

**Universidade Federal de Uberlândia
Instituto de História
Programa de Pós-graduação em História**

Cleodir da Conceição Moraes

**O NORTE DA CANÇÃO:
MÚSICA ENGAJADA EM BELÉM NOS ANOS 1960 E 1970**

Uberlândia/MG

2014

**Universidade Federal de Uberlândia
Instituto de História
Programa de Pós-graduação em História**

Cleodir da Conceição Moraes

**O NORTE DA CANÇÃO:
MÚSICA ENGAJADA EM BELÉM NOS ANOS 1960 E 1970**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), em cumprimento parcial das exigências para obtenção do grau de Doutor.

Orientador: Prof. Dr. Adalberto Paranhos

Uberlândia/MG

2014

Universidade Federal de Uberlândia
Instituto de História
Programa de Pós-graduação em História

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

M827n Moraes, Cleodir da Conceição, 1970 -
2014 O norte da canção: música engajada em Belém nos anos 1960 e
 1970. / Cleodir da Conceição Moraes. -- 2014.
 195 f.

Orientador: Adalberto Paranhos.
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-graduação em História.
Inclui bibliografia.

1. História - Teses. 2. História social - Teses. 3. Música e
sociedade - Teses. 4. Música - Brasil - História e crítica - Teses. 5.
Pará - História - Teses. I. Paranhos, Adalberto, 1948- II.
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-graduação
em História. III. Título.

CDU: 930

Universidade Federal de Uberlândia
Instituto de História
Programa de Pós-graduação em História

Banca examinadora

Prof. Dr. Adalberto Paranhos (UFU), orientador

Prof. Dr. Alessandro Mario Kerber (UFRGS)

Prof.^a Dr.^a Kátia Rodrigues Paranhos (UFU)

Prof.^a Dr.^a Marcia Tosta Dias (Unifesp)

Prof. Dr. Silvano Fernandes Baia (UFU)

Para Rosângela e Pedro

Agradecimentos

Engana-se quem pensa que a feitura de uma tese corresponde a uma atividade individual, meramente solitária, do pesquisador. Em todos os momentos, penso eu, ele se vê cercado de vozes e olhares os mais diversos, que merecem reconhecimento no final.

Começo, então, pelos técnicos, professores, alunos e bolsistas que participaram do projeto “A história em cantos: música popular brasileira no ensino de História”, desenvolvido por mim entre 2008 e 2010, com financiamento do Programa de Apoio a Projetos de Intervenção Metodológica (Papim), da Pró-Reitoria de Ensino e Graduação (Proeg), da Universidade Federal do Pará (UFPA). Aliás, com esse projeto tive condições de organizar oficinas e seminários temáticos nos quais travei diálogos oportunos com pesquisadores como Miliandre Garcia, Adalberto Paranhos e Arnaldo Contier, cujos trabalhos sobre as relações história e música são reconhecidos nacionalmente. Com ele também foi possível realizar os primeiros levantamentos documentais e bibliográficos que iriam balizar a proposta de pesquisa apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). E agradeço a essa instituição por haver acreditado nela.

Nessa caminhada contei com a compreensão e o carinho dos companheiros do grupo de História e da direção da Escola de Aplicação para que me dedicasse integralmente ao doutorado. Igualmente devo à UFPA o meu reconhecimento pelo aval recebido.

Nos arquivos por onde andei, como o Arquivo Geral e o Museu da UFPA, o

Museu da Imagem e do Som, a Biblioteca Arthur Vianna e a Biblioteca da UFU, a companhia e o auxílio dos funcionários, alguns mais outros menos, foram importantes na indicação e na coleta das fontes.

Na temporada em Uberlândia me beneficieei da ajuda inestimável do amigo Tadeu Pereira dos Santos. Desde a acolhida em sua casa, as conversas e as informações sobre os meandros da UFU até a disposição de vir em meu socorro para a impressão das versões preliminares e final deste estudo, seu apoio foi fundamental. Agradeço, ainda, aos meus professores do curso, Adalberto Paranhos, Kátia Paranhos, Paulo Almeida, Heloisa Helena Cardoso, Newton Dângelo, Maria Clara Thomaz Machado e Rosangela Patriota, com os quais tive o prazer de estabelecer diálogos interessantes e interessados sobre História e cultura, e aos colegas de turma, Juliana, Maria Gisele, Ludmila, Filomena, Paulo Roberto, Christian, com os quais dividi os conhecimentos e as angústias pertinentes à vida discente.

Sou grato, em especial, aos professores Silvano Baia e Kátia Paranhos, arguidores da banca de qualificação, pela leitura cuidadosa e as sugestões precisas referentes, respectivamente, à canção popular como objeto de estudo da História e à abordagem do engajamento nas artes, particularmente no teatro.

Os debates no grupo de pesquisa “História, cultura e meios de comunicação”, coordenado pelo professor e amigo Antônio Maurício Dias da Costa, da UFPA, levaram-me a ampliar o entendimento do tema que me propus pesquisar. Registro aqui meu profundo agradecimento por todas as críticas e indicações de leitura dos professores e dos alunos participantes.

Agradeço muitíssimo ao meu orientador, Adalberto Paranhos, pela paciência e dedicação com que ele encara o seu ofício, exercitadas ao limite nestes últimos quatro anos. A preocupação com a forma de abordagem teórica mais adequada, a leitura minuciosa, atenta aos detalhes da face formal e estética da escrita acadêmica – que para alguns pode parecer exagero –, para mim são virtudes, cujo exemplo pretendo carregar comigo.

Não poderia esquecer o apoio dos amigos de todas as horas, os casais Márcio e Sheila Cuns e Fernando Amorim e Lene Lopes. O companheirismo, as audições musicais, os bate-papos descontraídos que marcaram os nossos encontros representaram momentos

de lazer e de reflexões espontâneas sobre a canção popular. Não vejo a hora de retomar essa rotina, depois de um tempo distante, preso às obrigações do doutorado. Da mesma forma, agradeço ao amigo Márcio Couto pela leitura e sugestões às primeiras versões. Suas vozes, todas elas, ecoaram pelas linhas deste trabalho.

Os momentos de ausência foram realmente difíceis, mas eram reconfortados pela paciência e pela compreensão dos familiares: Maurício, meu pai, e Luci, minha mãe, direta e indiretamente, e cada um a seu modo, sempre me motivam a continuar. Minha gratidão se estende também aos meus irmãos, Kleber, Socorro, Diane e Keila (*in memoriam*), à sobrinha Patrícia, aos sobrinhos Kleber Júnior, Kleyton e Kliffer, ao sobrinho-filho Alexandre, sempre dispostos a dar aquele incentivo na hora certa, e aos recém-chegados Luma e Lucas, pela capacidade que eles têm de, com um sorriso, um simples gesto, unirem a todos.

É preciso lembrar que a família se ampliou com o convívio com os sogros Madalena e Antônio Fiel (*in memoriam*). Eles, os filhos, Edwaldo, Antônio Carlos, Luiz, Darley, Edinalva, Sônia, Leila e Paula, e os novos sobrinhos e sobrinhas que ganhei, sempre engrossaram o coro em apoio aos meus investimentos acadêmicos. Agradeço-lhes pela acolhida.

Por último, e o mais importante de tudo, reconheço que a jornada não seria possível se não tivesse o apoio preciosíssimo dos de casa: esposa e filho. Não há palavras para demonstrar o quanto me sinto feliz e revigorado em minhas forças por ter todos os dias ao meu lado duas pessoas maravilhosas, que, entre chegadas e partidas, sentiram comigo os sabores e dissabores dessa empreitada. A gratidão é enorme. O valor de suas presenças é impagável. Amo muito vocês, Rosângela e Pedro, a quem dedico esta tese.

A todos muitíssimo obrigado.

Resumo

Muito já se falou, sob diversos ângulos, a respeito da canção engajada no Brasil: os compositores e as músicas consagradas no *mainstream* nacional, a inserção na indústria fonográfica, as temáticas privilegiadas, a exemplo do “dia-que-virá”, o caráter de resistência e o papel central desempenhado no processo de institucionalização da MPB como importante “complexo sociocultural” na vida musical do país entre meados dos anos 1960 e a década de 1970. Esta pesquisa pretende trazer para o debate um viés diferente, mas interconectado a essa história, partindo do suposto de que esse proceder cancional expressou-se de forma bastante heterogênea por todo o território brasileiro e por isso seus parâmetros precisam ser revisitados e examinados à luz de outras experiências históricas, que não se restringem aos centros hegemônicos onde têm se concentrado as pesquisas mais significativas. Nesse período, também estava em curso em Belém um efervescente processo de renovação em distintas linguagens artísticas, como nas artes plásticas, na poesia, no cinema, no teatro e na música popular, no qual sobressaiu a preocupação de enfocar aspectos da realidade local, sem se prender a um regionalismo estreito. Nesse diapasão, os compositores paraenses afinados com a MPB imprimiram um sentido de engajamento à canção popular, ao mesmo tempo em que forjaram espaços de produção e disseminação de sua arte. No plano musical, eles dialogaram com os movimentos nacionais (bossa nova, canção de protesto e tropicalismo) e valeram-se do diversificado leque de expressões musicais populares, urbanas e rurais (o merengue, o bolero, o carimbó), em sua oficina de trabalho. Procuraram, assim, se posicionar criticamente e transmitir o seu recado num contexto no qual pesava sobre eles a dura realidade da ditadura, das limitações das liberdades individuais e coletivas, da censura, das prisões arbitrárias e dos projetos desenvolvimentistas e de integração nacional, que mexia com o modo de vida de muitos paraenses. Isso tudo contribuiu para que se conferissem novos sentidos, estéticos e políticos, à canção engajada. Esta investigação visa dar a eles maior visibilidade e ajudar na sua compreensão.

Palavras-chave: Canção popular – Engajamento – Belém – História

Abstract

Much has been said, from various perspectives, about the Engaged Song in Brazil: the composers and songs consecrated in the national mainstream, the insertion in the music industry, the privileged themes, such as the “*dia-que-virá*”, the resistance feature and its central role in the process of institutionalization of the MPB music as important “complexo sociocultural” in the musical life of the country between the mid 1960’s and the 1970’s. This research intends to debate in a different way, interconnected to that history, starting from the assumption that the proceeding of these songs expressed himself quite unevenly throughout the Brazilian territory and therefore its parameters need to be revisited and examined in the light of other historical experiences, which are not restricted to the hegemonic centers which have concentrated the most significant researches. During this period, it was also developed in Belém an effervescent renewal process in different artistic languages, such as in art, in poetry, film, theater and popular music, in which stood the concerning to focus in aspects of local reality, without cling to a narrow regionalism. Thus, the MPB music composers born at Pará expressed a sense of commitment to the popular song, while also shaped the production and dissemination of their art. In the musical field, they dialogued with national movements (bossa nova, song of protest and tropicalism) and applied the diverse array of popular, urban and rural musical expressions (merengue, bolero, carimbó) in his workshop work. Sought thus to critically demonstrate and convey their message in a context in which they faced the harsh reality of dictatorship, the limitations of individual and collective freedoms, censorship, arbitrary arrests and development and integration projects, which interfered in the way of life of many people at Pará. This all contributed to the new aesthetic and political meanings of the Engaged Song. This research aims to give them greater visibility and help in their understanding.

Keywords: Popular songs – Engagement – Belém – History

Lista de abreviaturas

I FMPP	- I Festival de Música Popular Paraense.
I FMPA	- I Festival da Música Popular da Amazônia.
I FEC	- I Festival Estudantil da Canção.
I Fempup	- I Festival de Música e Poesia Universitária do Pará.
I Fespa	- I Festival Paraense da Canção Popular.
I FTCB	- I Festival Três Canções para Belém.
I Encante	- I Encontro da Canção do Norte.
II Slardes	- II Seminário Latino-Americano de Reforma e Democratização do Ensino Superior.
III FIC	- III Festival Internacional da Canção.
III Fumb-Norte	- III Festival Universitário de Música Brasileira-Seção Norte.
Apcli	- Associação Paraense de Compositores, Letristas e Intérpretes.
Caju	- Casa da Juventude.
CMA	- Comando Militar da Amazônia.
CPC	- Centro Popular de Cultura
Centur	- Fundação Cultural Tancredo Neves
DCE	- Diretório Central dos Estudantes.
Fuec	- Frente Unida dos Estudantes do Calabouço.
MDB	- Movimento Democrático Brasileiro.
MMPB	- Moderna Música Popular Brasileira.
MPB	- Música Popular Brasileira.
MPP	- Música Popular Paraense.
PCB	- Partido Comunista Brasileiro.
PDA	- Plano de Desenvolvimento da Amazônia
PIN	- Plano de Integração Nacional
Sudam	- Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia
UAP	- União Acadêmica Paraense.
UFPA	- Universidade Federal do Pará.
UNE	- União Nacional dos Estudantes.

Lista de imagens

- Imagem 1: MELLO, Benedicto. *Noturnal II*. Óleo sobre tela, 1965. In: SOBRAL, Acácio de Jesus Souza. *Momentos iniciais do abstracionismo no Pará*. Belém: IAP, 2002 (p. 24).
- Imagem 2: BANDEIRA, Walter. S./ título, 1966. Acrílico sobre papel. Arquivo particular de Simone Bandeira (p. 26).
- Imagem 3: REGO, José Moraes. *Transfiguração ambiental*. In: *40 anos de arte*. Belém: Imprensa Oficial, 1986, p. 121 (p. 28).
- Imagem 4: Apresentação de “Jesus Freaks” no Museu de Arte Sacra do Pará. *Folha do Norte*, Belém, 22 jun. 1972 (p. 52).
- Imagem 5: Fafá de Belém sentada ao lado de Nilson Chaves no palco montado na Assembleia Paraense. *A Província do Pará*, Belém, 8 jan. 1974 (p. 56).
- Imagem 6: “Noite do Black-tie”, no “Cortiço”. Nilo Queiroz, ao centro, De Campos Ribeiro, sentado ao lado esquerdo, acompanhando-o ao violão. Em pé, atrás de ambos, o casal Déa e Hélio Castro. Arquivo particular da família De Campos Ribeiro, 1966 (p. 64).
- Imagem 7: De Campos Ribeiro (ao violão), ao lado de Roberto Jares, no programa “Domingo depois das nove” (s./d.). Arquivo particular da família De Campos Ribeiro (p. 92).
- Imagem 8: Ginásio Serra Freire durante a final do I Festival de Música Popular Paraense. *A Província do Pará*, Belém, 14 mar. 1967 (p. 100).
- Imagem 9: *The Kings* no auditório da TV Marajoara. *A Província do Pará*, Belém, 31 jan. 1968 (p. 102).
- Imagem 10: Logomarca do I Fempup. *A Província do Pará*, Belém, 22 set. 1974 (p. 118).

Sumário

Resumo

Lista de Imagens

Introdução

- | | |
|--|---|
| 1. Arte e sociedade em <i>O rei e o jardineiro</i> | 1 |
| 2. Engajamento artístico: norte de perspectivas e questões | 8 |

Capítulo 1

Arte, política e sociedade:

faces expressivas de uma experiência coletiva

- | | |
|--|----|
| 1. Ebulição artística em Belém: artes plásticas, poesia, cinema e teatro | 21 |
| 1.1. Por um novo figurativismo: em busca de uma plasticidade moderna | 22 |
| 1.2. O projeto <i>Cantação</i> : sentir e agir no mundo poeticamente | 29 |
| 1.3. Olhares cruzados: a cidade em transe na tela do cinema | 39 |
| 1.4. O Taba e o Grupo Experiência: propostas de teatro popular e político para Belém | 45 |
| 2. Renovação na canção popular em Belém: incorporando escutas musicais modernas | 57 |
| 2.1. Belém cheia de “bossa”: sensibilidades modernas na canção popular | 59 |
| 2.2. A “abertura” tropicalista e uma nova atitude na canção popular | 68 |

Capítulo 2

Música e política em tempo de ditadura:

o compromisso com o presente na canção

- | | |
|---|-----|
| 1. Engajamento musical em Belém: forjando espaços de produção e circulação social | 76 |
| 1.1. “Não fiz meu verso castrado, nem me rendo ao opressor”:
Ruy Barata, um artista engajado | 77 |
| 1.2. Rompendo o silêncio: o caso d’ <i>Os Menestréis</i> | 87 |
| 2. Festivais de música: produção e ampliação da escuta da canção popular | 96 |
| 2.1. O primeiro festival: experimentação e engajamento | 99 |
| 2.2. “Cada mão fortalece outra mão”: escutas e recados musicais na canção engajada | 106 |

Capítulo 3

Entre o local e nacional:

a “visão amazônica” na canção engajada

1. Em busca do sotaque local: música urbana e folclórica como fonte	121
1.1. Entre merengues e boleros: sonoridades urbanas na canção popular	124
1.2. No ritmo do carimbó: sonoridade ribeirinha na MPB	135
2. Homem e natureza: a ressignificação do viver amazônico	144
2.1. “Há sempre o que sortir nesses doendo”: modo de vida ribeirinho na canção popular	147
2.2. “Antes que matem os rios”: desenvolvimento e integração na canção engajada	152

Considerações Finais

Canção de “visão amazônica”:

o início do fim de uma proposta de engajamento	169
---	-----

Referências

Fontes	174
Bibliografia	190

Introdução

1. Arte e sociedade em *O rei e o jardineiro*

Em janeiro de 1982, João de Jesus Paes Loureiro¹ retornava a Belém, levando consigo uma cópia, em fita K-7, do musical infantil *O rei e o jardineiro*² composto em parceria com Toinho Alves, contrabaixista do conjunto recifense Quinteto Violado.³ Conforme contou ao amigo e jornalista paraense Edgar Augusto, editor da coluna “Alto Falante”, do jornal *O Liberal*, especializada em música popular, até aquele momento ele estava acertando os detalhes finais para a gravação e prensagem de um LP com todas as canções da referida peça nos estúdios da Continental⁴, em São Paulo.

O projeto se achava pronto desde o início de 1981, em comemoração ao décimo

¹ João de Jesus Paes Loureiro nasceu em Abaetetuba, Nordeste do Pará, em 1936. É poeta, escritor e compositor, mestre em Teoria Literária e Semiótica (PUC-SP) e doutor em Sociologia (Sorbonne). À época tinha publicado *Tarefa* (1964), *Cantigas de amar, de amor e de paz* (1966), *Epístolas e baladas* (1968), *Remo mágico* (1975), *Enchente amazônica* (1976) e mais dois livros da “trilogia amazônica”, constituída por *Porantim* (1979) e *Deslendário* (1981), que se completaria com *Altar em chamas* (1989). Participou, ainda, como compositor ou jurado de diversos festivais de música popular em Belém.

² Quinteto Violado. LP *O rei e o jardineiro*: uma opereta infantil. Camto, 1982. De acordo com o *site* oficial do Quinteto Violado, “o espetáculo de lançamento deste LP aconteceu no Teatro Santa Isabel com a participação da Orquestra Sinfônica do Recife. Também foi apresentado no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, com a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais”. Não constam, contudo, as datas das apresentações. Disponível em <<http://www.quintetoviado.com.br>>. Acesso em 3 nov. 2012.

³ São também frutos dessa parceria as canções “Rio Capiberibe”, ganhadora do prêmio de melhor arranjo no Festival MPB-Shell, de 1980, “Mestre Vitalino”, “Anúncios classificados” e “História luminosa e triste de Cobra Norato”, incluídas no LP *Até a Amazônia?!*, gravado pelo Quinteto Violado, em 1978, que trazia ainda as faixas “Conto do canto” e “Canção marginal”, compostas a quatro mãos por João de Jesus Paes Loureiro e Marcelo Melo.

⁴ *O Liberal*, Belém, 17 jan.1982, 2. cad., p. 8.

aniversário de formação do Quinteto Violado, então integrado por Marcelo Melo, Fernando Filizola, Luciano Pimentel e Luciano Alves, além de Toinho Alves. Seus idealizadores atribuíam a ele um declarado caráter educativo, ao se proporem levar para o teatro infantil a lição de “que o poder é liderança e não tirania; que um grupo de seres, por mais frágeis que sejam, unidos será o verdadeiro poder; e que o governante sozinho não pode determinar os fatos de um país, sendo necessária a participação de cada um na sociedade”.⁵

Isso deveria se expressar ao longo da trama, que, estruturada em forma de opereta e dividida em dois atos, se desenvolve em movimentos de marchinhas carnavalescas, de pastoris, de toadas, de baiões e de frevos, com algumas variações de estilo, efeitos sonoros eletrônicos e vozes em coro, compondo uma verdadeira suíte de ritmos nordestinos. Ela narra os sabores e dissabores do governante de um imaginário “país de sol”, decidido, em seu desvario, a proibir os pássaros de cantarem e os súditos de plantarem flores em seus jardins. E como se não lhe bastasse, ele determina ainda aos seus comandados “o encarceramento dos jardineiros desobedientes” (“Narrativa I”).

No primeiro ato (“Dança das lagartixas”), logo após a apresentação dos personagens (o rei, o jardineiro, as flores, os pássaros) e do cenário (o castelo e a praça pública/rua), ouve-se o coro de “centenas de cumpridores de ordens” empenhados em colocar em prática o mandado real.

*De repente, de repente, de repente,
muita gente, muita gente, muita gente,
pelas ruas desse reino obediente,
como sendo uma só voz a responder.
Nesse coro que chamamos “sim senhor!”,
de repente muita gente a obedecer,
proibindo cada pássaro cantar,
proibindo tantas flores de nascer.
Sim senhor! Sim senhor! Sim senhor!
Sim senhor! Sim senhor! Sim senhor!*

Nesse momento recitativo, embalado por um baião instrumental, a acentuação recai sobre o poder quase incontestável do rei “todo-poderoso” e a atitude subserviente com que parcela significativa da sociedade se manifesta em relação a ele. Nota-se que o

⁵ GUIMARÃES, Ana Maria. Quinteto Violado: 10 anos de fé no homem do futuro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 jan. 1981, cad. B, p. 7.

narrador-observador, testemunha dos acontecimentos, mal consegue disfarçar a sua perplexidade e o seu estranhamento diante de tal situação, procurando demarcar o seu posicionamento em flanco contrário ao coro da legitimidade.

Essa forma de dicção permite entrever uma das diversas pontas do novelo com o qual eram tecidas as intrincadas interações entre arte e sociedade no Brasil. Nesse jogo de significados, a truculência desencadeada pelo soberano contra o jardineiro e os pássaros encontrava seus referentes na própria realidade brasileira, notadamente na ditadura que teimava em persistir, apesar de alguns ganhos relevantes alcançados graças à pressão dos movimentos sociais desde meados dos anos 1970. Data desse período um conjunto de mobilizações de estudantes, sindicatos de trabalhadores e partidos políticos opositores em prol da redemocratização do país que expressasse a força das ruas e não dos quartéis, que, acuados, admitiam a execução de uma “abertura lenta, gradual e segura”.⁶ Interagindo com essa nova conjuntura sociocultural e política, a peça acabou projetando, em tons bem definidos, certa positividade na possibilidade de superação do arbítrio.

À semelhança de muitas estórias infantis, nas quais o feitiço costuma voltar-se contra o feiticeiro, o intento real sofre um revés inesperado, quando o soberano percebe que seu desatino havia provocado uma sementeira maior de vozes dissonantes por todos os quadrantes do reino. Ele não esperava que, para cada pássaro abatido e enterrado, “uma roseira crescia, abriam nos galhos muitos pássaros em pétalas [e] o cântico das rosas soava, chovia, crescia” (“Narrativa III”). De nada adiantara tentar calar as pessoas e os pássaros ou mandar prender o jardineiro; de nada adiantaram a arrogância e a tirania, pois mal sabia o rei que havia coisas que ele nunca lograria destruir. Poderia “esmagar o homem, não a sua obra” (“Narrativa final”). E, então, o rei sentiu-se fraco ao ver tantas “sementes sonoras de rosas” prosperarem naquele mundo, antes dominados pelo mais absoluto “vazio”.⁷

⁶ Sobre os projetos de “abertura” que alimentaram as tensões e os impasses políticos envolvendo os diferentes grupos e lideranças militares e civis entre meados dos anos 1970 e início da década de 1980, ver SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da ditadura militar e processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *O Brasil Republicano: o tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

⁷ Essa sensação de vazio foi algo que perpassou a fala de grande parte dos compositores, críticos e produtores musicais no balanço que fizeram da década de 1970, seja em função do peso da censura, seja pela penetração da música estrangeira (*dancing music*, *reggae*, música eletrônica etc.) no mercado nacional. Ver, em especial,

A solução criativa utilizada na peça foi bastante difundida entre os compositores engajados não só no Brasil como em Portugal e na Espanha durante as décadas de 1960 e 1970. Segundo Alexandre Felipe Fiúza, tinha-se em vista driblar a censura imposta pelos regimes ditatoriais instalados nesses países, ao tomarem o ato de cantar como um importante instrumento na crítica à opressão por eles vivenciada, na esperança de um dia desfrutarem de condições melhores, num tempo que ainda estava por vir.⁸ Não raramente esses artistas projetavam um mundo ideal, “da paz [e] do fim da violência”⁹, de tal modo que a vontade de mudança, frequentemente associada aos seus símbolos universais (a flor e a primavera), soava, no mais das vezes, como uma exortação à luta pelo socialismo ou pela democracia.

Convém ressaltar que a opereta foi composta a partir do poema “Epístola sobre o rei e o jardineiro”, publicado em 1968, no livro *Epistolas e baladas*, de João de Jesus Paes Loureiro¹⁰, quando esse “discurso subliminar, político”, impregnado pelo “ar do tempo”¹¹, já se manifestava em sua obra. Ele poderia ser evidenciado também em outras produções contemporâneas, embora com algumas variações de sentido, conforme descritas a seguir.

No início dos anos 1970, Billy Blanco afiançava, em “Canto livre”¹², o compromisso do compositor popular com o “povo” ao posicionar-se do lado deste ente imaginário para auxiliá-lo a superar ou, ao menos, suportar as agruras daquele momento de dificuldades e de tristeza, fazendo-o “sorrir outra vez”. Ele achava que essa maneira de inserção no mundo por intermédio da canção era o ingrediente a mais que conferiria vigor

Folha de S. Paulo, Folhetim: Anos 70 (Música popular), n. 145, 28 out. 1979, p. 6.

⁸ Sobre uma crítica a essa temática, ligada a perspectiva do “dia-que-virá”, identificada como “escapista” e de fundo “consolador”, ver GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. In: *Saco de gatos: ensaios críticos*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

⁹ FIUZA, Alexandre Felipe. *Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. Tese (Doutorado em História) – FCL-Unesp, Assis, 2006, p. 273, e FIUZA, Alexandre Felipe. As metáforas e a censura ao cancionário engajado no Brasil, Portugal e Espanha. *Temas e Matizes*, Paraná, n. 10, set. 2006. Disponível em <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/temasematizes/article/viewArticle/1491>>. Acesso em 17 nov. 2012.

¹⁰ LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Obras reunidas: poesia II*. São Paulo: Escrituras, 2001, p. 271 e 272.

¹¹ LOUREIRO, João de Jesus Paes. Entrevista concedida ao autor. Belém, 9 out. 2012.

¹² “Canto livre” (Billy Blanco), Billy Blanco. In: DVD *Billy Blanco, o compositor*. Fundação Cultural do Pará, 2009. Em sua última apresentação em Belém, em *show* realizado no Teatro Maria Sylvia Nunes, em setembro de 2010, Billy Blanco recordou, emocionado, que “Canto livre” foi feita a pedido de Ziraldo, com quem cruzou na entrada do Forte de Copacabana, quando este chegava detido e Billy ganhava a liberdade depois de ali passar alguns dias recolhido sob a acusação de subversão. Ele já havia registrado esse episódio em BLANCO, Billy. *Tirando de letra e música*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 121.

e perenidade a sua obra. Afinal, independentemente do lugar em que se encontrasse o compositor – “numa prisão, na igreja ou na rua”¹³ –, sua arte seria capaz de emocionar, sensibilizar e, por que não dizer, conscientizar a quem a escutasse. Imerso na história, a memória do artista, à semelhança do que se observa na opereta, revive em sua obra – “morre o cantor e o canto permanece”.¹⁴

Destoando do poema de João de Jesus Paes Loureiro, mas recorrendo ao mesmo arsenal simbólico, Geraldo Vandré, com a música “Para não dizer que não falei de flores (Caminhando)”¹⁵, disparava sua crítica àqueles que faziam da flor o “seu mais forte refrão” e ainda acreditavam “nas flores vencendo o canhão”. Ao mesmo tempo, diferentemente de Billy Blanco, sugeria a necessidade de se lançar mão do recurso da luta armada como forma de ação política visando à derrubada do regime (“nas escolas/ nas ruas/ campos, construções/ somos todos soldados/ armados ou não”). Embora não tivesse saído vitoriosa no III Festival Internacional da Canção (III FIC), em 1968, no qual obteve a segunda colocação, essa composição caiu nas graças do público que lotou as dependências do ginásio do Maracanãzinho, no Rio de Janeiro, e posteriormente ganhou as ruas, incorporada às marchas dos movimentos sociais de resistência à ditadura militar no Brasil e à luta por liberdades democráticas.¹⁶

Ressalve-se que a música vencedora desse festival não empolgou a plateia. Pelo contrário.¹⁷ “Sabiá”, de Tom Jobim e Chico Buarque, recheada de alusões pinçadas do poema “Canção do exílio”¹⁸, de Gonçalves Dias, prenunciava, de modo melancólico, um quadro de perda de referências culturais, pessoais e telúricas vivenciado por muitos artistas e militantes de esquerda no pós-68, “convidados” a deixar o país por força da repressão: “vou voltar/ sei que ainda vou voltar/ vou deitar à sombra/ de uma palmeira/ que já não há/

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ “Para não dizer que não falei de flores – Caminhando” (Geraldo Vandré), Geraldo Vandré. CD *III Festival Internacional da Canção Popular – Rio*. Codil/Discobertas, 2012.

¹⁶ Sobre “Caminhando” como “camaleão sonoro” e os múltiplos sentidos que assumiu em sua trajetória político-social em momentos diferenciados da nossa história recente, ver PARANHOS, Adalberto. A música e seus contextos políticos e ideológicos: a dança dos sentidos da canção popular. In: FERNÁNDEZ, Suzana Moreno, ROXO, Pedro e IGLESIAS, Iván (eds.). *Música e saberes em trânsito*. Lisboa: Colibri, 2012.

¹⁷ Tom Jobim e Chico Buarque ficaram atônitos diante da explosão de “vaia e gritos de ‘Vandré! Vandré!’” que tomou o Maracanãzinho após o anúncio da canção vencedora. Cf. HOMEM, Wagner. *Histórias de canções: Chico Buarque*. São Paulo: Leya, 2009, p. 70.

¹⁸ DIAS, Gonçalves. Canção do exílio. In: *Primeiros cantos*. S. l.: Progresso, 1954.

colher a flor/ que já não dá/ e algum amor talvez possa espantar/ as noites que eu não queria/ e anunciar o dia”.¹⁹ A simbologia da flor é utilizada, aqui, para frisar que a liberdade não florescia mais em terras brasileiras. As metáforas da noite e do dia, usualmente concebidas, respectivamente, como representações do presente vivido e do futuro desejado, completam a enunciação crítica desse discurso musical, que promove uma relativa inversão do sentido original da obra do poeta romântico Gonçalves Dias, a partir de uma releitura que a destitui de sua aura de exaltação nacionalista.²⁰

Ao articular alguns significantes acionados na produção poética e musical do final dos anos 1960, *O rei e o jardineiro*, objeto desta análise, não somente remete a aspectos do dilema estético e ideológico vivido pelos artistas engajados naquele período, como também empreende uma nova leitura da obra que lhe serviu de inspiração, sob o ângulo de uma nova conjuntura política. A linguagem cifrada expressa no poema, como tradução artística da angústia e do lamento de uma vivência marcada pelo signo da repressão, cede espaço a uma atmosfera de confiança num esperado futuro de mudança, que pulsava nas narrativas e nas canções da peça, como se o fim do tempo da tirania estivesse logo ali, ao alcance da mão. O final catártico (“e o rei num país de sol/ fez-se tirano porque se sentia fraco/ e nem via, o tirano rei/ livre lá fora sorri a primavera/ A primavera/ A primavera/ A primavera/ A primavera/”), acompanhado de um animado frevo de rua (“Frevô na primavera”) que fazia irromper um clima carnavalesco e popular no desfecho feliz da opereta, manifesta o tom do otimismo em relação à conquista das liberdades democráticas em tempos de debilitamento do regime ditatorial.²¹

Não apenas a trama, as letras e as músicas operam no sentido de atribuir à peça um caráter de crítica social e política. O recurso ao teatro infantil, que havia adquirido

¹⁹ “Sabiá” (Antonio Carlos Jobim e Chico Buarque), Maria José. CD *III Festival Internacional da Canção Popular – Rio, op. cit.*

²⁰ Os desdobramentos da final do III FIC sintetizaram determinados impasses estéticos e ideológicos vividos pelos artistas de esquerda e pelo público desses festivais, ao colocar às claras o dilema da “necessidade de ação” (“Caminhando”) e da “perda de referências” (“Sabiá”) diante de um cenário político e cultural adverso. Cf. NAPOLITANO, Marcos. “*Seguindo a canção*”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001, p. 303-306.

²¹ Essa foi também uma das marcas na estruturação das chamadas “canções da abertura” (1975 a 1982), expressa pelo anúncio de “novas perspectivas de liberdade e de reconquista da liberdade plena de expressão”, ao lado da face que se manifestava pela reflexão da vivência traumática nos “anos de chumbo”. Cf. NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975-1982). *Estudos Avançados*, v. 24, n. 69, São Paulo, 2010, p. 394.

novo fôlego desde fins da década de 1970 com subvenções específicas, concursos e seminários temáticos²², reforça a preocupação com uma espécie de pedagogia política do público inscrita nessa obra, ao abordar de forma alegórica temas candentes presentes na realidade social, como liberdade, injustiça, repressão e ação coletiva. Seus idealizadores partiam do entendimento de que era necessário realizar um trabalho sério voltado para as crianças porque viam nelas “seres inteligentes, depositários de conhecimentos que servirão à formação dos adultos de amanhã”²³, capazes de superar ou evitar situações políticas como as vivenciadas naquele momento.

Na esteira dessa proposta, o gênero opereta, com seus movimentos entoativos e musicais – ainda que historicamente tivesse sido questionado como representativo de um teatro menor, ligeiro e alienante –, ganha significação política em *O rei e o jardineiro*, realçada tanto na sua linguagem literária como na opção pelo acompanhamento musical à base de ritmos populares. Aliás, não se tratava de mero acompanhamento sonoro, e, sim, de parte integrante da estruturação expressiva da obra. Como discursos sem palavras, as composições musicais acionam um conjunto de significados²⁴ que podem proporcionar, no diálogo com o enredo, maior dramaticidade à história cantada na transmissão de emoções, sentimentos e concepções pretendidas pelo artista, mesmo que ele esteja ciente de que elas somente se completam efetivamente na recepção.²⁵

Então, se levarmos em conta que cada momento da trama transpira um “estado de espírito” dos personagens ou de um determinado recorte cênico qualquer, podemos entender que as canções se prestavam, ao mesmo tempo, a garantir melhor ambientação de cada ato ou cena específica e a estabelecer um canal de comunicação com o público, por meio do qual os compositores transmitiam o seu recado, a sua versão do presente. Daí que a alegria contagiante irradiada pelo frevo de rua ao final da peça comenta musicalmente o

²² Ver PRADA, Cecília. Uma briga de bruxas e fadas. *Folha de S. Paulo*, Folhetim: Anos 70 (Teatro), n. 147, 11 nov. 1979, p. 13.

²³ GUIMARÃES, Ana Maria, *op. cit.*

²⁴ Como observou o crítico e músico José Miguel Wisnik, as pulsões sonoras carregam consigo “uma rede de significações políticas” impregnadas no “próprio corpo dos significantes musicais, que na maioria das vezes passam despercebidas”. Cf. WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. In: *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: PubliFolha, 2004, p. 204.

²⁵ Chico Buarque compara a canção popular a uma “filha que caiu na vida”, a qual, depois de ser colocada em circulação social pela indústria fonográfica, “a gente não tem mais muito como controlar”. Cf. Chico Buarque de Holanda. In: DVD *Vai passar*. EMI, 2005. Agradeço ao amigo Fernando Amorim por essa feliz indicação.

desenlace da trama.²⁶

2. Engajamento artístico: norte de perspectivas e questões

As questões relativas às interações entre arte e sociedade, projeto artístico e condições sócio-históricas, letra e música, que *O rei e o jardineiro* encerra em sua formatação fonográfica são extremamente relevantes para os fins desta pesquisa. A intenção de proceder a um breve exame de seus componentes estruturantes e de alguns significados e sentidos que garantem expressividade à obra em questão não foi outra senão a de ajudar o leitor a compreender melhor a proposta de abordagem da temática central da qual se ocupa este estudo: o engajamento musical em Belém, de meados dos anos 1960 a década seguinte.

Ao serem analisados esses aspectos, percebeu-se que eles evidenciam determinadas demandas e dilemas estéticos e políticos que, sentidos e expressos de diferentes maneiras por artistas e público, marcaram a história da canção popular brasileira durante os anos em que vigorou a ditadura. É o caso da linguagem cifrada em termos musicais e poéticos, do chamado paradigma da “fresta”²⁷, com o qual muitos compositores procuraram escapar ao sabre pontiagudo da censura e manter abertos os meios de diálogo com os ouvintes da MPB, notadamente jovens estudantes de classe média.²⁸ O uso de metáforas, da intertextualidade, da metalinguagem foram algumas das estratégias a que eles recorreram para criticar a conjuntura sociocultural e política brasileira.

²⁶ O frevo, ao lado do samba de partido-alto, do samba de enredo e do samba-choro, voltava a ser utilizado naqueles dias “para expressar a linguagem e a sociabilidade da festa” na esperança de novos tempos. Cf. NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975-1982), *op. cit.*, p. 395.

²⁷ Gilberto Vasconcellos argumenta em favor desse paradigma na canção popular brasileira a partir da análise poético-musical de “Festa imodesta”, composta por Caetano Veloso e gravada no LP *Sinal Fechado*, de Chico Buarque, em 1974, na qual identifica um recado cifrado que insinua a inépcia da censura diante do artista que sabia como se pronunciar: “tudo aquilo que o malandro pronuncia/ que o otário silencia/ toda festa que se dá ou não se dá/ passa pela fresta da cesta e resta a vida”. Cf. VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

²⁸ Cf. BAHIANA, Ana Maria. A “linha evolutiva” prossegue: a canção dos universitários. In: NOVAES, Aduino (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Senac, 2005.

A música popular produzida em Belém não fugiu a essas injunções do tempo, embora se utilizasse de outras balizas de orientação. Isso porque ela se manifestou claramente em duas frentes de criação interconectadas. No plano artístico, muitos compositores, atentos a novas sonoridades, ousaram inovar e superar certos limites impostos à parte da produção e circulação musical na cidade, e, sintonizados, mesmo que parcialmente, com algumas conquistas consolidadas pela bossa nova e pela tropicália, mostraram-se permeáveis à busca de uns tantos avanços no campo melódico. Na área sociocultural, pesava sobre eles a dura realidade inaugurada pelo golpe de 1964, associada à censura, às prisões arbitrárias, aos projetos desenvolvimentistas regionais, que muitos combateram, dando vazão a um viés crítico e participante em suas composições, as quais, por sinal, se afinavam com uma série de manifestações artísticas ocorridas antes de 1964.

Esse entendimento me levou a recuar a investigação até fins dos anos 1960, período formativo dos sujeitos aqui pesquisados. Foi nessa época que eles, inicialmente de forma espontânea e depois de maneira mais organizada, forjaram espaços de produção e circulação para suas composições, valendo-se de encontros literomusicais e festivais de música até alcançarem a indústria fonográfica com a gravação de discos na década de 1970.

No que se refere à análise das canções produzidas por eles, considerei indispensável investigá-las em sua dupla composição estrutural: letra e música. Tanto assim que me preocupei em não perder de vista o “caráter simbólico da linguagem musical, marcadamente instrumental, ou os aspectos textuais da canção popular”, atento às suas “possíveis vinculações com o contexto histórico propriamente dito”²⁹, a exemplo do que foi demonstrado na primeira parte desta introdução.

Os diálogos, os entrecruzamentos, as tensões entre esses dois parâmetros internos foram observados a partir do estudo das questões concernentes às configurações sintáticas e semânticas da linguagem poética da canção, vinculado à escuta da dicção interpretativa, dos arranjos e dos instrumentos utilizados, registrados em determinados suportes midiáticos – LPs, CDs, MP3 e vídeos. Nos casos em que essa abordagem se tornou impossível devido à carência de registro sonoro – como se deu com a maioria das canções

²⁹ CONTIER, Arnaldo Daraya. Música e História. *Revista de História*, n. 119, São Paulo, dez. 1988, p. 77.

divulgadas nos primeiros festivais de música popular em Belém –, a análise incidiu mais frequentemente sobre aspectos da sua construção discursiva. Lancei mão de informações complementares encontradas de forma fragmentada, espalhadas nas páginas dos jornais ou das revistas da época, e, ainda, nos próprios registros de memórias dos agentes envolvidos nessa história.

Tomada, aqui, como uma prática indissociável do processo de produção e reprodução sociocultural, a canção popular, a exemplo das artes em geral, não é pensada como algo reduzido à idiossincrasia de uma individualidade inspiradora, tampouco seu estatuto resulta passivamente como reflexo de estruturas sociais preestabelecidas, determinadas, em última instância, por influxos econômicos. A sua realização social mobiliza um conjunto de pulsões individuais e experiências coletivas que desempenha papel ativo importante como elemento constituído e constituinte de um contexto histórico específico.³⁰

Emerge daí a proposição de uma noção ampliada do sentido político, que não restringe a música engajada à identificação de ações ligadas diretamente a propostas político-partidárias, em função das quais a canção seria um mero instrumento auxiliar. Sem ignorar a dimensão micropolítica ou a capilaridade da política, concebida como um campo em que se exprime uma multiplicidade infinita de relações de poder³¹, privilegiarei o caráter político inscrito nas obras artísticas pertinentes à experiência cotidiana dos compositores que se enquadram nessa linha de criação e que assumiram o compromisso de intervir criticamente no terreno da produção musical e da ação num momento delicado da vida nacional. Disso brotou uma fina articulação de certas escutas do passado com uma projeção de futuro, com a qual eles nos legaram uma dada interpretação da história e da cultura brasileira.

Essa perspectiva, de algum modo, aproxima-se daquilo que Santuza Cambraia Naves denominou “canção crítica”, que floresceu no Brasil nos anos 1950 e 1960, e

³⁰ Sobre o assunto, ver MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, v. 20, n. 39, São Paulo, 2000.

³¹ Como enfatiza Adalberto Paranhos, política, *lato sensu*, envolve “relações de poder, ainda que inconscientes, independentemente de fazer do Estado um ponto de referência”. Cf. PARANHOS, Adalberto. Política e cotidiano: as mil e uma faces do poder. In: MARCELLINO, Nelson Carvalho (org.). *Introdução às Ciências Sociais*. 17. ed. Campinas: Papirus, 2010, p. 53.

também, de maneira descontínua, havia se manifestado nas primeiras décadas do século passado, nas composições de Cartola, Ismael Silva e Noel Rosa. Seu aparecimento coincidiu com o momento em que a canção popular tornou-se “o lócus por excelência dos debates estéticos e culturais” no país, superando, inclusive, as demais artes, o que contribuiu para elevar o músico à condição de “pensador cultural”, um tipo de intelectual que se posicionava por meio de sua arte, numa complexa inter-relação entre vida e obra. Assim, o compositor, a um só tempo, passou a desempenhar o papel de crítico do próprio processo cancional e da conjuntura cultural e política.³²

Trata-se de uma feição bastante saliente na produção musical brasileira, que a inclui no campo do engajamento, discutido como forma de expressão da arte no século XX. Jean Paul Sartre, para ficar no exemplo de um dos mais respeitados intelectuais do período, ao questionar o lugar da literatura nas artes contemporâneas, postulava uma nova razão de ser do empreendimento literário. Pretendia, dessa maneira, desfazer o que concebia como “tolice” nos debates sobre o tema, identificada à persistência de critérios predominante ou exclusivamente formais na definição da obra de arte, voltada sobre si mesma, para o deleite de um seletor público de eleitos. Com isso ele formulou uma concepção de arte que demandava a sua imersão na história presente, rompendo com um regime de clausura que a empobrecia socialmente. Filho de seu tempo – um tempo conturbado –, Sartre clamava pela presença ativa do escritor no mundo:

*O escritor deve engajar-se inteiramente nas suas obras, e não como uma passividade abjeta, colocando em primeiro plano os seus vícios, as suas desventuras e as suas fraquezas, mas sim como uma vontade decidida, como uma escolha, com esse total empenho em viver que constitui cada um de nós.*³³

A palavra engajar, originada do francês “engagé”, introduzido no vocabulário gálico desde o século XII com o significado de “dar documento ou dinheiro como garantia ou caução”, ato de pôr “em caução” (“en” = em + “gagé” = caução, garantia)³⁴, foi usada por Sartre para designar o compromisso que tem o escritor para com a escritura e, por

³² NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 19.

³³ SARTRE, Jean-Paul. *Que é literatura?* São Paulo: Ática, 1993, p. 29.

³⁴ HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 1147.

consequente, desta para com a sociedade na qual existe. Ao engajar-se, ele empenharia a totalidade de seu ser no processo de feitura da obra, colocando o produto desse empenho a serviço de uma causa urgente, presente, sem a pretensão de eternidade. No segundo pós-guerra, seu engajamento foi canalizado inclusive na luta em defesa do comunismo.

Sartre diferia, portanto, dos adeptos da “arte pela arte”, que, no geral, lhe conferiram o estatuto de “forma mais elevada de consumo puro”³⁵, cujo valor era medido pelo grau de apuro estético, avaliado por critérios previamente estabelecidos, independentemente de suas conexões com o mundo. Embora sem abdicar por completo do caráter autônomo da produção artística, ele propugnava uma mudança radical, com base na qual o escritor deixaria de “fazer disso um fim em si para tentar *fazê-la servir* (à revolução, às lutas políticas e sociais em geral etc.)”³⁶, ao realçar o sentido de mediação da escritura e o caráter comunicativo da linguagem literária.

O mesmo não ocorreria com a música, porque, segundo o filósofo, as paixões e as angústias dos músicos que estariam na origem das composições, quando traduzidas em notas num pentagrama, sofreriam uma “transubstanciação”, ao transformar o sentimento em objeto, em coisa, além de uma “degradação” desumanizadora, ao serem individualizadas pela imaginação criativa do músico e expostas ao deleite do público.³⁷ Diferentemente das ideias, que teriam sua representação simbólica na escritura, o conjunto de sons e ruídos que compõe uma melodia só remeteria a ela mesma, à própria forma melódica com a qual o compositor representa a realidade. Por isso, Sartre enunciava que, “se a música é engajada, é no objeto sonoro tal como ele se apresenta imediatamente aos ouvidos, sem referência ao artista nem às tradições anteriores”.³⁸

Com esse argumento, ele, a um só tempo, exagerava na defesa de um novo estatuto estético para a literatura, umbilicalmente colado à noção de engajamento, na sua crítica aos adeptos da “arte pela arte”, e usava critérios caros a estes quando reduzia as demais artes aos seus respectivos universos formais. Se, de um lado, Sartre advogava

³⁵ SARTRE, Jean-Paul, *op. cit.*, p. 99.

³⁶ DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento*: de Pascal a Sartre. Bauru: Edusc, 2002, p. 25.

³⁷ SARTRE, Jean-Paul, *op. cit.*, p. 11.

³⁸ SARTRE, Jean Paul *apud* SOUZA, Thana Mara de. *Sartre e a literatura engajada*. São Paulo: Edusp, 2008, p. 27.

contra a autonomia absoluta do fazer literário, refutando o essencialismo de uma estética-objeto que percebia em parte da crítica contemporânea, de outro lado reforçava elementos de uma abordagem tradicional da história da arte musical, na qual versões dessa perspectiva essencialista também se faziam sentir. Como apontou Arnaldo Contier, ao recusar a possibilidade de “qualquer tradução do código musical para o código linguístico”³⁹, essa tradição historiográfica negou, assim, aceitar as probabilidades de apreensão da composição pela coletividade para além do seu caráter frutivo – “alegre ou sombrio”, como disse Sartre⁴⁰ –, uma vez que suas cifras seriam impossíveis de serem compreendidas pelo homem comum.

O crítico francês Benoît Denis, reconhecendo a complexidade do tema e as limitações subjacentes à concepção sartreana, sem, no entanto, negar suas principais contribuições, propôs uma solução que chamou de “elegante e cômoda” para o entendimento do que vem a ser engajamento. Ele parte da admissão de Sartre de que “nós somos comprometidos” para afirmar que “toda obra literária, qualquer que seja a sua natureza e sua qualidade, é engajada”, pois é fruto de posicionamentos, de escolhas, que expressam uma “visão do mundo situada”⁴¹, apesar de o filósofo francês se empenhar em demarcar as especificidades de sua manifestação na prosa. Daí porque Denis passou a pensar o engajamento como um fenômeno que comporta um vasto campo de abrangência, numa dimensão transhistórica, identificado pelo termo “literatura de engajamento”, e, ao mesmo tempo, historicamente localizado num momento em que a politização dos debates estéticos, a partir da primeira metade do século XX, se constituiu num dos eixos estruturantes mais importantes do fazer literário ou da “literatura engajada”.⁴²

Quando Denis ressalta que o engajamento, assim pensado, implicaria uma “reflexão do escritor sobre as relações que trava a literatura com a política (e com a sociedade em geral) e sobre os meios específicos dos quais ela dispõe para inscrever o político na sua obra”⁴³, ele toca num ponto complexo da definição do termo. Isso porque é

³⁹ CONTIER, Arnaldo. Arte e Estado: música e poder na Alemanha dos anos 30. *Revista Brasileira de História*, v. 8, n. 15, São Paulo, set. 1987-fev. 1988, p. 108.

⁴⁰ SARTRE, Jean Paul. *Que é a literatura?*, op. cit., p. 11.

⁴¹ DENIS, Benoît, op. cit., p. 36.

⁴² *Idem, ibidem.*, p. 19.

⁴³ *Idem, ibidem.*, p. 12.

preciso deixar claro em que sentido está sendo pensado o político. Se restringido a uma acepção estrita, imbricada a projetos partidários ou institucionais, ele pode significar a própria morte da literatura, não ultrapassando os limites da simples propaganda de uma escritura militante. De outro modo, partindo de uma noção ampliada que o veja como o terreno no qual as escolhas, as opiniões, as visões do homem e do mundo se realizam, a literatura engajada se desenha mais claramente, pois é portadora de imperativos éticos e morais que dão sentido ao compromisso que o escritor assume individual e coletivamente no ato de escrever.⁴⁴

Para Raymond Williams, todo compromisso é, em última instância, “uma escolha de posição”, “um alinhamento consciente”⁴⁵ que o artista se propõe no jogo dinâmico e imprevisível de relações sociais de seu tempo, em meio à pressão de diferentes forças (censura, prisões, demissões, indústria cultural etc.), que impõem limites à produção e à circulação social de sua arte. Em sintonia, em termos gerais, com essa linha de pensamento, o reconhecimento desse grau de consciência relativa levou o dramaturgo Dias Gomes a sustentar que o engajamento é “obra do homem integral, na qual a inteligência e a vontade se fundem”⁴⁶, conduzindo-o a expressar a sua responsabilidade com o homem e com o mundo.

Como se constata, é possível encarar a temática do engajamento (termo por si só polivalente e polissêmico) sob prismas distintos. Seja como for, aqui, enfocarei a arte engajada identificada a uma prática na qual o artista dota sua produção de uma carga política voltada conscientemente para determinados objetivos sociais. Isso equivale a reconhecer que o conceito, embora tenha sido sitiado pelas esquerdas no Brasil antes e depois do golpe civil-militar de 1964, não se limita ao conjunto de suas práticas, podendo ser pensados igualmente como eixo estruturante de trabalhos de artistas alinhados à direita.

Se esta tese focaliza as práticas musicais afinadas com o primeiro grupo, é porque

⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 35.

⁴⁵ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 199 e 203.

⁴⁶ Diferentemente do marxista Raymond Williams, nesse ponto Dias Gomes se fundamenta no humanismo cristão do filósofo francês Paul-Louis Landsberg, que concebe o engajamento como um ato livre “porque traduz uma decisão da pessoa, que toma consciência de sua responsabilidade específica e realiza sua formação positiva como pessoa”, um ato, portanto, pleno de “humanização”. GOMES, Dias. O engajamento é uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, v. 4, n. 2, jul. 1968, p. 16.

o próprio campo musical popular brasileiro, em sua feição MPB, constituiu-se, no pós-1964, no *locus* privilegiado de suas manifestações contra a ditadura. Nesse momento, muitos artistas, entre eles compositores populares, lançaram mão de um conjunto de referentes materiais e simbólicos em sua comunicação com o público. Tenho claro que eles não correspondem a uma marca fixa, principalmente se atentarmos para a importância da escuta musical.⁴⁷ Como componentes ativos de uma linguagem, são passíveis de reafirmação, negação, desconstrução ou inversão ao longo de todo o processo de realização social da canção⁴⁸, em razão de interferências as mais variadas em sua proposta estética original.

No caso da canção popular, essas mudanças podem vir na esteira das alterações rítmicas, instrumentais, tecnológicas ou performáticas introduzidas nas versões ou em função do próprio público a que ela se destina, não havendo, portanto, linearidade nos processos de construção de sentido entre as esferas de produção, circulação e recepção. Assim, a leitura – ou a escuta ou a releitura –, “apresenta todos os traços de uma produção silenciosa”⁴⁹, o que não pode ser ignorado, embora a pesquisa não enverede por esse campo tão complexo, e de grande desafio a muitos pesquisadores, uma vez que demandaria um estudo à parte.

Por esse motivo, foram priorizadas questões referentes à produção e à circulação musical. O objetivo consiste em compreender, a partir da História Social da Cultura, o processo no qual se gestou uma dada concepção de música popular moderna em Belém, os diálogos com os avanços técnicos e estéticos verificados na música popular brasileira no final dos anos 1960 e início da década de 1970, e a incorporação a sua agenda de algumas questões sociais e políticas daqueles tempos. Dessa disposição, enfim, resultou a atitude engajada dos compositores populares em Belém.

⁴⁷ Ver TAGG, Phillip. Análise musical para “não-musos”: a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais. *Per Musi*, n. 23, Belo Horizonte, 2011. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/pm/n23/n23a02.pdf>>. Acesso em 18 fev. 2013.

⁴⁸ Cf. PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. *ArtCultura*, v. 9, Uberlândia, jul.-dez. 2004.

⁴⁹ As conclusões de Michel de Certeau acerca das “artes de fazer” dos consumidores são de grande valia para a compreensão da incorporação produtiva e criativa que estes fazem dos produtos e dos sistemas normativos contemporâneos, se bem que discorde da perspectiva com a qual esse autor concebe tais práticas, ao circunscrever as táticas dos consumidores a um sistema definido, do qual são dependentes e por isso mesmo não o superam. CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. artes de fazer. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 79.

Em síntese, esta tese se nutre da preocupação em retomar, sob vários aspectos, o universo discursivo dos diferentes atores sociais cujas falas e práticas podem ser captadas nos debates da época aqui examinada, nas canções então produzidas, nos jornais belenenses e em diferentes meios de expressão.⁵⁰ Daí ocupar-se da temática do engajamento, palavra impregnada, naqueles tempos, de uma carga semântica de peso político especial. Ainda que o termo engajamento não possa ser decodificado como se fosse algo uno, ele tinha, por isso mesmo, o condão de recobrir uma gama extensa de ações e significados cujo denominador comum consistia no enfrentamento do regime militar e das políticas implementadas pelo Estado ditatorial.

X – X – X – X – X

Para tentar dar conta dessa proposta, a investigação se desenvolveu tendo como ponto de partida a consulta e a coleta de fontes nos arquivos das seções de Periódicos, Obras Raras, Audiovisuais, Hemeroteca e na Fonoteca Satyro de Mello, da Biblioteca Estadual Arthur Vianna, da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves (Centur), depositária de um rico material, ainda pouco explorado, sobre as artes e as práticas culturais locais. Tive acesso também aos depoimentos de artistas como Ruy Barata, Walter Bandeira, João de Jesus Paes Loureiro, registrados em fitas K-7, UHS e em CDs, sob a guarda do Museu da Imagem e do Som do Pará (MIS/PA).

Parte da bibliografia utilizada nesta tese foi consultada na Biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia, em especial aquela referente às relações entre história e música popular. No Arquivo Geral da Universidade Federal do Pará (UFPA) me deparei com informações sobre alguns compositores que atuaram no período estudado e estavam ligados, de alguma forma, a essa instituição, seja como estudantes, professores ou funcionários. A universidade dispõe ainda de um museu, no qual estão depositados livros, revistas, LPs, CDs, fitas K-7 e UHS, partituras – quase todas digitalizadas – e uma farta hemeroteca de recortes de jornais que integraram o acervo pessoal do historiador e folclorista Vicente Salles. Em alguns casos, tais fontes ali encontradas complementaram a documentação pesquisada nos demais acervos, em outros elas foram imprescindíveis por

⁵⁰ Nesse sentido, tal preocupação se vincula às contribuições de Michel de Certeau, que põem em evidência o lugar, as circunstâncias, a partir dos quais os discursos são elaborados. CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

não serem manuseadas com tamanha facilidade em outros lugares.

Da mesma maneira, procurei problematizar as informações obtidas nesses “lugares de memória”, cotejando-as com os relatos orais colhidos em entrevistas com pessoas envolvidas na produção e distribuição da canção popular em Belém naquele momento. Desde já agradeço a Alfredo Oliveira, Antônio Galdino Penna, Cléodon Gondim, Fernando Jares, Geraldo Salles, João de Jesus Paes Loureiro, João Mercês, José Maria de Vilar Ferreira, Maria Celeste de Campos Ribeiro, Nazareno Tourinho, Paulo André Barata e Paulo Jorge de Campos Ribeiro pela disponibilidade e pelo acesso que me proporcionaram, em determinados casos, a seus arquivos pessoais.

O recurso à história oral foi utilizado como um método de produção de documentos que ajudassem na investigação. Ele forneceu procedimentos fundamentais para o registro, a transcrição e a análise de um conjunto de testemunhos pertinentes ao meu objeto de pesquisa. De outro modo eu não teria acesso às opiniões pessoais dos artistas, às tensões e conflitos da época, muito menos aos procedimentos de criação. Ciente de que se trata de fontes construídas, mesmo que sob a orientação de fins específicos, adotei a forma de entrevista semidirigida, que se valia do estabelecimento de conversas preliminares com os entrevistados, do emprego de um roteiro e do registro das conversas em gravador digital, transcritas num momento posterior.⁵¹

X – X – X – X – X

Depois de tudo que foi dito até aqui, resta apresentar, resumidamente, a disposição dos capítulos que configuram esta narrativa histórica:

1º) “Arte, política e sociedade: faces expressivas de uma experiência coletiva”: seu foco é o cenário artístico belenense da virada da década de 1960 para a de 1970, período no qual muitos novos compositores populares paraenses se iniciaram na arte cancional. Num primeiro momento, ele se volta para a emergência de determinados

⁵¹ Esse procedimento me pareceu mais adequado para os propósitos da pesquisa porque, diferente da entrevista dirigida – impessoal e presa a um questionário – e da não-dirigida – sempre propensa a divagações desnecessárias –, a semidirigida, além de manter o contato direto com o depoente, oferece a vantagem de se poder cotejar com ele as informações fornecidas depois de transcritas, garantindo uma feitura transindividual da fonte oral. Sobre esses métodos de entrevista, ver TOURTIER-BONAZZI, Chantal de. Arquivos: propostas metodológicas. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (orgs.). *Usos & abusos da História Oral*. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

elementos socioculturais e pulsões estéticas que influíram na estruturação formal e conceitual das artes em Belém, em especial, na pintura, na poesia, no cinema e no teatro, as quais dialogavam com o que se produzia no plano musical num período de intensa ebulição cultural. Em seguida, o capítulo aborda a incorporação de aspectos da bossa nova e da canção tropicalista, dois componentes importantes da paisagem sonora local nesse processo de renovação da canção popular em Belém e, com ele, o engajamento de muitos artistas do período.

