



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**BERNARDO THIAGO PAIVA MESQUITA**

**A GUITARRADA DE MESTRE VIEIRA:  
A PRESENÇA DA MÚSICA AFRO-LATINO-CARIBENHA EM  
BELÉM DO PARÁ**

Salvador  
2009

**BERNARDO THIAGO PAIVA MESQUITA**

**A GUITARRADA DE MESTRE VIEIRA:  
A PRESENÇA DA MÚSICA AFRO-LATINO-CARIBENHA  
EM BELÉM DO PARÁ**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Etnomusicologia.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Sônia Chada

Salvador  
2009

## FICHA CATALOGRÁFICA

Catálogo na fonte

M581 Mesquita, Bernardo Thiago Paiva.  
A guitarra de Mestre Vieira: a presença da música afro-latino-caribenha em Belém do Pará / Bernardo Thiago Paiva Mesquita.- 2009.  
205 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Sônia Chada.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, 2009.

1. Etnomusicologia – Brasil 2. Música instrumental – guitarra 3.  
Musicologia – afro-latino-caribenha 4. Música – ensino e estudo I. Título.

CDD 780.89

Bibliotecária/Documentalista: Edméa Souza Cerqueira CRB/5:981

**A Dissertação de Bernardo Thiago Paiva Mesquita foi aprovada**



Sônia Maria Chada Garcia

Orientadora



Carlos Benedito Rodrigues da Silva



Ângela Elizabeth Lühning

Salvador, 18 de dezembro de 2009

## RESUMO

Este trabalho investigou o processo de formação da guitarrada de Mestre Vieira em Belém do Pará, com o objetivo precípua de estabelecer as conexões musicais entre a guitarrada e a música afro-latino-caribenha presentes na paisagem musical belenense das décadas de 60 e 70. Inicialmente, através da pesquisa de campo realizada em Belém no primeiro semestre de 2009, coletamos relatos orais e textos de jornais da década de 50. Seguindo a hipótese do historiador Vicente Salles, investigamos o fenômeno do contrabando existente em Belém na década de 50. Em seguida, para considerar as trocas e negociações culturais intensificadas no processo de modernização da Amazônia a partir da década de 60, cunhamos o termo regatão. Tal expressão surge para evidenciar o fato de que embora os produtos culturais híbridos sejam fruto de uma simbiose entre tradição e modernidade, suas determinações sociais são visíveis no quadro histórico-cultural de Belém. Além disso, através da crítica da (i) razão rizomática, esboçamos e defendemos uma renovação da abordagem dialética nos estudos em música. Finalmente, relacionando às estruturas musicais da guitarrada à música afro-latino-caribenha, levamos à cabo uma análise rítmico-comparativa das estruturas da guitarrada e do cadence-lypso.

**Palavras-chave:** guitarrada; regatão; música afro-latino-caribenha; hibridismo; cadence-lypso.

## ABSTRACT

This study investigates the process of building the guitar Master Vieira in Belem, with the primary purpose of establishing the connections between music and guitar music afro-Latin-Caribbean present in the musical landscape Belenense during the 1960s and 70s. Initially, through field research conducted in Belém in the first half of 2009, we collected oral stories and texts from newspapers from the 50's. Following the hypothesis of the historian Vicente Salles, we investigate the phenomenon of smuggling that existed in Belém in the 1950s. Then, we consider the cultural exchanges and negotiations intensified in the process of modernization of the Amazon from the 60`s that coined the term *regatão*. This expression appears to highlight the fact that although hybrid cultural products are the result of a symbiosis between tradition and modernity, their social determinations are visible in the historical-cultural framework of Belem. Moreover, we investigate the critique of *rhizomatic unreason* that outlines and defends a renewal of the dialectical approach in the studies of music. Finally, we relate the musical structures to the guitar music afro-Latin Caribbean and we carry out a comparative analysis of rhythmic structures of the guitar and cadence-lypso.

**Keywords:** guitarrada; regatão; afro-latin-caribbean music; hybridism; cadence-lypso.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço imensamente à todas as pessoas que contribuíram direta ou indiretamente para a realização deste trabalho. À minha família, à meus amigos , e especialmente à massa de trabalhado(res)(ras) deste país.

## **LISTA DE ENTREVISTADOS**

José Maria Barrau	Entrevista realizada em 17 de março de 2009
Sr Campos	Entrevista realizada em 04 de abril de 2009
Sr. Roberto Almir Correia	Entrevista realizada em 06 de maio de 2009.
Raimundo Ferreira	Entrevista realizada em 29 de julho de 2009.
Sebastião Souza Oliveira	Entrevista realizada em 23 de maio de 2009.
Otoniel Fialho	Entrevista realizada em 04 de abril de 4-2009
Roberto Corrêa	Entrevista realizada em 06 de maio de 2009.
Milton Nascimento	Entrevista realizada em 18 de maio de 2009.
Bento Maravilha	Entrevista realizada em 11 de abril de 2009.
Zenildo	Entrevista realizada em 20 de abril de 2009
Carlos Aguiar J.R	Entrevista realizada em 27 de julho de 2009.
Sr. Solano	Entrevista realizada em 03 de junho de 2009
Waldir Araújo	Entrevista realizada em 16 de março de 2009.



