço para um debate sobre autenticidade ou pureza. Essa "tradição" ocorreu quase que paralelamente à "invenção" do carimbó como primeira vertente da música paraense e teve nas décadas de 1970 e 1980 seu momento de afirmação. Posso chamar essa outra vertente da música popular, a partir de Belém, de música "brega". É sobre essa vertente da música local que falarei agora.

Definição nacional do "brega" e a tradição na música popular[396]

No Brasil, de uma maneira geral a pronúncia do termo "brega" remete à palavra "cafona". Isso pode ser observado na leitura de dicionários conhecidos da língua

[396] Essa e a outra seção deste capítulo foram discutidas em artigo anteriormente publicado no livro *Vou fazer você gostar de mim*, editado sob a organização da historiadora Adriana Facina. O texto a seguir apresenta algumas pequenas modificações em relação à primeira versão. Para consultar a versão original, conferir: COSTA, T. L. Notas sobre o "brega" no Pará. In: FACINA, A. (Org.). *Vou fazer você gostar de mim*: debates sobre a música brega. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2011. p. 127-164.

portuguesa.[397] Tratando-se especificamente do caso da música popular, este termo apresenta mais ou menos o mesmo sentido, com algumas especializações. Henrique Autran Dourado, por exemplo, em seu *Dicionário de termos e expressões da música*, define o "brega" primeiramente como "qualquer música dita 'cafona', *kitsch*". Depois, assinala a sua origem e os estilos musicais a ele associado. Assim, o termo representaria uma "designação pejorativa para a música urbana que sofreu influência da BALADA, da JOVEM-GUARDA e do COUNTRY norte-americano, que a mídia cultua como sendo MÚSICA CAIPIRA ou sertaneja".[398] O brega é associado a estilos musicais particulares, histórica e geograficamente determinados, mas, *grosso modo*, o que lhe caracterizaria como um todo seria o fato de ser "cafona" ou "*kitsch*" e de ser empregado com sentido depreciativo ou pejorativo.

O tom pejorativo conferido a esta palavra certamente está ligado à sua história particular na música popular brasileira. Segundo Paulo César Araújo, o termo começou a ser utilizado nos anos 1980 para definir uma vertente específica da canção popular caracterizada pela crítica especializada como "popularesca", de baixa qualidade, sentimental, malfeita e esteticamente inferior à Música Popular Brasileira, a MPB.[399] Considere-se que a expressão "brega" como uma categoria que apresenta um caráter acusatório e depreciativo indubitavelmente não representa necessariamente a imagem que os próprios artistas desse meio têm sobre si mesmos. Nem todos se autodefinem como "bregas" e outros, mesmo reconhecendo que fazem parte desse grupo, entendem-se como produtores de obras de arte de qualidade ou, pelo menos, se colocam em uma condição intermediária entre o interesse do mercado e a qualidade artística de sua música. Isso mostra que entre a produção do que o músico "brega" considera a sua verdade artística, a "expressão da verdade do artista" e aquilo que o mundo do mercado exige há sempre um espaço de negociação e tensões. Assim, como bem observou Adriana Facina: "Analisar essas tensões, sem abordá-las de um ponto de vista elitista que reduz essas formas artísticas ao lixo cultural, pode ajudar a decifrar alguns dos enigmas constitutivos da esfera da cultura de massas contemporânea".[400]

A palavra "brega" teria alcançado popularização definitiva no LP *Brega chique, chique brega*, de Eduardo Dusek, lançado pela Polydor em 1984. Antes de seu uso corrente,

---

[397] FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 108.
[398] DOURADO, Henrique A. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Ed. 34, 2004. p. 215.
[399] ARAÚJO, Paulo C. *Eu não sou cachorro, não*: música popular cafona e ditadura militar. São Paulo: Ed. Record, 2003.
[400] FACINA, Adriana. Noutras palavras, sou muito romântico: mediações entre a criação artística e indústria cultural em entrevistas com artistas populares. In: FACINA, A. (Org.). *Vou fazer você gostar de mim*: debates sobre a música brega. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2011. p. 80.

seu equivalente teria sido o adjetivo "cafona", utilizado ao longo da década de 1970. Essa música pode ser definida também pelo público que a consome, a população das camadas baixas da sociedade, que vive nas áreas marginais ou periféricas das grandes cidades brasileiras. Nesse sentido, a música "cafona", posteriormente conhecida como "brega", seria, para Paulo César Araújo, a "vertente da música popular brasileira consumida pelo público de baixa renda, pouca escolaridade e habitante dos cortiços urbanos, dos barracos de morro e das casas simples dos subúrbios de capitais e cidades do interior".[401]

Considerando-se a condição social ou meio social a partir dos quais a maior parte da música brega foi e é produzida no Brasil, há que se ponderar sobre o fato de a expressão artística do mundo brega frequentemente traduzir trajetórias pessoais de artistas marcados por condições de vida precarizadas pela pobreza, pela migração ou por outras tragédias e deficiências derivadas de sua condição de classe e/ou raça. Daí que a maneira de ser "brega", a sensibilidade "brega", a tematização "brega", representa uma "legitimidade" resultante do fato de artistas e consumidores desse mundo viverem muitas vezes as mesmas experiências de vida. Isso reforçaria mais uma vez essa especificidade do lugar ambivalente onde habita o artista brega, um espaço intermediário entre o mundo da indústria cultural e da expressão das sensibilidades das camadas populares. Há que se considerar aí que parte do discurso acusatório sobre a "má qualidade" da música "brega" decorreria exatamente de sua hiperinserção no mundo do mercado cultural, da indústria cultural. Retomo o raciocínio de Adriana Facina a este respeito:

> Essa legitimidade é conferida a esses artistas pelo seu pertencimento de classe, pelo fato de compartilharem experiências das camadas populares e de "sentirem na carne" as histórias que cantam em suas músicas. Por isso, muitas vezes, sua lógica parece exótica à dinâmica da indústria cultural, por mais que essa modalidade de criação artística esteja inserida na mesma.[402]

Voltando às considerações de Paulo César Araújo, pode-se dizer que "cafonas" e "bregas" dentro da história da música popular no Brasil formaram uma linhagem própria, passada por pelos menos três gerações. A primeira geração foi aquela que fez o contraponto à Bossa Nova, em fins dos anos 1950 e início da década de 1960. Notabilizaram-se como intérpretes de boleros. Deste grupo, fizeram parte, entre outros, Anísio Silva, Orlando Dias, Silvinho e Adilson Ramos. A segunda geração apareceu quando a Jovem Guarda entrou em crise, a partir de 1968. Surgiu, naquele momento, o cantor Paulo Sérgio como uma espécie de

---

[401] ARAÚJO, Paulo C. *Eu não sou cachorro, não*. *Op. cit.* p. 20.
[402] FACINA, Adriana. Noutras palavras, sou muito romântico: mediações entre a criação artística e indústria cultural em entrevistas com artistas populares. *Op. cit.* p. 80.

continuador do estilo de Roberto Carlos e da Jovem Guarda. A partir dele, nasceram muitos outros artistas propriamente "cafonas" (1968 em diante e durante a década de 1970). Fizeram parte desta fase Odair José, Evaldo Braga, Agnaldo Timóteo, Benito di Paula, Luiz Ayrão, Wando, Waldik Soriano, Nelson Ned, Lindomar Castilho e Claudia Barroso. Por fim, despontando por volta de 1977 e mantendo-se nas paradas de sucesso até início dos anos 1980, surgiu uma terceira geração, formada por Sidney Magal, Agepê, Peninha, Amado Batista, Giliard, Carlos Alexandre, Jane e Herondy e outros que mais tarde passariam a ser chamados de "bregas". A importância da vertente "cafona/brega" na música popular brasileira pode ser percebida por sua popularidade junto a amplos setores consumidores do mercado de discos. Entre 1968 e 1978, as duas principais vertentes do mercado fonográfico brasileiro foram a MPB e a música "cafona".[403]

Quanto a esta questão, é importante considerar que o período inaugurado com a década de 1960 caracterizou-se por profundas transformações na economia e na cultura nacional. Aquele tempo assinalou uma maior internacionalização e racionalização da economia brasileira, viu a expansão da classe média urbana, a ampliação da industrialização e do mercado interno, o desenvolvimento desigual das regiões, a concentração de renda e a difusão de um *ethos* capitalista. Essas mudanças na estrutura econômica e social levaram necessariamente a mudanças na cultura. Foi um período de expansão do mercado de bens simbólicos e culturais e do surgimento de conglomerados dos meios de comunicação (como a *Rede Globo* e a *Ed. Abril*, por exemplo), assim como a ampliação do setor de música, cinema, jornais e publicidade. Como observou Renato Ortiz, o que caracterizou o mercado cultural pós-1964 foi "o seu volume e a sua dimensão", fazendo com que este período se diferenciasse de momentos anteriores, quando os produtos culturais circulavam de maneira mais restrita e para um número reduzido de pessoas. A partir dos anos 1960, o mercado cultural assumiu "uma dimensão nacional que ele não possuía anteriormente".[404] Esse fenômeno, por sua vez, decorreu de um duplo processo: crescimento da indústria cultural, como resultado da economia global, e a atuação do Estado como realizador e controlador da cultura.

Nessa conjuntura, é possível compreender a presença de um mercado segmentado, no qual a música popular pôde atender a públicos diferenciados e gostos diversos. Enquanto a MPB era consumida por um público visto como "culto" e "crítico", a "faixa de prestígio", a música cafona atendia à maior parte da população de baixa renda, a "faixa popular".[405] Eram,

[403] ARAÚJO, Paulo C. *Eu não sou cachorro, não*. *Op. cit.*
[404] ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1986 [1985]. p. 82.
[405] NAPOLITANO, Marcos. *Música e História*. *Op. cit.* p. 37.

na verdade, as duas faces de um mesmo mercado fonográfico. Sobre a MPB, no entanto, recaía a visão de que se tratava de uma música de melhor nível cultural e, de certa maneira, feita independentemente do controle do mercado, enquanto que a música "cafona" estaria demarcada pela ideia de produto de pouca qualidade e com profunda inserção e dependência ao mercado. Estas visões tendem hoje a ser relativizadas, graças aos resultados de novas pesquisas sobre a música popular no Brasil.

Os estudos de Marcos Napolitano contradizem a memória social que considera que a MPB era consumida por uma minoria "culta" e "crítica" e, consequentemente, não seria tão importante economicamente para o mercado de discos no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Ele mostrou que, diferentemente desta visão, a MPB representava então uma posição central no negócio de canções, já que o capitalismo brasileiro neste meio estruturava-se por um mercado de consumo centrado à base de produtos de alto valor agregado, vendidos em escala não tão grande. Assim:

> 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 (...). 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 fonográfica.[406]

Para além dessa questão, é importante retomar aqui o tema da MPB como formadora de um padrão estético de "bom gosto", que se tornaria hegemônico na década de 1970. Somado a isso, é importante verificar as representações hegemônicas sobre a Bossa Nova, vista geralmente como o parâmetro estético a partir do qual a MPB se estabeleceu. Como foi falado no capítulo anterior, na década de 1970, a MPB funcionou como um "complexo cultural plural" que estabelecia o que poderia ser entendido como "popular" e "brasileiro" e definia os critérios estéticos de "bom gosto". Esse "bom gosto", por sua vez, estava ligado a elementos musicais herdados da estética bossanovista, cultuada por parte significativa da classe média brasileira.[407]

Sobre o papel específico da Bossa Nova, é importante observar, como o fez Luiz Tatit, que ela exerceu uma influência duradoura na música popular produzida a partir dos anos 1950, a qual recaiu particularmente sobre a MPB. Para além dessa constatação, há que se considerar que Luiz Tatit, ao mesmo tempo em que analisou o efeito de longo prazo daquela

---

[406] *Idem*, p. 37.
[407] *Idem*, p 72.

música, fez perceber, por suas próprias formulações, como pensou e pensa parte significativa da intelectualidade artística brasileira sobre o legado da Bossa Nova e, por conseguinte, sobre o valor estético da MPB. Ele caracteriza o primeiro movimento como o "nó do século" da canção brasileira, na medida em que teria criado 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".[408] Inclusive por isso, a Bossa Nova teria trazido 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. Para Tatit, esse fenômeno ajudou na criação de uma "elite popular" na música. Essa elite passou a ser uma das principais definidoras de gostos musicais no Brasil a partir de então.

No mesmo sentido vão as observações de Santuza Cambraia Naves, para quem a Bossa Nova representou a fase de "plenitude" da forma canção no Brasil e definiu, por aproximação ou afastamento, tudo o que poderia ser considerado canção popular na história da música brasileira a partir de então. Sobre isso, comenta a autora:

> O instrumento deixa de servir como acompanhamento vocal e passa a ocupar um plano tão importante quanto o da voz, resultando dessa mudança um embate tenso e criativo entre voz e violão. E assim como voz e violão se equiparam, letra e música adquirem o mesmo estatuto. Ao contrário, por exemplo, de algumas experiências jazzísticas, em que a voz é usada como instrumento, ou da tradição operística, em que a palavra se submete à sonoridade de tal modo que a letra muitas vezes se torna incompreensível para a plateia, na bossa nova letra e música se completam à perfeição.[409]

Assim, tal como para Luiz Tatit, a Bossa Nova teria estabelecido o "nó do século" na música popular brasileira por estabelecer um parâmetro de "triagem estética". Para Santuza Naves, ela representou a "plenitude" da forma canção, por estabelecer uma quase perfeição na relação entre letra e música. Longe de pretender rediscutir o legado da Bossa Nova e as inovações técnicas que ela tenha trazido à música popular brasileira, é importante considerar que parte da crítica especializada, conscientemente ou não, aderiu ao próprio discurso de modernidade presente na autoimagem da Bossa Nova, colocando-a como parâmetro de comparação (e análise) universal para outras experiências musicais, independentemente de terem vindo antes ou depois da Bossa Nova. Afinal, não podemos esquecer que qualquer "triagem estética" ou qualquer noção de "plenitude" estão pautadas em um determinado juízo de gosto. A não ser que se concorde com o pensamento kantiano de que o "*belo é o que apraz universalmente sem conceito*", tenho que considerar a historicidade dessas concepções de

[408] TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. p. 179.
[409] NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*: a canção crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 28.

"belo" a partir da Bossa Nova e da MPB.[410] Não se trata aqui de reavaliar a Bossa Nova, repito, mas de perceber como o seu parâmetro estético, e a estratégia discursiva daí advinda, acabou refletindo na análise acadêmica que se costuma fazer da música popular brasileira, a qual foge aos limites da própria Bossa Nova, por pertencer a outros mundos sociais com outros campos de construção de gosto e fruição do belo.

Assim, por exemplo, a ideia de que houve uma eliminação de excessos na música popular a partir da triagem realizada pela Bossa Nova é, muitas vezes, formulada de maneira pouco crítica, e a historiografia acaba trazendo para seu discurso o mesmo padrão de gosto que se propunha analisar. Parte-se de uma concepção de gosto formada na perspectiva da Bossa Nova para se analisar o seu legado e, mais do que isso, a história toda da música popular no Brasil. A mesma autora que diz que a Bossa Nova é o modelo mais bem estruturado da forma canção na música brasileira, analisa a ideia de modernidade subjacente à eliminação de excessos pela Bossa Nova:

> Assim, ser moderno, para os artistas, era sobretudo adotar a estética do menos, do despojamento radical, e rejeitar as tradições comprometidas com o excesso. E de maneira semelhante aos músicos do cool jazz, que substituíram o aparato sinfônico das grandes bandas de jazz por formações camerísticas, optando por um modelo mais enxuto, os bossa-novistas rejeitaram o modelo da Rádio Nacional, que consideravam desmedido tanto em termos musicais quanto performáticos, e adotaram uma estética *clean*.[411]

A aversão ao excesso manifestar-se-ia na Bossa Nova pela performance de palco inaugurada por João Gilberto e acompanhada por Nara Leão e outros, e também pela postura cotidiana: moderação instrumental, uso de apenas um banquinho nos shows, violão como extensão do corpo, "elegância discreta que se revela na forma de vestir, de sentar, de falar, de olhar".[412]

No meu entender, a maior parte da tradição musical a partir de Belém, por exemplo, não fez a escolha pelo moderado em oposição ao excesso e é provável que boa parte da música brasileira vista como música cafona ou brega (e mesmo vertentes da música popular "não brega") também não o tenha feito. Na verdade, há uma supervalorização do efeito prático da Bossa Nova na música popular brasileira. Talvez, se fosse possível avaliarmos estatisticamente a música produzida no Brasil dos anos 1950 até hoje, veríamos que, de fato, a influência da Bossa Nova na totalidade da música popular é menor do que se imaginou. Claro que uma análise estatística não poderia ser vista como único elemento

---

[410] KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998. p. 64. Em itálico, no original.
[411] NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. *Op. cit.* p. 25-26.
[412] *Idem*, p. 29-30. Aqui a autora faz referência especificamente a Nara Leão.

definidor dos sentidos históricos da música popular, mas o "quantitativo" não pode ser abandonado em favorecimento a um "qualitativo" qualificador apriorístico do "bom gosto". Afinal, caso os dados numéricos dissessem que a maioria da música popular feita no Brasil não sofreu tanta influência estética da Bossa Nova, e posteriormente da MPB, que parâmetros usaríamos para manter a tese de que ela foi o principal marco significativo para a história da música popular no Brasil contemporâneo? O parâmetro do efeito que ela teve na música feita pela intelectualidade artística nacional? O parâmetro do efeito que ela teve na crítica culta especializada? Seriam eles os únicos e/ou os formadores de opinião musical por excelência? Por que seriam? Porém, é necessário sair do campo da especulação e voltar ao tema aqui analisado. Pois vejamos.

O que se pode perceber nessas interpretações é que, tanto do ponto de vista da prática social como do discurso da crítica e da historiografia, a MPB, fundamentada nas inovações estéticas bossanovistas, tornou-se a vertente definidora da história da música popular do Brasil e deixou as outras vertentes como correntes secundárias. No caso específico da música "cafona" ou "brega", o resultado foi o silenciamento sobre sua história e seu significado social. Este silêncio foi tão grande que chegou a significar a ausência de estudos sistemáticos e também de instituições públicas (arquivos públicos) que se dedicassem a resguardar os testemunhos desta história. Isso muito bem mostrou o trabalho inovador de Paulo César Araújo.[413]

Pode-se dizer, assim, que a prática artística de parte dos músicos populares do Brasil e o discurso de parte significativa da historiografia, da crítica especializada e do pensamento médio social, sobre a música popular, construíram uma "tradição" que definiu o que seria a linhagem principal da música popular no Brasil. Como mostrou Raymond Williams, tradição é um elemento fundamental e ativo da hegemonia cultural. Ela está baseada na seleção de elementos do passado, que serve de base para o entendimento do presente e do futuro. Segundo este autor, ao se falar em tradição, deve-se considerar, na verdade, uma "tradição seletiva", que seria, em suas palavras, "uma versão intencionalmente seletiva de um passado modelador e de um presente pré-modelado, que se torna poderosamente operativa no processo de definição e identificação social e cultural".[414] Nesse sentido, a tradição sempre será um aspecto da "organização social e cultural *contemporânea*" no interesse e domínio de uma classe ou grupo social.[415]

---

[413] ARAÚJO, Paulo C. *Eu não sou cachorro, não. Op. cit.*
[414] WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. *Op. cit.* p. 118.
[415] *Idem*, p. 119.

Obviamente que não posso dizer qual classe ou fração de social foi responsável pela constituição de uma tradição e, consequentemente, seleção de determinados elementos simbólicos e exclusão de outros, na música popular. É certo, contudo, que se estabeleceu um gosto médio do que seria a "boa" música popular brasileira. Este gosto médio, em boa parte, estava ligado aos valores estéticos das classes médias urbanas, e dentro disso, também à parte das esquerdas de classe média estudantil dos anos 1960/70, que fizeram amplo uso estético, político e ideológico do termo "popular".[416]

Assim, consciente do fato de estar simplificando bastante e deixando uma série de outros elementos importantes de fora, posso afirmar que a tradição da música popular no Brasil constituiu-se a partir de algumas clivagens elaboradas historicamente, das quais tenho que destacar:

a) clivagem social ou de classe: trata-se do gosto das classes médias urbanas, em boa parte formado pelos setores de esquerda da sociedade na época da Ditadura Civil-Militar, inaugurada em 1964. Esse momento apresenta importância particular por ter sido contemporaneamente a fase de consolidação de estratégias discursivas canonizadoras da tradição Bossa Nova-MPB;

b) clivagem racial: assinalada pelo fato de boa parte da tradição da música popular no Brasil ser referendada por setores de classe média intelectualiza e branca que, grosso modo, determinam o padrão do "bom gosto" mediano nacional. Há que se considerar que mesmo quando a música de setores populares e racialmente subalternizados (como negros ou o caboclo urbano, do caso estudado aqui) adentra a tradição da música popular brasileira, isso se faz por meio da "filtragem" ou "triagem" dos padrões estabelecidos por essa tradição hegemônica. Esta tradição, inclusive do ponto de vista racial, não necessariamente compartilha dos mesmos padrões estéticos dos grupos originalmente produtores da cultura popular e da música popular subalterna. Isso não significa que a música feita por setores racialmente marginalizados não mantenha suas próprias tradições e apresente vivacidade e dinamismo. Isso também não significa que as tradições subalternizadas social e racialmente

[416] Roberto Schwarz argumentou em texto clássico que: se em 1964 os setores de direita tomaram o poder no Brasil, do ponto de vista da ideologia e dos debates estéticos havia ainda uma hegemonia do pensamento de esquerda, pelo menos até 1968, quando do endurecimento da repressão com o AI-5. Conferir: SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: SCHWARZ, R. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1978. A influência da classe média como um dos determinantes para a definição do "bom gosto" na música popular brasileira e nas artes de maneira geral, sobretudo nas décadas de 1950, 1960 e 1970 foi analisada também por Chauí (CHAUÍ, Marilena. *O nacional e o popular na cultura brasileira* – seminários. *Op. cit.*), Napolitano (NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias. Op. cit.*), Sant'Anna (SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. *Op. cit.*) e Ridenti (RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. *Op. cit.*), entre outros.

não estabeleçam contatos (permeados por tensões) com a tradição mais ampla. Creio que o objetivo desta tese seja exatamente o de revelar um exemplo de música produzida por setores racial e socialmente marginalizados - a música do caboclo urbano constituída na hipermargem de Belém - que por vários momentos estabelece protagonismo e surpreende a tradição musical hegemônica estabelecida como padrão local;

c) clivagem econômica: marcada pelo fato de que a música popular é necessariamente mediada por uma indústria cultural (em sentido geral e/ou em sentido restrito, tal com defini nas páginas finais do segundo capítulo). Essa indústria cultural foi responsável, em última análise, por selecionar os artistas, gêneros, produzir discos, apresentações, pois é ela quem articula a produção musical pelo rádio, TV, discos e, mais recentemente, por outros meios de comunicação. Evidentemente, esta indústria cultural não é onipresente e onisciente. Ela não pode ser vista necessariamente como o motor da história da produção musical no Brasil, mas é inegável que sem ela os grandes astros da música popular não poderiam ser concebidos, tal como são pensados hoje;

d) clivagem geográfica: está ligada ao segundo caso, já que a indústria cultural no Brasil, em boa parte, estruturou-se em poucos "centros", como o Rio de Janeiro e São Paulo, e, a partir daí, incorporou e/ou excluiu elementos musicais das demais regiões do Brasil. Isso não significa que nas outras regiões, como o Norte, Nordeste ou Centro-Oeste, não tivessem surgido indústrias locais e vertentes regionais da música. Porém, o próprio fato de estas serem assim chamadas "regionais" já mostra que a vertente ou tradição que se efetivou como "central" foi de uma "região", que no campo da canção popular se estabeleceu como "o centro", "o Brasil", "a nação".[417]

Ora, se há tradição pautada em um discurso hegemônico, é passível de se pensar que há tradições "regionais" ou vertentes "regionais" que dão sustentação a gostos, tendências, gêneros, que, no "centro", não tiveram muito espaço ou tiveram espaço precário ou marginal. Sabe-se que o "brega", tal como definido até aqui, teve seu espaço no centro da produção musical brasileira, apesar do preconceito que sempre existiu em relação a ele – realizado em boa parte pelos defensores dos valores estéticos da música de "boa qualidade", a música sem excessos, de "elegância discreta", cultuada pelas classes médias intelectualizadas e brancas nacionais. Sabe-se também que ele é apreciado por setores populares dos grandes centros urbanos, em todo o Brasil. Mas posso dizer que é também particularmente produzido e apreciado por amplos setores das classes populares nas regiões Norte, Nordeste e Centro-

[417] A respeito da formação de uma "tradição" central da música popular brasileira, a partir do Rio de Janeiro principalmente, consultar: NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias. Op. cit.*

Oeste do Brasil. E este fato explica, por exemplo, que em cidades como Belém e região circunvizinha o brega assuma outra conotação, diferente do que é entendido no Sudeste e Sul do país. Então vejamos quais suas peculiaridades.

O "brega" no Pará

Alguns estudos nas áreas da Antropologia e da História têm se dedicado a verificar as peculiaridades regionais do termo "brega" e os aspectos culturais e sociais envolvidos em seu significado. José Maria da Silva, a este respeito, considerou que a palavra brega é um exemplo da diversidade cultural e linguística que se esconde por trás da unidade nacional. Para ele, o observador atento a esta suposta unidade, ao analisar os seus outros sentidos subjacentes, pode acabar "revelando não apenas a pluralidade da linguagem, mas o sentido polissêmico das palavras".[418] Em um país que se afinava cada vez mais com os valores da sociedade de consumo, a palavra "brega" tomava forma em termos como "cafona" e *kitsch*, "sinônimo[s] de mau gosto nos níveis da produção e fruição estéticas, bem como do comportamento".[419] Porém, diferentemente deste sentido, em estados da região Norte do país e parte das regiões Centro-Oeste e Nordeste, o "brega" adquire outra significação. Assume um caráter positivo na condição de substantivo. Essa música estaria, nestas regiões, diretamente ligada às sociabilidades locais e à identidade regional, especialmente em cidades como Belém, Manaus, Macapá e Recife. Argumenta Silva:

> Nos estados da região Norte, "Brega" designa tradicionalmente um estilo de música romântica, criado por artistas locais, produzido por estúdios localizados nas grandes cidades e difundido na região e em outros estados. Trata-se de um tipo de música fortemente presente na sociabilidade das classes populares e que nos últimos anos tem sido incorporado no repertório cultural das classes médias e altas.[420]

O Pará seria o mais importante estado para difusão deste tipo de música. Lá, o brega, nos últimos anos, tomou conformação de movimento cultural, surgiram os principais cantores, formou-se uma indústria cultural local fundamentada neste tipo de música. Atualmente, o brega, junto com o carimbó e outros gêneros regionais, constitui-se como elemento simbólico da identidade local, em outros termos: "faz parte de um repertório cultural demarcador de

[418] SILVA, José M. Música brega, sociabilidade e identidade na Região Norte. *ECO-PÓS*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 123-135, jan.-jul. 2003. p. 123.
[419] *Idem*, p. 124.
[420] *Idem*, p. 124.

identidade". A música brega está no cotidiano de amplos setores da sociedade belenense e de outras cidades da região, faz-se presente tanto em espaços de lazer como em espaços de trabalho. Independentemente do local onde a sociabilidade ligada ao brega ocorra, o que marca estes lugares são os seguintes elementos: "a presença constante de um significativo público e a circunstanciabilidade alegre e, até certo ponto, festiva que toma conta desses locais".[421]

O autor classifica estes ambientes sociais em três instâncias, que seriam os principais espaços da sociabilidade popular onde ocorre o brega: a) as feiras de bairros, onde se destaca o papel dos sistemas de som populares, com caixas de som nos postes de iluminação pública, que tocam música, fazem anúncios de comerciantes locais e prestam serviço. Estes sistemas de som funcionam como rádios populares alternativas, prestando uma série de serviços que vão desde documentos encontrados até propaganda de lojas e de festas populares; b) as festas públicas, seja as de caráter religioso ou cívico ou as de lazer, realizadas em espaço de grande aglomeração de público; c) o lazer em bares e clubes, sobretudo aqueles que se encontram na periferia de Belém e de outras cidades. Em todos esses ambientes, o brega é a música que embala o lazer popular. É importante considerar que, além de Belém, outras cidades incorporaram elementos da cultura brega, de uma estética brega e de uma sociabilidade especificamente popular, como mostrou Fontanella, para o caso de Recife, e Silva, para o caso de Macapá e Manaus.[422]

A questão da sociabilidade suburbana brega foi estudada também por Antonio Maurício Dias da Costa, que mostrou que no Pará essa palavra está associada à música popular para dançar ou festejar e é obrigatoriamente ligada à sociabilidade típica das "festas de brega". As "festas de brega" surgiram no início dos anos 1980 e são vistas pelo autor como "eventos festivos que conjugam lazer e empreendimento econômico".[423] São "práticas culturais típicas" que ocorrem em toda a cidade, mas, maiormente em "seus bairros periféricos", formando um circuito de festas identificado por ele como um "circuito bregueiro".[424]

---

[421] *Idem*, p. 126.
[422] Respectivamente: FONTANELLA, F. I. *A estética do brega*: cultura de consumo e o corpo nas periferias do Recife. 2005. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005; e SILVA, José M. Música brega, sociabilidade e identidade na Região Norte. *Op. cit.*
[423] O estudo de Antonio Maurício Dias da Costa reporta-se aos anos 1980 em diante, mas, como mostrei anteriormente, a relação entre lazer e empreendimento econômico, ao que parece, pode ser encontrada desde pelo menos a década de 1940 em Belém do Pará, no caso dos "alto-falantes" e "amplificadores".
[424] COSTA, Antonio M. D. *A festa na cidade*. *Op. cit.* p. 17.

A gênese do circuito estaria situada nos anos 1950/60, nos boleros e merengues tocados nas "gafieiras" e "cabarés" da periferia de Belém. Mas sua forma típica é dos anos 1980. A existência de um "modelo festivo" recorrente na festa de brega é o ponto central da análise de Antonio Maurício Dias da Costa e unifica todos os demais elementos estudados por ele. A recorrência deste modelo na cidade de Belém levou a uma maior identificação do brega com o seu público e, em consequência, à sua identificação como uma manifestação tipicamente regional.

Antonio Maurício Dias da Costa defende a tese de que o brega, surgido nos anos 1980, na verdade, adequou-se a um modelo de festas já existente desde os anos 1950. Naquele período, as "bocas-de-ferro" e as "aparelhagens" animavam festas nas sedes, cabarés e gafieiras da cidade, onde se tocava merengue, bolero e versões abrasileiradas de boleros estrangeiros. A feição popular deste tipo de festa permanece até hoje, mas agora tomada pelo "brega", gênero musical surgido com esta denominação na década de 1980, em Belém. As festas de brega estão intimamente ligadas às aparelhagens, que foram em vários momentos de sua história o seu principal sustentáculo. Segundo Costa, a primeira aparelhagem teria surgido no início dos anos 1950 e foi batizada de *Sonoro Guajará*. O segundo foi o *Esplêndido Rubi*, ainda em atividade, fundado em 1952. Como mostrei anteriormente, "radialistas de subúrbio" e "cantores de subúrbios" são noticiados pela impressa paraense desde pelo menos 1941 ou 1942. É de se imaginar, portanto, que a periodização sobre o surgimento dos sonoros e seus similares possa também ser um pouco anterior à década de 1950.

Na década de 1980, as aparelhagens passaram a ser mais identificadas com o "brega" propriamente dito, atuando de forma decisiva na sua sustentação no gosto popular:

> Nos anos 80, estas festas assumiram a feição mais homogênea de festa de brega e as casas se especializaram na realização deste tipo de evento. Neste ínterim, a aparelhagem se torna o principal instrumento difusor da música brega emergente naquela década.[425]

Parte substancial das análises sobre o brega no Pará identifica, além destas questões, o fato de tal manifestação cultural apresentar-se, nos dias de hoje, como uma economia alternativa, de certa maneira independente do mercado de discos tradicionais do Brasil, ou melhor, independente da indústria cultural "tradicional". Nesse sentido, Hermano Vianna definiu o brega como uma "música paralela", sobretudo na sua versão mais contemporânea: o tecnobrega.[426]

---

[425] *Idem*, p. 83.

[426] VIANNA, Hermano. A música paralela. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 out. 2003. Caderno Mais!, p. 10-11. A partir do ano 2000, identificam-se mudanças na estrutura do brega produzido no Pará. O andamento e o

Recentemente, um grupo multidisciplinar de pesquisadores desenvolveu um amplo estudo sobre o brega contemporâneo no Pará. Nele, foi discutida a questão da viabilidade do modelo econômico e cultural do tecnobrega. Segundo os autores, com as mudanças tecnológicas da década de 1990 e durante o início do século XXI, a relação de produção e consumo e a relação entre artistas e público, dentro do campo da música popular, mudaram radicalmente. Entre as principais mudanças está a concentração do mercado, com redução dos espaços para artistas locais e regionais na grande indústria fonográfica. A atual tendência é de investimento em poucos artistas, a diminuição da diversidade dos catálogos e investimento em perfis globais, que possam garantir o lucro necessário à manutenção das empresas.[427]

No Brasil, em particular, houve o acirramento da concentração do mercado cultural no Rio de Janeiro e em São Paulo e a consequente redução de investimentos em mercados locais, isto é, mercados fora deste eixo econômico. A crise atingiu todo o setor cultural. Especificamente na música, houve uma queda drástica de vendas de CDs entre 2000 e 2005 (de 94 para 52,9 milhões). Isso levou à fusão da Sony com a BMG e à redução de 30% no catálogo de artistas nacionais (de 52, em 2004, para 35, em 2007). Com dificuldade de absorver as novidades do mercado, a indústria fonográfica deixou os novos artistas cada vez mais à margem dos investimentos das grandes gravadoras. Resultado disso foi a ampliação dos espaços digitais alternativos para a música, o que pode ser verificado na infinidade de blogs, *sites* e agências de notícias independentes, que fazem os novos artistas circularem pelo mundo afora. Muitos destes espaços mantêm uma política diferenciada de gestão de direitos autorais. Nos ditos "negócios abertos", como têm sido comumente definidos, a renda geralmente não depende do controle dos direitos autorais. Nesses modelos de negócio, a propriedade intelectual não seria um fator relevante para a sustentabilidade da obra.

O tecnobrega teria surgido nesse contexto, distante das grandes empresas da produção cultural (gravadoras, TVs, rádios etc.). Ele teria nascido com uma distância territorial e cultural exterior ao contexto da grande indústria do disco. Sendo assim, "mais do que um estilo musical, o tecnobrega é um mercado que criou novas formas de produção e

---

ritmo aceleram, incorporam-se elementos de batidas eletrônicas, possivelmente advindas de música eletrônica internacional, que também é tocada em determinados momentos nas festas de brega. Em resumo, boa parte da música passa a ser feita por sintetizadores eletrônicos e sem o uso de instrumentos tradicionais. Seu consumo é fundamentalmente para a dança nas festas de aparelhagem. Estas modificações levaram ao surgimento do "tecnobrega" e outras denominações correntes no circuito bregueiro paraense.

[427] A pesquisa foi dirigida pelo projeto Modelos de Negócios Abertos – América Latina (*Open Business Models – Latin America*), coordenado pelo Centro de Tecnologia e Sociedade (CTS), da Fundação Getúlio Vargas (FGV), em parceria com o Instituto Overmundo. Conferir: LEMOS, R. *et al*. *Tecnobrega*: o Pará reinventando o negócio da música. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008. (Tramas urbanas, 9).

distribuição".[428] A apropriação de novas tecnologias a menor custo é um elemento fundamental deste processo, o que resultaria na criação de estúdios caseiros e produção de CDs e DVDs de consumo barato. Além disso, aparelhagens, camelôs e casas de show completam o ciclo da produção e circulação da música tecnobrega. Em resumo, tem-se o seguinte modelo de circulação e consumo:

> Simplificadamente, podemos dizer que o mercado do tecnobrega funciona de acordo com o seguinte ciclo: 1) os artistas gravam em estúdios – próprios ou de terceiros; 2) as melhores produções são levadas a reprodutores de larga escala e camelôs; 3) ambulantes vendem os CDs a preços compatíveis com a realidade local e os divulgam; 4) DJs tocam nas festas; 5) artistas são contratados para shows; 6) nos shows, CDs e DVDs são gravados e vendidos; 7) bandas, músicas e aparelhagens fazem sucesso e realimentam o ciclo.[429]

A tese dos autores em relação à crise da indústria cultural "tradicional" e o aparecimento de novos modelos de mercado aberto é a de que este segundo modelo seria mais dinâmico, eficiente e inclusivo. Contudo, se este conjunto de características é empregado para o brega e sua versão mais moderna, o tecnobrega, talvez não o seja da mesma forma para a história mais antiga do gênero. Sugiro que, em Belém, a existência de uma vertente musical brega (identificada como tal pelos agentes produtores, pelo público consumidor e por parte da sociedade circundante deste circuito) foi também em grande medida elaborada e firmada pela atuação de uma indústria cultural local fortemente calcada no modelo antigo de produção e circulação de produtos culturais. Mas, por outro lado, essa era uma indústria que participava de um gosto popular pré-existente e, de alguma maneira, de uma cultura popular pré-existente, da qual sugiram tanto as vertentes "folclóricas" da música a partir de Belém como as vertentes "popularescas" ou da música "povão". Mesmo no processo de comercialização desses gêneros, a base de consumo e gosto já estava calcada em uma cultura popular suburbana de longa tradição da hipermargem de Belém e, a partir daí, ele pôde se ampliar para outros horizontes. Isso me leva a fazer duas considerações.