2º) “Música e política em tempo de ditadura: o compromisso com o presente na canção”: ocupa-se do estudo de algumas estratégias de ação adotadas pelos compositores paraenses a fim de forjarem espaços de produção e disseminação da canção popular em um contexto repressivo. Encontros em residências particulares e bares e a organização e participação em espetáculos literomusicais e festivais de música popular são, então, examinados. Nesses eventos foi se configurando uma face bastante evidente de engajamento na canção popular produzida na cidade, com base na assimilação de algumas proposições estéticas (bossa nova e tropicalismo musical) e políticas (a crítica à injustiça social e as limitações ao exercício da liberdade) em sintonia com componentes da canção engajada no Brasil, que traduzia uma atitude insubmissa.

3º) “Entre o local e o nacional: a ‘visão amazônica’ na canção engajada”: o argumento central deste capítulo é que estava em curso a configuração de uma “visão amazônica” na música popular brasileira, que passava pela incorporação do sotaque local na canção popular, algo que se explicitava em dois movimentos interligados: um em direção à música popular urbana dançante (merengue e bolero) e outro rumo à música folclórica (carimbó). Isso colocou os compositores paraenses diante de um conjunto específico de impasses e soluções estéticas e políticas com as quais conviveram no interior do processo mais amplo de institucionalização da MPB.

Por essas vias, esses artistas desenharam outra face da canção engajada no Brasil, talvez a mais visível, mas a menos considerada como tal, tendo em vista a pecha de “música regional” com a qual ela negociou sua inserção no mercado de bens culturais, o que acabou diluindo as propostas de crítica social e política que as originaram. Quanto a esse ponto, o meu objetivo é demonstrar que essa atitude composicional, ao mesmo tempo em que pôs em discussão os projetos desenvolvimentista e de integração nacional, trouxe para o centro do debate da canção popular em Belém a questão da identidade local e

nacional e as noções de cultura amazônica e de cultura ribeirinha, que dividiam opiniões no final dos anos 1960 e início da década de 1970.

Ao chegar à conclusão, proponho uma reflexão acerca das implicações desse debate em torno de uma canção engajada de “visão amazônica”. Centrado nas argumentações de compositores e críticos locais e nacionais acerca da definição da música popular produzida em Belém, levanto a hipótese de que, no exato momento em que alguns artistas paraenses formados na década de 1960 conseguiram certa penetração no mercado de discos, há um arrefecimento do projeto anterior, com a predominância de uma perspectiva “regional” mais restritiva. Ela anunciava uma forma diferente de valorização da cor local na configuração conceitual e estética da canção popular produzida em Belém, num período em que, por sinal, começava a ganhar corpo a ideia de Música Popular Paraense, escrita com iniciais maiúsculas, em fins dos anos 1970.

Capítulo 1

**Arte, política e sociedade:
faces expressivas de uma experiência coletiva**

Arte, política e sociedade: faces expressivas de uma experiência coletiva

1. Ebulição artística em Belém: artes plásticas, poesia, cinema e teatro

O foco desta seção é o cenário artístico belenense dos fins dos anos 1960 a meados da década de 1970. Não há dúvida de que muitos novos compositores populares paraenses iniciaram sua carreira nesse período. A intenção não é pintar um grande painel como pano de fundo para suas ações, nem propor uma linha evolutiva supostamente seguida de forma invariável por todos os artistas. O interesse, aqui, volta-se para a emergência de determinados traços socioculturais e pulsões estéticas que influíram no universo das artes em Belém, em especial na pintura, na poesia, no cinema e no teatro, os quais dialogavam com o que se produzia no plano musical numa época de intensa ebulição cultural.

Esse desenho expositivo decorre do fato de haver certa persistência, na produção artística belenense, de uma vontade de dizer a região, seu drama ecológico e humano, o tipo de vida de sua gente, que fugisse à regra do exotismo, do lendário, do selvagem ou do homem ainda tido como intruso impertinente e em luta constante com a natureza naquela “última página da gênese”.¹ Dito de outra maneira, observo que naquele momento estava em curso o processo de configuração de um modo moderno do fazer artístico, uma espécie de nova “estrutura de sentimento”, cujo conceito remete às complexas articulações de

¹ CUNHA, Euclides da. Terra sem história: impressões gerais. In: *Um paraíso perdido: ensaios, estudos e pronunciamentos sobre a Amazônia*. Rio Branco: Fundação Cultural do Estado do Acre, 1998, p. 66.

“significados e valores tal como são vividos e sentidos ativamente” pelos sujeitos históricos, conformadores de uma “consciência prática” do presente e de onde brotam “novas figuras semânticas” em relação a ele, passíveis de serem captadas nas obras de arte.²

É o que se observa, em termos gerais, no campo da poesia, das artes plásticas, do cinema e do teatro, na sua captação da realidade do homem local, do “caboclo”, do “amazônida”, em tons mais realistas. Essa opção concorreu para a invenção da “cultura amazônica” ou “cultura cabocla”, ou seja, do conjunto de saberes e de fazeres tidos como próprios do homem que vive “isolado” na região, intimamente relacionados à experiência histórica do contato com a floresta e os rios.³ Tratava-se de um elemento diferenciador das obras então realizadas e que ganharia contornos mais nítidos nas artes paraenses na década de 1970.

Essa produção artística desempenhou papel determinante na formação e afirmação de muitos compositores engajados do período, servindo como importante vetor de discussão, experimentação e de educação do gosto pelas artes, em geral, e pela canção popular, em particular. Os tópicos a seguir procuram abarcar as tensões e os impasses estéticos e socioculturais de indivíduos que não se calaram diante de um regime político repressivo. Assim, a preocupação em conciliar soluções que fossem ao mesmo tempo esteticamente modernas e politicamente críticas estará na base desse processo de renovação.

1.1. Por um novo figurativismo: em busca de uma plasticidade moderna

Em dezembro de 1966, o jornal *A Província do Pará*, em sugestiva matéria intitulada “Jovem arte ou a revolução do Grupo”⁴, anunciava a constituição de um grupo

² Cf. WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, p. 134.

³ Cf. LOUREIRO, João de Jesus Paes Loureiro. *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*. São Paulo: Escrituras, 2001.

⁴ MARAJÓ, Flávio. Jovem arte ou a revolução do Grupo. *A Província do Pará*, Belém, 4 dez. 1966, 3. cad., p. 2.

de artistas plásticos que havia exposto seu trabalho na Galeria Ângelus⁵, recém-inaugurada no *foyer* do tradicional e luxuoso Teatro da Paz. Ele era formado por jovens, em média com 25 anos de idade, que atuavam igualmente em outros campos artísticos e profissionais.⁶

É possível imaginar a expectativa dos integrantes quanto à receptividade dos seus trabalhos. Afinal, as mostras eram eventos sempre concorridos e atraíam, além de artistas, críticos, produtores culturais e muitos curiosos. Havia, ainda, o peso de fazer uma exposição coletiva com obras que, em linhas gerais, apontavam para escolhas estéticas distintas daquelas adotadas por vários dos nomes mais representativos das artes plásticas paraenses, como Concy Cutrim, João Pinto Martins, José Pires de Moraes Rego, Dionorte Drummond Nogueira, Paolo Ricci, Álvaro Amorim e Ruy Meira.

Esses artistas, consagrados no circuito cultural belenense, gozavam de certa notoriedade por serem considerados responsáveis pela quebra de alguns cânones acadêmicos da pintura em Belém, como o retratar a natureza num sentido quase fotográfico. Suas composições pictóricas buscavam o equilíbrio cromático, de formas e de luminosidade, sensíveis à disposição abstracionista, tomada por muitos, em Belém e alhures, como o ideal de arte moderna e universal.⁷ Isso não significou, no entanto, a ruptura completa com as tendências surrealistas, impressionistas e pós-impressionistas por entre as quais se movia a maioria deles no final da década de 1950 e no início dos anos

⁵ Criada em 1966, a galeria recebeu esse nome em homenagem a Ângelus Nascimento, pseudônimo do desenhista e caricaturista maranhense radicado em Belém, Antônio Ângelo de Abreu Nascimento, falecido em 1959. Ela constituiu-se no primeiro espaço público destinado exclusivamente às artes plásticas na cidade, já que anteriormente as exposições eram sediadas em residências e clubes particulares ou nas dependências da Biblioteca e Arquivo Público do Pará. Cf. MEIRA, Maria Angélica Almeida de. *A arte de fazer: o artista Ruy Meira e as artes plásticas no Pará dos anos 1940 a 1980*. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais) – FGV, Rio de Janeiro, 2008, p. 115. Sobre Ângelus Nascimento, ver SALLES, Vicente. O siso e o riso: Ângelus Nascimento. *PZZ*, ano I, n. 1, Belém, fev.-mar. 2005.

⁶ Participavam do Grupo Fernando Lúcio Martins, estudante e escritor; Annamaria Barbosa Rodrigues, filósofa, funcionária do Banco da Amazônia e poeta; José Arthur Bogéa, jornalista, contista e poeta, que trabalhava no Departamento de Cultura da Secretaria de Desportos, Educação e Cultura do Estado; João Cesar Mercês, restaurador, professor e ator, e Walter Bandeira, ator, cantor, professor do ensino secundário e da Escola de Teatro da UFPA.

⁷ Cf. NAVES, Santuza Cambraia. Os novos experimentos culturais nos anos 1940/1950: propostas de democratização da arte no Brasil. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (org.). *O Brasil Republicano: o tempo da experiência democrática – da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

1960, tanto que, à exceção de Ruy Meira, eles retornaram à figuração tempos depois.⁸

No momento em que o Grupo apresentava seus trabalhos, os quadros de feição abstracionista ainda encantavam a crítica local. As premiações conquistadas nos salões de arte da Universidade Federal do Pará (UFPA), em 1963 e 1965, as mostras individuais de Ruy Meira e de Benedicto Mello – anteriores à do Grupo, na inauguração da galeria Ângelus – e a posterior exposição de Agi Strauss dão provas disso. Em 1965, por exemplo, a obra vencedora foi “Noturnal II”, de Benedicto Mello (Imagem 1).

Diferentemente deles, o Grupo procurou dar expressão artística aos influxos da nova realidade social e política no Brasil pós-golpe civil-militar de 1964 por meio de um novo figurativismo. João Mercês lembra que ele e os demais “não se misturavam” com aqueles artistas plásticos mais badalados do período.⁹ Também não estavam propondo um retorno à arte figurativa de décadas passadas. Esta, na maioria das vezes, direcionava o olhar para a

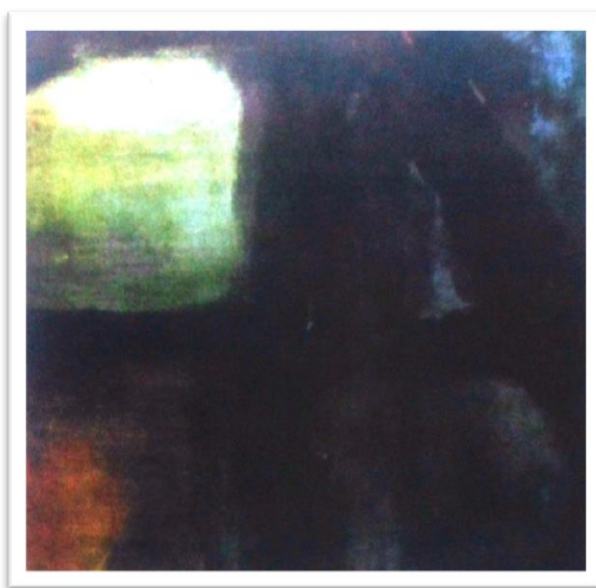


Imagem 1: Benedicto Mello. *Noturnal II*. 1965.

monumentalidade da natureza amazônica, dos logradouros públicos (praças, prédios e feiras) construídos ou revitalizados na virada do século XIX para o século XX, época de intensa produção gomífera na região. Ou, ainda, retratava tipos sociais locais que inseriam o artista e sua obra nos debates em torno da formação da identidade nacional, de viés modernista, fundados nas teses do caldeamento racial.¹⁰ Os trabalhos do Grupo “não tinham nada a ver com isso”, pois essa linha de produção lhes parecia “muito clássica”,

⁸ Sobre a arte abstracionista no Pará, ver SOBRAL, Acácio de Jesus Souza. *Momentos iniciais do abstracionismo no Pará*. Belém: IAP, 2002.

⁹ MERCÊS, João Cesar. Entrevista concedida ao autor. Belém, 12 jan. 2013.

¹⁰ Sobre a produção artística nas primeiras décadas do século XX em Belém, ver ARRAES, Rosa Maria Lourenço. *Paisagens de Belém: história, natureza e pintura na obra de Antônio Parreiras, 1895-1909*. Dissertação (Mestrado em História) – UFPA, 2006, e SILVA, Caroline Fernandes. *O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio*. Belém: IAP, 2013.

dedicada a reproduzir a natureza, uma pessoa, uma comunidade.¹¹

Os novos artistas plásticos propunham uma arte inovadora, focada no homem brasileiro, à maneira do que defendiam as vanguardas contemporâneas nacionais, a partir de um olhar local. Mas seus membros também não estavam interessados na feitura de uma arte “*up to date*”, como Ferreira Gullar se referia às tentativas de atualização da produção artística brasileira em relação às vanguardas internacionais.¹² Como frisa João Cesar Mercês,

*O que nós fizemos, nada parecia com o que já se tinha feito [...] todo mundo [era] universitário, com outro tipo de leitura, que, embora trabalhando com a questão local, com a questão daquilo que acontece num determinado espaço [...] acaba entrando numa linguagem universal, porque quando você faz uma coisa daqui mesmo, muito regional, você não abre para uma outra coisa, fica aqui, fica preso aqui, fica amarrado aqui.*¹³

A mostra do Grupo dialogava com as novas experiências plásticas que vinham sendo desenvolvidas no sudeste do país. Isso era mais evidente nas obras de Arthur Bogéa e de João Mercês, que tivera inclusive a oportunidade de entrar em contato direto com os debates estéticos e ideológicos travados naquela região – a exemplo daqueles suscitados pela exposição “Opinião 65”, entre agosto e dezembro de 1965, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro –, época em que ele participava de um curso de restauração.

À semelhança do espetáculo “Opinião”, dirigido por Augusto Boal, no Teatro de Arena, que estreou em 11 de dezembro de 1964 e do qual derivou seu nome, a ideia básica dos participantes da mostra “Opinião 65”, como o nome sugere, era “opinar”, manifestar-se diante da nova realidade política do país, aliando a experimentação estética à necessidade de exprimir uma percepção crítica do momento.¹⁴ Os artistas dessa exposição defendiam, em geral, uma nova figuração nas artes plásticas brasileiras, absorvendo em parte as contribuições concretistas e neoconcretistas dos anos anteriores, sintonizados com questões do presente. Essa “necessidade de ‘opinião’ sobre os fatos recentes” relacionava-

¹¹ MERCÊS, João Cesar, *op. cit.*

¹² GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 68.

¹³ MERCÊS, João Cesar, *op. cit.*

¹⁴ Cf. REIS, Paulo Roberto de Oliveira. *Exposições de arte: vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970*. Tese (Doutorado em História) – UFPR, Curitiba, 2005, p. 82-93.

se, em termos “externos”, à crítica aos cerceamentos impostos às liberdades individuais e coletivas, à vivência na sociedade urbano-industrial e, “internamente”, às tentativas de absorção da *pop art* e à tomada de posição frente à sociedade de massas¹⁵, problemática que será retomada pelos tropicalistas no final da década.

Os trabalhos do Grupo presentes na mostra de 1966 se inscrevem nessa perspectiva artística. Na avaliação de Arthur Bogéa, suas pinturas se revestiam de uma dimensão humana fundamental, ao abordarem o “tédio do burguês-só-burguês” (“Prelúdio”, “Exaustão” e “Nu”) ou a “miséria do povo-só-povo” (“Lavadeira” e “Pescador”). Para João Cesar Mercês, que teve seus quadros avaliados como os mais bonitos e significativos ali expostos, sua arte tinha a preocupação de tematizar “o homem da nossa época, principalmente os das grandes cidades. A influência da máquina na conduta das pessoas, o salvar-se por si e o ser só entre a multidão”.¹⁶

A angústia e a solidão humanas, entendidas como resultados dramáticos das pressões sentidas no viver dos centros urbanos, foram temas centrais nos quadros de Annamaria Barbosa Rodrigues – uma característica da arte moderna inaugurada, em Belém, pelos quadros surrealistas de Ismael Nery, na década de 1930, muito criticados, à época, pelos puristas de plantão.¹⁷ Cidade, solidão e melancolia fizeram parte também das experimentações de Walter Bandeira, em aquarelas e figurações. Em uma de suas telas (Imagem 2), a escuridão toma conta de quase toda espacialização da obra, arrebatada por um misto de luminosidade natural e artificial a

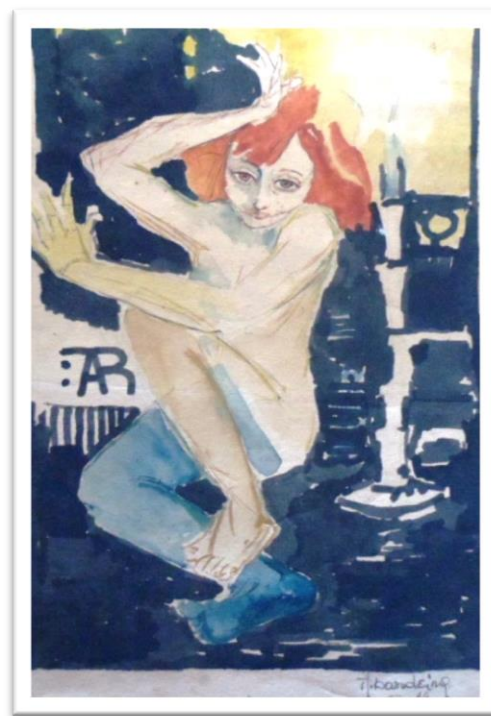


Imagem 2: Walter Bandeira. S./ título. 1966.

destacar o corpo nu de mulher isolado naquele universo, jogado “diante de suas

¹⁵ *Idem, ibidem*, p.123.

¹⁶ MERCÊS, João Cesar *apud* MARAJÓ, Flávio. *op. cit.*

¹⁷ Cf. LEAL, Carlos de La Rocque. *A transição*. Belém: Galeria Rômulo Maiorana, 1995 (catálogo).

fantasmagorias”.¹⁸

A mostra do Grupo não apresentou homogeneidade formal nem temática. Ela, a despeito do compromisso estético com a inovação, chegou a acolher o uso de figurações, de suportes e de matérias-primas mais tradicionais em linguagens visuais diversas. A tônica foi buscar novas possibilidades plásticas com materiais presentes no cotidiano urbano-industrial. Uma “aventura” artística, nas palavras de João Mercês, que não era, de modo algum, ingênua. Eles respiravam, por assim dizer, os ares de renovação que oxigenavam as artes plásticas brasileiras em outras capitais do país, reverberando uma “nova arte humanista, ‘plena de interesses pelas coisas do mundo, pelos problemas do homem, da sociedade em que vivem’”.¹⁹

Incorporando a madeira e o saco de sarapilheira em seu labor artístico, alguns integrantes do Grupo questionavam os suportes tradicionais e o próprio estatuto da obra de arte, ao promoverem a interação estética entre pintura e escultura. Em “O homem e sua hora”, uma homenagem ao poema homônimo de Mário Faustino, falecido em 1962, considerado o melhor trabalho de Arthur Bogéa, o artista experimentou a técnica da projeção em uma superfície plana, explorando a plasticidade de materiais como “madeira, cobre, arame, tubo plástico, uma corrente de bicicleta, um relógio, além de outros objetos de ferro”.²⁰ Já os quadros de João Cesar Mercês, que ostentavam melhor domínio técnico, eram compostos de “figuras talhadas em madeira, cera, vinil e pigmento puro usado com a ajuda de um maçarico”.²¹

Apesar do crítico e pintor Carlos de La Rocque Soares se referir à ação do Estado brasileiro no pós-1964 como típica de quem promove um “genocídio cultural”, a exposição do Grupo demonstra que a reação foi sustentada por muitos artistas paraenses. Ela passava pela busca da interação entre arte e sociedade por meio de uma nova plasticidade na comunicação com o público, que avançou, no limite, na direção de uma “linguagem’ visual amazônica” conectada com as vanguardas nacionais.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ GULLAR, Ferreira *apud* COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004, p. 207.

²⁰ MARAJÓ, Flávio, *op. cit.*

²¹ *Idem.*

Mesmo um abstracionista de primeira hora, como Moraes Rego, acabou se rendendo a essa nova sensibilidade. A guinada rumo ao figurativismo, vivenciada desde meados dos anos 1960, inspirada no folclore e na religiosidade popular, resultou, por exemplo, nos quadros “Reino de Iemanjá”, “Sincretismo da rainha do mar”, “Tarrafeando”, “Mãe d’água”, “Lendas amazônicas”, “Marujada”, “Batuque”, “Umbanda das sete linhas” e “Bumbá da madrugada”.²² Um dos trabalhos mais representativos dessa fase do artista foi “Transfiguração ambiental”, apresentado na exposição “O belo e o macabro”, em 1977, na Galeria Theodoro Braga (Imagem 3).

Essa obra enfeixa uma alegoria dos efeitos destruidores do tão propalado progresso regional sobre a floresta amazônica, resultante dos sucessivos projetos de desenvolvimento econômico e integração nacional implementados desde o final



Imagem 3: José Moraes Rego. *Transfiguração ambiental*. 1986.

dos anos 1960. Lida como se lê um texto, da esquerda para a direita, vê-se, num primeiro momento, uma densa floresta projetada sobre a tela com material plástico (folhas, ramos e pássaros), proporcionando maior profundidade ao conjunto. Ela cede lugar, logo em seguida, a um ambiente desolador, marcado pela morte, pelo desmatamento e pela solidão. Isso está representado na imagem da carabina, do machado, do pássaro agonizando e da mulher a caminhar só, ao sabor do vento, sobre ossadas de animais, tendo ao fundo a figura de um poste de iluminação pública resultante de um processo evolutivo – do tipo árvore-tronco-poste – pertinente ao desenvolvimento da sociedade urbana e capitalista, cujos desdobramentos alteraram sensivelmente a paisagem anterior.

O Grupo teve vida efêmera, desintegrando-se em 1967, quando os participantes viram-se às voltas com seus problemas e projetos pessoais. A maioria de seus componentes manteve a pintura como uma espécie de *hobby* ou passatempo criativo. Mas sua existência

²² Ver REGO, José Moraes. *40 anos de arte*. Belém: Imprensa Oficial, 1986.

adquiriu importância à medida que evidenciou uma atitude inconformista em relação à arte em Belém, a qual se plasmava na procura de soluções estéticas sem se limitar às meras imitações ou adaptações do que era produzido nacional ou internacionalmente.

1.2. O projeto *Cantação*: sentir e agir no mundo poeticamente

Dois anos depois da exposição do Grupo, surgiu o projeto *Cantação*, uma antologia da “novíssima poesia paraense” organizada pelo Diretório Acadêmico de Direito da UFPA. Nela figuraram poemas de Carlos Queiroz, Fernando Jares Martins, Gengis Freire, José Arthur Bogéa, José Maria de Vilar Ferreira, Lúcio Flávio Pinto, Rosenildo Franco, Sérgio Darwich e Walter Pinheiro.²³

O objetivo era reunir em uma coletânea o que “de melhor” estava sendo produzido em termos poéticos entre os universitários paraenses. O título do projeto, um neologismo que aciona o significado das palavras “canto” e “ação”, referia-se, de acordo com Gengis Freire, a uma forma de “ação plural” que viria coroar o resultado de um esforço coletivo, expresso em um livro totalmente composto por trabalhos de “poetas jovens, comprometidos, portanto, com o seu tempo e conscientes dos problemas de seu povo”.²⁴ Em *Cantação*, buscava-se traduzir a maneira de esses artistas sentirem o mundo em que viviam e nele agirem, empenhando sua arte na “luta pela liberdade, pela paz e por todos os direitos fundamentais do homem, atualmente tão ameaçados e vilipendiados”.²⁵

O argumento de Gengis Freire reforçava a noção corrente no movimento estudantil sobre a importância da missão a ser desempenhada pelas vanguardas culturais no processo de conscientização do “povo” quanto aos problemas que o afligiam. Embasava-o a perspectiva nacional-popular a partir da qual parcela da *intelligentsia* procurou interpretar a cultura brasileira, cujo enfoque serviu de alimento para debates estéticos e ideológicos nos anos 1960. De forma geral, pretendia-se “*dizer o povo*”, concebido como

²³ Cf. FREIRE, Gengis (org.). *Cantação*. Belém: Grafisa, 1968.

²⁴ *Cantação*: a novíssima poesia paraense. *A Província do Pará*, Belém, 8 e 9 dez.1968, 3. cad., p. 3.

²⁵ *Idem*.

uma totalidade empírica (classe trabalhadora), imaginária (pobres) e simbólica (dominados).²⁶

A arte teria, desse modo, um papel fundamental a cumprir em nome da causa de libertação nacional contra o obscurantismo e a repressão instaurados em 1964:

*De repente alguém sobe
No palanque do tempo:
“– Aos lavradores: o arado”.
“– Aos andarilhos: o sol”.
“– Aos amantes: as estrelas”.
“– Ao povo: os fuzis
Da verdade e da primavera”.²⁷*

O ato de falar, de dizer algo “do” e “para” o povo, ecoa de maneira elíptica por toda a estruturação formal da estrofe e sugere a vontade de uma tomada de atitude positiva na história que, ao delegar a luta pela conscientização popular e pela transformação da sociedade a um sujeito imaginário, soa como um rasgo de esperança de um eu lírico angustiado diante do opressor e da desarmonia do mundo no tempo vivido. Angústia, solidão, fome, miséria escorrem, aliás, pelos versos da maior parte dos poemas da coletânea, nos quais o amor se despe de pretensões românticas para simbolizar a ligação com a vida, a preocupação com o outro (operário, pescador, homens, mulheres e crianças pobres), a imersão do poeta na realidade social.²⁸

O fazer poético, concebido como um “fio de sol”²⁹ a vazar por entre as fendas de um regime repressivo, renovava as energias e nutria o horizonte de expectativas desses poetas, alentados por uma conjuntura política nacional e internacional na qual ganhava destaque o movimento estudantil. Mobilizações tomaram as ruas das grandes cidades, de Paris ao Rio de Janeiro, sob o signo de um “novo estilo de ação e manifestação” públicas,

²⁶ Cf. CHAUI, Marilena. *Seminários: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 43.

²⁷ FRANCO, Rosenildo. Os pássaros (ou como os generais ganharam medalhas de ouro). In: FREIRE, Gengis (org.). *Cantação*. Belém: Grafisa, 1968, p. 105.

²⁸ Ver, em especial, os poemas “Porto do sal” (Carlos Queiroz), “Canto a uma criança que cresce” (Fernando Jares) e “Elegia para um pequeno operário sem amanhã” (José Arthur Bogéa). In: FREIRE, Gengis, *op. cit.*, p. 13, 35 e 61.

²⁹ Assim se expressava Walter Pinheiro em “Gênese poética”: “só quero lavar o poema/ onde houver um fio de sol/ entre manhãs que se desenham/ pelas sombras destes dias”. Cf. *idem, ibidem*, p. 139.

caracterizado pela recusa de qualquer “tutela política” associada às lutas partidárias ou sindicalistas, embora uma parte da militância desses movimentos também estivesse envolvida com essas instituições.³⁰

No Brasil, um dos principais acontecimentos catalisadores desse novo quadro político foi, sem dúvida, o assassinato do estudante paraense Edson Luis de Lima Souto no Rio de Janeiro. O fato ocorreu em 28 de março de 1968, pelas mãos de um policial militar durante a invasão do Restaurante Calabouço, quando a tropa foi acionada para conter os integrantes da Frente Unida dos Estudantes do Calabouço (Fuec) ali reunidos em luta contra o aumento abusivo do preço das refeições e exigindo a imediata conclusão das obras do restaurante. Tomada como o “primeiro assassinato explícito da ditadura”³¹, a morte de Edson Luis provocou inúmeros protestos por todo o país, os quais se estenderam pelos meses seguintes, a começar pela passeata realizada durante o traslado do corpo para a Assembleia Legislativa.

Na esteira desse episódio assistiu-se a uma série de caminhadas e ocupações de estabelecimentos universitários Brasil afora, que configuraram o que denominei, em outro texto, “abril vermelho estudantil”.³² Era de se esperar, no entanto, que no mês em que os militares e seus apoiadores civis comemoravam o quarto aniversário da “revolução”, práticas como essas não poderiam ser toleradas e, como tal, foram respondidas a ferro e a fogo. Em Goiânia, por exemplo, a investida policial resultou na morte do secundarista Ornalino Cândido da Silva, além de muitos manifestantes feridos e recolhidos às delegacias e quartéis da cidade.

Em Belém, foi decretada greve geral nas faculdades e nos cursos da UFPA pelos

³⁰ Cf. RIDENTI, Marcelo. Intelectuais, estudantes e artistas: Paris, 1968. In: REIS FILHO, Daniel Aarão (org.). *Intelectuais, história e política: séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, p. 251. Ver ainda RIDENTI, Marcelo. 1968: rebeliões e utopias. In: REIS FILHO, Daniel Aarão, FERREIRA, Jorge e ZENHA, Celeste (orgs.). *O século XX: o tempo das dúvidas – do declínio das utopias às globalizações*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

³¹ VALLE, Maria Ribeiro do. A morte de Edson Luis e a questão da violência. In: MARTINS FILHO, João Roberto (org.). *1968 faz 30 anos*. Campinas-São Paulo-São Carlos: Mercado Livre/Fapesp/Universidade de São Carlos, 1998, p.72.

³² “Abril vermelho” é o *slogan* com o qual o Movimento de Trabalhadores Sem Terra (MST), no início deste século, passou a denominar o conjunto ações, envolvendo caminhadas e ocupações de terras para fins de reforma agrária, programadas, em geral, para esse mês. Cf. MORAES, Cleodir. A Universidade Federal do Pará em tempos de reforma universitária. In: FONTES, Edilza Joana (org.). *UFPA 50 anos: história e memórias*. Belém: Edufpa, 2007, p. 75.

diretórios acadêmicos. As ruas foram ocupadas pelos estudantes que, em passeata, repudiavam os últimos acontecimentos verificados no Rio de Janeiro e posicionavam-se contra a ditadura. Eles cobravam uma resposta imediata do poder público local, enchendo as galerias da sede do Legislativo estadual³³ e, em marcha pelos principais vias da cidade, empunhavam cartazes com palavras de ordem do tipo “ditadura volta a assassinar: Goiás, Brasília, Curitiba”, “repudiamos o clima de violência”, “no país não há liberdade” e “exigimos o término dos assassinatos”.³⁴

Além das passeatas e da paralisação das aulas, várias ocupações de prédios da UFPA foram feitas ao longo do primeiro e do segundo semestre daquele ano, a exemplo do que se passou com a Faculdade de Medicina, a Escola de Engenharia, o Curso de Arquitetura e a Escola de Química. Somadas às demandas específicas de cada unidade – como a nomeação de novos diretores, federalização dos cursos, melhores condições de aprendizagem e qualificação dos professores –, reivindicava-se ainda a democratização do processo de reforma universitária, buscando assegurar maior participação de docentes e discentes na elaboração e execução do Plano de Reestruturação, então em discussão, que previa sensíveis modificações institucionais e físicas da universidade.³⁵

Esses acontecimentos, vivenciados pela maior parte dos colaboradores de *Cantação*, universitários ou recém-formados, foram positivamente lembrados pelo prefaciador da coletânea, Pedro Galvão de Lima:

*Os rapazes desta antologia atravessaram, atravessam ainda, a escalada de angústia deste tempo, tempo de pedra e tumulto, cortado de conflitos e, felizmente, penetrado por uma reviravolta crítica que sacode o mundo, revolucionariamente, e constrói para o capitalismo um patíbulo sobre o qual pende, corda sinistra, o laço das tripas do stalinismo.*³⁶

Os novos poetas paraenses também se valeram, na estruturação de suas escrituras, de alguns referentes simbólicos usados por muitos artistas na crítica ao regime ditatorial, com os quais procuraram traduzir aquele momento histórico. É o que se observa em “A

³³ Estudantes com vaías e aplausos participam da assembleia e acabam fazendo comício contra Legislativo. *A Província do Pará*, Belém, 2 abr. 1968, 2. cad., p. 3.

³⁴ Cf. Estudante continua protesto pregando cartazes na rua e fica em greve até hoje à tarde. *Idem*, 4 abr. 1968, 2. cad., p. 1.

³⁵ Sobre essas ocupações, ver MORAES, Cleodir, *op. cit.*, e FONTES, Edilza Joana Oliveira. A invenção da Universidade Federal do Pará. In: *UFPA 50 anos: história e memórias*, *op. cit.*

³⁶ LIMA, Pedro Galvão de. O verbo clandestino. In: FREIRE, Gengis, *op. cit.*, p. 7.

rua, esta precisão”, de José Maria de Vilar Ferreira, publicado em *A Província do Pará*, em dezembro de 1968:

*É preciso ir pela rua
Florescendo em individual ternura
Um nome de amor que seja
Tão quebrado é o sentido aberto
A todos os lados do amor amar
Que não há botão a florescer
Nem festa a esperar. Por isso
É preciso a plena rua
Para perspectivas gerais
Para rumar os desconstruídos
Para os sorrisos desfraldados
Para o regozijo no tempo
Para o silêncio a luz. É preciso a plena rua
Para breve ser o pranto. Ainda
Para a felicidade andar afortunado*

*É preciso para anular a impossível esperança
Para que não haja serões em pleno sol*

*Apregoando o esquecido
É que se fez infinito o ato de renovação*³⁷

Escrito à maneira moderna de versos livres, divorciado da lógica matemática da métrica tradicional, esse poema explora habilmente o poder significante das palavras e das frases por meio de uma linguagem simples, não rebuscada, mas “cult”. Esse era um jogo semântico bastante utilizado pelos artistas engajados para evitar caírem nas malhas da repressão cultural disseminada no Brasil. Metáforas como “primavera”, “flor”, “luz”, e a carga simbólica que elas poderiam traduzir – liberdade, democracia, transformação etc. –, eram frequentemente empregadas como recurso para a crítica à ditadura, como nos versos de José Maria de Vilar Ferreira: “botão a florescer”, “silêncio na luz”, “serões em pleno sol”. Expressando-se de forma imperativa – “é preciso ir pela rua”, “é preciso a plena rua” –, ele não esconde o desejo de mudanças urgentes, que passava por uma ação coletiva de intervenção no presente para a retomada do caminho de renovação, sem a qual seria penoso o viver.

Na apresentação da antologia, Pedro Galvão de Lima reivindicava para os poemas nela inseridos uma senda de continuidade que os colocavam “em linha direta” de descendência com *Tarefa*, de João de Jesus Paes Loureiro, publicado em 1964. Para ele, tal

³⁷ *Cantação*: a novíssima poesia paraense, *op. cit.*

livro foi muito importante para aquele grupo de poetas paraenses porque preencheria “um vazio” ao traçar “uma orientação” e pôr “na prática o problema da poesia engajada”³⁸ em Belém. Descontados os exageros dessa possível herança, levando-se em conta a diversidade temática e formal dos trabalhos reunidos em *Cantação*, o certo é que Pedro Galvão se referia, em seu esforço de comparação, ao caráter de crítica social e política presente na maioria dos trabalhos contidos nas duas obras.

Na verdade, poucos tiveram acesso à leitura de *Tarefa* antes da sua reedição em 1989.³⁹ Ele sequer chegou a ser lançado. Quando isso estava prestes a acontecer, em 2 de abril de 1964 durante o II Seminário Latino-Americano de Reforma e Democratização do Ensino Superior (II Slardes), toda a edição foi apreendida com o material recolhido da sede da União Acadêmica Paraense (UAP)⁴⁰, principal órgão de representação universitária local,⁴¹ invadida no dia anterior pelas tropas da política militar.

Pedro Galvão, à época presidente da entidade, em comentário de orelha de livro registrado na obra de Paes Loureiro, também havia destacado o engajamento poético e político do autor, “para quem as palavras amor e revolução se confundem”, porque ele fazia de sua arte “a expressão de um compromisso participante”, duplamente “revolucionário” – na forma e no conteúdo.⁴² Daí afirmar que esse poeta se afinava com as finalidades da UAP, em face da movimentação estudantil e, “principalmente, diante do

³⁸ LIMA, Pedro Galvão. O verbo clandestino, *op. cit.*, p. 8.

³⁹ O jornalista Fernando Jares, embora reconhecesse a importância de João de Jesus Paes Loureiro na sua iniciação poética – “ele me ensinou a gostar de poesia e literatura [...] aliás, se algum estudioso for analisar algumas poesias que eu ‘cometi’ na vida são capazes de achar lá o Paes Loureiro” –, afirmou nunca ter lido o primeiro livro desse poeta, apenas ouvira falar em sua existência. MARTINS, Fernando Jares. Entrevista concedida ao autor. Belém, 10 fev. 2013.

⁴⁰ A UAP era composta por estudantes de diversas colorações político-partidárias, como o PCB (Ronaldo Barata, André Nunes, Isidoro Alves, Walter Pinheiro), a Ação Popular-AP (Pedro Galvão de Lima, Roberto Cortez, Heraldo e Angélica Maués), o Partido Operário-Polop (Mário Fascio e Mário Elísio da Moto Pereira) e os chamados independentes (Heitor Dourado, João de Jesus Paes Loureiro, João Ricardo Pinho, José Augusto Moraes). Cf. BARATA, Ronaldo. Cem dias quarenta anos depois. In: NUNES, André Costa *et al.* 1964: *relatos subversivos* – os estudantes e o golpe militar no Pará. Belém: Editora dos Autores, 2004, p. 121-127.

⁴¹ A Universidade do Pará, como inicialmente se referiam à UFPA, era composta, ao tempo de sua criação, em 1957, pelas faculdades de Medicina, Direito, Farmácia, Engenharia, Economia, Contábil e Atuária, Odontologia e Filosofia, Ciências e Letras, às quais vieram somar outras unidades instaladas na década de 1960: Letras, Física, Matemática, Geociência, Escola Primária da Universidade, Escola de Teatro e o Centro de Atividade Musical. O *campus* universitário foi inaugurado somente em 13 de agosto de 1968. FONTES, Edilza Joana Oliveira, *op. cit.*, p. 31.

⁴² LIMA, Pedro Galvão de. In: LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Tarefa*. Belém: Falângola; DAP/UAP, 1989. (orelha).

nosso povo e do nosso tempo”.⁴³

O tom da apresentação dava a perceber, ainda, alguns traços discursivos que conformavam o arquétipo da arte popular revolucionária defendida no célebre anteprojeto do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, o CPC da UNE. Elaborado em 1962 pelo sociólogo Carlos Estevam Martins, no seu entendimento esse órgão estudantil deveria chamar para si uma espécie de missão histórica de conduzir as massas pelo terreno minado e dominado da cultura brasileira. Isso se exprimiria graças à promoção de uma “arte popular revolucionária”⁴⁴, concebida como aquela capaz de se converter “numa força ativa e eficiente, apta a produzir efeitos substanciais sobre a estrutura material da sociedade”.⁴⁵ Seria “popular”, por causa do compromisso do artista em “ser povo”, e “revolucionária” em seus fins últimos de “redenção” desse ente coletivo imaginário, por intermédio de uma ação política organizada de conscientização em direção à pretendida transformação social.

Segundo estudos recentes, o anteprojeto do CPC da UNE não passou, na prática, de uma “carta de intenções” ou de um conjunto de sugestões ideológicas e culturais de feição nacionalista, que suscitaram mais discussões que resultados efetivos em relação às produções artísticas “participantes” no país.⁴⁶ Os poemas publicados em *Tarefa* expressam muito bem esse debate, ao projetar João de Jesus Paes Loureiro como um híbrido de poeta lírico e engajado. Afinal, para ele, o papel da poesia no mundo moderno envolvia “múltiplas valências”, podendo agir, a um só tempo, “como instrumento de transformação

⁴³ *Idem*.

⁴⁴ O Anteprojeto do Manifesto do CPC da UNE definia três tipos de arte: a) arte do povo: “ingênua”, “retardatária”, cuja função era a de “satisfazer as necessidades lúdicas e de ornamento” da comunidade; b) arte popular: “mais apurada e apresentando grau de elaboração técnica superior”, contudo “escapista”, porque tinha a função de “oferecer ao público passatempo, ocupação inconsequente para o lazer”, totalmente integrada à sociedade de massa; e c) arte popular revolucionária: aquela que “se identifica com as aspirações” do “povo” (“popular”), visando lhe “restituir a posse de si mesmo” e lhe proporcionar a “condição de sujeito de seu próprio drama”. Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 147-153.

⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 138.

⁴⁶ Ver CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, v. 18, n. 35, São Paulo, 1998, p. 27, GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 35, e NAPOLITANO, Marcos. “*Seguindo a canção*”, *op. cit.* p. 44.

e mecanismo de beleza”, motivo pelo qual ela “deleita, ensina e comove”.⁴⁷

Essas palavras ajudam, também, a compreender a definição que o autor viria a formular mais tarde dos poemas agrupados em seu primeiro livro, visto como “uma forma de emoção que era coletiva, e era ao mesmo tempo pessoal”.⁴⁸ No mesmo instante em que nomeia os objetos no mundo, o poeta se deixa levar pelo rio caudaloso e enigmático da experimentação estética, na busca de seu amadurecimento poético, lançando mão de um rico jogo de significações por meio de palavras-imagens, da visualidade do poema ou de esquemas sintáticos organizados com bruscas interrupções rítmicas. Evidencia-se esse procedimento, entre outros, em “Composição 1”:

*Moisés Moisés
desertos pedras pedras
mó és
peregrino certo
no areal
pergaminho real*

*Quarenta anos de dunas
moem os pés
e ferem
lavram
e mó
lestam e o dó
inserem ao canto*

*E depois
Desertar*⁴⁹

O caráter coletivista atribuído a sua arte ficou por conta, como disse Benedito Nunes⁵⁰, do “tom exortativo da solidariedade revolucionária”⁵¹, com o qual Paes Loureiro procurou sintetizar o sentimento de angústia e indignação com a aparente (des)ordem do mundo em que vivia. Tal atitude aproxima o “poeta do operário, o labor de criação verbal

⁴⁷ As múltiplas valências da poesia segundo J. J. Paes Loureiro. *A Província do Pará*, Belém, 21 out. 1968, 3. cad., p. 6.

⁴⁸ LOUREIRO, João de Jesus Paes. Entrevista concedida ao MIS/PA. Belém, 2 out. 1996 (FV-99/08.1).

⁴⁹ LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Tarefa*, op. cit., p. 12.

⁵⁰ Benedito José Viana da Costa Nunes (1929-2011), escritor, crítico de arte e filósofo, nascido em Belém, foi um dos mais respeitados intelectuais paraenses do século XX. Publicou, entre diversos artigos científicos e livros, *Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger* (1968); *O dorso do tigre* (1969), *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector* (1977), *Introdução à filosofia da arte* (1989) e *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético* (1999).

⁵¹ NUNES, Benedito. O nativismo de Paes Loureiro. In: LOUREIRO, João de Jesus Paes Loureiro. *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*. São Paulo: Escrituras, 2001, s./n.

do trabalho produtivo”⁵², como o fez em “Oferenda”, poema de abertura de seu livro:

Eis a tarefa: arar o solo
Soergo a pá. Verso
Cavo
Terra do plantio
Da colheita
Sou lavrador
Lavrando amor
Lavrando a dor
Plantando pés de esperança
Canaviais
Meu livro: ar
pão
do povo!
Guerrilheiro do amor
*Da liberdade*⁵³

O traço marcante dos poemas englobados na antologia publicada pelo DCE, em 1968, à semelhança daqueles incluídos em *Tarefa*, foi a busca de um caminho próprio e moderno no fazer poético de seus colaboradores, que, sem prescindir da tradição, estivesse aberto ao novo. E esse novo parecia se referir ao homem, ao povo brasileiro, mais especificamente ao homem habitante das áreas rurais e urbanas das plagas amazônicas, resumido na imagem do “caboclo ribeirinho”.⁵⁴ Nele estaria depositada a força transformadora tanto da arte quanto da sociedade local, em cujo modo de vida também seria encontrado sentimentos e pulsões humanas universais (o prazer, a angústia, o tédio, o devaneio, o maravilhoso etc.) como respostas aos problemas existenciais de uma comunidade que, acreditava-se, estava se afundando na areia movediça da modernidade.

Os poemas de *Cantação* dialogavam com a perspectiva de engajamento artístico e político de *Tarefa*, mas procuravam ir além, em direção a uma poética “tipicamente amazônica”, sem abstrair a realidade local como temática ou como expressão de uma

⁵² *Idem.*

⁵³ LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Tarefa*, *op. cit.*, p. 3.

⁵⁴ Sobre maneiras variadas de apreensão e uso do termo caboclo, habitualmente associadas a processos de “reificações da diferença e essencializações da identidade” que implicam tensões geográficas, étnicas, culturais, econômicas e representações sociais, ver LIMA, Deborah de Magalhães. A construção histórica do termo caboclo: sobre estruturas e representações sociais no meio rural amazônico. *Novos Cadernos*, v. 2, n. 2, Naea/UFGA, Belém, dez. 1999, e RODRIGUES, Carmen Izabel. Caboclos na Amazônia: a identidade na diferença. *Novos Cadernos*, v. 9, n. 1, Naea/UFGA, Belém, jun. 2006.

riqueza folclórica a ser preservada em contraposição ao mundo que supostamente a absorve. Propunham uma renovação na poesia, considerando a necessidade de encarar os problemas mais imediatos que afligiam o homem da região, seus dilemas, limitações e angústias, associados aos mecanismos de exploração capitalista do trabalhador rural e urbano e às transformações urbanísticas e arquitetônicas. Esse foi o caso do poema “Do (a)mar quase geral”, no qual José Maria de Vilar Ferreira, como um *flash*, registra um momento do cotidiano de miséria e exploração vivido pelos trabalhador ribeirinho, em geral ligado à atividade pesqueira, numa das mais conhecidas feiras livres de Belém: “Ver-o-peso ver canoa/ geleira e figura à toa/ tecendo cartel mais puro/ onda força se horizontando/ raquitismo entrenascendo”.⁵⁵

A história, entretanto, viria pregar uma peça nesses artistas afeitos a uma abordagem crítica em seu ofício. O DCE de Direito havia agendado um grande espetáculo ao ar livre para o lançamento da antologia no dia 14 de dezembro de 1968 na Praça da República, em Belém:

*Com banda de música, escola de samba, “show” dos compositores paraenses (Simão Jatene, José Maria de Vilar Ferreira, Avelino do Vale e Lulucha Martins, Reginaldo Cunha, Paulo André Barata, Everaldo Pinheiro e outros), sorvetes e refrigerantes, e mais a participação especial do conjunto de música jovem “Os Hypies”.*⁵⁶

A decretação do Ato Institucional n. 5 (AI-5), dia 13, frustraria qualquer iniciativa de divulgação e distribuição do livro. O ato, baixado em defesa da irreversibilidade da “revolução”, objetivava, segundo o ditador do momento, assegurar “a tranquilidade, a paz e a ordem” do país, supostamente ameaçadas, a seu ver, pelas tentativas sorrateiras dos “derrotados de março” – reduzidos todos eles ao rótulo de “comunistas” –, de reconquistarem posições na vida política nacional.⁵⁷

O recrudescimento, por tempo intermediário, da repressão política e cultural, com ampla restrição às liberdades e aos direitos políticos dos cidadãos, tornou inviável o lançamento de *Cantação*. Até mesmo a tentativa de fazê-lo em uma missa campal no largo

⁵⁵ FERREIRA, José Maria de Vilar. Do (a)mar quase geral. In: FREIRE, Gengis, *op. cit.*, p. 105.

⁵⁶ FRANCO, Rosenildo. Com banda, escola de samba, iê-iê-iê e outras bossas poetas lançam “Cantação”. *O Liberal*, Belém, 9 dez. 1968, p. 2.

⁵⁷ Costa e Silva reafirma: revolução é irreversível. *A Província do Pará*, Belém, 17 dez. 1968, 1. cad., p. 2.

da Igreja da Trindade malogrou.⁵⁸ Herdando destino semelhante ao seu antecessor, todos os exemplares da primeira edição foram apreendidos pela polícia federal, permanecendo a salvo da fúria ditatorial apenas alguns poucos distribuídos para divulgação dias antes. Ironicamente, confirmava-se, de forma traumática, o temor de Pedro Galvão de Lima registrado no prefácio da coletânea: “em 1964 escrevi a apresentação de ‘Tarefa’ e, logo depois, aconteceu o que aconteceu. Agora, que escrevo esta, sem nenhuma superstição, tomara que não aconteça pior”.⁵⁹ Triste sina a dele!

1.3. Olhares cruzados: a cidade em transe na tela do cinema

A agitação cultural da década de 1960 alcançou igualmente a produção cinematográfica. Cineastas de diferentes pontos do Brasil se mobilizaram para atestar seu engajamento. Renato Tapajós⁶⁰, por exemplo, procurou imprimir uma feição crítica ao documentário *Vila da Barca*⁶¹, premiado no festival de Leipzig, na Alemanha, em 1968. As filmagens foram iniciadas no final de 1964 com a colaboração dos paraenses Isidoro Alves, Cláudio Barradas, Alcyr Castro e Poty Fernandes⁶² e concluídas no início do ano seguinte, em São Paulo, com o auxílio de Francisco Ramalho, João Batista de Andrade, diretores de cinema integrantes, como ele, do grupo Kuatro, da Escola Politécnica, e de

⁵⁸ Cf. MARTINS, Edwaldo. Livro. *Idem*, 22 e 23 dez. 1968, 2. cad., p. 3.

⁵⁹ LIMA, Pedro Galvão de, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁰ Nascido em Belém, em 1943, aos 19 anos Renato Tapajós mudou-se para São Paulo para cursar Engenharia na Escola Politécnica. Não durou muito, abandonou o curso e foi estudar Ciências Sociais, na USP, que também não concluiu devido, entre outras coisas, a sua militância no movimento estudantil. Filiou-se ao Partido Comunista do Brasil (PC do B), a partir do qual ajudou a fundar o grupo dissidente Ala Vermelha, partidário da luta armada contra a ditadura militar brasileira. Foi preso em 1969, cumprindo cinco dos dez anos a que foi condenado. Na prisão começou a escrever *Em câmara lenta*, publicado em 1977, romance autobiográfico no qual, em tom de autocrítica, aborda questões polêmicas como guerrilhas, prisões e torturas. Além de *Vila da Barca*, produziu outros documentários, como *Universidade em crise* (1966), *Greve de março* (1979), *Luta do povo* (1980), *Em nome da segurança nacional* (1985), *Nada será como antes* (1985) e *No olho do furacão* (2003), todos impregnados de forte teor político.

⁶¹ TAPAJÓS, Renato. DVD *Vila da Barca*. Belém, 16mm, 10 min, 1965 (documentário).

⁶² Na imprensa, tem-se ainda o registro da participação do crítico de cinema Pedro Veriano como cinegrafista. Ver MARTINS, Edwaldo. “Vila da Barca”. *A Província do Pará*, Belém, 3 jan. 1965, 2. cad., p. 10.

Maurice Capovilla, que foi quem lhe mostrou “como se monta e finaliza um filme”.⁶³

O projeto inicial consistia na produção de um curta-metragem focado nos contrastes verificados nas condições de vida e de habitação dos moradores da “favela” com aquelas encontradas nos bairros centrais de Belém, para daí serem extraídas as “evidentes ilações sociais”.⁶⁴ Por motivos de ordem técnica, a produção e a montagem acabaram concentradas exclusivamente na comunidade de Vila da Barca. De acordo com Renato Tapajós, isso aconteceu porque “o material filmado na cidade, em Belém, era péssimo”⁶⁵, ao contrário das imagens capturadas naquela área periférica. Além disso, a qualidade da gravação feita com um dos moradores impressionou tanto que a equipe foi levada a se desprender do roteiro original e de suas “intenções sociológicas”⁶⁶ iniciais para montar o filme em torno daquele depoimento.

A utilização da *voz over* explicativa de um narrador oniciente, feita por Cláudio Mamberti, numa estilística cara à produção cinematográfica do chamado “cinema verdade”⁶⁷, apresenta ao espectador, por meio de uma linguagem “cult”, aspectos considerados relevantes da vivência pobre dos moradores da Vila da Barca. Faz-se referência, por exemplo, às condições de moradia (“seus 800 barracos, construídos sobre as águas lamacentas do rio Amazonas, abrigam 4500 pessoas”), de alimentação (seus moradores consomem peixe, farinha e “o camarão, que é pescado pelas crianças na lama, quando a maré baixa”), de trabalho (“a maior parte dos habitantes da Vila da Barca vive do trabalho nas feiras, que abastecem diariamente os bairros pobres de Belém”) e de saneamento (sem sistema de esgoto e água encanada – “apenas duas torneiras trazem água

⁶³ TAPAJÓS, Renato. Ofício de documentarista ou olho da câmera não mente. *Comunicação e Educação*, n. 24, São Paulo, maio-ago. 2002, p. 87.

⁶⁴ *Idem*.

⁶⁵ *Idem, ibidem*, p. 88.

⁶⁶ *Idem*.

⁶⁷ Em depoimento recente sobre o seu trabalho, Renato Tapajós esclarece que “estava sob o impacto de três coisas: o Cinema Novo, a *Nouvelle Vague* e o Cinema Verdade [...] E o Cinema Verdade, com as propostas de utilização das técnicas de reportagem, documentário, da utilização do equipamento leve, a tal ponto que, embora a gente não tivesse o equipamento adequado para fazer Cinema Verdade, a gente partiu para fazê-lo com o que tinha na mão, o que criou coisas muito interessantes, porque são filmes típicos do subdesenvolvimento, a tentativa de utilizar os resultados formais de uma determinada tecnologia sem dispor dessa tecnologia”. In: RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro-São Paulo: Record, 2000, p. 100. Sobre o assunto ver também AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Cinema Verdade*. In: *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003, p. 50.

da cidade” – e sem poder consumir aquela fornecida pelo rio, já poluído pelos dejetos nele despejados), para concluir que

*Com seus 4.500 habitantes, Vila da Barca é uma verdadeira cidade abandonada à própria sorte, sem escola, sem assistência médica, com uma primitiva e pobre economia, ameaçada pelas águas poluídas, pela tuberculose, pelo tifo, pelas mais variadas infecções. Marginalizada, Vila da Barca tende a permanecer nesse estado, até que seja encontrada a necessária solução.*⁶⁸

À narrativa, sincronizada em estúdio com as imagens correspondentes, captadas por uma “câmera de 16 mm movida a corda”, foram intercalados trechos da fala de um depoente onipresente, que, num linguajar próprio dos moradores da localidade, em sua maioria oriundos do interior do estado⁶⁹, serve de fio condutor do documentário. Registrada pelo próprio autor em um “gravador de rolo muito pesado”⁷⁰, ela chama atenção pela maneira resignada com que o informante se expressa e com a qual o cineasta procura estabelecer um “efeito de realidade” a ser apresentado ao público.⁷¹

*Vim pra cá, pelo menos junto do rio eu fico. A patroa trabalha na castanha, quando tem safra, mas ela abortou e não pode mais esse ano. Nem pagam nada os home. Direito tinha. Então eu pergunto: pobre tem direito algum? [...] Num digo que bem não come. Nós armaço, peixe com farinha e janta açaí. E com farinha. Todos os dias assim. Alimenta. Comer mais? Pra quê? Pobre já não tem precisão. Não sente fome mais.*⁷²

A falta de perspectiva dessa população pobre é mais um dado ressaltado na construção da narrativa fílmica. Ela se manifestava impregnada de um sentido participante e denunciava uma vivência espoliada, fruto das expropriações e explorações capitalistas e

⁶⁸ TAPAJÓS, Renato. DVD *Vila da Barca*, op. cit.

⁶⁹ FURTADO, Lourdes Gonçalves e SANTANA, Maria da Conceição. “Vila da Barca”, Belém: notas sobre grilagem. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, n. 52, Belém, jan. 1974, p. 4 e 5. Em uma amostragem composta de 38 moradias pesquisadas na localidade, em 1969, as autoras concluíram que “a população da ‘Vila da Barca’ é constituída de pessoas procedentes das zonas rurais do Estado do Pará, de um contingente deslocado do próprio Distrito de Belém e, em menor escala, de elementos vindos de outros Estados”. *Idem*.

⁷⁰ TAPAJÓS, Renato. Ofício de documentarista ou olho da câmera não mente, op. cit., p. 87.

⁷¹ Essa perspectiva “intervencionista, participante do acontecimento que se filma, criadora do próprio acontecimento e que concebe o filme como um artefato que engendra suas próprias verdades”, presente na montagem do “cinema verdade” é um dos elementos que o diferencia do “cinema direto”, preocupado em “exibir, mostrar, dar a ver, tornar visível, fazer da visibilidade um fim em si mesma”. TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário moderno. In: MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006, p. 273.

⁷² TAPAJÓS, Renato. *Vila da Barca*, op. cit.

da omissão do Estado quanto à garantia de direitos mínimos. Na prática, a Vila da Barca é apresentada como mais um daqueles espaços “sem cidadãos”, como Milton Santos se referiu às extensas áreas presentes em várias cidades brasileiras “desprovidas de serviços essenciais à vida social e à vida individual”⁷³, colocada, agora, à reflexão do espectador pelos recursos e técnicas cinematográficas.

O documentário comenta, assim, aspectos reveladores do modo de vida da população pobre de Belém na década de 1960 e ganha significação crítica se vistos em contraste com o processo de urbanização por que passava a cidade. Ao mesmo tempo em que as ruas centrais recebiam nova pavimentação, bangalôs eram erguidos sobre os escombros de barracos e casarões antigos, novas estradas e ruas eram construídas, fazendo aumentar o fluxo de pessoas e de veículos, Belém convivía com um numeroso contingente populacional residente nos bairros periféricos. Esse fenômeno tenderia a se intensificar, nos anos 1970, em função dos processos migratórios acionados pelos projetos de colonização implantados na região.⁷⁴

A crescente migração, fundada na lógica da transmigração dos “homens sem terra” do Nordeste para a “terra sem homens” da Amazônia⁷⁵, aliada às modificações ocorridas no espaço urbano, tornou mais agudas as já precárias condições de vida dessa parcela da população. O personagem que fala ao público no documentário demonstra preocupação, por exemplo, com a possibilidade de se ver despejado do local onde mora, pois tomara conhecimento de que a Marinha tencionaria derrubar todos os barracos de Vila da Barca “pra encompridar o porto” – e “pode?”, “eles têm direito di dirubar?”, perguntava ele. “Me dissero qui é assim nos regulamento das lei”, completava, resignado. Na sua última fala, ele sintetiza aquilo que o idealizador do filme pretendia comunicar:

⁷³ SANTOS, Milton *apud* TRINDADE JÚNIOR, Saint-Clair. Cidadania e (re)produção do espaço urbano em Belém. In: D’INCAO, Maria Ângela e SILVEIRA, Isolda Maciel da. *A Amazônia e a crise da modernização*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1994, p. 274.

⁷⁴ Os censos de 1960, 1970 e 1980 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) dão conta de que o Estado do Pará teve uma das maiores taxas de crescimento populacional do Brasil, atingindo o montante de 158% no período, muito superior à média nacional de 69%. IBGE. *Tendências demográficas: uma análise dos resultados da amostra do censo demográfico 2000*. Rio de Janeiro, 2004.

⁷⁵ Nas palavras do general-presidente Emílio Garrastazu Médici, “aquilo que não se pode fazer devido à escassez de capital pode ser feito com um programa integrado de colonização e desenvolvimento, com um mínimo de recursos econômicos, capaz de gerar rapidamente a riqueza, para complementar, sem inflação, o esforço necessário à solução dos dois problemas: o do homem sem terras do Nordeste e o da terra sem homens da Amazônia”. *Apud* PETIT, Pere. *Chão de promessas: elites políticas e transformações econômicas no Estado do Pará pós-1964*. Belém: Paka-Tatu, 2003, p. 87.

“pobre já não tem direito nenhum!”.