## Sumário

RESUMO	iv
ABSTRACT	v
AGRADECIMENTOS	vi
CAPÍTULOS	
1 INTRODUÇÃO	1
2 SEGUINDO A ROTA DOS CONTRABANDOS: UM RELATO DE CAMPO EXTEMPORÂNEO	12
3 A PAISAGEM MUSICAL: PASSEANDO PELA REDE DE DIFUSÃO MUSICAL BELENENSE	39
3.1. A ZONA E O PORTO - REMINISCÊNCIAS DO PORTO CARIBE	60
3.2. O FENÔMENO DAS APARELHAGENS E DA GAFIEIRA	85
3.3. NOTANDO A PRESENÇA AFRO-LATINO-CARIBENHA	85
4 CRÍTICA DA DESRAZÃO RIZOMÁTICA: POR UM NOVO HIBRIDISMO MUSICAL	109
4.1. A IDENTIDADE REGIONAL NO PARÁ	121
4.2. CAMINHANDO PARA UMA MUSICOLOGIA DIALÉTICA	144
5 REGATEANDO A MÚSICA NO ESPAÇO URBANO BELENENSE: A GUITARRADA DE MESTRE VIEIRA	158
5.1. A TRAJETÓRIA MUSICAL DE MESTRE VIEIRA	188
5.2. OS MISTÉRIOS DA LAMBADA	197
5.3. DESVENDANDO UM GÊNERO MUSICAL	
6 CONCLUSÃO	
REFERÊNCIAS	

A necessidade de abandonar as ilusões a respeito de sua condição  
é a necessidade de abandonar uma condição que necessita de  
ilusões.

Karl Marx, 2002



# 1. INTRODUÇÃO

A música *afro-latino-caribenha* em Belém, a capital do estado do Pará, ocupou nossos esforços neste trabalho. Tivemos como objeto principal o estudo da *guitarrada* e, conseqüentemente, como a inserção da música *afro-latino-caribenha* influenciou sua formação através da absorção criativa realizada pelo músico e compositor Mestre Vieira. Tal estilo é conhecido por apresentar uma suposta, e ainda não estudada, semelhança com a musicalidade *afro-latino-caribenha*.

A partir do suporte dado pelo pensamento “etno” musicológico discutimos até que ponto esta relação entre música *afro-latino-caribenha* foi importante na formação da música popular urbana da cidade de Belém e como estes elementos musicais estritos se confirmam na identidade plural da música paraense. Acompanhar a inserção e absorção criativa que a música *afro-latino-caribenha* teve em Belém, nos possibilitou encontrar novos caminhos de identificação engendrados no período de modernização da região amazônica. Para termos o sentido processual e histórico requerido pelo estudo, demos ênfase especial à *guitarrada* enquanto um desdobramento da modernidade trazida pelo desenvolvimento da Região Norte. Entendemos que a Amazônia é um espaço interligado com as transformações no mundo capitalista do século XX e que por isso, por mais singular e heterogênea que seja a sua cultura, a melhor perspectiva teórica de sua compreensão assenta-se na noção de totalidade dialética marxista.

Com base neste panorama mais geral e em sintonia com as transformações pelas quais a “música popular brasileira” passou nas décadas de 60 e 70, percebemos que não só com a *bossa-nova* ou com a *tropicália*, mas também com a chegada da música *afro-latina*, resultante da expansão fonográfica do movimento da *salsa*, a “música popular urbana paraense” ganha forma e sentido.

Como veremos, tal modernidade é marcada pelo surgimento e desenvolvimento do rádio no Pará. A presença das rádios em Belém e no interior do Estado foi decisiva para a mudança do gosto musical da população.

Os gêneros nascidos sob a influência da música “negra caribenha” (em especial o *merengue*) tomaram forma mais definida fazendo parte do espaço urbano belenense, se enquadrando em um processo de

mercantilização proporcionado pela ainda semi-profissional indústria de entretenimento, na década de sessenta.

A desconfiança de que a influência da musicalidade *afro-latino-caribenha* foi decisiva na formação de vários gêneros musicais no Pará, guia esse trabalho. Buscar a influência caribenha na formação da “música popular” no Pará, no entanto, pode fazer crer que estamos em busca da “origem” essencial e pura da música aqui abordada. Ao contrário disso, mesmo fazendo análises comparativas, traçando paralelos entre a *guitarrada* de Mestre Vieira e a música *afro-latino-caribenha*, não compartilhamos de concepções essencialistas e puristas do fenômeno musical, até porque, tratamos aqui de gêneros resultantes de fusões musicais híbridas, cuja dinâmica sócio-musical complexa praticamente não nos permite uma origem clara e única.

Quando abordamos a música produzida na Região Norte do Brasil, em especial quando nos referimos a esta fora dos limites fronteiriços da região, logo esbarramos no desconhecimento quase que total sobre o assunto. Se em vez disso, propomos uma reflexão sobre a relação existente entre a música produzida naquela região e a “música caribenha”, caímos, então, em um vazio de ignorância ainda mais profundo. Se pensarmos que mesmo um tema que já goze de uma ampla bibliografia de estudos acadêmicos não se livra do inconveniente de encontrar pontos falhos que necessitam de aprofundamentos, teremos então a noção exata do nosso atraso diante da presente temática. Talvez, ainda tenhamos dificuldade em responder a inúmeras perguntas, mas de qualquer modo, tratando-se de Brasil e de Amazônia, o reconhecimento da pluralidade, na qual alicerçamos nosso modo de existência, é fundamental para uma abordagem inicial.