Em primeiro lugar, o tecnobrega não representa propriamente uma novidade em relação à busca de autonomia de um determinado setor da sociedade na sua práxis de produção cultural. Ele é apenas uma nova versão, a partir de novas tecnologias e novas conjunturas econômicas, da ação dos grupos populares, que sempre realizaram criativamente uma "economia" monetária e cultural alternativa e popular, de acordo com os recursos e técnicas que dispunham. O tecnobrega não deixa de ser um continuador da cultura popular de onde surgiram os "alto-falantes, os "amplificadores", os "radialistas de subúrbios", os

[428] LEMOS, R. *et al*. *Tecnobrega*: o Pará reinventando o negócio da música. *Op. cit.* p. 22.
[429] *Idem*, p. 22.

sonoros, as aparelhagens, e agora o mercado alternativo e independente de CDs e DVDs "piratas", vendidos em feiras da periferia de Belém. Ele é, nesse sentido, apenas uma nova modalidade econômica de uma antiga prática de produção cultural suburbana.

Em segundo lugar, se hoje se pode identificar um estilo musical denominado de "tecnobrega", assentado em mudanças tecnológicas, mas ao mesmo tempo incorporando elementos de um brega pré-existente, isso se deve à formação de uma tradição local de música brega, onde uma indústria fonográfica local, uma indústria fonográfica "regional", fincada até certo ponto nessa cultura popular suburbana, teve também uma grande importância, na medida em que ela não só induziu ao consumo de determinados gêneros, mas também assimilou elementos pré-existentes do gosto popular.

Para nos aproximarmos mais dessa realidade, é necessário checar mais de perto um pouco da história da indústria fonográfica local. É preciso analisar até que ponto uma indústria cultura regional contribuiu para a continuação de uma vertente brega, de música "povão", à qual o mundo tecnobrega também faz parte. Vejamos então um dos episódios da constituição da indústria cultural local a partir do caso do Grupo Carlos Santos.

Grupo Carlos Santos e a indústria fonográfica paraense

Carlos Santos é um típico caso de cantor de brega paraense, com a diferença de que, além da carreira de cantor, teve uma sólida trajetória, a qual envolveu uma série de atividades que vão de dono de pequena loja de discos a Governador do Estado do Pará. Posso considerar que ele foi o "radialista de subúrbio" e o "cantor de subúrbio" que não só "elevou-se" para a condição de radialista profissional, mas construiu uma indústria cultural de porte razoável a partir do consumo popular.

Carlos Santos nasceu em 1951 na cidade de Salvaterra, no arquipélago do Marajó. Com cerca de 13 anos de idade, mudou para Belém com a intenção de continuar os seus estudos. Na capital, estudou na *Escola Salesiano do Trabalho*, onde aprendeu a profissão de tipógrafo. A partir daí, iniciou trabalhos em vários tipos de atividades de baixa renda. Trabalhou como operário em gráficas e foi camelô na feira do Ver-o-Peso. Segundo o que

consta em seu *site*, "muitas vezes teve que fugir do rapa".[430] Em 1971, com cerca de Cr$ 500, teria iniciado sua carreira de empresário, ao montar sua primeira lojinha de venda de discos, a Discolux, que daria início aos seus outros empreendimentos.

No início dessa mesma década, criou a Gravasom, que tinha como objetivo lançar artistas locais no mercado fonográfico. Em 1973, Carlos Santos tornou-se radialista, trabalhando primeiramente na *PRC-5*, a tradicional *Rádio Clube do Pará*; mais tarde, trabalhou na *Rádio Guajará* e *Rádio Liberal*. Em 1981, mudou para a *Rádio Marajoara* e um ano mais tarde tornou-se seu principal acionista. Logo na sequência, ampliou seu grupo de comunicação para seis emissoras de rádios e TVs, nas cidades de Belém, Soure, Alenquer, Ananindeua e Castanhal. Mais tarde, montou a sua própria produtora de TV. De suas rádios, a *Marajoara* (FM) e a *Super Marajoara* (AM) foram, por muitos anos, as mais importantes e populares da cidade.

Em 1975, iniciou a carreira oficial de cantor, com um compacto simples que fez sucesso local. Pinduca, que àquela altura já era considerado o "Rei do Carimbó", foi o produtor deste disco e de várias outras produções ligadas ao Grupo Carlos Santos. Ao todo, gravou três compactos, dez LPs e quatro CDs. Seu *site* informa que já vendeu mais de 3.500.000 de cópias em toda a sua carreira no Brasil e no exterior, e ganhou seis discos de ouro e cinco de platina. Seu maior sucesso em todos os tempos foi a música *Quero você*, feita em parceria com Alípio Martins, outro veterano do brega paraense.

A trajetória de Carlos Santos é bem mais longa. Até hoje, ele desenvolve atividades em rádios e TVs no Pará e em outros estados do Brasil. Geralmente com uma programação popular, "mostrando músicas Regionais e Nacionais além de reportagens na área rural e nos Municípios", como afirmado em seu *site*.[431] Sua passagem pela carreira política oficial foi razoavelmente curta. Em 1991, tornou-se Vice-Governador na chapa que tinha à frente Jader Barbalho, do PMDB. Em março de 1994, assumiu o cargo de Governador quando Jader assumiu uma vaga no Senado Federal.

Essa biografia mostra alguns elementos interessantes de sua personalidade. Carlos Santos é um misto de cantor, compositor, apresentador de programas de rádio e televisão, empresário, produtor de discos e político. Da mesma maneira em que sua atuação se ramificava por vários tipos de funções, algumas até aparentemente incompatíveis, seu grupo empresarial acabou atuando em um conjunto complexo de atividades econômicas.

---

[430] Conferir: *Programa Carlos Santos*. Disponível em: <http://www.programacarlossantos.com.br/ver_pagina.asp?id=biografia>. Acesso em: 29 mar. 2010.
[431] *Programa Carlos Santos. Op. cit*.

Na década de 1980, o grupo foi um dos mais importantes incentivadores da música brega e o produtor da grande maioria de artistas associados a este gênero musical. Em 1982, suas empresas eram formadas pelos seguintes empreendimentos: Lojas Feirão e Avistão Discos e Fitas, Editora Amazônia, Gravasom, *Rádio Marajoara* Ltda., Studio Gravasom, Tropical Propaganda (do distrito de Icoaraci) e jornal *O Sucesso* (de circulação interna ao grupo).[432]

No início da década de 1980, as rádios do grupo alcançaram em pouco tempo altos índices de popularidade. O elemento que era conscientemente entendido como o segredo para o crescimento de público da *Rádio Marajoara*, em 1982, período em que o empresário se tornou seu principal acionista, foi o maior contato com o povo. Dizia-se à época: "A Marajoara se integrou novamente ao grande público, baseada em programas de alto alcance popular, dirigidos a todas as classes, mas precisamente ao povão, termômetro maior das pesquisas".[433]

Aparentemente, Carlos Santos intensificava uma aproximação que, na verdade, já existia nas rádios paraenses. Primeiro porque, como já dito, muitas vezes esses veículos incorporavam comunicadores das regiõe periféricas de Belém, do seio do próprio "povão", que também formava a maioria dos seus ouvintes. Esse foi o caso do próprio Carlos Santos. Segundo porque a ideia de realização de uma programação que tivesse o "povão" como "termômetro" já era tradicional nos programas brasileiros de rádio nesse momento. Isso levava a rádio a desenvolver atitudes de assistencialismo em relação ao seu público, com programação que envolvia tanto a música e o entretenimento como a ajuda aos grupos "necessitados". Nesse sentido, na memória de outros radialistas, referindo-se à década de 1970, já estava claro esse caracter "assistencialista" de muitas de suas programações. É o que relata, por exemplo, Luiz Andrade, que também foi uma dos apresentadores da *Rádio Marajoara*:

> Aí ela tinha aqueles programas abertos para o povão que, programas que viraram trincheira do grande público, daquele público carente, pobre, que procurava a rádio para reivindicar alguma coisa, um emprego, uma cadeira de rodas. Aí tinha aquelas seqüências todas musicais, o ouvinte pedindo reivindicando, as denúncias, as queixas também que o povo, aquele povo pobre das baixadas, das periferias reclamava disso e daquilo e procurava a rádio pra fazer isso, pra tornar pública a denúncia e isso dava uma grande audiência à Rádio.[434]

---

[432] Finalidade. *O Sucesso: órgão de divulgação do Grupo Carlos Santos*, Belém, n. 1, jun. 1982. p. 1.
[433] SOUZA, J. O "pulo" da Super Marajoara no Ibope. *O Sucesso*, Belém, n. 2, jul. 1982. p. 1.
[434] Entrevista com o radialista e rádio-ator Luiz Andrade, em: *O Pará nas Ondas do Rádio*. *Op. cit.*

Um gosto "popular", ou melhor dizendo do "povão", uma temática ampla, direcionada a esse mundo de expectativas e gostos, consequentemente organizava o conjunto todo da programação das rádios e empreendimentos do Grupo Carlo Santos. Em 1985, a programação da *Rádio Super Marajoara*, por exemplo, atendia ao público esportivo, aos interessados em música e também em notícias políciais. Tinham destaque alguns programas de forte audiência, como *Patrulha da Cidade*, programa policial, na época sob comando de Luiz Eduardo Anaice, que falava do cotidiano das ruas de Belém e, particularmente, sobre casos de assaltos, assassinatos e violência urbana em geral. Outros repórteres que se destacam na área do jornalismo policial eram Adamor Filho e José Ribamar, da *Rádio Marajoara*. Os dois, em conjunto, cobriam os casos efetivados de crimes, que acabavam indo para os principais hospitais públicos da cidade, como os casos de prisões nas delegacias.[435]

Em outros casos, a cobertura esportiva era o principal atrativo. Entre os programas de apelo popular, tome-se como exemplo a cobertura da Copa de 1982, com o programa "Olhos na TV, coração na Marajoara", que consistia no incentivo aos ouvintes para que ouvissem as transmissões dos jogos pela *Marajoara*, com a locução de Silvio Luiz, da *Rádio Record* (transmissora do sinal), enquanto viam, sem ouvir, pela TV os mesmos jogos. Nesta programação, o ouvinte atentava para vinhetas que poderiam dar premiações de TVs, bicicletas e outros presentes. Junto aos jogos, uma passeata percorria a cidade, com o repórter Paulo Ferrer, em uma unidade móvel de reportagem intitulada *O Amarelinho*, e uma bandinha de música que tocava a música *Pra frente Brasil*. Somava-se a isso a propaganda sonora das lojas Feirão e Avistão. Na programação normal da *Marajoara*, muitos prêmios eram distribuídos em eventos diários, antecipando as coberturas dos jogos; *outdoors* foram erguidos na cidade; televisores foram instalados no Terminal Rodoviário de Belém; houve ainda o apoio da propaganda *Bensom*, do bairro do Jurunas – o que mostrava que a conexão entre a rádio e as empresas sonoras de propagandas suburbanas permanecia nos anos 1980.[436]

O aspecto popular das rádios e empresas do Grupo Carlos Santos, por sua vez, estava em harmonia com a própria postura política do cantor. Era comum que ele atendesse às populações carentes, distribuindo presentes tanto em Belém como em cidades do interior. Salvaterra, sua cidade de origem, era um dos lugares preferidos para esse tipo de assistencialismo empresarial, sempre em períodos festivos, como o final de ano[437]. A atenção

[435] Super jornalismo na Marajoara. *O Sucesso*, Belém, n. 1, jun. 1982. p. 3.
[436] Audiência! Silvio Luiz explode: "olhos na TV coração na Marajoara". *O Sucesso*, Belém, n. 2, jul. 1982. p. 4.
[437] Carlos Santos distribui presentes em Salvaterra. *O Sucesso*, Belém, n. 30, dez. 1985. p. 1.

às populações mais distantes de Belém também ficava por conta de programas como o já citado "Alô, alô interior", que, na década de 1980, passou a ser transmitido pela *Marajoara*.[438]

Essa postura se reproduzia internamente nas empresas do grupo. Além das atividades normais da gravadora e da rádio, o grupo atuava junto a seus funcionários de modo a integrá-los em um espírito supostamente familiar. Por este motivo, existia o *Grêmio Carlos Santos*, que era um clube carnavalesco para agregar amigos e funcionários. No carnaval de 1986, foi realizado um baile para funcionários e amigos na casa de show *Xodó*, uma das mais populares de Belém na época. Na festa, foi cantada a música *Unidos do Grupo Carlos Santos*, tema do carnaval daquele ano.[439]

Também era comum a busca por novos talentos nos subúrbios de Belém, onde se encontrava o "povão", que era alvo das músicas veiculadas por suas rádios. Concursos de calouros foram realizados e muitas vezes os ganhadores acabavam entrando no catálogo de artistas da Gravasom. Foi o caso do concurso para escolher o melhor calouro de Belém, realizado em 1985 pela *Marajoara*. O campeão foi um cantor de Icoaraci, chamado Guaracy Moreira.[440] Pouco mais tarde, o calouro participaria da gravação do LP *Gente da Terra v. 2*, considerado o carro-chefe dos discos da Gravasom no ano de 1986.[441]

Internamente, o Grupo Carlos Santos buscava, entre seus funcionários, artistas em potencial. Em outubro de 1986, anunciava-se o *I Festival da Canção do Grupo Carlos Santos*, que tinha como objetivo encontrar novos talentos. O cartaz do evento dizia: "Desperte o artista que existe dentro de você; mostre seus sentimentos através da música e da poesia".[442]

A busca por novos talentos acontecia também nas suas lojas de discos. Foi até certo ponto comum ocorrerem casos de locutores que anunciavam produtos nas portas das lojas, para potenciais compradores que caminhavam nas ruas acabarem se tornando artistas do rádio ou cantores. Foi o caso do próprio Carlos Santos que, como visto, iniciou sua carreira como camelô e depois acabou se tornando radialista, cantor e apresentador de TV. Mas ele não foi o único. Em 1985, eram vários os locutores de lojas que eram, ao mesmo tempo, radialistas. Foi o caso de Raimundo Conceição Siqueira, o "Papa" dos locutores de loja, que fazia parte da programação da *Rádio Marajoara*. O mesmo ocorria com Antonio Brito da Silva, locutor do

[438] *O Sucesso*, Belém, n. 2, jul. 1982. Col. Gente que é notícia. p. 3.
[439] Carnaval do Grêmio foi sucesso no Xodó. *O Sucesso*, Belém, n. 31, fev. 1986. p. 1.
[440] *O Sucesso*, Belém, n. 30, dez. 1985. Col. Notícias da Marajoara. p. 11.
[441] "Gente da Terra" n. 2 chegou já é sucesso. *O Sucesso*, Belém, n. 39, out. 1986. p. 8.
[442] I Festival da Canção movimenta artistas do grupo Carlos Santos. *O Sucesso*, n. 39, Belém, out. 1986. p. 4.

Feirão Discos e Fitas, do distrito de Icoaraci e, ao mesmo tempo, locutor da Tropical Propaganda do mesmo distrito. [443]

Musicalmente falando, as rádios divulgavam os artistas bregas paraenses, assim como outros artistas e músicas populares nacionalmente conhecidos como pertencentes a um ramo de música "povão". O programa "O passado é uma parada", apresentado por Sandro Valle, era um exemplo de popularidade e atenção ao gosto popular "cafona". O programa tocava músicas consideradas "do passado", mas que remetiam basicamente ao repertório da Jovem Guarda e à primeira geração de cantores "cafonas". Nomes como Roberto Carlos, Jerry Adriani, Vanderleia, Waldick Soriano, Agnaldo Timóteo, Osvaldo Oliveira e cantores de boleros dos anos 1950 eram comuns.[444] As rádios do grupo acabavam incorporando e veiculando um repertório musical que ligava as gerações antigas da música "cafona" aos novos artistas que surgiam e eram incorporados pelas empresas do grupo, os artistas da geração "brega" dos anos 1980. Havia um claro nexo no atendimento a um determinado gosto musical e a uma linhagem de artistas. Existia, assim, uma continuidade entre passado e presente considerada linear, vista como coerente pelos diversos agentes envolvidos (sejam os ouvintes, sejam os produtores do programa). A música "do passado" remetia à estética cafona e popular antiga, ao mesmo tempo em que os ouvintes das rádios do grupo, consumidores dos artistas do seu "cartaz", também se identificavam com uma nova geração, a qual, aos poucos, foi sendo entendida como formada por compositores e cantores de música "brega".

Se considerarmos mais uma vez as observações de Paulo César Araújo no já citado *Eu não sou cachoro não,* veremos que esse público que associava passado "cafona" (música cafona nacional) com presente "brega" (música brega paraense dos anos 1980) era também social e espacialmente o mesmo: tínhamos os moradores dos bairros suburbanos e periféricos de Belém, comungando vários elementos de gosto com o público nacional da estética cafona anterior, a qual era, por sua vez, apreciada pelos moradores das periferias das grandes cidades de outras regiões do Brasil. Mesmo com suas peculiaridades, a hipermargem de Belém estabelecia comunicação com as outras margens socioespaciais do restante do Brasil. Estabelece-se uma dupla conexão, já que existia a relação temporal – "cafonas" associados aos "bregas" – e a relação geográfica – o gosto das populações suburbanas de Belém

[443] Os donos da comunicação. *O Sucesso,* Belém, dez. 1985. p. 10. (n. 30).
[444] Conheça a programação sucesso da Super Rádio Marajoara. *O Sucesso,* Belém, n. 29, nov. 1985. p. 7.

associado ao gosto das populações suburbanas das demais cidades do restante do Brasil. E como se verá, essa conexão ainda era bem mais ampla.[445]

Além disso, as rádios divulgavam particularmente os artistas ligados à Gravasom, que, na época, estabelecia-se como a principal gravadora de discos de Belém e possivelmente uma das maires do região Norte do Brasil.

A história das empresas fonográficas em Belém inicia-se em 1975, com o surgimento da Rauland Belém Som Ltda., (proprietária da Rádio Rauland e de um estúdio de gravação). Era uma pequena empresa que lançou cantores locais populares de gêneros como carimbó, siriá, bolero e merengue. Entre estes cantores estavam Pinduca, Cupijó, Orlando Pereira, Emanuel Vagner e Francis Dalva. A Rauland apenas produzia e distribuía os discos dos artistas; a prensagem era feita fora do Pará por outras empresas mais estruturadas.[446] Outra gravadora que lançou artistas locais foi a Erla, que teria sido responsável pelo aparecimento de Juca Medalha, um dos mais antigos artistas paraenses identificados com o brega. Além destas últimas, a Gravasom, a Ostasom, o Studio M. Produções e Studio Digitape foram outras gravadoras importantes da década de 1980. Paralelamente a isso, a editora AR Music foi responsável pelo registro de boa parte dessas músicas e a correspondente aferição de direitos de veiculação pública das mesmas.[447]

Nos anos 1980, a Rauland tornou-se RJ Produções, mantendo concorrência com a Gravasom. Logo, a gravadora de Carlos Santos tornou-se a mais importante e foi responsável também por formar alguns profissionais que, mais tarde, iriam fazer parte do mundo brega em produtoras e outras gravadoras, ou mesmo nas aparelhagens de festas populares. Na década de 1990, a Gravasom deixou de produzir discos e manteve apenas o seu estúdio de gravação. Isso coincidiu com o período de decadência do primeiro movimento brega, que perdeu terreno na concorrência com outros gêneros populares, como o "axé" e o "pagode", os quais, àquela conjuntura, chegavam com vigor de fora do estado. Mais tarde, surgiriam outras produtoras e gravadoras do espaço deixado pela Gravasom (assim como permaneceu a antiga RJ Produções).

---

[445] Cabe considerar sobre este aspecto o fato de que o cenário brega atual em Belém tem ainda uma versão "passadista". São os chamados "Bailes da Saudade", que a exemplo do programa "O passado é uma parada", veicula músicas da Jovem Guarda e dos "cafonas" de antigamente para um público eminentemente popular das periferias da cidade. Junto com as festas de tecnobrega, os bailes da saudade ocupam um espaço importantíssimo no meio cultural suburbano de Belém e de outras cidades da região. Conferir: COSTA, Antonio M. D. *A festa na cidade. Op. cit.*. Voltarei a falar sobre este tema no próximo capítulo.

[446] COSTA, Antonio M. D. *A festa na cidade. Op. cit.*

[447] LEMOS, R. *et al*. *Tecnobrega. Op. cit.*

Em meados da década de 1990, capitaneado por novas produtoras, gravadoras e estúdios independentes, surgiu o segundo momento do brega paraense. Essa geração tinha como elemento diferenciador da geração anterior uma clara influência da música do Caribe, particularmente no que dizia respeito à forma de tocar guitarras. Nesse momento, alguns artistas mais famosos, remanescentes da década de 1980, optam por produzir seus discos fora do estado. Muitos foram para a gravadora Gema, do Ceará, ou para a Atração Fonográfica, de São Paulo. Este é o período em que a música brega ganhou novamente as rádios e passou a ser consumida em larga escala no mercado local e regional. Desta segunda geração brega, destacam-se os nomes de Roberto Villar, Tonny Brasil, Chimbinha, Kim Marques, Adilson Ribeiro, Júnior Neves, Juca Medalha, Ditão, Ana di Oliveira, Aninha, Alberto Moreno, Nelsinho Rodrigues, e bandas como Caferana, Cajuí, Calypso, Bis, Wlad, Fruto Sensual, Alternativa, Markinho e Xeiro Verde.

Seja como for, parece-me que a Gravasom manteve a liderança durante a década de 1980 no cenário paraense. Pode-se considerar que muitas vezes ela representou uma espécie de meio caminho entre o sucesso local e o nacional. Ter um contrato com a Gravasom significava ter maior estrutura para gravar e veicular as músicas regionalmente (no Pará ou em partes do Nordeste), o que possibilitaria, por sua vez, a assinatura de contratos com gravadoras de outras regiões do país.

Alguns artistas paraenses conseguiram fazer esta trajetória e tornaram-se bastante conhecidos em outros estados. Um exemplo disso foi a cantora Francis Dalva. Ela iniciou sua carreira em um concurso da *Rádio Rauland*, que, na ocasião, estava à procura de cantores novos para um disco de carimbó. Como o resultado do concurso foi positivo, gravou seu primeiro compacto pelo selo Erla, da Rauland Ltda. Posteriormente, gravou um segundo compacto que tinha a música *Eu não quero*. A canção fez sucesso nos estados do Pará, Maranhão, Piauí e Ceará. Os pedidos do LP foram muitos e, como a Erla não tinha estrutura para dar conta da demanda, Francis Dalva teve que sair da gravadora e foi para a Gravasom. Após continuar certo tempo na Gravasom, a cantora foi para a Copacabana. Lá, gravou dois compactos duplos e quatro LPs. A música *Ovelha desgarrada* fez sucesso nacional e foi gravada por Fafá de Belém. Além do público brasileiro, Francis Dalva chegou a conquistar um bom número de fãs em países da América do Sul, como a Bolívia.[448]

Um contrato com a Gravasom tinha a vantagem de não significar apenas a veiculação nas rádios locais. A questão do comércio e da distribuição de seus produtos tornou-se um fato

[448] Sonho com ídolo morto virou a realidade de Francis Dalva. *Estúdio: rádio, TV, disco, show*, Belém, ano I, n. 4, p. 25-26, 1987.

importante para o grupo. Na verdade, Carlos Santos conseguiu estabelecer nos anos 1980 uma rede de contatos regionais e inter-regionais que faziam seus produtos chegarem a várias áreas do país. Em fins de setembro de 1982, a Gravasom assinou um contrato para distribuição e divulgação nacional de seus discos com a empresa Polygram. Isso mostrava claramente o interesse de expansão do grupo, como dizia a matéria do jornal *O Sucesso*: "O evento bastante significativo para os profissionais da música do Norte, deixa bem claro o interesse de levar aos mais distantes confins do Brasil o trabalho artístico do artista paraense, bem como de todos os contratados da Gravasom".[449]

A matéria informava que a Polygram cobriria os seguintes estados: Espírito Santo até o Rio Grande do Sul (incluindo Rio de Janeiro e São Paulo) e os Territórios Federais (com exceção do Amapá). A Gravasom continuaria cobrindo a região da Bahia até o Amazonas e o território do Amapá. Argumentava-se que os artistas que já tiveram expressão nacional, como era o caso de Osvaldo Oliveira, e que no momento estavam se ressentindo de não alcançarem todo o Brasil pela Gravasom, já poderiam se despreocupar. Com essa nova estrutura, a gravadora praticamente chegava a todo o território nacional e passava a ter uma visibilidade bem maior que as rádios locais poderiam dar.

A distribuição também era feita por um complexo esquema de contatos com empresários e representantes de outros estados e de outras regiões, sejam aqueles ligados a rádios ou aqueles ligados à lojas de venda de discos e fitas magnéticas de áudio. Sendo assim, em cidades do Norte ao Nordeste existiam representantes comerciais da Gravasom. Entre as lojas destas regiões, estavam: lojas do Grupo Condil, com 14 unidades em Recife; Grupo Disco de Ouro, que tinha lojas em Manaus e São Paulo; Sociedade Comercial de Modinha, Atacadisco, Comercial Q-Disco e outras de Salvador; Eletrodisco Ltda., do Piauí; Super Loja Discolândia, de Manaus; no Ceará, Pedro Cícero e Carlos Nogueira faziam o papel de divulgar e vender os produtos da Gravasom; São Luís do Maranhão, Rio Branco e Rio de Janeiro eram também cidades que recebiam seus produtos por via de representantes comerciais.[450]

A importância da atividade executada por representantes comerciais e vendedores era tão grande para a o grupo que pode ser percebida na existência de competições internas para a premiação dos maiores vendedores de discos. Uma matéria de *O Sucesso*, datada de 1985,

[449] Gravasom em todo Brasil. *O Sucesso*, Belém, n. 5, out. 1982. p. 4.
[450] Gravasom penetra no mercado do sul do país. *O Sucesso*, Belém, n. 2, jul. 1982. p. 3; *O Sucesso*, Belém, n. 4, set. 1982. Col. Gente que é notícia. p. 3; A maior loja de discos. *O Sucesso*, Belém, n. 5, out. 1982. p. 3. O divulgador da Gravasom era Davi Correa, no Rio de Janeiro, conforme: *O Sucesso*, Belém, n. 29, nov. 1985. Col. Notícias da Gravasom. p. 8.

mostrava a concorrência para o vendedor do ano da Gravasom nas regiões Norte e Nordeste. É interessante observar que, entre os vendedores que mais comercializaram, estavam pessoas do Nordeste: Gimar Amaral[451] ficou em primeiro lugar, depois veio Bebé, da Bahia e em terceiro lugar Anastácio, do Puauí.[452] Os estados do Nordeste eram particulamente recepetivos aos produtos musicais do brega produzido pelo Grupo Carlos Santos.

Em Belém, o grupo festejava o fato de ser o campeão de vendas de LPs na região, a partir das lojas Avistão e Feirão Discos e Fitas. Orgulhava-se ainda de ter uma estrutura de venda que na época soava como invejável para o mercado local. Prova disso foi que, em dezembro de 1982, o grupo Carlos Santos inaugurou o que dizia ser a "maior loja de discos do Brasil": o "Super Feirão", com 600 m² de área de venda, com sobreloja para exposição dos últimos lançamentos e lanchonete para os clientes.[453]

Quanto às rádios, pode-se dizer que também existia uma rede parecida de distribuição de música brega no Norte e Nordeste. A divulgação da "música povão" era feita em cadeia nacional pelas rádios AM. Foi o caso do "Programa Clayton Aguiar", da *Rádio Nacional de Brasília*, dirigida pelo cantor, apresentador de rádio e TV e empresário que dava título ao programa. Era apresentado para todo o Brasil e foi anunciado pelo jornal *O Sucesso*, afirmando que os discos dele já estavam disponíveis no Avistão Discos e Fitas. Anunciava também que o objetivo do programa era "divulgar a música regional e a música povão", incluindo os cantores do Grupo Carlos Santos, e que a sua maior audiência estava nas regiões Norte e Nordeste.[454]

Mesmo as rádios FM, em geral mais identificadas com o gosto menos "popularesco", em muitos casos aderiram aos sucessos dos cantores paraenses. Recife, por exemplo, destacava-se como um centro importante de divulgação do brega do Pará. Tudo indica que algumas rádios FM pernambucanas contrariavam os olhares que viam nesse tipo de música algo de qualidade duvidosa. Como se pode perceber pela matéria a seguir:

> Para calar a boca dos preconceituosos que pensam que FM não tocam as chamadas músicas populares, a FM Recife, disparada em 1º lugar na preferência do povo da desenvolvida capital pernambucana, toca diariamente Geraldo Nunes, Frankito Lopes, Fernando Luiz e Carlos Santos.[455]

Em Salvador, a *Rádio Bandeirantes FM*, em 1985, fazia promoções com artistas da Gravasom. O grande sucesso de Carlos Santos à época, *A carta*, passou a fazer parte da

[451] Gilmar Amaral era de Belém, mas atuava no mercado nordestino como representante da Gravasom.
[452] Gilmar Amaral é o 1º lugar. *O Sucesso*, Belém, n. 30, dez. 1985. p. 12.
[453] A maior loja de discos. *O Sucesso*, Belém, n. 5, out. 1982. p. 3.
[454] Clayton Aguiar é sucesso nacional. *O Sucesso*, Belém, n. 39, out. 1986. p. 7.
[455] *O Sucesso*, Belém, n. 29, nov. 1985. Col. Notícias da Gravasom. p. 8.

programação diária daquela rádio. Já a *Rádio Sociedade da Bahia* era uma das rádios nordestinas que se aproximava da Gravasom por meio de contatos entre os seus executivos e veiculava os artistas desta no Nordeste. Em 1985, Otávio Abreu, da Gravasom, voltava de uma visita a Cristóvão Rodrigues, da referida rádio baiana.[456]

O resultado desta divulgação foi a presença de artistas do Pará, e da Gravasom em particular, em programas televisivos direcionados para o público "cafona". Frankito Lopes, por exemplo, teve sua chance no "Programa do Bolinha" em 30 de novembro e 7 de dezembro de 1985. O "Índio apaixonado", como era conhecido, continuava fazendo grande sucesso nas capitais do Brasil, nomeadamente no Norte e Nordeste.[457]

Como que em retribuição a esses contatos no sudeste, o apresentador Bolinha foi trazido à Belém em uma grande programação do Grupo Carlos Santos, em 1985. Em 28 de dezembro daquele ano, foi realizado o aguardado show com o apresentador da *TV Bandeirantes* e suas dançarinas, as "Boletes". O show ocorreu no Ginásio da Escola Superior de Educação Física, em Belém, e atraiu um público imenso. O evento contou com a presença de inúmeros artistas locais ligados ao grupo, entre eles Pinduca, Carlos Santos, Ary Santos, Banda Posh, Everaldo Lobato, Luiz Guilherme, Fernando Belém, Mauro Cotta e José Rodrigues. Além destes, músicos de nomes nacionais também se fizeram presentes. Foi o caso de Jerry Adriani e Cláudio Fontana, ambos naquele momento identificados com a Jovem Guarda. O show foi transmitido ao vivo pelas *Rádios Marajoara, Guajará* e *TV Guajará*.

A promoção do evento *Marajoara no coração do povo* foi do Grupo Carlos Santos a partir da *Rádio Marajoara*, que tinha como objetivo escolher o melhor calouro de Belém. O escolhido foi Guaracy Moreira, que trabalhava no Depósito Central do Grupo. O artista interpretou a música *Fogo e Paixão*, que, na época, era sucesso nacional do artista "cafona" Wando. Os jurados foram Otávio de Abreu (Gravasom), David Correia (*SBT* de Belém), Ary Santos (cantor contratado da Gravasom e irmão de Carlos Santos), Miriam Cunha (do Grupo de Comunicação Guajará), Everaldo Lobato (cantor e radialista da *Marajoara*) e Ozéias Silva (*Marajoara*). A presidência do júri foi do veterano Pinduca. Sidney da Graça ficou em segundo lugar e, como o campeão, gravou também um disco pela Gravasom.[458]

Este não foi o primeiro e nem o único grande evento de música que o Grupo Carlos Santos realizou em Belém. Na verdade, em outros momentos, como na inauguração da nova sede da *Rádio Marajoara* em 1982, o empresário já havia trazido artistas como Sandra Sá,

---

[456] *Idem.*
[457] *O Sucesso*, Belém, n. 29, nov. 1985. Col. Notícias da Gravasom. p. 8.
[458] *O Sucesso*, Belém, n. 30, dez. 1985. p. 3; Uma finalíssima que vai ficar na história, Belém, n. 30, dez. 1985. p. 11.

Gessé e Gengis Khan,[459] além dos cantores baianos Luiz Caldas e artistas associados à MPB, como Caetano Veloso.[460]

A presença de Bolinha e artistas identificados com a Jovem Guarda dava ao Grupo Carlos Santos um papel de relevo como mediador entre a música produzida na região e o que se produzia no restante do Brasil. Ocorria principalmente uma ligação com uma vertente vista como música para o "povão", na qual o Pará buscava espaço e dava sua contribuição com artistas locais. Posso considerar que a "moderna música povão brasileira" se fazia representar no cenário local e conseguia até certo ponto estar presente na tradição musical que se expandia por rotas alternativas do gosto popular. Aquelas rotas que não eram reconhecidas como o caminho da música de qualidade pelos padrões estéticos da Bossa Nova e da MPB e que regionalmente também não eram reconhecidas como música "autêntica", se comparadas ao carimbó "pau-e-corda" paraense. A geração brega paraense filiava-se à vertente nacional de música "cafona" e acabava tomando um sentido de "movimento" ao brega local, já que o Grupo Carlos Santos tornava-se o elemento que unificava vários artistas em um mesmo conjunto de atividades culturais e econômicas: iam da gravação de LPs, passando pela distribuição e venda de discos, veiculação de artistas em rádios e TVs, shows e outros eventos.

Outro exemplo do papel de mediador exercido pelo Grupo Carlos Santos na construção de uma "tradição" da música popular no Pará deu-se com as coleções de discos realizadas pela Gravasom, principalmente as coleções de lambadas e merengues e as coletâneas de cantores paraenses intituladas *Gente da Terra*.

Anunciava-se, em 1982, que o disco *Guitarradas* era visto como o grande sucesso da Gravasom daquele ano. Isso alertou os seus dirigentes para a busca de "novas opções neste estilo". Essa tendência efetivou-se com a realização de outros discos com as mesmas características musicais.[461] No mesmo ano, o LP *Lambadas Internacionais* já se encontrava no 6º volume e mantinha altos índices de venda no Norte e no Nordeste.[462]

Costuma-se comentar que, no caso paraense, boa parte dos gêneros musicais caribenhos chegava à Belém por dois canais. Pelas rádios internacionais e paraenses, que veiculavam essas músicas já de longa data, como já vimos anteriormente; e também pela compra de LPs diretamente em países fronteiriços à Amazônia brasileira. Algumas vezes,

[459] O maior show do ano. *O Sucesso*, Belém, n. 5, out. 1982. p. 1.
[460] Sucesso o show do cantor Luis Caldas. *O Sucesso*, Belém, n. 34, maio 1986. p. 4; Caetano Veloso e o show Cores e Nomes. *O Sucesso*, Belém, n. 2, jul. 1982. p. 1.
[461] Gravasom em todo Brasil. *O Sucesso*, Belém, n. 5, out. 1982. p. 4.
[462] Lambadas, um sucesso. *O Sucesso*, Belém, n. 5, out. 1982. p. 4.

esses produtos chegavam de forma ilegal. Mas, independente da maneira que entravam no país, decerto que sua chegada ao Pará criava uma grande concorrência entre as aparelhagens, as lojas de venda de discos e as rádios que veiculavam essa música. Todos queriam ter contato em primeira mão com os discos de merengue, por exemplo, que serviam como uma espécie de chamariz para o público desejoso de novidade.[463]

A gravação de discos de "guitarradas" e "lambadas" a partir da música caribenha e, em particular, do "abrasileiramento" do merengue aos gêneros locais efetivava um fenômeno comum no estado do Pará desde as décadas de 1950:[464] a grande popularidade de gêneros musicais dançantes junto ao público local, especialmente a música do "Caribe". Ao lançar coleções direcionadas para o merengue e lambadas, a Gravasom efetivava um gosto popular que no Norte do país tomou sentido de tradição própria, regional.

A coleção *Gente da Terra*, por sua vez, estabeleceu um primeiro conjunto de nomes, que passariam a ser vistos nas gerações posteriores como o primeiro "movimento" do brega no Pará. Entre 1985 e 1986, foram lançados dois discos, *Gente da Terra v. 1* e *Gente da Terra v. 2*. No primeiro disco, estavam presentes os artistas Mauro Cotta, Everaldo Lobato, Sullema, Sebastião Freitas, Luiz Guilherme, Fernando Belém, Waldir Araújo e José Rodrigues. O primeiro volume da série foi considerado o grande sucesso da Gravasom no ano de 1985 e orgulhou os seus dirigentes, que estavam tendo muitos pedidos. Isso os levou à realização do segundo volume.[465]

O LP *Gente da Terra v. 2* chegou às lojas em outubro de 1986. Os artistas eram: Fernando Belém, Damião Carvalho, Waldir Araújo, Guaracy, Franco Adelino, Everaldo Lobato e Eldon Brito. As música de maior sucesso naquele momento inicial deste segundo LP foram *Não se vá* e *Você é tão linda*, de Fernando Belém, e ainda *Quero te dar um beijinho*, de Everaldo Lobato.[466] Um pouco depois destes dois LPs, a Gravasom anunciou o lançamento do disco *Gente da Terra do Amazonas*, com Celito, Gretchen do Amazonas, Jota Lee, Evimar Souza, Noris Mar e Zeca Chaves.[467]

---

[463] Não cabe aqui identificar os entrevistados que falavam em "contrabando" de LPs estrangeiros para o território nacional nesse momento. Importa apenas mencionar esse fenômeno como uma conexão duradoura entre a música do "Caribe" imaginado, tal como definido anteriormente, e a indústria musical paraense.