A possibilidade de ficar sem um teto para morar era real para muitos que residiam nas áreas urbanizadas ou em vias de urbanização. Esse foi o caso de D. Rosinha, moradora da Rua Generalíssimo Deodoro, no bairro do Umarizal, que se viu obrigada a deixar a casa que habitava há mais de trinta anos por força da especulação imobiliária e do aumento do custo de vida naquele lugar. “Vou me mudar amanhã” para a Marambaia, dizia ela: “a casa, uma barraquinha melhorada, não tem água nem luz. Nem quintal cercado. É rés do chão”. Ao que um colunista de jornal emendava: “é o preço do progresso”.⁷⁶

Os contrastes de uma cidade em transe eram captados de diferentes formas nas películas do período. Numa ótica oficialista, um cineasta paulista radicado em Belém desde o final da década de 1930, Líbero Luxardo, expôs, no documentário *Belém 350 anos*, uma visão otimista sobre as mudanças urbanísticas e arquitetônicas da capital paraense, distinta da realidade de que se ocupou *Vila da Barca*. Produzido em comemoração à passagem do aniversário de inauguração da cidade, em 1966, os planos dessa película foram concebidos para flagrar uma Belém “bela e progressista”, recheada de novos estabelecimentos industriais e bancários devotados ao “soerguimento da região” e de “magníficos clubes” frequentados pelos estratos médios e altos da sociedade local.⁷⁷

A voz *over* de Cid Moreira exalta um contexto urbano marcado pela impressionante “harmonia que duas épocas tão diferentes imprimem” à estrutura da cidade: a Belém “tradicional”, simbolizada pela arquitetura colonial (igrejas e casarões da Cidade Velha) e aquela introduzida no período áureo da extração e comercialização da borracha (mercados e chalés de ferro, Teatro da Paz etc.), e a Belém “moderna”, identificada por seus “novos e suntuosos arranha-céus”.⁷⁸

O caráter laudatório desse documentário entra em rota de colisão, em termos estéticos, com o longa-metragem *Um dia qualquer*⁷⁹ (1965) de Líbero Luxardo. Nessa obra, a cidade emoldura a narrativa fílmica, centrada no drama pessoal do personagem

⁷⁶ LOPES, Carlos Gomes. Progresso da cidade custa choro de pobres. *A Província do Pará*. Belém, 12 jun. 1960, p. 8.

⁷⁷ LUXARDO, Líbero. DVD *Belém 350 anos*. Belém, 16mm, 10 min, 1965 (documentário).

⁷⁸ *Idem*.

⁷⁹ *Idem*. DVD *Um dia qualquer*. Belém, 35mm, 80 min, 1965 (longa-metragem).

Carlos (Hélio Castro), um típico homem de classe média, abalado com a morte trágica da esposa grávida, Maria de Belém (Lenira Guimarães), durante uma batida policial realizada para debelar a confusão formada pelo encontro de dois bois-bumbás rivais na Praça da República. Após as exéquias, o protagonista vagueia sem direção, como se fora um *flâneur* fantasmagórico, que, absorvido pelas lembranças felizes ao lado da mulher amada, registra aspectos da Belém dos anos 1960 pela simples presença física nos lugares por onde passava ou naqueles evocados por suas memórias.⁸⁰

Ao apresentar um espectro humano numa cidade que se tornara estranha a ele, transformada em seus valores e costumes – como na cena em que uma estudante foge da aula para ir com o irmão ao bar “Maloca” ou na sequência na qual um jovem ribeirinho furta astutamente objetos sagrados da Igreja do Carmo –, Luxardo lançava um olhar saudosista com o qual ele procurou demonstrar “o seu grande amor” por Belém.⁸¹ Em outras palavras, o retrato físico e valorativo por ele projetado da capital paraense e de seus habitantes deixa vazar a perspectiva conservadora com a qual apresentou as mudanças sofridas naqueles anos, fruto das intervenções urbanísticas exigidas pela modernização de sua fisionomia física central.

A morte da “pura” e “bela” Maria de Belém pode ser interpretada como uma transposição figurativa para o cinema da “morte” da antiga Santa Maria de Belém do Grão-Pará, tal como Líbero Luxardo a percebia, agora intensamente mergulhada nos dramas da vida moderna. O caos urbano – no fim do dia, Carlos morre vítima de um acidente de trânsito –, a violência nas ruas – a colegial é estuprada na saída do bar e seu irmão é espancado – e a perda da inocência de seus moradores – o furto de peças religiosas por um “caboclo” ribeirinho e a licenciosidade sublinhada nas cenas de nudez feminina –, tomados como sintomas do tempo, ganharam coloração acentuada em *Um dia qualquer*.⁸²

⁸⁰ Sobre o filme de Líbero Luxardo, ver OLIVEIRA, Relivaldo Pinho de. *Amazônia, cidade e cinema em Um dia qualquer e Ver-o-peso: ensaios*. Belém: IAP, 2012.

⁸¹ Em sua crítica ao filme, João de Jesus Paes Loureiro mencionou que *Um dia qualquer*, nas palavras de seu realizador, referia-se a uma “estória de amor”, ou seja, do “seu grande amor pela cidade, informado pela trama”. LOUREIRO, João de Jesus Paes *apud* VERIANO, Pedro. *A crítica de cinema em Belém*. Belém: Secdt, 1983, p. 235.

⁸² As duas sequências de nudez feminina do filme – durante uma sessão de “macumba” e no banho de rio na estrada para a ilha-balneário de Mosqueiro – foram proibidas em Belém, ainda que tivessem sido liberadas pela censura e exibidas em outras capitais. Cf. *Um dia carregado de audácia. Mensagem*, ano I, n. 4, Belém, 1965, p. 3.

Como dirá o cineasta, as imagens estampadas em sua produção revelam “um fundo mental pessoal onde realidade e conceito são ligados, observando princípios convencionais”, que atribuem a elas a condição de sinais com os quais ele pretende dar significação à mensagem a ser comunicada, valendo-se, para tanto, dos recursos cênicos e das técnicas colocadas a sua disposição.⁸³ Em seus filmes, subjaz uma preocupação com a necessidade de se ajustar o passo com a modernidade, ou seja, de usufruir do desenvolvimento material da cidade moderna, sem se esquivar da defesa e da preservação de determinados princípios morais e práticas costumeiras.

Logo se vê que Líbero Luxardo e Renato Tapajós lançaram olhares cruzados sobre a cidade a partir de ângulos bem distintos, havendo em comum entre eles somente o fato de terem captado, cada um a seu modo, sentimentos difusos em relação às mudanças urbanísticas de Belém. Se para Luxardo elas eram sinônimos de progresso material e caos moral e cultural, para Tapajós elas reforçaram as desigualdades sociais e econômicas, expressas na miséria vivida por uma parcela considerável da população. O realismo com que este cineasta procurou abordar o cotidiano em *Vila da Barca* ressaltou as contradições do viver numa cidade que se pretendia moderna, as quais, na maioria das vezes, como nas películas de Líbero Luxardo, eram varridas para debaixo do tapete da história.

1.4. O Taba e o Grupo Experiência: propostas de teatro popular e político para Belém

A preocupação em combater uma espécie de concepção asséptica da história subjacente ao discurso do progresso, que tem como corolário o reconhecimento da positividade do desenvolvimento material urbano, pode ser encontrada ainda em outras formas de expressão artística. Na área teatral, vários grupos como o Teatro Operário do Sesi, a Escola de Teatro da UFPA, o Teatro Adulto para Belém Adulta-Taba e o Grupo Experiência intervieram criticamente ao transportarem para o palco suas formas de sentir a realidade que os circundava.⁸⁴ Entre eles, os dois últimos foram os que mais se

⁸³ LUXARDO, Líbero. Os três níveis da comunicação cinematográfica. *Espaço*, ano I, n. 3, Belém, dez. 1977, p. 42.

⁸⁴ Sobre a longa tradição do movimento teatral belenense e a atuação de diversos grupos dos anos 1950 a

empenharam em focalizar aspectos socioculturais do modo de vida local e em produzir uma dramaturgia moderna, a partir de linguagens distintas.

O Taba foi idealizado e levado adiante pelo dramaturgo paraense Nazareno Tourinho em 1968. Em seu manifesto – algo único entre os movimentos culturais da cidade naquele momento –, também assinado pelo ator e diretor Cláudio Barradas, foram lançadas as bases de uma proposta ousada e inovadora nas artes cênicas em Belém visando à valorização dos artistas, autores e diretores paraenses. Um dos seus principais objetivos era o estímulo à realização de espetáculos inspirados na “nossa realidade social e nossos costumes, nascida dos valores da terra, até então desprezados”, e que pudessem exprimir a “maioridade cultural” da cidade:

*Um teatro sério e de cunho regional preocupado com a beleza estética e a informação da verdade, um teatro de aspecto documental e de crítica construtiva, que divirta o povo e o eduque intelectualmente, um teatro livre em sua expressão formal e livre em suas intenções, sem qualquer vínculo de qualquer natureza com qualquer doutrina política, mas com direito à opinião.*⁸⁵

Tratava-se de uma tomada de posição à esquerda em prol um teatro político e popular, de opinião, independente e conectado às pulsões de uma vivência local, em resposta aos impasses estéticos e ideológicos evidenciados no campo artístico brasileiro no pós-64.⁸⁶ O Taba entrava em linha de sintonia, por exemplo, com a proposta de Dias Gomes de superação de antigas polarizações ainda existentes no meio teatral – como realismo x esteticismo, fato x técnica, “repórter” x “criador” –, dispondo-se a explorar uma via criativa livre de dogmatismos, posicionada na “encruzilhada” entre esses polos antitéticos. Sem prescindir da técnica, portava certo grau de consciência de sua inserção no mundo.⁸⁷ Ele também se afinava com algumas diretrizes apontadas por Fernando Peixoto

1970, ver BEZERRA, José Dênis de Oliveira. *Memórias cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém*. Dissertação (Mestrado em Letras) – ILC/UFPA, Belém, 2010, e *idem*. Vanguardismos e modernidades: a criação do Serviço de Teatro da Universidade do Pará (1957-1970). *XXVII Simpósio Nacional de História*, Anpuh, Natal, 2013. Disponível em <<http://www.snh2013.anpuh.org/site/anaiscomplementares>>. Acesso em 4 abr. 2014.

⁸⁵ TOURINHO, Nazareno e BARRADAS, Cláudio. *Manifesto do Taba*. Belém, out. 1968.

⁸⁶ Para uma visão geral sobre teatro e militância no pós-64, ver PARANHOS, Kátia Rodrigues. Pelas bordas: história e teatro na obra de João das Neves. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues (org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012.

⁸⁷ Dias Gomes acreditava que, “se uma concepção estreita e dogmática do real pode conduzir a um frio e estéril naturalismo, também o rompimento com a realidade pode levar à mesma frieza e inexpressividade de uma arte desprovida de verdade humana, desumanizada”. GOMES, Dias. Realismo ou esteticismo: um falso

para a retomada do teatro político no Brasil, ao defender uma dramaturgia popular que adotasse uma “postura crítica da realidade, procurando sua superação”, acessível às massas e voltada para o “homem como centro do mundo”, levando em conta a “realidade objetiva” do país.⁸⁸

Fruto dessa concepção, a peça *Lei é lei e está acabado*, de 1968, de Nazareno Tourinho⁸⁹, teve como mote um fato noticiado nas páginas da *Folha Vespertina*. A reportagem registrava o sofrimento de um morador de rua, enfermo, faminto e sem qualquer assistência, na calçada de uma rua central de Belém, a Avenida Presidente Vargas, ladeada por modernos arranha-céus, cafés, clubes, cinemas, lojas e pela Praça da República, onde está localizado o luxuoso Teatro da Paz, cartão postal da cidade.⁹⁰

A peça colocou em cena alguns personagens característicos do cotidiano noturno daquele espaço: um *playboy* em busca de divertimento, uma prostituta à espera de clientes que mal conseguia disfarçar a aparência sofrida debaixo de uma “maquilagem algo aberrante”, um mendigo à beira da morte, deitado na via pública sob um manto de jornais e um policial de ronda, que transpirava “boçalidade por todos os poros”.⁹¹ Eles foram envolvidos de tal maneira numa teia de relações sociais que, mesmo sem terem plena consciência disso, suas ações, associadas a interesses e necessidades particulares, interferiam direta ou indiretamente no curso da vida de cada um.⁹² Isso dava margem a

dilema. *Revista Civilização Brasileira*, ano 1, n. 5 e 6, Rio de Janeiro, mar. 1966, p. 226 e 229.

⁸⁸ PEIXOTO, Fernando. O público de teatro, esse desconhecido: sua composição, seu pensamento, sua presença e sua ausência. *Revista Civilização Brasileira*, v. 4, n. 2, jul. 1968, Rio de Janeiro, p. 242 (Caderno Especial).

⁸⁹ Nazareno Bastos Tourinho nasceu em Belém, em 6 de janeiro de 1934, é jornalista e autor teatral. Em 1968, fundou o Taba, que encenou suas primeiras peças no final dos anos 1960 e início da década de 1970. Sua obra para o teatro aborda temas diversos, reportando-se a questões políticas – *Lei é lei e está acabado* (1968), *Pai Antônio* (1989) e *Cabanagem* (2012) –, sociais – *Nó de 4 pernas* (1961), *Severa Romana* (1970), *Quintino bom de briga, defensor dos sem terra* (2012) – e psicológicas – *Fogo cruel em lua de meu* (1976), *A greve do amor* (1986), *A estranha loucura de Lorena Martinez* (1997), *A loucura de uma atriz* (2013). Elas foram recentemente reunidas em um único volume. Ver MARTINS, Bene (org.). *Peças teatrais de Nazareno Tourinho*. Belém: Cejup, 2014. Para outras referências sobre o Taba, ver *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2 fev. 1969 (coleção disponível na Biblioteca Nacional).

⁹⁰ Sobre o processo de urbanização e modernização dessa via da cidade, marcado pela crescente verticalização que impulsionou a construção de novos prédios públicos e particulares, ver CHAVES, Túlio Augusto Pinho de Vasconcelos. *Isto não é para nós?: um estudo sobre a verticalização e modernidade em Belém entre as décadas de 1940 e 1950*. Dissertação (Mestrado em História) – IFCH/UFPA, Belém, 2011.

⁹¹ Cf. TOURINHO, Nazareno. *Lei é lei e está acabado*. Belém: Grafisa, 1984.

⁹² Para Nazareno Tourinho, ninguém é totalmente livre, na medida em que “todos nós somos interdependentes, todos nós precisamos uns dos outros [...] Então, no momento que você age como artista, você está produzindo uma influência social que pode ser boa ou má”. TOURINHO, Nazareno. Entrevista

solidariedades, tensões e conflitos que, de certo modo, traziam à tona problemas típicos de uma sociedade afetada pela desigualdade, conforme flagrados pela sensibilidade do artista. Afinal, estavam ali reunidos um rico, um pobre, um miserável e um representante do poder estatal.

A arrogância, a indiferença e a violência do policial, escudado em sua condição de agente do Estado e interessado apenas em manter a ordem no seu turno de trabalho para evitar quaisquer embaraços a uma possível promoção, entravam em rota de colisão com o sentimento de solidariedade despertado na prostituta por aquele moribundo. A tensão entre ambos escorre ao longo de toda narrativa teatral, na qual a voz da mulher como que encarnava não uma fala particular e sim coletiva frente ao arbítrio oficial, uma espécie de *alter ego* do povo, esse sujeito social imaginário vinculado na peça à gente pobre, despossuída de bens materiais e facilmente encontrada nos vários cantos da cidade. Isso fica evidente na cena em que o policial ameaça prendê-la, juntamente com o mendigo, por estarem, segundo alegava, promovendo “alterações” naquele lugar:

- Policial* – *Se considerem presos os dois, em nome da Lei! Comigo é no duro: lei é lei e está acabado.*
Prostituta – *Eu me considero em absoluta liberdade.*
Policial – *Vamos decidir esta questão na Permanência da Central*
Mendigo – *Eu não vou porque não posso andar, de tão vazio.*
Prostituta – *E eu não vou porque já ando cheia de burrice dessa espécie.*
Policial – *Que burrice?*
Prostituta – *A sua, é claro, me prendendo sem motivo. Não vê que não pode fazer isso?*
Policial – *Você afrontou a lei e minha obrigação é lhe prender.*
Prostituta – *E a minha obrigação é não ir. Eu não afrontei a lei, afrontei a sua ignorância.*
Policial – *Que arrogância!*⁹³

A força dos argumentos da meretriz diante da injustiça praticada pelo policial colocava em xeque as próprias regras do jogo do poder institucional. Ela não agia assim à toa. Conhecia os seus direitos. Sabia o que dizer. Sua experiência de vida a deixava mais segura ante as imposições daquele funcionário público, o qual, por seu turno, tentava a todo custo reduzir a ela e ao mendigo à condição de animais, que estariam maculando a imagem do lugar. Ora, ela tinha uma história, tal como o mendigo ou qualquer outra

concedida ao autor. Belém, 6 abr. 2014.

⁹³ TOURINHO, Nazareno, *op. cit.*, p. 29 e 30.

pessoa, que a havia conduzido até ali – “costumo ler os jornais, em vez de escutar novelas [...] eu estudei, se estou nesta vida miserável é porque fiquei viúva de repente com seis filhos”⁹⁴ –, e por isso não abria mão de manter a sua dignidade humana, mesmo na situação adversa em que se achava. Esse humanismo figurava como um elemento central na peça e era a chave para a compreensão dos laços de solidariedade que a prendiam àquele homem desfalecido à sua frente.

Nesse particular, a obra de Nazareno Tourinho aproximava-se, a meu ver, de uma sensibilidade brechtiana de valorização de indivíduos comuns, dos oprimidos.⁹⁵ Ele levou para o palco fragmentos de vidas invisíveis e ecos de vozes antes ignoradas da plateia do teatro. Essa realidade, que estaria ali o tempo todo pontuando o ritmo da vida cotidiana para quem quisesse ver ou ouvir, não figurava nos discursos oficiais. Foi a sua escolha política como autor teatral que o conduziu a ela, fundado na crença de que todo conformismo, “todo marasmo, toda quietude é fossilizante”⁹⁶ e serve àqueles que dominam o poder instituído. Dessa forma, ele visava contribuir para a descrição mais “verdadeira” da dinâmica social, sempre em constante transformação.

Diferentemente da postura mais “séria” do Taba, o Grupo Experiência procurou integrar, desde o início, a revista musical e a comédia de costumes aos trabalhos que produziu. Geraldo Salles, que ainda hoje está na direção da trupe, conta que o grupo surgiu espontaneamente depois da apresentação de “Os viajantes”, de Maria Isabel Câmara, em janeiro de 1970, no Teatro da Paz, espetáculo encenado por alunos do Colégio Moderno ao final de uma oficina de arte cênica. Desde suas primeiras aparições, ele aglutinou um número expressivo de pessoas, entre atores, coreógrafos, cenógrafos, diretores e músicos, que, em função da crônica falta de subvenção para o teatro paraense, se revezavam nas atividades de confecção dos cenários e dos figurinos, na divulgação das peças e até mesmo na venda de ingressos. Valendo-se desses expedientes, os seus integrantes conseguiram montar espetáculos memoráveis, que movimentaram os meios artísticos locais, a exemplo de *Happening* e de *Jesus Freaks*, com os quais conquistaram a audiência, particularmente

⁹⁴ *Idem.*

⁹⁵ Afinal de contas, Brecht era taxativo ao perseguir o objetivo de ser “útil à causa dos oprimidos”. Cf. BRECHT, Bertolt. Cinco maneiras de dizer a verdade. *Revista Civilização Brasileira*, ano 1, n. 5 e 6, Rio de Janeiro, mar. 1966, p. 270.

⁹⁶ TOURINHO, Nazareno. Entrevista concedida ao autor, *op. cit.*

o público jovem.

O primeiro foi inspirado em *Hair*, um musical da Broadway no qual os autores Gerome Ragni e James Rad exploraram os temas da liberdade e da fraternidade numa roupagem contracultural. *Happening*, escrito e dirigido por Geraldo Salles, foi concebido em formato de revista musical composta por colagens de textos de autores diversos, como Cecília Meirelles, Millôr Fernandes, Manoel Bandeira e o próprio diretor, acompanhadas por um repertório sintonizado com a MPB, com músicas de Gilberto Gil, Vicente Celestino, Marily Velho, Milton Nascimento, João de Jesus Paes Loureiro e Simão Jatene.⁹⁷

O texto propunha uma abordagem existencial que levasse os espectadores a refletirem sobre a condição humana, “seus problemas” e “suas fugas”⁹⁸, a partir do enfoque de temas relativos à religião, à educação, à política e aos padrões morais de comportamento nas sociedades urbano-industriais. Nele os personagens se viam enredados num jogo de incertezas e de perplexidades diante de situações paradoxais, a ponto de, ao final, conforme disse Geraldo Salles, encontrarem-se abertamente em “desencontro consigo mesmos”.⁹⁹ Eles passavam, então, a pronunciar frases desconexas extraídas de textos de Eugène Ionesco, um dos principais divulgadores do chamado teatro do absurdo, até que as palavras lhes faltassem por completo, restando apenas o som de uma canção. Esse efeito estético deveria ser completado com a música “Happening now” – da qual não se tem registro algum –, composta por João de Jesus Paes Loureiro, mas ela foi substituída por outra – “Para Lennon e McCartney”, de Lô Borges, Márcio Borges e Fernando Brant –, depois de receber a tesourada da censura federal.¹⁰⁰ Ainda assim, a temporada de exibição se prolongou além do tempo previsto¹⁰¹ devido à reação favorável do público, que compareceu em bom número ao Teatro da Paz.

O tom *nonsense* de crítica social foi a tônica de *Jesus Freaks*, obra escrita por José

⁹⁷ Teatro. *Folha do Norte*, Belém, 14 abr. 1971, 1. cad., p. 6.

⁹⁸ “Happening” será encenado para proporcionar caridade. *Folha do Norte*, Belém, 22 maio 1971, 1. cad., p. 7.

⁹⁹ SALLES, Geraldo. Entrevista concedida ao autor. Belém, 5 maio 2014.

¹⁰⁰ *Idem*.

¹⁰¹ Happening em cartaz. *Folha do Norte*. Belém, 18 maio 1971, 1. cad., p. 2.

Arthur Bogéa – um dos integrantes do projeto *Cantação* e do Grupo –, a partir de seus poemas e de excertos de trabalhos de escritores nacionais e estrangeiros, como Cecília Meirelles, Carlos Drummond de Andrade, Mário Faustino, Dan Propper, Patrícia Morgan e Bertolt Brecht.¹⁰² Ela seguiu a linha da ópera-rock *Jesus Cristo Superstar*, de Andrew Lloyd Webber e Tim Rice, exibida em São Paulo, em março de 1972, na qual os protagonistas (Jesus e Judas) são apresentados em seus aspectos humanos, imersos em dúvidas e contradições. Também se conectava ao movimento desencadeado por jovens católicos na costa oeste dos Estados Unidos, notadamente na Califórnia, entre os quais ensinamentos bíblicos misturavam-se a um comportamento *hippie* na busca de liberdade espiritual e material.¹⁰³ Por isso, o autor tratou de explicar o sentido do termo *freaks* estampado no título da peça, para evitar as interpretações pejorativas que remetessem a “monstros”, “loucos” “fanáticos” etc., traduzindo-o como sinônimo de “seguidor, companheiro” ou mesmo “os amorosos de Jesus”.¹⁰⁴

Bogéa, na verdade, tentava minimizar as impressões e reações negativas que sua arte havia provocado nos setores mais conservadores da sociedade belenense, a começar pelos ataques desfechados por membros da Igreja Católica. Monsenhor Leal, por exemplo, não ficou nada satisfeito com a ousadia do Grupo Experiência em fugir à rotina de exposições num palco tradicional e pretender ambientar a trama nas dependências da Igreja de Santo Alexandre, àquela altura transformada em Museu de Arte Sacra sob a administração estatal. Em função disso, ele não poupou críticas aos seus integrantes, desejando, inclusive, conforme se comentou à época, que o teto daquele secular templo cristão caísse sobre a cabeça dos atores e da audiência.¹⁰⁵ Em resposta, o jornalista Lúcio Flávio Pinto condenou a postura do religioso, associando-o à persistência de “um tacanho provincianismo eunucador” em relação à produção artística local, com base na opinião de

¹⁰² Jesus “Freaks” entra no Museu Sacro numa trabalho do Grupo Experiência. *Folha do Norte*. Belém, 21 maio 1972, 3. cad., p. 8.

¹⁰³ A esse respeito, Arthur Bogéa revelou ter tomado conhecimento desses novos *hippies* por intermédio de Waldemar Henrique, que os conhecera na Califórnia e falava sobre eles com certo entusiasmo. O escritor os concebia como “os últimos românticos da humanidade”, que estavam “abalando toda uma estrutura” social ultrapassada. Cf. Bogéa explica por que a censura não cortou “Jesus freaks”. *A Província do Pará*, Belém, 18 e 19 jun. 1972, 3. cad., p.1.

¹⁰⁴ *Idem*.

¹⁰⁵ Há mais de uma referência a esse comentário nos jornais, e Geraldo Salles o relembrou em entrevista a mim concedida. Ver Bogéa explica por que a censura não cortou “Jesus freaks”, *op. cit.*, PINTO, Lúcio Flávio. Cristo, aqui. *A Província do Pará*. Belém, 14 jun. 1972, 2. cad., p. 3, e SALLES, Geraldo, *op. cit.*

“muitos Torquemadas da vida”.¹⁰⁶

O impasse somente foi resolvido quando a escritura teatral passou pelas vistas de uma censura eclesiástica, realizada pelo Cônego Ápio Campos.¹⁰⁷ Ele, enfim, concedeu a tão esperada autorização mediante o corte de alguns trechos – um deles colocava em questão a virgindade de Maria.¹⁰⁸

Polêmicas à parte, todas essas controvérsias, fartamente veiculadas nos jornais locais, concorreram, de algum modo, para a promoção do evento, atraindo um bom número de pessoas para as cadeiras à frente do altar-mor da Igreja, onde um palco foi improvisado (Imagem 4). Segundo o noticiário da imprensa, valeu a pena o empenho dos artistas, reconhecido

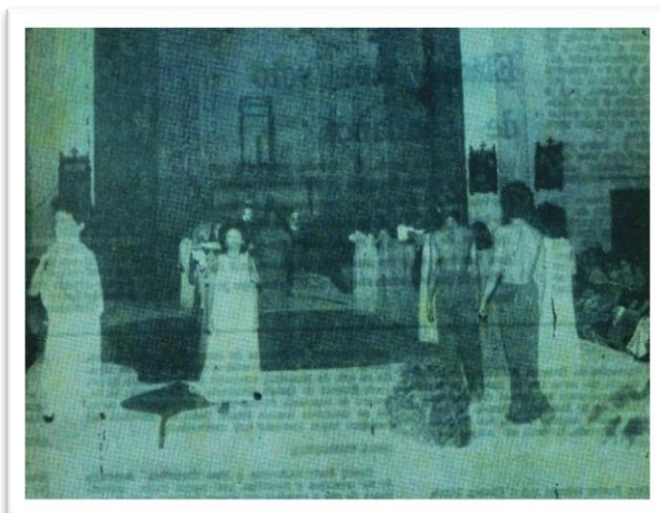


Imagem 4: Apresentação de *Jesus Freaks* no Museu de Arte Sacra do Pará. 22 jun. 1972.

pelo público em geral e pelo governador do estado Fernando Guilhon e sua esposa Norma Guilhon, que foram pessoalmente cumprimentar, um a um, os componentes do grupo ao final do espetáculo.¹⁰⁹

A montagem, que já havia inovado na alocação do espaço cênico, também utilizou novos aparatos tecnológicos então disponíveis para a projeção de *slides* que retratavam cenas de guerras e situações de fome no Brasil e no mundo. Esses recursos visuais, além de lhe conferirem uma feição moderna, provocaram um sentido estético especial, ao proporcionar aos espectadores a possibilidade de estabelecerem as pretendidas conexões

¹⁰⁶ PINTO, Lúcio Flávio. Cristo, aqui, *op. cit.* Ele se refere, aqui, ao dominicano Tomás de Torquemada, nomeado, em 1483, inquisidor geral dos reinos de Castela e Aragão, considerado o Grande Inquisidor e conhecido pelas perseguições e execuções de mulçumanos e judeus acusados de heresia, durante o processo de reconquista da península ibérica e de expansão espanhola.

¹⁰⁷ As discussões em relação à peça ganharam repercussão nacional. Ver Jesus em Belém. *Veja*, n. 198, 21 jun. 1972, p. 24, e Igreja libera apresentação da peça “Jesus Freaks” por grupo teatral de Belém. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 jun. 1972, 1. cad., p. 25.

¹⁰⁸ SALLES, Geraldo, *op. cit.*

¹⁰⁹ FG viu e gostou de “Jesus freaks”. *Folha do Norte*, Belém, 29 jun. 1972, 1. cad., p. 7.

entre a crítica social que se desejava transmitir e os aspectos da realidade a ela relacionados, captados nos instantâneos.

Esse efeito de realidade dialogava com as canções populares que embalavam as cenas, como “Assum preto”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, e “Janelas abertas n. 2”, de Caetano Veloso, interpretadas por Bahiana e Nilson Chaves, diretor musical, acompanhados pelo conjunto de Álvaro Ribeiro.¹¹⁰ A incorporação da música popular brasileira foi, aliás, uma das marcas do Grupo Experiência desde os seus primeiros anos de atuação e ainda hoje representa um quesito importante nos trabalhos que ele realiza.

Depois dos sucessos iniciais, o grupo construiu aos poucos uma identidade artística ligada, à semelhança do Taba, à proposta de incentivar a produção de autores locais, em conexão com a “realidade amazônica”, para fugir à tradicional prática de encenação de autores nacionalmente consagrados ou de clássicos da dramaturgia internacional. Tal iniciativa pode ser verificada já em 1971 com a peça *Como cansei de Ver-o-peso*. Ela resultou de um esforço coletivo de levar aos palcos belenenses uma perspectiva crítica do cotidiano da maior feira livre da cidade, com “suas barracas povoadas de gritos, cheiros e cores, seus banhos para afastar os maus espíritos, suas frutas, flores, peixes, sua produção artesanal, os alguidares, tigelas, vasos e potes”.¹¹¹

Foram quase quatro meses de pesquisas sobre a fundação de Belém, o cário de Nazaré, os costumes, os mitos e as lendas amazônicas e, como não poderia deixar de ser, o dia a dia dos trabalhadores e frequentadores da feira, com vista à composição dos tipos, dos personagens, dos cenários e da linguagem a ser adotada na trama. A ideia era apresentá-la no formato de revista musical de sabor satírico, com a qual se almejava não apenas proporcionar ao público uma versão divertida desse ambiente, mas principalmente um retrato das condições de vida e de trabalho do “homem subdesenvolvido”¹¹² de um ponto de vista cênico local, representado por atores e autores paraenses.

Esse espetáculo, embora tivesse atraído grande audiência, não foi tão bem

¹¹⁰ “Jesus freaks”. *Folha do Norte*, Belém, 22 jun. 1972, 1. cad., p. 9.

¹¹¹ “Como cansei de Ver-o-peso” estreia no próximo dia 24. *A Província do Pará*, Belém, 14, 15 e 16 nov. 1971, 3. cad., p. 8.

¹¹² Grupo Experiência vem de Ver-o-peso. *A Província do Pará*, Belém, 7 e 8 nov. 1971, 3. cad., p. 7.

avaliado como *Happening* ou *Jesus Freaks*. Para Lúcio Flávio Pinto, o texto, feito às pressas em forma de colagens, não estabeleceu conexões entre as falas dos personagens; a direção não explorou devidamente a proposta satírica de “fazer pensar e rir simultaneamente” e as músicas não estavam sincronizadas com as cenas, apesar de bem executadas por Guilherme Coutinho e Heliana Jatene – exceto a *performance* de Simão Jatene, considerada “fraca” e, às vezes, “caricata”.¹¹³ Geraldo Salles também não ficou muito contente com o resultado final da encenação, e admitiu que a parte escrita acabou empregando muitas frases soltas, desconexas, o que prejudicou a qualidade da interpretação.¹¹⁴

Em todo caso, ele serviu como uma espécie de prelúdio para a peça *Ver de Ver-o-peso*, produzida no início dos anos 1980 e que passaria a ser o carro-chefe do grupo, encenado, a partir de então, pelo menos uma vez ao ano. O mote era o mesmo, a grande feira livre de Belém, seus sons, cheiros, sabores, cores, crenças e falares, assim como o recurso à comédia de costumes. Porém, esse novo *show* se ancorou numa tessitura dramática mais bem elaborada tanto em seus aspectos formais, com a integração dos papéis à história contada, quanto em sua abordagem social e política, que tinha como fio condutor a crítica às violências institucional, social e econômica vivenciadas cotidianamente nesse microcosmo da cidade, no qual o feirante se convertia em síntese do caboclo paraense.¹¹⁵

Essa linha “amazônica” na dramaturgia do grupo ganhou envergadura em 1973, a partir de *Tem muita goma no meu tacacá*, que usufruiu da pesquisa acumulada na criação de *Como cansei de Ver-o-peso*. Geraldo Salles ambientou o espetáculo num cenário com elementos da floresta, como cipós, galhos, folhas e cachos de açaí descaroçados. Durante a peça um grupo de jovens caboclos – “os homens com apenas calças de motivos marajoaras e mulheres de mulata cheirosa”¹¹⁶ – refletia sobre a história do Pará. No momento seguinte, eles se viam envolvidos como sujeitos dos episódios que contavam para depois, já de volta do passeio histórico, os confrontarem com o conhecimento que se tinha deles no presente.

¹¹³ PINTO, Lúcio Flávio. Apenas cansaço? *A Província do Pará*, Belém, 2 dez. 1971, 2. Cad., p. 3.

¹¹⁴ SALLES, Geraldo, *op. cit.*

¹¹⁵ Sobre os comentários referentes à criação da peça, ver, entre outros, Ver-o-peso transformado num grande espetáculo musical. *O Liberal*, Belém, 10 jul. 1981, 1. cad., p. 10, Personagens do Ver-o-peso num palco mais verdadeiro. *Idem*, Belém, 15 jul. 1981, 1. cad., p. 10, O problema amazônico sob a ótica do Ver-o-peso. *A Província do Pará*, Belém, 12 jul. 1981, 2. cad., p. 10.

¹¹⁶ DUMONT, Gilson. A história com sabor de tacacá. *A Província do Pará*, Belém, 8 jan. 1974, 2. cad., p. 1.

Os comentários dos personagens, além de ajudarem na compreensão do texto e na interação com a plateia, propiciavam o entendimento da mensagem, ao aludirem a fatos pouco mencionados nos manuais escolares ou na história oficial, como o massacre de índios tupinambá, a violência das guerras de independência e da cabanagem.¹¹⁷

Nessa sátira da história de Belém, a abordagem de fatos políticos que diziam respeito, de um lado, a índios e caboclos e, de outro lado, a portugueses e “brasileiros”, embora vistos de forma esquemática, transformava-os em alegoria do momento do vivido, no qual a região amazônica, de acordo com a concepção artística dos integrantes da trupe, estava mais uma vez na rota de interesses externos.¹¹⁸

Os jornais registraram o sucesso alcançado pela apresentação realizada em dezembro de 1973 no salão de festa da sede social da Assembleia Paraense, localizado na Av. Presidente Vargas, um espaço, por sinal, que se abria naquele momento para eventos do tipo. Na semana em que ficou em cartaz, a “casa esteve lotada quase todos os dias” e a peça foi elogiada como “uma das melhores coisas já feitas no teatro local”.¹¹⁹ Ela voltaria em nova temporada ao Teatro da Paz, em janeiro de 1974. Na avaliação de João de Jesus Paes Loureiro, a montagem, além de se basear num texto carregado de um “sentido poético, político e dramático”, teve o mérito de ser uma “produção artística paraense” que, pela sua qualidade, contribuía enormemente para a formação de plateia para as artes locais, na medida em que o via como “o primeiro alimento cultural oferecido ao nosso público” naquele ano.¹²⁰

A exibição do grupo contou, ainda, com outros ingredientes especiais que merecem registro. Um deles foi o fato de haver conseguido obter o patrocínio do governo estadual, por intermédio da recém-criada Fundação Cultural do Estado do Pará, num momento em que esse tipo de subvenção era pouco acessível aos artistas locais. E mais: no elenco, formado por Mário Alberto, Aldora Cruz, Juarez Viana, Elma Martins, José Carlos

¹¹⁷ *Idem.*

¹¹⁸ Geraldo Salles comentou que o texto girava em torno da frase “e foi aí que o tupinambá entrou bem” e, para ele, como seu descendente, “o paraense tem entrado bem desde o começo da história do Pará”. Geraldo Salles *apud* Um teatro bem mais pro povo. *A Província do Pará*, Belém, 6 jan. 1974, 1. cad., p. 8.

¹¹⁹ “Tacacá”, último dia. *A Província do Pará*, Belém, 13 jan. 1974, 2. cad., p.7.

¹²⁰ LOUREIRO, João de Jesus Paes. O Grupo Experiência no Teatro da Paz. *Folha do Norte*, Belém, 12 jan. 1974, 1. cad., p. 4.

Gondim, Astréa Lucena, Normélia Grey, Paulinho Leite, Eloy Iglesias e Nilson Chaves, figurava a desconhecida Maria de Fátima Moura Palha. Com o nome Fafá de Belém, ela iria se projetar como uma das principais revelações da música popular brasileira em meados dos anos 1970.¹²¹ Fafá e Nilson Chaves (Imagem 5) desempenharam, então, o papel de atores e cantores, sob o acompanhamento de Guilherme Coutinho.

O Grupo Experiência também procurou diversificar seu trabalho, recorrendo a um repertório de autores nacionais e estrangeiros.¹²² O que se evidencia em sua trajetória, contudo, é que durante a década de 1970 e nos anos seguintes, ele adquiriu projeção no cenário artístico local e nacional com produções que tinham mais a ver com a linha “amazônica” experimentada em 1972 com *Como cansei de Ver-o-peso*, e consolidada em 1974 com *Tem muita goma no meu tacacá*.



Imagem 5: Fafá de Belém sentada ao lado de Nilson Chaves no palco montado na Assembleia Paraense. 8 jan. 1974.

Antes da estreia de *Ver de Ver-o-peso*, em 1981, peça que mais identifica o grupo, ele já havia produzido outras montagens nessa linha, como *Pássaro da terra*, de João de Jesus Paes Loureiro, e *Foi boto sinhá*, de Edyr Augusto Proença, ambos encenados em 1978, e *Mãe d'água*, de Raimundo Alberto Guedes Fernandes, em 1980.¹²³ Elas exploraram a dinâmica e a vitalidade de saberes e fazeres característicos do modo de vida

¹²¹ Hoje é o último dia de “Tem muita goma no meu tacacá”. *O Liberal*, Belém, 15 jan. 1974, 1. cad., p. 13.

¹²² Constam, entre outras, em seu portfólio, *O massacre* (1972), de Emanuel Roblès, *Os sete gatinhos ou a última virgem* (1974) e *O beijo no asfalto* (1976), de Nelson Rodrigues, *Fogo cruel e lua de mel* (1976), de Nazareno Tourinho, *Édipo rei* (1977), de Sófocles, *Joãozinho anda pra trás* (1974), de Lucia Bernardete, *As beterrabas do senhor Duque* (1976), de Oscar Von Pfuhl e *O rapto da cebolinha* (1976), de Maria Clara Machado, *Putz, a menina que buscava o sol* (1978), de Maria Helena Kühner, e *Os perigos da bondade ou testamento do cangaceiro* (1979), de Francisco de Assis.

¹²³ Esses dois últimos espetáculos participaram do projeto Mambembão, um circuito de exibição aberto ao teatro amador levado a efeito pela Funarte, que passou por diversas capitais brasileiras, como Rio de Janeiro, São Paulo e Curitiba, nos fins dos anos 1970 e durante a década de 1980. Sobre essas participações do Grupo Experiência, ver VALE, Avelino do. Grupo Experiência só no Mambembão. *O Estado do Pará*, Belém, 31 maio 1978, p. 12, Mãe-d'água faz circuito do Mambembão com dez espetáculos. *O Liberal*, Belém, 24 jan. 1981, 1. cad, p. 11, Pará no Mambembão. *A Província do Pará*, 25 jan. 1981, 2. cad., p. 5.

dos moradores das comunidades ribeirinhas localizadas no interior do estado ou da periferia da cidade pautadas pela preocupação com uma estilística própria, que se pretendia local em sua temática, e moderna, na busca de uma nova linguagem teatral. O Grupo Experiência perseguia, assim, uma arte que retratasse o drama humano em terras amazônicas, em seus aspectos políticos, sociais e culturais, que tinham como pano de fundo o processo de integração econômica da região dentro de uma perspectiva economicista da história paraense e nacional.

Enfim, a procura de uma linguagem teatral renovada, que assimilasse elementos da realidade sociocultural e econômica de Belém, fez com que o Taba e o Grupo Experiência se conectassem a propostas levadas a cabo por grupos ligados às artes plásticas, à poesia e ao cinema, como foi mencionado nas seções anteriores desta tese. Todos, de um modo ou de outro, e dentro de seu campo artístico específico, tentaram traçar caminhos próprios em seus fazeres artísticos que os conduzissem tanto a estabelecerem diálogos criativos ante determinados impasses e soluções estéticas e ideológicas vivenciados nas artes no Brasil, como a usarem criticamente aquilo que era concebido como representativo do modo de vida e das práticas tradicionais dos homens no Pará. Isso será notado igualmente no campo musical.

2. Renovação na canção popular em Belém: incorporando escutas musicais modernas

Assim como nas artes plásticas, na poesia, no cinema e no teatro, verificou-se, no final dos anos 1960, o envolvimento de muitos compositores com o processo de renovação da canção popular em Belém e, nele, a opção pelo engajamento em sentido amplo, tal como pensado nesta pesquisa. Isso ocorreu em meio aos encontros casuais ou previamente agendados por alguns indivíduos de classe média em busca de diversão ao cair da noite, notadamente aos finais de semana, em bares, praças e residências particulares de seus integrantes ou de velhos amantes da boemia belenense. Nesses lugares costumavam se reunir, entre outros, Paulo André Barata, José Guilherme de Campos Ribeiro, José Maria de Vilar Ferreira, João de Jesus Paes Loureiro, Guilherme Coutinho, Heliana Lima, Juares Assunção, Bilac Freire, Paulo Campbell e Jorgito Vale.

Os fins de tarde e as noites passavam ligeiras entre risos, bebidas e cigarros, escutas e execuções musicais, comentários e apresentações de composições conhecidas do repertório nacional e local, e, o mais importante, canções da própria lavra de um ou outro componente do grupo. De maneira geral, os participantes dessas tertúlias eram iniciados na arte de tocar um instrumento – o violão, frequentemente –, poetas buscando dar vazão a sua sensibilidade pela via da canção, intérpretes descobertos ao acaso nas noitadas literomusicais que promoviam, tudo regido por um manifesto amadorismo. Unia-os o prazer de exercitarem a criatividade poética e musical. Os dividendos materiais ou simbólicos dela auferidos eram poucos e difíceis de serem conquistados.

Eles se mostravam preocupados em incorporar em seu procedimento cancional novas sonoridades e novos temas na estruturação musical e conceitual de suas composições. Com os ouvidos atentos aos debates e aos movimentos musicais nacionais, sem perder de vista a realidade local, muitos deles se lançaram à busca de uma linguagem estética moderna e sofisticada. Nela elementos “regionais” e “cosmopolitas” entrecruzavam-se e complementavam-se, como parte de um processo tenso de hibridações¹²⁴, de depuração da canção popular em Belém. Desse modo, o compositor popular convertia-se em um tipo específico de artesão e, na sua oficina de trabalho, selecionava, descartava, adaptava, lapidava, fundia materiais cancionais diversos para dar forma a sua obra de arte¹²⁵, lançando mão do instrumental simbólico e material disponível no presente vivido.

As conexões musicais Norte-Sudeste, em especial os contatos com a bossa nova e as canções de protesto e tropicalistas, contribuíram para a configuração de uma “paisagem sonora”¹²⁶ já bastante diversificada com a presença de estilos nacionais (samba, baião,

¹²⁴ Entendido, à feição de Néstor García Canclini, como os “processos sociais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2008, p. XIX.

¹²⁵ “Procuo fazer a letra como um carpinteiro faz uma mesa”, dizia Ruy Barata. BARATA, Ruy *apud* OLIVEIRA, Alfredo. *Paranatinga*. Belém: Secretaria de Estado de Cultura, Desporto e Turismo, 1984, p. 41.

¹²⁶ Refiro-me ao conjunto de canções populares que chegavam aos ouvidos do público de classe média de Belém pelas ondas do rádio, das faixas dos discos, dos programas televisivos e dos encontros festivos, além, é claro, dos sons naturais do rio, da floresta, dos pássaros etc., característicos da região. A respeito da categoria “paisagem sonora”, ver SCHAFER, Raymond Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: Unesp, 2001.

xote), estrangeiros (*rock*, *jazz*, mambo, merengue, bolero) e folclóricos (carimbó, marabaixo), sob cujo embalo se movimentavam com certa desenvoltura esses compositores. Eles experimentaram, por assim dizer, uma dinâmica de informações musicais que, por vezes, fazia diluir as supostas fronteiras geopolíticas nacionais e transnacionais, relativizando a noção de isolamento cultural tão presente nos discursos legitimadores da integração política e econômica orquestrada naquele período. É o que se verá a seguir, com particular ênfase para a presença de componentes da estética bossa-novista e tropicalista.

2.1. Belém cheia de “bossa”: sensibilidades modernas na canção popular

A julgar pelas declarações de grande parte dos novos compositores instalados em Belém, as inovações na canção popular brasileira promovidas pela bossa nova no final da década de 1950 e no início dos anos 1960 atuaram como uma espécie de força centrípeta a atrair muitos deles para o campo musical. Ela foi vista por Simão Jatene como um “negócio maluco, apaixonante”¹²⁷, algo totalmente diferente do que ele já teria ouvido até então e, além de tudo, de difícil compreensão. As possibilidades abertas pelo novo estilo, principalmente em relação às construções harmônicas sofisticadas e à liberdade de incorporação de referências da tradição musical brasileira e da modernidade, do nacional e do internacional, do local e do universal, foram tomadas como ponto de partida para a sua criação artística.

Ele e tantos outros músicos paraenses colheram os frutos do movimento bossa-novista, gestado nos ambientes intimistas – apartamentos, bares e boates – da Zona Sul carioca¹²⁸, tendo à frente, em sua maioria, autores e intérpretes, universitários ou pré-

¹²⁷ JATENE, Simão *apud* COSTA, Tony Leão da. *Música do Norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da MPB no Pará (anos 1960 e 1970)*. Dissertação (Mestrado em História) – IFCH-UFPA, Belém, 2008.

¹²⁸ Ressalte-se que, para além da Zona Sul carioca, a bossa nova encontrou também outros portos de produção e irradiação. Sobre a produção bossa-novista em Belo Horizonte em fins dos 1950 e princípio dos 1960, ver PARANHOS, Adalberto. *Ponte Rio-Minas: a Bossa Nova nas Gerais. Proceedings of the Brazilian Studies Association – Ninth Conference New Orleans*: Brasa, 2008. Disponível em <www.brasa.org/portuguese/BRASAIX>. Acesso em 12 jul. 2012.

universitários, de classe média. A bossa nova, como destacou Adalberto Paranhos, consolidou sua importância na cultura brasileira ao promover “o ajuste de contas do Brasil com a modernidade na área da música popular”.¹²⁹ Ela, a rigor, “agrediu o nosso provincianismo”¹³⁰ ao usar no seu artesanato composicional materiais diversos coletados na própria história musical do país – valorizou, assim, uma dada tradição do cancioneiro popular ligada notadamente ao samba e às chamadas “canções de meio-do-ano”, como o samba-canção – com elementos “estranhos”, a exemplo do *cool jazz* e do *bebop* –, tomados como “deformadores” dessa mesma tradição pelos “cruzados da purificação”¹³¹ musical brasileira.

Comprometida com o novo, a bossa nova se caracterizou pela diversidade e pela originalidade com que sintetizou o material musical disponível na época. Não cabe aqui retomar em detalhes a história desse movimento, terreno pelo qual tantos outros já passaram.¹³² Importa reter a significação de sua existência para a música popular brasileira, em especial aquela produzida em Belém.

Não há dúvida de que a forma de utilização do violão, transformado, a um só tempo, em instrumento harmônico e percussivo, associada à tensão dos acordes alterados com os quais se configurava a linguagem melódica e harmônica que dele se extraía; a opção por uma linguagem poética que explorava o coloquial da vivência urbana, expressa em letras líricas e, por vezes, bem-humoradas; o canto-falado joão-gilbertiano, em sintonia com a base instrumental, livre de arroubos vocais e de hierarquizações arbitrárias entre voz, sons e ruídos; a performance intimista, expurgada, em geral, dos excessos interpretativos e gestuais; e, sobretudo, a liberdade criativa e a abertura para o novo com que a bossa nova se manifestou como movimento, inspiraram a carreira de muitos

¹²⁹ *Idem*. Novas bossas e velhos argumentos: tradição e contemporaneidade na MPB. *História & Perspectivas*, n. 3, Uberlândia, jul.-dez. 1990, p. 44.

¹³⁰ *Idem, ibidem*, p. 16.

¹³¹ Adalberto Paranhos utiliza essas expressões para identificar os arautos do nacionalismo musical no Brasil – dentre os quais se sobressaiu o crítico José Ramos Tinhorão –, avessos aos movimentos musicais que assimilassem “estrangeirismos” em seu processo criativo. *Idem, ibidem*, p. 7-14.

¹³² Para se pensar os impasses e soluções estético-ideológicas desencadeados pela irrupção da bossa nova, ver, entre outros, CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993; CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991; CHEDIAK, Almir. *Songbook Bossa Nova*. Rio de Janeiro, Lumiar, 2009; MEDAGLIA, Júlio. 25 anos de Bossa Nova. In: *Música impopular*. São Paulo: Global, 1988, e TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997.

compositores brasileiros. Tal foi o caso de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque de Holanda¹³³ e tantos outros. Mesmo após a diáspora que envolveu alguns de seus iniciadores, entre eles Nara Leão e Carlos Lyra – o que precipitou o início do fim do movimento bossa-novista na primeira metade dos anos 1960, consolidado nos festivais de música popular –, ele deixou seu rastro de renovação, servindo, inclusive, de referência estética, por exemplo, para “gregos” – músicos de protesto – e “baianos” – tropicalistas.

Atento a essa questão, Luiz Tatit considerou a existência de dois “gêneros”, distintos e interligados, de bossa nova. O primeiro, de “intervenção ‘intensa’” na cultura musical brasileira, desencadeador de acalorados debates estéticos e ideológicos entre os anos de 1958 a 1963, que culminaram com a criação de “um estilo de canção, um estilo de artista e até um modo de ser que virou marca nacional de civilidade, de avanço ideológico e de originalidade”.¹³⁴ Nessa perspectiva, a bossa nova afirmava uma maneira diferente de ser e de estar no mundo, pondo em circulação um padrão de gestos e atitudes no comportamento de parcela significativa dos artistas brasileiros. Em seu centro nervoso, a Zona Sul carioca, adquiriram destaque, entre outros, Tom Jobim, João Gilberto – expressões maiores do movimento –, Vinicius de Moraes, Carlos Lyra, Nara Leão, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, Sérgio Ricardo, Silvinha Teles, Chico Feitosa e Marcos Valle.

O segundo “gênero” foi constituído pela “bossa nova ‘extensa’”, visualizada no projeto original de “depuração” da canção popular no Brasil e materializada numa “triagem estética, que se tornou modelo de concisão, eliminação dos excessos, economia de recursos e rendimento artístico”¹³⁵, e se firmou desde então na produção musical no Brasil, extrapolando as próprias fronteiras espaciais e temporais do movimento. Tendo como objetivo a construção da “canção absoluta”, ou seja, “aquela que traz dentro de si um pouco de todas as outras compostas no país”, seu legado se estenderia até os nossos dias, num processo contínuo de decantação, porque “compreende um olhar profundo nas entranhas de nosso corpo musical” – um gesto “extensivo”, como avalia Luiz Tatit –, sem

¹³³ Adalberto Paranhos pontua esses e outros exemplos musicais do legado da bossa nova para a música popular brasileira. Cf. PARANHOS, Adalberto. *Novas bossas e velhos argumentos*, op. cit., p. 79-84.

¹³⁴ TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê, 2004, p. 179.

¹³⁵ *Idem*.

obstruir o diálogo refinado com materiais sonoros “estranhos” a ele.¹³⁶

É certo que em Belém, como pelo Brasil afora, a bossa nova não impressionou positivamente a todos. Ruy Barata recorda que, no final da década de 1950, quando se começava a ouvir os primeiros acordes bossa-novistas na cidade, a dupla Paulo Roberto e Cardoso Cruz compôs o samba-enredo “Em defesa do samba”, com o qual a Universidade de Samba Boêmios da Campina se apresentou nas “batalhas de confetes” da capital paraense: “a infiltração/ do ritmo estrangeiro/ é um acinte/ ao sambista brasileiro/ e quem consente/ tamanha humilhação/ não é patriota/ não tem coração/ porque o samba/ esse ritmo imortal/ é um valioso/ patrimônio nacional”.¹³⁷ Essa composição defendia a suposta autenticidade do samba verdadeiramente nacional como expressão musical espontânea da população brasileira, a ser preservada isento de misturas indesejadas e deformantes. Esses argumentos eram a todo o momento acionados pelos tradicionalistas de plantão, a exemplo de José Ramos Tinhorão, para quem a Bossa Nova representou “o afastamento definitivo do samba de suas origens populares”.¹³⁸

Mas, de modo geral, a bossa nova agradou a muitos compositores do Pará durante a década de 1960, que não viam mal em unir tradição e modernidade em suas criações. A escuta se dava pelas ondas do rádio, pelo suporte do disco, e principalmente nos saraus literomusicais dos quais muitos deles participavam. Nesses espaços, destacou-se a figura do violonista José Guilherme de Campos Ribeiro, que, a julgar pelos testemunhos dos seus contemporâneos, deixava maravilhado a quem o ouvisse tocar.

Todos alimentavam por ele respeito e admiração. Até mesmo o guitarrista Roberto Freitas (Bob Freitas) – ex-*The Kings* e *Os Beatos* – declarou ter se aproximado desse estilo musical ao vê-lo ser executado por De Campos Ribeiro. Conta ainda que existia “uma legião de interessados” na bossa nova, a maior parte autodidatas, que foram aprendendo aos poucos os seus acordes dissonantes.¹³⁹ Para Ismael Machado, De Campos Ribeiro poderia ser considerado, “sem medo de errar, um dos responsáveis pelo processo de

¹³⁶ *Idem, ibidem*, p. 180.

¹³⁷ BARATA, Ruy *apud* OLIVEIRA, Alfredo. *Paranatinga, op. cit.*, p. 37.

¹³⁸ TINHORÃO, José Ramos, *op. cit.*, p. 36.

¹³⁹ FREITAS, Roberto *apud* MACHADO, Ismael. Novo som ecoa na cidade nas mangueiras. *Diário do Pará*, Belém, 7 set. de 2008, Caderno Especial: Bossa Nova, p. E3.

renovação estética, iniciado pela Bossa Nova” em Belém.¹⁴⁰ Ele também guarda esse lugar na memória de músicos, como Galdino Penna¹⁴¹ e Paulo André Barata, que aprenderam a “tocar moderno”, na prática, observando seus movimentos ao violão.

*Um dos maiores incentivadores que eu tive foi o De Campos, que era o grande violonista que havia aqui, violonista que sabia tocar moderno, e eu aprendi a tocar moderno com ele, mas não só eu, não só eu: Sebastião Tapajós, Galdino, tudo foi ouvindo o De Campos.*¹⁴²

Ele foi um dos poucos em Belém a vivenciar diretamente os primeiros sopros de inovações bossa-novistas. Isso ocorreu quando, em fins dos anos 1950, como construtor naval e funcionário civil da Marinha, fazia várias viagens, a serviço, ao Rio de Janeiro. Nas horas de folga, De Campos Ribeiro costumava frequentar as rodas de violonistas e compositores reunidos no apartamento do seu amigo Billy Blanco, paraense radicado na “cidade maravilhosa” havia vários anos, e de Nilo Queiroz, que conhecera quando este passou uma temporada em Belém como oficial da Aeronáutica, ambos afinados com o novo estilo.

Essas amizades lhe proporcionaram o contato com pessoas que viriam a se tornar representativas da moderna música popular brasileira, como Vinicius de Moraes, Tom Jobim, Nara Leão, Baden Powell, acompanhando-as, em determinados momentos, a apartamentos, bares e boates da noite carioca e levando sempre seu violão.¹⁴³ Nesses encontros, De Campos Ribeiro se apaixonou pela bossa nova, para quem ela teria transformado por completo “a concepção estrutural da música popular brasileira”, com sua base melódica centrada no “violão sincopado e dissonante, num misto de jazz e samba”, contribuindo para a emergência de uma “nova maneira de dizer, fazer e sentir”¹⁴⁴ a canção popular.

A bossa nova como movimento veio, na verdade, potencializar uma tendência que já se manifestava nas suas incursões pelo campo musical desde o início da década de 1950.

¹⁴⁰ *Idem.*

¹⁴¹ “Ele que trouxe os primeiros acordes que a gente chamava de dissonantes, de bossa nova [...] nós aprendemos com ele”. PENNA, Galdino *apud* COSTA, Tony Leão da. *op. cit.*, p. 86.

¹⁴² BARATA, Paulo André. Entrevista concedida ao autor. 25 jan. 2012.

¹⁴³ Cf. OLIVEIRA, Alfredo. *Ritmos e cantares*. Belém: Secult, 2000, p. 267.

¹⁴⁴ RIBEIRO, José Guilherme de Campos. *Discurso de posse na Academia Paraense de Música*. Belém: Academia Paraense de Música, 1986.

Apesar de ao longo de sua trajetória artística nunca ter esboçado qualquer pretensão de se converter em músico profissional, De Campos Ribeiro, já na adolescência, quando ganhou o primeiro violão, procurou aperfeiçoar sua técnica musical, seja nas aulas de teoria com sua madrinha e professora Marieta Guedes da Costa Campos de Carvalho, seja como autodidata, atento ao novo no cenário brasileiro. Ele era admirador de Garoto, nome pelo qual era conhecido o violonista Aníbal Augusto Sardinha, apontado por Carlos Lyra como um dos precursores da bossa nova em devido sua maneira moderna de tocar.¹⁴⁵ De Campos Ribeiro também encontrou no pianista português Álvaro Ribeiro – de quem ele apreciava a postura artística de “insubmissão ao tradicional” – o parceiro ideal nas suas “noites de música”, nas quais predominava “o criativo, o improvisado”¹⁴⁶, que dava o tom de espontaneidade às canções que compuseram juntos, a maioria delas perdidas com o tempo.

O som rolava solto tanto na residência de De Campos Ribeiro como no “cortiço”, como o advogado Hélio Castro – o mesmo que deu vida a Carlos no filme de Líbero Luxardo, *Um dia qualquer* – carinhosamente denominou o espaço em sua casa onde se promoviam reuniões festivas nas quais tomavam parte artistas e intelectuais, locais ou em trânsito pela cidade, em concorridos saraus dedicados à declamação de poesias e às audições musicais.¹⁴⁷ Além dos velhos amigos, Nilo Queiroz



(Imagem 6), Ruy Barata e Álvaro Ribeiro, nelas se faziam presentes alguns novos

Imagem 6: “Noite do black-tie” no “cortiço”. Nilo Queiroz, ao centro, De Campos Ribeiro, sentado ao lado esquerdo, acompanhando-o ao violão. Em pé, atrás de ambos, o casal Déa e Hélio Castro. 1966.

compositores e poetas locais como Paulo André Barata, Simão Jatene, João de Jesus Paes

¹⁴⁵ Cf. ESTEPHAN, Sérgio. Aníbal Augusto Sardinha: o Garoto (1915-1955) e a era do rádio no Brasil. *Projeto História*, n. 43, São Paulo, dez. 2011.