Os estudos sobre a presença da música *afro-latino-caribenha* na “música popular paraense”, por serem raros e de caráter inconcluso, mostram como é imperativo que haja mais estudos e aprofundamentos sobre a questão. Devido a sua importância e abrangência o tema requer além de estudos historiográficos ainda mais acurados, um maior esforço dialético para sua compreensão. A influência da musicalidade caribenha foi decisiva na formação de vários gêneros musicais no Pará. *Guitarrada, brega calypso, lambada, carimbó merengado*, apresentam, em suas instrumentações, contornos rítmico-melódicos ou padrões rítmicos característicos, elementos oriundos provavelmente de gêneros caribenhos. Como demonstraremos, a influência caribenha foi absorvida pelos compositores e músicos paraenses e passou a ser reinterpretada de diversas formas, tornando-se mais um elemento formador dos gêneros musicais da região.

Devido aos poucos estudos sobre a relação musical Caribe-Amazônia pouco se aprofundou sobre o processo histórico que permitiu a chegada dessa música no Pará e de como se deu sua assimilação

pela população local (músicos e público). Vicente Salles, iminente historiador da música paraense, parece ter sido o primeiro a ter considerado tal fenômeno. No artigo “Folclore da região canavieira do Pará” (1968), Salles defende a hipótese de que a presença do *merengue* não seria fruto da divulgação realizada pelo rádio na década de 50, mas sim que este teria sido introduzido por rotas de contrabando. Partindo desta pista de Salles, no segundo capítulo expomos os relatos de vários indivíduos que tiveram uma relação direta ou indireta com o fenômeno do contrabando em Belém.

Iniciamos o trajeto investigativo coletando relatos orais das pessoas que vivenciaram o ambiente musical e cultural das camadas populares de Belém da década de 60 e 70. Além deste recorte temporal, na pesquisa documental realizada nos arquivos de micro-filmes do *Centro Cultural Tancredo Neves* (CENTUR) privilegiamos a década de 50, pois neste momento havia um forte fluxo das rotas de contrabando ligando Belém à Paramaribo. Contando apenas com fontes documentais e uma bibliografia escassa, lançamos mão das diretrizes metodológicas da história oral. Acreditando que a fonte oral pode ser fidedigna, coletamos comentários e relatos de pessoas ligadas ao desenvolvimento do fenômeno estudado. Entretanto, como qualquer documento, os relatos conseguidos passaram por um minucioso trabalho de crítica e interpretação. A história oral foi usada de maneira a buscar os fatos relevantes para entender o contexto musical de interesse neste trabalho.

O interesse norteador da investigação recaiu sobre a necessidade de desvendar as formas de entrada e de absorção desta música em Belém. Além disso, trabalhamos através de diversos registros existentes. Ciente das limitações do relato oral e da escassez do material bibliográfico a nossa disposição, estes recursos ganharam um caráter de complementaridade recíproca. Essa pesquisa documental e oral minuciosa serviu para através do estudo sistemático dos dados coletados, termos um entendimento mais abrangente do momento histórico-local quando a música *afro-latino-caribenha* adentrou o Pará. O fio condutor pelo qual se caracterizou o percurso histórico traçado foi certamente os seguintes gêneros musicais: *bolero*, *cúmbia*, *merengue*, *zouk* e *cadence-lypso*. Constatamos, na pesquisa de campo realizada, que tais gêneros eram os mais citados nos relatos obtidos, assim como os mais presentes nos acervos dos donos de aparelhagem. Assim, neste trabalho, sempre que nos referirmos à música *afro-latino-caribenha* estaremos tratando de tais gêneros.

A fim de colher os relatos mais espontâneos e visando um aprofundamento qualitativo da pesquisa, optamos por realizar entrevistas livres (cerca de 30 entrevistas), “entrevistas semi-estruturadas” e “episódicas”, no dizer de Bauer e Gaskell (2005), nas quais ocorreu uma interação e um diálogo aberto com

os colaboradores entrevistados. Neste tipo de entrevista, não é o pesquisador que edifica completamente o enfoque investigativo, mas sim o diálogo produzido com os colaboradores.

As ilustrações fotográficas e transcrições musicais constam do corpo do texto, entretanto, à proporção que se tornam necessárias para exemplificarem os problemas abordados, na tentativa de não separar música do contexto. As traduções aqui apresentadas são de nossa autoria.

No capítulo 3 mostramos a presença da música *afro-latino-caribenha* nos espaços de lazer e cultura popular abordados, os quais chamamos de *rede transatlântica de difusão cultural* (RTDC). Os elementos constituintes desta rede são: 1. As sedes, clubes, bares e gafieiras onde ocorreram as festas populares nas décadas de 50, 60 e 70 na cidade de Belém. 2. A área portuária, a zona do meretrício, os espaços públicos como os bairros da cidade de Belém: Campina, Guamá, Jurunas e Condor.