[464] A ideia de "abrasileiramento" de gêneros caribenhos é de: OLIVEIRA, Alfredo. *Ritmos e cantares. Op. cit.* No próximo capítulo, ficará mais clara a relação entre o merengue e as "lambadas" e "guitarradas" do Pará dos anos 1970 e 1980.

[465] "Gente da Terra", LP sensação. *O Sucesso*, Belém, dez. 1985. p. 12

[466] "Gente da Terra" n. 2 chegou já é sucesso. *O Sucesso*, Belém, out. 1986. p. 8. (n. 39).

[467] Infelizmente, até o presente momento, não encontrei referências que mostrem a efetivação deste lançamento pela Gravasom, já que não há informações sobre ele nos arquivos de Belém. *O Sucesso*, Belém, n. 40, nov. 1986. Col. Notícias da Gravasom. p. 8.

É justo lembrar que a Gravasom não foi a única gravadora do Pará nesse momento, e que era comum também a presença de representantes de gravadoras de fora do estado para contratar cantores locais. Esses contatos já ocorriam de longa data, como vimos, por exemplo, no caso de Ary Lobo. Isso ocorreu também com artistas do mundo das lambadas e merengues, como foi o caso de Vieira, contratado por agentes de gravadoras do sul do país.[468] Mesmo considerando isso tudo, pode-se dizer que a atuação do Grupo Carlos Santos representou um conjunto completo e complexo de atividades culturais e econômicas e foi um dos fatores importantes para a formação de um sentido de "movimento" ao brega da década de 1980.

Este movimento será reconhecido mais tarde pelos artistas mais novos, dando um caráter de tradição peculiar do brega no Pará e na sua área de influência. Ao mesmo tempo, a atuação deste e demais grupos e gravadoras na cidade mostrava que, para além das aparelhagens e das festas e sociabilidades suburbanas, existia uma indústria cultural em termos "tradicionais", que cumpria o papel de articular a produção e difusão da música brega, consumida por este público suburbano. Na verdade, havia o encontro entre um gosto popular, assentado em tradições culturais suburbanas, e uma indústria local ao modelo clássico, com produção e venda de produtos culturais para o mercado local e externo. Eram, talvez, as duas faces de uma mesma cultura brega em sentido amplo. Uma cultura que, como modo de vida global, executava também a escala de produção comercial de seus produtos culturais.[469] Percebe-se, a partir daí, uma conexão ampla de uma estética fincada na cultura popular suburbana e um mundo mais amplo de veiculação de produtos culturais, no qual a indústria do disco local assumiu um importante papel de mediação.

O brega era uma vertente conscientemente híbrida, fruto de um gosto popular mais aberto a outras influências e que, exatamente por isso, acabou sendo conhecido como uma "música povão". Brega e carimbó faziam parte de um mesmo processo do qual já falei anteriormente: o de transbordamento da cultura da hipermargem. Se, no caso do carimbó, foi criado um discurso de autenticidade, no caso do brega isso não ocorreu. Se, no caso do carimbó, imaginava-se que ele era menos passível de "deturpação" pelas vias do mercado, no caso do brega esse tema não foi sequer levantado por seus produtores. Apesar disso,

---

[468] Depoimento de Mestre Vieira (Joaquim de Lima Vieira), Barcarena, 9 dez. 2012. Entrevista realizada pelos professores Ms. José do Espírito Santo Dias Júnior (UFPA) e Ms. Tony Leão da Costa (UEPA).

[469] A ideia de "modo de vida global" deriva de reflexões no campo de marxismo, particularmente a partir da obra de Raymond Williams. Para maiores detalhes, consultar: WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. *Op. cit*.; e, FACINA, Adriana. Indústria cultural e alienação: questões em torno da música brega. In: *V Colóquio Internacional Marx Engels*. Campinas, nov. 2007. Disponível em: <http://www.unicamp.br/cemarx/anais_coloquio_arquivos/arquivos/comunicacoes/gt6/sessao1/Adriana_Facina.pdf> . Acesso em: 28 abr. 2011.

inevitavelmente, ambos tiveram alguma influência do mercado. Mesmo o carimbó, que era entendido por alguns setores como música autêntica do caboclo amazônico, teve parte de sua produção veiculada pela indústria do disco; teve parte veiculada como música "moderna" e outra parte veiculada como carimbó "pau-e-corda". Porém, mesmo esse segundo modelo foi absorvido pelo mercado de discos, ainda que em menor medida.

Se é verdade que a indústria cultural agiu no sentido de dar forma à musica local, não deixa de ser um fato que a cultura marginal local em todas as suas vertentes (carimbó ou brega) exerceu pressão para se fazer ouvir, à medida que ocupou primeiramente as territorialidades das franjas da cidade de Belém e depois os lugares de difusão mais amplos de sua territorialidade sonora. Curimbós e "bocas-de-ferros" deixaram as margem e forçaram sua introdução na tradição, mesmo que, nesse processo, tenham se transformado e se hibridizado em outros territórios sonoros e musicais. A existência dessa segunda vertente de música popular no Norte do Brasil, a música brega, com suas múltiplas conexões, que vão da hipermargem ao mercado nordestino e sudestino popular, mostra como a hipermargem desempenhou um papel histórico duradouro na construção de tradições oficiais e subalternas da música local. Mostra também que as conexões e hibridismos possíveis são muito mais complexos do que se poderia imaginar à primeira vista.

CAPÍTULO IV

Lugares de mediações culturais

Neste último capítulo, volto à cidade e analiso alguns lugares e momentos que considero importantes para o entendimento das sociabilidades suburbanas e, dentro disso, dos espaços da cultura e da música popular. Começo falando de um lugar que foi considerado pela memória social da cidade como o principal bairro boêmio de Belém no século XX. Trata-se da Condor, que teve sua era de ouro entre o final da década de 1940 e meados da década de 1980. A Condor foi um espaço que congregou bares, boates, casas de prostituição e concorreu com o centro da cidade, a "zona" do baixo meretrício, como lugar de convergência do mundo boêmio e musical. Desde os anos 1940, esse bairro tornou-se um importante ponto de encontro de grupos folclóricos, blocos de carnaval e aparelhagens, assim como de bandas dos mais variados tipos, que animavam os bailes populares do local.

Tão importantes quanto a Condor são os espaços de lazer populares conhecidos como "sedes" de clubes suburbanos. Elegi algumas "sedes" de clubes para o estudo, como é o caso de *O Imperial* e do *São Domingos*, ambos no bairro do Jurunas. Essas "sedes" são um misto de centros culturais, recreativos e espaços para eventos comunitários de caráter assistencialistas. São associações ou clubes que desempenham forte atração a eventos de ruas, bairros, comunidades, de caráter esportivo e festas, onde a música popular suburbana teve espaço para criação e reprodução.

Falarei ainda do mundo brega por ele mesmo, ou seja, do momento de amadurecimento do mundo brega, a ponto de criar uma identidade razoavelmente autoconsciente e escrever uma narrativa de sua própria história, a partir de personagens internos a esse mundo. Analisarei alguns desses documentos que os "bregueiros" escreveram sobre sua própria tradição musical. Para finalizar o quarto capítulo, falarei da atuação das "vanguardas" musicais no papel de mediadores culturais, na função de captar a música popular suburbana e reconstruir estilos e vertentes, de modo a ampliar o consumo dessa música periférica junto a grupos que anteriormente não a conheciam. É o caso das "lambadas" dos anos 1970 e de como, na década de 2000, elas foram reelaboradas com o nome de "guitarradas" e passaram a ser veiculadas fora de seus lugares originais. O outro caso mais recente é o do tecnobrega. Surgido nos anos 2000 como música juvenil e periférica, a partir de

2009 começou a ser revisto como uma música do Pará, assumida por alguns músicos ligados às novas intelectualidades artísticas paraenses e por um público mais amplo do que o original.

Com essa análise mais detida de todos esses casos, pretendo aproximar-me mais de alguns ambientes onde a música popular era criada e consumida, e perceber melhor alguns processos de mediação e incorporação dessa música à tradição local. Desse modo, busco suprir algumas lacunas deixadas nos capítulos anteriores, que, por sua natureza mais abrangente, não puderam se aproximar dos casos aqui citados.

O bairro da Condor

Na área contígua onde hoje se encontra a Praça Princesa Izabel, no final da Avenida Alcindo Cancela, à beira do rio Guamá, existia a empresa Condor, que prestava serviços de aviação à cidade na década de 1940. A partir deste ponto, surgiu o que ficou conhecido como bairro da Condor. Essa área ficava entre dois outros importantes bairros de periferia de Belém, já citados aqui por várias vezes, o Guamá e o Jurunas. Em 1939, João Lopes de Barros criou um pequeno bar às proximidades da empresa de aviação e depois tomou conta do terreno onde esta ficava quando ela foi desativada posteriormente. A partir daí, ampliou o seu negócio, dando origem a um bar que ficaria famoso na cidade, o Palácio dos Bares.

Na verdade, pela ordem, este bar possuiu vários nomes: Bar Soberano, Bar da Condor, Bar Marajoara e, finalmente nos anos 1960, Palácio dos Bares.[470] Segundo a memória boêmia de Belém, esse bar teria sido o iniciador do processo de confluência de outros bares para o local. A partir dele, surgiram inúmeros outros botecos, restaurantes, boates, casas de show, prostíbulos e rádios de subúrbio entre a década de 1940 até mais ou menos o fim da década de 1980.[471] Na verdade, o Palácio dos Bares ainda está em atividade, funcionando

[470] De modo a facilitar o entendimento dos leitores, usarei apenas a denominação bar Palácio do Bares, que é o nome mais popular a partir dos anos 1960.

[471] Parte da memória social sobre o bar Palácio dos Bares e sobre o bairro boêmio da Condor foi registrada no livro *Palácio dos Bares*, de Salomão Larêdo. Trata-se, na verdade, de uma obra feita a várias mãos, com poesias de Larêdo, entrevistas e relatos de moradores e frequentadores do bairro da Condor e do Palácio dos Bares. O livro é dividido em várias partes, incluindo também recortes de jornais, nem sempre com registro de datas e fonte. Segundo Larêdo, "as entrevistas tiveram como finalidade compor o livro dentro do objetivo do registro memorial para servir de subsídios para pesquisadores". In: LARÊDO, Salomão. *Palácio dos Bares. Op. cit.* p. 546. Nesta seção sobre a Condor, usarei em boa parte os relatos memorialísticos contidos neste livro. Somados a isso, usarei também outras fontes, sobretudo jornalísticas ou entrevistas realizadas em campo.

como uma herança daquele tempo, que é considerado um momento particular da boemia na cidade. Contudo, o bairro em si já perdeu há muito a característica que tinha.

Na década de 1950, a Condor já era considerada o centro da vida cultural da cidade. Prova disso era que, nos períodos de festas populares, como o carnaval e as festas juninas, a Praça Princesa Izabel tornava-se ponto de encontro de grupos folclóricos, blocos de carnaval e escolas de samba. João Lopes de Barros Filho, herdeiro da memória de seu pai, o fundador do Palácio dos Bares, em entrevista ao escritor Salomão Larêdo, narrou um pouco das atividades que ocorriam durantes esses dois períodos e sobre o papel de seu pai como agitador cultural do bairro:

> [João de Barros] Promovia batalhas de confete durante o carnaval.
> Na Praça Princesa Izabel apresentava-se para numeroso público, notadamente formado por famílias das adjacências, os seguintes: Rancho Carnavalesco Não Posso me Amofiná, Tomara que Chova, Boêmios da Campina, Usinense, Bate Prego, Piratas da Cremação e muitos outros.[472]

Sobre os grupos ligados à cultura popular tradicional, afirmou:

> Em junho, João de Barros armava fogueira de 30 metros de altura para comemorar o São João. Na praça, se apresentavam cordões de Bois-Bumbás e Pássaros. Entre os bois, era comum ver o "Estrela Branca", que pertencia ao Nequinha dono do Recinto Oriental [sic], e o "Malhadinho".
> Entre os cordões de pássaro, apresentavam-se: Rouxinol, Tem-Tem e muitos outros.[473]

Nas décadas de 1950 e 1960, os folguedos populares, como bois e pássaros, ainda eram intensamente presentes nas festas dos bairros suburbanos, sobretudo em um bairro como a Condor. Não é à toa que o relato cita o fato de Manoel Brito Rodrigues, o Nequinha, dono de outro bar da região, ser também amo de um boi e participar ativamente das atividades juninas junto com bois e pássaros vindos de outras regiões da cidade. Nequinha, do Recinto Oriental, assim como João de Barros, do Palácio dos Bares, atuavam tanto na vida noturna, por meio de seu negócio comercial, como incentivavam o folclore local durante a quadra junina.

Entre os anos de 1940 a 1970, o Palácio do Bares, o Recinto Oriental e o Patesko foram os primeiros e principais bares e boates do bairro da Condor, aos quais vieram se somar outros, a partir dos anos 1950. Entre eles, pode-se citar: Royal, São Jorge, Lapinha, Bolero, Pink Panther, Pagode Chinês e o Tapera, além de uma grande quantidade de botecos e

---

[472] BARROS FILHO, João *apud* LARÊDO, Salomão. *Palácio dos Bares*. *Op. cit.* p. 148-149.
[473] *Idem*. *Ibidem*, p. 149.

prostíbulos pequenos e populares ao redor destes e em bairros vizinhos e, de certa maneira, sob a influência da Condor.[474]

Fotografia 5: 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.

Durante todas essas décadas, o bairro tornou-se um ponto de atração, para toda a cidade, por um público extremamente diverso. Em decorrência de ser ele o lugar de chegada e saída de aviões nos anos 1940 e 1950, a presença de estrangeiros era muito comum. Talvez isso explique também o porquê de o bairro ter se tornado um espaço propício para a vida boêmia. Um antigo morador lembrou a presença desses estrangeiros: "Muitos americanos frequentavam e eu era muito menino quando pedia dinheiro para eles".[475] Segundo seu relato, as crianças da redondeza chegavam a pular no rio para pegar as notas de dólar que os "gringos" jogavam nas águas do rio Guamá. Eram farras desregradas que, provavelmente, ocorriam ainda na época da presença norte-americana, quando da Segunda Guerra Mundial.

Até às 21 ou 22 horas, a frequência de pessoas na Praça Princesa Izabel era bastante "familiar". Existiam crianças e suas famílias passeando na orla do rio, tomando sorvetes e comendo pipoca. Das 23 horas em diante, o público do bairro começava a mudar

[474] LARÊDO, Salomão. *Palácio dos Bares*. *Op. cit.*; MAMEDE, J. *Antonte, ontem e hoje*. Belém: [s.n.], mar. 2006/2008.
[475] Alegria dá lugar a "transação errada". *O Liberal*, Belém, 28 jul. 1998.

radicalmente. Essa mesma tendência ocorria no Palácio dos Bares, com um público mais "familiar" que ia jantar e conversar, sendo depois frequentado pelo público boêmio, do fim de noite: "era possível encontrar políticos, artistas, turistas e as mais belas mulheres, damas da noite, prontas para divertir os clientes do Palácio", dizia uma frequentadora do local.[476]

Na década de 1950, os bailes considerados de elite em Belém realizavam-se em clubes como o Bancrévea, Palace Teatro, Automóvel Clube, Jóquei Clube, Pará Clube, Assembleia Paraense, Clube do Remo e Paysandu Sport Clube. Segundo o depoimento do arquiteto e artista plástico Fernando Luiz de Souza Pessoa, existia também o chamado "triângulo dos bares", formado por estabelecimentos da boemia da área central de Belém: bar do Biriba e bar Primavera, no bairro da Campina (às proximidades da Praça da República) e o Bar do Parque, nesta mesma praça, ao lado do Theatro da Paz. Para setores de classe média, intelectuais, estudantes e boêmios moradores do centro, as noites começavam por estes bares. Outra opção era começar nas redondezas da própria Condor, nos bares próximos, nos bairros vizinhos, tais como o Pagode Chinês ou o Tapera, que ficavam na avenida Alcindo Cancela, na transição para a margem do Guamá. Nos dois casos, seja lá onde se começasse, a noite dos boêmios prolongava-se para o núcleo da Condor, "pois lá os bares só fechavam ao amanhecer. Aliás, fazia parte do status do boêmio ficar até o nascer do sol às margens do rio Guamá".[477]

Assim, o bairro e seus bares acabavam contemplando público múltiplo, tanto o "familiar" como os frequentadores do "baixo meretrício", de acordo com o horário. É isso que podemos perceber pelo que noticiava a imprensa paraense em fins dos anos 1970:

> 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.[478]

Obviamente que além de turistas e figurões da cidade, o bairro era também espaço de "delinquentes" de todos os tipos, segundo ainda a mesma reportagem:

> Uma noitada na Condor podia quase sempre ser complementada com crimes, roubos, brigas, desordens, e coisas típicas do gênero, de um bairro que é frequentado por toda e qualquer qualidade de cidadão. Quem fosse à 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.[479]

---

[476] RAMOS, Eliete. Palácio dos bons tempos. *A Província do Pará*, Belém, 16 ago. 1998. Caderno Variedades.
[477] PESSOA, Fernando *apud* LARÊDO, Salomão. *Palácio dos Bares*. *Op. cit.* p 229.
[478] Condor: o lado alegre da noite suja. *Observador Amazônico*, Belém, n. 7, jul. 1979. p. 7.
[479] *Idem*. p. 7.

Em verdade, pode-se afirmar que a Condor funcionava com a rota final do circuito de boemia da cidade. Ela integrava áreas distantes entre si, fazendo com que a noite de Belém se comunicasse em vários sentidos. O bairro apresentava os seus próprios bares, boates e prostíbulos, mas também complementava ou continuava o ambiente boêmio quando se encerrava nas outras partes da cidade, particularmente no centro mais antigo. A partir de um mapeamento das "zonas" de prostituição da cidade, é possível perceber a própria dinâmica de contatos intraurbanos no que diz respeito ao mundo boêmio de modo geral e, consequentemente, ao mundo musical da cidade. Vejamos, então, a relações da Condor com outro bairro, no centro, a Campina.

A região central de Belém – principalmente a rua Riachuelo e adjacências, no bairro da Campina, e partes do bairro do Reduto, um pouco mais adiante – desde muitas décadas era ponto de aglomeração de muitos bares e de casas de pensão, prostíbulos e similares. A Campina foi, até o final do século XIX, um dos bairros habitados pela elite local, assim como por comerciantes e pessoas ligadas às atividades portuárias. Só a partir das mudanças urbanísticas da era da borracha que aquele bairro acabou entrando em uma espécie de decadência e marginalidade, pelo no que concerne ao *status* social, sendo visto como uma área imprópria para as elites, que passaram a construir seus casarões e palacetes um pouco mais adiante, em Nazaré. Essa condição mais ou menos marginal do bairro, mesmo estando no centro da cidade, somada ao atributo de estar próximo ao cais do porto, talvez explique o fato de que lá tenha surgido a primeira "zona" de prostituição de Belém.

Desde o século XIX existiam reclamações sobre a desordem e a falta de sossego público naquela região da cidade. Uma matéria publica no *Diário de Notícias* em 1886 falava sobre a existência de "vagabundos e larápios" ou "trovadores da alta noite", vistos como "inimigos do socego público [*sic*]" e sempre acompanhados de suas indecentes *cocottes*.[480] Tudo indica que, ao entrar o século XX, aquela região continuou sendo um ponto importante de aglomeração de casas de prostituição, bares e afins.

A literatura confirma essa característica no testemunho sobre a cidade existente no romance *Quarteirão*, de Oséas Antunes, publicado em 1943. A história do romance se passa nos anos 1930 e mostra a precariedade das condições de vida da população pobre nos subúrbios da cidade. A prostituta Maria, retratada por Antunes, gastava boa parte de sua renda sustentando a família pobre no distante bairro de São Brás, onde nascera e se criou. Porém, à noite enfeitava-se e aparecia luxuosa nas pensões do centro. Era uma "mulher de pensão",

[480] Sganarello [Antônio de Pádua Carvalho]. Folhetim. *Diário de Notícias*, Belém, 1 ago. 1886. p. 3.

com se chamava à época, ou uma cortesã de luxo. Era sustentada pelo Dr. Osório, médico das classes abastadas de Belém. Seu caso de amor complicado com o aludido médico e as noites boêmias em casas de pensão se davam mais ou menos nas mesmas ruas descritas na reclamação do século XIX, região que, portanto, constituiu a primeira grande zona de baixo meretrício da cidade, a Campina.

Reforço o fato de que a Campina, localizada às proximidades da área portuária da cidade, era visitada, em vários momentos do ano, por marinheiros e viajantes que chagavam a Belém.[481] É importante lembrar das descrições feitas sobre a cidade no período dos anos 1920 a 1940 por jornalistas, escritores e intelectuais, que descreveram Belém como um lugar progressista e moderno. Citei as visitas de Raimundo Menezes na década de 1920[482], Gustavo Serrão e Gilberto Osório Andrade na década de 1940[483]. Aquelas descrições eram realizadas a partir da Campina, mas em uma parte que poderia ser caracterizada como sua área nobre, a qual era exatamente o que ficava às proximidades da Praça da República, na atual avenida Presidente Vargas, onde, desde o início do século XX, existiam teatros, bares, cinemas e cafés, frequentados pela elite da cidade. Abaixo disso, na região pós-Presidente Vargas, em direção ao porto e à região sul do bairro, na área da rua Riachuelo, era onde ocorria a "zona".

Com o passar dos anos, essa "zona" antiga passou a fazer parte de um mesmo circuito, que incluiu a nova área de expansão boêmia: o bairro da Condor. Consequentemente, esses dois polos, somados a outros menores, formavam um cinturão de bares e boates que atraíam músicos e artistas em geral, tanto os de gosto mais "refinado" quanto os populares, que tocavam nas gafieiras, nos cabarés mais populares. Lá, o carimbó, o merengue e, mais tarde, o brega, em suas várias modalidades, teriam lugar privilegiado para difundir-se a toda a cidade de Belém. Volto, no entanto, à Campina para entendermos melhor essa cartografia dos meretrícios, da boemia e da música de Belém.

Durante a ditadura, no Pará, mais especificamente a partir do governo de Alacid Nunes, no início dos anos 1970, essa zona foi duramente perseguida pela polícia local, o que provocou um deslocamento no espaço do bairro. Surgiu outra zona não muito longe dali, mais especificamente na rua Gaspar Viana, entre a travessa 1º de Março e a avenida Presidente

---

[481] A presença constante de marinheiros e pessoas advindas do porto ficou na memória do bairro da Campina. Possivelmente, eles eram alguns dos "clientes" preferenciais das casas de prostituição do bairro, assim como participavam ativamente da vida cultural do lugar, como se pode perceber pelo relato de moradores antigos: Depoimento de Clélio Palheta Ferreira, Belém, 17 nov. 2012. Entrevista realizada pelos professores Ms. Tony Leão da Costa (UEPA) e Ms. José do Espírito Santo Dias Júnior (UFPA).

[482] Citado em CORRÊA, Ângela T. O. *Músicos e poetas na Belém do início do século XX*. *Op. cit.*

[483] Respectivamente em: SERRÃO, Gustavo. Como vi Belém. *Pará Ilustrado*, Belém, ano 3, n. 51, 27 jan. 1940. p. 8; ANDRADE, Gilberto Osório. A Amazônia na Exposição Nacional Belém-Pará. *Pará Ilustrado*, Belém, ano III, n. 53, 24 fev. 1940. p. 14.

Vargas – curiosamente próximo à central de polícia, na época. A região tinha muitos bares com quartos para encontro de casais, como relatava a imprensa.[484] No fim dos anos 1970, os jornais ainda reclamavam do surgimento da nova zona, argumentando que a avenida Presidente Vargas havia sido tomada pela prostituição, sendo agora caracterizada como pior e mais violenta do que o "meretrício de antigamente", que, comparado com este, seria "um mar de rosas".[485]

Como foi noticiado à época, o efeito da perseguição do governo do estado foi parcial, eliminou uma parte dos bares e prostíbulos, mas não todos, ao mesmo tempo em que forçou a um reordenamento desses espaços na cidade:

> A prostituição passou a se espalhar para os bairros mais afastados a partir de 1970, quando o Governo Alacid Nunes decidiu fechar a área do 'quadrilátero" central. O fechamento não se concretizou, mas causou uma redução acentuada no número de prostitutas residentes ou frequentadoras, e se iniciou, então, o processo de transferência que ainda hoje continua, com o controle progressivo das autoridades policiais sobre os 'inferninhos' e rendez-vous da área.[486]

Assim, segundo a interpretação do jornalista Marcos Soares – que me parece bem plausível –, a prostituição se espalhou para outros bairros, descentralizando-se ou, pelo menos, descentralizando-se de forma mais acentuada. Isso é confirmado pela memória de outros personagens, como no caso do cantor Walter Bandeira, segundo o qual a Condor poderia ser entendida como uma espécie de "sucursal do meretrício da cidade".[487] O mesmo é afirmado por José Alencar, proprietário de uma famosa boate na Condor, O Lapinha, afirmando "que quando fecharam a zona do meretrício da Riachuelo, elas [as prostitutas] se espalharam pelos bairros, e como na Condor já tinha tradição de boemia (...)", passaram a frequentá-lo.[488]

Quando da matéria de 1977, o jornalista assinalava os seguintes pontos de prostituição na cidade: no "boêmio" bairro da Pedreira, em um "pequeno mas movimentado trecho da avenida Pedro Miranda"; na Estrada Nova o seu ponto máximo é a Condor; no Jurunas, dividia-se entre a travessa Padre Eutíquio e a avenida Alcindo Cancela. Também existiam pontos de prostituição na rodovia Augusto Montenegro, no Entroncamento, na estrada do Coqueiro e no Guamá. Percebe-se que em todos os casos citados, fora a região da

---

[484] Nova "Zona". *O Tablóide*, Belém, 3 a 9 fev. 1974. p. 11
[485] Presidente Vargas: a vergonha do Pará transformada em passarela do amor livre. *Flash*, Belém, 9 out. 1979. p. 13-14.
[486] SOARES, Marcos. Prostituição: o lenocínio do quadrilátero ao infinito. *Espaço*, Belém, ano 1, n. 2, nov. 1977. p. 28.
[487] BANDEIRA, Walter *apud* LARÊDO, Salomão. *Palácio dos Bares. Op. cit.* p. 239.
[488] ALENCAR, José. O rei da noite. *Amazônia Hoje*, Belém, ano 1, n. 2, fev. 1989. p. 16-19. Entrevista.

Presidente Vargas, tratavam-se de áreas que nos anos 1970 encontravam-se no que poderia ser considerado subúrbio.

É possível crer que o crescimento da cidade levasse a essa descentralização da vida boêmia de uma maneira geral. Não posso esquecer que alguns dos bairros citados na reportagem, como a Pedreira, Guamá e Jurunas, eram desde muito tempo espaços de boemia popular, o que talvez envolvesse também a prostituição, em alguma medida. É provável, entretanto, que pelo menos algum efeito isso tenha causado nos bairros, e na Condor em particular, pelo menos acelerando a aglomeração de boates nesse lugar. Se somarmos a isso o fato de que, desde o fim dos anos 1940, a região era ponto de passagem de viajantes que chegavam à Belém, por meio dos hidroaviões da Condor, não é difícil imaginar que passou a existir um ambiente favorável à proliferação de bares, boates e "inferninhos". Por todos esses motivos, a Condor passou a ser o "ponto de referência noturna de boates de Belém (...) a principal e a melhor!", com diria Pinduca.[489] Esse momento de ouro pode ser localizado mais especificamente nas décadas de 1960 e 1970, apesar de, mesmo depois disso, até pelo menos o final da década de 1980, a Condor ainda ser um bairro que aglomerava parte significativa da vida boêmia, da prostituição e da vida musical da cidade.[490]

O bairro como um todo passou a ter como especialidade a gastronomia, a música, a prostituição velada e/ou aberta, bares sofisticados e botecos populares, somados às velhas festas tradicionais da cidade, como o carnaval e o período junino. Tornou-se o local de convergência do circuito boêmio da cidade, inclusive para as prostitutas que continuaram trabalhando no centro e em outros bairros. É isso que afirma Fernando Luiz de Souza Pessoa: "Até mesmo as prostitutas, que trabalhavam em bordéis – chamados de pensões (...) (espalhados pela cidade e frequentados por gente rica), iam para Condor em busca de diversão. (...). Elas já tinham trabalhado, agora só queriam lazer".[491] A Condor era um ponto de aglomeração e, ao mesmo tempo, um ponto de contato com o restante da cidade, formando o coração pulsante da vida noturna de Belém neste momento.

Fora das redondezas imediatas do Palácio dos Bares existiam bares de transição. Muitos desses passaram a ter uma grande importância para a vida noturna da cidade, mesmo

[489] Depoimento de Pinduca, Belém, 7 mar. 2008.
[490] Em meados dos anos 1990, tive a oportunidade de ir a um dos antigos bares da área da Condor, o Bar São Jorge. Naquele momento, tratava-se de um boteco envelhecido, mas ainda muito popular, frequentado por moradores da Condor e por pessoas de bairros vizinhos, quase todos aparentemente de estratos sociais subalternos. A música que se ouvia à época era a mesma que fez parte do tempo áureo da boemia do bairro: brega e música de gosto popular, a "música povão". Tempos depois, o Bar São Jorge desapareceu por completo, junto com os últimos resquícios de uma era da cidade.
[491] PESSOA, Fernando *apud* LARÊDO, Salomão. *Palácio dos Bares*. *Op. cit.* p. 229-230.

depois da fase áurea da Condor. Um exemplo era a boate Lapinha, criada pelo empresário José Alencar por volta de 1977, e que ficava na avenida Padre Eutíquio, um pouco mais distante do núcleo inicial onde se localizava o Palácio dos Bares. O ambiente pequeno foi ampliado em 1981 e teve mais espaço para atrações musicais ao vivo. Tornou-se um espaço muito frequentado por quem apreciava shows de *striptease* e música ao vivo, sobretudo com artistas relacionados às vertentes cafonas da música brasileira, de várias gerações, tais como Renato e seus Blue Caps, Lafayette, Reginaldo Rossi, Ronnie Von, Jerry Adriani, Wanderley Cardoso, Nelson Gonlçaves, Altemar Dutra, Wando e muitos outros.[492] Até os anos 2000, o Lapinha permaneceu como uma referência em festas para dançar e onde tocava "música do passado", boleros, sambas-canções etc.

Fora dessa segunda faixa de bares sob influência da região da Condor, existiam os estabelecimentos que tinham características parecidas, mas estavam localizados em outros bairros. Encontravam-se mais dispersos pela cidade, mas complementavam o circuito boêmio do qual a Condor era o grande centro. Em 1972, por exemplo, uma boa pedida para fim de noite era a Boate Shangri-Lá, "onde a noite vai ao encontro do Sol, sempre movimentadíssima". Era uma casa de show no bairro da Pedreira. Interessante notar que o modelo de shows que ocorria lá seguia a lógica das bandas de baile, "com o seu conjunto quase uma orquestra". Em 1972, o Shangri-Lá apresentou o carimbó, que ainda aparecia como grande novidade musical da cidade, junto com o samba e outros gêneros populares. Além desta boate, o início da década de 1970 apresentava outros ambientes concorridos na noite belenense: K-Verna, na avenida Senador Lemos, próximo à Praça Brasil; Maloca, com o Grupo Samba Rio, que reproduzia o samba carioca e trazia artistas do sul; Pagode, na avenida Alcindo Cancela com rua dos Pariquis, às vizinhanças da Condor, com "música ao vivo com o quentíssimo conjunto de Verbeno Costa", que também se apresentava na Condor; Papa Dimi, na Praça da República, onde "os boêmios de bom gosto chegam cedo e só saem no fim da madrugada"; Twist, na rodovia Belém-Ananindeua, que apresentava artistas de fora, conjuntos dançantes e o "autêntico Carimbó do Pará"; Xamego, na passagem Santa Isabel, próximo à avenida José Bonifácio, bairro do Guamá, com música ao vivo do famoso conjunto de Álvaro Ribeiro;[493] e tantas outras, como a Casa-de-Chá Corumbá, Bodega, Pop's, Brazuka, para uma "seresta", "onde há violões à disposição dos seresteiros das horas vagas"; Irakatu,

[492] ALENCAR, José. O rei da noite. *Amazônia Hoje*, Belém, ano 1, n. 2, fev. 1989. p. 16-19. Entrevista.
[493] Onde a noite é uma criança. *O Liberal*, Belém, 17 set. 1972. Col. Divirta-se e passe bem. Caderno de Domingo, p. 12.

para um "rápido show"; e o Pagode, com "músicas quentíssimas", na época com o cantor brega Alípio Martins.[494]

A observação do comportamento dos proprietários desses estabelecimentos é interessante para avaliarmos alguns aspectos da vida cultural da cidade. Já falei do caso de Carlos Santos no capítulo anterior, mas cabe também discorrer sobre os donos de bares e boates suburbanos.

A política sempre esteve perto desses homens que eram, ao mesmo tempo, agitadores culturais, mediadores, festeiros, boêmios, publicistas populares, propagandistas, radialistas, locutores, apresentadores de festas, organizadores de festejos, donos de bares e boates, radialistas de subúrbio e cantores. Aparentemente, as suas vidas como homens públicos de periferia os colocava em uma posição de visibilidade. Eram pessoas conhecidas e respeitadas nas suas ruas e bairros. Daí para a participação em alguma forma de política (institucional ou não) era um passo. Quase todos esses homens (a grande maioria desses agitadores culturais era formada por homens) acabavam exercendo algum tipo de liderança nas suas comunidades.

O próprio João de Barros, criador do Palácio dos Bares, tinha estreitas relações com o poder. Era um conhecido baratista[495] até a década de 1950 e depois continuou ligado aos novos donos do poder, quando Magalhães Barata desapareceu da cena política local. Segundo relato de sua viúva, Carmem Ribeiro, foi o próprio Magalhães Barata quem cedeu o espaço onde o seu bar foi erguido, também que foi, por influência de João de Barros, que o bairro teria recebido algumas melhorias, em particular a inauguração da Praça Princesa Izabel.[496]

Vários outros depoimentos confirmam essas relações. O seu bar foi, desde o início, um lugar de recepção de políticos importantes, onde jantares eram servidos e possivelmente articulações e acordos eram traçados. Júlio Alencar, cronista do circuito do samba em Belém nos anos 1940, resume um pouco o perfil desses homens, a partir da personalidade de João de Barros:

> Ele era uma figura histórica e de comunidade. Não era um mero comerciante ou dono de bar. Era um homem que tinha o poder do diálogo, tanto com as classes mais humildes, quanto com as classes mais categorizadas (...). Isso lhe dava um jogo de cintura muito grande. (...). Era um homem que navegava em todas as águas, que sabia receber um político ou uma pessoa mais humilde.

---

[494] O show da cidade. *O Liberal*, Belém, 29 out. 1972. Col. Divirta-se e passe bem. Caderno de Domingo, p. 14.
[495] Adepto da política do interventor e governador Magalhães Barata, que no Pará representou o modo populista de governo realizado em nível federal na personalidade política de Getúlio Vargas.
[496] RIBEIRO, Carmen *apud* LARÊDO, Salomão. *Palácio dos Bares*. *Op. cit.*

> João de Barros também colaborava com a gente humilde do bairro da Condor, que tinha poucas possibilidades econômicas. (...) acabou sendo uma pessoa querida e simpática não pelos moradores do centro da cidade como pelos do próprio bairro.[497]

Se é correto dizer que esses líderes de bairro eram pessoas que estabeleciam uma mediação política entre o subúrbio e o centro, não é menos errado falar que eles também estabeleciam uma mediação cultural entre esses dois mundos. Afinal, da mesma forma que as rádios aproximavam mundos culturais e musicais diferentes, alguns dos grandes bares da Condor aproximavam a música das "gafieiras" suburbanas ao mundo dos boêmios e políticos do centro da cidade que frequentavam o espaço.

Além do Palácio dos Bares, outro bar famoso da Condor foi o Recinto Oriental, de propriedade de Manoel Brito Rodrigues, o Nequinha. Ele é outro exemplo interessante da importância desses agitadores culturais de subúrbio. Nequinha também organizava batalhas de confetes no seu bar e nas proximidades durante o carnaval. Nos períodos normais do ano, durante a semana, divulgava filmes que iriam ser exibidos no mesmo estabelecimento nos dias de terça-feira, a partir das 20 horas. O cinema do bairro ficava assim também por sua conta. Além disso, era proprietário do que denominava "serviço de alta publicidade paraense", o Eletrosam, segundo relato de sua viúva, Maria Rodrigues.[498] O Eletrosam funcionava como uma publicidade sonora para os eventos do Recinto Oriental, mas também para anunciar o cinema das terças e outras atividades diárias. Funcionava mesmo como uma espécie de rádio local, rádio de subúrbio da qual falei anteriormente, incluindo um *cast* de locutores que apresentavam programas e shows: "Os shows, apresentados por Geju, um dos locutores do "*cast*" do Eletrosam, eram [*sic*] verdadeiros sucessos no bairro com participação de numeroso público".[499]

Não foram apenas os artistas de subúrbio que passaram por lá ou, pelo menos, não se limitaram a permanecer no subúrbio de Belém. Carlos Santos teve seu tempo de "calouro" na Condor, como afirma ainda a viúva de Nequinha: "Carlos Santos (...) foi pedir para Nequinha deixar que [*sic*] fosse ganhando experiência no microfone do famoso '*Eletrosam*'".[500] Isso ocorreu evidentemente antes de o mesmo Carlos Santos tornar-se um divulgador de outros cantores suburbanos em suas rádios e gravadora de discos.

Claro que esse tipo de acontecimento não era exclusivo do bairro da Condor, porém posso considerar que durante um pouco mais de quarenta anos entre o início dos anos

---

[497] ALENCAR, Júlio *apud* LARÊDO, Salomão. *Palácio dos Bares. Op. cit.* p. 372.
[498] RODRIGUES, Maria *apud* LARÊDO, Salomão. *Palácio dos Bares. Op. cit.* p. 153.
[499] *Idem, ibidem,* p. 154.
[500] *Idem, ibidem,* p. 154.