¹⁴⁶ Cf. RIBEIRO, José Guilherme De Campos, *op. cit.*

¹⁴⁷ De Campos Ribeiro herdou do pai, o poeta José Sampaio de Campos Ribeiro, a prática boêmia dos saraus culturais em sua casa, conforme relatou sua esposa Maria Celeste de Campos Ribeiro. Eles serviram como uma espécie de laboratório, despertando nele o gosto pelo violão e pela vida noturna da cidade. “Eram encontros de músicos, que faziam aquelas noitadas até de manhã”, num ambiente de festa e de entretenimento. RIBEIRO, Maria Celeste de Campos. Entrevista concedida ao autor. Belém, 2 mar. 2013.

Loureiro e Galdino Penna.

Esses acontecimentos culturais foram extremamente importantes para a renovação da música popular em Belém, pois neles surgiram as primeiras canções de autoria de entre De Campos Ribeiro, bem como parcerias com compositores da nova safra. Na maioria delas, é possível flagrar as pulsões das novidades identificadas ao estilo bossa-novista, mais precisamente de sua primeira fase sintonizada com a lírica do “amor, o sorriso e a flor” nos seus parâmetros literários e musicais. É o que se pode evidenciar em “Canção de sol e mar”¹⁴⁸, criada no final da década de 1950:

*Manhã de sol banhando a praia
A onda vem, volta, desmaia
E em nosso olhar que o amor habita
Nasce a canção que o vento agita*

*Quando amanhã nos encontrar
Traremos luz em nosso olhar
Então, verás que o nosso amor
É céu, é sol, é luz, é cor*

A canção foi gravada no compacto da cantora paraense Myriam Matos, em 1963, que incluía ainda “Silêncio coração”, de Pires Cavalcante e Miguel Cohen. Ela se desenvolve em uma linha melódica suave ao ritmo de samba-canção, cheia de acentuações e prolongamentos das vogais de final de cada verso reiterativos da emoção que pretende transmitir.¹⁴⁹ Subitamente, a tensão entre letra, música e entonação se estabelece com a introdução de um intervalo bossa-novista, provocando inesperada mudança da dicção interpretativa para em seguida voltar à “normalidade”. Esse registro fonográfico dá mostras de aspectos dos impasses que, em termos gerais, potencializaram o campo da música popular brasileira no que se refere à relação entre tradição e modernidade musical.

A força do novo tornou-se mais evidente em outras composições de De Campos Ribeiro. Em “Meias verdades”, uma das primeiras parcerias com Paulo André Barata, em 1963, a temática do amor perpassa toda a linguagem poética da canção, um sentimento

¹⁴⁸ “Canção de sol e mar” (De Campos Ribeiro), Myriam Matos. Compacto RGE, 1963.

¹⁴⁹ Recorro, aqui, às conclusões de Luiz Tatit sobre o uso desse recurso interpretativo na canção popular, para quem o prolongamento da duração “tem como corolário a desaceleração rítmica e o abrandamento da pulsação substituindo os efeitos somáticos por efeitos psíquicos geralmente ligados a conteúdos afetivos”. TATIT, Luiz. *Musitando a semiótica*: ensaios. São Paulo: Annablume, 1997, p. 119.

capaz de ofuscar o rasgo de serenidade e racionalidade com que o eu lírico procura ponderar as incertezas da entrega (“vou-me embora pra não mais lembrar/ que é dureza partir sem voltar/ se ficar vou cair em teus braços/ e amar pra morrer”).

Essa composição nunca foi registrada em disco. A única versão que tenho dela é uma gravação caseira de fins dos anos 1980, na qual De Campos Ribeiro a interpreta acompanhado de seu irmão, José Luis de Campos Ribeiro. Nela se pode ouvir o estilo bem sincopado da batida do violão com que ele estrutura a sua linha harmônica, a deslanchar em uma corrente melódica suave, em sintonia com uma *performance* vocal quase sussurrante dos versos da canção.¹⁵⁰

De Campos Ribeiro foi ainda o criador de uma das mais belas composições do cancionário local, “Tempo de amar”:

*Refulge tanta luz em teu olhar
Que o amanhã vem acordar
O amor em mim
É tanta gente a amar
Que o céu azul
Respira só amor
Já é tempo de plantar
Vamos colher
Um sorriso em cada flor
Em cada olhar
Tua mão na minha mão
Vamos viver
Até morrer de amar*

Ela foi apresentada pela primeira vez no espetáculo literomusical “Os menestréis” e defendida por Cléodon Gondim no I Festival de Música Popular Paraense, em 1967, tendo conquistado o prêmio “Uirapuru de Prata”, reservado ao segundo colocado. Essa marcha-rancho, na qual o amor, o sorriso e a flor aparecem de forma explícita, também recebeu uma interpretação contida, sem arroubos vocais na gravação pessoal de De Campos Ribeiro. Bem diferente do registro de Jane Duboc e Sebastião Tapajós, no CD

¹⁵⁰ Como já foi lembrado, na estética bossa-novista, “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”. NAVES, Santuza Cambaia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 27.

Minha terra, de 1998.¹⁵¹ Nele, o violonista Sebastião Tapajós se permite maior liberdade de improvisação, escorado pelo acompanhamento ao violão de Marco André, pelo contrabaixo de Arismar do Espírito Santo e pelo arranjo percussivo de Robertinho Silva. Essa versão recebeu ainda o acréscimo de alguns *scats singing* entoados por Jane Duboc, à feição das cantoras de *jazz*, revestindo assim a canção de uma roupagem que mais se aproxima desse estilo musical.

Nas gravações feitas por De Campos Ribeiro em ambiente familiar constam igualmente sucessos da música popular brasileira. São boleros, marchas-rancho, sambas-canções interpretados à moda bossa-novista, entre eles “Errei, erramos” (1938), “Teu retrato” (1947), “Chega de saudade” (1958), “Manhã de carnaval” (1959), “Rosa morena” (1959), “Coisa mais linda” (1961) e “De conversa em conversa” (1970), além das canções “Depois do amor” e “Vigilenga”, compostas, respectivamente, em parceria com os poetas Ruy Barata e João de Jesus Paes Loureiro, que surgiram nos encontros musicais anteriormente mencionados.

A bossa nova, para grande parte dos compositores, foi tomada como chave para a produção de uma música popular moderna e sofisticada em Belém e referência para que eles pudessem alçar voos mais altos e em outras direções. Esse foi o caso, por exemplo, de Paulo André Barata: “depois da batida de bossa nova” – tendo, inclusive, sua composição “A cantiga da correnteza” gravada nesse estilo por Eliana Pittman em 1968¹⁵² – ele enveredou “pelo caminho caribenho”.¹⁵³ Além disso, a bossa nova serviu de senha para o acesso ao campo artístico local, a partir do qual, como será examinado no capítulo seguinte, buscou-se ampliar a escuta da canção popular com a organização de encontros lírico-musicais e festivais de música.

¹⁵¹ DUBOC, Jane e TAPAJÓS, Sebastião. CD *Da minha terra*. Sonopress, 1998 (Selo “Pará Instrumental”, v. 2).

¹⁵² “A cantiga de correnteza” (Paulo André Barata), Eliana Pittman. *Eliana em tom maior*. Compacto Mocambo, 1968.

¹⁵³ BARATA, Paulo André, *op. cit.*, 2012.

2.2. A “abertura” tropicalista e uma nova atitude na canção popular

Não foi apenas o movimento bossa-novista que repercutiu positivamente entre os compositores e intérpretes belenenses e deixou marcas sensíveis em sua produção musical. Outros estilos e compositores que se projetaram nacionalmente nos festivais televisivos de música popular brasileira – com destaque para Chico Buarque de Holanda e Caetano Veloso – também faziam parte da paisagem sonora da qual eles se nutriam.

É o que se evidencia nas exigências do I Festival Paraense da Música e da Canção, promovido pelo Conselho Regional da Ordem dos Músicos do Brasil e realizado em dezembro de 1966, cerca de dois meses após a vitoriosa participação de Chico Buarque no II Festival de Música Popular Brasileira. Naquele certame ficou estabelecida a obrigatoriedade da execução de “A banda” para todas as orquestras e conjuntos musicais disputantes.¹⁵⁴ O prestígio alcançado por aquele compositor poderia ainda ser observado na “Epístola natalina a Chico Buarque de Holanda”. Tratava-se de uma homenagem prestada a ele por João de Jesus Paes Loureiro, que, jogando com trechos da letra da canção de Chico, articulava poeticamente, num refinado exercício de intertextualidade, elementos de crítica social, com a qual ele também iria impregnar suas criações musicais: “há de haver um Natal/ e a banda passará/ cantando de amor, tão bela/ que a moça triste/ que é a nossa esperança hoje/ há de sorrir em todas as janelas”.¹⁵⁵

Os jornais em Belém estampavam que a emergência de Chico Buarque no cenário musical brasileiro dividia parte do público em duas faixas de gosto musical. Ele seria o intérprete de uma “mocidade universitária e colegial, a mocidade consciente e consequente, que já se definiu perante a vida, sabe o que quer”, enquanto Roberto Carlos, líder da jovem guarda, cantava as coisas que queria ouvir uma “juventude de idade mais baixa e de mentalidade ainda não formada [...] e em fase de descoberta de si próprios”, afeita a falar “de automóveis, de cabelos compridos, de atitudes e assuntos próprios da

¹⁵⁴ De acordo com o regulamento, cada uma deveria apresentar três peças, sendo obrigatoriamente uma nacional e uma estrangeira de livre escola e “uma comum a todos os concorrentes, que será ‘A banda’ de Chico Buarque de Holanda, a qual servirá de peça de confronto”. “A banda” (do Chico Viola de Ouro) é obrigatória no Festival de Música Popular. *A Província do Pará*, Belém, 7 dez. 1966.

¹⁵⁵ LOUREIRO, João de Jesus Paes. Epístola natalina a Chico Buarque de Holanda. *Idem*, 25 dez. 1966, 4. cad., p. 4.

adolescência”.¹⁵⁶

O esquematismo dessa distinção, questionável pela rigidez com que abordava um objeto tão complexo como o gosto musical do público, sinaliza, também, para um dado importante: os impasses em torno da inserção da música popular na indústria fonográfica. Para o colunista, Roberto Carlos teria plena consciência de sua movimentação dentro das estruturas do mercado musical nacional e internacional, enquanto Chico Buarque não estaria, ou pelo menos não ainda, “industrializado”¹⁵⁷, o que lhe proporcionaria maior liberdade criativa.

Esse impasse parece ter ido pelos ares com o estrondoso “efeito Caetano”, que aguçou a sensação de crise na música popular brasileira. Em sua passagem por Belém, em março de 1968, depois do reconhecimento nacional de seu talento obtido com a participação no III Festival de Música Popular, de 1967, ao defender a canção “Alegria, alegria”¹⁵⁸, Caetano Veloso arrastou uma multidão de admiradores em dois *shows* no ginásio do Clube do Remo e causou uma boa impressão.¹⁵⁹ Tanto que a coluna de variedades assinada por Edwaldo Martins em *A Província do Pará* ganhou o sugestivo título de “Alegria, alegria”. Por sua vez, Lúcio Flávio Pinto, um fã confesso do novo estilo, deu o nome de “Tropicália” a sua coluna semanal no mesmo jornal, logo após a estada de Caetano na cidade. Nela apareciam depoimentos, fotos e comentários sobre o tropicalismo musical.

Conforme observou Celso Favaretto, o impacto provocado pelas inovações apresentadas nos arranjos e nas letras de “Alegria, alegria”, de Caetano Veloso, e “Domingo no parque”, de Gilberto Gil, incitou a necessidade de “explicações para

¹⁵⁶ ALVES, Helle. Juventude canta em dois tons. *Idem*, 13 nov. 1966, 3. cad., p. 1.

¹⁵⁷ *Idem*.

¹⁵⁸ De acordo com Zuza Homem de Mello, a quarta classificada nesse festival “foi recebida sob uma gritaria generalizada de ‘Primeiro! Primeiro!’”. Era ‘Alegria, alegria’, que Caetano cantou sorridente ao lado dos impassíveis argentinos do herético conjunto de rock Beat Boys. Ao final, não houve jeito: Caetano teve que bisar a música, tantos eram os pedidos”. MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 215.

¹⁵⁹ O jornalista Edwaldo Martins não poupou elogios a ele: “bom papo, agradável, de uma simplicidade raramente encontrada em um ídolo, Caetano é um tipo como sua música – superbacana”. Caetano passeia, come, canta e vai impressionado com o sotaque paraense. *A Província do Pará*, Belém, 17 e 8 mar. 1968, 2. cad., p. 2.

compreender sua complexidade”¹⁶⁰ por parte de um público e de uma crítica atônitos diante do que viam e ouviam. Embaralhando, misturando, entrecruzando signos do arcaico, do contemporâneo, do desenvolvimento, do subdesenvolvimento, do cafonas e do *pop*, essas canções dos tropicalistas, por meio de uma linguagem musical moderna, escancararam alegoricamente as ambiguidades e as contradições da modernidade do país, levando a audiência a deslizar “da distração ao estranhamento”.¹⁶¹ Para além do mero pastiche ou dos arroubos xenofóbicos de muitos, Gil e Caetano – dois dos “pais-fundadores” do movimento tropicalista – inseriram-se de forma *sui generis* nos debates acerca da cultura nacional, fazendo explodir em mil pedaços aquelas velhas dicotomias.

Opinião semelhante tinha Lúcio Flávio Pinto nos idos de 1968. Para esse jornalista, o tropicalismo musical, com sua aparição explosiva em 1967¹⁶², caiu logo nas graças de faixas significativas do público brasileiro – não só formadas por adolescentes em “fase de formação” –, por haver-lhes propiciado a oportunidade de perceber a cultura nacional sob um ângulo “jovem”, “sem lenço e sem documento”, como dizia a canção “Alegria, alegria”, livre das amarras nacionalistas que apequenavam a música popular produzida no Brasil. O gesto antropofágico de Caetano Veloso, de deglutir, ao mesmo tempo, temas e ritmos cafonas, “quadrados”, nacionais, folclóricos e universais, para retratar a diversidade cultural da “realidade subdesenvolvida do nosso tropical país”, adquiria um sentido de crítica sociocultural diferenciado para aquele colunista, à medida que levava muita gente a cantar uma “música social de outra maneira, da sua maneira, da maneira dos jovens, não mais da maneira dos intelectuais festivos ou bossa-novistas ou MPBeístas”.¹⁶³

Na visão de parte da crítica e dos músicos de Belém, o deslocamento do debate sobre os parâmetros musicais populares para o campo do consumo, do mercado de bens

¹⁶⁰ FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê, 2000, p. 20.

¹⁶¹ *Idem, ibidem*, p. 21.

¹⁶² Lúcio Flávio Pinto se afinava com a perspectiva de Augusto de Campos, para quem “a explosão de ‘Alegria, alegria’ soa como um novo desabafo-manifesto, mais do que necessário, ante a crise de insegurança que, gerando outros preconceitos, tomou conta da música popular brasileira e ameaçou interromper a sua marcha evolutiva. Crise que se aguçou nos últimos tempos, com a sintomatologia do temor e do ressentimento, ante o fenômeno musical dos Beatles, sua projeção internacional e sua repercussão local na música da Jovem Guarda”. CAMPOS, Augusto de. A explosão de “Alegria, alegria”. *A Província do Pará*, Belém, 14 abr. 1968, 3. cad., p. 8.

¹⁶³ PINTO, Lúcio Flávio. *Tropicália e Tropicalismo III*. *Idem*, 20 mar de 1968, 2. cad., p. 1.

culturais massivos, promoveu uma “abertura” para a canção popular brasileira jamais vista antes. Tal entendimento foi compartilhado por Walter Bandeira, tido, na época, como um dos melhores cantores em atividade na cidade.¹⁶⁴ Ele considerava a proposta musical do “grupo baiano” – como se referia aos integrantes do movimento tropicalista – extremamente importante e necessária para arrancar do “entorpecimento” a música popular produzida no Brasil. “Os baianos”, sustentava Walter Bandeira, ousaram cada vez mais “na missão que se propuseram de choque anticonvencional”, ao assumirem uma atitude composicional que deixava o artista mais “à vontade para criar”, sem as peias estéticas e temáticas supostamente impostas por compositores e críticos nacionalistas, o que proporcionava, inclusive, maior “abertura” rítmica e interpretativa.¹⁶⁵

A crer nas informações disponíveis, as músicas desse grupo estavam sempre na relação das mais pedidas pelo público nos *shows* de Guilherme Coutinho, Walter Bandeira e banda. “Entre as dez mais solicitadas”, contabilizava o cantor, “nove ficavam com Caetano, Gil e Tom Zé”, com destaque para “Glória” (Tom Zé), “Baby” (Caetano), “Divino maravilhoso” (Caetano e Gil), “Atrás do trio elétrico” (Gil e Caetano), “Ele falava nisso todo o dia” (Caetano e Gil) e “Marginária II” (Gil e Tom Zé).¹⁶⁶ Levando em conta a variedade de locais nos quais esses músicos se apresentavam, dos aristocráticos salões da Assembleia Paraense ao popular bar Porão, passando por boates e sedes (clubes), como Tic-tac, Maloca e Pará Clube, essas canções eram solicitadas por uma audiência atenta e bastante diversificada.

Guilherme Coutinho e Walter Bandeira, aliás, não se limitaram a interpretar as músicas dos “baianos”. Eles também compuseram canções de inspiração tropicalista, como “Ue!”, “Nem ir” e “Cobrindo o sol”, incluídas no LP *Guilherme Coutinho e a curtição*¹⁶⁷, de 1970, e “Falésia”, “Crepúsculo” e “Papa Jimmy”, gravadas em *Procura-se*¹⁶⁸, de 1971.

¹⁶⁴ O talento de Walter Bandeira foi reconhecido até por ilustres visitantes, segundo afirmavam os jornais: “numa época de ídolos pré-fabricados, quando pululam por aí artistas sem um mínimo de qualidade, quero falar naquele que eu considero – não contem pra ninguém: a Elis, o Simonal e o Miéli também – um dos melhores cantores do Brasil: Walter Bandeira, um tipo que empolga qualquer plateia, um ‘show-man’ no melhor estilo”. Walter Bandeira: um notável cantor. *Idem*, 7 out. 1969, 2. cad., p. 3.

¹⁶⁵ BANDEIRA, Walter *apud* VASCONCELOS FILHO, Palmério. De valores (nossos) que os outros reconhecem. *Idem*, 23 e 24 mar. 1969, 3. cad., p. 6.

¹⁶⁶ *Idem*.

¹⁶⁷ Guilherme Coutinho e seu conjunto. LP *Guilherme Coutinho e a curtição*. Codil, s./d.

¹⁶⁸ *Idem*. LP *Procura-se*. Chantecler, 1971.

Nelas se destacam o virtuosismo de Guilherme Coutinho ao piano e a performance vocal de Walter Bandeira, num grave bem postado e variando, de acordo com a melodia e o tema musical, entre o despojamento e a sensualidade. Em “Ue!”¹⁶⁹, por exemplo, os artistas imaginaram uma trama amorosa contada à maneira da linguagem das histórias em quadrinhos, recheada de onomatopeias – “Saiu para lá, pra cá, prá lá, nem pra calar calou/ o nosso blá, blá, blá, blá, blá/ foi que me a blá, balou/ smack fez o beijo que eu lhe roubei/ soc, pow de você eu apanhei/ sniff, sniff bem baixinho eu chorei”.

É bom que se diga que, no geral, o tropicalismo foi incorporado em Belém muito mais pelo que ele propunha como “atitude” renovadora na música brasileira – ao superar o que Caetano Veloso identificava como “medo” de assumir uma produção dentro das estruturas massivas de comunicação social –, do que pelos parâmetros propriamente estéticos de sua realização. Isso ocorreu, principalmente porque os compositores locais, mesmo sintonizados com as novas propostas, ainda Tateavam caminhos próprios no campo artístico.

João de Jesus Paes Loureiro via-se seduzido por essa atitude dos “baianos” na busca de um trabalho musical mais ousado em sua parceria com Simão Jatene, criticando o comportamento composicional de alguns músicos que, apesar de serem muito talentosos, pecavam, na sua opinião, pelo descaso em relação a um melhor embasamento cultural. Eles teriam contribuído para o esvaziamento das produções belenenses, resultando daí, sobretudo, “obras obsoletas, desligadas da vanguarda musical, ou simples imitações de certos resultados musicais bem-sucedidos”.¹⁷⁰ Paes Loureiro argumentava:

Na Bahia, os compositores não se negam a receber e louvar as influências de Caymmi, o trabalho encontrado no baião (Gilberto Gil proclama amplamente a influência de Humberto Teixeira e de Luiz Gonzaga). Do nosso lado, desconhecemos aquilo que já se fez em música popular em Belém, como se pudéssemos extrair um movimento musical como um coelho mágico de uma cartola – do nada. Queriam fazer uma música refletindo características nossas, porém sem estudar as raízes musicais, não só elaboradas pelos nossos músicos como ainda latentes no nosso folclore. E vi na formação da dupla, no trabalho conjunto, a

¹⁶⁹ “Uê!” (Guilherme Coutinho e Walter Bandeira), Walter Bandeira. LP *Guilherme Coutinho e a curtição*, op. cit.

¹⁷⁰ LOUREIRO, João de Jesus Paes *apud* VASCONCELOS FILHO, Palmério. A nova música de Jesus e Jatene. *A Província do Pará*. Belém, 25 e 26 jun. 1969, 4. cad., p. 6.

*possibilidade de discutir os elementos essenciais para uma individualidade musical hoje, que não [fosse cópia] do resultado conseguido pelo tropicalismo, mas que partisse das raízes de onde eles partiram, conseguindo resultado novo.*¹⁷¹

Ao referir-se a alguns aspectos das condições nas quais se encontrava a canção popular em Belém naquele momento, o tom ácido e contundente da avaliação de Paes Loureiro procurava, entre outras coisas, demarcar o lugar que ela ocupava no cenário musical da cidade. Afinal, ele era recheado de temperos musicais ligados às vanguardas nacionais e internacionais (bossa nova, tropicália, jazz etc.) ou a certa tradição do cancionário popular no Brasil (baião, frevo, xote etc.) que ainda não traduziam algo que expressasse o ambiente sonoro e cultural mais tipicamente local.

Paes Loureiro sublinhava, assim, sua preocupação em buscar uma alternativa “programada” e “séria” para o movimento musical de Belém, de modo a exprimir uma “visão crítica da realidade” circundante.¹⁷² Ele não pretendia, com isso, sair em defesa de uma “música regionalista” – que considerava quase impossível de ser feita “num mundo estreitado pela tecnologia, pela televisão, pela informação, pelo disco etc.”.¹⁷³ Propunha, isso sim, à maneira do gesto tropicalista, “deglutir as influências universais em favor duma música que tivesse características específicas”, em sintonia com “nossa realidade sociológica e histórica”.¹⁷⁴

Opiniões como essas colocam em evidência as tensões vividas pelos compositores em Belém, distantes dos centros econômicos e culturais hegemônicos, em sua procura de caminhos que conduzissem ao reconhecimento local e nacional para o que produziam. Estavam conscientes – pelo menos alguns deles – de que a chave para sua inserção no prestigiado campo da MPB era traçar uma mirada que partisse do local ao nacional, não o inverso, considerando a riqueza temática e musical experimentada em Belém.

A proposta de “abertura” do programa tropicalista cairia como a uma luva para essas pretensões. Ela implicava a valorização de uma bricolagem de elementos da cultura

¹⁷¹ *Idem.*

¹⁷² *Idem.*

¹⁷³ *Idem.*

¹⁷⁴ *Idem.*

musical *pop* internacional, em especial da eletrificação do rock, com tendências mais recentes ou enraizadas numa dada tradição da música popular brasileira, como a bossa nova, o baião, o samba. No entanto, foi incorporada em parte ao processo de composição da canção popular em Belém a partir de outros referenciais. Estava em jogo, naquele momento, a possibilidade da construção de um movimento musical engajado na realidade sócio-histórica e nas sonoridades urbanas e folclóricas, também conectado às experiências e vivências do homem da região por meio de uma linguagem poética e musical atualizada e moderna.

Essas tensões e impasses emergirão na produção da canção engajada em Belém em fins dos anos 1960 e na década de 1970. Delas decorreram soluções estéticas e conceituais que visavam incorporar a “cor local” no múltiplo campo discursivo da música popular brasileira, em processo de hegemonização na cena musical do país, sob a sigla MPB. Os artistas paraenses dialogaram e repercutiram esses debates em animadas reuniões e audições particulares ou em festivais de música popular. Por esse motivo, antes de tratarmos da busca de uma face amazônica na MPB, convém destacar essa faceta da canção engajada em Belém, que se associava a um conjunto de demandas mais gerais sentidas pelos compositores brasileiros sob o regime ditatorial.

Capítulo 2

**Música e política em tempo de ditadura:
o compromisso com o presente na canção**

Música e política em tempo de ditadura: o compromisso com o presente na canção

1. Engajamento musical em Belém: forjando espaços de produção e circulação social

As audições musicais realizadas em bares e residências particulares, os festivais e os espetáculos levados a efeito por jovens compositores paraenses contribuíram para que a produção de música popular em Belém ganhasse relevo, no final dos anos 1960 e na década seguinte. Embora com recursos limitados e sem apoio oficial, além, é claro, do peso de uma realidade política e cultural marcada pelo dedo em riste da ditadura, a apontar para todas as direções suspeitas de “subversão”, uma parcela da juventude belenense conseguiu forjar espaços de produção e circulação social da canção popular, em especial aquela de feição engajada, demarcando território no diversificado campo artístico local.

As animadas reuniões que aconteciam na casa de Ruy Barata ou no Bar do Parque – um pequeno quiosque construído no início do século XX, na Praça da República, ao lado do suntuoso Teatro da Paz, que servia de parada obrigatória para os notívagos de plantão –, constituíram-se espaços privilegiados de experimentação e educação do gosto em torno da música popular brasileira renovada. Desses ambientes mais intimistas e de público reduzido, lugares de criação, discussão e troca de experiências musicais, muitos alçaram voos mais altos rumo à ampliação de público e ao reconhecimento artístico por meio da organização e da participação em espetáculos literomusicais e festivais de música.

Nesse processo, alguns artistas, mesmo aqueles antes devotados a outras práticas

culturais, encontraram na canção popular uma forma de se expressarem criticamente naqueles anos assinalados pela repressão.¹ Foi o caso dos poetas José Maria de Vilar Ferreira, João de Jesus Paes Loureiro e, exemplo mais significativo entre eles, Ruy Guilherme Paranatinga Barata, cuja pujança artística, como se verá nas próximas cenas deste capítulo, tocou a sensibilidade de muitos compositores, conquistando respeito e admiração do grupo.²

1.1. “Não fiz meu verso castrado, nem me rendo ao opressor”:

Ruy Barata, um artista engajado

Se o violonista José Guilherme de Campos Ribeiro foi um dos principais incentivadores desses jovens no campo da moderna música popular brasileira, Ruy Barata pode ser considerado referência para eles em termos de atitude artística participante. Era, sem dúvida, um dos nomes mais respeitados na vida cultural belenense daqueles tempos. Por isso, irei me deter um pouco mais em sua trajetória artístico-política e na guinada que ele deu em direção à canção popular após o golpe civil-militar de 1964.

Ruy Guilherme Paranatinga Barata³, ou simplesmente, Ruy Barata – o “velho Ruy”, para os amigos –, nasceu em Santarém, no oeste do Pará, em 25 de junho de 1920. Aos 10 anos, quando seus pais Alarico de Barros Barata e Maria José Paranatinga Barata mudaram-se para a cidade de Óbidos, localizada naquela mesma região, ele foi transferido para a capital do Estado com o objetivo de complementar seus estudos ginasiais, iniciados no internato do Colégio Moderno e concluídos no Colégio Nossa Senhora de Nazaré.

¹ Na avaliação de um atento observador desse fenômeno nacional, muitos jovens e velhos artistas descobriram na música “o instrumento para onde canalizar sua espontânea energia e ânsia de participação no contexto nacional”. SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Nova Alexandria, 2013, p. 174.

² É recorrente na memória dos compositores entrevistados (Galdino Penna, Paulo André Barata, João de Jesus Paes Loureiro e José Maria de Vilar Ferreira) a admiração que nutrem pela emblemática figura de Ruy Barata e o importante papel que ele desempenhou como incentivador de suas produções artísticas, seja aconselhando-os, recebendo-os em sua residência, formando parcerias musicais ou, inclusive, apoiando-os financeiramente.

³ Sobre os dados biográficos de Ruy Barata, ver OLIVEIRA, Alfredo. *Paranatinga*. Belém: Secretaria de Estado de Cultura, Desporto e Turismo, 1984.

Por influência de seu pai, advogado muito conceituado, Ruy Barata ingressou na Faculdade de Direito, depois de cursar o pré-jurídico do tradicional Colégio Paes de Carvalho, formando-se em 1943. Entretanto, ele nunca exerceu a profissão com regularidade, a não ser num momento delicado de sua vida, quando foi aposentado compulsoriamente da cátedra de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Artes e destituído do cargo de cartorário-chefe do Cartório do 4.º Ofício Civil e do Comércio, por força do Ato Institucional n. 1⁴, da ditadura militar.

Ruy Barata foi um dos alvos principais dos representantes do novo governo em Belém, que tinham no tenente-coronel Jarbas Passarinho um indivíduo de proa. Coube a este militar a tarefa de organizar um movimento de “resistência democrática” integrado por “advogados, médicos, engenheiros, economistas, professores universitários, funcionários públicos, comerciantes”⁵, com o objetivo de conter a suposta “infiltração comunista” em diversas esferas da vida política e cultural no estado.

O grupo agia clandestinamente, em ações políticas de recrutamento de admiradores dentro dos movimentos estudantil, sindical e camponês, em campanhas de propaganda anticomunista nos meios de comunicação locais e na investigação e preparação de dossiês sobre a atuação dos “comunistas e simpatizantes” no Pará. Não tardou, portanto, para Ruy Barata ser apontado como “subversivo”. Sua vida foi devassada pelos agentes da 2.ª Seção do Comando Militar da Amazônia (CMA), responsável pelo setor de inteligência e informação do Exército, que voltaram a atenção para a sua atuação artística e político-partidária, o que culminou com a prisão do poeta, alguns dias depois do golpe, indigitado como uma das lideranças dos comunistas em Belém.⁶

Jarbas Passarinho, que assumiu por trinta dias a coordenação dessa seção ainda

⁴ Entre 1964 e 1969, os sucessivos governos militares editaram 17 Atos Institucionais, que concorreram para ampliar as atribuições do Executivo, impor limites às atividades do Congresso Nacional e cassar os direitos constitucionais dos cidadãos, notadamente daqueles tidos como inimigos do governo. Esse ímpeto centralizador e repressivo já estava inscrito no AI-1, no qual a saída golpista era justificada pela alegada incompetência do presidente João Goulart, que, com o apoio de sindicatos e partidos de esquerda, pretendia “bolchevizar o país”. Em seu artigo 7º, o AI-1 determinava que os funcionários públicos, municipais, estaduais e federais, poderiam ser compulsoriamente “demitidos ou dispensados, ou ainda, com vencimentos e as vantagens proporcionais ao tempo de serviço, postos em disponibilidade, aposentados, transferidos para a reserva ou reformados”. Disponível em <http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaNormas.action?numero=1&tipo_norma=AIT&data=19640409&link=s>. Acesso em 5 maio 2012.

⁵ PASSARINHO, Jarbas. *Na planície*. Belém: Cejup, 1990, p. 97.

⁶ Cf. *Idem, ibidem*, p. 106.

em abril de 1964, teve acesso às fichas de todos os “comunistas e suspeitos” identificados pelos militares e seus apoiadores civis. Até para esse militar alguns nomes fichados eram absolutamente “descabidos”, como o de Abel Figueiredo, Otávio Mendonça e Cécil Meira, enquadrados por haverem assinado um manifesto em solidariedade a Fidel Castro, em 1961, por ocasião da tentativa de invasão da Baía dos Porcos, em Cuba, por exilados cubanos radicados nos Estados Unidos e treinados pela Agência Central de Inteligência (CIA).⁷

Quanto a Ruy Barata, não persistiam dúvidas: Jarbas Passarinho revelava inteira convicção de ser ele um “notório militante comunista”. O poeta estaria se utilizando do cartório de títulos que ele possuía em Belém para pôr “selos de Cuba fidelista nos autos dos processos” que por ali circulavam e para armazenar “grande número de livros de divulgação comunista” procedentes de Cuba e da União Soviética a fim de levar adiante a sua “campanha ativa de proselitismo”, praticada “às escancaras”.⁸ Aos olhos do tenente-coronel, essas seriam provas incontestáveis da agitação e da propaganda “subversiva” de Ruy Barata no Pará como parte das articulações em prol de uma “guerra revolucionária”, que os militares acreditavam estar em curso no Brasil desde o pré-1964 com a conivência do presidente João Goulart.⁹

Filtrados os exageros da argumentação golpista, segundo a qual sua ação se traduzia numa atitude “contrarrevolucionária”¹⁰, a investida desse representante das Forças Armadas no Pará testemunha a intensa atuação de Ruy Barata nos movimentos sociais, reconhecida até mesmo por seus inimigos declarados. Ele participou ativamente da campanha em favor das chamadas “reformas de base”, no início dos anos 1960, a ponto de organizar ou proferir palestras entre trabalhadores urbanos e estudantes universitários¹¹, na luta pela aprovação de medidas que previam mudanças significativas em vários setores da

⁷ *Idem, ibidem*, p. 62.

⁸ *Idem, ibidem*, p. 137.

⁹ Sobre as controvérsias acerca do golpe de 1964, ver, entre outros, FICO, Carlos. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

¹⁰ PASSARINHO, Jarbas, *op. cit.* p. 87.

¹¹ Cf. BARATA, Ruy. Entrevista concedida ao jornalista Carlos Roque. Belém, Museu da Imagem e do Som, s./d.

vida social, econômica e política do Brasil.¹²

Ruy Barata era defensor da tese do Partido Comunista Brasileiro (PCB) de que o processo revolucionário deveria ser dividido “em dois tempos” distintos e interligados. O primeiro passo seria dado por intermédio da radicalização das reformas nacionais e progressistas como forma de garantir, num segundo momento, a organização de uma sociedade igualitária e com justiça social – no limite, socialista. Sobre o assunto, ele viria a declarar, em 1984, que “nós não queríamos uma revolução, queríamos reformas, reformas que ainda hoje são reclamadas pela nação inteira”.¹³ Naquela época, mesmo na ilegalidade, o PCB havia conquistado a “legalidade de fato”¹⁴, pois seus integrantes atuavam em movimentos sindicais, urbanos e rurais, e estudantis por todo o país e suas teses ganharam repercussão.

Os debates internos da política nacional eram também alimentados pelos movimentos populares de libertação em terras africanas e latino-americanas. Vivia-se um momento de intensa resistência colonialista lembrada “com ternura” por Ruy Barata.¹⁵ Entusiasta da revolução cubana de 1959, ele foi responsável por uma das primeiras manifestações artísticas locais de apoio a ela, como se constata no poema “Me trae una Cuba libre”.

*Me trae una Cuba-libre,
Porque Cuba libre está
Raio de sol me descubra
Canção me venha habitar,
Me trae una Cuba-Libre
Porque Cuba libre está.*

*Cuba-Libre, livre Cuba,
Quien te puede esclavizar?
El canto que nasce livre,
Libre quer te celebrar,
Me trae una Cuba-libre,*

¹² Sobre as lutas pelas reformas, ver TOLEDO, Caio Navarro de. 1964: o golpe contra as reformas e a democracia. *Revista Brasileira de História*, v. 24, n. 47, São Paulo, 2004.

¹³ BARATA, Ruy, *op. cit.*

¹⁴ SEGATTO, José Antonio. PCB: a questão nacional e a democracia. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *O Brasil Republicano: o tempo da experiência democrática – da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 233 e 234.

¹⁵ BARATA, Ruy, *op. cit.*

*Porque Cuba livre está [...].*¹⁶

A celebração dos sucessos cubanos, em forma poética, teve extensa difusão em Belém, sobretudo nos meios estudantis. Seus versos, “declamados nos círculos universitários e impressos em panfletos, funcionavam como canto de esperança”¹⁷ nas mudanças sociais defendidas pela militância naquele período.

O movimento revolucionário cubano agitou a estudantada belenense, sendo encarado por muitos como um modelo a ser seguido. Grande parte dela via-se seduzida pela “memória da ascensão do povo ao poder”¹⁸ a irrigar as suas utopias. O cineasta Renato Tapajós e outros estudantes, por exemplo, foram suspensos do Colégio Moderno porque estavam divulgando um “manifesto a favor de Cuba” e fazendo “todo mundo assinar dentro da escola”¹⁹, para desespero da diretoria do estabelecimento de ensino.

A repressão às manifestações pró-Cuba no microcosmo escolar era tão somente um dos sintomas das tensões políticas vividas no pré-1964. No contexto geral, a preocupação com a vigilância por conta da “infiltração comunista” tirava o sono dos órgãos de polícia política e se espalhou pelas diversas instâncias do poder estatal e órgãos civis.

Ruy Barata escarnecia disso tudo em “Canção do poeta vigiado pela polícia”: “Por Cuba, por Cuba-libre/ (Quem pode Cuba dominar?)/ por Fidel, rosa do povo/ (no povo a desabrochar)/ o poeta é observado/ o poeta é vigiado/ no céu, na terra e no mar”²⁰ (uma clara referência às três armas que compõem os quadros militares nacionais).

Esse poema, acompanhado de “Canção do guerrilheiro torturado”, foi apresentado a um público mais amplo ao fazer parte da coletânea *Violão de rua*²¹, da série Cadernos do Povo Brasileiro, do CPC da UNE, em 1963, da qual participaram, entre outros, Ferreira

¹⁶ Cf. OLIVEIRA, Alfredo. *Paranatinga*, op. cit., p. 99.

¹⁷ BARATA, Ruy Antônio. História de raça e pirraça nas terras do Grão-Pará. In: NUNES, André Costa et al. *1964, relatos subversivos: os estudantes e o golpe militar no Pará*. Belém: Editora dos Autores, 2004, p. 277.

¹⁸ NUNES, André, op. cit., p. 221.

¹⁹ TAPAJÓS, Renato. Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som/PA. Belém, 1991.

²⁰ Cf. OLIVEIRA, Alfredo. *Paranatinga*, op. cit. p. 101.

²¹ Centro Popular de Cultura (UNE). *Violão de rua: poemas para a liberdade*. v. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

Gullar, Vinícius de Moraes, Cassiano Ricardo e Affonso Romano de Sant'Anna. Não imaginava ele que a repressão se acirraria anos depois, com implicações diretas na sua atuação artística.

Ruy Barata conquistara assento nas principais rodas intelectuais de Belém, como nas reuniões no Café Vesúvio, no Café do Grande Hotel ou no Café Central, onde entretinha contatos afetivos e debates acalorados, acompanhado de chá com torradas – ou, no seu caso, de uma dose de *wiscky* e de um cigarro entre os dedos –, com Francisco Paulo Mendes, Souza Moura, Machado Coelho, Paulo Plínio Abreu, Benedito Nunes, Caubi Cruz, Napoleão Figueiredo e Mário Faustino. Contava ainda com o respeito e o apreço de jovens artistas paraenses, como Paulo André Barata, João de Jesus Paes Loureiro, Galdino Penna, José Maria de Vilar e Cléodon Gondim, que apreciavam, como ele, as delícias da boemia belenense daqueles tempos no Bar do Parque, no Bar da Condor ou na Universidade do Samba Boêmios da Campina, que Ruy Barata ajudou a fundar.

Não é de se espantar que despertasse a atenção dos setores de informação golpistas. Uma história que circulava nos meios culturais da cidade em relação a Ruy Barata e a Jarbas Passarinho haveria de selar ainda mais a sorte do poeta em 1964. Sem entrar em maiores detalhes, ele declarou em entrevista ao jornalista Carlos Roque que esse militar também não o perdoava por ter “achincalhado muitos dos seus escritos”, impedindo-lhe, com isso, o acesso a uma pretendida liderança nos círculos intelectuais de Belém. Afinal, no entendimento do “velho Ruy”, ele não a merecia.²²

O fato ocorrera quando Ruy Barata era redator do suplemento literário de *A Província do Pará*. Depois de ler um conto assinado por Jarbas Passarinho e desaprovar sua publicação, ele escreveu na capa do texto avaliado a seguinte frase: “mais vale um voando do que um escrevendo”, parafraseando o dito popular “mais vale um passarinho na mão do que dois voando”. “Posso perder um amigo, mas não perco a piada”²³, satirizava ao relembrar o episódio em seu depoimento. Esses “repentes talentosos, engraçados”²⁴ eram,

²² Cf. BARATA, Ruy, *op. cit.*

²³ *Idem.*

²⁴ PROENÇA, Edyr. Depoimentos sobre Ruy Barata. Museu da Imagem e do Som/PA. Belém, s./d. (FC) 91 62 1/1. Nesta fita constam também os depoimentos dos amigos Edgar Proença, Galdino Penna, Max Martins e do filho Paulo André Barata, registrados em forma de conversa de bar, em homenagem ao poeta, já falecido àquela altura.

por sinal, uma das marcas do lado irreverente de sua personalidade, habilmente equilibrado pela serenidade e seriedade com que tratava os projetos políticos e culturais que abraçava.²⁵

Difícil é acreditar que Jarbas Passarinho tivesse encarado a situação por esse mesmo ângulo. Ele, aliás, nunca se manifestou publicamente a respeito. O certo é que o poeta e o militar encontravam-se mais uma vez em flancos opostos, um com a pena ácida e incontida e o outro com o fuzil em riste. Contudo, se os agentes do golpe de 1964 em Belém silenciaram o político Ruy Barata, não conseguiram calar o artista, que se transmutaria em compositor. Ele lançou mão de uma tática ainda não totalmente utilizada nos anos anteriores, ou seja, a escritura de canções populares nas quais se revelou um compositor de poética refinada e sensível à realidade sociocultural do homem brasileiro em sua experiência local.

Foi no pós-1964 que o “velho Ruy” iniciou verdadeiramente sua trajetória na música popular, escrevendo as letras das melodias de Paulo André Barata, com o que inaugurou uma densa produção musical em parceria com seu filho. Ele sustentava que a música o conduzia à letra com seu forte “poder de sugestão, sempre”²⁶: a ela se juntava a musicalidade de sua escrita poética. Embora viesse a desfrutar da parceria de outros compositores, como João de Jesus Paes Loureiro, Galdino Penna, Edyr Proença, José Guilherme de Campos Ribeiro e Alfredo Reis, foi com Paulo André, sem dúvida, que Ruy Barata estabeleceu laços mais duradouros, efetivos e afetivos, no campo musical.

Vale dizer que a música, direta ou indiretamente, era algo presente em sua vida. Seja no convívio com a mãe, dona Noca (que “cantava como poucas pessoas” e “sabia de cor todas as novidades musicais”²⁷), seja nas aulas de piano com mestre Zé Agostinho, pai de Wilson Fonseca, mestre Isoca, músico de qualidades reconhecidas no Pará. Ele também

²⁵ Para se ter uma ideia deles, Ruy Barata participou da Assembleia Nacional Constituinte, de 1946, como deputado federal eleito pelo Partido Social Progressista (PSP) e ingressou no PCB no final dos anos 1950. No campo artístico-cultural, foi redator da revista *Terra Imatura* (1938-1942), colaborador das revistas *Encontro* e *Norte*, integrou o *Grupo dos Novos* (1946-1952) – que congregava poetas e intelectuais preocupados com a modernização da arte literária em Belém, os quais costumavam se reunir nos cafés da cidade – e contribuiu igualmente com além de colaborar com os suplementos literários da *Folha do Norte* (1946-1951) e *A Província do Pará* (até o golpe de 1964).

²⁶ Cf. OLIVEIRA, Alfredo. *Paranatinga*, op. cit., p. 41.

²⁷ *Idem*, *ibidem*, p. 16.

era amante das noites de serenatas e chegou a atuar como *crooner* do conjunto Bando do Guará, do Colégio Nazaré, no período do internato. De certo modo, das aulas de violão com o “preto Aloísio, do Umarizal”, ao contato com a canção praieira de Dorival Caymmi e com o mundo musical de Debussy, todas essas experiências certamente o aproximaram do caminho da canção popular.²⁸

Contudo, a guinada definitiva se verificou, de fato, após o golpe civil-militar de 1964, e pode ser entendida como resposta às limitações impostas pela nova conjuntura sociopolítica. O aumento da vigilância nos círculos intelectuais do qual ele tomava parte, o fechamento das portas dos periódicos locais nos quais atuava como redator ou colaborador, as frequentes prisões “para averiguação” a que era submetido foram, no conjunto, duros golpes na vida desse artista, colocando obstáculos claros à livre expressão de sua opinião política e criação poética. A prática composicional, então, se afigurou como uma tática, no sentido a ela conferido por Michel de Certeau, de “decisão, ato e maneira de aproveitar a ‘ocasião’”²⁹ no jogo de acontecimentos adversos: Ruy Barata se valeu do ato de compor letras de música como uma alternativa para assimilar tais golpes e continuar se exprimindo criticamente, apesar de viver sob o signo da repressão.

Ele se beneficiou do *status* artístico alcançado pela canção popular brasileira, ao consolidar-se como importante instituição sociocultural do país, embalada pela inserção midiática via festivais nacionais televisivos. Esse período foi marcado pela incorporação do novo perfil de consumidores, a exemplo dos jovens estudantes secundaristas e universitários de classe média, a projeção nacional desfrutada pelos músicos em destaque após os certames de música popular brasileira, articulados às reminiscências da cultura nacional-popular na canção, o que impulsionava muita gente a assumir, no campo artístico, uma prática orientada pela “defesa nacional”.³⁰ E tudo isso contribuiu para a configuração da MPB como um “complexo cultural” que compreendia matizes diversos da musicalidade do cancionário popular – como o samba, a bossa nova, a canção engajada, a tropicália e os estilos “regionais”.

²⁸ Cf. *idem, ibidem*, p. 20, e OLIVERIA, Alfredo. *Ritmos e cantares*. Belém: Secult, 2000, p. 393.

²⁹ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 47.

³⁰ SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: EISENBERG, José, CAVALCANTE, Berenice e STARLING, Heloisa (orgs.). *Decantando a República*: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira, v. 1. Rio de Janeiro-São Paulo: Nova Fronteira/Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 29.

Por outro lado, se a censura e a perseguição no pós-1964 colocaram limites óbvios à produção artística de muitos compositores, interferindo diretamente nos momentos de realização social da canção, o desenvolvimento das técnicas de produção e reprodução de sons e imagens no Brasil e a crescente racionalização dos processos produtivos de bens culturais concorreram para destacar a música popular entre as “artes do espetáculo” como espaço privilegiado de resistência cultural e política ao regime militar brasileiro. Nas décadas de 1960 e 1970, ela se firmaria como “um elemento de troca de mensagens e afirmação de valores”, e por essa via “a palavra, mesmo sob forte coerção, conseguia circular”.³¹

Isso se constata já na primeira canção composta por Ruy Barata em parceria com Paulo André Barata, no ano seguinte ao golpe, com a qual pai e filho deixavam o seu recado. Tratava-se de “Rosa rubra”, feita para homenagear a comunista polonesa Rosa Luxemburgo (“que esta rosa nasceu rosa/ para rosa rubra ser/ rosa de todas as rosas/ nas rosas do amanhecer”), que tematizava “a liberdade e manifestava-se contra o obscurantismo daquela hora”.³²

Não tardou para que ela entrasse na alça de mira dos censores locais. Fundados em um “*ethos* persecutório”³³, que percebia nos “subversivos” inimigos a serem eliminados em nome da segurança nacional,³⁴ eles proibiram sua execução no programa dominical “Pierre Show”, da TV Marajoara, em 1966. Na ocasião, o som do microfone do cantor Zé Roberto foi cortado em pleno palco, sendo apresentada apenas a versão

³¹ NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. *Atas do IV Congresso da Seção Latino-americana da International Association for Study of Popular Music (IASPM-AL)*. México (DF): abril de 2002. Disponível em <<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/Napolitano.pdf>>. Acesso em 10 dez. 2013.

³² O único registro escrito de trechos desse poema acha-se em OLIVEIRA, Alfredo. *Paranatinga, op. cit.*, p. 48.

³³ Carlos Fico acrescenta que tal “*ethos* persecutório”, impregnado de “forte conotação ético-moral”, tendia a “identificar a origem dos problemas [nacionais] tanto nas pretensões ‘subversivas’ quanto numa difusa ‘crise moral’” e provinha de uma “consolidada cultura política de direita”. Cf. FICO, Carlos. *Como eles agiam: os subterrâneos da ditadura militar – espionagem e polícia política*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 37.

³⁴ O arbítrio e o despotismo que marcaram a ditadura instalada no Brasil se assentaram sobre os princípios ideológicos da Doutrina de Segurança Nacional. A partir dos anos 1950, já havia ganhado corpo, no interior da Escola Superior de Guerra, a concepção que apontava para a “internalização do conceito de Segurança Nacional”. Com base nisso, no quadro mais geral da Guerra Fria, o comunismo passou a ser combatido também como “inimigo interno”. Sobre o assunto, ver OLIVEIRA, Eliézer R. de. *As Forças Armadas: política e ideologia no Brasil (1964-1969)*. Petrópolis: Vozes, 1976, p. 22, e COMBLIN, Pe. Joseph. *A ideologia da segurança nacional: o poder militar na América Latina*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

instrumental.³⁵ Algo que viria a se repetir Brasil afora como forma de silenciamento das vozes dissonantes do coro da legitimidade do regime.

A vigilância era tamanha em relação a Ruy Barata que, em alguns casos, a interdição não incidia necessariamente sobre a peça musical em si. No I Festival de Música e Poesia Universitária, promovido pelo Diretório Central dos Estudantes da UFPA, em 1974, a coordenação do evento vetou, por determinação da censura, a música “Canção antiga”, fruto da parceria com José Guilherme de Campos Ribeiro. Esse músico deu a ela uma versão bossa-novista, registrada por ele em uma gravação particular, em fins da década de 1980. A letra revelava um acentuado teor lírico, ainda que fizesse uso de componentes semânticos com os quais a canção engajada transmitia a sua mensagem – “vê/ como a brisa vem/ tentando te encontrar/ vê como a flor em flor se faz/ o céu azul cantando a paz/ a doce paz que de repente/ põe a lua, mansamente/ no teu triste olhar”.³⁶ Em todo caso, a inscrição dessa composição somente foi aceita quando Ruy Barata decidiu retirar seu nome da autoria. Isso viria a acontecer outras vezes, tanto que ele orientava seus parceiros musicais a não o mencionarem, pois a obra poderia sofrer restrições.³⁷

Essas ações repressivas não foram suficientes para retirá-lo de cena. Pelo contrário, o diálogo cifrado, poética e musicalmente, proporcionado pela canção popular abria a possibilidade de uma nova via de vazão a sua sensibilidade artística.³⁸ Mesmo acreditando que a letra de uma canção não o deixava à vontade ou tão livre em sua criatividade quanto a escritura de um poema, ele soube tirar proveito dela. O exemplo de artista irrequieto, que não permitia silenciarem o verbo até nessas circunstâncias adversas, foi um dos maiores legados de Ruy Barata aos novos compositores engajados em Belém.

³⁵ Cf. OLIVEIRA, Alfredo. *Ritmos e cantares*, op. cit., p. 282. Por vias oblíquas, episódios como esses atestam, de alguma maneira, o reconhecimento da força da canção popular naquele momento.

³⁶ OLIVEIRA, Alfredo. *Paranatinga*, op. cit., p. 52.

³⁷ *Idem*.

³⁸ Isso está conectado ao que caracterizou, nos anos 1970, a “linguagem da fresta”. Ver, a propósito, VASCONCELOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

1.1. Rompendo o silêncio: o caso d'Os Menestréis

Ruy Barata costumava reunir em sua residência um punhado de jovens poetas, compositores e cantores, como Galdino Penna, José Maria de Vilar Ferreira, Marily Velho, João de Jesus Paes Loureiro, além de seu filho Paulo André Barata. Eles cruzavam a noite em concorridas e animadas audições poético-musicais. Não raras vezes esses encontros aconteciam no Bar do Parque. Esse espaço da cidade se transformou numa espécie de emblema de parcela significativa desses artistas. Ele era considerado por alguns um verdadeiro “reduto de esquerda”³⁹ e, por outros, uma autêntica “universidade da música”.⁴⁰

Por suas mesas e cadeiras de ferro de estilo colonial passaram muitos políticos e intelectuais locais, além daqueles em trânsito por Belém. Entre um gole e outro, sempre sobrava tempo para alguém tirar as notas de antigas e novas canções populares ao violão, acompanhado pelos ouvidos atentos dos demais. Como diz a canção, passava o tempo, passava a moda, e a imagem que ficava do “quiosque” da Praça da República era a “de gente conversando em roda/ num papo que ninguém bolou”⁴¹, atravessando a madrugada.

É bem verdade que nessas rodas, tanto na casa de Ruy Barata, como no Bar do Parque, falava-se de tudo, dos amores e desamores de integrantes do grupo, da conjuntura política e econômica municipal e nacional, sem contar as fofocas e anedotas, é claro. Mas não era só isso. Nelas também eram apresentadas as canções que estavam sendo elaboradas, eram discutidas as preferências musicais e apreciados os projetos políticos e artísticos individuais e coletivos.⁴² Esse foi o caso, por exemplo, do *Show da verdade com*

³⁹ OLIVEIRA, Alfredo. *Ritmos e cantares*, op. cit., p. 264.

⁴⁰ BARATA, Paulo André. *Entrevista*. Belém: Projeto Memória/Unama, s./d.

⁴¹ “Bar do Parque” (Guilherme Coutinho), José Carlos. LP *Procura-se*. Chantecler, 1971.

⁴² Na perspectiva ampliada de engajamento aqui adotada, que implica não associá-lo umbilicalmente às questões político-partidárias, torna-se difícil estabelecer uma separação clara entre artistas engajados e uma “boemia desinteressada”, como no caso de Paulo André Barata, um boêmio confesso, que, embora se dissesse avesso às coisas da política – ou melhor, da política institucional –, compôs, na mesma toada, canções de forte teor participante, como aquelas frutos da parceria com seu pai, Ruy Barata. Sobre a noção de “boemia desinteressada”, ver COSTA, Tony Leão da. *Música do Norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da MPB no Pará (anos 1960 e 1970)*. Dissertação (Mestrado em História) – IFCH/UFGA, Belém, 2008, p. 56-66. Para uma discussão em torno do interesse e do desinteresse nas práticas sociais, ver BOURDIEU, Pierre. É possível um ato desinteressado? In: *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus, 1996.

cantoria e razão, idealizado por José Maria de Vilar, em 1967, que logo envolveu os demais.

O espetáculo, dirigido por Cláudio Barradas, se estruturava à base de teatro musicado, à maneira de *shows* como *Opinião*, de 1964, e *Arena canta Zumbi*, de 1965, e era constituído de colagens de poemas e canções engajadas conhecidas do público jovem, com arranjos de Galdino Penna. Entre elas figuravam “Estatuinha” (“Se a mão livre do negro tocar na argila/ o que é que vai nascer?/ Vai nascer pote pra gente beber/ nasce panela pra gente comer/ nasce vasilha, nasce parede/ nasce estatuinha bonita de se ver”)⁴³, e “Roda” (“Quem tem dinheiro no mundo/ quanto mais tem, quer ganhar/ e a gente que não tem nada/ fica pior do que está/ Seu moço, tenha vergonha/ acabe a descaração/ deixe o dinheiro do pobre/ e roube outro ladrão”)⁴⁴, que seriam cantadas por Heliana Jatene.⁴⁵

No elenco de atores, declamadores e cantores encontravam-se, em grande medida, as mesmas pessoas que frequentavam aquelas reuniões literomusicais. O espetáculo era uma forma de esses jovens artistas manifestarem criticamente o seu descontentamento diante do quadro político-institucional do país depois do golpe de 1964. Tanto que, de acordo com seu idealizador, a maioria das canções comportava esse fundo crítico, acrescido de uma *performance* teatral bastante insinuante. No movimento final do *show*, por exemplo, um personagem vestido de estátua da liberdade desfazia-se de sua indumentária e rasgava um simulacro da tábua das leis, enquanto se ouvia o coro declamar alguns trechos da Declaração Universal dos Direitos do Homem, das Organizações das Nações Unidas (ONU), datada de 1948.⁴⁶

Na noite de estreia, prevista para o Teatro São Cristóvão, situado na Av. Magalhães Barata, o evento foi vetado pela polícia federal e José Maria de Vilar Ferreira permaneceu aproximadamente 24 horas detido no comando do Exército, na Praça da Bandeira, suspeito de subversão. Galdino Penna conta que não chegou a ser preso porque

⁴³ “Estatuinha” (Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri). LP *Arena conta Zumbi*, Fermata, 1968.

⁴⁴ “Roda” (Gilberto Gil e João Augusto), Gilberto Gil. LP *Louvação*. Philips, 1967.

⁴⁵ Cf. FERREIRA, José Maria de Vilar. Entrevista concedida ao autor. Belém, 1. mar. 2012.

⁴⁶ *Idem*.

foi alertado sobre a ação policial um pouco antes.⁴⁷

Apesar disso, sem a totalidade de seus componentes, parte do espetáculo foi apresentado no teatrinho da União Acadêmica Paraense (UAP) – um pequeno palco de madeira construído pela diretoria do Departamento de Arte Popular (DAP), no quintal da sede dessa instituição, destinado as suas programações artísticas e culturais –, para uma plateia reduzida que conseguiu driblar a vigilância policial. A estratégia usada foi aguardar os intervalos da passagem da viatura da polícia para entrarem naquele prédio: “quando o jipe passava a gente entrava” – e assim “nós começamos o *show*”.⁴⁸

Esse episódio pôs em evidência a inquietação dos poetas e compositores paraenses naquela conjuntura repressiva. Afinal, como comentou o médico e compositor Alfredo Oliveira, um privilegiado observador participante desse evento, de todo modo, “era melhor sofrer cantando do que calado”.⁴⁹ Assim, essa experiência, mesmo diante de tantos atropelos, impulsionou o mesmo grupo de artistas a preparar, no primeiro semestre de 1967, um novo espetáculo literomusical denominado *Os menestréis*.

A organização ficou a cargo do poeta e acadêmico de Direito Rosenildo Franco, que, na época, também era responsável pela coluna “Página Literária”, do jornal *O Liberal*. Como uma espécie de agitador cultural, ele abriu esse espaço na imprensa local para a discussão e apresentação da nova ou, como costumava dizer, da “novíssima” poesia paraense. Nele foram publicados alguns de seus próprios poemas e de jovens poetas como Carlos Queiroz, Walter Freitas, José Arthur Bogéa, José Maria de Vilar Ferreira, cujos nomes, em 1968, fizeram parte da coletânea *Cantação*.⁵⁰ *Os Menestréis*, como pretendiam a coordenação e os seus participantes, foi uma mostra do que esse grupo de jovens vinha produzindo em termos poéticos e musicais.

Diferentemente do *Show da verdade com cantoria e razão*, composto todo ele de um repertório musical recortado por canções conhecidas nacionalmente, a grande novidade

⁴⁷ Cf. PENNA, Galdino. Entrevista concedida ao autor. Belém, 22 mar. 2012.

⁴⁸ JATENE, Heliana *apud* COSTA, Tony Leão da. *Música do Norte*, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁹ OLIVEIRA, Alfredo. *Ritmos e cantares*, *op. cit.*, p. 265.

⁵⁰ O projeto *Cantação*, na verdade, deslanchou logo após o sucesso d’*Os Menestréis*. No segundo semestre daquele ano, a “Página Literária” noticiava que o poeta Gengis Freire estava “dando os últimos retoques em sua esperada antologia”, que iria englobar “trabalhos poéticos da nova geração paraense”, citando os nomes já mencionados. *O Liberal*. Belém, 17 out. 1967, 2. cad., p. 4.

d’*Os Menestréis* foi ter sido projetado como um canal de divulgação da produção autoral desses novos artistas.⁵¹ Constituiu-se, assim, em uma importante estratégia de formação de plateia para o que eles estavam fazendo, tendo em vista a carência de lugares dessa natureza nos setores públicos e privados ou ainda na programação diária dos principais meios de comunicação de massa da cidade, como a Rádio Clube do Pará e a Rádio e TV Marajoara.