No capítulo 4 procuramos ressaltar a importância de aprofundar estudos sobre este fenômeno não só levando em conta as bases metodológicas da etnomusicologia, mas, também, daquilo que defendemos como *musicologia dialética*, ainda que em seu esboço inicial. Mesmo considerando a tradição etnomusicológica que tem em John Blacking e Alan Merriam alguns dos seus principais referenciais, entendemos que a investigação musicológica deva contemplar os elementos musicais em um contexto sócio-histórico-processual. Através da crítica da *irrazão rizomática*, mostramos como a influência do pós-estruturalismo acomete os estudos de música, impedindo reflexões mais ricas e consistentes. Para isso, partimos de uma noção de contexto ampliada que opera na tensão representada pela dicotomia *formalismo* versus *contextualismo* ou *referencialismo*. Defendemos que a solidez de uma disciplina musicológica depende de sua capacidade de evitar que um pólo engula dogmaticamente o outro. Mas não só isso. Sob pena de incorrerem no erro de uma abordagem fragmentada e de caráter metafísico, também argumentamos que a relação entre os elementos e estruturas musicais não podem ser relacionados com os fatores extra-musicais de forma aleatória e vaga.

No quinto capítulo, apresentamos as análises das estruturas rítmicas e instrumentais baseadas em comparações entre a *guitarrada* de Mestre Vieira e músicas do grupo Midnight Groovers. Consideramos a primeira fase da carreira de Vieira correspondente aos discos *Lambadas das quebradas*, volume 1 e 2. No que tange à instrumentação, aos aspectos melódicos, harmônicos e rítmicos, a *guitarrada* nos faz levantar como hipótese central a existência de uma relação com a musicalidade *afro-latino-caribenha*. No entanto,

concentraremos nossa atenção no aspecto rítmico, considerando principalmente os padrões rítmicos mais presentes nas músicas analisadas. Trata-se então de uma investigação dos elementos musicais, buscando a influência desses gêneros na formação da música da *guitarrada* dando uma atenção especial à hipótese de que, ao contrário das descrições recorrentes, o gênero musical *cadence-lypso*, oriundo da ilha caribenha Dominica, tenha feito parte do processo de formação da *guitarrada*. Pretendemos, através desta análise, iniciar um caminho que possa gradativamente tirar da nebulosidade atual os processos de transmissão, recepção e resignificação da música caribenha no Pará.

Esta pesquisa sobre a *guitarrada* surgiu de nossa inquietação diante do desconhecimento e descaso que, em geral, existe em relação às especificidades da cultura musical amazônica. Há aspectos da cultura musical desta região que ainda são pouco estudados e, por isso, vêm impedindo uma compreensão mais ampla da identidade amazônica.

Tais aspectos conformam um conjunto de elementos culturais que, por várias circunstâncias historicamente determinadas, fizeram parte da construção identitária dessa região. Porém, a sua exclusão vem notadamente tornando bastante problemática a idéia de uma unidade amazônica. Essa suposta força de representação homogênea da cultura amazônica abarcaria certa gama de expressões culturais de nossa população e criaria um limite absoluto dos quais forças externas não deveriam ultrapassar. Desta forma, então, acreditamos que o fenômeno da música *afro-latino-caribenha* no Pará consiste também em uma dessas fontes reveladoras que podem nos levar a um entendimento mais completo da identidade cultural da Amazônia.

A complexidade das transformações culturais engendradas pela luta entre tradição e modernidade encontram na *guitarrada* de Mestre Vieira, um fenômeno musical híbrido resultante destes diálogos e trocas culturais, os quais chamamos, neste trabalho, de *regatão*. Neste temos um conjunto de elementos musicais formados por processos de fusão musical no contexto da forte presença da música *afro-latino-caribenha* em Belém.



## 2. SEGUINDO A ROTA DOS CONTRABANDOS: UM RELATO DE CAMPO EXTEMPORÂNEO<sup>1</sup>

Nesta terra da sesta sempre em festa  
 Veneza amazônica do engenheiro Gronfelts  
 Aborto do projeto do alemão no alagado do Piri  
 Igapó assassinado, igarapé aterrado  
 Gados do rio que não vi  
 E nem comi...  
 São José dos sem-terra e dos sem história  
 Olhai a essas grades frias, negras cadeias e vitrais  
 Purgatório de desenganos  
 Contrabandistas presos a caminho das Guianas  
 Na contra costa da Alfândega pândega.  
 Ai de nós! Que padecemos por vós  
 Sem as muambas, o Piauí seria aqui!  
 Automóvel cotia, rabo-de-peixe  
 Impala soberbo e uísque à beça...  
 Rumba e merengue em mar aberto  
 Nas noites de Belém, vozes do Caribe.

José Varela

Compreender que tipo de influências musicais “caribenhas” se fez presente na música de Mestre Vieira nos lança o desafio de entender qual era, em linhas gerais, o ambiente cultural e musical no qual o disco *Lambada das quebradas* foi concebido. Para adentrar na dinâmica deste ambiente, no entanto, obedecemos a um sentido processual, pois não queremos aqui nos deter somente na década de 70 - período culminante e de grande importância para o nosso estudo. Acreditamos ser necessário conhecer um pouco das décadas anteriores, para assim pisar com segurança no solo sócio-musical do qual emerge o disco em questão.

Dessa forma, optamos por fazer um trabalho de reconstrução histórica da paisagem sócio-cultural de Belém, iniciando uma breve investigação sobre o fenômeno das rotas de contrabando na cidade. Na tentativa de identificar como se formou o gosto musical da população de Belém nas décadas de 50 e/ou

---

<sup>1</sup> A fim de preservar a identidade das pessoas que contribuíram para este capítulo alguns nomes citados são

60 e a partir de que momento a “música caribenha” (ou qualquer sonoridade que fosse entendida pela população local como caribenha) começa a fazer parte da vida cultural belenense, seguimos “as rotas dos contrabandos”. Parece claro que nesta estratégia traçada está implícita a importância do contrabando na chegada da “música do Caribe”, em Belém. Esta premissa surge a partir da constatação de que no discurso dos entrevistados esta idéia foi bastante recorrente. Aqui, o fenômeno do contrabando em Belém constitui a primeira grande pista para o entendimento sobre a chegada da “música caribenha” nesta cidade.