1950 até o final da década de 1980 o bairro funcionou como um centro de convergência da vida cultural e musical da cidade e simultaneamente foi um ponto a partir do qual determinados gostos e gêneros musicais foram difundidos. Era um bairro-síntese de uma cultura dos subúrbios e, de certa forma, antecipava as tradições que se formariam na cidade, pois agregava também elementos de fora desse subúrbio. Era lugar de encontro, tendo o mundo boêmio (no qual a prostituição ocupa um lugar importante) como elemento agregador e constituidor de sociabilidades diversas. Como espaço-síntese desses encontros (e desencontros) culturais, era também um lugar onde a música popular era produzida e reproduzida, assim como a música de fora da região era assimilada e transformada. A Condor, por suas características, era um espaço musical por excelência. Lugar de chegada e partida de artistas, aprendizados sonoros, recepção, assimilação e criação e recriação de gêneros musicais diversos, com destaque para elementos que serão importantes para a constituição das tradições locais.

Quais artistas frequentaram a Condor durante todos os seus anos de atividade? Posso citar vários, tais como Dick Farney, Nelson Gonçalves, Vicente Celestino, Altemar Dutra, Jamelão, Bob Nelson, Roberto Carlos, Cauby Peixoto, Waldick Soriano, Orlando Silva, Blecaute, Nora Nei, Osvaldo Oliveira, Pinduca, Alípio Martins, Carlos Santos, Solano e seu conjunto, Agnaldo Timóteo, Renato e seus Blue Caps, Lafayette, Reginaldo Rossi, Ronnie Von, Jerry Adriani, Wanderley Cardoso, Wando, além de conjuntos, bandas, cantores solo, que reproduziam artistas famosos ou que não chegaram a criar fama regional ou nacional.[501]

Além dos cantores mais associados ao mundo do samba, do carimbó ou mesmo dos bois e de outras manifestações populares já citadas, se observarmos atentamente os nomes ora enumerados, veremos que a maior parte dos artistas que frequentavam a Condor se filiava ao que pode ser denominado como música cafona ou brega, tal como foi discutido no capítulo anterior. O Bar do Nequinha, por exemplo, era um dos lugares que sempre recebia os artistas da geração cafona dos anos 1960/70. Era o caso de Osvaldo Oliveira, que, mesmo sendo geralmente associado à música "nordestina", era também compositor de boleros e sambas-canções que fizeram muito sucesso no Norte e Nordeste do Brasil: "Um dos nomes de sucesso com a música nordestina, como se chamava, era o paraense Osvaldo Oliveira, que, quando vinha a Belém não deixava de se apresentar também no Nequinha, de quem era amigo

[501] Esses são alguns dos nomes dos quais disponho recorrentes nas diversas fontes jornalísticas e memorialísticas sobre a Condor. Outros tantos passaram pelos bares e boates do bairro, mas estes parecem ser os mais significativos para quem frequentava o local.

particular". Além dele, outros artistas locais passaram por lá, tais como Alípio Martins, que "participou de shows, bem como Eli Farias, Pinduca e até mesmo Carlos Santos". Este último, como já vimos, começou "ganhando experiência no microfone do famoso '*Eletrosam*'".[502]

Osvaldo Oliveira, também frequentava outros bares do bairro, como era o caso do Mangual do Patesko, ou simplesmente Patesko, que era o apelido de Manoel Mirando Silva, seu proprietário. O bar era muito conhecido pelo tipo de comida que oferecia, pois era especializado em alguns pratos regionais, como o casquinho de mussuan e de caranguejo, comidas muito apreciadas no Norte do Brasil. O primeiro contrato de trabalho de Osvaldo Oliveira foi justamente no Patesko e, tempos mais tarde, sua presença neste lugar ficou registrada em uma canção na qual o compositor descreveu a saudade de sua terra natal, em uma época em que estava no Sudeste do país por conta da carreira artística:

> A saudade apertou não posso ficar
> Vou rever minha gente
> Abraçar meus parentes
> Na Belém do Pará
> (...)
> Não é que eu queira
> Falar mal da Guanabara
> Pois sou pau-de-arara
> E me dei muito bem aqui
> Mas estou doido pra comer farinha d'água
> E pegar um tamuatá ensopado no tucupi
>
> Chegando lá vou matar minha vontade
> Comendo na minha cidade
> O prato mais pitoresco
> E reunir aquela turma camarada
> Pra comer caranguejada
> Na barraca do Patesko.[503]

Osvaldo Oliveira dizia que o Mangual do Patesko era frequentado mais pela "plebe", enquanto a elite frequentava mais o Palácio dos Bares. Se isso é verdade, não posso deixar de lembrar que ao redor do Palácio dos Bares existiam os bares pequenos, botecos, baiucas etc., que viviam em sua órbita, alguns deles oferecendo música ao vivo quando possível. Ou seja, ao que parece, tanto em bares mais elitistas como em alguns mais populares a música ao vivo era comum.

Esse aspecto dava um caráter peculiar à Condor em comparação a outros lugares da cidade. Sobre o Palácio dos Bares, relembra o músico e ator Cleodon Gondim: "No salão principal, tocavam as orquestras, havia música ao vivo todos os dias, o que era muito raro fora do circuito dos grandes hotéis da cidade. Nem mesmo as boates grã-finas apresentavam shows

[502] RODRIGUES, Maria *apud* LARÊDO, Salomão. *Palácio dos Bares. Op. cit.* p. 154.
[503] OLIVEIRA, Osvaldo *apud* LARÊDO, Salomão. *Palácio dos Bares. Op. cit.* p. 387.

da qualidade do que se via na Condor".[504] Neste particular, a música para dançar e de origem caribenha tinha espaço de destaque:

> Vinham artistas de todos os quadrantes, especialmente do Caribe, com suas rumbas e seus requebros. Todo mundo dançava, todo mundo frequentava, menos as moças e senhoras da sociedade, que se mordiam de preconceito e talvez, no mais fundo do absoluto íntimo, mordiam-se até mesmo de inveja do fascínio das damas da noite.[505]

A música que tocava na Condor era, portanto, a música dançante: rumbas, boleros, merengues, sambas, carimbós (a partir da década de 1970), com destaque para a influência da música latino-americana, do Caribe. Algumas vezes, esse conjunto heterogêneo de música (do ponto de vista do ritmo ou gênero) era visto e definido como "música de bailes", "de conjuntos", "de orquestra" ou mesmo "de cabaré". Essas categorias são comumente encontradas nas memórias e entrevistas que disponho. Isso ocorre em especialmente ao se referirem às festas frequentadas pelos grupos populares, do subúrbio. Assim também descreveu a imprensa no final da década de 1970: "Quase todos os bares, ali, funcionavam com música ao vivo. Conjuntos que tocavam musicas de Cabaret das mais escrachadas e bem ao gosto dos frequentadores do bairro". Essa música era tocada pelas orquestras locais ou por atrações de fora da região, trazidas pelos bares maiores, que de vez em quando "mandavam buscar atrações do sul do País, proporcionando assim shows para onde se locomoviam multidões".[506]

O Palácio dos Bares, como um dos maiores estabelecimento do local, tinha sua própria orquestra, muito elogiada pelos frequentadores e mesmo por outros músicos, que a consideravam de alto nível técnico. Paulo André Barata, por exemplo, quando ainda adolescente, costumava frequentar a Condor e o Palácio dos Bares com o intuito de ver esses artistas e aprender um pouco da música popular. Ele lembra do grupo *Armandinho e seus big boys*, banda base da boate de João de Barros, e afirma que esse grupo teve uma influência muito grande no tipo de música tocado em Belém: "era um conjunto da maior importância de música caribenha, eles tocavam muita música caribenha, muito merengue".[507] Nesse sentido, a sua produção musical teria sido fortemente influenciada pela música feita na Condor e por seus artistas:

> A Condor exerceu um fator preponderante no tipo de música que eu faço, porque lá recebi influência do Caribe, através do merengue. Nós íamos para estes lugares,

[504] GONDIM, Cleodon *apud* LARÊDO, Salomão. *Palácio dos Bares*. *Op. cit.* p. 251.
[505] *Idem, ibidem,* p. 251.
[506] Condor: o lado alegre da noite suja. *Observador Amazônico,* Belém, n. 7, jul. 1979. p. 7.
[507] Depoimento de Paulo André Barata, Belém, 31 mar. 2006.

> porque a grande música no Pará não tocava no Pará Clube nem na Assembleia Paraense e, sim, nos guetos.
> (...)
> A primeira vez que estive lá sabia que ali se fazia a grande música no Pará, a música que vinha do Caribe.[508]

Além da boa música da Condor, a dança era um atrativo à parte, como já foi dito. Não são raros os depoimentos e fontes jornalísticas que reforçam o papel central tido pela dança nas boates da Condor e em toda a cidade. Belém foi e é até hoje uma cidade que valoriza sobremaneira a dança como forma de sociabilidade entre as pessoas. A proximidade com o Caribe e a influência de sua música sobre a região talvez explique isso ou, talvez, essa característica explique o sucesso tido por gêneros como o merengue, que fincou raízes na cidade, passando a ser produzido por artistas locais. Tomo mais uma vez Paulo André Barata para confirmar este fato. Ele afirma: "Eu não ia atrás de sexo na Condor, eu ia atrás de dança".[509] E mais: "Uma vez vi uma dançarina cubana chamada Gleydes Ibañes. Ela tinha a alcunha de 'liquidificador que baila'. A mulher era um azougue e me impressionou profundamente".[510] Outros tantos como Fernando Luiz Pessoa consideram que lá fizeram a "pós-graduação" em dança: "Foi lá que aprendi todos os traquejos, porque não havia inibição".[511]

Se a Condor ocupou um espaço particular na história da cultura e da música em Belém durante várias décadas do século XX, a ponto de eu poder defini-la como um bairro-síntese da vida boêmia da cidade e um espaço de mediação cultural, existiam ainda outros importantes espaços de sociabilidade e produção/circulação musical. São as "sedes" de bairros, que até hoje se encontram presentes na vida dos subúrbios de Belém, as quais complementavam a vida cultural da cidade, pois cada bairro tinha entre quatro a cinco unidades que participavam ativamente de todas as frestas populares. No primeiro capítulo mostrei uma sede fictícia criada no romance *Subúrbio*, de Nélio Reis, no bairro da Pedreira. Agora, migrando para o importante e popular bairro do Jurunas, descreverei um pouco mais de perto alguns exemplos desses espaços.

---

[508] BARATA, Paulo Andre *apud* LARÊDO, Salomão. *Palácio dos Bares*. *Op. cit.* p. 391.
[509] *Idem, ibidem,* p. 391.
[510] *Idem, ibidem,* p. 394.
[511] PESSOA, Fernando *apud* LARÊDO, Salomão. *Palácio dos Bares*. *Op. cit.* p. 230.

“Sedes” de subúrbio

Nos bairros periféricos, as sedes de clubes, ou simplesmente “sedes”, como costumam ser chamadas, desempenharam por diversas vezes um papel agregador nas comunidades. Por outro lado, por meio delas, é possível perceber as manifestações de desarmonias internas nas populações suburbanas. Nelas, realizavam-se as mais importantes e populares festas de cada rua, de cada paróquia, de cada vizinhança ou de cada região da cidade. Essas sedes poderiam funcionar como centros comunitários, que, muitas vezes, prestavam determinados serviços de assistência social aos seus associados e à comunidade em geral. Algumas vezes, além da assistência social, eram associações desportivas que desenvolviam durante o ano todo atividades e torneios envolvendo todo o bairro ou vários bairros de Belém. Nessas situações, poderiam fazer parte de um clube de futebol profissional ou amador. Em alguns casos, as sedes eram associações ligadas a alguma categoria profissional, a um sindicato ou a uma associação de trabalhadores de uma determinada empresa. Outras vezes, elas tinham surgido nas proximidades de igrejas de bairro, faziam parte da paróquia e realizavam festas de santo, assim como demais atividades de lazer da comunidade. Em outras tantas situações, as sedes surgiram apenas como lugar de realização de festas, bailes dançantes, bingos, aniversários, casamentos, batizados, comemorações cívicas ou mesmo festas em períodos comuns do ano. Muitas das atividades de lazer e entretenimento, das festas especiais das comunidades, carnaval, Círio de Nazaré, comemorações de campeonatos esportivos ocorriam no espaço dessas sedes. Algumas delas eram sede de uma escola de samba, ou ficavam próximas a um curral de boi-bumbá, ou as duas coisas ao mesmo tempo. As possibilidades são múltiplas e a quantidade de sedes espalhadas pela cidade seria impossível de ser quantificada se se considerar todo o século XX, incluindo aquelas que existem ainda e as que desaparecerem.

Para termos uma ideia das sedes mais importantes a partir da segunda metade do século XX, basta citar parte da listagem realizada por pesquisadores do projeto *Sonoro Paraense*, que se encontra disponível na página eletrônica de mesmo nome na internet. Lá são citadas por bairro algumas das mais significativas sedes da cidade. Entre elas, estão: no bairro do Canudos, a Sede do Bangú; na Cremação, o Dancing, o Beira-Mar, a sede Norte Brasileiro, o Esporte Club, a Sede da Caixa e a sede dos Servidores Públicos Municipais; no Guamá, temos o Estrela do Norte, o Clube dos Carroceiros, O Milionário, Sede do 11 Bandeirinhas, o Paraense Esporte Club, o Asa Branca e o 20 De Março; no distrito de Icoaraci, temos o

Impala, o Itamaraty, o Santa Rosa, a Sede do Cruzeiro, a Sede do Olaria Esporte Club e a Sede do Pinheirense Esporte Club; no bairro do Jurunas, aparecem o São Miguel, a sede da escola de samba Rancho Não Posso Me Amofiná, a Associação dos Peixeiros, a Sede do Aliança, o São Domingos e o Imperial; na Pedreira, tínhamos o Estrelinha, o Império de Samba Pedreirense, a Sede do Alegria Esporte Club, o 18 de Dezembro, o 15 de Novembro, o Iris Recreativo Club e o Santa Cruz; em bairros de periferia um pouco mais novos, como a Terra Firme, temos a Sede do Terra Firme, o Tapera, o Vascão e o Chapéu De Palha. A lista poderia prosseguir quase que interminavelmente.[512]

Para explicitar atuação dessas sedes na vida cultural do subúrbio de Belém, tomo como exemplo a trajetória de duas das mais antigas, ambas situadas no bairro do Jurunas: o Imperial e o São Domingos.

O Imperial Esporte Clube surgiu em 23 de agosto de 1935. Sua origem está associada a um clube de futebol, formado por operários que trabalhavam no Curtume Gurjão, localizado no bairro do Jurunas. A maior parte de seus fundadores era desse bairro e trabalhava na mesma empresa. No mesmo ano da fundação do clube, com algumas dificuldades, o pequeno grupo de associados conseguiu comprar a sua primeira sede no valor de 120 mil réis. A localização era na atual rua Roberto Camilier, esquina com a rua dos Caripunas. Como a maior parte das casas e construções do subúrbio de Belém, essa primeira sede foi construída em madeira e com algum acanhamento.

O clube era inicialmente associado à Liga Atlética Suburbana Paraense, entidade que reunia as agremiações esportivas do subúrbio. Mas, além das atividades propriamente esportivas, o clube fornecia desde o início alguns tipos de assistência aos seus associados, como o auxílio funerário e de saúde.

Em 1936, em decorrência de uma cisão em outro clube do bairro, o São Domingos, o grupo dissidente foi incorporado ao Imperial, aumentando, desta forma, o seu número de filiados. Essa entrada de novos sócios fez com que o clube conseguisse captar uma maior quantidade de recursos e mantivesse uma fase de prosperidade, que se prolongaria por algum tempo. Em 1939, o Imperial adquiriu o terreno onde foi construída a atual sede (na rua Conceição). Em 1943, comprou um terreno que ficava anexo à nova sede, onde construíram o ginásio de esportes e, em 1950, foi erguida uma nova sede, no terreno novo, ainda de madeira.

[512] Parte desta lista e outras sedes de outros bairros podem ser acessadas no site do *Projeto Sonoro Paraense*; outros tantos nomes foram ouvidos em entrevistas e fontes que apresentei no decorrer deste trabalho. Conferir: *Projeto Sonoro Paraense*. *Op. cit.*

Nesse mesmo ano, o clube esboçou as bases de um programa de assistência comunitária "voltado para as camadas menos favorecidas" do Jurunas.[513] Em 1955, outras mudanças ocorreram. O Imperial passou a ser oficialmente uma Sociedade Esportiva e Beneficente, com a adoção definitiva da prática do esporte amador e ampliação do caráter assistencial do clube. Foi a fase "inteiramente voltada para assistência comunitária e para o esporte amador".[514] Em 1975, seus mil associados tinham direito a assistência medica, dentária, farmacêutica e funerária. O clube cobrava mensalidade de 5 cruzeiros "apenas". As promoções sociais (festas, eventos, bailes etc.) eram o que garantia a maior parte do dinheiro que sustentava seu caráter beneficente na década de 1970: "As nossas promoções sociais são que nos têm permitido desenvolver, o mais eficazmente possível, o nosso trabalho assistencial", afirmava o diretor financeiro na época.[515]

A atuação comunitária e assistencial do clube foi comprovada inúmeras vezes pelo envolvimento de seus diretores no apoio a questões ligadas ao bairro. Um exemplo disso ocorreu quando parte do espaço foi cedida para abrigar a Escola Estadual de 1º Grau "Camilo Salgado" sem que fosse exigido pagamento da Secretaria de Educação do Estado: "Felizmente, sempre que necessário, o Imperial não mede esforços no sentido de cooperar em qualquer trabalho comunitário".[516] O mesmo ocorreu com a cessão de espaços do clube, sem cobrança de ônus, ao Movimento Brasileiro de Alfabetização (MOBRAL) e ao Projeto Minerva, encabeçados pelo governo federal.

Assim, na década de 1970, o Imperial atendia não somente a seus associados, mas também a "pessoas reconhecidamente pobres" ou "pessoas necessitadas e estranhas ao clube".[517] Mesmo enfrentando algumas dificuldades, conseguiu ampliar suas atividades assistenciais e culturais, o que levou a sua diretoria a comprar, a prestações, o tão sonhado terreno para a construção da sede campestre na região de Águas Brancas, município de Ananindeua, em 1975.

No que diz repeito às atividades culturais, o Imperial atendia ao gosto popular suburbano. Em entrevista a um de seus mais antigos diretores em atividade, pude ter acesso a

[513] As informações até aqui baseiam-se na seguinte fonte: Este é o Imperial, um clube raro e bom. *Gol*, Belém, 1975. p. 24. (Recorte da revista cedido a mim por um dos diretores do Imperial, o senhor Arlindo Nazarethno Leitão, em 5 de março de 2010).
[514] *Idem*, p. 25.
[515] Fala de Almiro Dias da Costa, na época diretor financeiro do Imperial. *Idem*, p. 25.
[516] *Idem*, *ibidem*, p. 25
[517] *Idem*, p. 25.

alguns dados sobre a presença de festas, aparelhagens e grupos musicais na história da sede.[518]

O senhor Arlindo Leitão informou-me que muitas das grandes aparelhagens de Belém tiveram sua estreia no espaço do Imperial. Entre as que passaram por lá, ele citou o *Tupinambá,* o *Fluminense,* o *Tuxaua,* o *Flamengo,* o *Santa Rosa,* o *Alve-Azul,* o *Brasil Gigante,* o *Crocodilo* e, mais recentemente, o *Pop Saudade,* que é umas das aparelhagens especializadas em "música do passado" ou "bailes da saudade". As festas temáticas, como as que ocorriam na "quadra junina", também eram comuns. A quadra de esportes do clube era muitas vezes cedida para a realização de "arraiás" juninos como o "arraiá do Tio Mário", o "Forró Forrado" e o "Chapéu de Couro". Essas foram atrações que se tornaram famosas no bairro do Jurunas e em áreas de influência.[519]

Até a década de 1970, a tendência de maior parte das festas populares era a apresentação de bandas ao vivo. Só mais tarde, as aparelhagens vão hegemonizar o cenário festivo urbano. Entre as bandas e conjuntos antigos que tocaram no Imperial, Arlindo faz lembrar a Banda Internacional, Banda do Pinduca, Cleide Moraes, Uarilow, Simão Jatene, quando fazia participações na Banda Sayonara, além de outras. A Banda Internacional, por exemplo, mantinha a formação tradicional de conjuntos de baile típicos de Belém até a década de 1970 e era especializada em tocar "jaze".

Pinduca, o "Rei do Carimbó", foi um grande frequentador do Imperial. Em alguns momentos de sua carreira, teve até duas bandas, sendo que uma se especializou em carimbó e outra em carnaval. Ambas passaram pelo Imperial em momentos diferentes do ano. Um nome representativo dos artistas cafonas nacionais citados foi Waldick Soriano. Segundo Arlindo Leitão, Soriano chegou a ser "sócio benemérito" do clube e, quando vinha a Belém, mesmo que fosse fazer shows em outros lugares, passava pelo Imperial, onde frequentemente cantava de graça. Alem dele, outros nomes nacionais estiveram na sede jurunense, sendo possível citar Orlando Silva, Nelson Gonçalves e o paraense Osvaldo Oliveira.

Sobre a presença de bandas "ao vivo" nos clubes suburbanos, há que se fazer uma rápida consideração. Segundo Antonio Maurício Dias da Costa, nos bairros suburbanos era mais comum a presença de sonoros do que de orquestras no contexto dos anos 1950. As "orquestras", "jaze" ou "bandas de baile" de sucesso na cidade preferiam se apresentar nos "clubes sociais" dos bairros mais nobres. Para ele, "as festas suburbanas eram o espaço por

[518] Refiro-me a: Depoimento de Arlindo Nazarethno Leitão, Belém, 5 mar. 2010.
[519] Imperial tem mil sócios, é o mais querido do bairro. *O Liberal* , Belém, 27 maio 1987. *Jornal dos Bairros*, ano 1, n. 24, 1987. p. 7.

excelência de apresentação dos sonoros e *picarpes* da cidade".[520] Porém, considerando os depoimentos de músicos populares, como Pinduca, e a fala do Sr. Arlindo Leitão sobre o caso do Imperial, tudo indica que essa hegemonia dos sonoros/aparelhagens deve ser um pouco relativizada. As transformações do cenário musical de Belém podem ser percebidas na fala de Arlindo Leitão. Ele argumenta que já "houve a época das bandas", mas que já há alguns anos as aparelhagens dão mais lucro para quem promove os eventos: "Se tiver uma festa com uma banda dentro do Imperial e uma festa com aparelhagem no São Domingos, ta cheio lá e aqui... Só vem o que não dá lá...".[521]

Parece-me que as aparelhagens conviviam com as bandas até o momento em que as primeiras passaram a ser mais baratas, em virtude das inovações tecnológicas, possivelmente a partir dos anos 1980. Não podemos esquecer ainda o caso da Condor, que era um bairro onde havia desde bares mais elitizados até "inferninhos" populares e onde a presença de bandas era muito comum desde os anos 1950. Dessa maneira, acredito que essas sedes de subúrbio também eram um dos espaços importantes para produção e reprodução de gostos musicais e constituições de tradições musicais suburbanas e populares, por meio tanto de bandas como de sonoros e aparelhagens. Eram lugares que recebiam artistas "nacionais" do mundo cafona, como Waldick Soriano, e artistas do mundo das bandas de baile e do carimbó comercial, como Pinduca.

O circuito das aparelhagens, ao qual já me referi no capítulo 3, hoje prepondera sobre boa parte das antigas sedes. Consequentemente, o tecnobrega hegemoniza-se nestas festas. Isso mostra um elemento interessante no que diz respeito ao tema das tradições musicais a partir de Belém. O tecnobrega, como a vertente musical mais nova do mundo brega atualmente, predomina no cenário musical de Belém, forçando, inclusive, sua entrada na tradição musical local, mas há também parte da população dos subúrbios que não aprecia as "festas de aparelhagem", nem o gênero musical mais comum nelas na atualidade.

Essa é uma tensão importante e também está relacionada a uma questão geracional. Muitas sedes atualmente realizam festas de aparelhagem para arrecadar verbas para sua manutenção, efetivando festas "de música do passado" para atender ao público hegemonicamente mais antigo.[522] Há questões temporais e de *status* em torno dessa

[520] COSTA, Antonio Maurício Dias da. Festa e espaço urbano: meios de sonorização e bailes dançantes na Belém dos anos 1950. *Op. cit.* p. 395.
[521] Depoimento de Arlindo Nazarethno Leitão, Belém, 5 mar. 2010.
[522] Para exemplificar com a situação de outro bairro, tomo o caso da Terra Firme, onde existem dois lugares onde a "música do passado" é cultivada. O bar Cantinho da Saudade, que é visto pelos seus frequentadores como um lugar mais calmo, sem violência, só de "música boa" etc. O segundo lugar é a Sede da Terra Firme, que já existe há mais de seis décadas, onde todas as segundas-feiras ocorrem "bailes da saudade" muito requisitados.

diferenciação de festas de aparelhagens e de bandas. O tempo das festas de "jaze", de conjuntos, de bandas, seria o tempo mais recuado, que remonta até mais ou menos a década de 1970 ou 1980; e o tempo das aparelhagens iniciar-se-ia mais ou menos com a década de 1980 em diante. É como se as festas atuais de baile da saudade representassem um tempo antigo, que seria o das bandas e conjuntos, de pessoas que hoje são mais velhas e dispõem de outro *status* social (real ou fictício). Daí que Arlindo Leitão, referindo-se às festas do Imperial nos dias de segunda-feira, quando ocorrem os "bailes da saudade", argumenta: "é uma coisa diferente, uma coisa social".

Uma "festa social" de um clube de subúrbio é hoje uma festa de músicas antigas, das vertentes do gosto popular, quais sejam: boleros e sambas dos anos 1950, Jovem Guarda, cantores cafonas nacionais dos anos 1970, cantores bregas nacionais e paraenses dos anos 1980, carimbós e lambadas nacionais e internacionais dos anos 1970 e 1980. Em algumas situações, ocorre a popularização de músicas novas, atuais, que são feitas ao "estilo antigo". É muito comum observar que músicas produzidas hoje, mas que são "românticas" ou têm um arranjo e andamento que lembram os bregas antigos, sejam consideradas como música "do passado", "de seresta", e acabam participando do repertório do que seria considerado um "baile da saudade". Existem, portanto, músicas do presente que, pela sua organização orquestral, andamento e tematização mais romântica, são entendidas como "música do passado". Teríamos, desse modo, uma diferenciação que é temporal ("jaze", conjuntos e bandas *versus* aparelhagens de hoje); geracional (o gosto dos velhos *versus* o gosto dos novos); e de *status* (festas sociais possivelmente de uma geração já estabelecida *versus* festas mais "bagunçadas", "violentas", excessivamente "agitadas" de uma geração jovem e não estabelecida, com "músicas que só falam besteiras", hoje hegemonizadas pelo tecnobrega).[523]

Há também notícias esparsas nas entrevistas que realizei de que algumas empresas de aparelhagens sonoras acabam se hegemonizando pelo poder econômico que detêm. Algumas sedes são compradas ou arrendadas por essas empresas, que passam a dar outro caráter para o que antes era uma área de comunidade, com atividades esportivas, assistenciais e recreativas. Nas últimas décadas, de acordo com seu crescimento em tecnologia, tamanho e maior capacidade de atividade nos circuitos musicais suburbanos, as aparelhagens maiores tornaram-se um aspecto da indústria cultural local. Essas grandes aparelhagens, que representam um número pequeno dentro do conjunto, de acordo com meu ponto de vista, não

[523] Esse quadro foi construído não apenas a partir da entrevista de Arlindo Leitão e de outros entrevistados durante a minha pesquisa, mas também a partir da observação do mundo cultural suburbano em inúmeras ocasiões, em uma constante observação participante.

poderiam mais ser vistas apenas como uma modalidade de circulação de cultura do mundo da hipermargem. Devem ser mais adequadamente entendidas como um extremo desse mundo, onde os interesses do capital e, portanto, da "indústria cultural" em sentido clássico, tendem a concorrer em condição de superioridade ao mundo da cultura popular massiva suburbana.

Está fora de meus objetivos nesta tese adentrar ao tema do poder econômico das aparelhagens e de seu papel junto às comunidades de bairros suburbanos. Fica, contudo, a observação de que a relação do mundo cafona/brega mais antigo com o mundo brega atual, o mundo da cultura tecnobrega, não é uma linha reta e sem atritos. Fatores de ordem temporal, geracional e de *status*, bem como o poder econômico que exercem as grandes aparelhagens, estabelecem diferenciações dentro da continuidade da tradição popular suburbana. Seja como for, estou, ainda assim, falando de um mesmo mundo cultural, o mundo do gosto popular suburbano, que se transformou e se complexificou durante todo o período estudado nesta tese. E as sedes tiveram e têm um lugar importante nesse cenário.

Há ainda dois outros elementos que precisam ser considerados a partir do caso das sedes de subúrbios. Um deles é a questão de que, dentro dos bairros, existiam sedes de *status* diferentes. A outra questão é que uma mesma sede poderia apresentar festas de *status* diferentes (independente do tema das transformações temporais do brega antigo para o tecnobrega).

O Imperial, de um modo geral, era um clube mais fechado em relação à assistência social, pois até a década de 1970 atendia principalmente seus sócios, e foi ampliando sua ação a partir daí. Do ponto de vista das festas e atividades culturais, no entanto, havia uma maior abertura para o público geral do bairro e da cidade. As sociedades beneficentes e clubes esportivos geralmente tinham dois tipos de eventos: aqueles exclusivos para os associados e os eventos abertos. Como foi dito, parte da renda do clube era obtida pela arrecadação das festas que atraíam a comunidade como um todo, mesmo as pessoas não sócias. Além disso, também ocorriam festas realizadas por terceiros, que alugavam a sede para eventos. Na década de 1980, às sextas-feiras eram realizadas as "festas sociais", das quais participavam os associados e convidados especiais. Aos sábados e domingos, a sede era aberta aos moradores do bairro.[524] Nos dias hodiernos, às segundas-feiras acontecem os "bailes da saudade", que seriam as festas "sociais", no dizer de seu diretor. E, em alguns momentos, ocorrem também "festas de aparelhagem", onde predomina um público mais amplo e jovem, que segue o circuito musical do tecnobrega.

[524] Imperial tem mil sócios, é o mais querido do bairro. *Op. cit.* p. 7.

O caso do São Domingos ajuda a entendermos melhor essas questões. O São Domingos era mais antigo, fundado em 1915 por cinco pessoas, entre elas algumas de *status* elevado na comunidade, como o professor Francisco Tomé da Rocha Moraes, dono do Cartório Moraes, e o padre Inácio Magalhães, da capela que deu nome à sede.[525]

De modo geral, as atividades realizadas no São Domingos eram similares às efetivadas pelo Imperial e por tantos outros clubes que existiam no bairro do Jurunas, porém havia algumas especializações em cada uma dessas instituições. Janjão Mamede, que era um dos sócios do clube, diz, por exemplo, que em se tratando de carnaval o São Domingos não tinha rivais nas décadas de 1950 e 1960:

> O São Domingos era o clube suburbano mais badalado e promovia inesquecíveis "assustados momescos" e mesmo com a forte concorrência do Imperial, Casa dos trabalhadores de Peixe do Pará e Clube Milano (altos do macaco branco) sempre tinha o salão lotado, às vezes dois mil foliões.[526]

Em uma entrevista que realizei com Mamede, ele complementou essa informação e disse que o São Domingos fazia um dos melhores carnavais populares de toda Belém, não só no Jurunas. Suas festas carnavalescas atraíam gente de toda a cidade. O Imperial, por sua vez, liderava em "festas dançantes", quando predominava o bolero, em uma época na qual o cavalheiro não podia se aproximar demasiadamente do corpo da dama na hora da dança.[527]

O Imperial, segundo suas informações, seria mais "familiar", sendo aparentemente o mais aristocrático dos clubes do bairro do Jurunas. A diretoria social e o porteiro, por exemplo, costumavam impedir a entrada de mulheres conhecidas no bairro como prostitutas ou que tinham "má fama" na vizinhança. As danças de corpo colado podiam sofrer a pena de expulsão da sede. A vigilância moral parecia ser mais rigorosa do que o que ocorria no São Domingos, afirma Janjão Mamede.[528]

Segundo o depoimento de Benedita Alves dos Santos, "só dançava 'moça' no Imperial!". Ela narrou uma situação em que presenciou uma mulher ser barrada em uma festa naquele clube em razão de ser uma conhecida frequentadora da escola de samba *Rancho Não Posso Me Amofiná*. Na década de 1960, o *Rancho* era considerado uma "gafieira" por parte da população da cidade e seus frequentadores não eram bem vistos no Imperial. Naquela

---

[525] São Domingos Esporte Clube: uma tradição de sete décadas. *O Liberal*, Belém, 27 mai. 1987. Jornal dos Bairros, ano 1, n. 24, 1987. p. 4.
[526] MAMEDE, J. *Antonte, ontem e hoje*. *Op. cit.* p. 19.
[527] Depoimento de Janjão Mamede (Inálio Jamil de Moraes Mamede, Belém, 12 out. 2012. Entrevista realizada pelos professores Ms. Tony Leão da Costa (UEPA) e Ms. José do Espírito Santo Dias Júnior (UFPA), com participação de Benedita Alves dos Santos (nascida em 23 agosto de 1944) e João Alves dos Santos (o Saracura, com 75 anos na época dessa entrevista), proprietários do Bar Castanheira, amigos de Janjão Mamede, moradores antigos do bairro do Jurunas.
[528] *Idem.*

conjuntura, a referida mulher, citada na fala de Benedita Alves dos Santos, já tinha um filho e era o que se costumava chamar de "mãe solteira". Em outras palavras, era uma mulher que não era oficialmente casada – fato que poderia ser condenado pelos olhares mais conservadores da sociedade. Apesar de ter ido acompanhada de seu namorado à festa, não pôde lá permanecer e foi convidada a se retirar. Dos clubes do Jurunas, o Imperial era considerado pela população local como o mais "familiar" e menos popular.

Esta informação consta também na fala do Sr. Arlindo, confirmando a impressão dos demais entrevistados. Ele defende a ideia de que o Imperial deveria ser organizado, evitando-se posturas consideradas de "baixo nível", para que, se um dia ocorresse alguma visita de frequentadores de clubes aristocráticos e do centro da cidade, como da Assembleia Paraense, do Clube do Remo ou do Paysandu, tais visitantes saíssem com a impressão de que a sede jurunense era tão boa e organizada quanto as de seus clubes.

De tal forma, existia uma espécie de aristocracia de subúrbio – tal como vimos no caso da pedreira, no romance de Nélio Reis, discutido no primeiro capítulo desta tese. Isso ocorria igualmente em se tratando de eventos diferentes realizados em um mesmo clube. Esse segundo ponto fica claro quando os entrevistados falam dos vários tipos de festas que ocorriam durante o ano. No São Domingos, por exemplo, existia a Festa das Flores, a Festa de Independência e a festa de aniversário do clube. Nestes eventos, o traje era de gala e o ambiente era mais "social". Arlindo fala também das festas reservadas aos associados do Imperial e do rigor que existia nestes eventos, considerados de gala. Mesmo o "Rei do Carimbó", Pinduca, lembra que chegou a tocar em festas de *status* diferentes nos mesmos clubes suburbanos. Lembra-se das festas de posse de diretoria, aniversário de clubes etc., onde todos tinham que se vestir a caráter, em oposição às festas corriqueiras que aconteciam durante o ano nas quais a roupa era comum.[529]

As sedes mostravam as divisões socioculturais internas nas comunidades suburbanas, mas, salvo raríssimas exceções, no que concerne ao gosto musical, o repertório dessas festas era mais ou menos o mesmo. Imperial, São Domingos, Rancho Não Posso Me Amofiná e tantos outros clubes suburbanos cultivavam, de maneira geral, os mesmo gostos pela música "povão". Representavam um microcosmo de um ambiente bem maior que ocorria em toda a cidade. Tinham as mesmas bandas e conjuntos se apresentando na fase da música ao vivo. Posteriormente, receberam os mesmo sonoros e aparelhagens na fase das festas de aparelhagem, o que mostra que, embora existindo certas hierarquias entre os frequentadores

[529] Depoimento de Pinduca (Aurino Quirino Gonçalves), Belém, 7 mar. 2008.

de sedes de clubes suburbanos, o seu gosto musical e sua cultura geralmente faziam parte de um complexo mais ou menos uniforme, uma cultura e um gosto popular partilhados pela maioria. As sedes de subúrbio completavam o circuito boêmio, cultural e musical da cidade de Belém, faziam parte de uma mesma rede de conexões e cultivo de gostos populares que contribuíam para formar uma determinada territorialidade sonora hegemônica à cidade, territorialidade esta que estava fincada na cultura popular da hipermargem de Belém.

Os "bregas" por eles mesmos

Antes de tudo, é preciso entender como, nesse processo longo de constituição de uma linhagem da música povão a partir de setores marginais da cultura local, essa vertente estabeleceu também um sentimento de autorreconhecimento e uma narrativa de sua própria história. A partir da fala de alguns de seus representantes, falarei agora um pouco sobre a imagem que o próprio mundo brega tem atualmente de si mesmo. Inicialmente, tomo como exemplo um artigo escrito por Júnior Neves, cantor e compositor de brega, que foi publicado em um importante espaço de divulgação desse tipo de música na internet, o *site Brega Pop*.[530] Seu texto é intitulado "Brega: de 1980 a 2005: do Brega Pop ao Calypso do Pará".

Posso dizer que esse documento talvez seja a primeira tentativa de construção de uma visão histórica de conjunto do brega paraense, na perspectiva de alguém que faz parte desta história, se reconhece como um "bregueiro" e estabelece uma memória compartilhada pelos demais agentes que também pertencem a este mundo cultural.