A decisão do Secretário de Educação e Cultura, Acyr Barros Ferreira, de não permitir a exibição do grupo no Teatro da Paz, a mais tradicional casa de espetáculos de Belém, evidenciava tal dificuldade. No seu entendimento, o grupo d’*Os Menestréis*, “em que pese ser constituído de jovens entusiastas e interessados, alguns até de nível cultural que honra a juventude da terra”, não tinha a “projeção suficiente” para se apresentar naquele palco.⁵² Em resposta, o vereador Fernando Velasco, do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), tomou da tribuna da Câmara para protestar contra a “inconcebível” atitude de um secretário de Cultura, que, na sua avaliação, deveria incentivar a produção artística do estado e não opor-se “a todas as manifestações de cultura de nossa juventude”.⁵³

Para alguns colonistas dos jornais de grande circulação no município, esse episódio dava a dimensão da falta de incentivo oficial para aquilo que se produzia de mais “moderno” em termos poéticos e musicais em Belém.⁵⁴ Outros argumentavam que a proibição apenas confirmava uma tentativa do secretário de Cultura de garantir a manutenção da tradicional aura aristocrática do Teatro da Paz, ao colocá-lo como algo “inatingível pela cultura regional”.⁵⁵

A isso tudo, somavam-se os obstáculos enfrentados para execução de composições autorais nos espaços privados. Vale a pena abrir um parêntese para esclarecer

⁵¹ Essa foi a forma de “apresentar as nossas músicas”, recorda Galdino Penna, alegando que naquele tempo “não tinha movimento musical dos compositores daqui”. PENNA, Galdino, *op. cit.*

⁵² É uma tristeza, tudo isso. *A Província do Pará*, Belém, 29 abr. 1967, 1. cad., p. 5.

⁵³ Vereador critica Acyr que recusou o Teatro da Paz para “Os Menestréis”. *Idem*, Belém, 28 abr. 1967, 1. cad., p. 4.

⁵⁴ “Os Menestréis” vão mostrar ao público o que há de moderno em música e poesia no Pará. *Idem*, 6 maio 1967, 2. cad., p. 6.

⁵⁵ “Os Menestréis”. *O Liberal*, Belém, 18 maio 1967, p. 6.

melhor qual era o cenário artístico da época. Nos chamados “clubes sociais”⁵⁶, situados nos bairros centrais da cidade, como Assembleia Paraense, Pará Clube, Automóvel Clube, Clube do Remo e Bancrévea, frequentados majoritariamente por estratos médios e altos da sociedade belenense, predominava a preferência pelas apresentações ao vivo de conjuntos e orquestras. Entre as mais cotadas estavam as orquestras de Orlando Pereira, de Guiães de Barros e a de Alberto Mota e seu Conjunto, formadas, em geral, à base de piano, guitarra elétrica, baixo, percussão e metais (pistom, *sax*), tendo à frente seus *crooners* ou *ladys crooners*, quase sempre muito admirados pela audiência. Tocava-se e cantava-se um pouco de tudo, do repertório nacional ao internacional, indo do samba ao *jazz*, do frevo ao bolero, passando pelas suas variantes – samba-jazz, sambolero, samba-canção etc. –, com os quais esquentavam os eventos sociais promovidos naqueles clubes durante o ano⁵⁷, especialmente nos períodos festivos, como no carnaval, na quadra junina e no círio de Nossa Senhora de Nazaré, em outubro.

Além das orquestras locais, as diretorias desses clubes buscavam brindar os seus associados com manutenção de um fluxo relativamente contínuo de “cartazes” da música popular brasileira. Por seus salões passaram, entre outros, Nora Ney, Jorge Goulart, Elizete Cardoso, Jerry Adriani, Elis Regina, Roberto Carlos, Nara Leão, Baden Powell e Caetano Veloso. Muitos deles também participaram das promoções realizadas pelas rádios e emissoras de televisão da cidade nos anos 1960. A Rádio e a TV Marajoara, por exemplo, filiadas aos Diários Associados de Assis Chateaubriand, garantiam uma programação anual na qual desfilava, num auditório com capacidade para quase 700 lugares, o *cast* da Rádio Nacional e outras emissoras.

Era de se esperar que a canção popular produzida pelos novos compositores paraenses não desfrutasse de maior espaço na grade de programação das emissoras. Pouco ou nada do que compunham era veiculado no rádio. O jornalista Fernando Jares Martins,

⁵⁶ Na classificação socioespacial do circuito festivo da cidade, esses ambientes “elegantes” contrastavam, desde a década de 1950, com os “clubes suburbanos”, localizados nas áreas periféricas, onde ritmos como mambo, merengue, bolero, samba, samba-canção e canções românticas eram majoritariamente ouvidos. Cf. COSTA, Antonio Maurício Dias da. Festa e espaço urbano: meios de sonorização e bailes dançantes na Belém dos anos 1950. *Revista Brasileira de História*, v. 32, n. 63, São Paulo, 2012.

⁵⁷ Para se ter uma ideia dessa diversidade, ouvir Alberto Mota e seu conjunto. LP *Voa meu samba – Alberto Mota e seu conjunto*. Polydor, 1961 (todas as faixas desse disco encontram-se disponíveis para audição no site <http://www.youtube.com/watch?v=GiV_II4QTUc&list=PLEEBA506ADB701482>. Acesso em 12 mar. 2013), *idem*, LP *É pra dançar...ou mais*. Polydor, 1963; e *idem*, LP *Top-set*. Polydor, 1966.

ex-funcionário da Rádio Clube do Pará, recorda que os programas musicais iam ao ar diariamente e contavam com a participação de músicos e cantores locais na execução de clássicos da música internacional ou de sucessos nacionais.⁵⁸

Essa situação só começou a mudar mais efetivamente após a realização dos festivais de música em Belém, no final dos anos de 1960. Fernando Jares e Rosenildo Franco, que dividiam a apresentação de programas como “Sábado 15:30” e “Sinal vermelho”, passaram a divulgar as criações desses jovens artistas, introduzindo na programação diária da Rádio Clube do Pará a audição de canções gravadas por ambos, em fita K-7, durante aqueles eventos.⁵⁹

Antes disso, porém, ainda que timidamente, eles haviam principiado a mostrar seus talentos em programas televisivos. A TV Marajoara, por exemplo, fundada em 1961, acolheu, aos poucos esses representantes da canção popular moderna em Belém na agenda de seus programas de variedades como “PT Show”, “Pierre Show” e “Domingo depois das nove”. Em meio às entrevistas, às enquetes, ao noticiário, havia sempre um momento musical reservado para um convidado especial. Fernando Jares, que, quando jovem, “tinha um grande fascínio pela televisão”, recorda-se da apresentação de José Guilherme de Campos Ribeiro no programa “Domingo depois das nove”, ancorado pelo seu primo Roberto Jares. Dizia ele: “eu me lembro bem de ter visto o De Campos com algumas moçoilas da nossa melhor



Imagem 7: De Campos Ribeiro (ao violão), ao lado de Roberto Jares, no programa “Domingo depois das nove” (s./d).

no programa “Domingo depois das nove”, ancorado pelo seu primo Roberto Jares. Dizia ele: “eu me lembro bem de ter visto o De Campos com algumas moçoilas da nossa melhor

⁵⁸ Essa abertura, verificada desde fins da década de 1950, foi da maior importância na carreira profissional de cantores como Ary Lobo e Walt Ramôa, que conquistaram algum prestígio local e projeção nacional interpretando valsas, baiões, boleros, sambas e canções românticas. Cf. COSTA, Antonio Maurício Dias da. Cantores paraenses e mercado musical brasileiro: rádio, memórias, carreiras e performances – 1940 a 1970. *História e Cultura*, v. 2, n. 3, Franca, 2013.

⁵⁹ Cf. MARTINS, Fernando Jares. Entrevista concedida ao autor. Belém, 10 abr. 2013. Esse jornalista mantém o blog intitulado *Pelas ruas de Belém*, acessível no endereço <<http://pelasruasdebelem.zip.net>>, direcionado para a narrativa de histórias passadas e presentes, ouvidas e vivenciadas ou não por ele na cidade. Aí ele dá sua versão de alguns fatos aqui narrados.

sociedade a cantar bossa nova [...] aquilo era uma novidade, as pessoas não sabiam ainda o que era e ele ainda explicava o que era bossa nova”.⁶⁰ Tal imagem se aproxima do instantâneo registrado na época (Imagem 7) de uma das aparições daquele músico nesse programa.

O “Pierre Show” foi, sem sombra de dúvida, o mais bem estruturado programa de auditório da televisão paraense naquele momento. Ia ao ar nas noites de domingo, transmitido diretamente do amplo auditório da TV Marajoara, dividido em seis cenários com decorações e funções específicas como para entrevistas, apresentações musicais (onde ficava o conjunto de Guilherme Coutinho), bate-papos informais com convidados e a divulgação de eventos sociais. Nele se realizavam concursos musicais para a “eleição do melhor cantor paraense” e a “apresentação de conjuntos musicais que estavam sendo descobertos”.⁶¹ Ele também recebeu em seus palcos, além de José Guilherme de Campos Ribeiro, compositores como Paulo André Barata, Tânia Mara Ribeiro, Conceição Chermont e Pedro Paulo Medeiros.

Fechado este longo parênteses, retomo o fio dessa história para reforçar que um dos primeiros obstáculos a serem vencidos pelos idealizadores e integrantes d’*Os Menestréis* era encontrar uma saída para minimizar o problema da falta de espaço e de público para a apresentação de suas produções. É bem verdade que as portas não estavam totalmente fechadas para eles, mas mesmo em suas aparições públicas nos programas de auditório televisivos, a plateia e os apresentadores esperavam deles a interpretação de canções já conhecidas no cenário musical brasileiro, em particular no estilo bossa nova, samba ou, mais tarde, aquelas que ganhavam popularidade graças aos festivais de música popular.

Isso tornava a tarefa deles ainda mais desafiadora. Daí a relevância d’*Os Menestréis*, que, a julgar pelos comentários que circularam nos meios intelectuais e jornalísticos locais, foi coroado de sucesso. É provável que, além do reconhecido talento dos artistas participantes, o entrevero com o chefe da pasta da Cultura estadual, ao ser

⁶⁰ *Idem, ibidem.*

⁶¹ BELTRAN, Pierre. Tudo bem, tudo bom, mas encerrarei o programa para almoçar um... In: PEREIRA, José Carlos (org.). *Memória da televisão paraense e os 25 anos da TV Liberal*. Belém: Secult/Organizações Rômulo Maiorana, 2002, p. 72.

divulgado na imprensa, tenha contribuído para aumentar a expectativa em relação ao evento quando este, enfim, pôde ser realizado no auditório do Colégio Nazaré em 6 de maio de 1967. Para um cronista do jornal *A Província do Pará*, aquela foi uma noite que “se viveu pelo espírito, com alegria e entusiasmo incontidos”, com uma porção de “gente que sabe apreciar o bom, que sabe render culto ao belo”, comprovando que em Belém “existe, realmente, uma juventude consciente, estudiosa, culta, merecedora do nosso estímulo e da nossa admiração”.⁶²

O recital foi composto de vinte e duas apresentações, entre declamações poéticas e audições musicais. Entre os participantes, parte deles *doubles* de poetas e compositores, estavam João de Jesus Paes Loureiro, Pedro Galvão de Lima, José Maria de Vilar Ferreira, Annamaria Barbosa Rodrigues, Rosenildo Franco, Carlos Queiroz, Mônica Djali, Walter Pinheiro, José Arthur Bogéa. Foram executadas, entre outras, as canções “Rosa rubra” e “Preamar”, de Rui Barata e Paulo André Barata, “Barco ‘Liberdade’”, deste com Pedro Galvão de Lima, “Canto de Exu”, de Tânia Mara Botelho, “Ode a um infante qualquer”, de Marily Velho, “Elegia para uma ninfa azul”, de José Dias Filho e Rosenildo Franco, “Tempo de amar”, de José Guilherme de Campos Ribeiro, “Marcha-rancho para tua volta”, de Maria de Nazaré Pio dos Santos (Nana), “Primavera 2000” e “Serenata para donzela”, de José Maria de Vilar Ferreira, “Canção partindo à beira do rio”, feita por este em parceria com João de Jesus Paes Loureiro, que assinou ainda “Barco branco barco”. Cléodon Gondim, Nana, Jayme Chaves, Heliana Jatene, Hilau Freire e Sant-Clair ficaram responsáveis pelas declamações e interpretações musicais.⁶³

A segunda versão do espetáculo ocorreu em junho de 1968, sob o clima de agitações e de mobilizações contrárias à ditadura que tomaram conta dos meios estudantis por todo o país em resposta ao assassinato do estudante Edson Luis. O recital dessa vez teve lugar no palco do Palace Teatro. Ele não obteve a mesma repercussão na imprensa local, se comparada à primeira edição. Provavelmente o ambiente político tumultuado daquele ano – num momento em que as aglomerações de estudantes universitários e secundaristas geravam certo receio das autoridades civis e militares, notadamente das

⁶² “Os Menestréis”, *op. cit.*

⁶³ Cf. “Os Menestréis” vão mostrar ao público o que há de moderno em música e poesia no Pará, *op. cit.*

comunidades de informação e de segurança⁶⁴ – contribuiu para que a direção e os colonistas dos jornais agissem com maior cautela na divulgação de um acontecimento dessa natureza. A despeito do adverso contexto, o público compareceu e as apresentações alcançaram excelente receptividade.

Na leitura do poema *Epístola sobre Edson Luis Lima Souto*, por exemplo, o autor, João de Jesus Paes Loureiro, fez o que nunca havia feito antes. Ao findar a recitação, confessou ele, “as pessoas aplaudiram tanto que eu tive que repetir a leitura do poema; nunca isso tive depois na minha vida, um bis por um poema, entende?”⁶⁵

*PODERIA ter sido nosso amigo...
Poderia ter sido nosso irmão.
Poderia ter sido nosso filho.
Poderia ter sido.
Poderia ter.
Poderia.
Poderia ser e foi.
Após o seu martírio
transmudou-se
em nosso filho, nosso amigo,
nosso irmão.
O seu nome foi Edson
e poderia ser Antônio, ou Flávio,
ou Bento,
antes que a lâmina da bala
decepassse
a sua, agora, irremida infância...*⁶⁶

A maneira trágica como aquele estudante secundarista teve a sua vida ceifada pelas forças repressivas no Rio de Janeiro, estopim de tantas mobilizações, levou a plateia, grande parte também participante desses protestos, a uma espécie de catarse diante da expressão poética do traumático episódio. Isso deixava entrever as estreitas relações entre arte e política nos encontros organizados por esse grupo de jovens artistas paraenses.

Chega-se à conclusão de que, por tudo isso, *Os Menestréis* foram, a um só tempo,

⁶⁴ As “comunidades de informação e de segurança” formavam o grupo repressivo que controlava as ações de espionagem e a polícia política por todo o país, em várias esferas militares e civis, sob a batuta de militares “linha dura”. Acabaram se transformando rapidamente “na ‘voz autorizada’ do regime, situando-se como guardiões dos fundamentos da ‘Revolução’”. Cf. FICO, Carlos. “Prezada censura”: cartas ao regime militar. *Topoi: Revista de História*, v. 3, n. 5. Rio de Janeiro, dez. 2002, p. 260.

⁶⁵ LOUREIRO, João de Jesus Paes *apud* COSTA, Tony Leão da, *op. cit.* 24.

⁶⁶ LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Epístola sobre Edson Luis Lima Souto*. In: *Obras reunidas: poesia II*. São Paulo: Escrituras, 2001, p. 299.

uma resposta possível às limitações impostas por uma cultura musical predominantemente voltada para a escuta de sucessos nacionais e internacionais, veiculados nos meios de comunicação disponíveis em Belém, e às pressões de agentes da repressão, para os quais o artista era um subversivo em potencial e, assim, deveria ser vigiado e silenciado. O engajamento no projeto por si já revelava uma forte conotação política, entendida não apenas em termos estritamente político-partidários, mas igualmente como uma tomada de posição diante dos limites e das coerções conjunturais, uma atitude consciente com a qual partiam para o enfrentamento da situação, na tentativa de alargar seus espaços de liberdade de expressão e de criatividade artística e com vistas à ampliação do público.

O caráter participante que se procurou imprimir ao trabalho artístico a partir de *Os Menestréis* se desdobrava, no geral, em duas formas de crítica. De um lado, como será demonstrado no próximo capítulo, os jovens engajados nesse projeto se preocupavam em encontrar uma feição própria para a música popular produzida em Belém, abarcando a incorporação de aspectos concernentes à musicalidade e ao modo de vida local. Por outro lado, como se verá aqui, trataram de criticar a realidade vivida, principalmente no que se refere aos cerceamentos às liberdades individuais e coletivas. Além desses *shows* literomusicais, os festivais de música popular se tornaram importantes espaços de circulação desse recado.

2. Festivais de música em Belém: produção e ampliação da escuta da canção popular

Os festivais de música popular realizados em Belém, em fins dos anos 1960 e início dos 1970, assumiram a função de verdadeiros laboratórios de experimentação musical para os novos compositores paraenses. Seguiu-se, em regra, a fórmula já consagrada nos certames competitivos nacionais organizados pelas grandes emissoras de televisão do país, a TV Excelsior, a TV Record e a TV Globo⁶⁷, marcada pela oferta de premiações em dinheiro, troféus, passagens aéreas ou pela possibilidade de gravação para os compositores, bem como para as canções vencedoras. A atmosfera de competitividade

⁶⁷ Sobre a dinâmica organizacional e as controvérsias que envolveram esses festivais, ver MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.

contribuía para aguçar as rivalidades e as estratégias composicionais para vencer e dividia o público que lotava os recintos onde esses concursos se desenrolavam, manifestando-se por meio de gritos, de vaías e de aplausos a cada exibição.

Todavia, os festivais paraenses apresentaram características particulares distintas dos do Sudeste. Se a organização dos eventos nacionais esteve, do início ao fim, associada a claros objetivos comerciais, patrocinados que foram por canais de televisão e empresas da indústria fonográfica, os certames ocorridos em Belém atenderam a outra ordem de interesses.

Isso não significa, de modo algum, que as preocupações com dividendos materiais estivessem totalmente ausentes, tanto para os compositores que participavam desses eventos como para as agências que os apoiavam. O que se pretende sublinhar é que elas não foram os motores desses festivais de música. Entre altos e baixos, eles tiveram, na opinião de muitos, certa importância na vida musical da cidade. Do ponto de vista dos compositores, esses festivais propiciaram condições para a circulação social de suas produções e a ampliação da escuta da canção popular. Eles poderiam servir de trampolim na escalada profissional para vários deles e, ainda, alimentaram seus horizontes de expectativas e mantiveram acesas as esperanças, ainda que remotas, de inserção na indústria fonográfica.

Naquele período, o que se observou foi a existência de dois momentos diferenciados dos festivais de Belém. No primeiro ciclo, compreendido entre os anos de 1967 e 1969, a iniciativa partiu majoritariamente de associações estudantis e de compositores e intérpretes, considerada a pouca ou quase nenhuma subvenção recebida quer de órgãos governamentais quer de empresas privadas.

Esse foi o caso do I Festival de Música Popular Paraense (I FMPP), de 1967, promovido pela Associação Camilo Montenegro Duarte, integrada pelos alunos da Faculdade de Direito da UFPA, do I Festival da Música Popular da Amazônia (I FMPA), realizado pela Casa da Juventude (Caju), em 1968, e do I Festival Paraense da Canção Popular (I Fespa), de 1969, uma promoção dos acadêmicos de Farmácia, Biologia e Enfermagem da UFPA. Ressalte-se que alguns projetos de festival sequer saíram do papel em razão das dificuldades financeiras para a sua concretização, como o I Encontro da

Canção do Norte (I Encante), idealizado, em 1968, pela recém-fundada Associação Paraense de Compositores, Letristas e Intérpretes (Apcli).

O III Festival Universitário de Música Popular-Seção Norte (III Fumb-Norte) promovido em julho de 1970 pelo Departamento Municipal de Turismo com apoio da TV Marajoara, sob a orientação da TV Tupi, inaugurou o segundo ciclo de festivais, caracterizado pela organização e financiamento de instituições estatais. Nessa esteira viriam o I Festival Estudantil da Canção (I FEC), patrocinado em 1971 pela Fundação Educacional do Estado, e o I Festival de Música e Poesia Universitária do Pará (I Fempup), levado a efeito em 1974 pelo Diretório Central dos Estudantes da UFPA, com o auxílio da reitoria.

Nos eventos aqui estudados, observa-se que, diferentemente do que ocorreu nos seus congêneres nacionais, eles mantiveram certo equilíbrio entre o caráter de “fórum” de debates políticos e culturais e o de “feira” de novidades musicais⁶⁸, servindo, para a maioria dos músicos, como um dos poucos lugares abertos à divulgação de sua arte e de seu posicionamento político. Isso porque, ao contrário dos centros economicamente hegemônicos, onde se concentravam as principais gravadoras do país, Belém não dispunha de empresas dotadas de recursos técnicos e financeiros suficientes para a edição e distribuição de discos em âmbito local ou nacional. O máximo a que se poderia aspirar era a gravação (amadora na maioria dos casos) em fita K-7 para a divulgação em emissoras de rádio e televisão locais, a exemplo do que fizeram os jornalistas Fernando Jares e Rosenildo Franco. Resulta daí chegarem até nós um número muito reduzido de registros fonográficos das composições apresentadas nesses festivais, restando alguma informação sobre elas nas páginas dos jornais e na memória de seus criadores.

Nada disso, porém, deve nos levar a ignorar a efervescência dos festivais em Belém. Embora não seja objetivo dessa pesquisa abordá-la exaustivamente, importa, aqui, focá-la como momento significativo da ampliação da escuta da música popular produzida em terras paraenses. De igual modo, a era dos festivais funcionará como espaço de

⁶⁸ No âmbito nacional, esse relativo equilíbrio foi rompido, a partir de 1968, em função da crescente racionalização da indústria fonografia e do peso que as gravadoras passaram a adquirir na organização e na seleção das canções e intérpretes, alguns deles ligados aos seus *casts* de compositores e de intérpretes. Cf. NAPOLITANO, Marcos. O fantasma da máquina: “a instituição MPB” e a indústria cultural. In: “*Seguindo a canção*”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

apresentação de soluções estéticas encontradas pelo cancioneiro local, em especial no que se refere à atitude participante impressa nas composições e nos diálogos em torno da definição da música popular brasileira com iniciais maiúsculas.

2.1. O primeiro festival: experimentação e engajamento

O I Festival de Música Popular Paraense (I FMPP) aconteceu em 14 de setembro de 1967. Os registros fotográficos do evento confirmam a grande afluência do público, que lotou as dependências do Ginásio Serra Freire, do Clube do Remo, em Belém. Ele viria a consagrar a atitude de renovação musical iniciada pelos integrantes d'*Os Menestréis*, ao conquistarem a atenção e a aceitação do júri e da audiência, obtendo os três primeiros lugares.

A iniciativa do festival partiu da Associação Camilo Montenegro Duarte, que congregava alunos da Faculdade de Direito, da UFPA. Ela tinha à frente o acadêmico Rosenildo Franco, um dos principais articuladores do evento. O festival fazia parte da programação desenvolvida pela associação com o propósito de capitalizar os cofres da instituição visando à formatura dos alunos concluintes. Contou com a colaboração da Rádio e da TV Marajoara, filiadas aos Diários Associados, responsáveis pela divulgação.

Cerca de 100 canções foram inscritas, número expressivo para os padrões locais, das quais foram selecionadas 15 para a grande final. Não houve eliminatória. Todas elas passaram pelo crivo de 15 jurados, entre eles Billy Blanco, presidente da mesa, Waldemar Henrique, Nivaldo Santiago, Gilberto Chaves, Pedro Galvão de Lima, Rosenildo Franco e Isidoro Alves. E concorriam aos troféus Uirapuru de Ouro, Uirapuru de Prata e Uirapuru de Bronze, a serem ofertados aos três primeiros lugares, além de passagens aéreas, no trecho Belém-Rio de Janeiro-Belém, e a possibilidade de gravação de um compacto com a canção vencedora pela Companhia Brasileira de Discos (CBD).

Nas páginas de *A Província do Pará* o festival foi celebrado como a primeira grande manifestação pública do que de melhor se criava em Belém na área musical. Para o responsável pela coluna “Crônica do Dia”, ele era um acontecimento para ser “inscrito com

letras de ouro na história da cultura, da inteligência, de nossa terra”⁶⁹, porque reunia uma mocidade talentosa a encher de orgulho o “povo” paraense. O jornal também informava o número de inscritos, os adiamentos ocasionados por problemas financeiros e logísticos para a vinda de Chico Buarque e, a todo momento, convocava o público a se fazer presente.⁷⁰

Na finalíssima não faltou o “clima de festival” (Imagem 8). As torcidas que se espremiavam nas arquibancadas do ginásio, como lembrou Alfredo Oliveira, “não paravam de manifestar as suas preferências através de exposição de faixas e cartazes, da algazarra de gritos e assobios”.⁷¹ Logo após a apresentação das músicas concorrentes⁷², enquanto o júri

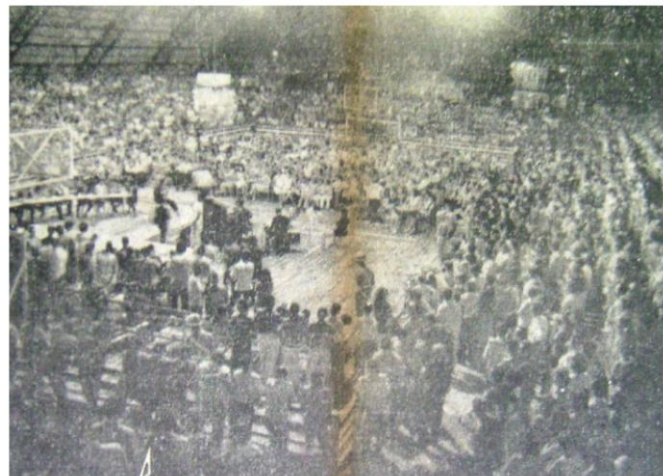


Imagem 8: Ginásio Serra Freire durante a final do I Festival de Música Popular Paraense. 14 set. 1967.

contabilizava os votos, Chico Buarque de Holanda, o ilustre convidado da noite, então um jovem músico consagrado pela crítica e pela audiência nacionais, fez o público delirar interpretando, entre outras, “A banda” ao violão, canção com a qual se notabilizara ao vencer o festival da TV Record, de 1966.

⁶⁹ Festival: expressão de inteligência e cultura. *A Província do Pará*, Belém, 6 set. 1967, 1. cad., p. 5.

⁷⁰ Adiado para o dia 6 de setembro o I Festival de Música Popular Paraense. *Idem*, 24 ago. 1967, 1. cad., p. 5; Festival de música termina hoje com a participação de Chico. *Idem*, 6 set. 1967, 1. cad., p. 5, 1. Festival da Música Paraense. *Idem*, Belém, 12 set. 1967, 2. cad., p. 3.

⁷¹ OLIVEIRA, Alfredo. *Ritmos e cantares*, op. cit., p. 295.

⁷² De acordo com os jornais, a ordem de apresentação foi a seguinte: “Canção de bem querer” (Paulo André Barata e Ruy Barata), Heliana Jatene, “Tempo de amar” (De Campos Ribeiro), Cléodon Gondim, “Manhã de primavera” (Tânia Mara Botelho e Annamaria Barbosa Rodrigues), Juarez Assunção, “Ave Maria no mar” (Valmik Mendonça), Elizabeth Lucena, “Cantiga do tema feliz” (De Campos Ribeiro e Miguel Cohen), Juarez Assunção, “Serenata para donzela” (José Maria de Vilar Ferreira), Cléodon Gondim, “Chegada de amigo” (José Maria de Vilar Ferreira), “Fim de carnaval” (Paulo André Barata e João de Jesus Paes Loureiro), Cléodon Gondim, “Das chuvas de Belém” (Marily Velho), Emanuel Ramalho, “Vale a pena sorrir” (José Herbert Câmara), “Encontro com a paz” (Eurídice Lobato e Luiz Dillon), “Canção morta de amor” (Tânia Mara Botelho e João de Jesus Paes Loureiro), Juarez Assunção, “Unificação” (Simão Jatene e Dennys), Cléodon Gondim, “Primavera 2000” (José Maria de Vilar Ferreira), Cléodon Gondim e “Preamar” (Paulo André Barata e Ruy Barata), Heliana Jatene. Cf. *A Província do Pará*, Belém, 14 set. 1967, 2. cad., p. 8.

A grande vencedora foi “Fim de carnaval”, de Paulo André Barata e João de Jesus Paes Loureiro, seguida de “Tempo de amar”, de José Guilherme de Campos Ribeiro, e “Preamar”, de Paulo André Barata e Ruy Barata, todas apresentadas anteriormente n’*Os Menestréis*. Pai e filho receberam ainda menção honrosa pela música “Canção de bem querer”. Os ganhadores, no entanto, não tiveram concretizado o prometido registro fonográfico, fato que se repetiria, infelizmente, em eventos do gênero ocorridos até meados da década de 1970.

Com base no noticiário dos jornais, pode-se perceber que essas músicas, de maneira geral, expressaram-se criticamente frente à situação política e socioeconômica do Brasil. Elas, de certa forma, pareciam confirmar a tese de Carlos Sandroni segundo a qual a canção popular, então em processo de institucionalização, servia como uma espécie de “senha de identificação político-cultural”⁷³ no meio artístico brasileiro. Afinar-se com o conjunto relativamente heterogêneo que se enquadrava nessa proposta musical significava ainda firmar um compromisso com o seu tempo, como pensador e formador de opinião. Ou por outra:

*O compositor popular passou a operar criticamente no processo de composição, fazendo uso da metalinguagem, da intertextualidade e de outros procedimentos que remetem a diversas formas de citação, como a paródia e o pastiche. E, ao estender a atitude crítica para além dos aspectos formais da canção, o compositor popular tornou-se um pensador da cultura.*⁷⁴

Essa atitude participante converteu os festivais em verdadeiros “fóruns” de discussão sociocultural e política, e colaborou simultaneamente para demarcar as supostas “fronteiras culturais” com as quais se buscava delimitar os pontos de distanciamento de outras manifestações musicais do período. Afinal, os compositores que adotavam uma atitude semelhante não estavam sozinhos na corrida pela conquista da preferência do público jovem em Belém.

Moviam-se, no mesmo espaço urbano, diversos conjuntos de iê-iê-iê, como *Os Orientais*, *Os Hippies*, *Os Incas*, *The First*, *Os Nobres*, *Os Leopardos* e *As Musas*. Eles

⁷³ SANDRONI, Carlos, *op. cit.*, p. 29.

⁷⁴ NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 21.

costumavam se apresentar nas tertúlias, nos bailes de clubes frequentados por parte dos jovens de classe média e alta da cidade, como a Assembleia Paraense, o Clube do Remo ou o Bancrévea. Um dos mais divulgados na imprensa local foi *The Kings*, formado, à época, por Adelermo Júnior, Roberto Freitas, José Bernardo e João Moreira, todos estudantes secundaristas.

A julgar pelo instantâneo de uma de suas aparições no programa “Pierre aos domingos”, na TV Marajoara (Imagem 9), seus integrantes assumiram uma *performance* semelhante à dos *Beatles* no início de carreira. Mantinham uma formação à base de guitarra, violão, contrabaixo e bateria e uma interpretação musical na qual dois vocalistas dividiam a função



Imagem 9: *The Kings* no auditório da TV Marajoara. 31 jan. 1968.

principal, acompanhado do coro dos demais, em meio a evoluções de seus instrumentos de cordas. O modo de se vestirem e os cortes de cabelo, à maneira dos rapazes de Liverpool, completava a fórmula.⁷⁵

Uma ponderável parcela dos jovens compositores identificados com a música popular brasileira por vezes mal disfarçava sua repulsa ao que considerava mera imitação distorcida dos *Beatles* pelos músicos do iê-iê-iê. É bem verdade que Paulo André Barata até hoje não esconde a admiração por essa banda inglesa e lembra que, ao ouvir pela primeira vez o LP *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*, ficou impressionado com a notável qualidade harmônica do disco, apesar de ser produzido com recursos técnicos limitados, em não mais do que quatro canais.⁷⁶ Nem por isso os compositores de Belém sintonizados com a MPB toleravam o caráter mimético e “alienado”, como então se dizia,

⁷⁵ “The Kings” – O melhor conjunto jovem do Pará vai gravar. *A Província do Pará*, Belém, 31 jan. 1968, 2. cad., p. 3.

⁷⁶ BARATA, Paulo André. Entrevista concedida ao autor, Belém, 25 jan. 2012.

da “rebeldia” de grupos de jovens ligados ao iê-iê-iê.⁷⁷

Essa opinião foi reforçada por dois ilustres convidados do festival: Billy Blanco e Chico Buarque de Holanda. Para o primeiro, compositor que, ao deixar Belém, alcançou êxito no Rio de Janeiro nos anos 1950, inclusive em parcerias memoráveis com Tom Jobim, o iê-iê-iê não passava de uma “dança da moda, passageira como todas as da sua espécie”, abrindo exceção apenas a Roberto Carlos, tido por ele como um “bom compositor”.⁷⁸ Quando questionado sobre o assunto, Chico Buarque, como era de seu feitio, simplesmente não quis entrar em polêmicas, limitando-se a responder que não achava nada, porque acreditava que mais cedo ou mais tarde o *hit* seria “superado e substituído por outro ritmo novo, de procedência alienígena”.⁷⁹

Entre os compositores, jurados e plateia envolvidos com o festival paraense de música popular predominou, evidentemente, a preferência pelo tipo de canção que se afastava dos moldes da jovem guarda. A vitória de um gênero tradicional da música popular brasileira, como a marcha-rancho, vindo a seguir uma composição de formato bossa-novista e outra calcada num ritmo popular incorporado do folclore local sinalizavam nessa direção, sem falar na sua face poética, transitando entre o lirismo de “Tempo de amar” e a crítica política e social de “Fim de carnaval” e “Preamar”. Acrescente-se que “Preamar” foi uma das primeiras experimentações de estilização do carimbó – manifestação cultural muito difundida na periferia de Belém e em cidades do interior do estado, a envolver música, dança e vestimenta próprias.

*Eu vi Mariá, eu vi
Eu vi roncar no mar
A barca suspendeu bandeira, Mariá
Maré tá preamar
Ó vento ligeiro proeiro
Meu pai
O peixe que vem
pra outro já vai
Já vai para outro que nem trabalhou
Ó vento ligeiro
Me conte primeiro
Se Deus me deixou*

⁷⁷ OLIVERIA, Alfredo. *Ritmos e cantares*, op. cit., p. 303.

⁷⁸ Para Billy Branco e Chico Buarque, iê-iê-iê é fase e samba vai resistindo bem. *A Província do Pará*, Belém, 14 set. 1967, 2. cad., p. 8.

⁷⁹ *Idem*.

*Aí, meu mano, meu mano
Proa e vela no mar
Se a morte não me quiser
Eu volto pra Mariá*

Conforme alguns relatos, a melodia foi inspirada no carimbó que um funcionário da UAP, de nome Ramos, costumava cantarolar pelos corredores da sede desse órgão estudantil: “eu vi, Manué, eu vi/ eu vi roncar no mar/ a barca suspendeu bandeira, Manué/ maré tá preamar”.⁸⁰ Tais versos, construídos em linguagem simples, retratavam poeticamente um lance do cotidiano das comunidades pesqueiras do estado, quando o trabalhador lançava-se a sua faina seguindo o chamado da natureza, no momento propício para uma boa pescaria: o tempo da preamar.

Ao substituir a palavra “Manué” por “Mariá”, a canção manteve o efeito sonoro característico da prosódia popular, como era ouvida na cantoria do Sr. Ramos. A temática da atividade pesqueira também permanecia, embora com outros personagens e novo sentido. Notam-se na letra de “Preamar” evidentes sinais de deslocamento conceitual, saindo das relações homem-natureza, presentes nos versos originais, para alojar-se nas tensões das relações homem-homem. Dessa forma, emerge a questão da exploração do trabalho alheio, à medida que o resultado do esforço do pescador ia para as mãos de “outro que nem trabalhou”. Nessa subversão do sentido da canção, o mar, do qual antes o trabalhador tirava o sustento para si e para os seus, mostra-se agora sorrateiro, perigoso, podendo se transformar no próprio calvário desse indivíduo e de tantos outros de igual condição, pondo em risco o seu regresso para a amada que ficou a esperar por ele.

A exploração do trabalhador pesqueiro tematizada em “Preamar” cedia espaço para a crítica da realidade política nacional em “Fim de Carnaval”:

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

⁸⁰ Cf. OLIVEIRA, Alfredo. *Ritmo e cantares*, op. cit., p. 359, e BARATA, Paulo André, op. cit.

*Que o amor seja amor...
Num carnaval de igualdade e cor
De tanta gente a sorrir,
A se dar
De tanto amor
De tanto amar além da dor.
Cobre de cinzas o olhar
Para não chorar,
Se quarta-feira chegar
E eu não te encontrar*⁸¹

A marcha-rancho, de andamento relativamente lento, anunciava o fim dos dias agitados de carnaval, tomado pelo sujeito da canção como um tempo de liberdade, de igualdade, de “tanta gente a sorrir/ a se dar/ de tanto amor/ de tanto amar além da dor”. Seguia uma linha melódica que a aproximava de outra marcha-rancho muito conhecida do público consumidor de música popular brasileira – a “Marcha da quarta-feira de cinzas”, de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes. Isso, aliás, não era mera coincidência. Paulo André declarou, certa vez, que, nesse caso, ele transformou em marcha-rancho uma valsa há muito composta para sua avó, porque ele não teve tempo para atender a solicitação de seu pai, Ruy Barata, para fazer a música para a letra de João de Jesus Paes Loureiro. Essa foi uma experiência diferente, pois, em regra, suas músicas é que, posteriormente, recebiam a versão poética de seus parceiros. A escolha da marcha-rancho foi proposital, porque, além de casar com a rítmica própria da escritura, ele levou em conta o sucesso obtido por Lyra e Vinicius. Então ele pensou: se “colou pro Carlos Lyra vai colar pra mim”.⁸²

A canção vitoriosa no festival apresentava uma crítica sutil ao presente vivido tal qual sentido pelos autores, em que dor e esperança se conjugavam (“canta tua tristeza com cinzas/ que tua saudade queimou”; “que o amor seja amor/ num carnaval de igualdade e cor”) em versos que, ao acusarem o fim da liberdade em tempos de ditadura, convidavam o ouvinte a manter a fé na beleza do mundo e a expectativa na mudança desse quadro de coisas, prenunciando, assim, uma temática cara às canções dos festivais seguintes. Afinal, apesar de tudo, “há sempre amor a se dar/ mesmo se querem negar/ mesmo se querem mentir/ mesmo se querem impedir/ que o amor seja amor”. A música caiu logo nas graças do público, composto em sua maioria por estudantes universitários e secundaristas, sendo

⁸¹ As melhores do festival paraense. *A Província do Pará*, Belém, 17 set. 1967, 4. cad., p. 5.

⁸² BARATA, Paulo André, *op. cit.*

repetida “debaixo de aplausos, pelo cantor Cléodon Gondim”⁸³ e acompanhada por gritos da plateia.

O I FMPP veio, de fato, agitar a vida cultural belenense e cumpriu o objetivo de ampliação da escuta para as composições dos músicos populares locais. Tanto que, depois dele, se tornou mais frequente a realização de festivais do gênero nas tertúlias programadas para o Bosque Rodrigues Alves ou nos clubes da cidade, inclusive emprestando o seu modelo organizacional para festivais de “música jovem”, como eram chamadas as músicas sintonizadas, de alguma maneira, com o rock e o iê-iê-iê.⁸⁴ Outros certames se sucederam e colocaram em evidência a incorporação de determinados aspectos dos debates mais gerais em torno da definição da música popular brasileira diante dos impasses estéticos e ideológicos vivenciados por muitos autores Brasil afora naquele momento em que a repressão corria solta.

2.2. “Cada mão fortalece outra mão”: escutas e recados musicais na canção engajada

O I FMPP despertou também a necessidade de organização dos compositores paraenses. Dela resultou a criação da Associação Paraense de Compositores, Letristas e Intérpretes (APCLI), em 1968, de vida efêmera. A julgar pelos relatos disponíveis, a iniciativa partiu de Ruy Barata, que emprestou sua casa para “sede” da nova agremiação e para as reuniões do grupo de músicos e poetas. De imediato a APCLI idealizou um festival de música popular, ainda impactado pelo sucesso do festival promovido pelos acadêmicos de Direito. No entanto, esse projeto não se concretizou, entre outras coisas, pela total falta de apoio financeiro e logístico.

A despeito disso, a proposta mobilizou muitos compositores, inclusive de outros estados. Em julho de 1968, Carlos Renato Montes Almeida, o Dennys, e José Maria de Vilar Ferreira, apresentando-se como representantes da entidade, compareceram à redação do jornal *A Província do Pará* a fim de divulgarem o festival de música popular em fase de

⁸³ OLIVEIRA, Alfredo. *Ritmos e cantares*, op. cit., p. 295 e 296.

⁸⁴ Cf. *A Província do Pará*. Belém, 4 e 5 fev. 1968, 2. cad., p. 1.

organização pela nova associação. Era o I Encontro da Canção do Norte (I Encante), que, contando com a colaboração dos Diários Associados, tinha a finalidade de promover um grande concurso com a participação de gente de todos os estados que compunham a Amazônia Legal. E, de acordo com informações prestadas pelos organizadores, esse objetivo foi alcançado. Até outubro, os organizadores haviam recebido um montante de quase 500 inscrições e aguardavam ainda as composições de Manaus, São Luiz e de cidades do interior do estado.⁸⁵ Um número altamente expressivo.

O regulamento do I Encante estabelecia regras claras sobre o tipo de música a ser aceito e ofertava ao ganhador o prêmio de NCr\$ 8.000,00. Poderiam ser inscritas canções das “variantes de ritmos genuinamente brasileiros ou quaisquer combinações entre eles, cujo resultado final revele respeito ao ritmo básico”, sendo categoricamente rejeitadas as que, “embora conhecidas na música popular brasileira, contribuam para descaracterizar os ritmos nacionais”.⁸⁶ Ao pé da letra, isso significava alijar da competição aquelas afinadas tanto com a levada *pop* do rock e sua vertente nacional, o *iê-iê-iê*, como as que acentuassem o tempero jazzístico em sua estruturação melódica, ou mesmo as que transformassem tudo isso em uma verdadeira “geleia geral” de sabor tropicalista.

Talvez tanto zelo se explicasse pela tentativa de evitar a verdadeira salada de ritmos que caracterizou o I Festival de Música Popular da Amazônia (I FMPPA), ocorrido meses antes no ginásio Serra Freire. O evento, adiado algumas vezes por conta das agitações estudantis daquele ano⁸⁷, fazia parte da programação de encerramento do Seminário Amazônico patrocinado pela Casa da Juventude (Caju).⁸⁸ Nele não existia restrição alguma quanto à forma cancional, abrindo-se a um leque de tendências diferenciadas, as quais abrangiam os campos musicais da bossa nova ao *iê-iê-iê*. Houve ainda a apresentação de um grupo de carimbó de Curuçá – município do nordeste paraense

⁸⁵ Cf. 1. Encante tem mais de 500 de muitas classes e dos 14 aos 67 anos e Encante tem centenas de músicas inscritas e a maioria é de estudantes. *Idem*, 20 e 21 out. 1968, 1. cad., p. 1 e 2. cad., p. 1.

⁸⁶ *Idem*, 24 set. 1968, 1. cad., p. 3.

⁸⁷ Caju obrigada a adiar outra vez Festival de Música Popular. *Idem*, 7 abr. 1968, 1. cad., p. 10.

⁸⁸ O seminário, segundo seus organizadores, objetivava incentivar a valorização do homem da região, em obediência à recomendação da Encíclica “*Populorum Progressio*”, que tratava do “desenvolvimento pleno do homem”, dos “desequilíbrios” sociais, políticos e econômicos e propunha uma “ação de conjunto a partir de uma visão de todos os aspectos econômicos, sociais, culturais e espirituais”. Daí a programação conter, além do festival de música, exposições de cultura popular, feira, mostra de livros de escritores da Amazônia e exibição dos documentários *O vendedor de pirulitos*, de Pedro Veriano, e *Vila da Barca*, de Renato Tapajós. Cf. Caju fará simpósio da juventude para festejar aniversário de encíclica. *Idem*, 12 mar. 1968, 1. cad., p. 7.

que integra a microrregião do Salgado –, que, sob a coordenação da folclorista Maria Brígido, provocou espanto, risos e aplausos da assistência. O carimbó fez sua *reentrée*, como disse o crítico Lúcio Flávio Pinto, no cenário musical de cidade, chamando a atenção do público para uma música, até então, “semidesconhecida entre nós, paraenses”.⁸⁹

A melhor canção do certame, na opinião de grande parte da plateia e do júri presidido pelo maestro Waldemar Henrique, foi “Equatorial”⁹⁰, de Avelino do Vale e Maria Lúcia Martins, a Lulucha:

*Cada quadrado da rede
Um ano de lero-lero
Sobre vela vale verde
Eldorado amarelo
Salve, salve o visitante
Da cidade flutuante
José não come verdura
Revolução da cultura
Muita terra pouca gente
Chuvas de estrelas cadentes
Linda noite tropical
Turismo de cartão-postal
Eu vou votar no compadre
Nasceu morreu tão pequena
Maria foi pra cidade
Maria virou Madalena
Ela tem dente de ouro
Eldorado esconde tesouro
Do patrão ele é freguês
Viva o nosso freguês
Viva o nosso manganês
Maré levou toda safra
Nós não comemos borracha
Tem mortalhas de tarrafa
Tem garrafas de cachaça
Eu vivo na lei das selvas
Não quero ser vencedor
Eu luto contra o egoísmo
Sou guerrilheiro do amor
Pesqueiro de lua cheia
Cruzeiro do Sul norteia*

⁸⁹ PINTO, Lucio Flávio. Balanço do festival. *Idem*, 23 abr. 1968, 2. cad., p. 2. É provável que o ritmo tenha impressionado um público bem maior, já que estava prevista a gravação do evento pelo Serviço de Divulgação e Relações Culturais (Usis), dos Estados Unidos, e sua retransmissão pelos programas “Voz da América” e “O show é sempre jovem” para ouvintes nacionais, da América Latina e norte-americanos. Cf. Dez músicas finalistas participarão do festival. *Folha do Norte*, Belém, 26 mar. 1968, 1. cad., p. 2.

⁹⁰ O segundo lugar ficou com “Chuva da saudade”, de Simão Jatene e Sérgio Darwich, e o terceiro, com “Pra se amar tão simplesmente”, de José Herbert. Cf. “Equatorial”, de Avelino e Lulucha, a vencedora do Festival de Música Popular. *Idem*, 21 e 22 abr. 1968, 1. cad., p. 2.

*Pesca linha do Equador
Pescador mais pesca amor*

Sua linguagem poética desenha um mosaico amazônico de contradições históricas: “Maria virou Madalena”, “guerrilheiro do amor”, “nós não comemos borracha”, “tem mortalhas de tarrafas”, “turismo de cartão-postal”. Segundo Lúcio Flávio Pinto, a letra “ganhou disparada” das outras composições. Influenciada por Caetano Veloso, no emprego que fez de “palavras-bombas”⁹¹, ela expôs problemas historicamente enfrentados pela região. Para completar a sintonia com a proposta tropicalista, “Equatorial”, interpretada pelos próprios criadores, contou com o acompanhamento instrumental do conjunto *The Kings*, que, por sinal, chegou a gravá-la naquele ano. Nesse registro ouve-se a diversidade do tempero musical com a qual o grupo deu forma à canção, ao transitar por estilos diferentes como bossa nova, samba e iê-iê-iê.⁹²

Efetivamente, esse concurso foi bastante variado musicalmente, ao contrário do festival do ano anterior. E, se uma canção de inspiração tropicalista se sagrou vencedora e foi bem recebida por muitos músicos e críticos locais – numa época em que o tropicalismo esquentava os debates a respeito da música popular brasileira –, isso não significou a inexistência de canções afinadas com outros estilos ou que iam na contramão daquela linha de composição.

No mesmo palco que consagrou a canção de Avelino do Vale e Maria Lúcia Martins, foi executada “Cantador, viola e canção”, de Simão Jatene e José Luis Serra, de forte coloração “participante”. Nela, o músico, apesar de acuado ante a violência, vendo-se impossibilitado de “segurar o mundo todo com as mãos”, encarna a figura do herói guerreiro que lança mão daquilo que possui, “tal Quixote sem moinho”, em sua luta diária contra os inimigos reais que o reprimiam: “sem lança, com violão/ sem escudo, uma canção”.⁹³

Algo semelhante se verificou no I Festival Paraense da Canção Popular (I Fespa), de 1969. João de Jesus Paes Loureiro e Simão Jatene, que incorporaram elementos

⁹¹ PINTO, Lúcio Flávio, *op. cit.*

⁹² “Equatorial” (Avelino do Vale e Lulucha Martins), *The Kings*. Compacto Polydor, 1968.

⁹³ JATENE, Simão *apud* COSTA, Tony Leão da, *op. cit.*, p. 53.

tropicalistas em suas criações musicais, foram os autores de duas canções situadas entre as seis mais bem pontuadas nas eliminatórias.⁹⁴ Em “Módulo”, cujo título faz alusão à cápsula espacial que conduziu astronautas estadunidenses na missão Apollo 5, em 1968, os compositores imaginaram – mais ou menos à maneira de “Lunik 9”, de Gilberto Gil – um eu lírico angustiado e só, que “canta canções de solidão”, aturdido com a racionalização da paisagem lunar fruto dos avanços técnicos e científicos do momento (“lua, nua, plena, cheia/ lua, gesso, aço, passo”). Aquilo que era mensurável pelo “homem robô/ computador” de sua época igualava-se aos efeitos psicotrópicos do LSD, que fazia “perto o longe”, cujos resultados “excitantes/ só lhe dão/ mais solidão”. Utilizando uma linguagem *pop*, a canção sugere o individualismo característico das sociedades urbano-industriais, onde o homem se percebe como apenas mais “um rosto perdido na multidão”.⁹⁵

“Vendas à vista”⁹⁶, por sua vez, sintonizava-se com a estética engajada da música popular brasileira:

*Medo, medo, medo, medo
Medo, medo, medo, medo
Você mesmo onde está
Pode o medo comprar
Na farmácia ou no bar
Pode comprar
Todos querem vender
Vendem medo ao amor
Vendem medo ao calor
Vendem medo pro medo
Medo só
Todos querem vender
O medo só, vender*

É denunciada aqui a disseminação do medo como estratégia de dominação, num período de vendas e vedações intensificadas com a assinatura do Ato Institucional n. 5, em dezembro de 1968. A canção conquistou o público desde sua aparição nas eliminatórias do festival, mas, pela temática abordada, ela foi censurada e sua intérprete, Heliana Jatene, proibida de cantá-la na grande final, em que pese o apelo da plateia que ocupava as

⁹⁴ Festival I. A *Província do Pará*, Belém, 2 dez. 1969, 2. cad., p. 3.

⁹⁵ VASCONCELOS FILHO, Palmério. A nova música de Simão e Jesus. *Idem*, 15 e 16 jun. 1969, 4. cad., p. 2.

⁹⁶ As dez finalistas para hoje no Festival Paraense da Canção. *Idem*, 7, 8 e 9 dez. 1969, 2. cad., p. 3.

arquibancadas do Ginásio Serra Freire.⁹⁷ O curioso é que “Módulo” teve o mesmo destino, provavelmente pelas referências às substâncias alucinógenas ou, como se dizia na época, psicodélicas, num momento em que a possibilidade de expansão do seu consumo tirava o sono das autoridades.

Constata-se, portanto, uma atitude de crítica social e política por meio da canção que se abria à *pop art* e fazia uso de gêneros tradicionais ao mesmo tempo. As dicotomias que colocavam em polos diferentes tradição e vanguarda musicais pareciam atenuar-se nas obras desses compositores.⁹⁸ Tratava-se de uma música “de circunstância” que buscava captar, pelo viés da expressividade da canção popular, o sentimento de angústia, de desconforto, de insatisfação em relação a um quadro político adverso e às (in)consequentes limitações impostas às manifestações artísticas e culturais no Brasil.

Noutra composição eles deixariam isso mais explícito. Na marcha-rancho “A morte da porta-bandeira”⁹⁹, de 1969, ritmo tradicional da festa de momo, a dupla se apropriaria da tragédia carnavalesca narrada em “A morte da porta-estandarte”, de Aníbal Machado¹⁰⁰, ressignificando-a. Se no conto “o carnaval surge não como momento de inversão da ordem”¹⁰¹, ao reforçar as hierarquias sociais, econômicas, raciais e de gênero – como nos trechos “o negro...”, “baticum medonho de tambores”; “os ingleses [...] combinam o medo com a curiosidade”, “não chegue muito perto, minha filha, que eles [os foliões negros] avançam”, “reino de horror”¹⁰² –, a canção, ao contrário, criticava o regime estabelecido e permitia entrever um fio de otimismo na superação futura desse estado de coisas.

⁹⁷ JATENE, Heliana *apud idem*.

⁹⁸ Nesse sentido, aproximavam-se da proposta de Gilberto Gil, esboçada em 1967, de não cavar um fosso entre músicas “participantes” e “vanguarda”, mas, sim, de “uma ampliação do paradigma da chamada ‘canção participante’ – base da MPB de então”. Cf. NAPOLITANO, Marcos. “*Seguindo a canção*”, *op. cit.*, p. 150.

⁹⁹ Cf. VASCONCELLOS FILHO, Palmério, *op. cit.* Essa composição foi gravada tempos depois por Heliana Jatene. “A morte da porta-bandeira” (João de Jesus Paes Loureiro, Simão Jatene), Heliana Jatene. CD *Heliana Jatene*. Sonopress, 1999.

¹⁰⁰ MACHADO, Aníbal. A morte da porta-estandarte. In: *Histórias reunidas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1959. O conto foi transcrito no Suplemento Literário de *A província do Pará* sob a justificativa de ser “o mais belo conto de carnaval que já se escreveu no Brasil”. *A Província do Pará*, Belém, 9 fev. 1964, 2. cad, p. 1.

¹⁰¹ COELHO, Márcia Azevedo. *Entre a pedra e o vento: uma análise dos contos de Aníbal Machado*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – FFLCH-USP, São Paulo, 2009.

¹⁰² MACHADO, Aníbal. *op. cit.*

Do conto a composição fixou o simbolismo do estandarte. Ele, que “parecia falar” à frente dos cordões carnavalescos, ditando a cadência da “multidão” em festa com suas ondulações “acima das vagas humanas”¹⁰³, transmuta-se em estandarte-canção impregnado de força sugestiva para a adesão dos indivíduos a uma causa coletiva (“pela avenida vai indo cordão – pés no chão/ bela, tão bela, bandeira no ar – pedra canção/ em cada mão fortalece outra mão – esta chama/ vinde olhar, ó vinde olhar”). Nem o drama vivenciado pelo “cordão” de vozes dissonantes que se tornavam alvo de ações repressivas (desse “estranho rancho que chegou/ fumaça/ grito/ desmaiar”) poderia manchar esse brilho.

É possível observar o recurso a esse arsenal simbólico em outras criações de João de Jesus Paes Loureiro, à semelhança do que aparece no poema “Epístola para o rei e o jardineiro” e na peça *O rei e o jardineiro*, ou nas composições de outros artistas. Noutra marcha-rancho conhecida do público – “Porta estandarte”¹⁰⁴, vencedora do II Festival de Música Popular Brasileira, promovido pela TV Excelsior em 1966 –, Geraldo Vandré tomava o seu violão para trocar “dores e tristezas” do povo por “certezas e esperanças”, confiante de que as angústias um dia ainda iriam findar, “um dia que vem vindo/ e que eu vivo pra cantar”.¹⁰⁵

A ênfase na canção como uma espécie de arma ou totem no processo de mudança social e no cantador como seu arauto dava a medida exata da temática do “dia-que-virá”, caracterizada pela esperança na superação futura de uma realidade presente adversa. Ela foi contestada por parte de alguns segmentos de esquerda, como o fez a crítica literária Walnice Nogueira Galvão ao concluir que a pregação em favor do “dia-que-virá” se mostrava uma falsa proposta de ação social, por ser “escapista e consoladora” sob uma roupagem “informativa e participante”.¹⁰⁶ Seja como for, essa configuração conceitual foi bastante recorrente nas canções engajadas no Brasil.

Nos mais diversos campos artísticos do período, compartilhavam-se determinados sentimentos de fundo otimista – como se fora uma aposta no futuro –, a despeito das

¹⁰³ *Idem, ibidem.*

¹⁰⁴ Geraldo Vandré. Compacto RCA, s./d.

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. In: *Sacos de gato: ensaios críticos*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

aguras então experimentadas. Isso me lembra as ponderações do historiador inglês Edward Palmer Thompson frente a certa tradição marxista europeia presa às amarras conceituais nas quais as práticas dos sujeitos eram enquadradas:

*as pessoas não experimentam sua própria experiência apenas como ideias, no âmbito do pensamento e de seus procedimentos, ou (como supõem alguns praticantes teóricos) como instintos proletários etc. Elas também experimentam sua experiência como sentimento e lidam com esses sentimentos na cultura, como normas, obrigações familiares e de parentesco, e reciprocidades, como valores ou (através de formas mais elaboradas) na arte ou nas convicções religiosas.*¹⁰⁷

Creio que essas observações são válidas também para se pensar a produção e circulação da canção popular engajada no Brasil, em especial em Belém. Elas possibilitam deslocar a investigação do âmbito estrito do político, reduzido à luta pela tomada do poder estatal, para o terreno sempre movediço dos processos culturais, nos quais as tensões políticas também se manifestam. Afinal, independentemente de poder ser brandida como uma arma eficaz contra o poder instituído, a música popular, em sua forma canção, é antes de tudo constituída pela articulação de materiais sonoros e discursivos. E estas, na maioria das vezes, sugerem sentimentos, emocionam e estabelecem relações frutivas com o público ouvinte, para além dos possíveis efeitos conscientizadores que eventualmente provoquem.

É nisso que consiste o seu poder comunicativo. E é isso, portanto, que os compositores – considerando ainda as necessidades e expectativas individuais ou coletivas – buscam explorar com toda intensidade. Como bem anotou José Miguel Wisnik, o músico, por meio de sua arte,

*Passa um recado, que não é propriamente uma ordem, nem simplesmente uma palavra, nem uma palavra de ordem, mas uma pulsação que inclui um jogo de cintura, uma cultura de resistência que sucumbiria se vivesse só de significados, e que, por isso mesmo, trabalha simultaneamente sobre os ritmos do corpo, da música e da linguagem.*¹⁰⁸

Essa pulsação cristaliza-se na estruturação melódica e poética da canção, que se

¹⁰⁷ THOMPSON, E. P. *A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p. 189.

¹⁰⁸ WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez. In: *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: PubliFolha, 2004, p. 170.

converte numa verdadeira “rede de recados” da qual “o conceitual é apenas um de seus movimentos: o da subida à superfície”.¹⁰⁹ Essa compreensão ajuda a pensar, por exemplo, o tom melancólico com que se expressaram algumas composições engajadas em Belém.