No período estabelecido para a pesquisa de campo, em função da parca bibliografia disponível, foram realizadas algumas visitas ao *Acervo Vicente Salles*, localizado na *Biblioteca do Museu da Universidade Federal do Pará*, em Belém. Como resultado das buscas, teve-se acesso a duas valiosas cartas escritas por este historiador, destinadas ao também famoso historiador e amigo José Ramos Tinhorão.

As cartas redigidas nas datas de 16 e 18 de março de 1989 comentam basicamente a relação entre o Estado do Pará e o Caribe, tendo como pano de fundo o interesse em como a música se insere neste processo. Ao que tudo indica essas correspondências serviram como referência ao estudo dos “gêneros nacionalizados”, título do último capítulo do livro de Tinhorão, *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*, lançado em 1991 (TINHORÃO, 1991, p. 271). Quando Tinhorão trata da lambada, adotando como referência a relação entre a música paraense e o Caribe, fica claro - como veremos a seguir - a contribuição dada por Salles através de suas cartas. Neste sentido, antes de falar diretamente do gênero *lambada*, Tinhorão constrói um breve percurso histórico, no decorrer do qual, nos são apresentados vários momentos e acontecimentos que ilustram essa relação.

Obedecendo a motivações diversas, sabe-se que pelo menos desde o século XVII podemos perceber inúmeros casos evidenciadores da relação entre o Norte do Brasil e a região caribenha. Um fator importante, comentado na carta de Salles de 16 de março, e reafirmado por Tinhorão no livro anteriormente citado, diz respeito aos fenômenos climáticos representados pelos chamados ventos alísios. Tais ventos vinham da África em direção à costa brasileira fazendo com que muitas embarcações a vela se dirigissem para a altura da boca do rio Amazonas, assim como para os portos das Guianas e das Ilhas do Caribe. Para Tinhorão, esta condição natural teria levado o oficial da marinha americana tenente Matthew Fontaine Maury a declarar, no auge do período de expansão imperialista dos Estados Unidos, no século XIX, que “as comunicações entre Pará e Nova Iorque são mais fáceis e curtas do que entre o Pará e o Rio de Janeiro e, por

---

fictícios.

consequência, é mais fácil governar as regiões banhadas pelo rio Amazonas de Washington do que da Capital do Império do Brasil”<sup>2</sup> (MAURY *apud* TINHORÃO, 1991, p. 283 ).

Outro marco histórico importante para as relações Pará-Caribe é a presença do comércio entre as ilhas do Caribe e a posterior chegada barbadiana<sup>3</sup> no Estado do Pará. O viajante inglês John Mawe, em 1810, observa a chegada à Belém de barcos com produtos ingleses de Barbados:

Algumas pequenas embarcações foram enviadas de Barbados até aqui, depois da tomada de Caiena; mas o comércio deve ser mau, pois os habitantes são, na maioria, muito pobres para comprar produtos manufaturados ingleses, exceto os de primeira necessidade (MAWE *apud* TINHORÃO, 1991, p. 284).

Tinhorão (1991) comenta que no fim do século XIX o governo brasileiro estabelece missões diplomáticas em cidades como Paramaribo, Trinidad, Bridgetown, Barbados, Santa Lúcia, Kingston e Jamaica. Desde 1897, havia agentes responsáveis pela entrada da cerveja “Malzebier”, da *Brahma*, no mercado da região. Além disso, ainda neste período, em decorrência da exploração de serviços pelos ingleses, ocorre uma migração barbadiana para o Pará. Vicente Salles comenta tal fato em sua obra *O negro no Pará sob o regime da escravidão*:

Nos fins do século XIX e começos do atual, houve interessante movimento migratório: negros barbadianos, isto é, originários da colônia inglesa de Barbados, Caribe, imigraram, sobretudo para Belém, onde ainda há remanescentes. Esses negros, ostentando nomes anglo-saxônicos e falando o idioma inglês, chegaram em condições bastante favoráveis e galgaram posição social em diferentes setores: artes, magistério, economia, etc. São geralmente industriais (sic). Não foram ainda estudados devidamente. E certos cronistas, como Raimundo Morais, a eles se referiram com lamentável desprezo (SALLES, 2005, p. 84).

A idéia defendida, por meio destes pontos de contatos, é a de que este percurso histórico poderia dar sustentação à hipótese de Salles de que o *merengue* teria chegado ao Pará antes da década de 50, fruto das rotas de contrabando. Tinhorão ressalta que a “longa e constante série histórica de oportunidades de contato”, entre a população das duas regiões, poderia sustentar a idéia do Professor Salles:

---

<sup>2</sup> Neste trecho vê-se aflorar e fortificar a sanha do imperialismo estadunidense no século XIX.

<sup>3</sup> Originários da Colônia Inglesa de Barbados, no Caribe.