Júnior Neves argumentou que no pós-Jovem Guarda teria surgido nacionalmente o "gênero popular (povão)". Essa vertente teria sido "oriunda e paralela à jovem guarda" e apresentava "forte apelo popular". No Pará, este movimento musical teria ganhado força exatamente na década de 1980. Seu declínio consolidou-se no início da década de 1990, quando, sem apoio da mídia (principalmente a rádio), o brega teria decaído e passado a depender apenas das aparelhagens, das publicidades sonoras e de poucos cantores que permaneceram atuantes. A partir desse momento, o brega perdeu espaço para outros gêneros

[530] Conferir: NEVES, Júnior. *Brega*: de 1980 a 2005: do Brega Pop ao Calypso do Pará. Disponível em: <http://www.bregapop.com/servicos/historia/327-jr-neves/58-do-brega-pop-ao-calypso-do-para-jr-neves>. Acesso em: 3 abr. 2010.

populares, sobretudo para o "axé *music*" baiano. Em meados da década de 1990, surgiria uma nova geração da qual ele mesmo fez parte.

Na primeira geração do brega, destacariam-se os seguintes nomes: Alípio Martins, Juca Medalha, Luiz Guilherme, Teddy Max, Mauro Cotta, Francis Dalva, Míriam Cunha, Carlos Santos (que, segundo Neves, foi "um dos precursores e recordista no Pará, em vendas de discos de 'LAMBADA'"), Ari Santos, Os Panteras, Waldo César, Solano e seu conjunto, Vieira e Banda, Fernando Belém, Beto Barbosa, Ditão, além dos maranhenses Ribamar José, Beto Douglas e Adelino Nascimento (que moraram e gravaram seus primeiros discos no Pará). Sua geração teria retomado a força do brega nos anos 1990 e seria formada por Tonny Brasil, Kim Marques, Edilson Morenno, Adilson Ribeiro, Nilk Oliveira, Edinho, Alberto Moreno, Marcelo Wall, Tarcísio França e Chimbinha. Todos estes foram capitaneados pelos sucessos de Roberto Villar, que teria sido o responsável pelo retorno das músicas bregas às rádios paraenses e brasileiras.

Neves afirma que de uma geração para outra ocorreram mudanças na forma do brega, as quais seriam: na segunda fase, o andamento das músicas tornou-se mais rápido e absorveu a influência de guitarras caribenhas, daí sua comparação com o calipso; apresentava "mais suingue, logo, bem mais sensual e alegre ao dançar"; entre 1996 e 1997, surgiria uma nova safra de artistas familiarizados com o novo ritmo; letras e música ganham "conotação mais universal" e haveria um "equilíbrio entre letras leves e românticas, ritmo alucinante e qualidade nas gravações". Apesar de admitir essas mudanças no "ritmo" entre as duas gerações, o texto de Júnior Neves expressa um claro sentido de continuidade entre os novos e os antigos cantores de brega do Pará. As transformações ocorridas não impediram que o autor do texto se sentisse continuador das gerações mais antigas do brega.

Por fim, o autor questionou-se sobre os porquês de o brega não ter entrado no circuito da grande indústria musical nacional, tentando oferecer algumas sugestões. Para ele, o nome "brega" seria o principal problema. Neves argumentou que, no Pará, o termo brega tem um sentido positivo para os seus apreciadores, mas para o público de fora do estado ou de fora do Norte e Nordeste, outros nomes poderiam ter mais chance de fazer sucesso. Teria sido o caso da estratégia da Banda Calypso, que preferiu não usar essa palavra em seus discos, apesar de ser conhecida no estado como uma banda de brega. Em meio ao lamento em razão dos limites comerciais do brega, Neves mostrou as características regionais do "gênero" e delineou uma genealogia, que começaria mais efetivamente com a geração da década de 1980. Naquele momento, teria surgido o que ele chamou de "primeiro 'movimento do ritmo brega'".

O texto de Neves é um dos exemplos de como a memória do brega foi construída como tradição própria no Pará e passou a apresentar uma autoimagem. No caso de Júnior Neves, neste texto em particular, o termo "brega" ainda não aparece com uma conotação positiva, mas sim como um obstáculo para o sucesso nacional. Em outros termos, seria como se Júnior Neves estivesse dizendo que a palavra "brega", como sinônimo de "mau gosto", teria dificuldade para adentrar no mercado e na tradição da música popular brasileira a partir do padrão estético hegemônico, que, como procurei mostrar, em boa parte estava assentado na "triagem" da Bossa Nova e da MPB. O termo, neste caso, ainda carrega uma identidade com efeito negativo, construída pela negação do nome atribuído, na medida em que se reconhece a existência de um determinado grupo, uma determinada tendência ou linhagem musical, com personagens e datas estabelecidas, mas se faz a partir de uma palavra que injuriaria ou ofenderia esse mesmo conjunto, segundo a interpretação de um indivíduo de dentro dessa tradição. Seja como for, esse texto possivelmente inaugurou uma reflexão sobre o mundo brega em geral no seio de seus próprios agentes e iniciou um debate que permanece até hoje.

Para se ter uma ideia disso, basta se verificar a grande quantidade de artigos eletrônicos feitos por músicos, jornalistas e pesquisadores, que podem ser encontrados no *site* *Brega Pop*. Esse *site* pode ser considerado um dos principais veículos de divulgação e reflexão sobre o brega e suas versões mais recentes, sobretudo o tecnobrega. Nele, além de artistas, DJs e jornalistas ligados ao "movimento" do brega, encontram-se também textos de pesquisadores como Antônio Maurício Dias da Costa, Hermano Vianna, Paulo Murilo Guerreiro do Amaral e o poeta e pesquisador veterano João de Jesus Paes Loureiro. É, portanto, um dos veículos responsáveis pela escrita da história e da memória do brega no Pará.

Da visão negativa em relação ao termo "brega", a autoimagem do "movimento" chegou à construção de uma significação positiva e a um refinado detalhamento das terminologias e subgêneros que estariam nesse mundo. Isso pode ser percebido em outro texto, desta vez escrito pelo guitarrista lambadeiro e produtor cultural Manoel Cordeiro, pelo cantor e compositor Tonny Brasil e pelo autodenominado pesquisador de música brega Carlos Alberto Aguiar. Trata-se do artigo "Glossário bregueiro", que, por sua importância para meus argumentos, apresento na íntegra:

> Brega: É um ritmo de músicas dançantes, bem ritmadas e de variado estilo balançado; o brega é a dança. O Brega é um ritmo paraense originário do calipso americano, identificado com a dança, também chamada de brega, mas de origem paraense. O Brega é uma dança paraense. É tocado e dançado com muita originalidade, colado corpo no corpo ou no vai e vem.

> Brega Calipso: É uma versão regionalizada da música americana no estilo chacundum. É a liberação das guitarras com visível centralização do som do Caribe.
>
> Brega Rasgado: É o brega das batidas mais fortes, introduzida pelos músicos paraenses.
>
> Brega Pop: São os componentes do rock. É um ritmo de batidas mais suaves, identificado no brega romântico; o amor é explícito em todas as suas artimanhas.
>
> Brega Dance: É baseado nas músicas dance dos anos 80, logo depois da discoteca, com os funks verdadeiros e com muito trabalho de contra-baixo.
>
> Brega Sarro: É o brega feito com humor. É a curtição que cria os personagens da região.
>
> Brega Melody: É o brega com a batida romântica, pra se dançar mais agarrado. É uma tendência do ritmo tratado num brega feito com arte, poesia e beleza.
>
> Techno Brega: É uma musica feita exclusivamente com mixagens. Possui implementos do Techno europeu, com batida mais acelerada. Na verdade o Techno Brega é a modernização do Brega Calipso, sendo todo produzido e mixado por recursos eletrônicos. Sua batida é originária do eletroritmo sendo adicionadas guitarradas e muitos arranjos de teclado. Seu enredo varia de composições satíricas a músicas que falam do mais íntimo sentimento tocando no fundo dos corações. Esse novo ritmo tem como principal características as coreografias que são aceleradas, compostas de jogos de braço, muitos giros e agilidade. (Fonte: www.bandatecnoshow.com).
>
> Eletro Melody: É um dos sub-gêneros do tecnobrega, variante eletrônica do Brega, principal ritmo das festas e Aparelhagem do Pará. O Eletromelody tem como características as batidas mais fortes e graves, com teclados mais ácidos com grande influência da eletrohouse de Benny Benassi e David Gettha, no Pará os destaques do estilo são David Sampler, Marlon Branco e Gang do Eletro, formado por Maderito e o DJ Waldo Squash. (fonte: http://bailetropical.wordpress.com)
>
> Tecnno Reggae: É o Reggae, mas é programado, sequenciado, com contra-baixo de Reggae e bateria de Brega.
>
> Brega Hard Core: É fundamentado em cima do Rock para praticantes de esportes radicais (skate, surf, etc). É uma mistura de "surf music", com guitarra destorcida, mas com contra-baixo de brega.[531]

Temos aqui uma definição objetiva do que seria o brega, ao invés da problemática do nome, sendo definido principalmente como dança local, paraense. Nem uma noção sobre o preconceito em relação ao termo aparece. A referência à música caribenha não poderia deixar de ocorrer, mas os autores lembram também de outras fontes, como o *rock*, o *funk* e as vertentes da música eletrônica dos anos 1980 em diante. Observe-se ainda que o glossário é feito pelo autores citados acima, mas também apresenta contribuições de outras bandas de brega, como pode ser percebido nas citações de páginas da internet constantes no texto. São várias falas do mundo brega se autocategorizando. Além disso, o que é muito interessante, os

[531] AGUIAR, Carlos Alberto; CORDEIRO, Manoel; BRASIL, Tonny. *Glossário bregueiro*. 199-2013. Disponível em: <http://www.bregapop.com/servicos/historia/314-glossario/34-glossario-bregueiro-carlos-alberto-aguiar-manoel-cordeiro-e-tonny-brasil>. Acesso em: 15 abr. 2013.

artistas passaram a assumir uma identidade de "bregueiros", como fica claro desde o título do artigo em questão. Em um mesmo artigo, bregueiros antigos, como Manoel Cordeiro – pertencente a uma geração que iniciou suas atividades por volta do final da década de 1970 – e grupos novos, como a banda de tecnobrega Gang do Eletro – um grupo representativo das tendências mais recentes do brega –, dividem espaço para definir um conjunto musical, que, mesmo apresentando uma série de modalidades internas heterogêneas, se reconhece como uma vertente ou tradição musical.

Importa observar, ainda, que a consciência de si do mundo brega chegou a um ponto de refinamento na caracterização dos subgêneros. Os bregueiros não só criaram uma identidade musical, como percebem as nuances e diferenças dentro de seu próprio mundo. Cada denominação funciona como um detalhamento em um conjunto heterogêneo. Temos aí personagens de diferentes gerações, ritmos, arranjos e orquestrações, tematizações poéticas, que são unificados em um mesmo "glossário" do mundo brega. A partir da década de 2000, enquanto as vertentes mais novas do brega tomavam a cidade, o debate sobre o mundo brega se aprofundou. Era comum ouvir bandas e cantores anunciando a criação de um novo "ritmo", muitas vezes apenas a partir da elaboração de uma dada temática poética do brega eletrônico. Grosso modo, hoje essa variedade de "bregas", particularmente as vertentes mais novas, é popularmente conhecida e definida apenas com o "tecnobrega" ou "eletromelody". Aqui, para efeito de simplificação da análise, continuarei chamando as vertentes mais novas e eletrônicas do mundo musical brega em geral de "tecnobrega".

Considero que o fato de existir um glossário brega, se, por um lado, mostra a variedade real ou imaginada de "subgêneros" dentro do "gênero" maior, por outro evidencia que esse mundo se entende como um lugar particular, à parte, dentro das tradições musicais já existentes. Esse mundo brega incorporou uma variedade de gêneros musicais, de temáticas, de ritmos e de formas de dança. Ele funcionaria mais ou menos como uma tradição paralela, um "complexo cultural" da "música povão", o equivalente do mundo brega ao que é a MPB na tradição hegemônica da música popular brasileira,[532] incorporando uma gama de formas heterogêneas, que, no entanto, estão associadas a um mundo suburbano e de "povão", a um gosto sedimentado na vivência da hipermargem, do subúrbio, da cultura popular periférica e marginal. Em resumo, é um tipo de cultura do povo que se expandiu para um campo mais amplo ao se tornar música popular.

[532] Como já discuti, o termo "complexo cultural" foi empregado por Marcos Napolitano em sua análise da influência da MPB na tradição musical nacional. Conferir: NAPOLITANO, Marcos. *Música e História. Op. cit.* p. 72.

Desse modo, a música brega historicamente construiu uma memória e uma narrativa de autoconsciência de tradição no pensamento dos seus próprios músicos. O gosto popular, pelo menos no campo da música popular, elaborou alguma reflexão sobre si mesmo e construiu uma identidade alternativa às tradições mais relacionadas às ideias de "boa música", "autenticidade", "pureza" etc. Temos aí uma forma de consciência da cultura de hipermargem, que se manifesta no campo da música popular e na elaboração de uma tradição. Obviamente que essa tradição só se elaborou subterraneamente com o passar das décadas, enquanto uma cultura popular suburbana massiva se constituía e reforçava códigos, temas e experiências. Em outros termos, a experiência histórica da hipermargem possibilitou a construção de uma imagem e narrativa escrita e sonora de si mesma, à medida que uma dada territorialidade da cultura popular e sonora se fazia estabelecer.

Se aqui estou argumentando que essa música é pautada em uma territorialidade sonora que se expandiu – na verdade, transbordou das margens para toda a cidade –, creio que cabe definir alguns conceitos, até o momento usados de forma bastante livre. Trato agora das ideias de "territorialidade sonora", "paisagem sonora" e "lugar". Voltemos à hipermargem como territorialização.

A palavra território vem o do latim, *territorium*, e deriva de *terra*, significando a ideia de "pedaço de terra apropriado". É um espaço incorporado por um ou mais atores sociais, demarcado e definido por relações de poder, em suas várias dimensões. Para muitos autores, o que define o território em primeiro plano é exatamente seu caráter político, já que é fundamentalmente um "campo de forças, *as relações de poder espacialmente delimitadas e operando, destarte, sobre um substrato referencial*".[533]

Antes de qualquer definição, é bom esclarecer que todo território é resultado de um processo histórico e cultural, e que não representa uma essência, um matéria-prima acabada, mas, ao contrário, varia de acordo com aspectos culturais e temporais das formações socioespaciais. As características de um território dependem ainda da combinação de relações, que levam em conta fatores de ordem interna (decorrentes de suas características físico-sociais próprias) com fatores de ordem externa (relacionados às estruturas sociais mais amplas), que incorporam o território na sua dinâmica. Cada território deve, assim, ser compreendido como uma "parte de uma totalidade espacial".[534]

---

[533] SOUZA, Marcelo Lopes de. O território: sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento. In: CASTRO, I. *et al*. (Org.). *Geografia*: conceitos e temas. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. p. 97, grifos do autor.

[534] ALBAGLI, Sarita. Território e territorialidade. In: LAGES, Vinícius; BRAGA, Christiano; MORELLI, Gustavo (Orgs.). *Territórios em movimento*: cultura e identidade como estratégia de inserção competitiva. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Brasília: SEBRAE, 2004. p. 27.

Segundo Rogério Haesbaert, desde o início, o conceito de território apresenta uma dupla conotação, pois representava simultaneamente um espaço onde (e a partir do qual) as relações sociais se constituem e também imprimem um simbolismo da posse e do domínio. Assim:

> o território nasce com uma dupla conotação, material e simbólica, pois etimologicamente aparece tão próximo de *terra-territorium* quanto de *terreo-territor* (terror, aterrorizar), ou seja, tem a ver com dominação (jurídico-política) da terra e com a inspiração do terror, do medo – especialmente para aqueles que, com esta dominação, ficam alijados da terra, ou no "territorium" são impedidos de entrar. Ao mesmo tempo, por outro lado, podemos dizer que, para aqueles que têm o privilégio de plenamente usufruí-lo, o território pode inspirar a identificação (positiva) e a efetiva "apropriação".[535]

No que diz respeito à cultura, assunto que nos interessa mais diretamente neste trabalho, pode-se dizer que o território é o espaço do vivido, do valor de uso, das trocas simbólicas, da construção de significados, assim como é também o campo da dominação político-econômica, tanto em sentido de microrrelações como em sentido mais tradicional (o poder do Estado ou do Capital, por exemplo). Portanto, "todo território é, ao mesmo tempo e obrigatoriamente, em diferentes combinações, funcional e simbólico, pois as relações de poder têm no espaço um componente indissociável, tanto na realização de 'funções' quanto na produção de 'significados'".[536]

De acordo com meu objetivo nesta tese, é necessário fazer ainda uma associação entre "território" e "lugar". Há uma tendência em se pensar o lugar como "espaço de unidade e continuidade do acontecer histórico", um espaço da vizinhança, por exemplo, onde algum nível de sociabilidade mais próxima se estabelece e a identidade é maior do que a fragmentação. Ele seria mais ou menos o oposto à ideia de "rede", considerado geralmente como "espaço dos fluxos e das descontinuidades" do mundo global, das conexões macrossociais.[537] Para Rogério Haesbaert e Ester Limonad, território poder ter uma noção mais ampla do que a de lugar e rede, mesmo que elas se confundam por muitas vezes. Em outros termos, se pensarmos o espaço como relacional e constituído de relações sociais, "os espaços dos fluxos (ou das redes) e o espaço dos lugares não podem ser dissociados, porque o espaço social não existe sem fluxos e redes". No território, em termos gerais, caberiam regiões onde as relações fossem mais contíguas e solidárias entre os indivíduos, assim como caberiam, não necessariamente como oposição, regiões onde as relações socioespaciais

[535] HAESBAERT, Rogério. Território e multiterritorialidade: um debate. *GEOgraphia*, Niterói, ano IX, n. 17, p. 19-45, 2007. p. 20.
[536] *Idem*, p. 23.
[537] HAESBAERT, Rogério; LIMONAD, Ester. O território em tempo de globalização. *Etc..., espaço, tempo e crítica*, v. 1, n. 2(4), p. 39-52, 15 ago. 2007. p. 44.

caracterizassem-se mais pelas relações de dominação, conflito ou poder, em sentido mais tradicional. Assim, o lugar "é uma das formas de manifestação do território, e embora no *lugar* não se privilegiem os fluxos e as redes, estes não podem ser vistos em contraposição a ele".[538] Para refletir sobre meu objeto, poderia pensar que o lugar da cultura popular, uma das formas de sua territorialidade, tem ou teve uma dinâmica cultural própria, pautada na cultura da hipermargem, mas que em alguns momentos se expandiu para campos mais amplos, passando a participar de uma rede.

Parece-me interessante também a noção de lugar elaborada pelo geógrafo Milton Santos. Assim ele o define:

> No lugar – um cotidiano compartido entre as mais diversas pessoas, firmas e instituições – cooperação *e* conflito são a base da vida em comum. Porque cada qual exerce uma ação própria, a vida social se individualiza; e porque a contiguidade é criadora de comunhão, a política se territorializa, com o confronto entre organização e espontaneidade. O lugar é o quadro de uma referência pragmática ao mundo, do qual lhe vêm solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, através da ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade.[539]

O território, para Milton Santos, mesmo em contextos de globalização, expansão de valores econômicos liberais opressores, racionalizadores, hegemonizantes (que se percebe no contexto geopolítico contemporâneo, momento este que provocou as reflexões deste autor), pode ser também campo para novas realidades, divergentes, contrárias a esse processo: "Mesmo nos lugares onde os vetores da mundialização são mais operantes e eficazes, o território habitado cria novas sinergias e acaba por impor, ao mundo, uma revanche".[540] O território, assim, é o espaço tanto das relações horizontais como das verticais ou, em outros termos, dos lugares contíguos e dos lugares em rede, respectivamente. Em um processo de imposição e resistência que caracteriza a contemporaneidade mundializada, afirma Milton Santos:

---

[538] *Idem*, p. 44. Observe-se ainda que, de acordo com a geografia humanista, o lugar seria uma instância particular do espaço geográfico. Os geógrafos ligados a essa tendência estão "interessados na subjetividade da relação homem-ambiente" e, grosso modo, "admitem que o lugar permite focalizar o espaço em torno das intenções, ações e experiências humanas – desde as mais banais até aquelas eventuais ou extraordinárias – e que sua essência é ser um centro onde são experimentados os eventos mais significativos de nossa existência: o viver e o habitar, o uso e o consumo, o trabalho e o lazer etc.". In: CABRAL, Luiz Otávio. Revisitando as noções de espaço, lugar, paisagem e território, sob uma perspectiva geográfica. *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, v. 41, n. 1-2, p. 141-155, abr./out. 2007. p. 148.

[539] SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. (Coleção Milton Santos, 1). p. 218.

[540] SANTOS, Milton. O retorno do território. *OSAL: Observatorio Social de América Latina*, Buenos Aires, ano 6, n. 16, p. 251-261, jun. 2005. p. 255.

> As horizontalidades serão os domínios da contigüidade, daqueles lugares vizinhos reunidos por uma continuidade territorial, enquanto as verticalidades seriam formadas por pontos distantes uns dos outros, ligados por todas as formas e processos sociais.
> O território, hoje, pode ser formado de lugares contíguos e de lugares em rede: são, todavia, os mesmos lugares que formam redes e que formam o espaço banal. São os mesmos lugares, os mesmos pontos, mas contendo simultaneamente funcionalidades diferentes, quiçá divergentes ou opostas.[541]

Para Milton Santos, o lugar é potencialmente um símbolo de resistência. Há, na sua teorização, um claro engajamento e uma opção política contra-hegemônica inspiradora, que será incorporada neste trabalho. Temos, assim, um território em sentido amplo, global, com múltiplas relações de poder, pertencimento, fronteiras e intercâmbios. E temos também um território subterrâneo, o território como lugar, um lugar como outro espaço da narrativa da história da cultura local. Esse lugar é também uma localização específica, em uma variedade de escalas (casa, rua, vizinhança, bairro, cidade), com características humanas e físicas próprias que o distinguem de outros lugares, mas não o isolam, pois sempre existem relações entre diferentes lugares e territórios, no que concerne ao território global. Ele é um espaço de significado, construtor de identidades individuais e coletivas, espaço de familiaridade e enraizamento, criação de hábitos e rotina e, consequentemente, um espaço de constituição de elementos culturais e sonoros.

Os lugares manifestam-se cultural e musicalmente, podem ser constituidores de referências sonoras e de determinados tipos de tradições da cultura popular. Mesmos que os lugares sejam vazados de relações com outros lugares e com escalas de dominação (por exemplo, na relação lugar *versus* redes, segundo a perspectiva de Milton Santos), ele é ainda um espaço que se constitui inicialmente como peculiar, em comparação a outros lugares e outras escalas de poderes. Nesse sentido, os lugares, como constituidores de referência culturais e sonoras, são também manifestação de territorialidades culturais e sonoras específicas, como se pode ver no caso dos territórios suburbanos em Belém durante todo o período que pesquisei até aqui. A hipermargem é tanto um território figurando como campo de poder, vivo de significação e práxis cultural, quanto um lugar como potência de uma nova narrativa, ambivalente, híbrida, fragmentada, vazada, mas localizável e enunciadora de uma outra tradição e um outra história popular.

O subúrbio como lugar (como sentido filosófico de resistência ao hegemônico global) e como território particular (como espaço de uma territorialidade prática, uma relação política de pertencimento) de cultura popular manifesta-se por uma dada sonoridade. Com o

[541] *Idem*, p. 256.

decorrer do tempo, essa sonoridade claramente mudou enquanto signo peculiar, mas nunca deixou de ser um signo identificado como suburbano, periférico e marginal. O boi-bumbá, o carimbó, os batuques, as músicas que se incorporaram ao subúrbio belenense (merengue, bolero, cúmbia) e se sedimentaram no brega são a identidade sonora do subúrbio. Essa identidade constituiu-se e incorporou-se no subúrbio e, a partir dele, pôde ser incorporada por toda a cidade, em um movimento de ampliação das fronteiras territoriais da cultura e música popular.

Considero o território sonoro primário como o lugar original de nascimento/constituição de uma identidade sonora. É lugar em sentido de espaço mais ou menos peculiar, não isolado, mas diferente de outros lugares. Espaço mais profundo de significado e sentido de pertencimento. Teoricamente, aproximar-se-ia muito mais do sentido filosófico de lugar conferido por Milton Santos. Esse lugar é um território sonoro, no sentido político de território que está presente nas formulações da geografia. Território como ambiente efetivo de territorialidades, de uma práxis. Ele não é homogêneo no seu todo, já que, como qualquer espaço de relações sociais, manifesta conflito, mas é constituído majoritariamente por signos comuns internos do que por signos divergentes. O subúrbio, por exemplo, é por natureza o lugar onde originalmente os gêneros musicais que estudei aqui mais se manifestaram.

Todo território manifesta-se na prática histórica de uma territorialidade. O que significa isso? A territorialidade compreende as relações sociais estabelecidas no e a partir do território. São relações que compreendem a noção de pertencimento, de delimitação de limites e fronteiras a partir das necessidades constituídas pelos indivíduos e por coletividades em função de um determinado espaço, de um território. O termo foi inicialmente emprestado das ciências da natureza e tinha como definição uma área de vivência e de segurança, um nicho, onde os grupos animais estabeleciam morada, a partir de um determinado ambiente ecológico. Nas ciências humanas, a territorialidade evoluiu para uma conceituação menos determinista como utilizada pela acepção ambiental, passando a ser entendida como uma relação humana, que envolve "a preocupação com o destino, a construção do futuro, o que, entre os seres vivos, é privilégio dos humanos". Apesar da dificuldade e complexidade do conceito, Sarita Albagli conseguiu defini-lo de forma mais ou menos abrangente e precisa:

> Territorialidade refere-se, então, às relações entre um indivíduo ou grupo social e seu meio de referência, manifestando-se nas várias escalas geográficas – uma localidade, uma região ou um país – e expressando um sentimento de pertencimento e um modo de agir no âmbito de um dado espaço geográfico. No nível individual, territorialidade refere-se ao espaço pessoal imediato, que em muitos contextos

> culturais é considerado um espaço inviolável. Em nível coletivo, a territorialidade torna-se também um meio de regular as interações sociais e reforçar a identidade de grupo ou comunidade.[542]

O que quero dizer até aqui é que temos o "lugar" como potência filosófica de um "outro" mundo subalterno, um mundo que é também outra narrativa da cidade, outra história da cidade e outra cultura da cidade. É a hipermargem como lugar de outra tradição popular complexa, uma tradição musical, mas que não se limita a isso, pois é também uma tradição da cultura popular e da vivência do povo. Não deixa de ser outra narrativa de Belém, do Pará, do Norte e do Brasil. Não deixa de ser também outra narrativa de globalidade, de estética, de gostos e de como os cânones escondem outros mundos da cultura. Essa narrativa talvez não se expresse propriamente em uma identidade, em termos clássicos, como uma fronteira nítida e um autorreconhecimento político nítido, como já discuti no primeiro capítulo. Mesmo assim, esse lugar tem uma forma de falar, uma maneira de dizer as coisas, um "sotaque" que se manifestam em signos culturais e sonoros da cultura da hipermargem.

Esse lugar com potencial de um ser subalterno, obviamente que existe na prática, é um território com todas as características ora citadas. E esse território apresenta um conteúdo que representa a ação humana em si, a vida, um pertencimento, a territorialidade e, no nosso caso, uma dada cultura popular e sonora. Temos uma sonoridade específica, temos uma dada "territorialidade sonora". Essa territorialidade tem um determinado timbre, ritmo, andamento, arranjo, textura, extensão, densidade, que não se confundem de imediato com outros territórios musicais. Esse "sotaque" multiforme e heterogêneo, mas, ao mesmo tempo, identificável como um ser, é, em si mesmo, a sua "plenitude" como canção e/ou música popular. E é em si mesmo a constituição de "triagens" formadoras de tradições.

Mas o que vem a ser uma territorialidade sonora? Não estaria eu falando de "paisagem sonora", tal como definido por Schafer, em *A afinação do mundo* e em outros escritos?[543] Nos últimos tempos, vários estudos no campo da geografia e da história cultural e da música têm elaborado reflexões a partir da ideia de "paisagem sonora". Prefiro o termo "territorialidade sonora", pois considero mais interessante o tema das "relações de poder" que a palavra território nos coloca para o entendimento da cultura e da música. Para que isso fique mais claro, é necessário primeiramente entender a própria noção de paisagem na fase de sua formulação e sua incorporação nas ciências sociais. Assim, antes de discutir a relação

[542] As duas citações seguidas são de: SANTOS, Milton; SILVEIRA, Maria Laura *apud* ALBAGLI, Sarita. Território e territorialidade. *Op. cit.* p. 28.
[543] SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. *Op. cit.*

"territorialidade sonora" *versus* "paisagem sonora", tenho que fazer mais uma digressão para entender a história da categoria paisagem.

A paisagem surgiu na pintura europeia durante o nascimento da modernidade ocidental, entre os séculos XV e XVI, e foi fruto da redescoberta artística da natureza no processo de ruptura com as concepções teológicas medievais. Nesse momento, ocorreu também uma valorização da própria natureza, do meio natural em si, que, para além das representações pictóricas, passou a ser observada com outros olhos, como objeto de prazer estético. Essa dimensão estética do conceito de paisagem permaneceria por muitos séculos, sendo ainda encontrada nos debates entre especialistas no início do século XX e mesmo contemporaneamente, quando ocorre uma retomada da importância do termo especificamente no campo da geografia. No pensamento social, no século XVIII, a paisagem apareceu como a "fisionomia de uma dada área, a sua expressão visível".[544] Os viajantes do século XIX, com seus relatos sobre terras desconhecidas da mentalidade europeia, ampliaram o conceito para o equivalente à composição de um dado território na combinação de elementos naturais e humanos. Ainda no século XIX, na Alemanha influenciada pelo pensamento romântico, a geografia institui-se como disciplina científica, e a paisagem, apesar de não apresentar um sentido preciso e único, passou a ser entendida ora como uma porção limitada da superfície da terra, com características particulares que lhes davam unidade, ora como a aparência da terra da maneira como era percebida, apreendida, por um observador. Esses dois sentidos serão importantes para o entendimento do conceito de paisagem nos dias atuais. A partir daí, evoluiu-se para outras tendências, algumas mantendo uma perspectiva mais morfológica e outras associando a "paisagem" ao espaço como composição da natureza e da ação humana, o que aproximou o conceito ao termo "região", popularizado no início do século XX.[545]

A geografia foi o campo do conhecimento responsável pela difusão do conceito de paisagem nas ciências sociais e, por longos anos, este termo deu um sentido de unidade às preocupações teóricas e metodológicas do pensamento geográfico. O último quartel do século XX viu o renascer do interesse pela paisagem, vindo acompanhado por uma mudança de perspectiva analítica, sobretudo entre os geógrafos. Da paisagem objetiva, como porção do espaço geográfico abrangido com o olhar, vai-se cada vez mais à paisagem como modo de ver, percepção subjetiva do sujeito sobre o espaço. A primeira vertente é mais forte junto aos geógrafos ligados à geografia física ou com preocupações ambientais e ecológicas, em vários níveis. A segunda tendência é a predominante na geografia como um todo, mais comum nas

[544] SALGUEIRO, Teresa Barata. Paisagem e geografia. *Finisterra*, ano XXXVI, n. 72, p. 37-53, 2001. p. 40.
[545] *Idem.*

várias vertentes da geografia humana, entre os geógrafos das representações, humanistas e ligados à chamada escola do comportamento e do espaço vivido. Para esses estudiosos, a paisagem apresenta-se principalmente como uma construção intelectual a partir da percepção e vivência em um território. Assim:

> Na geografia humana verifica-se o acentuar do facto da paisagem ser um território visto e sentido, cada vez mais subjectivo e elaborado pela mente. O enfoque centra-se no indivíduo, nas suas práticas e nas representações que elabora do mundo exterior, as quais condicionam, por sua vez, o comportamento.[546]

Na atualidade, há uma crescente "busca social da paisagem", em vários campos da atividade humana, não só na geografia como também em áreas do conhecimento mais ligadas às artes, tais como a literatura, a fotografia, a pintura e mesmo a arquitetura. Ao mesmo tempo, as abordagens no campo das ciências sociais têm valorizado outras perspectivas ou dimensões da percepção da paisagem, tais como as paisagens sonoras, as olfativas, as táteis e as biográficas.[547]

Feita essa digressão, volto a Schafer e à "paisagem sonora" propriamente dita. Ela é entendida como um "ambiente sonoro" ou "qualquer porção do ambiente sonoro visto como um campo de estudos".[548] Essa perspectiva parece-me inspirada na definição de paisagem como porção do espaço observável. Evidentemente, uma porção do espaço ou uma porção do ambiente sonoro, observável ou audível, respectivamente, necessitam de um mapeamento ou algum tipo de "notação" para aferir qualidade visual/sonora ao campo observado. A paisagem sonora ou visual é sempre um ambiente cartografável, fotografável, descritível em termos plásticos, uma marca no espaço ou no som, que, por consequência, é também uma marca no tempo. Há certamente, subjacente a isso, uma noção de ação histórica, mas me parece bastante frágil e imóvel. Não é à toa que Schafer propõe como melhor forma de notação das paisagens sonoras o olhar de cima, cartográfico, somado à audição de fato dos ambientes sonoros. Sobre isso, ele argumenta:

> A melhor maneira de examinar uma situação de campo é fazê-lo de um nível mais alto. O cartógrafo medieval fez isso subindo as mais altas montanhas, e os pintores maneiristas da Renascença expandiram as vistas de suas pinturas fazendo o mesmo. Sem dúvida uma das maiores invenções do homem foi a projeção aérea em cartografia.[549]

---

[546] *Idem*, p. 45.
[547] GASPAR, Jorge. O retorno da paisagem à geografia. *Finisterra*, ano XXXVI, n. 72, p. 83-99, 2001.
[548] SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo. Op. cit.* p. 366.
[549] *Idem*, p. 186.

Há um recorte imagético, fotográfico, mesmo em se tratando de "paisagens sonoras". É importante não perder de vista que o autor está consciente disso e estabelece como primeira regra que o mais importante de qualquer coisa é a audição: "se não puder ouvi-la [a paisagem sonora], suspeite".[550] Contudo, em termos de quadro racionalizável ou descritível, os modelos cartográficos expostos pelo autor, mesmo que reconhecidos como diversos e incompletos, ainda são importantes quando trabalhados em conjunto com a audição propriamente dita. O mapa é um dado importante para o entendimento da paisagem sonora, e o olhar de cima, fotográfico ou cartográfico, parece ocupar um espaço importante nisso, junto com a audição propriamente dita.[551]

Para meu trabalho, porém, é mais importante o olhar de dentro, ou de baixo, isto é, dos personagens envolvidos e construtores de determinados mapa e espacialidade sonora. Melhor dizendo, de determinada territorialidade sonora. A territorialidade sonora, tal como a territorialidade entendida pelos geógrafos, implica relações de poder, de pertencimento e de demarcação de fronteiras – mesmo que essas fronteiras nunca sejam absolutas ou impermeáveis e mantenham certas relações (de contato, conflito e/ou trocas) com outros territórios. Há também um sentido de pertencimento dos sujeitos dentro do limite territorial-sonoro, assim como há uma noção de exterioridade e reconhecimento de sua especificidade sonora por outros sujeitos, de fora, digamos, desse território sonoro. Os limites, assim, são sempre definidores de pertencimento e familiaridade, bem como de reconhecimento externo, feito pelo olhar do "outro". Esse território sempre é um campo de forças vivas, das ações dos agentes envolvidos (internos e externos) e, como qualquer fenômeno social, é histórico. Logo, os limites territoriais sonoros são historicamente determinados, podendo mudar no tempo, de acordo com as transformações sociais. Todo território sonoro é sempre a história afetiva, efetiva e concreta de territorialidades sonoras em movimento. Uma territorialidade sonora é, assim, por definição, um acontecimento: é um território sonoro historicizando-se (uma redundância necessária!) ou, talvez, uma historicidade sonora territorializando-se (outra redundância necessária!).

Importa observar ainda que dentro de territórios sonoros os sujeitos sociais mantêm certa heterogeneidade, diversidade e "desvios". Não há, dessa forma, apenas um gosto musical e nem se produz apenas uma música padrão em um determinado território, mas há uma tendência sonora e musical hegemônica, que, por vezes, unifica ou pelo menos

[550] *Idem*, p. 187.
[551] Para não sermos injustos com o autor, é bom não perder de vista que ele está interessado no som, e nas paisagens sonoras, como fenômeno mais amplo do que a música ou a música popular. Daí que a cartografia pode ser muito mais importante para ele do que para meus objetivos.

aproxima as diversidades dos sujeitos individuais. Assim, por exemplo, por mais que nem todos os moradores dos subúrbios de Belém sejam declaradamente apreciadores do brega, e mesmo que o brega seja ele mesmo diverso e dividido em várias vertentes (divisões geracionais, de ritmo, de letra etc.), há uma tendência claramente observável em todos os tipos de documentos históricos analisados de que, nos subúrbios de Belém, historicamente, o brega hegemoniza-se no gosto e no consumo popular. Ele é uma unidade visível dentro de um campo de diversidades, como diria Peter Burke.[552] Essa tendência sonora e musical hegemônica pode ser, e é muitas, vezes apreciada por pessoas de fora do território sonoro. Porém, a participação dessas pessoas "de fora" não chega a ser um elemento definidor dessa relação. Esse fenômeno faz parte da existência de permeabilidades das fronteiras, algo que existe nas fronteiras, mas é menor do que elas mesmas. Como se viu no decorrer desta tese, o som sempre vaza para além de suas fronteiras e, nesse processo, pode ser mais ou menos assimilado pelo mundo externo. Essa relação faz parte da história individual das territorialidades sonoras. Cada caso é um caso. No caso do tecnobrega nos dias de hoje, não houve simplesmente um vazamento, mas houve, de fato, um transbordamento de uma territorialidade sonora e musical para dentro do conjunto da cidade. Nesse processo, o próprio signo territorial-sonoro transforma-se, na medida em que é incorporado por outros agentes e passa a ter outras vivências dentro da tradição global local.