Pode-se evidenciá-lo entre canções que figuraram, em 1969, como finalistas do I Fespa.¹¹⁰ É o caso de “Mudança” (“eu que guerreiro só canto/ a batalha e o sangue que cai”), de “Libertação” (“andei na madrugada/ cantei muita alegria/ meu canto deu em nada/ voltei junto com o dia”), da grande vitoriosa da noite, “Gira, gira” (“o que eu posso dar/ eu não tenho sonhos/ e as fantasias/ perdi no seu olhar”)¹¹¹, ou até mesmo o de “Canção antiga”, de Ruy Barata e José Guilherme de Campos Ribeiro, já mencionada. Aquelas que tentaram fugir desse sentimento também davam provas de sua existência, como se vê em “Da alegria de viver” (“vamos cantar a alegria de existir/ tira do olhar este amargor/ e a tristeza de esquecer o que passou/ há tanta forma de se querer/ de se dar amor”).¹¹²

A sensação de abatimento se estenderia ao início da década seguinte. Ela impregnava, por exemplo, “Eneida sempre amor”, de João de Jesus Paes Loureiro e Simão Jatene, enredo com o qual a escola de samba Quem São Eles sagrou-se campeã no carnaval de 1973 em Belém. A tristeza pela perda da escritora paraense Eneida de Moraes, falecida em abril de 1971, no Rio de Janeiro, onde se radicara (“com dez metros de saudade/ fiz a minha fantasia/ vai um guizo de tristeza/ na camisa da alegria”), confundia-se com o desalento sentido nos chamados “anos de chumbo” (“no tempo triste e calado/ vejo a esperança vazia/ ver o peso desta noite/ ver o peso deste dia”).¹¹³

O primeiro ciclo de festivais em Belém chegava, então, ao fim deixando no ar uma impressão de perda de referência diante do peso da realidade da ditadura. O tom melancólico procurava captar a angústia de um punhado de jovens que, mesmo vendo suas

¹⁰⁹ *Idem.*

¹¹⁰ As finalistas foram “Gira-gira”, “Sonho de menina” e “Da alegria de viver”, de Ângela Sampaio, “Disse adeus”, de Leila Chavantes e Nilson Chaves, “Uma lágrima que deixou de cair”, de Rui Guilherme Reis, “Samira”, de Elton Batista de Oliveira, “Rua do rancho”, de Antônio Vieira, “Mudança”, de Francisco Conte, e “Libertação”, de Leila Chavantes. “Samba da lembrança”, de Naná Santos e Ivan Novaes, classificada para a final, não foi apresentada. As canções vencedoras, pela ordem, foram a “Gira-gira”, “Disse adeus” e “Um lágrima que deixou de cair”. Cf. Festival. *A Província do Pará*. Belém, 10 dez. 1969, 2. cad., p. 3.

¹¹¹ Hoje começa o Eneida de Ouro. *Idem*, 10 dez. 1971, 1. cad., p. 3.

¹¹² *Idem.*

¹¹³ “Eneida sempre amor” (João de Jesus Paes Loureiro e Simão Jatene), Heliana Jatene. CD *Heliana Jatene*, op. cit.

utopias interrompidas, não se calavam diante da opressão e continuavam a reagir. Isso se manifestava, na esfera poética das canções, por intermédio de uma fórmula que jogava com termos antitéticos como cor e dor, luz e sombra, sonho e realidade, como em “Big parada” (“a sessão terminou/ a dor comum voltou”) e “Arquivista” (“rua, mas esta rua é triste/ que só cinema exhibe amor”).¹¹⁴ No plano propriamente musical, grande parte das canções desses festivais dialogava com gêneros e estilos consagrados na música popular brasileira, como samba, marcha-rancho, bossa nova e o tropicalismo musical.

As vencedoras dos festivais do começo da década de 1970 não escaparam muito desse modelo. “Lunave”, de João de Jesus Paes Loureiro e Simão Jatene, que abischoitou o primeiro lugar, em 1970, no III Fumb-Norte¹¹⁵ com uma temática que se aproximava da de “Módulo”, ao comentar criticamente a corrida espacial entre Estados Unidos e União Soviética, durante a Guerra Fria, em direção à lua (“nove, nave, nuvem, navegar/ aço, espaço, braço, conquistar”), tema candente na época.¹¹⁶ A canção conquistou júri e público usando uma roupagem musical *pop* ao som da banda Os Beatos, composta por Roberto Freitas, ex-*The Kings*, e Ricardo Ishak (guitarras), José Roberto (contrabaixo), Paulo José Campos de Melo (teclado) e Claudio (bateria), e foi defendida por Heliana Jatene, acompanhada nos vocais por Simão Jatene e José Luis Serra.

“Violão Quebrado”¹¹⁷, de Simone Levy Sandoval, apostou no estilo sambão para arrebatar o troféu “Eneida de Ouro” ofertado à campeã do I FEC, em 1971.¹¹⁸ O acompanhamento do Grupo Gente Nova e Guilherme Coutinho Trio e o apoio da torcida, somados a uma letra de fácil compreensão – “o violão é um amigo/ desde o botequim ao recital/ além disso eu te digo/ violão só se quebra em festival” –, foi fundamental para que

¹¹⁴ Cf. VASCONCELOS FILHO, Palmério, *op. cit.*

¹¹⁵ A segunda colocação coube a “Solidão”, de João de Jesus Paes Loureiro e Antônio Galdino Penna, e a terceira, a “Desacerto”, de José Luis Serra. “Lunave” representou a região Norte na edição nacional daquele festival, promovido pela TV Tupi, com arranjo do maestro Erlon Chaves, mas não chegou a se classificar entre as finalistas.

¹¹⁶ Havia, inclusive, previsões não muito animadoras quanto a essa disputa. Dizia um comentarista que teríamos em um futuro próximo “um conflito armado, entre potências do nosso planeta” pela posse total do solo lunar. Cf. RIBEIRO, Chico. Direito espacial. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 27 jun. 1969, 1. cad., p. 6.

¹¹⁷ Essa foi uma das poucas composições do período registradas em disco. “Violão quebrado” (Simone Levy Sandoval), Conjunto Sayonara. Compacto Continental, 1974.

¹¹⁸ Depois de “Violão Quebrado” vieram, em ordem decrescente, “Maria da praia do sol”, de Sidney Pinon, e “Gina”, também de Simone Levy Sandoval. Nilson Chaves levou o prêmio (um violão) de melhor intérprete com a apresentação da segunda colocada. Cf. “Violão Quebrado” ganhou o festival. *A Província do Pará*, Belém, 12 e 13 dez. 1971, 3. cad., p. 7.

a crítica a considerasse “indiscutivelmente a melhor música apresentada”.¹¹⁹ Além do público que lotou as arquibancadas do ginásio Jarbas Passarinho, da Fundação Cultural do Pará, o estilo parece ter contagiado o próprio apresentador do evento, Sérgio Bittencourt. Ele causou desentendimento ao anunciar “Violão quebrado” com certo entusiasmo, provocando, na opinião de alguns concorrentes, um “clima favorável” que teria influenciado o júri presidido por Erlon Chaves.¹²⁰

Outro samba ganhou o I Fempup em 1974: “Bagagem”¹²¹, de Carlos Henry Sandoval, agora calcado em um desenho rítmico mais ao gosto da tradição do samba urbano carioca a que Carlos Sandroni denominou “paradigma do Estácio”¹²², de compasso binário, mais marchado em comparação com o samba amaxixado do início do século XX. Entre os jovens compositores brasileiros dos anos 1960, Marcos Napolitano aponta Chico Buarque como aquele que mais lançou mão dessa fórmula musical, atualizando seus parâmetros e ampliando as faixas do público da MPB.¹²³ Em Belém, Carlos Henry também se identificava com esse estilo de samba e tinha aquele compositor carioca como referência.¹²⁴

A sintonia com alguns formatos musicais institucionalizados na canção popular brasileira levou Carlos Henry a confessar que “seu estilo foge muito dos regionalistas”, já que abordava, poética e musicalmente, “temas nacionais, mais urbanos que amazônicos”.¹²⁵ Nesse diapasão ele registrou em suas canções aspectos da vida política brasileira, como em “Choro”, composta 1971 e gravada em 1981, uma referência à luta do artista contra a censura: “eu te batizo meu choro/ com todo decoro/ com aquela malícia/

¹¹⁹ BANDEIRA, Euclides. O que ficou do festival (verniz e brilhantina). *Idem*, 19 e 20 dez. 1971, 3. cad., p. 5.

¹²⁰ O cantor Nilson Chaves, que mais tarde viria a se destacar no cenário musical belenense, chegou a acusar Sérgio Bittencourt de ser “desonesto porque estava protegendo a música Violão Quebrado, criando propositalmente um clima ‘favorável’ para a música”. *A Província do Pará*, Belém, 19 e 20 dez. 1971, 3. cad., p. 5.

¹²¹ “Bagagem” (Carlos Henry), Carlos Henry. Compacto Erla, 1976.

¹²² Sobre essa formulação conceitual do samba carioca, ver SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ, 2008.

¹²³ Cf. NAPOLITANO, Marcos. “Seguindo a canção”, *op. cit.*, p. 131 e 132.

¹²⁴ Essa proximidade de estilo entre esses dois compositores levou o crítico e produtor musical Wladimir Soares a declarar que, “musicalmente, Carlos Henry também pode ser ouvido como um herdeiro de Chico Buarque, pela agressividade de seus versos e pelo lirismo de suas melodias”. SOARES, Wladimir *apud* Carlos Henry. LP *Gerações*. Tapeçar, 1981 (capa).

¹²⁵ Carlos Henry. *O Liberal*, Belém, 15 nov. 1977, 5. cad., p. 10.

que trago no coro/ por ti vou mandando/ aquilo que não pode ir no papel”.¹²⁶ Em “Canta compadre”, datada de 1978, ele fala da angústia de viver em um período em que se tornara comum o iminente desaparecimento de pessoas próximas ou conhecidas pelo fato de defenderem suas convicções políticas: “canta compadre/ se teus olhos se abriram/ em lágrimas de sangue/ chorando um filho teu/ uma mulher que procura saber/ se é casada, viúva ou deixada/ numa manhã de trabalho comum, vai/ se some seu homem, não se fala mais”.¹²⁷

Na canção “Frevo de quatro folhas”¹²⁸, que rendeu a Carlos Henry o terceiro lugar no I Fempup, é apresentada uma tensão interna entre letra e música. O ritmo frenético do frevo, símbolo de alegria e agitação dos carnavais nordestinos, dá forma musical a uma formulação discursiva que, em princípio, parece remar em sentido contrário.

*Na expectativa vou ficando sem falar
Pra que voz ativa
Quando é bem melhor esperar?
Pra que perder sangue
Se o golpe ainda vai se mostrar
Seu jeito promete
Promete ser bom devagar
Já faz tanto tempo
Que meu coração se calou
Já faz tanto tempo que até minha lira empanou
Falei muito a esmo
Mas cantando mesmo só vou
Mandando este frevo
Que só por você desfolhou
Estou de olho na hora
Mas sem intenção de apressar
O tempo vai embora
Mas juro que posso ficar
Não ligue pro meu jeito
Aflito de olhar
Eu já soube perder
Agora aprendi a esperar.*

Bem diferente da perspectiva otimista do dia-que-virá, presente na música engajada do final dos anos 1960, nessa composição a esperança pulsa com menos força. Diante de tal situação, não restava outro jeito ao personagem da canção senão continuar

¹²⁶ “Choro” (Carlos Henry), Carlos Henry. LP *Gerações*. Tapeçar, 1981.

¹²⁷ “Canta compadre” (Carlos Henry), Carlos Henry. *Idem*.

¹²⁸ “Frevo de quatro folhas” (Carlos Henry), Carlos Henry. Compacto Erla, *op. cit.*

cantando, “mesmo só”, disfarçando a tristeza no “desfolhar” de um frevo enquanto a mudança não vem. Mesmo “de olho na hora”, atento ao que o cercava – numa clara citação ao que sugere “Para não dizer que não falei de flores”, de Geraldo Vandré: “quem sabe faz a hora/ não espera acontecer”¹²⁹ –, mostrava-se até certo ponto resignado, vencido em suas batalhas (“eu já soube perder/ agora aprendi a esperar”).

Não foi só Carlos Henry que externou esse sentimento de perda. Outra canção finalista, “Sonho acordado”, de Milton Francisco de Souza Júnior e Carlyle Von Letermann Cruz, também o fazia emergir em sua face poética: “tudo isso eu sonho acordado/ tudo isso o meu peito tem sofrido/ o suor derramado/ o amor terminado/ o trabalho perdido/ o momento vivido/ o protesto calado/ o silêncio tramado”.¹³⁰

Se os compositores demonstravam certo abatimento no presente e desesperança quanto ao futuro próximo, por meio de canções que remetiam a estilos e gêneros consagrados na música popular brasileira, os organizadores do I Fempup procuravam valorizar obras de artistas locais. Assim, enquanto se processava a contagem dos votos, ocorreram apresentações do Madrigal, da Orquestra e Grupo Coreográfico da UFPA (em *performance* da peça “Maiandeua”), dos ritmistas da escola Império do Samba “Quem São Eles” (interpretando o enredo “Eneida sempre amor”¹³¹) e a exibição do grupo de carimbó Os Tapaioaras, vencedor do I Festival de Carimbó do município da Vigia.

Por outro lado, realizou-se um concurso – uma novidade nos festivais de então – para a escolha da logomarca que traduzisse o caráter do evento. Dele saiu vencedora a proposta que lançou mão de uma composição imagética recheada de elementos simbólicos comuns a compositores engajados no final dos anos 1960 (Imagem 10). Eles se cristalizavam nas imagens do

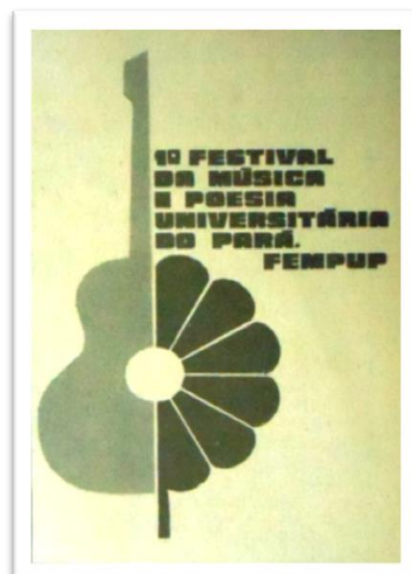


Imagem 10: Logomarca do I Fempup. 22 set. 1974.

¹²⁹ “Para não dizer que não falei de flores – Caminhando” (Geraldo Vandré), Geraldo Vandré. CD *III Festival Internacional da Canção Popular – Rio*. Codil/Discobertas, 2012.

¹³⁰ Quem está hoje no festival dos universitários. *O Liberal*, Belém, 29 set. 1974, 2. cad., p. 6.

¹³¹ Tanto “Maiamdeua” como “Eneida sempre amor” são de autoria de João de Jesus Para Loureiro e Simão Jatene.

violão, instrumento de maior destaque da MPB, e da flor, tradicional referência à perspectiva de liberdade e mudança nas peças musicais daquela época. Ambos formavam um só desenho híbrido, como se pretendesse atualizar tais símbolos num outro momento histórico. Logomarca e canções, em suas mensagens imagéticas, musicais, temáticas e performáticas interagiam num quadro político e cultural tenso e complexo em que se viam envolvidos os artistas paraenses.

De tudo o que foi dito até aqui, depreende-se que os festivais de música popular, quer os organizados por estudantes ou por compositores, quer os subsidiados por instituições estatais ou particulares, constituíram-se importantes espaços de circulação para a produção da imensa maioria dos músicos locais. Graças a esses eventos, os compositores populares puderam experimentar estilos, tecer críticas ao presente, captar a sensibilidade de um grupo de artistas marcados pela ação repressiva da ditadura e usar as armas que possuíam para não deixar calar suas vozes.

A carência de lugares para apresentarem sua arte e a ausência de uma indústria fonográfica capaz de proporcionar a divulgação de seus trabalhos tornaram esses certames extremamente necessários em Belém. Mas alguns críticos e compositores locais começaram a colocar em xeque a sua eficácia em lançar nomes que viessem a se destacar no mercado de discos e o próprio modelo cancional da chamada “canção de festivais”, presa a determinadas escutas musicais afinadas com gêneros e estilos “nacionais”. Isso iria abrir espaço para o debate em torno da configuração do que seria compreendido como música de “visão amazônica”. Nessa linha se seguiram propostas de reestruturação da canção engajada em Belém, tema do qual se ocupará o próximo capítulo.

Capítulo 3

**Entre o local e o nacional:
a “visão amazônica” na canção engajada**

Entre o local e o nacional: a “visão amazônica” na canção engajada

1. Em busca do sotaque local: música urbana e folclórica como fonte

Em fins dos anos 1960 e durante a década de 1970 estava em andamento um processo de reconfiguração dos aspectos formais e conceituais da canção popular em Belém. Foi o período em que muitos compositores sintonizados com a música popular brasileira dotaram suas criações de uma perspectiva crítica em relação à realidade sociocultural e política no país e, com elas, colocaram em movimento um conjunto específico de impasses e soluções estéticas pertinentes ao processo mais amplo de institucionalização da MPB.

Não está em jogo, aqui, uma tentativa de aferir graus ou níveis de proximidade ou distanciamento entre o que se fazia por aquelas bandas quanto aos estilos e gêneros incorporados ao *mainstream* dessa legenda, no afã de estabelecer critérios de valoração estética a partir daí. O que pretendo demonstrar é que a história da MPB, e particularmente a da canção engajada, guarda ainda outras tantas histórias. Porém, por diversas razões – limitações técnicas, incipiente ou com nenhuma penetração na indústria fonográfica, distância dos centros econômicos e políticos do Brasil, referências precárias nas pesquisas históricas sobre o assunto etc. – elas foram se perdendo pelo caminho, tornando-se quase inaudíveis nos dias de hoje.

Em um recente balanço sobre o que se produziu, até a década de 1990, no campo

historiográfico em termos de canção popular, Marcos Napolitano apontou um problema que me parece extremamente pertinente e que ajuda a entender a questão. Para ele, o historiador deveria assumir o desafio de “ir além dos temas consagrados, tais como compositores canônicos da MPB, a vanguarda e o movimento tropicalista ou aspectos histórico-sociais do samba”.¹ Outros universos musicais mereceriam, pois, a sua atenção, tendo em vista a diversidade com que a canção popular se manifesta no Brasil, com os distintos gêneros de linguagem *pop* e as músicas populares “não canônicas ou legitimadas”², como o brega, o *axé music*, o bolero etc.

Aceitar esse desafio seria dar um passo importante para a abertura de novas linhas de investigação dentro desse vasto campo, contribuindo, assim, não somente para ampliar o conhecimento sobre o assunto, como também para pôr em discussão o que já se acha sedimentado nas pesquisas históricas. Eu poderia, entretanto, acrescentar à observação de Marcos Napolitano que mesmo temas ou estilos que ensejaram um volume significativo de pesquisas – como a gênese da MPB ou da canção engajada no Brasil – precisariam ser revisitados e examinados à luz de outras experiências históricas, que não apenas a dos centros hegemônicos. Isso para não dizer que velhos temas, artistas e obras canônicas podem ser retomados a partir de novas perspectivas de análise ou de outros aportes documentais.

Explorar outros territórios – como é o caso desta tese – é uma atitude que se justifica porque os debates que movimentaram o processo de constituição e consolidação da MPB envolveram um sem-número de agentes pelo Brasil afora, mobilizando compositores, produtores culturais, críticos, editores musicais, empresas fonográficas, audiência etc.³ Eles foram responsáveis pela criação e divulgação de imagens e discursos verbais e musicais diversificados, frequentemente marcados por antinomias de forte

¹ NAPOLITANO, Marcos. História e música popular: um mapa de leituras e questões. *Revista de História*, n. 157, São Paulo, 2. sem. 2007, p. 170. Ver, também, sobre o assunto: *Idem*. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 8, n. 13, Uberlândia, jul.-dez. 2006, e BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. Tese (Doutorado em História Social) – FFLCH-USP, São Paulo, 2010.

² NAPOLITANO, Marcos. História e Música Popular: um mapa de leituras e questões, *op. cit.*, p. 170.

³ Sobre a situação do mercado fonográfico brasileiro, notadamente num dos períodos privilegiados neste trabalho (os anos 1970), ver, entre outros, DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo/Fapesp, 2000, p. 51-90.

coloração estético-ideológica, do tipo popular/erudito, regional/nacional, nacional/estrangeiro, comunicação/expressão, engajamento/mercado. Por essa via se pretendia compreender e fazer reconhecer a identidade musical do país, ressignificando ou explodindo aspectos da cultura política “nacional-popular”. Tanto que questões de ordem estética eram acompanhadas ou elas próprias expressavam preocupações ideológicas que dividiam os sujeitos em disputa e extrapolavam o terreno estritamente musical.

O processo de consolidação da MPB no cenário brasileiro, iniciado em meados dos anos 1960 e concluído na década de 1970, a transformou em algo que ia “além de um gênero musical determinado”.⁴ Tendo como ponto de partida a noção de campo desenvolvida por Pierre Bourdieu⁵, Marcos Napolitano ressalta que se deu, então, a incorporação de múltiplos estilos e gêneros específicos sob essa denominação, na medida em que ela foi se configurando, ao longo do período, como uma “verdadeira *instituição*, fonte de legitimação na hierarquia sociocultural brasileira, com capacidade própria de absorver elementos que lhes são originalmente estranhos, como o *rock* e o *jazz*”⁶ (para além, é claro, do baião, do samba, da bossa nova, da canção engajada e do tropicalismo musical que já encontravam abrigo nesse grande guarda-chuva musical).

Creio que a sua elasticidade e capacidade de adaptação e de incorporação ganha em amplitude quando se opera o deslocamento da pesquisa para realidades históricas pouco estudadas. O leque se dilata se pensarmos, por exemplo, nos diferentes modos de manifestação da canção engajada. Essa heterogeneidade já havia sido notada por Marcos Napolitano, ao questionar certa “perspectiva homogeneizadora que diluiu os matizes dos diversos tipos de canção engajada feita no Brasil entre 1960 e 1968” sob a denominação “canção de protesto”⁷, cuja identificação, ao mesmo tempo em que se limitava a critérios temáticos vagos, não considerou a variedade de referências musicais e poéticas inscritas

⁴ NAPOLITANO, Marcos. “*Seguindo a canção*”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1960). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001, p. 13.

⁵ Pierre Bourdieu entende a noção de campo como espaços estruturados e relativamente autônomos, lócus de lutas concorrenciais permanentes entre os agentes que dele decidem participar e que, movidos por interesses específicos, investem em diferentes estratégias (como inovações estéticas, manifestos e movimentos musicais) para angariarem dividendos simbólicos igualmente específicos, objetos das disputas no jogo, com os quais podem conquistar legitimidade e autoridade no interior do campo (no caso, reconhecimento como compositor ou intérprete). Cf. BOURDIEU, Pierre. Campo científico. In: ORTIZ, Renato (org.). *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

⁶ NAPOLITANO, Marcos. “*Seguindo a canção*”, *op. cit.* p. 13 e 14.

⁷ *Idem, ibidem*, p. 44.

nela.

Em Belém, os compositores engajados deram forma e conteúdo as suas obras conectados a um conjunto de preocupações mais gerais, relativas aos impasses estéticos e ideológicos vivenciados pelos artistas da MPB em tempo de ditadura. O que era de se esperar, pois eles se movimentavam entre expressões musicais bastante diversificadas, como bossa nova, músicas de protesto e tropicalistas, iê-iê-iê, samba, marcha etc. Abordei, no segundo capítulo, como esses temas e estilos musicais se exprimiram nas canções engajadas paraenses. A seguir, irei me ocupar de outra face expressiva desse engajamento, talvez a mais visível, mas, paradoxalmente, a menos considerada como tal, levando em conta a pecha de “música regional” com a qual foi negociada sua inserção no mercado de bens culturais no Brasil. Isso se deveu, entre outras coisas – a exemplo dos reducionismos geográficos que fundamentavam as falas de críticos e compositores locais ou nacionais –, ao fato de recorrerem a uma escuta musical que não se prendia unicamente à decantada “linha evolutiva” samba-bossa-tropicália da MPB.

Não pretendo, com isso, afirmar que os músicos paraenses tivessem se esquivado das inovações e das aberturas significativas conquistadas pelos estilos musicais sobre os quais se apoia tal tradição. Pelo contrário, elas foram importantes para a formação do gosto musical de muitos deles, como foi dito antes. O dado diferencial é que, bebendo nessas fontes, eles se voltaram igualmente para alguns ritmos do folclore e da música popular dançante presentes na cena musical belenense, com os quais nutriram de uma seiva local suas criações.

1.1. Entre merengues e boleros: sonoridades urbanas na canção popular

O cenário da canção popular em Belém, como de resto em outras capitais brasileiras, compunha um quadro bastante fragmentado, que se abria aos estilos e gêneros os mais variados. Nas reuniões e ambientes festivos da cidade se poderia ouvir de tudo um pouco. Se, nas chamadas “sedes sociais”, as orquestras e conjuntos musicais animavam associados e convidados ao som de *jazz*, música romântica e instrumental, samba, samba-

canção, bossa nova, canção tropicalista etc., nos “bailes de subúrbio” os locutores e controlhistas das “picarpes” ou dos “sonoros”⁸ disparavam todo um arsenal de gêneros dançantes, como baião, forró, frevo, mambo, bolero e merengue.

Muitos compositores paraenses transitaram tranquilamente por esse circuito festivo e dele extraíram materiais sonoros e temáticos na feitura de algumas de suas canções. De fato, essa face boêmia pode ser compreendida como um dos elementos mais expressivos do procedimento cancional desses artistas. Não se pode tomá-la como ingênua ou desinteressada. Isso porque, além do entretenimento, em tais lugares havia sempre a possibilidade de travarem diálogos criativos com as formas musicais que mais teriam a ver com determinadas escutas e gostos musicais populares em Belém. Esse foi o caso, por exemplo, das sonoridades caribenhas que ecoaram nas composições de Paulo André Barata, Ruy Barata e tantos outros, como parte da atitude política de aproximação e valorização da canção advinda dos estratos sociais mais pobres.

Elas estavam intimamente associadas às festas das regiões portuárias e de bairros distantes ou fronteiriços em relação àqueles situados nas áreas econômicas e administrativas centrais. Eram identificadas como músicas “‘de bailes’, ‘de conjuntos’, ‘de orquestras’ ou mesmo ‘de cabaré’”.⁹ A julgar pelas menções aos ritmos de origem caribenha nos depoimentos e nas fontes impressas, o merengue havia conquistado a preferência dos casais que inundavam os salões assoalhados ou de terra batida da periferia.

Longe das páginas sociais, esses eventos populares ganhavam visibilidade nas páginas policiais quando alguma coisa fugia ao controle e os envolvidos iam parar na delegacia. Em suas crônicas publicadas na coluna “Cidade todo dia”, do jornal *A Província do Pará*, Paulo Ronaldo apimentava as ocorrências mais quentes com descrições carregadas de bom humor, ironia e certa dose de preconceito.

Numa dessas, ele noticiou a história do “seu Deodoro”, logo depois de o cidadão

⁸ De acordo com Maurício Costa, “esses meios de sonorização surgiram e se desenvolveram na cidade inicialmente entre as décadas de 1950 e 1970”. COSTA, Antonio Maurício Dias da. Festa e espaço urbano: meios de sonorização e bailes dançantes na Belém dos anos 1950. *Revista Brasileira de História*, v. 32, n. 63, São Paulo, 2012, p. 382.

⁹ Sobre os aspectos culturais, espaciais e históricos que compõem a dinâmica dos bairros suburbanos, dessas “hipermargens” da cidade Belém, ver COSTA, Tony Leão da. *“Música de subúrbio”: cultura popular e música popular na hipermargem de Belém do Pará*. Tese (Doutorado em História) – UFF, Niterói, 2013.

ser preso por haver promovido uma festa no quintal de sua casa com o intuito de pagar algumas dívidas, sem se preocupar em solicitar a devida licença junto à autoridade policial. Afora esse detalhe, o evento foi um sucesso. Muita gente atendeu ao chamado do locutor da aparelhagem, que desde cedo anunciava o valor de “cem cruzeiros” para o ingresso dos cavalheiros, enquanto as damas teriam a entrada “inteiramente franca”.¹⁰ Na avaliação do repórter, não era de se estranhar esses espaços estarem sempre lotados, “principalmente se lá dentro tá tocando merengue”.¹¹

Paulo Ronaldo relatou ainda a detenção da mulata Maria da Costa. Ela “foi em cana” por ter “desarrumado” em uma gafeira da cidade logo após responder com “uma bolsada bem no centro da cara” à cantada indiscreta de um “pilantra, com sorriso de urubu”.¹² “Negona”, teria dito ele, “deixa o papai aqui colocar o meu barco na sua maré, mora. A gente saimo dançando nessa musiquinha?”. Era o merengue do “tatu podre”, famoso na época, que começara a tocar.¹³

Noutra de suas crônicas irreverentes, ele descreveu o resultado fatídico do triângulo amoroso envolvendo um casal dono de um “sonoro” e o seu locutor. O aparelho de som, adquirido com muito custo pelo “seu Chico” para garantir uma renda extra para a família, era composto de “dois canais de saída, uma placa com trezentas luzes coloridas, mais ou menos, dois viradores, uma coleção fora do comum de discos dominicanos e mais de cem metros de fio e do bom”.¹⁴ Depois de alguns dias desfrutando da boa receptividade do público, que afluía às festas animadas por ele para “ouvir e dançar, ao som da inolvidável música dominicana”¹⁵, o proprietário flagrou sua esposa, “dona Adelaia”, em namoro com o locutor. Não deu outra: sobram agressões para todos os lados, até que ele fosse detido pelos policiais de plantão.

Como cronista, Paulo Ronaldo cumpria a função de “narrador da história”, tal qual definida por Walter Benjamin, como aquele que retirava da “experiência o que ele

¹⁰ RONALDO, Paulo. Recreativo Deodoro. *A Província do Pará*, Belém, 26 jan. 1968, 1. cad., p. 6.

¹¹ *Idem.*

¹² *Idem.*

¹³ *Idem.*

¹⁴ Cf. RONALDO, Paulo. Locutor de aparelhagem. *A Província do Pará*, Belém, 19 mar. 1968, 1. cad., p. 8.

¹⁵ *Idem, ibidem.*

conta: sua própria experiência e a relatada pelos outros”.¹⁶ Suas histórias, sempre recheadas de expressões populares, do tipo “cheia de lesco-lesco, de bam-bam-bam”, “um requebrado, caiu no maxixe, caiu no melado”, descreviam, comentavam, julgavam, fixavam e ajudavam a formar opiniões de seus leitores sobre aspectos do presente vivido, de acontecimentos cotidianos de uma cidade polifônica, hierarquizada e desigual dos quais de outro modo não teríamos conhecimento.

Não estou me referindo a uma narrativa que teria por substância determinados critérios de veracidade, e sim de “verossimilhança”, no qual a história contada “poderia ter acontecido”.¹⁷ Assim, o cronista, diante de uma ocorrência policial, reinscreve os fatos no tempo dando vazão a sua sensibilidade de observador arguto e atento ao universo popular, por intermédio de um relato no qual o aqui e agora possa ter algum sentido para o leitor. Para tanto ele lançava mão de uma linguagem coloquial, ligeira, compreensível à maioria de seu público, como quem articula cacos de experiências que comportam valores e significados passíveis de serem identificados ou compartilhados pela coletividade.

No caso em questão, ao apresentar a história dos indivíduos – a “negona”, a “mulata”, o “negro”, o “locutor”, o dono da aparelhagem, a mulher infiel – presentes nas festas populares – num terreiro de fundo de quintal ou numa gafieira – embalada por ritmos de origem caribenha – a “inolvidável música dominicana”, o merengue –, Paulo Ronaldo desfiava enredos do dia a dia, pouco visíveis ou ignorados por muitos. Para mim, aqui, importa reter a proeminência dessas músicas como elemento integrante do universo de sons que fazia parte das escutas populares e que também chegaram aos ouvidos e às composições de artistas paraenses que gravitavam em torno da MPB.

Saliente-se que a presença de fragmentos caribenha poderia ser evidenciada em outros espaços e momentos festivos em Belém. Nas “batalhas de confetes” e nos desfiles oficiais durante o período carnavalesco, era comum ver “sambistas” fantasiadas de “rumbeiras”, a imitar os passos das dançarinas de rumba “do antigo cinema mexicano, não só pela indumentária usada, como pelo rebolado exibido”.¹⁸ À semelhança do que ocorre

¹⁶ BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Walter Benjamin: obras escolhidas - magia e técnica, arte e política*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 201 e 209.

¹⁷ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Crônica: a leitura sensível do tempo. *Anos 90*, n. 7, Porto Alegre, jul. 1997, p. 34.

¹⁸ OLIVEIRA, Alfredo. *Carnaval paraense*. Belém: Secult, 2006, p. 18.

atualmente com as chamadas rainhas de bateria, reservava-se a essas passistas um lugar especial à frente da percussão ou da escola de samba.

Outro ponto de contato com as sonoridades do Caribe eram as ondas do rádio. A propósito, Ruy Barata declarou que, em fins dos anos 1960 e início da década seguinte, havia poucas opções de escuta radiofônica por causa das imensas dificuldades dos receptores locais captarem, via ondas curtas, as estações do Sudeste do país: “o jeito era ouvir as estações do Caribe, que ofereciam melhores audições”.¹⁹ Isso teria contribuído para a popularidade conquistada pelo merengue em diversos espaços da cidade, o que o levou a ser “nacionalizado, entre nós, com o gostoso nome de ‘lambada’”.²⁰

O termo teria sido cunhado pelo radialista Haroldo Caraciolo, que usava um bordão peculiar antes dos intervalos musicais no seu programa diário na Rádio Guajará. Ele costumava dizer que iria ausentar-se por alguns instantes para dar uma “lambada” – tomar uma dose de cachaça num bar próximo à emissora – e, em seguida, liberava uma sequência cheia de sons caribenhos, com destaque para o merengue. A associação da palavra às canções representativas do Caribe foi aos poucos repercutindo e se fixando no cenário musical belenense.

Em outros casos, esses ritmos *calientes* aportavam, literalmente, em Belém a bordo dos navios mercantes ou de transporte de passageiros, nacionais ou estrangeiros, na forma de discos ou nas execuções dos conjuntos musicais que entretinham a tripulação durante as viagens. Na zona portuária, local de intensa circulação de pessoas e de bens materiais e simbólicos, proliferaram bares e clubes nos quais, na avaliação de Bernardo Farias, o merengue e o bolero despontaram como os “ritmos mais tocados”.²¹ Tal conclusão se baseia em relatos de pessoas que durante muito tempo se vincularam a essas festas. O ex-proprietário da sede Estrela do Norte, localizada no bairro da Condor,

¹⁹ BARATA, Ruy *apud* OLIVEIRA, Alfredo. *Paranatinga*. Belém: Secretaria de Estado de Cultura, Desporto e Turismo, 1984, p. 46. Em carta a José Ramos Tinhorão, a pretexto de explicar-lhe sobre a evolução da lambada no Pará, Vicente Salles lembrou que o merengue, um dos ritmos que a ensejou, já estava presente nos bailes populares desde a década de 1940: “sempre conheci o merengue como dança suburbana, não exatamente da classe média, mas das populações da periferia e, principalmente, daquela gente que tinha contato permanente com os grandes navegadores dos mares doces e salgados da nossa região”. SALLES, Vicente. *Carta a José Ramos Tinhorão*. Brasília, 16 mar. 1989 (Acervo Vicente Salles, Mufpa)

²⁰ BARATA, Ruy *apud* OLIVEIRA, Alfredo, *op. cit.*, p. 46.

²¹ FARIAS, Bernardo. O merengue na formação da música popular urbana de Belém do Pará: reflexão sobre as conexões Amazônia-Caribe. *Revista Brasileira do Caribe*, v. XI, n. 22, São Luis, jan.-jun. 2011, p. 236.

informou, por exemplo, que lá as aparelhagens tocavam “80% de merengue”, com discos que chegavam nos “navios aqui no porto” e eram vendidos por atravessadores em vários cantos de Belém.²²

É bem verdade que essas músicas não alcançavam os ouvidos dos consumidores locais sem antes sofrerem um conjunto de seleções, de silenciamentos e de acréscimos de toda ordem realizados nos seus países de origem ou nos outros lugares que as acolheram. Na maioria dos casos, elas passavam por filtros estéticos e políticos dos governos, das emissoras de rádio, das gravadoras ou das orquestras desde pelo menos meados dos anos 1940.

Basta lembrar que na República Dominicana a ditadura, com o general Rafael Trujillo à frente (1930-1961), implementou uma política cultural eivada de ideais racistas de “dominicanidade”, que implicava a negação e a eliminação de “vínculos explícitos com a África e o Haiti da cultura nacional sancionada oficialmente”.²³ Resultaram daí os investimentos materiais e políticos do governo no sentido de elevar o merengue à condição símbolo da cultura nacional, num processo tenso de seleção e de higienização estética e temática, que encontra paralelos com a história do samba durante o Estado Novo brasileiro.²⁴

Nesse embalo, o merengue começou a ser executados nos salões dos clubes da “alta sociedade” dominicana e ele se tornou um “item obrigatório nas transmissões de rádio”.²⁵ Tratava-se mais especificamente do estilo desenvolvido na região de Cibao, ao norte da ilha, onde se destacava a cidade de Santiago de los Caballeros. Lá o “merengue típico” ou “folclórico”, tocado à base de acordeão, *tambora* (tambor com duas peles) e *guira* (instrumento de metal executado por atrito, à maneira do reco-reco), já havia cedido espaço ou sido incorporado às orquestras do tipo *jazz-bands*, constituídas de saxofone, clarineta, corneta, violino, bombardino, tuba, banjo, bateria e percussão.²⁶ Foram também

²² *Idem, ibidem*, p. 237.

²³ AUSTERLITZ, Paul e NEDER, Álvaro. Matizes do jazz na música dominicana. *Música em Perspectiva*, v. 4, n. 2, Paraná, 2001, p. 17.

²⁴ A respeito disso, ver, entre outros, PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. *História*, v. 22, n. 1, São Paulo, 2003.

²⁵ AUSTERLITZ, Paul e NEDER, Álvaro, *op. cit.*, p. 18.

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 14.

as variações desse estilo que embalaram os bailes de migrantes dominicanos em Nova York, reafirmando as conexões com o *jazz* já experimentadas no país desde a primeira metade do século passado.

Milton Moura chama a atenção para essas junções musicais proporcionadas pelos contatos estabelecidos graças à imigração. Ele conta que algumas grandes orquestras “latinas” foram para os Estados Unidos, atraídas pela abertura do mercado de espetáculos ou pressionadas pelas tensões políticas em sua terra natal, a exemplo de alguns músicos cubanos a partir do final dos anos 1950 e início da década de 1960, com a intensificação e consolidação do processo revolucionário. Tal processo teve consequências diretas sobre as feições da música caribenha nesse país.²⁷

Uma das marcas mais salientes desses contatos pode ser detectada na entronização de toda uma instrumentação percussiva frequentemente utilizada em formações musicais executantes de ritmos dançantes. Orquestras de *jazz*, como fizera a de Glenn Miller, procuraram conferir “um toque” caribenho aos arranjos, acrescentando, ainda, ao seu instrumental a *tumbadora*, “réplica sofisticada dos atabaques da *santeria* cubana ou do candomblé baiano/brasileiro”.²⁸

Em Belém, Os Iguanos adaptaram a *tumbadora* e outros instrumentos percussivos em suas apresentações. A banda era formada por Glauco e Rubens Teixeira (*tumbadora*), José Maria Oliveira da Paz (violino), José Maria Ramos (guitarra), João Damasceno (acordeom), Oyoma Teixeira (bongô), Raimundo Santos (percussão), Wilson Gil Lima (*crooner*). Eles tocavam sucessos nacionais e versões internacionais ao sabor do “ritmo quente do mambo, chá-chá-chá, guaracha, merengue, calypso, de rumba e do dolente bolero”²⁹, o que lhes conferiu certo destaque local em suas aparições públicas e nas participações em programas radiofônicos, a ponto de se tornarem um dos “cartazes” da Rádio Marajoara.

²⁷ Cf. MOURA, Milton. Os ritmos *calientes* do Caribe num carnaval brasileiro. *Revista Brasileira do Caribe*, v. X, n. 20, Goiânia, jan.-jun. 2010. Ver também FARIAS, Bernardo. Desvendando o Caribe no Pará. *Brega pop*, Belém, 2009. Disponível em <<http://www.bregapop.com/servicos/historia/338-bernardo-faria/4956-desvendando-o-caribe-no-para-bernardo-faria>>. Acesso em 10 fev. 2013.

²⁸ Cf. MOURA, Milton. Notas sobre a presença da música caribenha em Salvador, Bahia. *Revista Brasileira do Caribe*, Brasília, v. IX, n. 18, jan.-jun. 2009, p. 371.

²⁹ Iguanos: campeões dos auditórios. *Amazônia*, ano 4, n. XXXIX, mar. 1958 (s./n.).

Esses estilos, que já sobressaíam nos “bailes suburbanos”, foram também introduzidos aos poucos nas festas organizadas nos “clubes sociais”, principalmente o bolero. Havia orquestras e conjuntos musicais que, desde o início dos anos 1960, os integravam aos seus repertórios. Os Mocarongos, banda formada por alunos das escolas secundaristas e idealizada pelo professor Gelmirez Melo e Silva, gravaram em 1961 um disco para bailes no qual se ouvem desde bossa nova e *rock* romântico até sambas e boleros internacionais, como “Buenas noches, mi amor”, de Marc Fontenoy e Hubert Giraud.

Guilherme Coutinho, que participou de Os Iguanos e de Os Mocarongos, levou essas experiências musicais para os salões do Tic Tac, do Tênis Clube e da Assembleia Paraense, onde ele se apresentou durante quase toda a década de 1970. A banda base era composta pelo próprio pianista, acompanhado de Tangerina (contrabaixo), Fernando (bateria) e Walter Bandeira (*crooner*). Seus arranjos se rendiam à estética *pop*, fazendo experimentações sonoras sofisticadas que misturavam uma levada jazzística, sempre recheada de improvisos ao piano, com o *swing* de ritmos afro-caribenhos e a batida do *rock*. Walter Bandeira, fã declarado do tropicalismo musical, costumava dar um *show* à parte em suas apresentações com *performances* ousadas e carregadas de sensualidade, deboche e bom humor, como em “My funny Valentine”, faixa do primeiro disco *Guilherme Coutinho e a cortiço*.³⁰

Segundo o cantor, o LP sofreu restrições da censura sob a alegação de que “eram um atentado à família, indução ao homossexualismo, entre outras coisas”.³¹ A canção “Curtição” continha uma crítica sutil ao ambiente repressivo do momento. Ela aborda a história de uma delação – “eu tô na minha, eu já me manquei/ sem essa! não vou me machucar/ me derrubou quem me fez gamar/ a cortiço pra mim já furo” – e finaliza com o burburinho de vozes pronunciando frases soltas que não compõem a letra da canção, em meio às quais é possível ouvir o personagem se queixar de ter sido preso em função disso: “o cara me derrubou, me entregou lá pros homens”.³² Esse discurso verbal transcorre por

³⁰ “My funny Valentine” (Richard Rodgers e Lorenz Hart), Walter Bandeira. LP *Guilherme Coutinho e a cortiço*. Codil, s./d.

³¹ As mil faces de Walter Bandeira. *O Liberal*, Belém, 27 out. 1989, Caderno Dois, p. 1.

³² “Curtição” (Guilherme Coutinho e Walter Bandeira), Walter Bandeira. LP *Guilherme Coutinho e a cortiço*, *op. cit.*

meio de uma harmonização na qual predominam o piano de Guilherme Coutinho e um acompanhamento percussivo similar à forma de execução dos tocadores de *tumbadora* em ritmo de rumba.

Esse sotaque é audível, igualmente, nas canções “Trepadeira” e “Vira broto”, presentes no segundo disco da banda, *Procura-se*, além da acelerada “Adios Guadalajara”, de Paulo André Barata e Ruy Barata, finalista, em 1970, no III Festival Universitário de Música Brasileira-Seção Norte (III Fumb-Norte). Aliás, Paulo André não poupou elogios à dupla Guilherme Coutinho e Walter Bandeira, quando esteve em Belém em 1969. Esse músico, que havia se estabelecido no Rio de Janeiro depois de conquistar a primeira colocação no I Festival de Música Popular Paraense (I FMPP), de 1967, mostrou-se admirando com o “som moderno”, “quente” e “pra frente”³³ de ambos.

Ressalte-se que ele foi um dos que mais exploraram em Belém os sons provenientes do Caribe. Sentia-se seduzido por eles e declarava-se um admirador incondicional dos ritmos caribenhos, principalmente em função do forte apelo popular que eles tinham na cidade. “Eu amava aqueles sons”, disse-me certa vez, referindo-se às variações de rumba, mambo, bolero e merengue que ouvia nos ambientes que frequentava, seja nas sedes sociais, seja nos bares do subúrbio, como o Palácio dos Bares, no bairro da Condor. Nele, Paulo André assistiu à apresentação de “muitas bandas cubanas, porto-riquenhas e da República Dominicana”, com seus instrumentos característicos e seus músicos e dançarinas devidamente trajados.³⁴ Disso resultou a decisão de “caribenhizar” sua produção depois da experiência prazerosa que teve com a bossa nova. Esse procedimento seria uma forma de conferir uma feição própria ao seu trabalho. Não foi à toa, aliás, que Paulo André Barata uniu seu talento a uma das maiores legendas da bossa nova, o acreano João Donato, que, além do mais, inscreveu o acento rítmico caribenho na sua produção bossa-novista.³⁵ Ambos compuseram “Nasci para bailar”, um *hit* interpretado pela “musa da bossa nova”, que virou título de um dos seus LPs.³⁶

³³ O que pensa e faz um grande artista. *A Província do Pará*, Belém, 14 e 15 set. 1969, 3. cad., p. 7.

³⁴ BARATA, Paulo André. Entrevista concedida ao autor. Belém, 25 jan. 2012.

³⁵ Ver, a respeito, PARANHOS, Adalberto. Novas bossas e velhos argumentos: tradição e contemporaneidade na MPB. *História & Perspectivas*, n. 3, Uberlândia, jul.-dez. 1990, p. 40 e 101.

³⁶ Nara Leão. LP *Nasci para bailar*. Polygram/Philips, 1982.

Isso explica por que Paulo André teceu duras críticas à primeira versão de “Mesa de bar”, um parceria com seu pai, gravada por Carmen Costa, em 1973.³⁷ A ex-empregada de Francisco Alves, que por muitos anos transitou entre o Brasil e os Estados Unidos, onde havia fixado residência desde 1945, tentava, naquela oportunidade, reinserir-se no mercado musical brasileiro. Ela reiniciou sua caminhada realizando *shows* em Belém, estreitando amizade com Ruy e Paulo André Barata, quando surgiu a ideia de gravar a música da dupla. No entanto, o que era para ser um bolero, acabou saindo um samba bem ritmado em que se destacava o som da cuíca e da base percussiva. “É horrível”, avaliou o músico.³⁸ Ela em nada se aproximou do bolero registrado no terceiro disco de Fafá de Belém³⁹, que passou a ser considerado, por assim dizer, uma espécie de versão “oficial” da canção.

As audições musicais caribenhas também foram objetivadas em composições lançadas em seus dois LPs editados no final dos anos 1970. Esse foi o caso de “Baiuca’s bar”⁴⁰:

*Caiu do céu
Saiu do mar
O merengoso do Baiuca’s Bar
Quem vai querer
Quem vai dançar
O merengoso do Baiuca’s Bar
Um merengoso bem tihoso
Um merengue merengado sem babado
Pra sapato sulapado acalcanhado
No arrasta de lá
Ferre no meu pé
Que no merengue eu sou um puraqué
Fungue, puxe o ar
Sinta o aroma do Riyal Briar
Abra o coração
Que eu quero entrar na sua contramão*

Em linguagem coloquial, o sujeito que fala na canção orgulha-se de possuir o domínio da arte de dançar um merengue “bem tihoso” e “sem babado”, ao gosto do que se fazia “no arrasta de lá”, em alusão a uma possível fórmula coreográfica peculiar dominicana, seu país de origem. Diferentemente de muitos relatos sobre o personagem, a

³⁷ Carmen Costa. LP *Carmen Costa 30 anos depois*. RCA, 1973.

³⁸ BARATA, Paulo André, *op. cit.*

³⁹ “Mesa de bar” (Paulo André Barata e Ruy Barata), Fafá de Belém. LP *Estrela radiante*. Philips, 1979.

⁴⁰ “Baiucas’s bar” (Paulo André Barata e Ruy Barata), Paulo André Barata. LP *Nativo*. Continental, 1978.

letra sublinha a esperteza do caboclo local, um tipo “boa pinta” que utiliza de todos os artifícios disponíveis – a elegância de um sapato de salto, a agilidade e a energia física de poraquê (enguia, peixe-elétrico), a fragrância inebriante de um perfume afamado – para conquistar o “coração” da parceira de dança, com objetivos nem tão românticos quanto possam parecer... – que o diga a mencionada mulata Maria da Costa.

Descortinava-se uma cena do cotidiano festivo dos bailes periféricos em Belém que a sensibilidade do artista tentava fixar por intermédio da canção, um ambiente em que, na visão do compositor, a dança, a conquista, o amor e a sensualidade eram ingredientes comuns. Quem chegou a frequentar bares e sedes do subúrbio, como Paulo André, Ruy Barata e tantos outros artistas e intelectuais, sabia que dançar era não só uma qualidade individual, pois dava ao bom dançarino uma aura de prestígio entre os frequentadores do lugar. Nos concorridos festivais de dança de merengue patrocinados pelos donos das sedes ou das aparelhagens, destacava-se aquele que trouxesse alguma novidade coreográfica, que logo era batizada com nomes criativos e curiosos, como “bronca de oito”, “passo do jacaré”, “gruta da morte”, “ginga de otário malandro”.⁴¹

Em “Baiuca’s bar” o merengue, tocado à base de bateria, guitarra, contrabaixo e bongô, ganhava o acréscimo precioso do violão de Paulo André Barata, convertido em instrumento de percussão, com o qual ele marcava o andamento da canção. Em seu arranjo produziam-se efeitos sonoros e performativos do mambo, como no intervalo no qual o intérprete solta um sonoro “uhh!”, à moda da orquestra de Perez Prado, conhecido como o “rei do mambo”, para acentuar as passagens musicais. Além do mais, Paulo André e Ruy Barata se permitiram acrescentar outro ingrediente, uma citação à música folclórica/popular, ao referirem-se ao carimbó “Comancheira, comancheira”⁴², gravado por Pinduca, em 1973. Era um comentário musical à proximidade geográfica e cultural entre fragmentos da cultura caribenha e da cultura popular identificados e articulados pelos artistas.

Entre os compositores de MPB em Belém, a dupla Paulo André Barata e Ruy Barata foi a que mais claramente optou pela incorporação de ritmos caribenhos em seu repertório. Se tal opção foi orientada por uma atitude política de valorização de elementos

⁴¹ RONALDO, Paulo. Concurso de merengue. *A Província do Pará*, Belém, 4 mar. 1968, 1. cad., p. 6.

⁴² “Comancheira, comancheira” (Pinduca), Pinduca. LP *Carimbó e sirimbó do Pinduca*, v. 1. Beverly, 1973.

de uma cultura musical antes ignorada ou com pouca penetração nos estratos médios da sociedade local, ela também foi favorecida, nas palavras de Tony Leão, pelo “transbordamento” de aspectos das escutas musicais que compunham a dinâmica sociocultural nas áreas suburbanas, essas “hipermargens”⁴³ da cidade de Belém, de onde eles extraíram farto material para as suas produções.

1.2. No ritmo do carimbó: sonoridades ribeirinhas na MPB

O termo carimbó deriva do “curimbó”, palavra usada para identificar o tambor produzido artesanalmente a partir de um tronco de madeira escavada, vedado em uma das extremidades por couro retesado, medindo em média um metro de comprimento por trinta centímetros de diâmetro. Mas ele serve para designar não somente essa base instrumental, como também toda uma complexa teia de interação entre movimentos coreográficos, trajes e cânticos de diversos grupos folclóricos espalhados pela capital e pelo interior do Estado. As apresentações desses grupos ocorriam com maior frequência durante os festejos em homenagem aos santos ou santas padroeiros do lugar e na passagem da quadra junina e do período de férias.

O carimbó não tinha a mesma inserção midiática que as músicas caribenhas, que, por sinal, desfrutavam de considerável abertura nas rádios locais. Antes da projeção local e nacional do ritmo na década de 1970⁴⁴, o contato com ele se processava por vias diretas, com a ida dos interessados aos lugares de sua realização. Foi o que fizeram Tânia Mara Botelho, Annamaria, Paulo André Barata, João de Jesus Paes Loureiro, José Maria de Vilar Ferreira, entre outros, quando decidiram tomá-lo como fonte para suas canções. Foram constantes os seus deslocamentos para algumas localidades da região do salgado paraense

⁴³ COSTA, Tony Leão da, *op. cit.*, p. 176.

⁴⁴ Sobre o assunto, ver COSTA, Tony Leão da. O carimbó e a música popular paraense. In: *Música do Norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da MPB no Pará (anos 1960 e 1970)*. Dissertação (Mestrado em História) – IFCH/UFPA, Belém, 2008, p.152-214. A popularidade do carimbó, nos anos 1970 e, posteriormente, a da lambada, na década de 1980, foi tamanha a ponto de, numa reedição de seu célebre livro *Pequena história da música popular*, José Ramos Tinhorão se ver como que obrigado a estendê-lo até o período do estouro da lambada, passando pelo merengue e o carimbó que a precederam. Ver TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. São Paulo: Art Editora, 1991.

– cidades de Marapanim, Marudá, Vigia, Salinópolis – e da Ilha do Marajó – Breves, Souré – em busca de informações sobre ele.⁴⁵

À semelhança dos ritmos caribenhos, o carimbó não se expressava, contudo, de forma homogênea. Ele se expressava por meio de uma configuração orquestral bastante diversificada, que por vezes resultava em composições e arranjos igualmente diversos. O folclorista Pedro Tupinambá, membro da Comissão Paraense de Folclore, dedicou parte de seu tempo livre das férias de janeiro de 1961 ao registro de aspectos do carimbó nas festas populares em Salinópolis.⁴⁶ Em um dos três “carimbós” – denominação dada aos barracões onde ele era tocado e dançado – existentes na cidade, na “palhoça” do “seu” Elzo Correa, erguida com caibros, iluminada por “lâmparas a querosene de três pavios” e chão de “barro socado”, a música era cantada “a plenos pulmões”, sob o acompanhamento de uma “orquestra constituída de três curimbós, um xeco-xeco e uma viola”, num ritmo “alucinante” que seguia madrugada adentro.⁴⁷

Quando estiveram em Belém homenageando o ex-cônsul estadunidense George Colman, os integrantes do “conjugado Flor da Cidade”, grupo folclórico de Marapanim, dançaram e cantaram ao som de “dois tambores, um maior e outro menor, ambos com mais de um metro de comprimento e cinquenta centímetros de diâmetro”, além de “flauta, rabeca, xeque-xeque, pandeiro e cantorias”.⁴⁸ Comparando-o às *jazz-bands* que se apresentavam em Belém, o escritor Bruno de Menezes ressaltou o que chamou de “evidente sincretismo musical” daquele grupo em razão da “heterogeneidade” de sua formação e pelo fato de não ter se prendido apenas à execução de composições em ritmo de carimbó. Para ele havia certa generalização do termo quando se tratava de identificar a

⁴⁵ Sobre esses deslocamentos, ver Carimbó de expediente. *A Província do Pará*. Belém, 14 fev. 1968, 2. cad., p. 2; e Pesquisas e composições. *Idem*, 4 e 5 fev. 1968, 2. cad. p. 2; “Fim de carnaval” nasceu como valsa e fez-se marcha-rancho para ganhar o “Uirapuru de Ouro”. *Idem*, 17 set. 1967, 2. cad., p. 10.

⁴⁶ Conforme disse Pedro Tupinambá, “nosso veraneio em Salinópolis deu-nos a grande oportunidade de assistir ao carimbó, uma das danças afro-brasileiras mais interessantes da região amazônica [...] os nossos companheiros Marcos Soares, Luiz Meireles e esposa, d. Nenê Leite, e sua irmã d. Marieta Bastos, major Alcindo Costa e esposa, [ilegível] e noiva, Lolita Meireles e outros veranistas de Belém admiraram a agilidade das caboclas quarentonas que põem no chinelo muita moça de dezoito. Têm mais tarimba e mais bossa”. TUPINAMBÁ, Pedro. Carimbó. *Folha do Norte*, Belém, 5 fev. 1961, 1. cad., p. 6.

⁴⁷ *Idem*.

⁴⁸ “Carimbó” a Mr. Colman traz dúvida sobre folclore. *Folha do Norte*, Belém, 13 fev. 1958, 1. cad., p. 3 e 6.

sua feição coreográfica, o aparato instrumental e as canções executadas,⁴⁹ informação, aliás, que não aparece no relato de Pedro Tupinambá.

Em seus estudos realizados na cidade da Vigia e publicados na *Revista Brasileira do Folclore*, em 1969, Vicente Salles e Marena Isdebski Salles defendem a tese de que o carimbó ostentava sensíveis variações rítmicas, instrumentais e temáticas intimamente relacionadas à dinâmica cultural das comunidades nas quais ele era praticado. Na Vigia ele recebia o nome de “zimba” – provável corruptela do quimbundo “semba” (umbigada), termo do qual teria derivado a palavra “samba”, difundida no Brasil como sinônimo de batuque africano⁵⁰ – e já havia se transformado em festa de final de semana, em especial no terreiro da Tia Pê – Francisca Lima do Espírito Santo. Ali a composição orquestral, constituída à base de dois curimbós, xeque-xeque – “uma lata contendo grãos de milho, pedrinhas etc.” –, “reco-reco ou raspador e até dedos dos dançarinos”, poderia ainda ser incrementada com a introdução de violões, cavaquinhos e violinos, sem que isso viesse a descaracterizar aquela manifestação cultural, de modo que, na avaliação desses folcloristas, inexistia “uma formação instrumental típica” do carimbó.⁵¹

Os relatos dos folcloristas, quase sempre padecem de um sentimento paternal de perda moral e material, como já foi demonstrado por historiadores de diferentes matrizes teóricas. Daí Edward Palmer Thompson alertar para o fato de que os costumes e rituais associados às chamadas culturas populares foram frequentemente observados por esses “cavalheiros paternos” sob uma ótica conservadora e vertical, “de cima e por cima” das posições de classe. Isolando essas práticas do seu contexto específico, eles surgiam como “‘reliquias’ de uma antiguidade remota e perdida”.⁵² Afinal, como frisa, Michel de Certeau, o folclorista, ao promover “uma integração racionalizada” da cultura popular no

⁴⁹ Cf. *idem*.

⁵⁰ Cf. SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 12.

⁵¹ SALLES, Vicente e SALLES, Marena Isdebski. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo. *Revista Brasileira do Folclore*, set.-dez. 1969, p. 279. Como evidenciou, corretamente, Tony Leão da Costa, a introdução da guitarra, do contrabaixo e do teclado elétricos e da bateria, no lugar do “curimbó”, serão os ingredientes principais a temperar os acalorados debates estéticos e ideológicos nos quais o carimbó se viu inserido durante os anos 1970. Nessa época a formação do “pau-e-corda” – curimbó, xeque-xeque, violão, banjo, sax ou pistão – será defendida pelos tradicionalistas como marca de “autenticidade”. COSTA, Tony Leão da. *Música do Norte*, op. cit., p. 152-214.

⁵² THOMPSON, E. P. Folclore, antropologia e história social. In: *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001, p. 231.

meio “culto”, defendida com um “patrimônio”, não está isento de “segundas intenções” em seu desejo de “localizar, prender, proteger”.⁵³

Como fontes históricas, no entanto, esse material não pode ser descartado. Sua riqueza consiste em fornecer indícios de práticas culturais dificilmente registrados de outra maneira, além de apontar caminhos para a compreensão dos fenômenos cotidianos e traçar trajetórias de vida que ajudam a pensar o objeto estudo. Mas, ao presentificarem experiências individuais e coletivas erigindo um passado modelar cujos cacos podem ser encontrados no presente, elas devem ser colocadas sob suspeita. Como adverte Thompson, “a evidência histórica existe, em sua forma primária, não para revelar seu próprio significado, mas para ser interrogada por mentes treinadas numa disciplina de desconfiança atenta”.⁵⁴ No meu caso, entendo que, antes de apontar para um “patrimônio” ou uma “reliquia” da cultura local, o conjunto de relatos folclóricos sinaliza um processo dinâmico e multifacetado de transformação do carimbó, em curso pelo menos desde os fins da década de 1950 e que será potencializado no início dos anos 1970 com a sua entrada na indústria fonográfica.⁵⁵

O termo carimbó, como utilizado no Pará no final dos 60 e início dos 70, compreendia dança, música, trajes, instrumento, local de exibição ou era usado até como um termo genérico para designar tipos variados de batuque que também repercutiam outros ritmos, como o lundu e o xote. Em sua fisionomia musical, que nos interessa de perto, ele revelava certa heterogeneidade tanto no que concerne à composição instrumental e à *performance* de músicos e cantadores, como em sua linguagem poética predominante⁵⁶, abrindo-se a um leque de possibilidades rítmicas, improvisações e acréscimos que ainda carecem de mais estudos.