Ora, se a essa longa e constante série histórica de oportunidades de contato da gente humilde do Pará com seus iguais do Caribe juntar-se a corrente silenciosa paralelamente estabelecida pelas rotas de contrabando entre as duas áreas, via Paramaribo, já não parecerá tão “fantástica”, afinal - antes ganha novo argumento de convicção, a hipótese do professor Vicente Salles, segundo a qual a presença do merengue como dança comum entre o povo de Belém não seria produto da divulgação da música pelo rádio, na década de 50, mas de data muito anterior (TINHORÃO, 1991, p. 287).

Diferente de Tinhorão, acreditamos que, se por um lado, esses fatos históricos apresentam grande importância para este estudo na medida em que demonstram a existência de uma relação Pará-Caribe, cujo início remonta ao século XVII, por outro, infelizmente, eles não são suficientes para a elucidação do fenômeno da “música caribenha” no Pará, no século XX. Neste sentido, é válido ressaltar: 1) que ainda não temos provas suficientes de que os movimentos migratórios barbadianos teriam trazido o *merengue* ou qualquer outro gênero musical para o Pará; 2) ou que a cultura barbadiana tenha tido algum tipo de influência na música ou nos costumes locais. Vejamos o que o próprio Vicente Salles explica em uma nota de rodapé acerca da natureza desta “migração” barbadiana:

Na verdade não houve migração convencional. O movimento migratório de barbadianos foi dirigido pelos capitalistas ingleses que, obtendo sucessivas concessões para a exploração de serviços no Pará e no Amazonas, necessitaram de mão-de-obra qualificada, do ponto de vista da língua e da cultura, provavelmente. Os negros de Barbados, domesticados pelos ingleses, foram trazidos pelos navios da Booth Steamship C<sup>o</sup> Limited, que fazia a linha Nova York - Manaus, com escala na ilha de Barbados e Belém. Muitos foram destinados também à construção da ferrovia Madeira-Mamoré<sup>4</sup> (SALLES, 2005, p. 130).

Que a presença de barbadianos na capital Belém poderia ter funcionado como um canal de entrada da música oriunda do Caribe, não há dúvida de que tal fato constitui uma hipótese digna de atenção. Porém, como notou Salles, além de não ter se tratado de uma migração convencional, o que pode significar um número bastante reduzido de barbadianos, ainda não foram efetuados estudos acurados sobre o caso.

---

<sup>4</sup> A Estrada de Ferro Madeira-Mamoré é uma [ferrovia](#) construída entre [1907](#) e [1912](#) para ligar [Porto Velho](#) a [Guajará-Mirim](#), no atual Estado de [Rondônia](#), no [Brasil](#). Ficou conhecida à época como a "Ferrovia do Diabo", devido à morte de milhares de trabalhadores durante a construção, causada sobretudo por [doenças tropicais](#).

Somente pesquisas mais aprofundadas sobre a dimensão e os efeitos deste movimento migratório em Belém, podem dar a certeza e a precisão, com as quais Tinhorão já parece contar.

Dizemos isso justamente porque encontramos na hipótese defendida por Salles um ponto de partida importante. No artigo “Folclore da região canavieira do Pará” (SALLES, 1968), o autor também já tinha percebido que o contrabando realizado entre Belém e as regiões de fronteiras tais como Guiana e Suriname, poderia ter trazido a música do Caribe à Belém. Nosso historiador defende a hipótese de que a presença do *merengue* não seria fruto da divulgação realizada pelo rádio na década de 50, mas sim que este teria sido introduzido por tais rotas de contrabando.

Na década de 50, houve bastante difusão do merengue, seguindo a trilha dos ritmos antilhanos, mexicanos e centro-americanos. A popularidade no Pará parece ser anterior a desta década, e ignora-se como chegou a se aclimatar em Belém, tornando-se uma das danças mais apreciadas nos bailes suburbanos. Uma hipótese, talvez fantástica, mas não impossível, indica ter sido introduzida no Pará pela “rota de contrabando”, isto é, via Paramaribo (SALLES *apud* TINHORÃO, 1991, p. 288).

Em sua carta de 16 de março de 1989, anteriormente citada, Salles comenta sua lembrança acerca do *merengue* em Belém no Pará:

Lembro que vivi a experiência do merengue na minha juventude, final da década dos trinta e começos da dos quarenta. 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. Pense agora no caboclo vigilengo<sup>5</sup>, que não mede distância nas suas possantes embarcações veleira.

Salles ressalta a presença do *merengue* em Belém, já desde as décadas de 30, como um gênero de música popular ligado às camadas urbanas populares, especialmente daquelas pessoas que tinham “contato permanente com os grandes navegadores dos mares doces e salgados”. Com este comentário Salles nos oferece várias pistas e sugestões de como investigar a chegada do *merengue* em Belém. Em busca do que

seriam e de como teriam acontecido tais contatos, iniciamos investigando o fenômeno do contrabando em Belém. Para dar conta do fenômeno do contrabando no contexto histórico especificado, percorremos dois caminhos: a investigação dos textos de jornais entre os anos de 1953 e 1960<sup>6</sup> e a coleta de relatos orais de pessoas que vivenciaram este processo nos anos 50 e 60.

A importância da pesquisa nos textos de jornais da época surge como necessidade, a partir de conversas formais e informais, pela recorrência com que o tema apareceu nos relatos obtidos. Então, iniciou-se uma pesquisa nos micro-filmes do CENTUR (Centro Cultural Tancredo Neves), em Belém, onde se constatou como a cobertura jornalística da época abordava o assunto. Cumpre-se aqui advertir que este período ao qual Salles se refere - correspondente às décadas de 30 e 40 - não é contemplado na pesquisa de campo nos micro-filmes; em primeiro lugar, em função dos limites estabelecidos neste trabalho, e depois porque se optou por um período mais aproximado aos relatos obtidos no decorrer das entrevistas.