A territorialidade sonora é, assim, a relação dos sujeitos sociais e históricos com o ambiente sonoro em um dado território. Contemporaneamente, sobretudo nas sociedades informadas pelos modernos meios de comunicação de massa, a música popular tem um lugar especial na constituição de territórios sonoros. Ela, no entanto, não corresponde à totalidade do território sonoro, pois, como se sabe, é muitas vezes influenciada pelo "lugar", pelos seus sons, pelo timbre das vozes das pessoas, dos animais e dos objetos sonoros existentes em

[552] Essa questão nos faz lembrar do tratamento dado por Peter Burke à evidência da diversidade da cultura popular durante a Idade Moderna, em seu estudo clássico sobre o tema. Quando Burke argumenta, com justiça, que a cultura popular é recortada em subculturas populares (derivadas de diferenciações de sexo, idade, região, ecologia, língua, atividade profissional etc.), seu critério para verificar diversidades acentuadas na unidade da cultura popular geral é assim descrito: "Sempre que vários contrastes coincidem, poder-se-ia ver uma diferenciação cultural relativamente aguda" (BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna. Op. cit.* p. 93). Ninguém pode negar que isso é um elemento diferenciador de subculturas populares dentro da cultura popular geral, porém falta ainda definir-se o que caracteriza a cultura popular geral em relação à cultural da elite, à economia ampla, à sociedade e outras instâncias do social. Sé é possível caracterizar a cultura popular como heterogênea, é necessário que se faça o mesmo esforço para definir padrões de entendimento do que lhe dá (também) unidade. Afinal, fala-se de cultura popular, logo, ela deve ser alguma coisa a mais do que o fato de ser múltipla. No mesmo sentido, mesmo reconhecendo que um território sonoro sempre será consolidado por uma relação precária, pois sempre será heterogêneo, diverso e modificável, o que o define em última instância é mais o fato de ele ser o que é do que ser o múltiplo de si mesmo. Em outros termos, o que lhe define é a identidade histórica que o conforma, delimita e o corporifica, frente a outras territorialidades sonoras. O que o define é uma hegemonia de elementos sonoros identificáveis.

dado território.[553] Mesmo assim, para atendimento à minha proposta neste trabalho, são a música e a musicalidade, muito mais do que o som em sentido amplo, os elementos mais importantes. Interessam-me, em particular, os territórios musicais, para uma definição mais apurada, e suas relações com a construção de tradições musicais a partir da cidade de Belém.

Um território sonoro contém um "lugar" musical, definido como ambiente de familiaridade de sons (e mais ainda, músicas) e relações sociais mediadas pelo som, entendido e reconhecido pelos habitantes desse lugar. Contém também as transformações efetivas da história do lugar, do seu relacionamento com os agentes externos (a relação efetiva e a tensão mais ou menos conflitiva, que diferencia o que é de fora e o que é de dentro, em última instância) e de suas transformações e relações próprias, com uma ambiência própria e independente, até certo ponto. Por ser uma relação de poder, um território sonoro é sempre um movimento, uma relação, uma multiplicidade de relações globais, frutos da história dos homens e mulheres em seu devir, mas que se configura, para efeito de análise, como um campo de relação dos homens e mulheres com seu ambiente sonoro e, mais especificamente, musical.

A música é apenas uma parte do som. Isso deve ficar claro. Do ponto de vista sonoro, a cultura da hipermargem é muito mais ampla. Para compreendê-la, eu teria que discutir aqui a fala, os ruídos, os embates sonoros entre pessoas e meio ambiente, os sons da intervenção humana no espaço dos subúrbios. Mas não se trata disso. Tenho aqui um objeto mais limitado. A música, em particular, muitas vezes expressa ambiências do cotidiano dos lugares, assim como momentos históricos, com maior rapidez do que outras formas de comunicação. Ela captura momentos históricos no processo de sua produção e possibilita a percepção do "senso de lugar" de uma dada territorialidade sonora.[554] É importante considerar ainda que, assim como a música é um lugar (canal, meio) pelo qual são transmitidas inúmeras e variadas experiências sociais, é também o resultado da experiência humana em um dado ambiente, sendo o resultado da experiência ambiental. Desse modo, ela expressa e é também a produção do lugar. Devo enfatizar essa última questão. Para autores como Kong, por exemplo, a música sempre significará uma duplicidade de fenômenos: é, ao mesmo tempo, um meio, um ambiente, no qual se realizam as experiências humanas, e também um dos

[553] Inspiro-me aqui em Schafer, para quem, em tese, os sons da natureza, das falas humanas, dos animais, dos objetos do mundo, de uma maneira geral, influenciam também a composição musical em sentido restrito: "No vocabulário onomatopaico, o homem harmoniza-se com a paisagem sonora à sua volta fazendo ecoar seus elementos". Porém, "somente na música é que o homem encontra verdadeira harmonia dos mundos interior e exterior" (SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo. Op. cit.* p. 70).

[554] KONG, Lily. Popular music in geographic analysis. *Progress in human Geography*, v. 19, n. 2, p. 183-198, 1995.

mecanismos constitutivos dessa experiência. Em outras palavras, a música serve para produzir e reproduzir os sistemas sociais. Para a autora, a música é uma parte constituinte das estruturas dos sistemas sociais e, neste sentido, seria mais um recurso pelo qual esses sistemas são produzidos e reproduzidos. Seria um recurso do campo da cultura, tão importante quanto as demais instituições sociais, econômicas e políticas.[555]

Voltando à diferença entre "territorialidade sonora" e "paisagem sonora", considero que uma fotografia ou uma cartografia desse território sonoro e de suas territorialidades constitui-se numa paisagem sonora. Ela apenas observa (fotografa, sonografa) um dado momento no tempo. A territorialidade sonora (ou, no meu estudo, uma territorialidade musical), por ser sempre uma relação social, será muito mais ampla e dinâmica do que o que se pode perceber pelo olhar panorâmico e aéreo da paisagem sonora. Enquanto a paisagem sonora é uma coisa, o território (e suas territorialidades) sonoro é uma relação dos homens e das mulheres com o seu território, mediados pelo som em geral e pela música em particular.

Outras mediações

Pra finalizar este capítulo, quero falar de alguns processos mais recentes de construção de tradições musicais. Pretendo evidenciar dois casos representativos de como a cultura da hipermargem foi ressignificada e reconfigurada, a ponto de poder ser assimilada na "tradição" local. São ocorrências mais contemporâneas que remontam à década de 1990 e aos dias atuais. Pela ordem cronológica, quero falar da retomada da lambada, sob o nome de "guitarrada", e, por fim, da assimilação recente do tecnobrega ao mundo "*cult*". Esse processo mostra uma das formas de mediação da música da hipermargem em um momento no qual a cultura popular se impõe. Novamente, a intelectualidade artística tem um papel importante no sentido de assimilar a cultura e dar-lhe um novo sentido.

Já citei aqui o caso da lambada em vários momentos, mas preciso retomá-la para minha argumentação. Esse "gênero" musical surgiu por um processo de assimilação dos merengues, cúmbias, salsas e outras vertentes da música dançante caribenha, que chegavam a

[555] *Idem*. Observações pertinentes nesse sentido podem ser encontradas também em: CARNEY, George. Música e lugar. In: CORRÊA, Roberto L.; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). *Literatura, música e espaço*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2007. p. 123-150.

Belém no século XX. Lambada é o termo mais comumente usado na década de 1970 para se referir a essa música. Era feita fundamentalmente pela presença da guitarra, onde a linha melódica era desenhada por este instrumento. Em boa parte das músicas, a voz pouco aparece ou apenas consta em frases curtas e repetitivas. É uma música fundamentalmente para dançar, tendo sido extremamente popular nas festas das periferias de Belém desde os anos 1970. Até hoje, a periferia da cidade é um reduto onde se podem escutar lambadas, hoje rebatizadas com o termo "guitarrada". Nos "bailes da saudade", é um dos gêneros obrigatórios. Posso considerar que a lambada/guitarrada é um dos gêneros estruturantes do gosto popular e da tradição musical a partir do subúrbio de Belém, juntamente com o carimbó.

Fotografia 6: Capa do LP "Melô da Pomba" de Vieira e Seu Conjunto, 1989.

Fonte: *Site Mestre Vieira - 50 Anos de Guitarrada.*[556]

Como todos os outros gêneros aqui elaborados, ocorreu alguma polêmica sobre quem teria sido o criador da lambada paraense. Decerto que entre os possíveis "criadores" do gênero, estavam artistas como Vieira, de quem já falei no capítulo primeiro desta tese, assim como Solano, Aldo Sena e tantos outros. Ocorre que, na década de 1990, a lambada

[556] Conferir: MELÔ DA POMBA (1989). *Mestre Vieira - 50 Anos de Guitarrada.* Disponível em: <http://mestrevieira.com.br/mv/?albums=melo-da-pomba-1989>. Acesso em: 15 jun. 2013.

encontrava-se em uma fase de pouca popularidade, em decorrência de seu desgaste frente aos outros gêneros musicais. Grandes mestres da lambada, como os citados neste tópico, encontravam-se em estado de pouca atividade, fazendo poucos shows ou nenhum. Vieira manteve-se na atividade em decorrência de ser na sua cidade de origem, Barcarena, uma espécie de personalidade turística e popular. Os demais artistas estavam praticamente fora do mundo musical.

É nesse momento que aparece um personagem novo no mundo musical de Belém e alheio ao mundo da cultura popular e da musicalidade suburbana, mas que se tornaria de grande importância para uma retomada das lambadas em outro contexto histórico, muito diferente daquele que a criou. Tratava-se do estudante de música e guitarrista Pio Lobato.

Na década de 1990, Pio Lobato era um típico jovem de classe média paraense ou, como ele mesmo se autodefiniu em entrevista que me concedeu, seria uma típica pessoa de "classe média bem nutrida". Sua aproximação com a música começou a partir dos 15 anos de idade, quando surgiu a vontade de tocar em bandas. Isso ocorreu em meado dos anos 1980. Participou de alguns grupos com músicas influenciadas pelo *rock* e desde cedo já mostrava também uma tendência à busca de experimentações. Ele afirma que isso era resultado de uma grande influência de vinhetas de aberturas de programas e séries de TV assistidas durante a infância e a adolescência. Mais tarde, iniciou o curso de arquitetura na Universidade Federal do Pará, mas o abandonou, e fez o curso de Educação Artística no início da década de 1990. Informou que, por sua condição de razoável estabilidade econômica, pôde ficar parte de seu curso apenas lendo, consumindo muita música e podendo experimentar esteticamente.

Em meio ao curso, surgiu a oportunidade de mudar-se para Brasília e assim o fez. Considera que sua estada em Brasília o fez perceber alguns aspectos da música paraense, um panorama visto de longe, que, quando aqui estava, ainda não havia se dado conta. Por isso, voltou para Belém e teve contato com um tipo de música que até então pouco conhecia, as "lambadas". Sobre essa experiência fora de Belém, falou:

> Quando tu tá longe de casa tu consegue enxergar de longe e enxergar o panorama. Fazia muito sentido eu voltar pra cá porque eu não teria em Brasília ou em nenhum lugar do planeta o que eu tenho aqui. E isso foi determinante pra eu voltar pra cá e fazer essa história da guitarrada.[557]

De volta a Belém, concluiu o curso universitário e foi então que abordou o tema das "guitarradas" em sua monografia de conclusão de curso. Até então, tratava-se apenas de um estudante universitário de música, do mundo cultural da classe média urbana, fazendo um

[557] Depoimento de Pio Lobato e Vovô (Clenilson de Almeida Feitosa). Belém, 15 out. 2012.

trabalho de pesquisa sobre um gênero musical periférico e que no momento estava em pouca efervescência. Porém, essa aproximação entre esses mundos diferentes não parou por aí.

No início da década de 2000, Pio Lobato juntou-se à produtora Kelci Albuquerque e deu início ao projeto de realização de um CD com músicas dos principais "mestres" de lambada do estado do Pará. Em seu trabalho de conclusão de curso, havia estabelecido contato com Vieira e Aldo Sena, firmou certa amizade e passou a estreitar as conversas para o projeto. Juntou-se aos dois músicos já citados o banjoísta Curica, que fora integrante do grupo de carimbó de Verequete na década de 1970.

Nesse momento, Pio já se destacava em sua atuação como guitarrista na banda Cravo Carbono, que viria a influenciar fortemente o gosto dos setores médios e intelectualizados da sociedade paraense, particularmente uma geração mais nova de apreciadores do *rock*. A banda teve várias formações, mas Lázaro Magalhães, Clenilson Feitosa, o "Vovô", e Pio Lobato foram os integrantes que mais tempo permaneceram no grupo. Essa banda foi uma das primeiras no Pará a flertar tanto com as lambadas quanto com o nascente tecnobrega. Misturava músicas conceituais e experimentações do *rock* mais convencional. Isso a fez ter maior liberdade para adentrar determinados campos do gosto popular da segunda metade da década de 1990.

Em 2003, o CD *Mestres da Guitarrada* finalmente apareceu, a partir de uma articulação com a Fundação Paraense de Radiodifusão (FUNTELPA) e o esforço pessoal de Pio Lobato. A FUNTELPA agrega um sistema público de rádio e de televisão que atinge todo o estado do Pará. É normalmente entendida como veiculadora de uma cultura musical e televisiva de "melhor qualidade" do que a transmissão das rádios e das TVs comerciais convencionais. Outros CDs com os "mestres" da agora chamada "guitarrada" surgiram depois deste. Na verdade, houve uma retomada massiva na classe média intelectualizada da obra de Vieira, Aldo Sena, Curica e, posteriormente, de outros guitarristas, como o veterano Solano. Isso fez com que esses veteranos e novos guitarristas (no caso de Pio Lobato) passassem a estar constantemente em cartaz em Belém, em outras cidades do Pará e do Brasil.

Como falei anteriormente, esse tipo de música nunca havia deixado de ser consumido pelos setores populares. Mesmo em sua fase de menor veiculação, pessoas mais velhas tendiam a absorvê-lo nos chamados "bailes da saudade" e programas de rádios similares. De fato, qualquer pessoa que caminhasse em um final de semana pelos bairros de periferia de Belém não se surpreenderia ao ouvir em um bar de esquina qualquer "lambadas" antigas desses velhos "mestres". Porém, agora, a "guitarrada" passava a ser consumida por outros grupos sociais, em uma escala muito mais ampla. Não foi à toa que o primeiro lote do CD

esgotou em poucos dias, sendo necessária a elaboração de listas de espera para a aquisição de novas tiragens.

O disco, além de tudo, foi feito inicialmente com uma capa de miriti, material que é retirado de uma palmeira comum na região amazônica. O artesanato de miriti já era conhecido de longa data em Belém e era praticado principalmente na cidade de Abaetetuba. O projeto gráfico do CD foi feito pela cantora e designer Lú Guedes. A capa artesanal tinha a forma de uma "vitrola", com as cores da bandeira do Pará, e o encarte interno ao CD, com as letras das músicas, tinha, entre outras, a imagem de uma aparelhagem sonora antiga. Somavam-se, em um mesmo produto musical e visual, "lambadas" sob um novo nome; vitrolas que aqui tinham sido chamadas a muito tempo de "sonoros" ou "picarpes"; um produto típico do artesanato regional, o miriti; e a bandeira do Pará. As antigas lambadas reapareciam vestidas de um produto tipicamente regional, para um público ouvinte da *Rádio* e *TV Cultura*, que eram vinculadas à FUNTELPA, e entendidas pelo público local como veículos de programação de "qualidade" e de "bom gosto".

Não pretendo aqui me estender no detalhamento de todos os desdobramentos que surgiram após o CD *Mestres da Guitarrada*. Para esta tese, interessa agora apenas entender melhor os bastidores do estopim que trouxe a "lambada", a partir de um novo nome, para a cultura musical "c*ult*" de Belém. Sendo assim, não falarei dos outros CDs e debates que vieram a partir de então.

O grupo original que formava a banda "Mestres da Guitarrada" foi composto por Vovô, na bateria, Ricardo Ramos, no baixo, Márcio Jardim, a cantora e tecladista Iva Rothe, Pio Lobato e os mestres. Para Pio Lobato, estava muito clara sua participação naquele evento: "era juntar os lados", formados por músicos mais novos e do mundo "*cult*" urbano e músicos mais velhos ligados a uma cultura suburbana e interiorana. Ele realizava um desejo pessoal de fazer o registro dos mestres que estavam pouco ativos no mundo musical da cidade. Junto ao Governo, por meio dos contatos com a FUNTELPA, Pio Lobato usava a condição de "pesquisador" para conseguir apoio. Assim ele relata a sua condição de mediador:

> Cheguei tentando juntar os lados, que era a FUNTELPA... [e os "mestres"]. A FUNTELPA é importantíssima nessa história. E eu usava, nessa época eu já usava da coisa do pesquisador, o cara formado. Porque se eu chegasse lá do nada, sem ser formado, sem ter o papel, o diploma, as pessoas iam olhar e iam ignorar: "– quem é esse cara?!". Mas como sujeito formado, o professor formado, já tinha um peso. E eu chegava com esse peso com força. Porque eu precisava daquilo. E com os caras da guitarrada eu também chegava com força porque eu precisava daquilo pra uma realização de um projeto pessoal, que era ter o disco. Aí as pessoas se juntaram, inclusive, por interesse dos dois lados. Tanto da FUNTELPA, como registro de um projeto pronto, quanto do pessoal da guitarrada pra voltar a tocar, porque eles

> estavam parados! (...). E a ideia era pegar essas pessoas e fazer o projeto minimamente para registrar![558]

A escolha dos três "mestres" iniciais do projeto também teve uma lógica e um planejamento. Vieira obviamente foi escalado por ter sido o criador do gênero e o grande mestre, na perspectiva de Pio Lobato. Aldo Sena aparecia por ter sido um dos seguidores mais importantes, um "gênio", sendo que "muito do construído em torno da guitarrada" também veio dele, segundo Pio. O Curica participou em razão de ter composto a banda de Verequete e também por ser uma espécie de animador da banda e ter o elemento do carimbó (segundo a fala de Vovô).

É curioso observar que, aos poucos, a partir desse CD, novos pesquisadores e artistas passaram a buscar nomes antigos que estavam relativamente esquecidos do cenário musical. Por exemplo, o guitarrista Solano, também considerado por algumas pessoas como um dos possíveis "criadores" da lambada, ficou ainda alguns anos adormecido para a percepção do grande público urbano do centro. No final da década de 2000, contudo, o seu nome voltou a reaparecer em shows, rádios e TVs. Inclusive em festivais e eventos realizados pelo Governo do Estado do Pará, como o festival "Terruá Pará", que tem se mostrado na atualidade uma espécie de "vitrine" da música paraense.

A "guitarrada" caía definitivamente no gosto médio da sociedade paraense, fazendo com que artistas – que nos anos 1970 e 1980 eram vistos como produtores de "música povão" – fossem aos poucos reapresentados como "mestres" da música local. E os mestres resurgiam um após o outro, ampliando o número de nomes e obras. A tradição musical passava a se alargar, recebendo um estilo que até então apenas poucos intelectuais mais à esquerda, como Ruy Barata e Paulo André Barata, tinham compreendido e assimilado. Esse fenômeno permitiu que, aos poucos, o próprio brega dos anos 1980, aquele que Júnior Neves chamava de "primeiro 'movimento da música brega'", também pudesse ser em parte revisto e assimilado pelo mundo do "bom gosto". Não sem alguma polêmica e dificuldade certamente.

As vertentes mais recentes do mundo brega, o tecnobrega, ainda permaneciam na margem. Por ser um fenômeno novo, que remontava ao início dos anos 2000, não poderia adentrar a tradição hegemônica local como uma música de "mestres". Deve-se lembrar que, mesmo no mundo brega, essas vertentes novas às vezes eram rechaçadas por uma geração mais antiga, a geração dos "bailes da saudade". Assim, no mesmo momento em que a lambada se transformava em guitarrada, o tecnobrega ainda permanecia música do "povão", do jovem "povão", poderia-se dizer! Essa vertente era formada em boa parte por músicos e

[558] *Idem.*

consumida por pessoas de baixa faixa etária, das periferias da cidade e frequentadores das festas de aparelhagem.

Mas isso também mudaria a partir de meados dos anos 2000, pois o tecnobrega já mostrava que o espaço urbano lhe pertencia quase na totalidade, ocorrendo um processo de amplificação de sua territorialidade e passando a tomar regiões onde antes o gosto popular não havia ainda assimilado aquela música. O "circuito bregueiro" de que nos fala Antonio Maurício Dias da Costa amplificava-se, tornava-se maior do que a sua territorialidade original, saía de seu lugar de origem em um processo que permanece até os dias de hoje. O tecnobrega "ameaçava" a cidade de Belém, a cultura da hipermargem ameaçava transbordar. O brega, na sua versão mais nova, e talvez por isso mesmo mais estridente aos ouvidos das classes médias urbanas, impunha-se no território urbano, ocupando os vários cantos da cidade.

Isso fez com que surgisse o tema da revisão do valor cultural atribuído ao tecnobrega. Grupos ligados às aparelhagens, fãs, jornalistas, políticos etc. passaram a se mobilizar para criar uma lei que pudesse incorporar o tecnobrega no cenário musical do Pará. A primeira movimentação para transformá-lo em patrimônio cultural e artístico do estado do Pará foi feita em 2008, com a apresentação de um projeto de lei pelo deputado Carlos Bordalo, do Partido dos Trabalhadores (PT). Em março de 2011, o projeto foi aprovado pela Assembleia Legislativa. Porém, em 15 de abril de 2011, o ex-compositor de músicas de protesto e então governador Simão Jatene vetou o projeto. Posteriormente, o tema continuou a criar polêmica no Pará. O aparecimento de bandas baianas de tecnobrega que teriam veiculado canções das aparelhagens de Belém sem, contundo, indicar a autoria fez com que o tema ganhasse força novamente. Obviamente que a pressão das aparelhagens foi bastante significativa nesse processo. Nesse momento, a campanha para a criação da lei era amplamente veiculada e discutida em *blogs*, *sites*, rádios e programas realizados por pessoas do mundo do tecnobrega. Finalmente, em maio de 2013, a Lei n° 7.708 foi aprovada, reconhecendo como patrimônio cultural e artístico para o estado do Pará o "ritmo tecnomelody".

Observe-se que, apesar de o mundo tecnobrega ter entendido como uma vitória o reconhecimento de seu valor artístico e cultural, a palavra que ficou marcada na forma da lei foi o "tecnomelody" e não o "tecnobrega". É importante entender que a mudança de postura do governo, em relação à cultura tecnobrega e ao mundo das aparelhagens, efetivou-se também em razão da própria política cultural do Estado, que já tinha incorporado o tecnobrega como um produto amplamente divulgado em suas rádios e TVs nesse momento.

Antes da lei ser aprovada, o debate tornou-se muito forte em vários âmbitos do cenário cultural da cidade de Belém. Mais uma vez, os jornais impressos e os veículos de informação eletrônicos tornaram-se espaço para discussões acaloradas sobre música. Na época, acompanhei esse debate e também interferi com um texto que buscava caracterizar a visão hegemônica sobre o tecnobrega feita por setores da imprensa paraense. O texto acabou sendo republicado em alguns *sites* do próprio movimento tecnobrega e criou alguma polêmica. Reproduzo aqui parte de minha avaliação, na época, sobre o "tipo ideal" do discurso que se fazia em relação ao tecnobrega. Tentei, naquele momento, ano de 2011, mostrar as principais ideias e argumentos que se tinha sobre a "má qualidade" e a "periculosidade" do mundo tecnobrega.

> a) Ideia de que o tecnobrega não mereça sequer ser qualificado como música, seria algo inferior, algo que não é arte, estaria abaixo da arte, de qualidade estética baixa, ou mesmo sem qualidade estética alguma. Tomemos como exemplo duas falas que vão neste sentido: o jornalista Lúcio Flavio Pinto, em artigo de 2009, assim caracterizou o tecnobrega: "A rigor, esse gênero nem pode ser enquadrado na condição de música. Não tem harmonia nem melodia. O ritmo é tão pobre quanto o de um bate-estaca. Uma voz esganiçada geme como se tivesse dado uma topada". Mais adiante, no mesmo artigo, define o tecnobrega como uma "monstruosidade antimusical" (http://www.lucioflaviopinto.com.br/?p=622). O crítico Helder Bentes em seu *blog* comentou, em texto de 01/03/2011, que essa música seria como um "barulho que se pretende artístico" ou uma "zoada". Mais tarde em artigo de 19/04/2011, referindo-se à recusa do Governador Simão Jatene em transformar o tecnobrega em patrimônio cultural do estado do Pará, disse: "Em minha opinião, o governador ainda foi generoso ao se referir ao tecnobrega como 'ritmo musical' que repercute 'artisticamente'". E afirmou: seria esta música "desprovida de critérios artísticos" (http://www.orm.com.br/helderbentes/).
>
> b) Ideia de que o tecnobrega representa um gosto baixo (em oposição a um gosto elevado). Nem sempre os argumentos mostram o que seria o gosto elevado, outras vezes a elevação do gosto seria sinônimo de apreciação de músicas da MPB ou até mesmo o brega antigo paraense, aquele dos anos 1980. Seja como for para o tecnobrega a ideia de rebaixamento musical é clara, como na visão de Lúcio Flavio Pinto, que argumentou no texto já citado: "brega é passaporte para o rebaixamento do gosto" (http://www.lucioflaviopinto.com.br/?p=622).
>
> c) A ideia de rebaixamento em alguns discursos aparece como resultado da falta de educação do povo. Seria como se o povo fosse pouco instruído, sem critério estético próprio, ou sem critério estético algum, desprovido da educação que deveria ser oferecida pelo Estado e pelos órgãos competentes. O povo assim aparece como vítima da indústria cultural, sem iniciação estética própria, o que ocasionaria o seu rebaixamento de gosto. Um exemplo desta visão pode ser visto no argumento do crítico Helder Bentes, no primeiro texto dele, já citado: "Batidas repetidas e letras fáceis de serem alcançadas pela população desprovida de senso estético são introjetadas de tal forma, que se torna quase inevitável o seu consumo, principalmente se as pessoas não forem iniciadas em arte, se não forem educadas, para fazerem uma apreciação crítica das propriedades rítmicas da linguagem verbal, presentes na música desde meados do século XV" (http://www.orm.com.br/helderbentes/).

d) Talvez seguindo esta mesma lógica argumentativa, alguns críticos defendem que o povo não precisa do tecnobrega, precisa de outras coisas que o Estado não tem oferecido, como educação, saúde, moradia etc. Afirma-se que a população só consome o tecnobrega por ausência de outros benefícios sociais. Como exemplo desta visão, Helder Bentes disse que o tecnobrega é "um fenômeno previsível e diametralmente oposto às reais necessidades da população paraense" e que "as escolas públicas estaduais estão caindo aos pedaços, entregues a péssimos gestores, o apadrinhamento político impera neste Estado relacional, a burocracia estatal mais atrapalha que ajuda o cidadão, a população atingida por este 'fenômeno de cultura de massa' não tem acesso à saúde, educação, moradia digna, remédios e a uma pá de outras coisas fundamentais para o aumento de sua autoestima, para o despertar de seu juízo de gosto e de sua consciência crítica" (http://www.orm.com.br/helderbentes/).

e) Outra ideia extremamente corrente é a que relaciona a música brega com a violência dos bairros da periferia de Belém do Pará. A visão é variável. Para uns, no mínimo, o tecnobrega contribui com a violência, para outros, pelo menos na forma que argumentam em seus textos, o brega seria quase que a causa da violência das festas populares de periferia. Lúcio Flávio Pinto disse que o tecnobrega "também dá sua contribuição à violência geral. Contando, para a consumação do crime, com o disfarce da cultura popular" (http://www.lucioflaviopinto.com.br/?p=622). Para o jornalista Anderson Araújo, a violência associada ao brega faz com que parte da população periférica não aprecie o gênero: "outra grande parcela da mesma população pobre rejeita o ritmo, sobretudo por associá-lo à desordem pública e a práticas que colocam em risco a segurança da comunidade. Práticas comprovadamente observadas como o intenso consumo de drogas nas festas promovidas pelas aparelhagens e todas as consequências que o tráfico traz para esses bairros" (http://www.belemdopara.com.br/detalhe.bdop?conteudo=1414).

Observe-se ainda que, junto com a violência, outra característica do tecnobrega seria o alto volume das festas, dos sons nas casas, nos bares etc., o que levou Lúcio Flavio a se perguntar se seria o Pará "a terra do barulho e Belém como a sua lídima capital" (http://www.lucioflaviopinto.com.br/?p=622). Outra ideia recorrente é a de que as letras do tecnobrega são pobres e alienantes, de gosto baixo, tal como a própria música.

f) Em alguns casos, questiona-se a aproximação de setores de classe média da população paraense com o tecnobrega, assim como de intelectuais, "sociólogos de aparelhagens", na fala de Anderson Araújo, que acabam "sociologizando" o debate sobre o brega. A "sociologização" em questão aparece como algo negativo já que viria acompanhada de uma patrulha de intelectuais que perseguem quem exerce o direito de se colocar contra o tecnobrega. No dizer do jornalista Anderson Araújo, vemos: "O que tem me assustado é a sociologização do debate e, principalmente, a patrulha feita por certos setores em cima de quem expressa o simples, antigo e sagrado direito de achar este ou aquele tipo de música uma porcaria". (...) "De uma hora para outra, a festa do tecnobrega na periferia começou a ser remastigada em um palavrório e em uma atitude típica do pseudo-intelectual brasileiro: a exaltação da pobreza para respaldar sua legitimidade como cultura" (http://www.belemdopara.com.br/detalhe.bdop?conteudo=1414).

g) Rejeição ao tecnobrega vem acompanhada da ideia de que a "boa", ou "elevada", vertente da música popular no Pará é aquela formada por artistas identificados em grande parte com a MPB (Música Popular Brasileira) em seu sotaque regional. Assim, o Pará já teve e tem bons artistas da música, que não são do tecnobrega, ou em alguns casos são também os músicos identificados com o brega, mas só que aquele produzido nos anos 1980 e não o atual. Assim, Lúcio Flávio Pinto argumenta

> que: "A vertente verdadeiramente musical dessa tradição fecundou compositores, músicos e cantores em atividade, como Nilson Chaves, Vital Lima, Alcyr Guimarães, Sebastião Tapajós, Nego Nelson, Fafá de Belém, Leila Pinheiro, Jane Duboc, Andréa Pinheiro e muitos outros" (http://www.lucioflaviopinto.com.br/?p=622).[559]

Essa seria, grosso modo, a visão hegemonizada na imprensa entre os críticos contrários ao tecnobrega. Na época, tentei dar uma visão de conjunto e elaborei o tipo ideal desse discurso, que se efetivou também em inúmeras tentativas do poder público municipal e estadual de proibir ou pelo menos controlar as festas de aparelhagens, sob o argumento do "barulho" e da "violência" a elas relacionadas. Essas festas sofreram forte repressão do poder policial em alguns momentos, como em 2009, quando da realização do Fórum Social Mundial em Belém, ou ainda no mesmo ano durante a quadra junina.

É possível fazer uma comparação do tecnobrega com o caso do *funk* carioca, a música popular massiva dos morros do Rio de Janeiro. Trabalhos como o de Adriana Facina e Adriana Carvalho Lopes têm mostrado que, no caso carioca, ocorreu a "criminalização" tanto real como simbólica da cultura popular carioca das favelas, partir da associação do *funk* com a violência urbana e o tráfico de drogas.[560] Essa criminalização substituiu a tentativa do diálogo e da possibilidade de criação de políticas públicas, que viessem a incorporar o mundo juvenil periférico, sua produção artística e suas aspirações a um mundo global de cidadania.

O discurso sobre o tecnobrega e sobre os consumidores do mesmo – a juventude das camadas populares das periferias de Belém – passou também por uma forma de criminalização real e simbólica. De fato, nas periferias da cidade de Belém, pesa ainda o preconceito e a violência real e repressiva de setores da política no ambiente onde o tecnobrega costuma a ser veiculado. A criminalização simbólica também pode ser percebida na associação que alguns grupos sociais fizeram entre tecnobrega, uso de drogas, festas de aparelhagens e violência urbana. Por essa visão, o som das periferias embalaria o crime, da mesma maneira que, em sentido inversamente proporcional, poderíamos pensar que a forma discreta, contida e elegante de uma Bossa Nova refletiria na constituição de personalidades respectivamente discretas, contidas e elegantes.

---

[559] COSTA, Tony L. Tecnobrega: crítica e preconceito. Disponível em: < http://www.pontozero.net.br/>. Acesso em 17 mai. 2011.

[560] Conferir: FACINA, Adriana. "Não me bate não doutor": funk e criminalização da pobreza. In: *Anais do V Enecult*. 25 a 27 mai. 2009. Faculdade de Comunicação da UFBA, Salvador, BA. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19190.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2013; e: FACINA, Adriana. "Eu só quero é ser feliz": quem é a juventude funkeira no Rio de Janeiro? *Revista EPOS*, Rio de janeiro, v. 1, n. 2, out. 2010. Disponível em: <http://revistaepos.org/?p=218>. Acesso em: 15 abr. 2013. Verificar também: LOPES, Adriana Carvalho. *Funk-se quem quiser*: no batidão negro da cidade carioca. Rio de Janeiro: Bom Texto/FAPERJ, 2011.

Essa visão tendeu a mudar nos últimos cinco anos, em decorrência de vários fatores que eu poderia resumir assim: lenta e progressiva incorporação da música brega por setores intermediários da sociedade, sobretudo uma geração mais nova; maior organização do mundo brega a partir de programas independentes de rádio e TV, dirigidos por DJs e com ampla participação de público; criação de espaços virtuais de divulgação e debates sobre o brega e o tecnobrega (*sites*, *blogs* etc.); atuação de artistas ligados a setores intermediários; a jovem intelectualidade artística que passou a incorporar o tecnobrega (já citei o caso da banda Cravo Carbono e de Pio Lobato como pioneiros nisso); mudança de perspectiva da política pública cultural do Governo do Estado do Pará, que passou a ter alguns artistas de tecnobrega como atrações especiais dentro de eventos de divulgação da música local (eventos como o Terruá Pará). Porém, considero que tudo isso seja explicado, em primeira instância, pela própria vivacidade da cultura da hipermargem, a qual, mesmo com a visão negativa que pesava sobre sua produção musical mais recente, tomou mais uma vez a cidade, ampliando sua territorialidade sonora e forçando sua inclusão no campo da tradição local.

Nesse sentido, brega e *funk* têm mais de um elemento em comum. Além da questão da criminalização acima mencionada, em ambos os casos, os circuitos de produção e de circulação estão fortemente enraizados nas comunidades e populações marginais onde eles são inicialmente produzidos, as baixadas de Belém ou os morros (e periferias em geral) da cidade do Rio de Janeiro. Posteriormente, eles passaram por uma assimilação da indústria do disco e tornaram-se também produtos de circulação mais ampla.

O brega dos anos 1980, por exemplo, teve em grupos como o Carlos Santos um veículo que levava a música para esferas mais amplas de produção e consumo, mesmo que o gênero tenha permanecido também como uma cultura suburbana, com muitos cantores aparecendo e vivendo o mundo das aparelhagens (ainda não tão grandes como as de hoje), das festas e das rádios de subúrbio. Já o tecnobrega dos tempos atuais e o funk carioca a partir da década de 1990 – com suas respectivas entradas em um mercado mais amplo de consumo de produtos culturais – passaram a ser mais ou menos controlados por esferas intermediárias entre a hipermargem da cultura e a grande indústria cultural: no Pará, o caso das grandes aparelhagens, programas de rádio e de TV ligados a elas e sua influência na produção e consumo do tecnobrega; no caso do Rio de Janeiro, a presença de produtoras "independentes" (como Furacão 2000 e Link Records) e seus programas de rádios e TVs, que quase

monopolizam a produção do *funk* das comunidades e fazem a mediação dele com as empresas maiores, as multinacionais do mercado fonográfico.[561]

Em ambos os casos, guardados os devidos distanciamentos geográficos e históricos, temos culturas musicais populares enraizadas nas regiões marginais das cidades, mas que não ficaram totalmente imunes e livres de alguma interferência da indústria cultural local ("independente" ou de escala intermediária) e da indústria cultural nacional e multinacional, pois, ao se expandirem como gosto musical que se impunha a toda a cidade (na luta de classes, no campo do gosto), acabaram também sendo, em parte, tomadas pelo "centro" e por sua engrenagem mercantil. Essa tensão no campo da cultura decorre das tensões e divisões mais amplas da sociedade, faz parte e é constituinte do jogo de poder das sociedades capitalistas. Mais uma vez, podemos entender a hipermargem como um processo de alongamento e expansão de uma cultura popular e musical subalterna, que em suas franjas, ou seja, na parte mais afastada do centro da hipermargem, na região na qual a margem já se aproxima do "centro" do mundo global, perde aos poucos o controle sobre a produção, a circulação e os sentidos dessa cultura, que se hiperterritorializaram a ponto de se desterritorializarem. Isso não significa, contudo, que na esfera da hipermargem, no centro da margem, a cultura popular viva tenha deixado de produzir e fazer circular sua música. Não significa também que, mesmo com a música da hipermargem sendo amplificada pela indústria cultural em termos tradicionais, ela não traga em si as marcas e o timbre de uma voz subalterna que sempre soará um pouco desconfortável para os ouvidos do centro.

Voltando exclusivamente ao caso paraense, tenho que reforçar ainda dois aspectos: a questão da política pública de cultura do estado do Pará e a questão da participação da nova intelectualidade artística no processo de amplificação da música tecnobrega em direção à tradição musical local.