A acolhida alcançada pelo carimbó nos registros dos folcloristas – geralmente preocupados em captarem a dinâmica própria da formação sociocultural sob a linha

⁵³ CERTEAU, Michel de. A beleza do morto. In: *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 1995, p. 63.

⁵⁴ THOMPSON, E. P. *A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p. 38.

⁵⁵ Sobre esse processo, ver COSTA, Tony Leão da. Carimbó e brega: indústria cultural e tradição na música popular do Norte do Brasil. *Estudos Amazônicos*, v. VI, n. I, Belém, 2011.

⁵⁶ “Não há padrão estrófico e, embora se assinala a predominância do verso heptassílabo, de modo geral a métrica é livre, subordinada tão somente à métrica do ritmo musical, à qual se adapta e se ajusta com alguns artifícios prosódicos”. SALLES, Vicente e SALLES, Marena Isdebski, *op. cit.*, p. 280.

evolutiva do caldeamento racial –, contribuiu para a sedimentação no imaginário social belenense do entendimento de que ele encarnava uma prática cultural verdadeiramente paraense. Essa foi a conclusão dos estudos de Vicente e Marena Isdebski Salles, ao afirmarem que o “carimbó enquanto dança e enquanto música é uma das formas mais puras e significativas do lazer popular”.⁵⁷

O poeta e compositor Ruy Barata, corroborando a tese do amigo Vicente Salles, chegou a considerá-lo uma música “genuinamente paraense”.⁵⁸ Ele aconselhava os novos compositores ligados à MPB, em particular o seu filho, a atentarem para o fato de que “a nossa terra tem uma cor, nossa terra tem um som” que precisava ser “descoberto”.⁵⁹ Então, quando eles se lançaram à cata de matéria-prima musical para suas criações, já havia um longo lastro de ressonância dessa compreensão nos meios intelectuais e artísticos de Belém, a ponto de servirem de balizas para suas escolhas.

O carimbó, em todas as suas variações, era bastante apreciado em diferentes cidades interioranas. Em Marapanim, por exemplo, o seu prestígio era tamanho que passaram a existir verdadeiros festivais de carimbó, os quais colaboravam para mover a roda de um incipiente turismo interno no estado, atraindo estudiosos e uma multidão de curiosos ávidos em conhecê-lo. Paulo André Barata, João de Jesus Paes Loureiro e Galdino Penna realizaram algumas viagens rumo a Marudá, um distrito balneário de Marapanim, ciceroneados por José Maria de Vilar Ferreira, natural do lugar, com um gravador portátil a mão para registrar aspectos da musicalidade local em meio à fruição do ambiente.

Nessas investidas, Paulo André tomou “conhecimento do carimbó, quando ninguém falava em carimbó, ninguém ligava pro carimbó, ninguém fazia nada disso”.⁶⁰ Ele constatava, assim, que naquele momento havia pouca ou quase nenhuma inserção desse ritmo no universo da música popular considerado como tal pela maioria dos jovens de classe média da qual ele próprio fazia parte. Se o carimbó era valorizado como manifestação folclórica, sua visibilidade se restringia a determinados bailes populares em

⁵⁷ *Idem, ibidem*, p. 259.

⁵⁸ BARATA, Ruy *apud* “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.

⁵⁹ BARATA, Paulo André, *op. cit.*

⁶⁰ *Idem*.

Belém, persistindo certo preconceito em relação aos elementos de seu aparato expressivo, ao ser tomado como uma “música da roça, de bêbado, do pessoal da cana, do pessoal do barraco” – enfim, não era considerado “pra frente”.⁶¹ Como que operando uma distorção das imagens folcloristas, isso equivalia a dizer que o carimbó representava sobrevivências de um passado rural que estariam sendo ou deveriam ser soterradas pelas novidades trazidas pelo desenvolvimento urbano.

Daí o significado político da atitude de ida ao “povo” adotada pelos novos compositores populares. Ela viria a demarcar os limites das fronteiras que separavam, mesmo que tenuemente, em termos estéticos, as suas produções tanto da tradição da linha evolutiva da MPB centrada no eixo samba-bossa-tropicália, como, e principalmente, de outras formas de manifestação musical apreciadas em Belém por parte dos segmentos mais jovens – *rock*, *iê-iê-iê*, jovem guarda etc.

Ela indicava ainda uma nova postura em relação ao modo como elementos de certa tradição cancional eram assimilados. O “resgate” de ingredientes musicais folclóricos também fazia parte da agenda de artistas modernistas paraenses no início do século XX, como Waldemar Henrique e Gentil Puget. Porém, diferentemente da nova safra de cancionistas populares do final dos anos 1960, eles, de maneira geral, concebiam o folclore como uma espécie de reservatório do inconsciente popular que abastecia a utopia da concretização de sons puramente nacionais.

Waldemar Henrique não escondia o seu fascínio por Mário de Andrade. Era um adepto declarado da tese desse intelectual modernista de que a principal contribuição dos artistas eruditos para a música brasileira consistia no seu engajamento na “criação de uma escola nacional depurada das influências internacionais, da polifonia, do classicismo, do romantismo, do atonalismo e outras”.⁶² Por outro lado, diante da “vertigem dinâmica do século”, Gentil Puget chamava a atenção para a necessidade de se “recolher todo esse material esparso que representa a melhor reserva de nossa gente” para que no futuro pudessem “construir sem dúvida alguma o retrato mais fiel de sua nacionalidade, a autobiografia mais real de nosso povo escrita por ele mesmo na dolência de seus cantares e

⁶¹ COSTA, Tony Leão da. *Música do Norte*, op. cit., p. 155.

⁶² HENRIQUE, Waldemar apud GONDINHO, Sebastião. *Waldemar Henrique: só Deus sabe por que* (seleta de textos e fotobiografia). Belém: Secult/Falângola, 1989, p. 60.

no lirismo de suas trovas”.⁶³ Esses posicionamentos, no final das contas, resultaram na feitura de uma obra que, se aproximou o compositor erudito de expressões musicais populares, entenda-se folclóricas, fez pouco caso com aquilo que consideravam “popularesco”⁶⁴, ou seja, a música midiaticizada dos centros urbanos.

Paulo André Barata, João de Jesus Paes Loureiro, Tânia Mara Botelho, Annamaria Barbosa Rodrigues, José Maria de Vilar Ferreira e tantos outros não estavam interessados no “resgate” da musicalidade popular interiorana como quem reconstrói, por meio de técnicas sofisticadas e muita imaginação, peças do artesanato de antiga civilização em vias de desaparecimento. Mais pareciam modernos artesãos à procura de fontes, de matérias-primas com as quais pretendiam alavancar a produção de uma arte renovada dentro de parâmetros que dialogavam com técnicas composicionais que não se limitavam às sonoridades e às temáticas estritamente locais, embora as tomassem como ponto de partida. Assim, essa “nova bossa”, como os jornalistas definiam o crescente interesse pelo carimbó, por esse “ritmo típico”, ia aos poucos injetando a sua contribuição na canção popular de Belém.

O tema do amor praieiro – envolvendo como personagens o marinheiro, o mar e a amada – foi recorrente nas canções conectadas com preocupações dessa natureza. Esse foi o caso de “Bateu doeu”⁶⁵, de Paulo André Barata, gravada por Carmen Costa no mesmo disco em que ela canta “Mesa de bar”. Os ais pela perda da companheira, sentidos a todo momento “na viração/ na beira-mar/ no Ver-o-peso/ no peso da minha dor”, são cantados à base de bateria, guitarra e contrabaixo em uma mistura de carimbó e samba, acentuada pela dicção interpretativa da cantora.

Essa construção poética aparece em outras composições da época, a exemplo de

⁶³ PUGET, Gentil *apud* CORREA, Ângela Tereza de Oliveira. *História, cultura e música em Belém: décadas de 1920 a 1940*. Tese (Doutorado em História Social) – PUC, São Paulo, 2010, p. 194 e 195.

⁶⁴ Arnaldo Contier observa a persistência, entre modernistas e folcloristas, de três níveis do conceito de música nos anos de 1920 a 1960: “1º) música popular ou folclórica: transmitida oralmente numa determinada ‘evolução histórica’ e inserida no âmbito de uma comunidade social específica; 2º) música popularesca: expressão sempre empregada conforme um sentido pejorativo, negativo. A canção urbana era considerada ‘suspeita’ pelos folcloristas, devido à sua inserção no binômio mercado/consumo; 3º) música erudita: símbolo da chamada arte culta ou ‘séria’, praticada somente por artistas considerados profundos conhecedores da técnica de composição”. CONTIER, Arnaldo Daraya. Mário de Andrade e a música brasileira. *Música*, v. 5, n. 1, São Paulo, maio-1995, p. 47.

⁶⁵ “Bateu doeu” (Paulo André Barata), Carmen Costa, *op. cit.*

“Marujada”⁶⁶:

*Sereno, serenou
Ó, meu amor
Sereno, serenou
Ó, meu amor
A barca da lua nova
Levou toda minha dor
Eu sou marinheiro
Eu cheguei cantando, eu cantei primeiro
Eu sou marinheiro
Eu cheguei falando, eu falei primeiro
Eu sou marinheiro
Eu cheguei amando, eu te amei primeiro
Eu sou marinheiro
Eu cheguei lutando, eu sou companheiro
Ê, ê, no mar
Não existe porto que eu desconheça
Eu sou marinheiro, eu sou marinheiro
No amor
Não existe corpo, que me desfaleça
Eu sou marinheiro, eu sou companheiro
Sereno, serenou
Adeus amor
A barca da lua nova
Já trouxe de novo a dor*

Fruto da parceria de Paulo André Barata e João de Jesus Paes Loureiro, companheiros de viagem nas incursões pelo interior do Estado, a canção em sua face discursiva evidencia, como se verifica em "Preamar", aspectos dos lugares de onde extraíram a matéria-prima musical para suas produções. A recorrência de referências ao "mar" pode soar estranha quando se considera que a região é entrecortada de rio, furos e igarapés de água doce que serpenteiam por toda extensão da bacia amazônica. Não se trata, todavia, de uma simples licença poética que associaria rio e mar, e sim de uma alusão geográfica à presença marcante do mar na vida dos moradores da maioria das cidades do nordeste paraense, situadas nas proximidades do Oceano Atlântico, como Salinópolis, Marapanim, Marudá.

Tal composição começou a ser burilada em 1968, mas, como aconteceu com outras canções do período, somente no final dos anos 1970 ela recebeu registro fonográfico. E foi logo em dose dupla. Num deles, ela deu título ao compacto do amazonense Pedro

⁶⁶ “Marujada” (Paulo André Barata e João de Jesus Paes Loureiro), Pedro César Ribeiro. Compacto duplo Saci, 1978, e Paulo André Barata. LP *Nativo*, op. cit.

César Ribeiro, no qual se destacam os arranjos de Guilherme Coutinho ao piano, a guitarra de Roberto Freitas e o violão de Paulo André Barata. Essa gravação, diga-se de passagem, se distancia da forte textura percussiva que esse violonista imprimiu a “Marujada” no LP *Nativo*.

Noutro caso, ao deslocar-se do mar para o rio, “Esse rio é minha rua”⁶⁷ focaliza, em ritmo de carimbó, um dos aspectos da experiência sociocultural do homem da região:

*Esse rio é minha rua
minha e tua mururé,
piso no peito da lua,
deito no chão da maré.
Pois é, pois é,
eu não sou de igarapé,
quem montou na cobra-grande,
não se escancha em puraquê.
Rio abaixo, rio acima,
minha sina cana é,
só em falá da mardita
me alembrei de Abaeté
Pois é, pois é,
eu não sou de iguarapé,
quem montou na cobra grande,
não se escancha em puraquê.*

Emerge aí, em cores vivas, a centralidade do rio na vida do homem, integrado ao compasso da sua vivência cotidiana e da própria cultura local. Isso se manifesta inclusive na linguagem com a qual o artista preenche as linhas de seus versos, abusando de termos intimamente vinculados ao rio: mururé (planta aquática); igarapé (pequeno braço de rio); cobra grande (animal aquático do legendário amazônico); poraquê (peixe-elétrico, enguia).

Não ia aí, entretanto, um mero elogio à natureza. Num tempo em que os projetos de desenvolvimento regional para a Amazônia tinham como prioridade a sua integração rodoviária ao restante do país (a conclusão da Belém-Brasília e a construção da Transamazônica eram exemplos disso), reforçar uma identidade social e cultural vinculada ao rio significava também posicionar-se contra os impactos dessas mudanças naquele modo de vida local, quando a cidade começava a virar as costas para ele.

É nesse quadro que se inscreve o caráter político que Ruy Barata atribuíra ao

⁶⁷ “Esse rio é minha rua” (Paulo André Barata e Ruy Barata), Paulo André Barata. LP *Nativo*, *op. cit.*

“regional” em suas parcerias musicais com Paulo André Barata: na interface entre forma musical popular – o carimbó – e temática local – natureza e modo de vida amazônicos. Ele não se fechava, no entanto, num regionalismo restrito, já que para o poeta era imperioso dar visibilidade ao drama vivenciado por determinados indivíduos e grupos sociais ante o avanço da modernidade capitalista no campo. Por isso ele depositava certa positividade nas chamadas “letras regionais”, na certeza de que as imagens que elas projetavam fugiam a umas tantas imposições externas.⁶⁸

Tais canções apontavam para a gestação da utopia da produção de uma música popular de “visão amazônica”, crítica e participante, dentro de um cenário musical multifacetado. A preocupação com a realidade social e cultural do homem amazônico, numa adaptação de reminiscências do nacional-popular, foi uma das principais fórmulas na estratégia artística dos compositores engajados em Belém com vistas a garantir algum grau de “originalidade” a suas produções no campo tenso e complexo da música popular brasileira. Suas escutas musicais e ideológicas e um olhar à esquerda sobre o contexto político repressivo do país e as políticas de integração regional, contribuíram na definição do norte das escolhas estéticas objetivadas em muitas de suas canções como uma forma específica de expressão de engajamento musical.

2. Homem e natureza: a ressignificação do viver amazônico

As temáticas da natureza e do modo de vida amazônico ligado ao rio, como bem observou Edilson Mateus, constituíram-se nas “linhas mestras”⁶⁹ da produção cancional de muitos compositores sintonizados com a MPB em Belém. As imagens daí derivadas jogaram a favor da invenção de uma concepção de cultura amazônica centrada na experiência das vivências ribeirinhas. Uma invenção em sentido amplo, como o conferido

⁶⁸ Ruy Barata tomava exemplos de Dorival Caymmi, Gilberto Gil e Caetano Veloso que, no seu entendimento, “nunca abdicaram da dramaturgia e do falar baiano” a despeito do reconhecimento nacional e internacional granjeado por eles. BARATA, Ruy *apud* OLIVEIRA, Alfredo. *Paranatinga*, *op. cit.*, p. 45.

⁶⁹ Ver SILVA, Edilson Mateus Costa da. *Ruy, Paulo e Fafá: a identidade amazônica na canção paraense (1976-1980)*. Dissertação (Mestrado em História) – IFCH/UFGA, Belém, 2010, p. 61.

ao termo por Eric Hobsbawm, ao relacioná-lo ao surgimento, num tempo ou lugar histórico, de um conjunto de práticas sociais “de natureza ritual ou simbólica”, que, estabelecendo uma linha de continuidade com o passado, sinaliza para a articulação de novos “valores e normas de comportamento” perceptíveis por meio de sua repetição.⁷⁰

Em fins dos anos 1960 e na década de 1970, como já foi dito antes, muitos indivíduos e grupos identificados a diversas formas de expressão artística – na pintura, na poesia, no cinema, no teatro – imprimiram a sua arte uma feição engajada, trabalhando com elementos sociais e culturais afinados com questões locais, sem prescindirem do diálogo com manifestações artísticas nacionais e internacionais. Com a música não foi diferente. E a recorrência de figurações da região, seus componentes míticos, materiais e humanos, aliadas à tentativa de significá-la, fornecem indícios de que também estavam em curso transformações importantes na realidade concreta, captadas e respondidas de maneira peculiar pelos compositores populares.

Convém salientar que essa perspectiva analítica difere da abordagem adotada pelo sociólogo Fábio Fonseca de Castro em seus estudos sobre as relações entre arte e sociedade em Belém. Pesquisando livros, discos, museus e jornais das três últimas décadas do século passado e munido de um vasto cabedal teórico – por onde passeiam Max Weber, Edmund Husserl, Alfred Schutz e Michel Maffesoli, seu orientador na tese de doutoramento –, ele equiparou as obras de artes a fulgurações de processos “intersubjetivos”. Descritas e compreendidas em conjunto, elas conformariam uma “experiência geracional” particular, denominada “moderna tradição amazônica”, que

*indaga por sua identidade [e pode ser interpretada] como uma projeção empática de sujeitos que, no mundo da vida, apreendem-se numa situação-limite, a de estarem "entre o mito e a fronteira", ou seja, em face de uma Amazônia que se transforma radicalmente e sem cuidado.*⁷¹

Na ótica de Fábio Castro, a sensação de perda de referências e o reforço discursivo de laços identitários – que matizariam sentimentos ambivalentes entre os artistas paraenses diante da violência com que se desenvolveram os empreendimentos de integração nacional

⁷⁰ HOBSBAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 9.

⁷¹ CASTRO, Fábio Fonseca de. *Entre o mito e a fronteira: estudo sobre a figuração da Amazônia na produção artística contemporânea de Belém*. Belém: Labor, 2011, p. 20.

– resultariam numa espécie de “estética social subjetiva” da Amazônia, esse “objeto obsedante”. Ela configuraria uma ética caracterizada pelo consenso, mais precisamente num de seus sentidos tradicionais, de “*cum sensualis*, o sentir junto, o sentir coletivo”.⁷² Para Fábio Castro, seu estudo, então, propõe a compreensão desse sentimento – não a explicação, como pretendem a objetividade e a racionalidade modernas –, partindo do pressuposto de que o artístico não pode se restringir nem ao “Sujeito” nem ao “Social”, por pertencer “a uma dimensão intermediária entre Sujeito e Sociedade à qual chamo *intersubjetividade*”.⁷³

A abordagem que se privilegia aqui inverte, em certa medida, a ordem sugerida por Fábio Castro, pois ao retirar a arte dessa espécie de suspensão subjetiva compartilhada, procura tomá-la como um elemento fundamental de determinado processo social efetivo no qual ela se realiza historicamente. Ela tem a ver com a noção de arte como prática social à qual se refere Raymond Williams quando diz que as relações entre a produção de uma obra e sua recepção consistem sempre numa atividade, com certo grau de consciência, conectadas a “formas de organização e relações sociais” diversas no curso do processo histórico.⁷⁴

A canção popular produzida em Belém, em sua face engajada, trouxe consigo, obviamente, os sabores e dissabores de uma experiência histórica atravessada, de um lado, pelas mudanças e permanências da vivência em uma área de expansão econômica, demográfica e cultural sob o peso da ditadura, e, de outro lado, pelas questões pertinentes ao próprio campo de produção musical brasileira, centralizada no Sudeste. As respostas estéticas e políticas a essa situação vieram em forma de uma proposta de (res)semantização do viver amazônico, que, diferente do drama nordestino, ainda não tinha a devida ressonância no imaginário nacional – e talvez ainda não o tenha – senão como perda da imensidão da floresta, esse manancial de riquezas naturais – hídricas, minerais e vegetais – do Brasil.

⁷² *Idem, ibidem*, p. 89.

⁷³ *Idem, ibidem*, p. 97.

⁷⁴ Sobre essa perspectiva, ver WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria marxista. *Revista USP*, n. 65, São Paulo, mar.-maio 2005, p. 223 e 224.

2.1. “Há sempre o que sortir nesses doendo”: modo de vida ribeirinho na canção popular

Quando me refiro ao processo de significação da Amazônia e sua gente inscrito na canção, não o faço com qualquer presunção de que ela seja a mais verdadeira, a mais correta ou, eventualmente, a que mais se aproxima da “realidade” da vida dos seus personagens. Agindo assim estaria colocando em risco a mirada histórica que se pretende reafirmar aqui. Vale dizer que as imagens e ideias construídas nesse período, como, aliás, em qualquer outro tempo, são atribuídas aos sujeitos sociais aqui identificados como “homem amazônico” ou “caboclo” e estão atreladas às experiências socioculturais de quem as constrói.

Esses termos, de maneira geral, não identificam por si só qualquer grupo humano específico, em função da maleabilidade e da flexibilidade com que são empregados. Eles conformam, isso sim, categorias de alteridade, como assinala Maria Angélica Motta Maués em estudo já clássico, na medida em que servem para nomear “um ‘outro’”⁷⁵ com quem o agente da fala, na maioria das vezes, não quer se ver confundido. Pudera! Em torno delas persistem preconceitos e discursos ambivalentes que se relacionam a uma maneira de interpretar o processo de ocupação da região, fundada na percepção da predominância de elementos socioculturais indígenas que pontuam os contrastes desse “homem amazônico” – “ator agônico”, “intruso”, “enclausurado”, raça “degradada”, “indefeso”, “abandonado”, “preguiçoso”, “malsinados”, “anormalizado” – frente à natureza – “exuberante”, “grandiosa”, “perdulária”, “última página ainda a escrever-se do Gênesis”.⁷⁶

Os projetos oficiais de desenvolvimento regional, na década de 1970, ainda repercutiam grande parte dessas imagens, ideologicamente articuladas nos discursos de ocupação e exploração econômica da região. Um sinal dessa continuidade, segundo Maria Angélica Maués, pode ser percebido na perspectiva do “vazio demográfico”, que não diz respeito apenas à rarefeita presença populacional na Amazônia, como também “ao fato de que ela é improdutiva, incapaz, inábil no aproveitamento dos recursos naturais, necessitada

⁷⁵ MAUÉS, Maria Angélica Motta. A questão étnica: índios, brancos, negros e caboclos. *Estudos e Problemas Amazônicos*, Belém, Idesp, 1989, p. 195.

⁷⁶ Essas imagens foram capturadas nos autores estudados por Angélica Maués (Euclides da Cunha, José Veríssimo, Luiz Agassiz, Elizabeth Cary e Araújo Lima). Ver *Idem*.

de ensinamentos, enfim, um punhado de gente sem qualificação”.⁷⁷ Disso resultou uma política de desenvolvimento regional que, em seus traços mais significativos, fez pouco caso da voz do morador local.⁷⁸

Como uma espécie de contradiscurso, as canções populares imprimiam no imaginário social outras imagens e ideias sobre esse mesmo objeto. Em 1984, João de Jesus Paes Loureiro afirmava que “ainda não havia ou não há uma tipificação semântica do sofrimento humano na região”, como a “carga dramática” que carrega a palavra “retirante”, pois, quando se fala, por exemplo, em “canoeiro” – habitante que percorre os rios, furos e igarapés da região –, ela é quase inexistente.⁷⁹ Nisso se apoiou a necessidade de dar visibilidade à experiência amazônica, a uma realidade pouco conhecida de muitos paraenses e brasileiros. Esse procedimento foi evidenciado, entre outras, na canção “Enchente amazônica”.⁸⁰

*Corre, corre Zé Basto
corre no pasto
junta o que é teu
E te acelera Celecindo
As águas vêm vindo
os tesos sumindo, valha-nos Deus
Ontem, quase três braças
no Jirau da Graça
o rio inchou
hoje lambendo calmo
mais de seis palmo
já mergulhou
Enche no Matá, Aritapera e Tapará
Enche no Breu e no Varjão da Conceição
Só dá perau, rolando pau, comendo chão
(E não é cheia só pru gasto)
Corre, corre, Zé Basto...[refrão]
Disque no São Raimundo
um curral no fundo amanheceu
e que nas Três Mulatas das trinta vacas
já dez morreu
Disque no Salé,
sucuriju e jacaré come o que qué*

⁷⁷ *Idem, ibidem*, p. 203.

⁷⁸ Essa foi uma das principais críticas dos pesquisadores reunidos num seminário interdisciplinar realizado em Belém, em 1993. Ver D’INCAO, Maria Angela e SILVEIRA, Isolda Maciel da (orgs.). *Amazônia e a crise da modernização*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1994.

⁷⁹ LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Equilíbrio inquieto: uma experiência de engajamento*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Unicamp, 1984, p. 47.

⁸⁰ “Enchente amazônica” (Paulo André Barata e Ruy Barata), Paulo André Barata. LP *Nativo*, *op. cit.*

*e no estirão do Nhamundá
só vendo lá não sobrou juta nem pru chá
Nhuca, filha da Fuluca,
nega do Manduca tá quase maluca
perdeu três mamote lá no mutapá do Maicá
Febre, ramo de piema tudo que é pustema vem de piracema no subir das
água
que não qué pará, pru meu pená
Ó, meu Senhor Bom Jesus
que morreste na cruz vem nos valer
Ó, Virgem da Conceição
pelas horas que são, rogai por nós”.*

Nela o artista flagra em termos poéticos um dos acontecimentos comuns da realidade local: a cheia dos rios inundando a várzea. Seus habitantes, não sem motivos denominados de ribeirinhos, convivem diariamente com o fluxo das marés. Os versos, à semelhança do rio, “incham” de termos coloquiais colados ao linguajar dessa parcela da população, como jirau (espécie de bancada para serviços domésticos erguido em madeira no quintal das casas), perau (poço artificial ou natural nas margens dos rios), piema (escassez), pustema (inflamação). E eles também incorporam modos de expressão verbal de sabor local: “não qué pará, pru meu pená”.

O personagem que fala na canção não se pretende distante dos demais sujeitos aí envolvidos e daquilo que narra. Ele se coloca na posição de quem compartilha os infortúnios causados pelas cheias sazonais dos rios. Seu conhecimento da toponímia – “enche no Matá, Aritapera e Tapará/ enche no Breu e no Varjão da Conceição” – reforça a sua familiaridade com o lugar – as localidades ribeirinhas de Santarém, cidade de nascimento do poeta Ruy Barata.

O ritmo acelerado, que mais parece um galope a sugerir a ideia de urgência em agir diante da força da natureza, como que comenta a letra da canção. Da mesma maneira, observa-se que a dolência do compasso de “Nativo”⁸¹ ajusta a suavidade da linha melódica ao sentimento do sofrimento narrado.

*Desses rastros dormindo nasce um campo
na reponta dos ventos e mugidos
caviana de cornos bubuiando
barcarenas a ser, ou for, em sido*

⁸¹ “Nativo” (Paulo André Barata e Ruy Barata), Paulo André Barata e Fafá de Belém. LP *Nativo*. Continental, 1978.

*há sempre o que sortir nesses doendo
de lonjuras cilendo e sipurgando
amor é meses-mares ciregendo
amor é sipartindo e cichegando
Amor é amar, em dois, predicativo
amor é sisofrendo e cisofrido
amor é simorrendo e cimatando
amor é dez em dois de simorrido
E tudo amor, amor, em erre aspado
amor em sol-solvido e sol-soldado
amor é eme urdido e eme atado
amor de mor amor, de amor talhado*

Na parceria entre Ruy Barata e Paulo André Barata essa foi a primeira e única vez em que este deliberadamente musicou versos de seu pai. Eles foram retirados do segundo canto de “O nativo de câncer”, poema inacabado e autobiográfico no qual o poeta, como disse Maria Lúcia Medeiros, pretende “contar a história de uma cultura violentada” e fragmentada diante das “invasões de culturas estranhas” que lhe davam formas e coloridos diversos, por vezes duvidosos, e que alteravam drasticamente suas feições.⁸² Esse processo conformava as legendas do que Ruy Barata chamou de “trágica ópera tapuia”⁸³, expressa num apurado jogo de decomposição, aglutinação e justaposição de palavras que subverte o rigor da linguagem normativa, num trabalho de significação e ressignificação que destaca aspectos da realidade amazônica dividida entre mitos, amores e sofrimentos.

A passagem retida na canção apanha o homem local em sua lida diária por entre campos (“ventos e mugidos”), ilhas (“cavianas”) e rios (“barcarenas”, tipo de embarcação pequena) ao sabor das variações do tempo lunar, sob uma aura mítica. No verso “meses-mares ciregendo”, o prefixo “ci” faz referência a “Ci”, que designa a “mãe”, o “mito criador e protetor de tudo quanto cobre a terra”⁸⁴, daí a lua que rege a tábua das marés. Nem a dupla morte simbólica do homem (“simatando”) e do mito (“cimorrendo”), resultantes dos conflitos materiais e dos “doendos” da existência nessa dura e carente realidade, conseguem desfazer o amor do homem local e do poeta (“amor de erre aspado”, “R” de Ruy) há muito fundido, soldado, ligado à terra (“amor em sol-sorvido e sol-

⁸² MEDEIROS, Maria Lúcia. O nativo de câncer: travessias de uma poética amazônica. *Asas da Palavra*, v. 2, n. 2, Belém, jun. 1995, p. 63.

⁸³ BARATA, Ruy *apud* OLIVEIRA, Alfredo. *Paranatinga*, op. cit., p. 129.

⁸⁴ CRUZ, Ernesto. Cêucy ou Ciucy? *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará*, v. IX, Belém, 1934, p. 68.

soldado”).⁸⁵

A recorrência simbólica ao rio e aos indivíduos que se utilizam dele foi, aos poucos, emprestando uma fisionomia “ribeirinha” à configuração de práticas econômicas e culturais da região. Isso se deu igualmente no batuque “Indauê Tupã”⁸⁶, que, junto com o carimbó “Esse rio é minha rua” teve sua primeira aparição pública no filme de Líbero Luxardo, “Brutos inocentes”, de 1973. Essa composição reafirmava a ligação com o rio e pode ser tomada como um dos poucos registros de uma profissão que, se não desapareceu totalmente, é quase desconhecida. Ela se refere ao remeiro ou ao canoeiro responsável pelo transporte de pequenas cargas e, principalmente, de passageiros pelos rios da região: “rema, meu mano, rema/ meu mano, rema/ meu mano, rema/ rema que sol na brenha/ se quer entrar/ rema, meu mano/ rema, meu mano, rema/ que a canoa vai de proa/ e de proa eu chego lá”.

As canções de Paulo André Barata e Ruy Barata não se limitaram a retratar as dificuldades enfrentadas por moradores das localidades ribeirinhas na Amazônia. Elas capturaram com tamanha expressividade poética e musical tantos outros lances comuns do viver na região que suas personas artistas ficaram a ele associadas. Em “Pauapixuna”⁸⁷, eles imaginaram a experiência de uma noite numa residência à beira do rio, onde se poderia ouvir o som de “uma batida de remo a passar”, “a vaca mugindo lá na porteira/ e o macho fungando lá no curral”, tomar “uma cachaça de papo pro ar”, sentir “um cheiro bom de peixada no ar”, usar “um candeeiro de manga comprida” e apreciar o reflexo da “lua na cuia do bamburral”.

Todas essas referências não esgotam o leque de canções que se enquadram na perspectiva de conferir visibilidade à região e sua gente. Existem outras que seguem linha semelhantes, como “Pacará”⁸⁸ – “Pacará, pacarazinho/ ferre o leme/ no tupé/ no cambá/ da vela grande/ vai nos cachos da maré/ vê que o amor não tem cabelo/ e o vento não tem mulher”. Elas compõem a temática de muitas composições daquele período, a

⁸⁵ MEDEIROS, Maria Lúcia, *op. cit.*, p. 65.

⁸⁶ “Indauê Tupã” (Paulo André Barata e Ruy Barata), Fafá de Belém. LP *Tamba-tajá*. Polydor, 1975, e Paulo André Barata. LP *Nativo*, *op. cit.*

⁸⁷ “Pauapixuna” (Paulo André Barata e Ruy Barata), Fafá de Belém. LP *Águas*, Philips, 1977, Paulo André Barata. LP *Nativo*, *op. cit.*

⁸⁸ “Pacará” (Paulo André Barata e Ruy Barata), Paulo André Barata, *op. cit.*

maioria das quais se perdeu por falta de registro fonográfico. Mas além de abordar aspectos da vivência dos homens e mulheres da região, para os artistas engajados em sua defesa era necessário falar dos impactos gerados pelo avanço capitalista sobre terras amazônicas. É o que veremos na sequência.

2.2. “Antes que matem os rios”: desenvolvimento e integração na canção engajada

Entre 1964 e 1985, durante a ditadura no Brasil, a Amazônia foi convertida em área de ocupação e de desenvolvimento. Sob essas rubricas, ela serviu de palco para diversas iniciativas de exploração de seu solo, subsolo, rios e floresta em nome da integração política e econômica do país. Capitaneadas pelo poder central, com apoio de muitos intelectuais, políticos, empresários e governos estaduais e municipais, elas pareciam configurar uma verdadeira operação militar na qual o executivo federal assumia para si a missão de promover o “soerguimento” da região e colocá-la definitivamente “no caminho da prosperidade”.⁸⁹ Afinadas por esse diapasão, as primeiras medidas adotadas nessa direção, quase sempre envoltas em uma aura de ação planejada de conteúdo nacionalista, passaram a serem designadas pelo termo “Operação Amazônia”.

Nessa “guerra” pelo desenvolvimento, estavam em jogo, a um só tempo, a “ocupação humana da região, conquista gradual, progressiva e planejada de seus espaços vazios”⁹⁰, como disse o presidente-ditador Humberto de Alencar Castelo Branco, e uma estratégia geopolítica de proteção das fronteiras:

*Os problemas de segurança da Amazônia confundem-se, sobretudo, com o desenvolvimento e o povoamento orientado. Não é possível, por conseguinte, tratar e planejar a segurança da área, sem atentar para as alternativas de progresso material e social [...] a “Operação Amazônia” pretende conscientizar a comunidade nacional e os investidores privados para a grande tarefa de ocupar e desenvolver o espaço amazônico.*⁹¹

⁸⁹ BRANCO, Humberto de Alencar Castelo. Discurso do Amazonas. In: BRASIL. Sudam. *Operação Amazônia* (discursos). Belém: Serviço de Documentação e Divulgação, 1968, p. 39.

⁹⁰ *Idem*.

⁹¹ Operação Amazônia. Relatório ministerial apresentado à consideração do senhor Presidente da República pelo Ministro Extraordinário para a Coordenação dos Organismos Regionais, 1966. Disponível em <<http://ftp.sudam.gov.br/biblioteca/boletim/842-extinta-sudam-1966>>. Acesso em 5 abr. 2014.

Os documentos governamentais apresentavam um diagnóstico negativo da região sob diversos aspectos. Entre os problemas apontados estavam o isolamento social e territorial, a descontinuidade de programas federais e a falta de um quadro sociopolítico e de lideranças capazes de alterar o caráter “primitivo”, “aventureiro” e “predatório” das práticas econômicas ali existentes. Faziam-se alusão às atividades extrativas (borracha, castanha, peixes etc.) e à agricultura de pequeno porte, consideradas instáveis, fragmentárias e de baixo rendimento. Numa perspectiva generalizante, elas foram tomadas como sintomas da condição de atraso da Amazônia, no sentido espacial e temporal da palavra, em contraposição ao Sudeste, concebido como símbolo de progresso material.⁹² Esse discurso indicava a urgência da incorporação definitiva do “espaço amazônico” – esse “vazio demográfico”, misto de paraíso, devido as suas potencialidades, e de inferno, ante os desafios de sua exploração, ainda em estado natural, quase intocado, quando muito mal utilizado por mãos inabilitadas e sem instrução – ao conjunto do território nacional para que ele pudesse, enfim, acompanhar o ritmo da história.

Reproduzia-se, por essa via, uma razão dualista na qual, por muito tempo, se ancorou grande parte do pensamento social no Brasil.⁹³ Ela concebia a sociedade brasileira de uma forma bipartida, cujo exemplo mais bem acabado pode ser encontrado na noção de “dois Brasis” do sociólogo Jacques Lambert. Em síntese, teríamos, de um lado, um Brasil “imóvel”, “arcaico”, “atrasado”, “subdesenvolvido”, “não civilizado” e marcado por uma cultura mestiça de predominância negro-indígena, situada nas áreas rurais; e, de outro, um Brasil dinâmico e em constante transformação, “desenvolvido” e “civilizado”, no qual sobressaía a presença do imigrante europeu, concentrada sobretudo nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Esses Brasis revelariam “ritmos de evolução” diferentes, que os colocariam separados, na verdade, por “séculos” de história, ainda que eles estivessem “unidos pelo mesmo sentimento nacional e por muitos valores comuns” e, assim,

⁹² Numa adaptação à realidade brasileira de teorias do desenvolvimento que orientavam as relações capitalistas internacionais, Arthur Cesar Ferreira Reis, então governador do Amazonas, pensava o Brasil dividido em três áreas distintas e bem definidas: uma desenvolvida (o Sudeste), outra em desenvolvimento (o Nordeste) e, por último, a Amazônia, ainda subdesenvolvida. Ver REIS, Arthur Cesar Ferreira. Discurso pronunciado na I Reunião de Incentivo ao Desenvolvimento da Amazônia. In: BRASIL. Sudam. *Operação Amazônia* (discursos), *op. cit.*, p. 55 e 56. Essa divisão aparece de modo mais elaborado no II PDA. Ver BRASIL. Sudam. II Plano de Desenvolvimento da Amazônia: detalhamento do II Plano Nacional de Desenvolvimento (1975-1979). Belém: Coordenação de Informação/Divisão de Documentação, 1975, p. 19.

⁹³ Ver, sobre o assunto, OLIVEIRA, Francisco de. A economia brasileira: crítica à razão dualista. *Estudos Cebap*, v. 2, São Paulo, out. 1972.

constituíssem “duas épocas de uma mesma civilização”.⁹⁴

Era preciso, então, fazer andar o relógio da região. E para isso, entre outras medidas, foram criados, em 1966, o Banco da Amazônia (Basa) e a Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia (Sudam), e editados Planos de Desenvolvimento da Amazônia (PDAs). A Sudam foi definida como uma autarquia “de ampla flexibilidade e elástica dimensão, com o objetivo precípuo de planejar, promover a execução e controlar a ação federal na Amazônia”.⁹⁵ Herdeira das propostas da “Operação Amazônia” e do I Plano Quinquenal de Desenvolvimento da Amazônia, ela atuou com certa liberdade, como uma espécie de intermediadora entre a iniciativa privada e o poder público, no exame, aprovação, liberação e fiscalização de projetos considerados prioritários nas áreas de infraestrutura rodoviária e energética, de indústria, agricultura e pecuária. Para que eles fossem viabilizados, uma nova legislação fiscal – a exemplo do que se praticava no Nordeste – permitiu ao órgão conceder às empresas proponentes a dedução de até 50% do seu imposto de renda ou de 50% a 100% de outros impostos, como os de importação e exportação.⁹⁶

De fato, essa política de incentivos atraiu investidores, particularmente do Sudeste, e patrocinou programas de intervenção em diferentes setores – como indústria alimentícia e têxtil, mineração, extração de madeira, energia elétrica –, mas ela tendeu a direcionar-se, em grande medida, para o auxílio a empreendimentos agropecuários. Para se ter uma ideia, das 278 propostas aprovadas para 1969, mais da metade pertencia a essa rubrica, num total de 145, das quais 50 resultaram na implantação de novas frentes em cidades do sudeste do Pará, como Conceição do Araguaia, Santana do Araguaia e Paragominas.⁹⁷

Do final dos anos 1960 até meados da década de 1980, os maiores beneficiados, de acordo com Pere Petit, foram, em geral, os “grandes proprietários de terras e empresas

⁹⁴ LAMBERT, Jacques. *Os dois Brasis*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969, p. 103.

⁹⁵ BRASIL. Sudam. *Amazônia: desenvolvimento e ocupação*. Belém: Departamento Administrativo/Serviço de Documentação e Divulgação, 1968, p. 4.

⁹⁶ *Idem, ibidem*, p. 43.

⁹⁷ Cf. *idem*, *Os incentivos fiscais e a iniciativa privada: projetos aprovados*. Belém: Assessoria Técnica/Divisão de Documentação, 1969.

agroindustriais de outras regiões do país”⁹⁸ instalados às margens da rodovia Belém-Brasília e estradas vicinais. Não tardou para que a concentração fundiária gerasse focos de tensões e conflitos armados entre comunidades indígenas, posseiros, grileiros e os novos proprietários, que contaram com o beneplácito da omissão do Estado. Somaram-se a isso o crescente desmatamento para o plantio e, principalmente, a criação de gado.⁹⁹

Outro programa gerador de tensão na área rural foi o de estímulo à imigração, no início dos anos 1970, como parte do Plano de Integração Nacional (PIN). Sob o argumento de procurar solucionar o problema do “homem sem terras no Nordeste e o da terra sem homens na Amazônia”¹⁰⁰, foram concedidos lotes de 100 hectares de terras para cada família assentada às margens dos trechos abertos pela rodovia Transamazônica, inaugurada em 1972. Apesar da euforia inicial que essa ação despertou, ela não conseguiu alcançar os objetivos pretendidos de fixar cerca de 500 mil famílias em dez anos, uma vez que, por vários motivos, o projeto de colonização dirigida foi abandonado em 1974, e com ele todos quantos atenderam ao chamamento do então ditador-presidente Garrastazu Médici.¹⁰¹

Os PDAs, por sua vez, foram importantes instrumentos de orientação das políticas de intervenção na Amazônia durante os governos militares.¹⁰² O primeiro deles, que vigorou de 1972 a 1974, dispensou atenção especial à promoção de pesquisas sobre as “reais potencialidades” naturais, à formação técnica de “recursos humanos” e ao incremento de uma infraestrutura capaz de integrar estados e municípios da região a outras partes do país, por meio do impulso a ser dado aos setores de transportes e telecomunicações.¹⁰³ Já o segundo, implementado entre 1975 e 1979, estabeleceu o que os

⁹⁸ PERE, Petit. *Chão de promessas: elites políticas e transformações econômicas no estado do Pará pós-1964*. Belém: Paka-Tatu, 2003, p. 96.

⁹⁹ Para a Sudam, uma das estratégias prioritárias de ocupação dos “espaços vazios” da região era “com rebanhos selecionados e culturas diversas”, que, além de ajudarem no povoamento, poderiam ser úteis na solução do problema da escassez de alimentos. BRASIL. Sudam. *Amazônia: desenvolvimento e ocupação*, op. cit., p. 44.

¹⁰⁰ Emílio Garrastazu Médici apud PERE, Petit. *Chão de promessas*, op. cit., p. 87.

¹⁰¹ Entre essas razões, alguns autores apontam o choque dessa política de colonização pública com os interesses de poderosos grupos econômicos, que viam ameaçada a disponibilidade de recursos da Sudam para os seus projetos. Ver SCHIMINK, Marianne e WOOD, Charles H. *Conflitos sociais e a formação da Amazônia*. Belém: Edufpa, 2012, p. 118.

¹⁰² Ao todo foram três: o I PDA (1972-1974), o II PDA (1975-1979) e o III PDA (1980-1985). Serão mencionados aqui os que cobrem o período desta pesquisa.

¹⁰³ Cf. BRASIL. Sudam. *Plano de desenvolvimento da Amazônia (1972-1974)*, 1971.

técnicos do governo chamaram de “modelo amazônico” de desenvolvimento, com o qual visavam tirar partido das suas “vantagens comparativas”¹⁰⁴, ou seja, dos setores e produtos diversos que viessem a ser inseridos no jogo do mercado nacional e internacional e se constituíssem em expressiva fonte de renda para o Brasil.

Com esse fim, ele reuniu programas integrados, como o Projeto Radam, o Programa do Trópico Úmido e o Programa de Polos Agropecuários e Agrominerais da Amazônia (Polamazônia), para a realização de estudos de viabilidade e ações efetivas de exploração do solo e subsolo. O Polamazônia, por exemplo, dividiu a região em quinze polos agrominerais: Xingu-Araguaia, Trombetas, Altamira, Pré-Amazônia Maranhense, Rondônia, Acre, Juruá-Solimões, Roraima, Tapajós-Xingu, Juruena, Aripuanã, Marajó, Amapá, Carajás e Araguaia-Tocantins. No caso dos três últimos, eles se dirigiam às reservas de bauxita e manganês na Serra do Navio, no Amapá, às pesquisas e montagem de mecanismos de extração do minério de ferro em Carajás (levadas a efeito pela Amazônia Mineração, que tinha como sócios majoritários a Companhia Vale do Rio Doce e a multinacional U.S. Steel), e às possibilidades energéticas dos recursos hídricos no polo Araguaia-Tocantins.¹⁰⁵

Essas ações antecederam a emergência de iniciativas desenvolvimentistas como a criação do Programa Grande Carajás, que objetivava a exploração integrada de reservas minerais, como de ferro, ouro, estanho, níquel, manganês, bauxita, e a construção da Hidrelétrica de Tucuruí, que entrou em funcionamento na década de 1980. Elas marcaram a história dos “grandes projetos” na Amazônia durante a ditadura militar, especialmente no Pará. Mobilizaram um enorme volume de homens, mulheres, máquinas e de dinheiro carreado das agências internacionais de financiamento, notadamente do Fundo Monetário Internacional (FMI), que concorreram ao mesmo tempo para o aprofundamento das distorções na distribuição de renda e para o endividamento e dependência externa do país. Por outro lado, tais projetos modificaram sensivelmente a paisagem física e humana da região, o que incidiu sobre o modo de vida de antigos moradores dessas áreas, como

¹⁰⁴ *Idem. II Plano de Desenvolvimento da Amazônia, op. cit.*, p. 23.

¹⁰⁵ Cf. BONFIM, Paulo Roberto de Albuquerque. Fronteira amazônica e planejamento na época da ditadura militar no Brasil: inundar a Hileia de civilização. *Boletim Goiano de Geografia*, v. 30, n. 1, Goiânia, jan.-jun. 2010, p. 22-25.

camponeses, índios, quilombolas etc., e daqueles que nelas se fixaram.¹⁰⁶

Muitos intelectuais e políticos locais, no entanto, festejaram todos esses investimentos. O amazonense Arthur Cezar Ferreira Reis, sempre que podia, recorria à história para demonstrar sua confiança na proposta de desenvolvimento regional bancada pelos governos militares. Em suas aparições públicas, ele fazia questão de ressaltar que, naquele momento, se vivia uma etapa de desenvolvimento acelerado. Para Arthur Reis, a “ação política de alta relevância” do governo federal atendia ao propósito de solucionar problemas da Amazônia com “muito realismo e muita objetividade”, consciente da necessidade imperiosa de sua integração à “civilização brasileira”.¹⁰⁷ Ela iria garantir, segundo ele, a integridade territorial do país, evitando que a região permanecesse à mercê da propalada “cobiça internacional”.¹⁰⁸

Em trabalho anterior abordei aspectos políticos e culturais envolvidos na programação elaborada pelo Conselho Estadual de Cultura, em 1973, para comemorar a passagem do sesquicentenário da “adesão” do Pará ao império brasileiro. Tomada, àquela altura, como um “acontecimento monstro”, à maneira de Pierre Nora, percebi que a data foi celebrada como uma espécie de atualização simbólica do pacto de união com o Brasil, firmado em 15 de agosto de 1823, quando, nas falas dos organizadores do evento, teria se fechado o “último elo” do processo de independência e se assegurado a integridade territorial do Brasil. Arthur Cezar Ferreira Reis, palestrante da cerimônia de encerramento, intelectual que gozava de certo prestígio junto aos membros do conselho, não perdeu a oportunidade para frisar que “a unidade” conseguida com a “adesão” “não resultara de milagre, como a potencialidade de nossos dias também não se explica como consequência

¹⁰⁶ Com o alagamento de terras pela barragem de Tucuruí, ocorreu, de acordo com Sonia Magalhães, um processo de desestruturação sociocultural e econômica dos antigos moradores remanejados para loteamentos estabelecidos ao longo de rodovias, a exemplo do Loteamento Rural Rio Moju, na PA-263. O “empobrecimento da unidade familiar” forçou os antigos camponeses a irem em “busca do trabalho assalariado – nas serrarias e/ou nas unidades de produção de carvão vegetal, ou nas grandes empresas pecuárias –”, ou os impeliu a migrarem “para outras áreas da Amazônia, promovendo, enfim, um outro tipo de desterritorialização”. MAGALHÃES, Sonia Barbosa. As grandes hidrelétricas e a população camponesa. In: D’INCAO, Maria Angela e SILVEIRA, Isolda Maciel da (org.). *Amazônia e a crise da modernização*, op. cit., p. 454.

¹⁰⁷ REIS, Arthur Cezar Ferreira. *A integração da Amazônia na civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Representação do Governo do Estado do Amazonas, 1965.

¹⁰⁸ Ver *idem*. *A Amazônia e a cobiça internacional*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1960, e *A Amazônia e a integridade do Brasil*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1966.

de força estranha aos desígnios humanos”.¹⁰⁹

Em todo caso, em que pesem essas manifestações entusiásticas, a partir de meados dos anos 1970, na visão de Marianne Schmink e Charles Wood, começaram a se registrar contestações mais sistemáticas aos efeitos da política desenvolvimentista praticada na região. Para eles, o processo de “abertura” coincidiu com a “crescente mobilização dos pequenos agricultores, garimpeiros, seringueiros e indígenas”¹¹⁰, aglutinados em sindicatos e associações. De maneira mais organizada e pelas franjas das vias políticas institucionais, esses grupos sociais começaram a mostrar sua voz ao reivindicar direitos que lhes eram negados.

Além disso, no mesmo período, dados sobre desmatamento, ocupação irregular de terras por grileiros, repasses de recursos públicos para empresas de fachada beneficiadas pelos programas de incentivos fiscais passaram, gradativamente, a ser veiculados nos jornais locais. Em 1977 Lúcio Flávio Pinto, um dos mais atuantes jornalistas na crítica às estratégias de desenvolvimento até então implementadas, reuniu em livro artigos publicados por ele, sobretudo em *O Liberal*, nos quais denunciava, criticava e cobrava providências para o que considerava configurar um “anteato da destruição” da Amazônia.¹¹¹

Num deles, ao referir-se aos incentivos fiscais concedidos pela Sudam para os programas Proterra e Polamazonia, ele os caracterizou como “uma forma típica e eficaz do governo se associar à empresa privada para aplicar um planejamento que beneficia as empresas e obedece às linhas do governo”¹¹², e questionou se tal política iria trazer vantagens na mesma proporção para a região. Noutro, ao resenhar um livro de Armando Mendes, no qual o autor propunha a realização de projetos que não convertessem “o homem amazônico em utilidade ou utensílio dos prospectores de desenvolvimento

¹⁰⁹ *Idem apud* MORAES, Cleodir. *O Pará em festa: política e cultura nas comemorações do sesquicentenário da “adesão”*. Dissertação (Mestrado em História) – IFCH/UFPA, Belém, 2006, p. 85.

¹¹⁰ Eles salientam o papel de setores da Igreja Católica, como a Comissão Pastoral da Terra (CPT) e o Conselho Indigenista Missionário (Cimi), ambos ligados à Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) na organização desses trabalhadores. Cf. SCHIMINK, Marianne e WOOD, Charles H., *op. cit.*, p. 145.

¹¹¹ PINTO, Lúcio Flávio. *Amazônia: o anteato da destruição*. Belém: Grafisa, 1977.

¹¹² *Idem*. Amazônia, 10 anos depois da política de incentivos fiscais. In: *Amazônia: o anteato da destruição*, *op. cit.*, p. 184.

nacional”, ele se perguntava “quem assumirá a voz da Amazônia?”¹¹³

Se essas questões só viriam a ser formuladas de maneira mais sistemática e frequente a partir de fins dos anos 1970, isso não quer dizer que em outras esferas da vida social as críticas a essa situação não se fizessem ouvir anteriormente. A produção artística fornece um bom material para se avaliar a insatisfação que se manifestava desde o início da década, como evidenciam diversas composições de música popular. Ao contrário dos técnicos federais, afeitos aos rigores dos cálculos, eles que, na maioria das vezes, tomavam a região como fonte de recursos naturais e o homem como objeto da ação governamental, vários artistas se permitiam liberar sua imaginação criativa, atentos às pulsões do presente, captadas aqui e ali em suas relações sociais. Foi o que fizeram Guilherme Coutinho e Walter Bandeira em “Estuário”¹¹⁴, de 1969:

*Sem contar, sem medida se enfeitou
Marulhar de prendas em seu corpo amechou
Escondeu em verde, em lianas se enredou
A esperar por quem?
De ninguém
Era o mar esperando o azul
Seu lugar e posse nos caminhos do seu amor
Investindo força e dourada em amanheceres
Disfarçados males
Noite, limo, aço espelhado
Submersa, missa, messe, sêmen, corpo retraçado
Dono, uso, venda, boca e o desejo bem mandado
A entrega, a rosa, o peso grande do cansaço
Sem contar [...] a esperar por quê? Só!
Sem contar [...] a esperar por quem? Só! Só! Só!*

Essa composição, como salientou Edwaldo Martins na apresentação do LP *Curtição*, foi fruto do “trabalho de observação de tendências nortistas” que passavam a tomar a Amazônia por tema. Ela aparece, aí, metamorfoseada numa imagem feminina ainda a esperar por quem possa afastá-la da solidão que persistia depois de uma experiência frustrante com alguém que a possuiu, restando apenas “o peso grande do cansaço”. Essa alegoria apresenta poeticamente o drama vivenciado pela planície, cortada pelo rio Amazonas, ao qual faz referência o título da canção, frente à impositiva presença do poder central, desse “dono” que a usa, a vende e a controla.

¹¹³ *Idem*. Quem assumirá a voz da Amazônia? In: *Amazônia: o anteato da destruição*, op. cit. p. 185.

¹¹⁴ “Estuário” (Guilherme Coutinho e Walter Bandeira), Walter Bandeira. LP *Curtição*, op. cit.

Se Guilherme Coutinho e Walter Bandeira foram sutis em suas críticas, Paulo André Barata e Ruy Barata foram mais sarcásticos e diretos, em “Amazon River”¹¹⁵:

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

*Há luas, campos e dores
Nas águas que você viu
Um verde ramo de sonhos
Que em sonhos se repartiu
Trazendo arcos e flechas
Acaba estirando o rio
Good Bye, Mr. Bill
Vá pra rima que pediu.*

Sobre essa canção há um dado curioso, que ilustra muito bem a situação vivenciada por muitos outros artistas paraenses cujas músicas foram gravadas extemporaneamente. Ela deu título ao segundo LP de Paulo André Barata, em 1980, mas fora concebida no final dos anos 1960. Em entrevista à coluna “Tom maior”, de *A Província do Pará*, ele contou que estava realizando um trabalho, ainda em fase de experimentação, que tinha um “ritmo bem atual e tratando de um tema bem brasileiro: ‘Amazon River’”.¹¹⁶ No LP, a música ganhou arranjos sofisticados, com destaque para o piano de João Donato – arranjador e diretor do álbum – e sua pegada jazzística, acompanhada de um acentuado apelo percussivo de inspiração caribenha, bem ao gosto dele e de Paulo André.

A temática “bem brasileira” a que “Amazon River” se referia tinha a ver com o volume de negócios estrangeiros alocados na Amazônia, enfeixada na ironia implícita no

¹¹⁵ “Amazon river” (Paulo André Barata e Ruy Barata), Paulo André Barata. LP *Amazon River*. Continental, 1980.

¹¹⁶ O que pensa e faz um grande artista. *A Província do Pará*, op. cit.

nome da composição. Na opinião de um colunista, os seus versos exprimiam a força de “uma revolta contra a espoliação de um povo por grupos estrangeiros”.¹¹⁷ Por sinal, quando questionado sobre o porquê do título, Paulo André chegou a dizer que pensou nele porque “a Amazônica foi vendida para os gringos”, por isso estaria em vias de mudar de nome.

A letra da canção lança uma crítica direcionada à multinacional norte-americana United States Steel, uma das proprietárias da empresa Amazônia Mineração S.A., responsável pela prospecção e exploração de minério de ferro em Carajás, na década de 1970 – “Not United Steel”. A mensagem cifrada acentua-se no verso “Good bye, Mr Bill”, repetido diversas vezes sob o coro de vozes masculinas e femininas, como a externar um estado de insatisfação coletiva. Ele é debochadamente reforçado pela frase “vá pra rima que pediu”, com a qual o ouvinte é deixado à vontade para repeti-la como bem entender, inclusive com todas as letras da ofensiva expressão popular que lhe serviu de inspiração: “vá pra puta que pariu”.

Convém lembrar que tal atitude de protesto de nada valeu para um crítico nacionalista como José Ramos Tinhorão. Ele enxergou no LP e na canção de Paulo André Barata um exemplo típico de “contradição ideológica: o da revolta contra a dominação expressa na linguagem do adversário”.¹¹⁸ Na sua opinião, fundada em certa ortodoxia marxista, o artista perdeu a oportunidade de fazer jus a sua intenção inicial de luta contra “projetos impatrióticos, como o Jari”, na medida em que escolheu ser “moderno” e não “subdesenvolvido”.¹¹⁹

Ele queria enfatizar que o músico não logrou transpor as supostas “fronteiras de classe”, já que Paulo André teria se portado como “um jovem zangado da melhor elite provinciana do Norte”, preso às modas da música internacional – o *jazz*, por exemplo – e não assumiu o desafio de “enfrentar o inimigo” por meio de uma linguagem musical do “povo” de sua terra, como a “batida rude de um carimbó”.¹²⁰ Tinhorão, na verdade, jamais

¹¹⁷ O protesto de Paulo André. *Diário do Paraná*, Curitiba, 23 mar 1980, 7. cad., p. 1.

¹¹⁸ TINHORÃO, José Ramos. Paulo André defende a Amazônia (essa é boa!) no ritmo do invasor. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 mar. 1980, Caderno B, p. 7.

¹¹⁹ *Idem*.

¹²⁰ *Idem*.

aprovaria as canções de Paulo André e Ruy Barata gravadas nesse ritmo. Provavelmente as considerasse uma “deturpação”, “abastardamento” ou “falsificação” de uma criação do “caboclo” paraense, como avaliou o trabalho de Pinduca (cognominado o “rei do carimbó”) pela inclusão de guitarras e baixo elétricos.¹²¹ Em todo caso, as críticas de Tinhorão a “Amazon River” reafirmam, por vias obliquas, o engajamento musical desses compositores, conforme pensado neste estudo.

Essa veia engajada se dilatou também nas criações de João de Jesus Paes Loureiro e em parcerias com integrantes do conjunto Quinteto Violado. Eles, que desde o início da década de 1970 haviam se dedicado à pesquisa e estilização de ritmos nordestinos, incorporaram em seu repertório letras escritas pelo paraense Paes Loureiro, como se constata em “Canção marginal”, do LP *Até a Amazônia?!¹²²*, de 1978:

*Vou na margem desse rio
Desse rio chamado tempo
Tempo que parece sempre
Amazônico lamento
Lamento de quem se afoga
E se afoga em contratempo
Vou na margem da borracha
Da borracha e do minério
Do minério rica história
Rica história deste império
Deste império onde a lenda
Onde a lenda é caso sério
Eu sonhei que tantas águas
Fossem águas sem porém
Eu pensei que tanta terra
Fosse terra de ninguém
Mas no mundo dessas águas
Toda terra é terra-alguém.*

O disco foi pensado como uma viagem empreendida pelo artista popular, um trabalhador como qualquer outro, que, na concepção do grupo, ainda se encontrava à margem da história e buscava na migração a oportunidade para uma vida mais justa e humana.¹²³ O seu lamento se confundia ao da região amazônica: o personagem que fala na

¹²¹ TINHORÃO, José Ramos. O carimbó chegou (só que de carimbó não tem mais nada). *Idem*, 5 nov. 1974, Caderno B, p. 2.

¹²² “Canção marginal” (Marcelo Melo e João de Jesus Paes Loureiro), Quinteto Violado. LP *Até a Amazônia*. Phillips, 1978.