Os relatos surgidos nas entrevistas ajudaram na percepção sobre a forma e a dinâmica da “comunidade” sobre a qual se debruçou. No decorrer das entrevistas, sempre se esteve atento à história de vida dos informantes, percebendo com isso que os indivíduos ouvidos faziam parte de uma rede de trocas culturais complexas, de forma que suas atividades sociais se ligavam, direta ou indiretamente, em torno da apreciação, difusão e conservação de certa “musicalidade caribenha”, em Belém. Esta rede de trocas culturais é constituída pelas aparelhagens, pela rota de contrabando, pelas atividades portuárias, pelo circuito de festas realizadas nas sedes e nas gafieiras da capital paraense.

Retirando de suas costas a marca da exclusividade do estudo da música do outro, a etnomusicologia atual - e felizmente também as interpretações brasileiras da disciplina - acolhe definitivamente o estudo da música popular urbana ocidental. O diário de campo neste caso ganha novos contornos e significados. Agora as informações das comunidades estão perdidas na memória do passado que seus, digamos assim, ex-membros temporais possuem. Cabe aqui, ao etnomusicólogo, desbravar e através do que é vivo no presente resgatar o que foi vivo e significativo no passado e vice e versa. As polaridades do “êmico” e do “ético” serão trabalhadas por um olhar analítico (ético) debruçado sobre uma comunidade com características diferenciadas no que diz respeito à disposição de seus “membros”. Como não elegemos para

---

<sup>5</sup> Vigilengo é a designação dada ao indivíduo natural do município paraense de Vígia. Porém, nesta passagem Salles refere-se ao caboclo ribeirinho pescador, morador das zonas rurais distantes do Pará.

<sup>6</sup> Este período foi privilegiado, pois em nossa pesquisa de campo percebemos que na década de 50 houve um intenso fluxo de contrabando em Belém.

esse estudo uma música pertencente a uma comunidade fechada e restrita, tanto geograficamente quanto culturalmente, teremos que considerar as especificidades do contexto urbano, palco de suas manifestações. Com base na rede de trocas e interações culturais identificadas, tenta-se reconstruir as faces do contexto musical onde se insere a *guitarrada* de Mestre Vieira, sem ter com isso a menor pretensão de ser um olhar externo “puro”. Mesmo não negando os aspectos objetivos e concretos que uma pesquisa requer, aqui, não se deixa de lado o peso que as emoções tiveram como fruto da relação com aqueles que serviram de “informantes”. Talvez por dar vazão a este ímpeto se optou por uma exposição, por uma narrativa simples, mas marcada pelos relatos e que restituísse a forma como se apropriou dos espaços etnográficos da cidade.

Pode-se afirmar que nas décadas de 50, 60 e talvez até meados de 70, a cidade de Belém fizesse parte de uma rota de contrabando de dimensão internacional. Durante este período, batizada como a capital brasileira do contrabando, a *cidade das mangueiras*<sup>7</sup> foi palco de uma das atividades ilegais mais combatidas na época. O Contrabando, porém, enquanto atividade ilícita aos olhos dos poderes estatais é um fenômeno milenar que tem a idade das fronteiras políticas e administrativas, e foi desde as suas origens um elemento importante para o desenvolvimento econômico de algumas micro-estruturas sociais e humanas. Assim como um fator de criação de novos pretextos para o reforço do poder militar de alguns pequenos (e grandes) senhores, em períodos históricos mais recuados.

Histórias sobre contrabandistas instigam e alimentam a imaginação. Evocam imagens de heróis como Robin Hood, de degradados como os piratas, cuja existência é sintoma de uma economia ou administração pouco desenvolvida. Não é só minha a opinião de que os contrabandistas já desde as colônias exerciam uma função de empreendedores integrados ao sistema, com boas conexões com as elites governantes. Para Ernst Pijning, analisar o contrabando “torna-se um instrumento chave para estudar a sociedade colonial brasileira” (2001, s/p.). Segundo este autor, o estudo do contrabando fornece uma possibilidade para se entender o funcionamento do mercantilismo, do sistema jurídico e da ética pública e privada no mundo luso-brasileiro, além de lançar luz sobre a construção dos valores e do comportamento coletivo no Atlântico colonial.

A atividade de contrabando encontra-se arrolada na legislação brasileira desde o século XIX. Inicialmente, o *Código Criminal do Império* (1830), incluía o crime de contrabando no artigo 177. O *Código Penal* de 1890, por sua vez, “prescrevia o crime de contrabando (art. 265) no “Capítulo VII” que tratava “dos

crimes contra fazenda Pública.” (BITENCOURT, 2009, p. 1103). Finalmente em 1940, na mesma direção anterior, manteve-se através do artigo 334 a criminalização de contrabando e descaminho no mesmo dispositivo legal: “Importar ou exportar mercadoria proibida ou iludir, no todo ou em parte, o pagamento de direito ou imposto devido pela entrada, pela saída ou pelo consumo de mercadoria” (BITENCOURT, 2009, p. 1102).