A política pública de cultura nos últimos anos tem dado espaço especial ao mundo brega. O próprio caso da realização do projeto "Mestres da Guitarrada" já foi um bom exemplo disso. Mas essa tendência tem se efetivado a partir de projetos como o já citado "Terruá Pará". Ele é uma espécie de mostra da música paraense, que começou no ano de 2006. É patrocinado pelo governo do estado do Pará através da Secretaria de Cultura (SECULT). Nele, busca-se reunir uma grande diversidade de artistas e gêneros musicais, nos quais o carimbó, a lambada ou guitarrada e o brega, incluindo o tecnobrega, são o carro-chefe.

[561] LOPES, Adriana Carvalho. *Funk-se quem quiser*: no batidão negro da cidade carioca. *Op. cit.*

Na verdade, a atuação do Terruá tornou-se mais forte a partir do momento em que o tecnobrega e gêneros associados começaram a chamar a atenção da imprensa nacional para a música das aparelhagens e para o mundo das "festas de aparelhagens". Aos poucos, os gêneros que eram anteriormente definidos como música "povão" foram assimilados pela política pública estadual de cultura, tanto nas suas rádios e TVs como na realização da mostra Terruá Pará. Pelo menos parte da cultura das margens tornou-se objeto de divulgação nacional da identidade cultural do Pará e da "brasilidade" a partir de Belém. A mostra é assim definida no *site* do evento:

> Terroir, terruá… Tu não sabes do que a gente tá falando?
>
> Terruá é uma palavra que vem de muito longe, lá da França… E ela se refere a tudo que é característico e típico de uma determinada região. Sabe o vinho francês, o tango argentino e o samba carioca? Pois é. Todos eles são exemplos do que é terruá, por terem aspectos únicos que em nenhum outro lugar se encontra.
>
> Aqui no Pará, terruá acabou virando sinônimo de diversidade papa-chibé, quer dizer, de uma riqueza e originalidade genuinamente paraenses. Afinal, o que pode ser mais Terruá Pará do que a batida que faz tremer a aparelhagem, do que a guitarrada que faz gingar todo o corpo, do que o tambor que faz a moleca girar?
>
> A musicalidade paraense, plural nas influências e sonoridades, sempre produziu em cada um de nós um sotaque único, PAIDÉGUA. Só que hoje ela canta e sintetiza uma expressão não só paraense, mas brasileira, brasileiríssima.
>
> Dona de um mistura deliciosa de ritmos, onde se encaixam brega, carimbó, siriá, lambada e mais um bando de sons… Essa música carrega em seu DNA algo de especial que representa toda essa troca e fusão que sempre fez parte do dia a dia do paraense.
>
> Agora que tu já sabes o que é Terruá Pará e ainda não viu de perto esse show, te prepara pra balançar a cintura e tremer os ombrinhos, viu? Porque aqui, mana, todo mundo já tá se aquecendo e se preparando pra esse encontro. A gente se vê daqui a pouco, até lá.[562]

Apesar de apresentar discurso que valoriza a cultura popular das aparelhagens e do mundo suburbano e brega, o Terruá acabou selecionando um número pequeno de artistas que representam essa cultura, tornando-se, assim, literalmente, uma "mostra", ou uma amostragem de um mundo cultural muito mais amplo e dinâmico, que continua vivo nas margens da cidade de Belém, onde, contudo, não há tantos holofotes e atenção da política cultural para a cidade. No mundo das periferias, o jovem caboclo urbano, produtor da vertente mais recente da cultura da hipermargem, o tecnobrega, continua vivendo seu cotidiano, participando das festas de aparelhagens, sem sentir de perto os reflexos objetivos de uma política cultural para a juventude. Isso se faz perceber na já falada "criminalização" simbólica e real da cultura periférica, que ainda existe no mundo dos bairros marginais da cidade, na precariedade do

[562] O que é Terruá Pará. Disponível em: < http://terruapara.com.br/o-que-e/>. Acesso em: 05 mai. 2013.

sistema de ensino público, possível de ser observada nos últimos dados educacionais oficiais referentes ao estado do Pará, e, por fim, na ausência de políticas sistemáticas de cultura no espaço das periferias.

Assim, a política governamental, por um lado, contribuiu para a amplificação da cultura da hipermargem, na medida em que incorporou parte dos artistas do brega e do tecnobrega, os quais já se constituíam como uma realidade, fruto da riqueza cultural das margens de Belém, e passou a definir esse mundo, a partir de então, como a expressão de "uma riqueza e originalidade genuinamente paraenses" e "brasileiríssima". Por outro lado, no entanto, a política de cultura manteve sua atuação junto aos produtores do mundo brega, limitada à criação de uma "mostra", uma vitrine para a grade indústria nacional, que não absorveu ao todo o transbordamento histórico dessa mesma cultura de hipermargem e muito menos atuou dentro da margem como agente histórico dinamizador e colaborador das culturas periféricas.

A última questão da qual preciso tratar é a atuação da intelectualidade artística mais nova, que também participou do processo de incorporação do mundo brega em sua versão mais recente, o tecnobrega, pela tradição local. Na verdade, nesse caso, posso dizer que houve uma dupla incorporação. Parte do mundo brega fez-se presente no mundo da jovem intelectualidade, ao mesmo tempo em que alguns grupos dessa jovem intelectualidade artística buscaram inspirar-se na música que se fazia na hipermargem.

Isso é possível de ser percebido ao se analisar a trajetória da cantora e compositora de tecnobrega Gaby Amarantos. Ela nasceu no Jurunas, na periferia de Belém. Veio de uma família ligada ao mundo do samba, onde iniciou seus contatos com a música. Na adolescência, foi coreógrafa de quadrilha junina no seu bairro. Iniciou sua carreira de cantora aos 15 anos, na Paróquia de Santa Terezinha do Menino Jesus. Aos 18 anos, passou a se apresentar em bares de Belém. Nessa fase, cantava MPB, que era o gênero preferido da cultura de barzinho da cidade. Em seu *site*, fala-se que suas influências musicais foram bastante heterogêneas, citando-se artistas de nome internacional até cantores do mundo brega paraense: "A rainha do Tecnobrega foi influenciada por cantoras como Clara Nunes, Ella Fitzgerald e Billie Holiday e pelos bregas Francis Dalva e Reginaldo Rossi – mas deixa claro que a sua maior influência está no bairro em que nasceu, onde tudo toca ao mesmo tempo".

Em 2002, entrou na banda Tecno Show, onde já se verificava influência de artistas como Tony Brasil e Jurandir, que desenvolviam o que viria a se chamar tecnobrega: *riffs* acelerados de guitarra brega tradicional somados a batidas eletrônicas. Em 2003, a banda destacou-se nacionalmente e participou de um famoso programa de TV da *Rede Globo*, o

"Domingão do Faustão". Estava aberta a entrada do tecnobrega para os meios de comunicação de massa.

Em 2009, Gaby saiu da banda Tecno Show e iniciou carreira solo. Em 2011, gravou um DVD, reforçando o seu laço de identidade com o bairro de origem, o Jurunas. O DVD foi gravado pelo diretor francês Vincent Moon, que já realizou trabalhos com bandas internacionais do porte de R.E.M. O DVD *Live in Jurunas* foi lançado no ano de 2013 e movimentou o cenário cultural da cidade de Belém. Mostrou, ao mesmo tempo, a relação da cantora com o bairro em que nasceu e iniciou a vida artística, assim como exibia claramente o novo contexto de sua carreira, que efetivava novas conexões com artistas do mundo "*cult*", tanto de Belém como internacionais. Na verdade, a identidade jurunense de Gaby Amarantos sempre foi reforçada em boa parte de sua carreira, como pode ser percebido em inúmeras entrevistas concedidas a vários programas de TV, jornais e revistas. Da mesma forma, sua relação com o mundo das intelectualidades artísticas locais pode ser percebida desde o momento em que se aproximou de artistas como Félix Robatto e Felipe Cordeiro. O primeiro foi guitarrista de uma banda de sucesso em Belém nos anos 2000, a banda Los Caroços. A banda era formada por jovens músicos de formação acadêmica e tinha a proposta de se aproximar de composições que tivessem o clima das músicas periféricas, tais como lambadas, guitarradas, elementos de música caribenha, bregas e tecnobrega. A banda continuava a tendência de aproximação com o mundo musical da hipermargem, iniciada por Pio Lobato e o Cravo Carbono. Felipe Cordeiro, por sua vez, tornou-se um ícone da música "*cult*" paraense da contemporaneidade. Sobre ele falarei adiante.

O último disco de Gaby Amarantos é intitulado *Treme* e apresenta esse nome em referência ao modo de dançar tecnobrega por crianças e jovens da periferia de Belém. Foi dirigido por Carlos Eduardo Miranda, conhecido produtor de artistas famosos do circuito musical Rio de Janeiro-São Paulo, e produzido por Félix Robatto. O *Treme* apresenta composições de Gaby, dos músicos Zé Cafofinho, Ronaldo Silva, Felipe Cordeiro, Dona Onete, Joe Benassi e Maderito, Veloso Dias e Alípio Martins, além de participações das cantoras Fernanda Takai, Thalma de Freitas e Iara Rennó. O disco é, portanto, a síntese desses dois mundos, a cultura da hipermargem e o mundo dos artistas de vanguarda da intelectualidade artística.

Temos também um exemplo diferente do caso de Gaby Amarantos. A carreira do compositor, guitarrista e cantor Felipe Cordeiro mostra o caminho da intelectualidade artística rumo ao mundo tecnobrega. Temos, no seu caso, a aproximação definitiva entre o mundo "brega" e o mundo "*cult*".

Felipe Cordeiro nasceu em 1984. Suas influências musicais deram-se principalmente pela família, via Manoel Cordeiro (pai) e Evandro Cordeiro (o Barata, tio), artistas que participaram ativamente da vida musical de Belém a partir de fins dos anos 1970 e pertencentes ao mundo das guitarradas e do brega. Dos 11 aos 16 anos, estudou música na Escola de Música da UFPA. Estudou piano, teoria musical e bandolim. Aos 16 anos, fez vestibular para Filosofia na UFPA e ao mesmo tempo iniciou a atividade de compositor. Nesse momento, teria sofrido grande influência de artistas de São Paulo, da chamada "vanguarda paulista", tais como Luis Tatit, José Wisnik, Arrigo Barnabé e outros. Até o fim de seu curso, pretendia conciliar a academia e a carreira artística.

No fim da faculdade de filosofia, acabou se dedicando mais à música. Passou a se aplicar mais à carreira de cantor e construiu uma personalidade artística mais particular. A primeira fase de sua carreira pode ser considerada tradicional. Foi influenciado principalmente pela MPB, que define como "uma maneira específica de se fazer música popular do Brasil". Os artistas que chamavam sua atenção nessa fase, além dos já citados paulistas, eram Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Capinam, Paulo Cesar Pinheiro, Aldir Blanc, Milton Nascimento, entre outros. Seu primeiro CD, *Banquete*, ainda segue essa linguagem clássica da MPB.

Seu contato com o mundo brega, no entanto, só viria um pouco depois, quando ele passou pelo que definiu como um "processo de revisão crítica". Nesse momento, percebeu que a estética da MPB havia perdido a capacidade de ser uma linguagem contemporânea. Assim ele descreve esse momento:

> Essa estética de música brasileira por alguns motivos perdeu a capacidade de ser uma linguagem contemporânea do ponto de vista estético, do ponto de vista mercadológico, de ponto de vista social, de todos os pontos de vista, segundo essa minha revisão crítica. (...) Essa estética teria perdido essa capacidade que era inerente a ela nas décadas de 60 e 70. Era uma música combativa esteticamente, porque propunha o novo; era uma música combativa socialmente; era uma música combativa comportamentalmente. Nos anos 90, apesar de eu ter me influenciado por aquela linguagem meio que como um aprendizado..., cheguei à conclusão de que a MPB não era mais combativa esteticamente, porque se repetia; não era mais combativa socialmente, porque tinha caído num nicho social específico; não era mais combativa comportamentalmente, porque tinha caído numa zona de conforto absolutamente alienada e descompromissada com qualquer questão comportamental. Eu cheguei à conclusão de que fazer MPB nos anos 90 era a coisa mais reacionária possível, em todos os aspectos. Então eu passei por uma revisão dura com relação ao que eu vinha fazendo e procurei um caminho novo.[563]

[563] Depoimento de Felipe Cordeiro, Belém, 6 nov. 2012.

O caminho novo a que se refere Felipe Cordeiro foi em direção a uma postura que tentava juntar linguagem e performance de vanguarda, tal qual a inspiração que vinha da vanguarda paulistana dos anos 1980 ou, ainda, da condição de intelectual formado em um curso de filosofia e com formação musical acadêmica, com o mundo das guitarradas de que se lembrava pela influência familiar de Manoel Cordeiro e outros artistas do mundo "brega".

Curiosamente, Felipe Cordeiro relatou que foi Paulo André Barata quem, em uma conversa de mesa de bar, lembrou a ele da existência de um grande guitarrista e músico em sua casa, que precisava ser valorizado e reencontrado em sua obra. O mesmo Paulo André Barata, que décadas atrás fora alertado por seu pai, Ruy Barata, sobre a necessidade de se buscar a música típica da região no mundo caboclo e popular, alertava um artista mais novo, em processo de "revisão crítica", da necessidade de se olhar para o mundo "brega", personificado, naquele momento, na figura de Manoel Cordeiro. Em Felipe Cordeiro possivelmente constrói-se de maneira mais claramente consciente uma ligação entre o mundo "brega" e o mundo "*cult*". Não é à toa que seu disco, lançado em 2012, chamou-se *Kitsch Pop Cult.*

Tratava-se de uma tentativa de juntar mundos diversos e às vezes divergentes. Mais uma vez, por via de meditadores culturais da intelectualidade artística local, a tradição musical hegemônica alargava-se e incorporava a música do povo ou do "povão". Mas quero crer que a tradição hegemônica, ao incorporar elementos culturais e sonoros da cultura brega da hipermargem, ao mesmo tempo reconfigurava essa hipermargem em outra ambientação. O reconhecimento e a representação de uma sensibilidade estética marginal na obra de Felipe Cordeiro não se fez de forma tão óbvia por parte dos moradores dos subúrbios de Belém. O mundo da hipermargem continuou sendo o mundo da hipermargem e o mundo "*cult*" permaneceu o mesmo.

É o que me parece quando pergunto para Felipe Cordeiro sobre as intenções do disco. Ele assim diz:

> Diversas vezes fui rotulado de fazer uma espécie de brega *cult* como se eu tivesse com intenção de tirar o brega do seu ambiente popularesco pra ir para um ambiente experimental, um ambiente protegido pelas égides do bom gosto. E não é exatamente isso. (...) Então, eu queria fazer um disco que passasse por cima e usasse os preconceitos de ambos os mundos a meu favor.
> Ambos os mundos, e são dois mundos diferentes, e eu de algum modo me sentia um híbrido dos dois, ambos os mundo entraram no jogo. Então na verdade tem um pouquinho de ironia nisso tudo de *Kitsch Pop Cult*, tem um pouquinho de deboche e tem um pouquinho de seriedade também.[564]

[564] *Idem.*

Quando perguntado se o CD conseguiu chegar ao público de aparelhagens, Felipe reconhece que há uma barreira entre esse público e o que ele faz. Diz que no "universo de rádios populares e particularmente das festas de aparelhagens" há ainda menor liberdade para sua música. Apesar disso, diz já ter tocado em aparelhagens algumas vezes, o que, para ele, teria sido algo importante. Na sua visão, queria que o disco tocasse tanto no mundo brega, como entretenimento, já que o conceito do disco era esse, como entre o público de vanguarda. Relata:

> Mas eu queria que tivesse esse trâmite de o disco parecer ao mesmo tempo um disco de entretenimento como qualquer outro, até porque o conceito do disco era falar de entretenimento, e também tocasse num outro universo que soasse experimentação pura. E isso foi, ou mais ou menos do que eu esperei, foi conquistado. Embora, é claro, no universo de vanguarda, de festivais independentes, de rádios alternativas, a minha música tenha sido mais facilmente aceita. Nas aparelhagens as reverberações foram pontuais, assim... Mas de algum modo eu não deixei de dialogar com aquele universo, assim... Tenho sido convidado frequentemente pela Gaby para fazer coisas com ela, pela Gang do Eletro. (...) Já toquei nas festas do Ruby, do Pop Som e tal, mas pontualmente, assim...[565]

Na verdade, a história da geração mais nova do mundo brega e de seu desenvolvimento e expansão para outros lugares da cidade, sendo incorporado em parte pela política cultural oficial e por grupos de vanguarda da nova intelectualidade artística, é um processo em andamento. Faz parte de uma história do tempo presente que ainda não se completou. Esse fenômeno também representa a continuidade de uma história antiga, que é, na verdade, uma dupla história, uma narrativa partida, cindida, recortada por dois mundos, os quais, de vez em quando, conseguem estabelecer diálogo e, por isso mesmo, no momento exato do diálogo, não deixam de exibir que são mundos diferentes.

Talvez seja isso que faça com que o disco de Felipe Cordeiro, mesmo assentado em elementos da música tecnobrega, não tenha sido assimilado totalmente pelas aparelhagens. Em algum momento seu "sotaque" se mostrou como algo de fora aos apreciadores das festas de tecnobrega, assim como soou familiar aos apreciadores de músicas de "vanguarda". Ao traduzir o tecnobrega para uma roupagem "*cult*", Felipe Cordeiro, que se considera um hibrido entre esses dois mundos, de alguma maneira silenciou, ou pelo menos modificou, alguns elementos constitutivos daquela música. Talvez por conta disso os apreciadores das festas de aparelhagens de Belém não incorporaram tão facilmente as músicas de *Kitsch Pop Cult*. Esse fato me faz lembrar a questão levantada por Spivak no famoso texto *Can the*

[565] *Idem.*

Subaltern Speak?[566] no qual a autora sugere que os grupos subalternos ao falarem por meio de canais ocidentais já têm, desde o princípio, sua voz filtrada pelo pensamento hegemônico. Esse fato tornaria quase impossível a fala de tais grupos na medida em que a tradução de seu discurso é em si uma reelaboração a partir de quem o exprime, e seus termos originais seriam emudecidos nesse processo. Algumas críticas já foram feitas à tese original de Spivak. Adriana Carvalho Lopes, por exemplo, considerou que o processo de enunciação dos grupos subalternos é mais complexo e permite brechas no discurso hegemônico. Isso se dá, por um lado, porque os sujeitos sociais desempenham papeis e posições diferentes dependendo do contexto. Aquele que é subalterno em uma determinada situação pode vir a exercer uma condição de dominação em relação a outros grupos ou indivíduos, noutro momento. Isso talvez se aplique ao caso de Felipe Cordeiro, ou ainda de Gaby Amarantos, que mesmo tendo sido criados em ambientes no qual a música brega estava presente, acabaram ampliando sua ação enquanto artistas universais, integrando-se ao mundo não brega em sentido estrito. Mas, para além disso, a partir do que diz Adriana Lopes, há que se considerar o fato de as identidades individuais e coletivas serem constituídas a partir de condições de contato e relação. Assim, em suas palavras, "a identidade 'original' e 'verdadeira' do subalterno não se perde no diálogo, uma vez que o sujeito subalterno e o sujeito dominante são construções relativas e relacionais. A construção da dominação depende da subalternidade e vice-versa".[567]

Ora, a análise de todo o processo de formação das tradições musicais em Belém mostrou exatamente isso: a construção de identidades musicais a partir da relação de sujeitos heterogêneos e desiguais, com lugares de fala diferentes, que estabelecem contato e tensão, aproximações e afastamentos, a partir de signos musicais e culturais de mundos diferentes. Deste modo, se é verdade que muitas vezes o subalterno se vê silenciado pelo discurso que o caracteriza a partir de uma fala "externa", não deixa de ser verdade que ele se faça ouvir por outros meios, amplificando sua voz, seu som e sua música a volumes impossíveis de serem silenciados no ambiente urbano. Há que se considerar ainda o outro lado da moeda desse processo de comunicação e conflito. Esse mesmo subalterno, por vezes, não pretende ouvir a fala de quem o ambiciona traduzir, e mantém-se relativamente separado por barreiras sonoras e territoriais onde a música "*cult*" quase sempre será apenas a música "*cult*" e a música brega

[566] SPIVAK, Gayatry. Can the Subaltern Speak? In: WILLIAMS, P.; CHRISMAN, L. (Edit.). *Colonial Discourse and Post-Colonial* Theory: a reader. New York. Columbia University Press, 1994.

[567] LOPES, Adriana Carvalho. *Funk-se quem quiser*: no batidão negro da cidade carioca. *Op. cit.* p. 91.

quase sempre será penas a música brega. Isso faz parte da tensão presente nas relações de contato.

Esse é realmente um fenômeno muito complexo, que requereria uma análise mais detida de cada caso em particular. Seja como for, percebe-se, por via desse contato incompleto, que ao mesmo tempo em que a hipermargem dialoga, ela mantém alguns resquícios de fronteira e separação. Podemos ver a duração de um processo de construção de duas tradições, fruto da existência de duas cidades, uma do centro e outra das margens. Sambas e carimbós, bois e batuques, boleros e merengues, lambadas e guitarradas, bregas e tecnobregas foram incorporados de maneiras diferentes nessas duas tradições. Foram produzidos e consumidos a partir de certas texturas e "sotaques" que quase sempre simbolizam essa sociedade: ao mesmo tempo heterogênea e, fundamentalmente, desigual. A cultura popular da hipermargem possivelmente continuará produzindo seus artistas e suas músicas e não será surpresa se em outros momentos dessa história inconclusa ela vier a transbordar mais uma vez.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A imagem que tenho quando penso no subúrbio de Belém é sempre a de uma continuidade para fora da cidade e nunca de uma fronteira precisa. A fronteira, a meu ver, uma fronteira não totalmente concreta, mas que é mais ou menos identificável, é um pouco antes do subúrbio. Ela se dá quando o subúrbio começa a se transformar em centro, dentro de Belém, e o ribeirinho, por exemplo, que vem de cidades do interior do estado, já não se reconhece mais como possivelmente se reconheceria se ainda estivesse em bairros como Terra Firme, Guamá, Condor, Jurunas, uma pequena parte da Cidade Velha (pelo lado do rio Guamá) e do outro lado da cidade, em bairros como a Sacramenta, Telégrafo, Tapanã, Icoaraci e partes da ilha de Caratateua, particularmente o Outeiro (pelo lado da baía do Guajará). Nessa cidade, vive o que foi definido como caboclo urbano, a partir do qual constituiu-se uma narrativa alternativa da cidade de Belém, de sua cultura popular e musical.

Quando penso na identidade musical periférica de Belém, mentalizo os novos e antigos lugares de identidades musicais e culturais que mantêm uma existência divergente dentro da cidade. Na verdade, o "lugar" divergente mantém uma continuidade e vivacidade. A cidade é tomada pelo som que vem do Jurunas, do Guamá, da Terra Firme e de outros bairros mais novos e mais distantes que se constituíram nas últimas décadas. O tecnobrega, o atual código identitário musical das populações suburbanas e periféricas de Belém (particularmente da população mais jovem), toma a cidade em seus espaços múltiplos. Assim como a cidade foi tomada anteriormente por outras manifestações, como o boi-bumbá, o carimbó, o merengue e o brega dos anos 1980. Esse é o processo que caracterizei como transbordamento da hipermargem e é uma das manifestações da condição subalterna na cidade, a partir da cultura popular, sempre ativa e em constante mudança, e a partir de uma cultura musical que a acompanha.

Nos últimos anos, o tecnobrega, em particular, repetiu o processo de tomada da cidade, que já havia ocorrido antes, em outros contextos e com outros tipos de música da hipermargem. Ele foi o principal "agente" do cenário musical paraense dos últimos tempos, tendo sido rebelde, eu diria, pois colocou-se na cidade mesmo quando ela (o centro) não o queria. Digo isso por vários motivos, que pretendo enumerar para que essa ideia fique mais clara. De que forma a cidade foi tomada pelo tecnobrega nos últimos anos:

- Pela ação das pessoas no interior do transporte coletivo urbano, por exemplo. Com adolescentes e jovens de bairros ligando telefones celulares ou pequenas caixas de som portáteis a todo volume e criando uma cultura de escuta constante da música, mesmo quando eles não estavam nos seus bairros de origem. Isso ocorre também com adolescentes que andam de bicicleta nas ruas da cidade com seus celulares ligados a todo volume. Em alguns casos são adaptadas pequenas caixas de som nas bicicletas. Aos pouco, criou-se uma fala comum de queixa à "falta de educação" dessas pessoas que ouviam música em ônibus e espaços públicos do centro e, na maior parte das vezes, recusavam-se a a usar fones de ouvido. Recentemente, essas queixas chegaram às chamadas "redes sociais" da internet, em *sites* de relacionamento, em *blogs* e outros meios eletrônicos e virtuais de comunicação. Na maior parte das vezes, a crítica a esse hábito ocorre com frases do tipo: "dê de presente um fone de ouvido ao um bregueiro". O bregueiro, por onde passa, tornou-se o representante real e imaginário do "barulho", interferindo em ambientes que normalmente não fazem parte do seu dia-a-dia. Quando um "bregueiro" liga seu celular ou uma pequena caixa de som dentro de um ônibus, de algum modo, territorializa aquele espaço como pertencente ao seu mundo, mesmo que o coletivo circule pelos bairros nobres da cidade; mesmo que eles estejam fora de seu espaço inicialmente familiar. A luta de classes dá-se muitas vezes pela imposição do gosto popular e pela batalha pelo domínio do ambiente acústico. Os garotos que "sonificam" sua presença com celulares e caixas de som nos ônibus, nas ruas ou por onde passam com suas bicicletas, sem o saberem, estão territorializando o seu modo de ser na cidade, estão dizendo que existem, estão desafiando a falsa harmonia e melodia da urbe, que, de fato, sempre foi uma cidade dividida, fragmentada e desigual.
- Nas festas populares do calendário anual, o tecnobrega passou a concorrer e quase sempre ganhar de gêneros mais antigos e "tradicionais". Exemplos disso ocorrem no carnaval, quando muitas pessoas passaram a colocar carros-som com o tecnobrega, mesmo em meio a blocos de marchinhas "tracionais". O mesmo se passa em festas como a quadra junina, festas religiosas em homenagem a algum santo popular etc. No carnaval dos últimos oito a dez anos, à esse efeito, o tecnobrega vem quebrando a hegemonia do "carnaval

nacional" pautado no modelo de samba sudestino. Na maior parte das vezes, o brega cerca os blocos e, pela força dos equipamentos de som automotivos, quase sempre os supera. Tem sido recorrente a reclamação das pessoas quanto à presença de carros som, bicicletas sonoras ou carros comuns que tiveram seus equipamentos sonoros amplificados e potencializados. Isso configura-se também como uma tomada da cidade nas festas mais antigas, onde gêneros que se tornaram "tradicionais" ocorrem.

- Nas rádios e TVs comerciais, depois de certo tempo e mais recentemente nas rádios e TVs ditas de "bom gosto", o tecnobrega passou a hegemonizar. Mesmo em rádios consideradas de gosto refinado, como a *Rádio Cultura* do Pará, ligada à FUNTELPA, o tecnobrega tem ganhado cada vez mais espaço, ao mesmo tempo em que começa a ser revisto pela opinião dos ouvintes dessas rádios.
- Isso ocorreu também com a política pública de cultura do Governo do Estado do Pará, que, mesmo não atendendo, de fato, às demandas e necessidades da juventude no seu mundo da hipermargem, viu-se obrigado a assimilar parte dessa música suburbana e a usa agora em sua política oficial, como ocorre na mostra Terruá Pará, já discutida aqui.
- As mudanças têm ocorrido também no gosto popular médio, incluindo setores do "centro" de Belém que inicialmente não se identificavam nem consumiam o tecnobrega. A tendência dos últimos anos é que as críticas a essa música comecem a ficar restritas a setores cada vez menores da sociedade, àqueles conscientemente associados à ideia de música de "bom gosto" *versus* "lixo cultural".
- Com o tecnobrega, houve também a imposição de uma dicção particular, que, para os intelectuais de classe média, inicialmente era vista como "voz de pato". Uma maneira de falar e cantar anasalada, possivelmente muito característica do sotaque das populações caboclas urbanas do Pará. Esse efeito é realizado também propositalmente pela distorção e agudização da voz dos cantores na mixagem das músicas de tecnobrega. É um recurso intencional, portanto, além de ser também representativo de uma maneira de falar cabocla. Essa forma de falar levou a uma forma de cantar, a um timbre que é

prontamente reconhecido pelas pessoas do mundo brega e geralmente estranho, ou foi estranho, para as pessoas de fora desse mundo.

- Aos poucos, o mundo tecnobrega começou a se conectar com setores da intelectualidade artística mais nova e menos avessa à música suburbana, como já foi mostrado anteriormente.
- O mundo tecnobrega impõe-se também pela construção de uma escrita própria e alternativa da história da música local, feita pelos próprios agentes do mundo brega e, mais especificamente, do tecnobrega. Os historiadores do mundo tecnobrega lutam também no campo das narrativas históricas e da memória para estabelecer uma identidade alternativa ao cânone musical da região e do Brasil, tal como foi discutido anteriormente.
- O brega e o tecnobrega impõem-se também pela construção de uma escrita própria e alternativa da história da música local pelos agentes do mundo acadêmico "oficial", ou seja, pela escrita de dissertações, teses, livros, artigos em revistas científicas, em veículos eletrônicos, *sites*, *blogs* ou da mídia tradicional. Isso pode ser percebido em alguns trabalhos que já citei aqui, como os de José Maria da Silva, Antonio Maurício Dias da Costa, Hermano Vianna, Paulo Murilo Amaral, Adriana Facina etc.[568] Não posso deixar de incluir nesse conjunto a tese que agora apresento.
- O tecnobrega impõe-se de maneira muito bem audível em todos esses espaços, sem contar a audição que ele provoca nas já conhecidas festas de aparelhagens, que, nos dias de hoje, são festas com equipamentos de som de imensa potência e que ocorrem em toda a cidade durante quase todos os dias da semana. É o "circuito bregueiro", identificado inicialmente em trabalhos como os de Antonio Maurício Dias da Costa.

Sobre a densidade sonora pela qual se faz ouvir o brega, em geral, e o tecnobrega, em particular, é bom lembrar as formulações feitas por Schafer sobre aquilo que ele caracterizou como o "ruído sagrado". O autor argumenta que esse tipo de ruído é um som que se apresentava como poder temeroso aos homens, inicialmente como forças da natureza, tais como o barulho do trovão, das ondas do mar, o vento durante uma tempestade, um vulcão em

[568] Alguns outros exemplos ainda não citados: AMARAL, Paulo Murilo Guerreiro de. *Estigma e Cosmopolitismo no Tecnobrega de Belém*. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/estigma-e-cosmopolitismo-no-tecnobrega-de-belem-2>. Acesso em: 15 abr. 2013; COSTA, Tony L. Carimbó e brega: indústria cultural e tradição na música popular do norte do Brasil. *Revista Estudos Amazônicos*, Belém, v. VI, n. 1, p. 149-177, 2011.

erupção etc. Posteriormente, esses sons metamorfosearam-se em forças sociais, ruídos criados por homens e por suas instituições que dominavam o ambiente acústico. Isso aconteceu com vários tipos de sons humanos, incluindo o caso das máquinas, cada vez maiores e mais modernas, que surgiram no mundo contemporâneo. Segundo Schafer, a revolução industrial impôs-se como força motriz da história contemporânea não só por sua dinâmica econômica e tecnológica, mas também porque apresentava um novo som, um novo ambiente acústico, tomado pelo tenebroso ruído que impunha respeito aos homens: o ruído das máquinas. A dominação se dava também pela conquista do ambiente acústico.[569]

Nesse sentido, posso argumentar que o tecnobrega, como identidade estética, manifesta-se como "ruído sagrado divergente" ou, quem sabe, seria um "ruído profano", que se impõe à sociedade que o circunda.[570] "Com-sagrando-se" (ou profanando-se) pelo "excesso", pelo muito, pelo barulho, pelo uso do tecnológico ao seu modo, pela absorção de elementos múltiplos (alguns de fora, da indústria cultural, do centro, do "Caribe" etc.), em oposição ao moderado, à estética do "menos", do "bom gosto", à percepção de harmonia sonora e social, à tradição como folclorização do popular, ao belo *blasé* da modernidade, à cidade como sinfonia regida por uma ordem invisível e falsa.

O brega e o tecnobrega não foram inventores disso, sabe-se que outras formas musicais, como o *reggae*, o *funk* etc., colocaram-se no ambiente sonoro da cidade, entre outras coisas, também pelo volume de som, pela imposição sonora do "barulho". Isso parece ser, portanto, uma forma recorrente de luta pelo direito do controle do ruído, como uma forma simbólica de luta pelo direito à cidade e à cidadania. Na verdade, uma luta pelo direito ao ruído que se impõe ao harmônico, cindindo-o, deixando as fissuras transparecerem a verdade profunda do tecido social, a fragmentação que existe subjacente à aparente ordem.

Talvez essa não seja a melhor forma de luta, e possivelmente nem se estabeleça como uma forma "consciente" de luta, como uma articulação política sistemática, em termos tradicionais. Quem sabe até essa manifestação do conflito nunca chegue a se metamorfosear em formas políticas de imposição da rebeldia da maioria. Mas, mesmo assim, esse conjunto de fenômenos não deixa de exibir que a "desordem", o "ruído", o "barulho" expressam uma dada historicidade das divisões socioculturais em Belém do Pará. Todo esse estado de coisas não deixa de ser uma luta que, no campo da cultura e das formas de uso do som e da música, mostra que a cidade exibe, na verdade, uma falsa calmaria, uma falsa harmonia, sendo, de fato, uma cidade cindida. Só isso unifica o código de posturas de 1880, que proibia batuques,

[569] SCHAFER, R. M. *A afinação do mundo. Op. cit*.
[570] Devo a ideia de "ruído profano" às observações instigantes de Adriana Facina.

vozerias e carimbós nas ruas de Belém, com as tentativas de proibição do tecnobrega e das festas de aparelhagem e o preconceito recorrente à música do tipo "povão". Nos dois casos, usava-se o argumento da defesa da ordem pública. Nos dois casos, a lei e as forças oficiais da ordem pública executavam uma ação que representava o outro lado do campo de batalha, que se dava também no campo da luta pelos códigos de cultura, pelo uso e domínio do som e da música popular. Hoje, esse processo está ainda em andamento e pode ser entendido como uma luta de classes, a partir da imposição de limites territoriais sonoros e musicais.

Obviamente que a maior parte dessa luta efetivou-se e fortaleceu-se dentro do mundo da hipermargem de Belém. Era informado e contaminado pela estética desse mundo, que se estruturou em um conjunto de espaços e ações responsáveis pela dinamização dessa cultura e, às vezes, fazia com que ela superasse suas fronteiras territoriais originais. Esse conjunto de espaços e ações pode ser assim enumerado: a) lugares de produção/reprodução das musicalidades populares: sedes (em sentido amplo, que vai dos currais de bois até os clubes), ruas, feiras, portos e bairros festivos e boêmios (incluindo o equivalente no extremo interiorano dessa conexão) e, mais recentemente, os estúdios caseiros, o comércio alternativo de feiras e a "pirataria" de CDs e DVDs do tecnobrega; b) ambientes ou veículos contíguos de produção/reprodução das musicalidades populares: os vários tipos de rádios de subúrbio, sonoros/aparelhagens, artistas e bandas musicais (desde as bandas "pau-e-corda" até as bandas comerciais, que tocavam mais "da média pra baixa", como diria Pinduca); c) ambientes ou veículos intermediários e de expansão de produção\reprodução das musicalidades populares: rádios e TVs profissionais de caráter "povão" (particularmente, os programas intencionalmente direcionados ao "povão"), gravadoras, músicos e produtores, lojas de discos, empresas ligadas ao gosto "povão" (por exemplo, o Grupo Carlos Santos) etc.; d) ambientes ou veículos externos de produção/reprodução das musicalidades, apenas inspirados na produção popular: esses últimos ambientes são de difícil percepção, pois já fazem parte de um circuito comercial amplo a partir de conexões fragmentárias com a tradição nacional cafona e brega. Tentei desenhá-lo parcialmente, ao mostrar as múltiplas conexões da música brega paraense, com as rádios e gravadoras nordestinas, a partir do caso do Grupo Carlos Santos. Este último, a letra d), é o espaço onde a tradição suburbana dissipa-se à medida que se combina com as tradições "nacionais". Aí a cultura da hipermargem deixa de ser ela mesma, mas desenha uma marca de estranhamento, um símbolo de outridade, uma sombra de divergência na grande tradição, pois sempre permanece como uma tradição marginal e subalterna, que vez ou outra se faz ouvir.

Acredito que o caso da música popular em Belém pode ser interessante para uma reflexão mais ampla sobre a relação entre arte e sociedade, nomeadamente pelo fato de se tratar de uma tradição marginal dentro do contexto da formação da "música popular brasileira" no século XX e início do XXI. Essa peculiaridade pode possibilitar a perspectiva das margens da história da música no Brasil. Por outro lado, é possível pensar em parecenças de processos. Como se pode entender, por exemplo, a construção do carimbó e depois do brega como músicas regionais, se comparados ao ocorrido com o samba em contexto nacional? Essa parece ser uma questão ainda pouco estudada na música popular, já que há uma tendência em dar mais destaque à grande tradição nacional e menos visibilidade às tradições regionais. Tentei provocar esse tema a partir da fissura causada pela territorialização do som marginal, o som da hipermargem.

O caboclo urbano é um ser extremamente contemporâneo, um ser do seu tempo, do tempo imediato, um ser que incorpora e produz elementos de cultura e os expande quando é possível. Diferente do que se pensa sobre esse ser, pelo menos no que concerne à sua cultura urbana e periférica, ele é um ser de conexões. Conexões subalternas, é verdade, mas conexões que permitem a escrita de outra sonoridade, de outra narrativa cultural da cidade e da região e até do Brasil.