¹²³ O homem fora da história, pelo Quinteto Violado. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 ago. 1978, 5. cad., p. 68.

canção se queixava em “amazônico lamento”, sentindo-se igualmente explorado e sem muitas perspectivas. Isso fica mais claro em “Anúncios classificados”¹²⁴, na qual quem trabalha é visto como destituído de valor humano e é percebido como mercadoria na rodaviva da vida:

*Que valor tem o homem?
Quanto vale a sua perna e o abdômen?
Quem dá mais?
Quem dá menos?
Quem vai dá seu preço na hora de pagar? [...]
Pede-se urgente
Compareça um lavrador
Bem lavrado e que tenha boa vista
Alugando seu trabalho a um bom pecuarista
Crédito aberto e comprar a prestação
Canoeiro, proeiros, pescadores
Aceitamos boa oferta dos nossos compradores*

As mudanças em curso na Amazônia não atingiam apenas o homem ou a natureza. Elas se estendiam a todo um modo de vida e a todo um imaginário construído em torno dela. Essa era a mensagem que João de Jesus Paes Loureiro pretendeu transmitir na sua épica “História luminosa e triste de cobra norato”¹²⁵, inspirada no poema “Cobra-norato”, de Raul Bopp¹²⁶: “ferido Norato está/ das coisas mais que bebeu/ sob águas e ares poluídos/ um pesadelo ocorreu/ e choram as águas e ares/ que ainda viu por salvar/ os rios morrendo de sede/ e o ar morrendo sem ar”.

Seja como for, a natureza e os homens simples despontavam como vítimas potenciais dos projetos desenvolvimentistas, como se pode inferir de “Vila do Conde”¹²⁷, canção composta em 1977:

*Lá na minha terra tinha um rio de águas claras
Onde pescadores eram puros como os peixes
Onde a minha infância se banhava
Vila do Conde, Vila do Conde
Não sei pra onde vais
Dizem que a boiúna vai voltar para este rio*

¹²⁴ “Anúncios classificados” (Toinho Alves e João de Jesus Paes Loureiro), Quinteto Violado. LP *Até a Amazônia*. Phillips, 1978.

¹²⁵ “História luminosa e triste de cobra-norato” (Toinho Alves e João de Jesus Paes Loureiro), *idem*.

¹²⁶ Ver BOPP, Raul. *Cobra Norato*. 28. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

¹²⁷ “Vila do Conde” (Galdino Penna e João de Jesus Paes Loureiro), Galdino Penna. CD *Galdino Penna*. Secult, 2006.

*E com sua saliva vai matar homens e peixes
E a minha infância envenenar
Vila do Conde, Vila do Conde
Não sei pra onde vais
Canto e no meu pranto correm águas deste rio
Bóiam afogados pescadores e seus peixes
Hoje a minha infância envelheceu
Vila do Conde, Vila do Conde
Não sei pra onde vais.*

Nos compassos de uma melodia chorosa, harmonizada ao som de violão, teclado, flauta e percussão, a música e a letra se comentam mutuamente na denúncia de possíveis danos socioambientais resultantes da instalação de um porto para escoamento da produção de alumínio da estatal Albrás/Alunorte, em Vila do Conde, uma pequena comunidade de pescadores localizada no município de Barcarena, no Pará. A boiúna, que no legendário amazônico é representada por uma feroz cobra-grande – ou cobra-norato – que atormenta a vida dos pescadores das localidades ribeirinhas, transmutava-se em agente da destruição, que põe a perder pescadores e peixes, envenenando os rios e destruindo o relativo equilíbrio do modo de vida estabelecido. Na linguagem poética adotada, mito e realidade, num movimento pendular, dão sentido estético e conteúdo político à canção.

Como que ampliando a proposição sartreana do engajamento na literatura, João de Jesus Paes Loureiro aplicava, uma vez mais, em seu trabalho composicional uma fórmula já testada em seu livro *Deslendário*.¹²⁸ Nele, ao preservar a dominante poética do engajamento e sem se prestar a rompantes político-partidários, o autor descreve um vaivém entre a realidade vivida e ficcional. O real é, assim, incorporado como colagem em uma relação dialética com a estrutura literária na construção de uma “realidade virtual onde a realidade se espelha”.¹²⁹ A essa proposta criativa ele denominou “epifania negativa”: por essa via o real brota em meio ao mágico, ao ficcional, no interior da pulsação poética, que, tal qual uma concha, ressoa “os fatos sociais ou políticos no poema”.¹³⁰ Ele buscava, desse modo, encontrar no seu fazer artístico o equilíbrio entre o documental e o emocional, o social e o estético, o homem engajado e o poeta.

Não há maior novidade em captar, na obra de João de Jesus Paes Loureiro, os ecos

¹²⁸ LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Deslendário*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

¹²⁹ *Idem*. *Equilíbrio inquieto*, op. cit., p. 75.

¹³⁰ *Idem*, *ibidem*, p. 60.

da crítica ao modelo de integração/desenvolvimento amazônico cultivado pelos governos militares. Sua formação artística, como ele afirmara, traz as marcas de um “período decisivo de incorporação da Amazônia no processo de expansão capitalista do país”.¹³¹ Um momento concebido como de “perda da inocência” das comunidades ribeirinhas e urbanas da região sob os impactos da modernização. E essa realidade, quase desconhecida do restante do país, precisava ser tematizada e compreendida, tendo em vista que a Amazônia continuava a ser pensada como uma espécie de “ficção geográfica na alma nacional”, um novo “éden”, sobre o qual não havia uma formulação semântica mais exata “do sofrimento humano”, semelhante ao significado do termo “retirante”, no caso nordestino, cantado em versos e ritmos diversos do cancionário popular Brasil afora.¹³²

Os próprios PNAs poderiam ser usados como exemplos dessa argumentação edênica, quando, em linhas gerais, tomam a natureza amazônica à moda de Euclides da Cunha no início do século XX: como a “última pagina da gênese”¹³³, intocada, fonte inesgotável de matérias-primas, que necessitava ser dominada. E o homem, seu predador durante longas datas, permaneceria em seu estágio original, em estado de natureza, um problema a ser solucionado pela ação efetiva do poder central, pretensa alavanca propulsora do seu futuro ingresso no mundo da cultura, da civilização.¹³⁴

Ao contraporem-se a essa perspectiva, que, de quando em vez, buscava na história, ou melhor, numa dada memória histórica sua legitimação, os compositores engajados não estavam restabelecendo a verdade por intermédio de sua arte. Afinal, como observa Pierre Bourdieu, o que faz a região não é o “espaço”, como transparecia nos PDAs, e “sim o tempo, a história”, o que compreende disputas, tensões, negociações, relações de poder no momento de fazê-la ser conhecida ou reconhecer-se a si mesmo, seja por meios científicos ou artísticos.¹³⁵ O caminho trilhado neste estudo não pretende chegar

¹³¹ *Idem, ibidem*, p. 7.

¹³² *Idem, ibidem*, p. 47.

¹³³ CUNHA, Euclides da. Terra sem história: impressões gerais. In: *Um paraíso perdido: ensaios, estudos e pronunciamentos sobre a Amazônia*. Rio Branco: Fundação Cultural do Estado do Acre, 1998, p. 66.

¹³⁴ Sobre as características discursivas dos I, II e III PDAs, ver NAUM, João Santos. *A Amazônia dos PDAs: uma palavra mágica?* Dissertação (Mestrado em Planejamento do Desenvolvimento) – Naea-UFPA, Belém, 1999.

¹³⁵ Ver BOURDIEU, Pierre. A identidade e a representação: elementos para uma reflexão crítica sobre a ideia de região. In: *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989, p. 113.

“na” região a partir de enunciados dos “discursos performáticos”¹³⁶ impressos nas canções engajadas, mas antes compreender como eles, em suas concepções mais recorrentes, fornecem indícios de mudanças sociais efetivas.

Elas ensejaram produções que não só acusavam as transformações perpetradas no presente como projetavam um futuro nada animador para a região, como vimos em “Vila do Conde”. Enquadra-se, igualmente, nessa linha a canção “Paranatinga”¹³⁷:

*Antes que matem os rios
E as matas por onde andei
Antes que cubram de lixo
O lixo da nossa lei
Deixa que eu cante contigo
Debruçado em peito amigo
As coisas que tanto amei
As coisas que tanto amei
Antes que matem a lembrança
Dos muitos chãos que pisei
Antes que o fogo devore
O meu cajado de rei
Deixa que eu cante afinal
Na minha língua geral
As coisas que tanto amei
As coisas que tanto amei
Araguary, Anapu, Anauerá
Canaticu, Maruim, Bararoá
Tajapuru, Tauari, Tupinambá
Surubiú, Surubim, Surucua
Jambuaçu, Jacamim, Jacarandá
Marimari, Maicuru, Marariá
Xarapucu, Caeté, Curimatá
Anabiju, Cunhantã, Pracajurá
As coisas que tanto amei
As coisas que tanto amei.*

Em tom melancólico, o artista cantava os possíveis efeitos das ações de ocupação e desenvolvimento regionais desencadeadas na década de 1970. Às voltas com as ameaças que cercavam suas referências telúricas, as matas por onde andou, o chão que pisou, ele não hesitou em registrar, poeticamente, os seus sentimentos de amor e desesperança. Suas raízes locais indígenas, a fauna e a flora amazônicas estão aí representadas em língua geral¹³⁸, antes que desapareçam por completo. O andamento lento

¹³⁶ *Idem, ibidem*, p. 116.

¹³⁷ “Paranatinga” (Paulo André Barata e Ruy Barata), Paulo André Barata. LP *Amazon River*, *op. cit.*

¹³⁸ Notam-se referências ao *nhengatu* ou “língua geral” criada pelos padres jesuítas, que misturava expressões

da canção e a voz quase chorosa que Paulo André imprime a sua interpretação completam o discurso musical, embora não se ouça aí alusão alguma à musicalidade indígena, como o recurso a coro de vozes dos índios ou de instrumentos usados em suas canções-rituais. Também não há em sua gravação a reprodução do som de floresta ou dos rios, como se poderia esperar de um arranjo “regional”. A canção de reveste de uma roupagem moderna, com destaque para os acordes do violão de Paulo André e do piano de João Donato.

Essa foi uma face saliente das canções engajadas do período. Infelizmente muito do que se produziu naquela época acabou se perdendo nas brumas do tempo. Poderia dizer que essa amostragem, arbitrária como qualquer outra, não representa nem um terço da totalidade da produção do cancioneiro popular paraense, em especial daqueles alinhados com uma atitude engajada. As notícias dos festivais são provas disso quando informam a quantidade de canções neles inscritos. Para se ter uma ideia, só no I Encante, o festival projetado pela Associação Paraense de Compositores, Letristas e Intérpretes, em 1968, e que não foi realizado, inscreveram-se cerca de 500 músicas.¹³⁹ Isso talvez haja contribuído para que até fins dos anos 1960 e meados da década seguinte pouco ou quase nada se ouvisse da voz dos compositores locais. Esta tese, mesmo com todas as suas limitações, tenta, tal qual os “sonoros” de ontem e as aparelhagens de hoje, amplificar seus temas, conteúdos e formas mais evidentes para quem quiser ler/ouvir.

em tupi-guarani e em português, como maneira de auxiliá-los na catequese dos índios reunidos nos aldeamentos formados na Amazônia. Durante muito tempo ele foi falado no Pará, mesmo após a expulsão da Companhia de Jesus do Brasil, no final do século XVIII.

¹³⁹ Encante tem mais de 500 de muitas classes e dos 14 aos 67 anos. *A Província do Pará*, Belém, 20 out. 1968, 2. cad., p. 1.

Considerações finais

**Canção de “visão amazônica:
o início do fim de uma proposta de engajamento**

Canção de “visão amazônica”: o início do fim de uma proposta de engajamento

Esta seção não pretende ter o peso de uma conclusão sobre a produção da música popular engajada em Belém. Afinal, quando mais não seja, canções do gênero continuaram a ser criadas além do período compreendido por este trabalho. O que quero pontuar é que, no final dos anos 1960 e na década de 1970, elas ganharam sentido específico quando recorreram à introdução da cor local na configuração daquilo que chamei de “visão amazônica” na MPB.

Sem dúvida alguma, a experiência singular de querer cantar quando muitas vozes eram silenciadas ou parcialmente sufocadas pela censura forneceu alimento para a inspiração artística. Mas isso não era uma particularidade dos compositores locais, pois tais cerceamentos foram sentidos por muitos outros artistas Brasil afora. A tônica do engajamento dos cancionistas belenenses, como frisei ao longo desta tese, foi a atitude insubmissa que assumiram num momento da história da região amazônica em que o poder central e seus apoiadores nos estados, nos municípios e na iniciativa privada instalaram seus projetos de ocupação e desenvolvimento.

Eles não estavam sozinhos em sua resistência, já que outras formas de expressão artística, como artes plásticas, poesia, cinema e teatro também incorporaram elementos da realidade local em sua comunicação com o público e evidenciavam certo alinhamento à esquerda. Tal fato ganhou significado especial ao se verificar a movimentação de muitos artistas por diferentes campos culturais, enquanto atavam e desatavam laços de amizade, de

solidariedade, de afetividade a ponto de, por vezes, parecerem falar a mesma coisa em linguagens distintas. Foi o caso de Ruy Barata, poeta e compositor, João de Jesus Paes Loureiro, poeta, escritor teatral e compositor, José Maria de Vilar Ferreira, poeta e compositor, José Arthur Bogéa, poeta, crítico e escritor, e tantos outros.

Mas se, nessa época, era atribuído um sentido de engajamento à perspectiva de uma linha amazônica na música popular brasileira, ele iria acabar entrando em declínio logo em seguida. Um dos vetores para essa mudança envolveu o modo como parte das canções chegou aos ouvidos de um público mais amplo sob o formato de discos ou videoclipes, geralmente atado à rubrica “música regional”. A crítica nacional foi pródiga nesse sentido.

O crítico Tárík de Souza, por exemplo, não cansava de anunciar um novo regionalismo na MPB. Referindo-se ao movimento musical brasileiro do final da década de 1970 e início dos anos 1980, ele ressaltou que, “se algo novo expôs-se, de corpo e alma, à plateia brasileira nesses últimos anos, muito se deve a música regional, quase, diria, caipira”.¹ Antes, ele havia assinalado a emergência de uma “nova fase de acomodações de camadas entre o, digamos, agreste produto musical dos sertões nacionais e as grandes cidades”, já experimentadas no tropicalismo musical, das quais o LP *Amazon River*, de Paulo André Barata, seria o caso “mais agudo de todos”.²

Por outro lado, a *persona* artística de cabocla sedutora e sensual sob cuja pele Fafá de Belém foi lançada no mercado musical brasileiro³ ajudou a minimizar os efeitos críticos das canções de autores paraenses por ela gravados em sua “fase amazônica”⁴, como as de Paulo André Barata e Ruy Barata. Isso despertou uma discussão, em 1977, sobre a existência de uma música popular paraense, da qual participaram artistas da “velha” e da “nova” safra de compositores locais, como Paulo André Barata, Simão Jatene,

¹ SOUZA, Tárík de. Antigos caminhos, novos rumos para 81. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 jan. 1981, Caderno B, p. 9.

² *Idem*. O novo regionalismo musical. *Idem*, 5 abr. 1980, Caderno B, p. 7.

³ Para uma análise da *performance* midiática de Fafá de Belém, ver SILVA, Edilson Mateus Costa da. “Foi assim”: múltiplas narrativas do audiovisual e a cultura amazônica. *História: Imagem e Narrativa*, ano 3, n. 7, set.-out. 2008.

⁴ Ela compreende os discos *Tamba-tajá* (1976), *Águas* (1977), *Banho de cheiro* (1978), *Estrela radiante* (1979) e *Crença* (1980).

José Maria de Vilar Ferreira e Edyr Proença, entre os “velhos”, e Carlos Henry, Antônio Carlos Maranhão, Alfredo Reis, Kzam Gama e Fafã de Belém, entre os “novos”. Um dos objetivos consistia em tentar impulsionar a música popular produzida no Pará e, principalmente, “conscientizar todo mundo” para que ela pudesse conquistar o “lugar que merece”⁵ no campo musical brasileiro.

No calor das discussões, estava em jogo, em fins da década de 1970, a construção de uma nova sigla, a MPP (Música Popular Paraense), irmã caçula da MPB, que, por vezes, com ela entrava em rota de colisão. A MPP configurava a radicalização da proposta dos músicos engajados do período anterior, pintando em cores mais fortes a sua face “regional”, antes vista como parte de uma atitude de renovação da MPB e de crítica social e política.

Nesse debate, uns defendiam a existência de uma música popular brasileira feita em Belém, sem amesquinhá-la ou reduzi-la a um regionalismo aprisionador, que tenderia a limitar a criatividade do compositor, apesar de sustentarem que “o artista da Amazônia não pode, de maneira alguma, se desvincular da realidade amazônica”.⁶ O importante, contudo, não era cantar a Amazônia pela Amazônia, com base em um suposto “ufanismo-idiota”, e sim um “cantar preocupado”.⁷ Outros demonstravam uma “preocupação (quase doentia) com o tema Amazônia”⁸ e reforçavam a defesa de uma “música popular paraense”.

Um exemplo dessa linha composicional pode ser encontrado nas canções “Pelos cafundós”⁹ (“Rema a noite, o tempo como maresia/ vem a pororoca agita afundar/ nos raios morenos de uma lua cheia/ nos teus olhos negros quero/ me encontrar”) e “Vento de proa”¹⁰ (“Barco velho, barco vai,/ barco sonho no calor,/ nestas águas coloridas/ nas brenhas da tua dor”), de Alfredo Reis. Também seguem por esse caminho “Amocariu”¹¹ (“Tecai tutera/ amocariu/ Itororó, Pirajá/ Perebebuí/ Cajuru/ Cametá/ e Marajó/ foi o

⁵ A sorte está lançada. *O Liberal*, Belém, 15 nov. 1977, 5. cad., p. 4.

⁶ FERREIRA, José Maria de Vilar *apud idem*, p. 3.

⁷ JATENE, Jatene *apud idem*, p. 16.

⁸ REIS, Alfredo *apud idem*, p. 18.

⁹ *Idem*.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ “Amocariu” (Nilson Chaves), Nilson Chaves. LP *Dança de tudo*. Outros Brasis, 1981.

curumim/ para adormecê/ na samaúma/ mãe da floresta/ plumas ao vento Itaguari") e "Dança de tudo"¹² ("Nas ondas do mar são grandes movimentos/ a espuma no ar é um belo movimento/ o leito do fundo do rio é o verde alto do mar/ é a mágica dança das águas e seus mistérios"), incluídas no primeiro LP de Nilson Chaves, de 1981.

Diferentemente do que se evidenciava nas canções gestadas pelos compositores que atuavam no cenário musical paraense desde fins dos anos 1960, aquelas que despontaram a partir do final da década seguinte sinalizavam para um novo deslocamento em sua estruturação musical e poética. Nestas passeavam com mais ênfase e desenvoltura os elementos da floresta (pororoca, saci-pererê, mãe da floresta, samaúma, mistérios das águas) e os personagens locais, como o "curumim", o "índio", traçando um retrato da Amazônia no sentido fotográfico do termo. A preocupação que movia anteriormente a canção engajada cedeu espaço a uma apreensão de tonalidade mais lírica que participante das imagens suscitadas pela floresta e seus mistérios. Buscava-se, assim, imprimir novos rumos à canção popular produzida em Belém.

¹² "Dança de tudo" (Nilson Chaves), *idem*.

Referências

Fontes

Fontes

Audiovisuais

Alberto Mota e seu conjunto. LP *Voa meu samba*. Polydor, 1961

Alberto Mota e seu conjunto. LP *É pra dançar...ou mais*. Polydor, 1963.

Alberto Mota e seu conjunto. LP *Top-set*. Polydor, 1966.

Billy Blanco. DVD *Billy Blanco, o compositor*. Fundação Cultural do Pará, 2009.

Carlos Henry. Compacto Erla, 1976.

Carlos Henry. LP *Gerações*. Tapeocar, 1981.

Carmen Costa. LP *Carmen Costa 30 anos depois*. RCA, 1973.

CD *III Festival Internacional da Canção Popular – Rio*. Codil/Descobertas, 2012.

Chico Buarque de Holanda. DVD *Vai passar*. EMI, 2005.

Conjunto Sayonara. Compacto Continental, 1974.

Eliana Pittman. Compacto *Em tom maior*. Mocambo, 1968.

Fafá de Belém. LP *Tamba-tajá*. Polydor, 1975.

Fafá de Belém. LP *Águas*, Philips, 1977.

Fafá de Belém. LP *Estrela radiante*. Philips, 1979.

Galdino Penna. CD *Galdino Penna*. Secult, 2006.

Geraldo Vandré. Compacto RCA, s./d.

Gilberto Gil. LP *Louvação*. Philips, 1967.

Guilherme Coutinho e seu conjunto. LP *Guilherme Coutinho e a curtição*. Codil, s./d.

Guilherme Coutinho e seu conjunto. LP *Procura-se*. Chantecler, 1971.

Heliana Jatene. CD *Heliana Jatene*. Sonopress, 1999.

Jane Duboc e Sebastião Tapajós. CD *Da minha terra*. Sonopress, 1998.

LP *Arena canta zumbi*. Fermata, 1968.

LUXARDO, Líbero. DVD *Um dia qualquer*. Belém, 35mm, 80 min, 1965 (longa metragem).

LUXARDO, Líbero. DVD *Belém 350 anos*. Belém, 16mm, 10 min, 1965 (documentário).

Myriam Matos. Compacto RGE, 1963.

Nara Leão. LP *Nasci para bailar*. Polygram/Phillips, 1982.

Nilson Chaves. LP *Dança de tudo*. Outros Brasis, 1981.

Paulo André Barata. LP *Nativo*. Continental, 1978.

Paulo André Barata. LP *Amazon River*. Continental, 1980.

Pedro César Ribeiro. Compacto duplo Saci, 1978.

Pinduca. LP *Carimbó e sirimbó do Pinduca*, v. 1. Beverly, 1973.

Quinteto Violado. LP *Até a Amazônia?! Phillips*, 1978.

Quinteto Violado. LP *O rei e o jardineiro: uma opereta infantil*. Camto, 1982.

TAPAJÓS, Renato. DVD *Vila da Barca*. Belém, 16mm, 10 min, 1965 (documentário).

The Kings. Compacto Polydor, 1968.

Bibliográficas

Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004

ARRAES, Rosa Maria Lourenço. *Paisagens de Belém: história, natureza e pintura na*

obra de Antônio Parreiras 1895-1909. Dissertação (Mestrado em História) – IFCH/UFPA, Belém, 2006.

BARATA, Ronaldo. Cem dias quarenta anos depois. In: NUNES, André Costa *et al.* 1964: *relatos subversivos – os estudantes e o golpe militar no Pará*. Belém: Editora dos Autores, 2004.

BELTRAN, Pierre. Tudo bem, tudo bom, mas encerrarei o programa para almoçar um... In: PEREIRA, José Carlos (org.). *Memória da televisão paraense e os 25 anos da TV Liberal*. Belém: Secult/Organizações Rômulo Maiorana, 2002.

BEZERRA, José Dênis de Oliveira. *Memórias cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém*. Dissertação (Mestrado em Letras) – ILC/UFPA, Belém, 2010.

BEZERRA, José Dênis de Oliveira. Vanguardismos e modernidades: a criação do Serviço de Teatro da Universidade do Pará (1957-1970). *XXVII Simpósio Nacional de História*, Anpuh, Natal, 2013. Disponível em <<http://www.snh2013.anpuh.org/site/anaiscomplementares>>.

BLANCO, Billy. *Tirando de letra e música*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BOGÉA, José Arthur. Elegia para um pequeno operário sem manhã. In: FREIRE, Gengis (org.). *Cantação*. Belém: Grafisa, 1968.

BONFIM, Paulo Roberto de Albuquerque. Fronteira amazônica e planejamento na época da ditadura militar no Brasil: inundar a Hileia de civilização. *Boletim Goiano de Geografia*, v. 30, n. 1, Goiânia, jan.-jun. 2010.

BOPP, Raul. *Cobra Norato*. 28. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

BRAGA, Júnia de Barros. *O Clube de Artes Plásticas da Amazônia: a experimentação abstrata e as transformações na pintura de seus artistas*. Rio de Janeiro: Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – EBA/UFRRJ, 2003.

BRANCO, Humberto de Alencar Castelo. Discurso do Amazonas. In: BRASIL. Sudam. *Operação Amazônia* (discursos). Belém: Serviço de Documentação e Divulgação, 1968.

BRASIL. Sudam. *Amazônia: desenvolvimento e ocupação*. Belém: Departamento Administrativo/Serviço de Documentação e Divulgação, 1968.

BRASIL. Sudam. *Os incentivos fiscais e a iniciativa privada: projetos aprovados*. Belém: Assessoria Técnica/Divisão de Documentação, 1969.

BRASIL. Sudam. *Plano de desenvolvimento da Amazônia (1972-1974)*, 1971.

BRASIL. Sudam. II Plano de Desenvolvimento da Amazônia: detalhamento do II Plano Nacional de Desenvolvimento (1975-1979). Belém: Coordenação de Informação/Divisão de Documentação, 1975.

CASTRO, Fábio Fonseca de. *Entre o mito e a fronteira: estudo sobre a figuração da Amazônia na produção artística contemporânea de Belém*. Belém: Labor, 2011.

Centro Popular de Cultura (UNE). *Violão de rua: poemas para a liberdade*. v. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

CHAVES, Túlio Augusto Pinho de Vasconcelos. *Isto não é para nós?: um estudo sobre a verticalização e modernidade em Belém entre as décadas de 1940 e 1950*. Dissertação (Mestrado em História) – IFCH/UFPA, Belém, 2011.

CORREA, Ângela Tereza de Oliveira. *História, cultura e música em Belém: décadas de 1920 a 1940*. Tese (Doutorado em História Social) – PUC, São Paulo, 2010.

COSTA, Antonio Maurício Dias da. Festa e espaço urbano: meios de sonorização e bailes dançantes na Belém dos anos 1950. *Revista Brasileira de História*, v. 32, n. 63, São Paulo, 2012.

COSTA, Antonio Maurício Dias da. Cantores paraenses e mercado musical brasileiro: rádio, memórias, carreiras e performances – 1940 a 1970. *História e Cultura*, v. 2, n. 3, Franca, 2013.

COSTA, Tony Leão da. *Música do Norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da MPB no Pará (anos 1960 e 1970)*. Dissertação (Mestrado em História) – IFCH/UFPA, Belém, 2008.

COSTA, Tony Leão da. Carimbó e brega: indústria cultural e tradição na música popular do Norte do Brasil. *Estudos Amazônicos*, v. VI, n. I, Belém, 2011.

COSTA, Tony Leão da. “*Música de subúrbio*”: cultura popular e música popular na hipermargem de Belém do Pará. Tese (Doutorado em História) – UFF, Niterói, 2013.

CRUZ, Ernesto. Cêucy ou Ciucy? *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará*, v. IX, Belém, 1934.

CUNHA, Euclides. *Um paraíso perdido: ensaios, estudos e pronunciamentos sobre a Amazônia*. Rio Branco: Fundação Cultural do Estado do Acre, 1998.

D’INCAO, Maria Angela e SILVEIRA, Isolda Maciel da (orgs.). *Amazônia e a crise da modernização*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1994.

ÉLERES, Paraguassú. *Festivais de teatro de estudantes do Brasil (1958 a 1962) Recife, Brasília, Porto Alegre: breve história do Norte Teatro Escola do Pará*. Belém: Paka-Tatu, 2008.

FARIAS, Bernardo. O merengue na formação da música popular urbana de Belém do Pará: reflexão sobre as conexões Amazônia-Caribe. *Revista Brasileira do Caribe*, v. XI, n. 22, São Luis, jan.-jun. 2011.

FARIAS, Bernardo. Desvendando o Caribe no Pará. *Brega pop*, Belém, 2009. Disponível

em <<http://www.bregapop.com/servicos/historia/338-bernardo-faria/4956-desvendando-o-caribe-no-para-bernardo-faria>>.

FERREIRA, José Maria de Vilar. Do (a)mar quase geral. In: FREIRE, Gengis. *Cantação*. Belém: Grafisa, 1968.

FONTES, Edilza Joana Oliveira. *UFPA 50 anos: histórias e memórias*. Belém: Edufpa, 2007.

FONTES, Edilza Joana Oliveira. A invenção da Universidade Federal do Pará. In: *UFPA 50 anos: histórias e memórias*. Belém: Edufpa, 2007.

FRANCO, Rosenildo. Os pássaros (ou como os generais ganharam medalhas de ouro). In: FREIRE, Gengis (org.). *Cantação*. Belém: Grafisa, 1968.

FREIRE, Gengis (org.). *Cantação*. Belém: Grafisa, 1968.

FURTADO, Lourdes Gonçalves e SANTANA, Maria da Conceição. “Vila da Barca”, Belém: notas sobre grilagem. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, n. 52, Belém, jan. 1974.

GODINHO, Sebastião. *Waldemar Henrique: só Deus sabe por que* (seleta de textos e fotobiografia). Belém: Secult/Falângola, 1989.

IBGE. *Tendências demográficas: uma análise dos resultados da amostra do censo demográfico 2000*. Rio de Janeiro, 2004.

JARES, Fernando. Canto a uma criança que cresce. In: FREIRE, Gengis (org.). *Cantação*. Belém: Grafisa, 1968.

LEAL, Carlos de La Rocque. *A transição*. Belém: Galeria Rômulo Maiorana, 1995 (catálogo).

LIMA, Deborah de Magalhães. A construção histórica do termo caboclo: sobre estruturas e representações sociais no meio rural amazônico. *Novos Cadernos*, v. 2, n. 2, Naea/UFPA, Belém, dez. 1999.

LIMA, Pedro Galvão de. O verbo clandestino. In: FREIRE, Gengis (org.). *Cantação*. Belém: Grafisa, 1968.

LIMA, Pedro Galvão de. In: LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Tarefa*. Belém: Falângola/DAP/UAP, 1989 (orelha).

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Deslendário*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Equilíbrio inquieto: uma experiência de engajamento*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Unicamp, 1984.

- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Tarefa*. Belém: Falângola/DAP-UAP, 1989.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Obras reunidas: poesia II*. São Paulo: Escrituras, 2001.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*. São Paulo: Escrituras, 2001.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Elementos de estética*. Belém: Edufpa, 2002.
- LUXARDO, Líbero. Os três níveis da comunicação cinematográfica. *Espaço*, ano I, n. 3, Belém, dez. 1977.
- MAGALHÃES, Sonia Barbosa. As grandes hidrelétricas e a população camponesa. In: D'INCAO, Maria Angela e SILVEIRA, Isolda Maciel da (org.). *Amazônia e a crise da modernização*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1994.
- MARTINS, Bene (org.). *Peças teatrais de Nazareno Tourinho*. Belém: Cejup, 2014.
- MAUÉS, Maria Angélica Motta. A questão étnica: índios, brancos, negros e caboclos. *Estudos e Problemas Amazônicos*, Belém, Idesp, 1989.
- MEDEIROS, Maria Lúcia. O nativo de câncer: travessias de uma poética amazônica. *Asas da Palavra*, v. 2, n. 2, Belém, jun. 1995.
- MEIRA, Maria Angélica Almeida de. *A arte de fazer: o artista Ruy Meira e as artes plásticas no Pará dos anos 1940 a 1980*. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais) – FVG, Rio de Janeiro, 2008.
- MORAES, Cleodir. *O Pará em festa: política e cultura nas comemorações do sesquicentenário da "adesão"*. Dissertação (Mestrado em História) – IFCH/UFPA, Belém, 2006.
- MORAES, Cleodir. A Universidade Federal do Pará em tempos de reforma universitária. In: FONTES, Edilza Joana (org.). *UFPA 50 anos: história e memórias*. Belém: Edufpa, 2007.
- NAUM, João Santos. A Amazônia dos PDAs: uma palavra mágica? Dissertação (Mestrado em Planejamento do Desenvolvimento) – Naea-UFPA, Belém, 1999.
- NUNES, André Costa *et. al.* 1964, *relatos subversivos*: os estudantes e o golpe militar no Pará. Belém: Editora dos Autores, 2004.
- NUNES, Benedito. O nativismo de Paes Loureiro. In: LOUREIRO, João de Jesus Paes Loureiro. *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*. São Paulo: Escrituras, 2001.
- OLIVEIRA, Alfredo. *Paranatinga*. Belém: Secretaria de Estado de Cultura, Desporto e Turismo, 1984.
- OLIVEIRA, Alfredo. *Ritmos e cantares*. Belém: Secult, 2000.

OLIVEIRA, Alfredo. *Carnaval paraense*. Belém: Secult, 2006.

OLIVEIRA, Relivaldo Pinho de. *Amazônia, cidade e cinema em Um dia qualquer e Ver-o-peso: ensaios*. Belém: IAP, 2012.

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

Operação Amazônia. Relatório ministerial apresentado à consideração do senhor Presidente da República pelo Ministro Extraordinário para a Coordenação dos Organismos Regionais, 1966.

PASSARINHO, Jarbas. *Na planície*. Belém: Cejup, 1990.

PEREIRA, José Carlos (org.). *Memória da televisão paraense e os 25 anos da Tv Liberal*. Belém: Secult; Organizações Rômulo Maiorana, 2002.

PETIT, Pere. *Chão de promessas: elites políticas e transformações econômicas no estado do Pará pós-1964*. Belém: Paka-Tatu, 2003.

PINHEIRO, Walter. Gênese poética. In: FREIRE, Gengis (org.). *Cantação*. Belém: Grafisa, 1968.

PINTO, Lúcio Flávio. *Amazônia: o anteato da destruição*. Belém: Grafisa, 1977.

QUEIROZ, Carlos. Gênese poética. In: FREIRE, Gengis (org.). *Cantação*. Belém: Grafisa, 1968.

REGO, José Moraes. *40 anos de arte*. Belém: Imprensa Oficial, 1986.

REIS, Arthur Cezar Ferreira. *A integração da Amazônia na civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Representação do Governo do Estado do Amazonas, 1965.

REIS, Arthur Cezar Ferreira. *A Amazônia e a cobiça internacional*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1960,

REIS, Arthur Cezar Ferreira. *A Amazônia e a integridade do Brasil*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1966.

REIS, Arthur Cezar Ferreira. Discurso pronunciado na I Reunião de Incentivo ao Desenvolvimento da Amazônia. In: BRASIL. Sudam. *Operação Amazônia* (discursos). Belém: Serviço de Documentação e Divulgação, 1968.

RIBEIRO, José Guilherme de Campos. *Discurso de posse na Academia Paraense de Música*. Belém: Academia Paraense de Música, 1986.

RODRIGUES, Carmen Izabel. Caboclos na Amazônia: a identidade na diferença. *Novos Cadernos*, v. 9, n. 1, Naea/UFGA, Belém, jun. 2006.

SALLES, Vicente e SALLES, Marena Isdebski. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo. *Revista Brasileira de Folclore*, set.-dez. 1969.

SALLES, Vicente. *Carta a José Ramos Tinhorão*. Brasília, 16 mar. 1989.

SALLES, Vicente. O siso e o riso: Ângelus Nascimento. *PZZ*, ano I, n. 1, Belém, fev.-mar. 2005.

SCHIMINK, Marianne e WOOD, Charles H. *Conflitos sociais e a formação da Amazônia*. Belém: Edufpa, 2012.

SILVA, Caroline Fernandes. *O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio*. Belém: IAP, 2013.

SILVA, Caroline Fernandes. *O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio*. Belém: IAP, 2013.

SILVA, Edilson Mateus Costa da. “Foi assim”: múltiplas narrativas do audiovisual e a cultura amazônica. *História: Imagem e Narrativa*, ano 3, n. 7, set.-out. 2008.

SILVA, Edilson Mateus Costa da. *Ruy, Paulo e Fafá: a identidade amazônica na canção paraense (1976-1980)*. Dissertação (Mestrado em História) – IFCH/UFPA, Belém, 2010.

SOBRAL, Acácio de Jesus Souza. *Momentos iniciais do abstracionismo no Pará*. Belém: IAP, 2002.

VERIANO, Pedro. *A crítica de cinema em Belém*. Belém: Secdt, 1983.

TAPAJÓS, Renato. Ofício de documentarista ou olho da câmera não mente. *Comunicação e Educação*, n. 24, maio.-ago., São Paulo, 2002.

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

TINHORÃO, José Ramos. Paulo André defende a Amazônia (essa é boa!) no ritmo do invasor. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 mar. 1980.

TOURINHO, Nazareno e BARRADAS, Cláudio. *Manifesto do Taba*. Belém, out. 1968.

TOURINHO, Nazareno. *Lei é lei e está acabado*. Belém: Grafisa, 1984.

TRINDADE JÚNIOR, Saint-Clair. Cidadania e (re)produção do espaço urbano em Belém. In: D’INCAO, Maria Ângela e SILVEIRA, Isolda Maciel da. *A Amazônia e a crise da modernização*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1994.

VERIANO, Pedro. *A crítica de cinema em Belém*. Belém: Secdt, 1983.

Jornalísticas

1. Encante tem mais de 500 de muitas classes e dos 14 aos 67 anos. *A Província do Pará*, 20 e 21 out. 1968, 1. cad., p. 1 e 2. cad., p. 1.

1. Festival da Música Paraense. *A Província do Pará*, Belém, 12 set. 1967.

I Festival de Música Popular Paraense. *A Província do Pará*, Belém, 24 ago. 1967.

“A banda” (do Chico Viola de Ouro) é obrigatória no Festival de Música Popular. *A Província do Pará*, Belém, 7 dez. 1966.

A Província do Pará, Belém, 9 fev. 1964.

A Província do Pará, Belém, 3 jan. 1965.

A Província do Pará, Belém, 4 e 5 fev. 1968.

A Província do Pará, Belém, 14 set. 1967.

A Província do Pará, Belém, 24 set. 1968

A Província do Pará, Belém, 20 e 21 out. 1968.

A Província do Pará, Belém, 19 e 20 dez. 1971.

A Província do Pará, Belém, 22 set. 1974.

Adiado para o dia 6 de setembro o I Festival de Música Popular Paraense. *A Província do Pará*, Belém, 24 ago. 1967.

ALVES, Helle. Juventude canta em dois tons. *A Província do Pará*, Belém, 13 nov. 1966.

As dez finalistas para hoje no Festival Paraense da Canção. *A Província do Pará*, Belém, 7, 8 e 9 dez. 1969.

As melhores do festival paraense. *A Província do Pará*, Belém, 17 set. 1967.

As mil faces de Walter Bandeira. *O Liberal*, Belém, 27 out. 1989.

As múltiplas valências da poesia segundo J. J. Paes Loureiro. *A Província do Pará*, Belém, 21 out. 1968.

“A sorte está lançada”. *O Liberal*, Belém, 15 nov. 1977.

BANDEIRA, Euclides. O que ficou do festival (verniz e brilhantina). *A Província do Pará*,

Belém, 19 e 20 dez. 1971.

Bogéa explica por que a censura não cortou “Jesus freaks”. *A Província do Pará*, Belém, 18 e 19 jun. 1972.

Caetano passeia, come, canta e vai impressionado com o sotaque paraense. *A Província do Pará*, Belém, 17 e 18 mar. 1968.

Caju fará simpósio da juventude para festejar aniversário de encíclica. *A Província do Pará*, Belém, 12 mar. 1968.

Caju obrigada a adiar outra vez Festival de Música Popular. *A Província do Pará*, Belém, 7 abr. 1968.

CAMPOS, Augusto de. A explosão de “Alegria, alegria”. *A Província do Pará*, Belém, 14 abr. 1968.

Cantação: a novíssima poesia paraense. *A Província do Pará*, Belém, 8 e 9 dez. 1968.

Carlos Henry. *O Liberal*, Belém, 15 nov. 1977.

“Carimbó” a Mr. Colman traz dúvida sobre folclore. *Folha do Norte*, Belém, 13 fev. 1958.

Carimbó de expediente. *A Província do Pará*, Belém, 14 fev. 1968.

Cléodon desata o nó de várias pernas. *A Província do Pará*, Belém, 8 e 9 nov. 1970.

“Como cansei de Ver-o-peso” estreia no próximo dia 24. *A Província do Pará*, Belém, 14, 15 e 16 nov. 1971.

Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 2 fev. 1969

Costa e Silva reafirma: revolução é irreversível. *A Província do Pará*, Belém, 17 de dezembro de 1968.

Dez músicas finalistas participarão do festival. *Folha do Norte*, Belém, 26 mar. 1968.

DUMONT, Gilson. A história com sabor de tacacá. *A Província do Pará*, Belém, 8 jan. 1974.

É uma tristeza, tudo isso. *A Província do Pará*, Belém, 29 abr. 1967.

Encante tem centenas de músicas inscritas e a maioria é de estudantes. *A Província do Pará*, 20 e 21 out. 1968, 1. cad., p. 1 e 2. cad., p. 1.

Estatuto do Taba – Teatro Adulto de Belém Adulta. Belém, 25 set. 1968.

Estudantes com vaias e aplausos participam da assembleia e acabam fazendo comício contra Legislativo. *A Província do Pará*, Belém, 2 abr. 1968.

Estudante continua protesto pregando cartazes na rua e fica em greve até hoje à tarde. *A Província do Pará*, Belém, 4 abr. 1968.

“Equatorial”, de Avelino e Lulucha, a vencedora do Festival de Música Popular. *A Província do Pará*, Belém, 21 e 22 abr. 1968.

Festival: expressão de inteligência e cultura. *A Província do Pará*, Belém, 6 set. 1967.

Festival de música termina hoje com a participação de Chico. *A Província do Pará*, Belém, 6 set. 1967.

Festival I. *A Província do Pará*, Belém, 2 dez. 1969.

Festival. *A Província do Pará*, Belém, 10 dez. 1969.

FG viu e gostou de “Jesus freaks”. *Folha do Norte*, Belém, 29 jun. 1972.

“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.

Folha de S. Paulo, Folhetim: Anos 70 (Música popular), n. 145, São Paulo, 28 out. 1979.

Folha de S. Paulo, Folhetim: Anos 70 (Teatro), n. 147, São Paulo, 11 nov. 1979.

FRANCO, Rosenildo. Com banda, escola de samba, iê-iê-iê e outras bossas poetas lançam “Cantação”. *O Liberal*, Belém, 9 dez. 1968.

Grupo Experiência vem de Ver-o-peso. *A Província do Pará*, Belém, 7 e 8 nov. 1971.

GUIMARÃES, Ana Maria. Quinteto Violado: 10 anos de fé no homem do futuro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 jan. 1981.

Happening em cartaz. *Folha do Norte*, Belém, 18 maio 1971.

“Happening” será encenado para proporcionar caridade. *Folha do Norte*, Belém, 22 maio 1971.

Hoje começa o Eneida de Ouro. *A Província do Pará*, Belém, 10 dez. 1971.

Hoje é o último dia de “Tem muita goma no meu tacacá”. *O Liberal*, Belém, 15 jan. 1974.

Igreja libera apresentação da peça “Jesus Freaks” por grupo teatral de Belém. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 jun. 1972.

Iguanos: campeões dos auditórios. *Amazônia*, ano 4, n. XXXIX, mar. 1958.

Jesus em Belém. *Veja*, n. 198, 21 jun. 1972.

“Jesus freaks”. *Folha do Norte*, Belém, 22 jun. 1972.

Jesus “Freaks” entra no Museu Sacro numa trabalho do Grupo Experiência. *Folha do Norte*, Belém, 21 maio 1972.

LOPES, Carlos Gomes. Progresso da cidade custa choro de pobres. *A Província do Pará*, Belém, 12 jun. 1960.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. Epístola natalina a Chico Buarque de Holanda. *A Província do Pará*, Belém, 25 dez. 1966.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. O Grupo Experiência no Teatro da Paz. *Folha do Norte*, Belém, 12 jan. 1974.

MACHADO, Ismael. Novo som ecoa na cidade nas mangueiras. *Diário do Pará*, Belém, 7 set. 2008.

Mãe-d’água faz circuito do Mambembão com dez espetáculos. *O Liberal*, Belém, 24 jan. 1981, 1. cad, p. 11.

MARAJÓ, Flávio. Jovem arte ou a revolução do Grupo. *A Província do Pará*, Belém, 4 dez. 1966.

MARTINS, Edwaldo. “Vila da Barca”. *A Província do Pará*, Belém, 3 jan. 1965.

MARTINS, Edwaldo. Livro. *A Província do Pará*, Belém, 22 e 23 dez. 1968.

O homem fora da história, pelo Quinteto Violado. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 ago. 1978.

O Liberal, Belém, 17 out. 1967.

O Liberal, Belém, 17 jan. 1982.

O problema amazônico sob a ótica do Ver-o-peso. *A Província do Pará*, Belém, 12 jul. 1981.

O protesto de Paulo André. *Diário do Paraná*, Curitiba, 23 mar 1980.

O que pensa e faz um grande artista. *A Província do Pará*, Belém, 14 e 15 set. 1969.

O teatro em novo estilo: mais autêntico e mais válido. *A Província do Pará*, Belém, 11 jul. 1970.

“Os Menestréis” vão mostrar ao público o que há de moderno em música e poesia no Pará. *A Província do Pará*, Belém, 6 maio 1967.

“Os Menestréis”. *O Liberal*, Belém, 18 maio 1967.

Para Billy Branco e Chico Buarque, iê, iê, iê é fase e samba vai resistindo bem. *A Província do Pará*, Belém, 14 set. 1967.

- Pará no Mambembão. *A Província do Pará*, 25 jan. 1981, 2. cad., p. 5.
- Pesquisas e composições. *A Província do Pará*, Belém, 4 e 5 fev. 1968.
- Personagens do Ver-o-peso num palco mais verdadeiro. *O Liberal*, Belém, 15 jul. 1981.
- PINTO, Lúcio Flávio. Tropicália e Tropicalismo III. *A Província do Pará*, Belém, 20 mar. 1968.
- PINTO, Lucio Flávio. Balanço do festival. *A Província do Pará*, Belém, 23 abr. 1968.
- PINTO, Lúcio Flávio. Apenas cansaço? *A Província do Pará*, Belém, 2 dez. 1971.
- PINTO, Lúcio Flávio. Cristo, aqui. *A Província do Pará*, Belém, 14 jun. 1972.
- PRADA, Cecília. Uma briga de bruxas e fadas. *Folha de S. Paulo*, Folhetim: Anos 70 (Teatro), n. 147, 11 nov. 1979.
- Quem está hoje no festival dos universitários. *O Liberal*, Belém, 29 set. 1974.
- RIBEIRO, Chico. Direito espacial. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 27 jun. 1969.
- RONALDO, Paulo. Recreativo Deodoro. *A Província do Pará*, Belém, 26 jan. 1968.
- RONALDO, Paulo. Concurso de merengue. *A Província do Pará*, Belém, 4 mar. 1968.
- RONALDO, Paulo. Locutor de aparelhagem. *A Província do Pará*, Belém, 19 mar. 1968.
- SOUZA, Tárík de. O novo regionalismo musical. *Jornal do Brasil*, 5 abr. 1980.
- SOUZA, Tárík de. Antigos caminhos, novos rumos para 81. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 jan. 1981.
- “Tacacá”, último dia. *A Província do Pará*, Belém, 13 jan. 1974.
- Teatro. *Folha do Norte*, Belém, 14 abr. 1971.
- “The Kings” – O melhor conjunto jovem do Pará vai gravar. *A Província do Pará*, Belém, 31 jan. 1968.
- TINHORÃO, José Ramos. O carimbó chegou (só que de carimbó não tem mais nada). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 nov. 1974.
- TINHORÃO, José Ramos. Paulo André Barata defende a Amazônia (essa é boa!) no ritmo do invasor. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 mar. 1980.
- TOURINHO, Nazareno e BARRADAS, Cláudio. *Manifesto do Tabá*, Belém, out. 1968.
- TUPINAMBÁ, Pedro. Carimbó. *Folha do Norte*, 5 fev. 1961.

“Uirapuru de Ouro”. *A Província do Pará*, Belém, 17 set. 1967.

Um dia carregado de audácia. *Mensagem*, ano I, n. 4, Belém, 1965.

Um teatro bem mais pro povo. *A Província do Pará*, Belém, 6 jan. 1974.

VALE, Avelino do. Grupo Experiência só no Mambembão. *O Estado do Pará*, Belém, 31 maio 1978, p. 12.

VASCONCELOS FILHO, Palmério. De valores (nossos) que os outros reconhecem. *A Província do Pará*, Belém, 23 e 24 mar. 1969.

VASCONCELOS FILHO, Palmério. A nova música de Simão e Jesus. *A Província do Pará*, Belém, 15 e 16 jun. 1969.

Vereador critica Acyr que recusou o Teatro da Paz para “Os Menestréis”. *A Província do Pará*, Belém, 28 abr. 1967.

Ver-o-peso transformado num grande espetáculo musical. *O Liberal*, Belém, 10 jul. 1981.

Vilar. *O Liberal*, Belém, 15 nov. 1977.

“Violão Quebrado” ganhou o festival. *A Província do Pará*, Belém, 12 e 13 dez. 1971.

Walter Bandeira: um notável cantor. *A Província do Pará*, Belém, 7 out. 1969.

Entrevistas

BARATA, Paulo André. Entrevista. Belém: Projeto Memória/Unama, s./d.

BARATA, Paulo André. Entrevista concedida ao autor. Belém, 25 jan. 2012.

BARATA, Ruy. Entrevista concedida ao jornalista Carlos Roque. Belém: Museu da Imagem e do Som, s./d.

FERREIRA, José Maria de Vilar. Entrevista concedida ao autor. Belém, 1. mar. 2012.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. Entrevista concedida ao MIS/PA. Belém, 2 out. 1996 (FV-99/08.1).

LOUREIRO, João de Jesus Paes. Entrevista concedida ao autor. Belém, 9 out. 2012.

MARTINS, Fernando Jares. Entrevista concedida ao autor. Belém, 10 fev. 2013.

MERCÊS, João Cesar. Entrevista concedida ao autor. Belém, 12 jan. 2013.

PENNA, Galdino. Entrevista concedida ao autor. Belém, 22 mar. 2012.

PROENÇA, Edyr. Depoimentos sobre Ruy Barata. MIS/PA. Belém, s./d.

RIBEIRO, Maria Celeste de Campos. Entrevista concedida ao autor. Belém, 2 mar. 2013.

SALLES, Geraldo. Entrevista concedida ao autor. Belém, 5 maio 2014.

TAPAJÓS, Renato. Entrevista concedida ao MIS/PA. São Paulo, 1991.

TOURINHO, Nazareno. Entrevista concedida ao autor. Belém, 6 abr. 2014.

TUPINAMBÁ, Pedro. Carimbó. *Folha do Norte*, Belém, 5 fev. 1961.

Locais de pesquisa

Biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

Biblioteca Estadual Arthur Vianna, da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves (Centur): Periódicos, Obras Raras, Audiovisuais, Hemeroteca e Fonoteca Satyro de Mello.

Museu da Imagem e do Som do Pará (MIS/PA): fitas K-7 e UHS, CDs e arquivos digitais.

Universidade Federal do Pará:

- Biblioteca Central Clodoaldo Beckmann;
- Arquivo Geral;
- Museu da UFPA, Acervo Vicente Salles.

Referências

Bibliografia

Bibliografia

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. Cinema verdade. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

AUSTERLITZ, Paul e NEDER, Álvaro. Matizes do jazz na música dominicana. *Música em Perspectiva*, v. 4, n. 2, Paraná, 2001.

BAHIANA, Ana Maria. A 'linha evolutiva' prossegue: a canção dos universitários. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Senac, 2005.

BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. Tese (Doutorado em História Social) – FFLCH/USP, São Paulo, 2010.

BENJAMIM, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: *Os Pensadores*, v. 48, São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Walter Benjamin: obras escolhidas - magia e técnica, arte e política*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BITAR, Rosana. *Arte e transcendência: a obra de Ruy Meira*. Belém: Estacon, 1991.

BOURDIEU, Pierre. Campo científico. In: ORTIZ, Renato (org.). *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

BOURDIEU, Pierre. A identidade e a representação: elementos para uma reflexão crítica sobre a ideia de região. In: *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRECHT, Bertold. Cinco maneiras de dizer a verdade. *Revista Civilização Brasileira*, ano 1, n. 5 e 6, Rio de Janeiro, mar. 1966.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo:

Companhia das Letras, 1991.

CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. *In: A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CERTEAU, Michel de. A beleza do morto. *In: A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 1995.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. artes de fazer. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

CHAUÍ, Marilena. *Seminários: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CHEDIAK, Almir. *Songbook Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2009.

COELHO, Márcia Azevedo. *Entre a pedra e o vento: uma análise dos contos de Aníbal Machado*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – FFLCH-USP, São Paulo, 2009.

COMBLIN, Pe. Joseph. *A ideologia da segurança nacional: o poder militar na América Latina*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Música e História. *Revista de História*, n. 119, São Paulo, dez. 1988.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Arte e Estado: música e poder na Alemanha dos anos 30. *Revista Brasileira de História*, v. 8, n. 15, São Paulo, set. 1987-fev. 1988.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Mário de Andrade e a música brasileira. *Música*, v. 5, n. 1, São Paulo, maio 1995.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: O nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, v. 18, n. 35, São Paulo, 1998.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru: Edusc, 2002.

DIAS, Gonçalves. Canção do exílio. *In: Primeiros cantos*. S. l.: Progresso, 1954.

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo/Fapesp, 2000.

ESTEPHAN, Sérgio. Aníbal Augusto Sardinha: o Garoto (1915-1955) e a era do rádio no Brasil. *Projeto História*, n. 43, São Paulo, dez. 2011.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê, 2000.

FICO, Carlos. *Como eles agiam: os subterrâneos da ditadura militar – espionagem e polícia política*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FICO, Carlos. “Prezada censura”: cartas ao regime militar. *Topoi: Revista de História*, n. 5, v. 3, Rio de Janeiro, dez. 2002.

FICO, Carlos. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FIUZA, Alexandre Felipe. *Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. Tese (Doutorado em História) – FCL/Unesp, Assis, 2006.

FIUZA, Alexandre Felipe. As metáforas e a censura ao cancionário engajado no Brasil, Portugal e Espanha. *Revista Temas e Matizes*, Paraná, n. 10, set. 2006. Disponível em <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/temasematizes/article/viewArticle/1491>>.

GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. In: *Saco de gatos: ensaios críticos*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2008.

GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

GOMES, Dias. Realismo ou esteticismo: um falso dilema. *Revista Civilização Brasileira*, ano 1, n. 5 e 6, Rio de Janeiro, mar. 1966.

GOMES, Dias. O engajamento é uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, v. 4, n. 2, Rio de Janeiro, jul. 1968.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HOMEM, Wagner. *Histórias de canções: Chico Buarque*. São Paulo: Leya, 2009.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LAMBERT, Jacques. *Os dois Brasis*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

MACHADO, Anibal. A morte da porta-estandarte. In: *Histórias reunidas*. Rio de Janeiro:

J. Olympio, 1959.

MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.

MEDAGLIA, Júlio. *Música impopular*. São Paulo: Global, 1988.

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, v. 20, n. 39, São Paulo, 2000.

MOURA, Milton. Notas sobre a presença da música caribenha em Salvador, Bahia. *Revista Brasileira do Caribe*, v. IX, n. 18, Brasília, jan.-jun. 2009.

MOURA, Milton. Os ritmos *calientes* do Caribe num carnaval brasileiro. *Revista Brasileira do Caribe*, v. X, n. 20, Goiânia, jan.-jun. 2010.

NAPOLITANO, Marcos. “*Seguindo a canção*”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1960). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. *Atas do IV Congresso da seção latino-americana da International Association for Study of Popular Music (IASPM-AL)*. México (DF), abr. 2002. Disponível em <<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/Napolitano.pdf>>.

NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, Uberlândia, v. 8, n. 13, jul.-dez. 2006.

NAPOLITANO, Marcos. História e música popular: um mapa de leituras e questões. *Revista de História*, n. 157, São Paulo, 2. sem. 2007.

NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975-1982). *Estudos Avançados*, v. 24, n. 69, São Paulo, 2010.

NAVES, Santuza Cambraia. Os novos experimentos culturais nos anos 1940/1950: propostas de democratização da arte no Brasil. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). *O Brasil Republicano: o tempo da experiência democrática – da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

OLIVEIRA, Eliézer R. de. *As Forças Armadas: política e ideologia no Brasil (1964-1969)*. Petrópolis: Vozes, 1976.

OLIVEIRA, Francisco de. A economia brasileira: crítica à razão dualista. *Estudos Cebrap*,

v. 2, São Paulo, out. 1972.

ORTIZ, Renato (org.). *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

PARANHOS, Adalberto. Novas bossas e velhos argumentos: tradição e contemporaneidade na MPB. *História & Perspectivas*, n. 3, Uberlândia, jul.-dez. 1990.

PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. *História*, v. 22, n. 1, São Paulo, 2003.

PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. *ArtCultura*, v. 9, Uberlândia, jul.-dez. 2004.

PARANHOS, Adalberto. Ponte Rio-Minas: a Bossa Nova nas Gerais. *Proceedings of the Brazilian Studies Association – Ninth Conference New Orleans*: Brasa, 2008. Disponível em <www.brasa.org/portuguese/BRASAIX>.

PARANHOS, Adalberto. Política e cotidiano: as mil e uma faces do poder. In: MARCELLINO, Nelson Carvalho (org.). *Introdução às Ciências Sociais*. 17. ed. Campinas: Papirus, 2010.

PARANHOS, Adalberto. A música e seus contextos políticos e ideológicos: a dança dos sentidos da canção popular. In: FERNÁNDEZ, Suzana Moreno, ROXO, Pedro e IGLESIAS, Iván (eds.). *Música e saberes em trânsito*. Lisboa: Colibri, 2012.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Pelas bordas: história e teatro na obra de João das Neves. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues (org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012.

PEIXOTO, Fernando. O público de teatro, esse desconhecido: sua composição, seu pensamento, sua presença e sua ausência. *Revista Civilização Brasileira*, v. 4, n. 2, Rio de Janeiro, jul. 1968.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Crônica: a leitura sensível do tempo. *Anos 90*, n. 7, Porto Alegre, jul. 1997.

REIS FILHO, Daniel Aarão, FERREIRA, Jorge e ZENHA, Celeste (orgs.). *O século XX: o tempo das dúvidas – do declínio das utopias às globalizações*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. *Exposições de arte: vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970*. Tese (Doutorado em História) – UFPR, Curitiba, 2005.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro-São Paulo: Record, 2000.

RIDENTI, Marcelo. Intelectuais, estudantes e artistas: Paris, 1968. In: REIS FILHO, Daniel Aarão (org.). *Intelectuais, história e política: séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

RIDENTI, Marcelo. 1968: rebeliões e utopias. In: REIS FILHO, Daniel Aarão, FERREIRA, Jorge, ZENHA, Celeste (orgs.). *O século XX: o tempo das dúvidas – do declínio das utopias às globalizações*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: EISENBERG, José; CAVALCANTE, Berenice e STARLING, Heloisa (orgs.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*, v. 1. Rio de Janeiro-São Paulo: Nova Fronteira/Fundação Perseu Abramo, 2004.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ, 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é literatura?* São Paulo: Ática, 1993.

SCHAFER, Raymond Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: Unesp, 2001.

SEGATTO, José Antonio. PCB: a questão nacional e a democracia. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *O Brasil Republicano: o tempo da experiência democrática – da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da ditadura militar e processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *O Brasil Republicano: o tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, Thana Mara de. *Sartre e a literatura engajada*. São Paulo: Edusp, 2008.

TAGG, Phillip. Análise musical para “não-musos”: a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais. *Per Musi*, v. 14, n. 23, Belo Horizonte, 2011.

TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997

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

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário moderno. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.

THOMPSON, E. P. *A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

THOMPSON, E. P. Folclore, antropologia e história social. *In: As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*: da modinha à lambada. São Paulo: Art Editora, 1991.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular*: um tema em debate. São Paulo: Editora 34, 1997.

TOLEDO, Caio Navarro. 1964: o golpe contra as reformas e a democracia. *Revista Brasileira de História*, v. 24, n. 47, São Paulo, 2004.

TOURTIER-BONAZZI, Chantal de. Arquivos: propostas metodológicas. *In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (orgs.). Usos & abusos da História Oral*. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

VALLE, Maria Ribeiro do. A morte de Edson Luis e a questão da violência. *In: MARTINS FILHO, João Roberto (org.). 1968 faz 30 anos*. Campinas-São Paulo-São Carlos: Mercado Livre/Fapesp/Universidade de São Carlos, 1998.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular*: de olho na fresta. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria marxista. *Revista USP*, n. 65, São Paulo, mar.-maio 2005.

WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. *In: Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: PubliFolha, 2004.

WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez. *In: Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: PubliFolha, 2004.