É importante que se entenda que a cultura é uma das maneiras de se estar no mundo, de ser no mundo, de narrar o mundo, de cantar o mundo, de sonorizar o mundo, de equalizar uma dada ambiência no mundo, de estabelecer um dado sotaque e um dado timbre e tessitura no mundo. Ora, é uma das formas, mas tantas outras formas de ser no mundo existem, incluindo formas econômicas, biotípicas, arquitônicas, corpóreas,ou de olhar e ver as coisas, de ser subalterno, de reagir à subalternidade politicamente, de sujeitar-se à subalternidade politicamente. A cultura popular e a música popular, de alguma maneira, "expressam" tudo isso, na medida em que são campos nos quais tudo isso se faz, se dá, se realiza. O campo da cultura é, muitas vezes, uma das formas mais visíveis das realizações de um ser social subalternizado pela história e é também um campo de disputa, como outro qualquer.

A escrita dessa tese tentou dar conta de uma das formas de ser das populações subalternas, e uma das formas de luta ("consciente" ou não) dessa população. Foi uma tentativa de escrever a história do que os ruídos mais ou menos desconexos me diziam. Essa escrita é também uma territorialização, no campo do mundo acadêmico, de um som que rompe o silêncio e diz que as coisas nem sempre são tão harmoniosas e sublimes como parecem ser.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Teses sobre Sociologia da Arte. In: COHN, Gabriel (Org.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1994. (Coleção Grandes Cientistas Sociais, 54).

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

ALBAGLI, Sarita. Território e territorialidade. In: LAGES, Vinícius; BRAGA, Christiano; MORELLI, Gustavo (Orgs.). *Territórios em movimento*: cultura e identidade como estratégia de inserção competitiva. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Brasília: SEBRAE, 2004. p. 23-69.

ALENCAR, Edna F. Gentes de todas as paragens: retratos da migração no Pará. In: CANCELA, Cristina D.; CHAMBOULEYRON, Rafael (Orgs.). *Migrações na Amazônia*. Belém: Ed. Açaí/Centro de Memória da Amazônia/PPGA, 2010. p. 107-129.

ALONSO, José Luis R. P. Daquele péssimo mocambo. In: CHAMBOULEYRON, Rafael; ALONSO, José Luis R. P. (Orgs.). *T(r)ópicos de História*: gente, espaço e tempo na Amazônia (séculos XVII a XIX). Belém: Ed. Açaí/PPGA/Centro de Memória da Amazônia, 2010. p. 117-140.

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: EDUEPA, 2005. p. 67-84.

ARAÚJO, Paulo C. *Eu não sou cachorro, não*: música popular cafona e ditadura militar. São Paulo: Ed. Record, 2003.

ARCHETTI, Eduardo P. O "gaucho", o tango, primitivismo e poder na formação da identidade nacional argentina. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 9-29, 2003.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento*: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2008.

BARTH, Fredrik. *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: ContraCapa Livraria, 2000.

BELTRÃO, Jane F. A andarilha em Belém, cidade do Pará oitocentista. In: BELTRÃO, J. F.; JÚNIOR, A. O. V. (Orgs.). *Conheça Belém, comemore o Pará*. Belém: EDUFPA, 2008. p. 63-78.

BEZERRA NETO, José M. Migrantes do cativeiro. O tráfico entre províncias e os escravos ingressos no Pará, século XIX. In: CANCELA, Cristina D.; CHAMBOULEYRON, Rafael (Orgs.). *Migrações na Amazônia*. Belém: Ed. Açaí/Centro de Memória da Amazônia/PPGA, 2010.

_____. Nas terras do Cabo Norte: fugas escravas e histórias de liberdade nas fronteiras da Amazônia setentrional (século XIX). In: CHAMBOULEYRON, Rafael; ALONSO, José Luis R. P. (Orgs). *T(r)ópicos de História*: gente, espaço e tempo na Amazônia (séculos XVII a XIX). Belém: Ed. Açaí/PPGA/Centro de Memória da Amazônia, 2010. p. 163-181.

_____. A economia da borracha e o esforço de guerra: os soldados da borracha na Amazônia. In: FILHO, A. A.; JÚNIOR, J. A.; NETO, J. M. B. *Pontos de história da Amazônia*. Belém: Paka-Tatu, 2000. v. 2.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BOLLE, Willi. Belém, porta de entrada da Amazônia. In: CASTRO, Edna (Org.). *Cidades na floresta*. São Paulo: Annablume, 2008. p. 99-147.

BOSI, Eclea. Bergson, ou a conservação do passado. In: BOSI, Eclea. *Memória e sociedade*: lembrança de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 43-70.

BRESCIANI, Maria S. Metrópoles: as faces do monstro urbano (as cidades no século XIX). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 5, n. 8-9, p. 35-68, 1985.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*: Europa 1500-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

CABRAL, Luiz Otávio. Revisitando as noções de espaço, lugar, paisagem e território, sob uma perspectiva geográfica. *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, v. 41, n. 1-2, p. 141-155, abr./out. 2007.

CALABRE, Lia. *A era do rádio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

CANCELA, Cristina D. Uma cidade... muitas cidades: Belém na economia da borracha. In: BELTRÃO, Jane F.; VIEIRA JÚNIOR, Antônio O. (Orgs.). *Conheça Belém, comemore o Pará*. Belém: EDUFPA, 2008.

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

CARDOSO, Ana Cláudia D.; LIMA, José Júlio F. Tipologias e padrões de ocupação urbana na Amazônia Oriental: para que e para quem? In: CARDOSO, Ana Cláudia D. (Org.). *O rural e o urbano na Amazônia*: diferentes olhares em perspectiva. Belém: EDUFPA, 2006. p. 55-96.

CARNEY, George. Música e lugar. In: CORRÊA, Roberto L.; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). *Literatura, música e espaço*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2007. p. 123-150.

CASTRO, Edna. Urbanização, pluralidade e singularidades das cidades amazônicas. In: CASTRO, Edna (Org.). *Cidades na floresta*. São Paulo: Annablume, 2008. p. 11-40.

CASTRO, Fábio Fonseca de. *A cidade Sebastiana*: era da borracha memória e melancolia numa capital da periferia da modernidade. Belém: Edições do Autor, 2010.

_____. *Entre o mito e a fronteira*. Belém: Labor Editorial, 2011.

CERTEAU, Michel; JULIA, Dominique; REVEL, Jacques. A beleza do morto. In: CERTEAU, M. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus Editora, 2001. p. 55-86.

CHAMBOULEYRON, Rafael. *Povoamento, ocupação e agricultura na Amazônia colonial (1640-1706).* Belém: Ed. Açaí, 2010.

_____. Degredados, açorianos e migrantes: o povoamento português na região amazônica (século XVII). In: CHAMBOULEYRON, Rafael; ALONSO, José L. R. (Orgs.). *T(r)ópicos de História*: gente, espaço e tempo na Amazônia (séculos XVII a XIX). Belém: Ed. Açaí/PPGA/Centro de Memória da Amazônia, 2010. p. 27-46.

_____. Escravos do Atlântico equatorial: tráfico negreiro para o Estado do Maranhão e Pará (século XVII e início do século XVIII). *Revista Brasileira de História*, v. 26, n. 52, p. 79-114, 2006.

CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 179-192, 1995.

CHAUÍ, Marilena. *O nacional e o popular na cultura brasileira* – seminários. São Paulo: Brasiliense, 1982.

COELHO, Marinilce O. *O grupo dos novos*: memórias literárias de Belém do Pará. Belém: Editora da UFPA, 2005.

CONTIER, Arnaldo. *Edu Lobo e Carlos Lyra*: o nacional e o popular na canção de protesto. *Revista Brasileira de História*, v. 18, n. 35, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100002>. Acesso em: 20 mar. 2010.

CORRÊA, Ângela T. O. *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, Universidade Federal do Pará, Belém, 2002.

CORRÊA, Roberto L.; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). *Literatura, música e espaço*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2007.

COSTA, António F. *Sociedade de bairro*: dinâmicas sociais e identidade cultural. Oeiras: Celta, 2008.

COSTA, Antonio M. D. Festa e espaço urbano: meios de sonorização e bailes dançantes na Belém dos anos 1950. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 32, n. 63, p. 381-402, 2012.

_____. *A festa na cidade*: o circuito bregueiro de Belém do Pará. 2. ed. Belém: EDUEPA, 2009.

COSTA, Antonio Maurício Dias da Costa; VIEIRA, Edimara Bianca Corrêa. Na periferia do sucesso: rádio e música popular de massa em Belém nas décadas de 1940 e 1950. *Projeto História*, São Paulo, n. 43, p. 111-138, dez. 2011.

COSTA, Tony L. Carimbó e brega: indústria cultural e tradição na música popular do norte do Brasil. *Revista Estudos Amazônicos*, Belém, v. VI, n. 1, p. 149-177, 2011.

____. Notas sobre o "brega" no Pará. In: FACINA, Adriana (Org.). *Vou fazer você gostar de mim*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco/Iluminaria Acadêmica, 2011. p. 127-164.

_____. Música, literatura e identidade amazônica no século XX: o caso do carimbó no Pará. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 61-81, jan-jun. 2010.

_____. *Música do Norte*: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da "MPB" no Pará (anos 1960 e 1970). Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008.

CUNHA, Alexandre. Cultura popular no Pará: da repressão a símbolo de identidade. In: CUNHA. Alexandre. *Crime, hermenêutica & cultura*. Belém: [s.n.], 2003.

DAOU, Ana M. *A belle époque amazônica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

DIAS, Edinea M. *A ilusão do Fausto – Manaus (1890-1920)*. Manaus: Valer, 1999.

DOMINGUES, Álvaro. (Sub)úrbios e (sub)urbanos: o mal estar da periferia ou a mistificação dos conceitos? *Revista da Faculdade de Letras – Geografia*, Porto, I Série, v. X/XI, p. 5-18, 1994.

DOURADO, Henrique A. *Dicionário de termos e expressão da música*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

DURKHEIM, Émile. *Da divisão do trabalho social*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

FACINA, Adriana. Noutras palavras, sou muito romântico: mediações entre a criação artística e indústria cultural em entrevistas com artistas populares. In: FACINA, A. (Org.). *Vou fazer*

você gostar de mim: debates sobre a música brega. Rio de Janeiro: Editora Multifoco/Iluminaria Acadêmica, 2011. p. 63-82.

_____. "Eu só quero é ser feliz": quem é a juventude funkeira no Rio de Janeiro? *Revista EPOS*, Rio de janeiro, v. 1, n. 2, out. 2010. Disponível em: <http://revistaepos.org/?p=218>. Acesso em: 15 abr. 2013.

_____. "Não me bate não doutor": funk e criminalização da pobreza. In: *Anais do V Enecult*. 25 a 27 mai. 2009. Faculdade de Comunicação da UFBA, Salvador, BA. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19190.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2013.

_____. Indústria cultural e alienação: questões em torno da música brega. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX ENGELS, 5., Campinas. *Anais*... Campinas: UNICAMP, nov. 2007. Disponível em: <http://www.unicamp.br/cemarx/anais_v_coloquio_arquivos/arquivos/comunicacoes/gt6/sessao1/Adriana_Facina.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2011.

_____. *Literatura & sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. (Coleção Ciências Sociais, Passo-a-passo).

_____. O Rio de Janeiro de Nelson Rodrigues: notas sobre experiência urbana e criação artística. *Seminário de História da Cidade e do Urbanismo*, v. 6, n. 1, p. 1-14, 2000. Disponível em: <http://www.anpur.org.br/revista/rbeur/index.php/shcu/article/view/762/737>. Acesso em: 5 jun. 2012.

FARES, Josebel Akel (Org.). *Memórias da Belém de antigamente*. Belém: EDUEPA, 2010.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *O rapto ideológico da categoria subúrbio*: Rio de Janeiro 1858-1945. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *A cidade dos encantados*. Belém: EDUFPA, 2008.

_____. *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.

FONTANELLA, F. I. *A estética do brega*: cultura de consumo e o corpo nas periferias do Recife. 2005. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005.

FRANCESCHI, Humberto M. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2001.

FUNES, Eurípedes A. Mocambos do Trombetas: memória e etnicidade (séculos XIX e XX). In: PRIORE, Mary del; GOMES, Flávio dos Santos (Orgs.). *Os senhores dos rios*: Amazônia, margens e histórias. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003. p. 227-258.

GARRAMUÑO, Florencia. *Modernidades primitivas*: tango, samba e nação. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

GASPAR, Jorge. O retorno da paisagem à geografia. *Finisterra*, ano XXXVI, n. 72, p. 83-99, 2001.

GILROY, Paul. *O atlântico negro*: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GRUZINSKI, Serge. O historiador, o macaco e a centaura: a 'história cultural' no novo milênio. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 321-342, 2003.

GUERRA, Gutemberg. Desenvolvimento territorial na Amazônia: rural e urbano como faces da mesma moeda. In: CARDOSO, Ana Cláudia D. (Org.). *O rural e o urbano na Amazônia*: diferentes olhares em perspectiva. Belém: EDUFPA, 2006. p. 97-112.

GUZMÁN, Décio A. Índios misturados, caboclo e curibocas: análise histórica de um processo de mestiçagem, Rio Negro (Brasil), séculos XVII e XIX. In: ADAMS, Cristina; MURRIETA, Rui; NEVES, Walter (Eds.). *Sociedades caboclas amazônicas*: modernidade e invisibilidade. São Paulo: Annablume, 2006. p. 67-80.

HAESBAERT, Rogério. Território e multiterritorialidade: um debate. *GEOgraphia*, Niterói, ano IX, n. 17, p. 7-26, 2007.

HAESBAERT, Rogério; LIMONAD, Ester. O território em tempo de globalização. *Etc..., espaço, tempo e crítica*, v. 1, n. 2(4), p. 39-52, 15 ago. 2007.

HALL, Stuart. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HARRIS, Mark. Presente ambivalente: uma maneira amazônica de estar no tempo. In: ADAMS, Cristina; MURRIETA, Rui; NEVES, Walter (Eds.). *Sociedades caboclas amazônicas*: modernidade e invisibilidade. São Paulo: Annablume, 2006. p. 81-108.

HENRIQUES, Julian F. Sonic dominance and the reggae sound system session. In: BULL, M.; BACK, Les (Eds.). *The Auditory Culture Reader*. Oxford: Berg, 2003. p. 451-480.

HOBSBAWM, E. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

KONG, Lily. Popular music in geographic analysis. *Progress in human Geography*, v. 19, n. 2, p. 183-198, 1995.

LACERDA, Franciane G. Vida cotidiana em núcleos coloniais do Pará na virada do século XIX para o século XX. In: CANCELA, C. D.; CHAMBOULEYRON, R. (Orgs.). *Migrações na Amazônia*. Belém: Ed. Açaí/Centro de Memória da Amazônia/PPGA, 2010.

LEAL, Luiz A. P. *A política da capoeiragem*: história social da capoeira e do boi-bumbá no Pará republicano (1888-1906). Salvador: EDUFBA, 2008.

LEFEBVRE Henry. *Direito à cidade*. São Paulo: Centaurus, 2001.

LEMOS, R. *et al*. *Tecnobrega*: o Pará reinventando o negócio da música. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008. (Tramas urbanas, 9).

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

LIMA, Deborah M. A construção histórica do termo caboclo: sobre estruturas e representações sociais no meio rural amazônico. *Novos Cadernos NAEA*, Belém, v. 2, n. 2, p. 5-32, dez. 1999.

LOPES, Adriana Carvalho. *Funk-se quem quiser*: no batidão negro da cidade carioca. Rio de Janeiro: Bom Texto/FAPERJ, 2011.

LOUREIRO. João de Jesus Paes. Cultura amazônica: uma poética do imaginário. In: LOUREIRO, João de Jesus Paes. *João de Jesus Paes Loureiro*: obras reunidas. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

LÖWY, M.; SAYRE, R. *Romantismo e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

MACIEL, Antonio Francisco de A. *Carimbó* – um canto caboclo. 1983. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Letras, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 1983.

MAGNANI, José G. C. *Festa no pedaço*: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Hucitec/Unesp, 2003.

MALHEIRO, Bruno Cezar Pereira; RIBEIRO, Rovaine; SILVA, Marcos Alexandre Pimentel da. Territórios do uso nas margens da cidade: a identidade territorial ribeirinha na orla fluvial de Belém-PA (Brasil). In: ENCONTRO DE GEÓGRAFOS DA AMÉRICA LATINA, 10., 2005, São Paulo. *Anais*... São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005. p. 14627-14640.

MARIN, Rosa Acevedo. Portos e trapiches de Belém. In: SIMPÓSIO AMAZÔNIA, CIDADES E GEOPOLÍTICA DAS ÁGUAS, 2003, Belém. *Anais*... Belém: NAEA/UFPA, 2003. p. 78-79.

MARIN, Rosa Acevedo; CASTRO, Edna. *No caminho de pedras de Abacatal*: experiência social de grupos negros no Pará. Belém: NAEA/UFPA, 2004.

MAUÉS, R. Heraldo. Medicinas populares e "pajelança cabocla" na Amazônia. In: MAUÉS, R. Heraldo. *Uma "outra" invenção da Amazônia*: religiões, histórias, identidades. Belém: CEJUP, 1999. p. 195-207.

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais*: uma parábola. São Paulo: Ed. 34, 2003.

MIRANDA, Vicente C. *Glossário paraense*: coleção de vocábulos peculiares à Amazônia e especialmente à Ilha do Marajó. Belém: Editora da UFPA, 1968.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias:* a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Perseu Abramo, 2007.

_____. *Música e História*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*: a canção crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, 1993.

NUNES, Benedito; FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Luzes e sombras do iluminismo paraense. In: NETO, José Maia Bezerra; GUZMÁN, Décio de Alencar (Orgs.). *Terra matura*: historiografia e história social na Amazônia. Belém: Paka-Tatu, 2002. p. 19-28.

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

OLIVEIRA, Érito V. B. *Modernidade e integração na Amazônia*: *intelligentsia* e *broadcasting* no entre guerras, 1923-1937. 2011. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2011.

OLIVEIRA, José Aldemir de; SCHOR, Tatiana. Manaus: transformações e permanências, do forte à metrópole regional. In: CASTRO, Edna (Org.). *Cidades na floresta*. São Paulo: Annablume, 2008. p. 41-98.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1986 [1985].

PACE, Richard. Abuso científico do termo caboclo? Dúvidas de representação e autoridade. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, Belém, v. 1, n. 3, p. 79-92, set-dez. 2006.

PACHECO, Agenor Sarraf. Astúcias da memória: identidades afroindígenas no corredor da Amazônia. *Revista Tucunduba*, Belém, n. 2, p. 40-51, 2011.

PARK, Robert Ezra. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In: VELHO, Gilberto Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1979. p. 26-67.

PENTEADO, Antonio R. *Belém – Estudo de geografia urbana*. Belém: UFPA, 1968. v. 1.

REDFIELD, Robert. *Civilização e cultura de folk*: estudo de variações culturais em Yucatan. São Paulo: Martins Fontes, 1949.

REIS, Arthur C. F. *Síntese de história do Pará*. Belém: AMADA, 1972.

RICCI, Magda. O fim do Grão-Pará e o nascimento do Brasil: movimentos sociais, levantes e deserções no alvorecer do Novo Império (1808-1940). In: PRIORE, Mary del; GOMES, Flávio dos Santos (Orgs.). *Os senhores dos rios*. Amazônia, margens e histórias. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003. p.165-193.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*: artistas da revolução. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RODRIGUES, Carmem I. Festividades mestiças na Amazônia. *História Revista*, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 235-259, jan.-jun. 2009.

_____. A beira do rio Guamá... um bairro em movimento. In: BELTRÃO, J. F.; JÚNIOR, A. O. V. (Orgs.). *Conheça Belém, comemore o Pará*. Belém: EDUFPA, 2008. p. 93-108.

_____. *Vem do bairro do Jurunas*. Belém: NAEA, 2008.

_____. Caboclos na Amazônia: identidade na diferença. *Novos Cadernos NAEA*, Belém, v. 9, n. 1, p. 119-130, jun. 2006.

RODRIGUES, Edmilson B. *Aventura urbana*: urbanização, trabalho e meio ambiente em Belém. Belém: NAEA/FCAP, 1996.

RODRIGUES, Venize N. R. Cidade narrada: memórias, histórias e representações. In: FARES, Josebel Akel (Org.). *Memórias da Belém de antigamente*. Belém: EDUEPA, 2010. p. 65-86.

RODRIGUES DA SILVA, Carlos Benedito. Os sons do Atlântico Negro. *Revista Brasileira do Caribe*, v. VIII, 2007 Disponível em: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=159114265003>. Acesso em: 7 mar. 2013.

SALGUEIRO, Teresa Barata. Paisagem e geografia. *Finisterra*, ano XXXVI, n. 72, p. 37-53, 2001.

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

_____. *Sociedade de euterpe*: as bandas de música no Grão-Pará. Edições do Autor: Brasília, 1985.

_____. *Música e músicos do Pará*. Belém: Secult/Seduc/Amu-PA, 2007. (Edição corrigida e ampliada).

_____. *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).

_____. *O negro na formação da sociedade paraense*. Belém: Paka-Tatu, 2004.

_____. *Vocabulário crioulo*: contribuição do negro ao falar regional amazônico. Belém: IAP, Programa Raízes, 2003.

SALLES, Vicente; SALLES, Marena I. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo. *Revista Brasileira do Folclore*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 25, p. 257-282, set.- dez. 1969.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, B.; STARLING, H. M. M.; EISENBERG, J. (Orgs.). *Decantando a República*: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fund. Perseu Abramo, 2004.

_____. *Feitiço decente*: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 2001.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Landmark, 2004.

SANTOS, Milton. *A urbanização desigual*: a especificidade do fenômeno urbano em países subdesenvolvidos. São Paulo: Edusp, 2010.

_____. *A natureza do espaço*: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. (Coleção Milton Santos, 1).

_____**.** O retorno do território. *OSAL: Observatorio Social de América Latina*, Buenos Aires, ano 6, n. 16, p. 251-261, jun. 2005.

SARGES, Maria N. Tauromachia, Tauromania: migrantes galegos e práticas culturais em Belém na virada do século XIX para o XX. In: CANCELA, C. D.; CHAMBOULEYRON, R. (Orgs.). *Migrações na Amazônia*. Belém: Ed. Açaí/Centro de Memória da Amazônia/PPGA, 2010. p. 55-66.

_____. *Riquezas produzindo a Belle époque (1870-1912)*. Belém: Paka-Tatu, 2000.

SCHAFER, R. M. *A afinação do mundo*. São Paulo: UNESP, 2011.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: SCHWARZ, R. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1978. p. 61-92.

SECRETO, María Verónica. Conquistar a terra, dominar a água, sujeitar a floresta: a fronteira amazônica no governo Vargas. In: CHAMBOULEYRON, Rafael; ALONSO, José Luis R. P. (Orgs.). *T(r)ópicos de História*: gente, espaço e tempo na Amazônia (séculos XVII a XIX). Belém: Ed. Açaí/PPGA/Centro de Memória da Amazônia, 2010. p. 253-270.

SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI*: no loop da montanha-russa. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SILVA, José M. Música brega, sociabilidade e identidade na Região Norte. *ECO-PÓS*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 123-135, jan.-jul. 2003.

SILVA, Marcos Alexandre P. *A cidade vista através do porto*: múltiplas identidades urbanas e imagem da cidade na orla fluvial de Belém (PA). 2006. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2006.

SILVA, Sidney Antonio da (Org.). *Migrações na Pan-Amazônia*: fluxos, fronteiras e processos socioculturais. São Paulo: Hucitec; Manaus: Fapeam, 2012.

SILVA, Thomaz A. A. *Para três irmãos*: Vicente Salles, Tó Teixeira e a Música. 2012. Monografia (Graduação em História) – Escola Superior Madre Celeste, Belém, 2012.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, O. G. (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. p. 18-25.

SOUSA, Rosana de Fátima Padilha. Reduto 1920-1950: aspectos históricos e iconográficos de um bairro operário. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA: PODER, VIOLÊNCIA E EXCLUSÃO, 19., São Paulo, 2008. *Anais*... São Paulo: ANPUH, 2008. 1 CD-ROM.

SOUZA, Marcelo Lopes de. O território: sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento. In: CASTRO, I. *et al.* (Orgs.). *Geografia*: conceitos e temas. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

SPIVAK, Gayatry. Can the Subaltern Speak? In: WILLIAMS, P.; CHRISMAN, L. (Edit.). *Colonial Discourse and Post-Colonial* Theory: a reader. New York. Columbia University Press, 1994.

STOCKING JR., George W. Antropologia em Chicago: a fundação de um departamento independente. In: PEIXOTO, F. A.; PONTES, H.; SCHWARCZ, L. *Antropologia, história, experiências*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004. p. 15-59.

SUBRAHMANYAN, Sanjay. On World Historians in the Sixteenth Century. *Representations*, v. 91, n. 1, p. 26-57, 2005.

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

THOMPSON. Edward P. *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Organizado por Antônio Luigi Negro e Sérgio Silva. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

_____. *Costumes em Comum*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado*: história oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. *Música popular*: um tema em debate. São Paulo: Ed. 34, 1997.

TÖNNIES, Ferdinand. Determinação geral dos conceitos principais (Livro I). In: MIRANDA, O. (Org.). *Para ler Ferdinand Tönnies*. São Paulo: EDUSP, 1995.

TRINDADE JÚNIOR, Saint-Clair. A natureza da urbanização na Amazônia e sua expressão metropolitana. *GEOGRAFARES*, Vitória, v. 1, n. 1, p. 117-129, jun. 2000.

_____. *Produção do espaço e uso do solo urbano em Belém*. Belém: NAEA/UFPA, 1997.

VALLADARES, Licia. Os dez mandamentos da observação participante. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 22, n. 63, p. 153-155, 2007.

VERGOLINO-HENRY, A.; FIGUEIREDO, A. N. *A presença africana na Amazônia Colonial*: uma notícia histórica. Belém: Arquivo Público do Pará, 1990.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

_____. A música paralela. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 out. 2003. Caderno Mais!, p. 10-11.

_____. Funk e cultura popular carioca. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 244-253, 1990.

_____. *O baile funk carioca*: festas e estilos de vida metropolitanos. 1987. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Rio de Janeiro, 1987.

VIEIRA, Ruth; GONÇALVES, Fátima. *Ligo o rádio pra sonhar*: história do rádio no Pará. Belém: Prefeitura de Belém, 2003.

WADE, Peter. Compreendendo a "África" e a "negritude" na Colômbia: a música e a política da cultura. *Estudos Afro-Asiáticos*, ano 25, n. 1, p. 145-178, 2003.

WEBER, Max. *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

WHYTE, William Foote. *Sociedade de esquina*: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada. Tradução de Maria Lucia de Oliveira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1979.

WISNIK, J. M. Getúlio da paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: WISNIK, J. M.; SQUEFF, E. (Eds.). *Música*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

WIRTH, Louis. O urbanismo como modo de vida. In: VELHO, G. G. (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1979. p. 90-113.

Documentos literários e memorialísticos

ANTUNES, O. *Quarteirão*. Belém: Grafica da Revista da Veterinária, 1943.

AZEVEDO, José E. *Livro de Nugas*: letras e farras. Belém: [s.n.], 1924.

BARROS, Guiães. *Ah! Essa gente do rádio e televisão...* Belém: Falângola Editora, 1980.

CANCIONEIRO do norte. *Guajarina*, Belém, 1929.

DE CAMPOS RIBEIRO, José. S. *Gostosa Belém de outrora...* Belém: SECULT, 2005.

JURANDIR, Dalcídio. *Belém do Grão-Pará*. Belém: EDUFPA; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Ruy Barbosa, 2004.

KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LARÊDO, Salomão. *Palácio dos Bares*: Buate Condor – recanto encantado da cidade morena às margens do lendário rio Guamá. – Bar da Condor – poemas salientes, memória social/emocional, depoimentos. Belém: Salomão Larêdo Editora, 2003.

LEAL, Expedito. *Rádio Repórter*: o microfone aberto do passado. Belém: Meta, 2010.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *João de Jesus Paes Loureiro*: obras reunidas. São Paulo: Escrituras Editora, 2001. (Poesia II).

MAMEDE, Janjão. *Antonte, ontem e hoje*. Belém, mar. 2006/2008.

MENDES, Armando Dias. *A cidade transitiva*: rascunho de recordância e recorte da saudade da Belém do meio do século. Belém: Impressa Oficial do Estado, 1998.

MENEZES, Bruno. *Batuque*. Belém: Família Bruno de Menezes, 1993.

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. (Entrevista a Ruy Barata).

PEREIRA, João Carlos (Org.). *Memória da televisão paraense e os 25 anos da TV Liberal*. Belém: SECULT/ORM, 2002.

REIS, Nélio. *Subúrbio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.

VICENTE, Zé [MESQUITA, Lindolfo]. *Histórias do meu subúrbio*: crônicas humorísticas. Belém: Gráfica da Revista da Veterinária, 1941.

Documentos sonoros e audiovisuais

BARATA, Paulo André. *Nativo*. São Paulo: Continental, 1978. 1 LP 1.01-404-188-b.

_____. *Amazon River*. São Paulo: Continental, 1980. 1 LP 1-01404-216.

BARATA, Paulo André e outros. *Paulo para sempre Ruy*. Belém: Engeplan, 1990. Série Música Popular Paraense, v. 2. 1 LP.

CAVALLERO, Pedrinho e outros. *Belém cheia de bossa*. Belém: Edição independente, 1999. 1 CD.

CORDEIRO, Felipe. *Kitsch Pop Cult*. Produção: André Abujamra. Belém: Ná Music, 2012. 1 CD.

GONÇALVES, Aurino Quirino (Pinduca). Projeto Depoimento. Belém: Museu da Imagem e do Som do Pará (MIS), 18 nov. 1993. FV 93/61.2 e FV 93/61.1.2.

HENRIQUE, Waldemar. *Waldemar inédito e raro Henrique*. Belém: SECULT-PA, 2005. Projeto Uirapuru, v. 14. 1 CD.

JATENE, Heliana. *Heliana Jatene*. Belém: Edição da Autora, 1999. 1 CD.

PENNA, Galdino. *Projeto Uirapuru* – O canto da Amazônia. Belém: SECULT-PA, 2006. 1 CD, v. 17.

RODRIGUES, Augusto Gomes (Verequete). Projeto Depoimento. Belém: Museu da Imagem e do Som do Pará (MIS), 4 jun. 1996. FV 98/63.

Documentos manuscritos

TEIXEIRA, Tó. *40 números de músicas folclóricas escritas não para vender e sim para recordação do passado*. Belém, s/d. Pasta Tó Teixeira, Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA.

Entrevistas

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

Depoimento de Alfredo Oliveira, Belém, 22 fev. 2008.

Depoimento de Arlindo Nazarethno Leitão, Belém, 5 mar. 2010.

Depoimento de Arlindo Carlos Castro (Dadadá), Belém, 22 jan. 2008.

Depoimento de Bob Freitas (Roberto Gentil Nogueira de Freitas), Belém, 19 abr. 2011.

Depoimento de Clélio Palheta Ferreira, Belém, 17 nov. 2012. Entrevista realizada pelos professores Ms. Tony Leão da Costa (UEPA) e Ms. José do Espírito Santo Dias Júnior (UFPA).

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

Depoimento de Elí Cardoso, o Nego Elí, Belém, 15 nov. 2012. Entrevista realizada pelos

professores José do Espírito Santo Dias Júnior (UFPA) e Tony Leão da Costa (UEPA).

Depoimento de Felipe Cordeiro, Belém, 6 nov. 2012.

Depoimento de Galdino Penna, Belém, 13 fev. 2008.

Depoimento de Heliana Jatene, Belém, 13 mar. 2007.

Depoimento de Janjão Mamede (Inálio Jamil de Moraes Mamede), Belém, 12 out. 2012. Entrevista realizada pelos professores Ms. Tony Leão da Costa (UEPA) e Ms. José do Espírito Santo Dias Júnior (UFPA), com participação de Benedita Alves dos Santos (nascida em 23 agosto 1944) e João Alves dos Santos (o Saracura, com 75 anos na época dessa entrevista), proprietários do Bar Castanheira, amigos de Janjão Mamede, moradores antigos do bairro do Jurunas.

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

Depoimento de José Felix Solano Melo (Solano), Belém, 29 nov. 2012.

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

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

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

Depoimento de Pinduca (Aurino Quirino Gonçalves), Belém, 7 mar. 2008.

Depoimento de Pio Lobato e Vovô (Clenilson de Almeida Feitosa). Belém, 15 out. 2012.

Depoimento de Mestre Vieira (Joaquim de Lima Vieira), Barcarena, 9 dez. 2012. Entrevista realizada pelos professores Ms. José do Espírito Santo Dias Júnior (UFPA) e Ms. Tony Leão da Costa (UEPA).

Sites

ALMEIDA, Júnior; LAMEN, Darien Vincent. Projeto Sonoro Paraense. Belém, 2010. Disponível em: <http://www.sonoroparaense.com>. Acesso em: 26 nov. 2012.

AMARAL, Paulo Murilo Guerreiro de. *Estigma e cosmopolitismo no tecnobrega de Belém*. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/estigma-e-cosmopolitismo-no-tecnobrega-de-belem-2>. Acesso em: 15 abr. 2013.

APARELHAGENS proibidas: Portaria da Polícia civil veta som muito alto e estabelece regras às festas juninas. *Portal ORM*, 27 maio, 2009. Caderno Cidades Disponível em: <http://noticias.orm.com.br/noticia.asp?id=417048&%7CAparelhagem+proibida#.UchWKzvVCh4>. Acesso em: 18 abr. 2010.

BELÉM na voz de Dalva, *Amazônia*, 8 jan. 2010. Disponível em: <http://www.orm.com.br/amazoniajornal/interna/default.asp?modulo=829&codigo=451162>. Acesso em: 18 abr. 2010.

BIOGRAFIA de Gaby Amarantos. Disponível em: <http://gabyamarantos.com/biografia/>. Acesso em: 25 mar. 2013.

BREGA: de 1980 a 2005: do Brega Pop ao Calypso do Pará. *BregaPop,* s.d. Disponível em: <http://www.bregapop.com/servicos/historia/327-jr-neves/58-do-brega-pop-ao-calypso-do-para-jr-neves>. Acesso em: 3 abr. 2010.

CANTORA Gaby Amarantos pára o bairro do Jurunas para lançamento do DVD ao vivo. *Bom dia Pará*, 25 mar. 2013. Disponível em: <http://globotv.globo.com/rede-liberal-pa/bom-dia-para/v/cantora-gaby-amarantos-para-o-bairro-do-jurunas-para-lancamento-do-dvd-ao-vivo/2478354/>. Acesso em: 25 mar. 2013.

COSTA, Tony Leão da. Tecnobrega: crítica e preconceito. *Ponto Zero,* 2011. Disponível em: <http://www.pontozero.net.br/>. Acesso em: 17 maio 2011.

EM BATE-PAPO com Mv Bill, Gaby Amarantos comenta lembranças de sua infância em Jurunas. *Globo.Tv*, 12 nov. 2012. Disponível em: <http://globotv.globo.com/canal-brasil/o-bagulho-e-doido/v/em-bate-papo-com-mv-bill-gaby-amarantos-comenta-lembrancas-de-sua-infancia-em-jurunas/2238331/>. Acesso em: 23 mar. 2013.

ELIANA Pittman. Disponível em: <http://www.elianapittman.com.br>. Acesso em: jan. 2008.

FESTAS com aparelhagens são proibidas em alguns bairros de Belém durante o FSM. *Diário do Pará*, 16 jan. 2009. Disponível em: <http://diariodopara.diarioonline.com.br/not-cm.php?idnot=25252>. Acesso em: 18 abr. 2010.

GLOSSÁRIO Bregueiro (Carlos Alberto Aguiar, Manoel Cordeiro e Tonny Brasil). *BregaPop,* s.d. Disponível em: <http://www.bregapop.com/servicos/historia/314-glossario/34-glossario-bregueiro-carlos-alberto-aguiar-manoel-cordeiro-e-tonny-brasil>. Acesso em: 15 abr. 2013.

GOVERNO veta projeto de tecnobrega como patrimônio. *Diário Online,* 15 abr. 2011. Disponível em: <http://www.diarioonline.com.br/noticia-143788-.html>. Acesso: em 15 jan. 2013.

Luiz Andrade - radialista e rádio-ator. In: *O Pará nas onda do rádio,* mar. 1999. Disponível em: <http://www.oparanasondasdoradio.ufpa.br/luizentre.htm>. Acesso em: 15 jan. 2013.

MELÔ DA POMBA (1989). *Mestre Vieira - 50 Anos de Guitarrada,* s.d. Disponível em: <http://mestrevieira.com.br/mv/?albums=melo-da-pomba-1989>. Acesso em: 15 jun. 2013.

O Pará nas Ondas do Rádio – UFPA. Disponível em: <http://www.oparanasondasdoradio.ufpa.br>. Acesso em 15 jan. 2013.

O QUE é Terruá Pará. Disponível em: < http://terruapara.com.br/o-que-e/>. Acesso em: 5 maio 2013.

Pará apresenta Ideb abaixo da média da região norte. *G1*, 18 ago. 2012. Disponível em: <http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2012/08/para-apresenta-ideb-abaixo-da-media-da-regiao-norte.html>. Acesso em: 29 jan. 2013.

PROGRAMA Carlos Santos. Disponível em: <http://www.programacarlossantos.com.br/ver_pagina.asp?id=biografia>. Acesso em: 29 mar. 2010.

REGINATO, Lucas. Com diretor europeu, Gaby Amarantos lança *Live in Jurunas*. *Rolling Stone*, 23 mar. 2013. Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/noticia/com-diretor-europeu-gaby-amarantos-lanca-ilive-jurunasi/>. Acesso em: 23 mar. 2013.