Segundo os textos da alfândega e as matérias de jornais consultados, nos idos das décadas de 50 e 60, qualquer transporte de mercadorias oriundas de outros países que chegassem a Belém através de embarcações clandestinas era chamado de *contrabando*. Curiosamente, porém, se nos ativermos rigorosamente ao léxico jurídico, seria mais apropriado utilizar o termo *descaminho* para designar a qualidade dos produtos que aportavam em Belém. A diferença básica entre *contrabando* e *descaminho* consiste em que o *contrabando* é a importação ou exportação de mercadorias *proibidas*, atentando teoricamente contra a moral, saúde, etc. O *descaminho*, diferentemente, é a importação e exportação de mercadorias *legais*, mas que se evita o pagamento de impostos aduaneiros. Talvez a origem do problema esteja no fato do próprio *Código Penal* tratar estes dois eventos diferentes, da mesma forma. Por possuírem ambos os crimes, a pena de reclusão de 1 a 4 anos, se confunde facilmente a natureza e a particularidade dos dois eventos.

Vejamos o trecho mais antigo coletado nesta pesquisa de campo. Trata-se do primeiro anúncio recolhido do jornal *Folha do Norte*, de 1953, que mostra a caracterização errônea dada pelos jornais que denominavam *contrabando* o que seria *descaminho*.

#### LEILÃO DE MERCADORIAS NA ALFÂNDEGA DE BELÉM

Amanhã, dia 2, às 14 horas, serão leiloadas na alfândega de Belém, na forma regulamentar, as seguintes mercadorias:

26 camisas de nylon para homem e 3 cortes de seda para senhora. As ditas mercadorias são resultantes de apreensão de contrabando, efetuada pela guarda-mória (FOLHA DO NORTE, 01.09.1953, p. 9).

Aqui vemos, também, que o órgão responsável pela fiscalização e repressão dos contrabandistas era a *Alfândega de Belém*. A presença deste tipo de anúncio de leilão era bastante freqüente nos jornais de Belém das décadas de 50 até meados de 60. Após efetuar as apreensões, a alfândega

---

<sup>7</sup> Este apelido carinhoso surgiu em função da grande quantidade de Mangueiras na cidade.



encarregava-se de vender os produtos para a sociedade civil que comparecia atraída pelas mercadorias de difícil acesso na região. Desde cigarros e uísques americanos até roupas de tecidos finos podia-se comprar em tais leilões. O público freqüentador destes editais era composto basicamente por comerciantes locais e gente da alta sociedade belenense. No livro *Memória do cotidiano*, do Jornalista Lúcio Flávio Pinto, encontramos uma lista vasta de outras mercadorias apreendidas pela fiscalização assim como o nome dos comerciantes arrematantes de tais produtos:

Uísque White Horse [o ultra-consumido Cavalo Branco], Landersel e President; sandálias japonesas, sapatos de camurça, cigarros LM, ligas femininas, laços de gravata, creme de barbear Bill-Cream, abotoaduras, perfumes, mamadeiras, máscaras de borracha, camisas de malha, lenços e o conjunto mais cobiçado: quatro portas, dois estofos e uma tampa de mala de um automóvel Ford, tipo Fairlane, modelo 1955 (partes que, depois de juntadas ao principal, a ser arrematado em outro lance, formariam o Cadillac - contrabandeado, mas legalizado - com o qual um bacana desfilaria pela cidade).

Os arrematantes do leilão: Tecidos Ledo, J. Sampaio, Importadora Rosário, A Severino, Elias Hage, Pará Comercial, Mike F. Cooper e Jorge Resque (PINTO, 2008, p. 112).

Além do tipo de mercadoria contrabandeado, neste fragmento, também podemos perceber que a presença da elite comercial local era marcante nestes editais, evidenciando a sede pelo consumo das novidades da época. Lúcio Flávio Pinto também comenta como os Cadilacs eram legalizados através do contrabando, “partes que, depois de juntadas ao principal, a ser arrematado em outro lance, formariam o Cadillac - contrabandeado, mas legalizado” (PINTO, 2008, p. 112). Essa é descrição de um truque muito usado pelos contrabandistas e, consistia em tirar algumas partes fundamentais do automóvel antes que fossem tomados pela alfândega. Dessa forma, o automóvel se desvalorizava e perdia o interesse do público nos leilões (com a exceção dos contrabandistas presentes).

**FIGURA 1** - Cadilacs apreendidos e estacionados na frente da já demolida sede da COMARA (*Comissão de Construção de Aeroportos da Amazônia*).



FONTE: PINTO (2008, p. 213).

Para obter uma informação mais detalhada destes procedimentos e truques, recorremos a partir de agora à história oral, aos relatos de pessoas que viveram de perto esse momento. Revalorizamos as experiências individuais, dentro de uma perspectiva que vai além do mero relato de fatos desconexos, procurando uma maneira de se chegar ao conhecimento de fatos vivenciados no momento histórico em que o contrabando marcava a cidade de Belém. Sabemos que somente documentos escritos não poderiam revelar por si só todos os sentidos circulantes num determinado meio social. Através de histórias de vida tentaremos reaver lembranças escondidas reveladoras de sentimentos, sensações que podem dizer muito sobre o que nos propomos a estudar neste trabalho

No que tange ao *modus operandi* dos contrabandistas, pude constatar a existência de pelo menos duas formas básicas de efetivar a chegada das mercadorias em Belém. A primeira destas se dava através de uma ação astutamente arquitetada pelos contrabandistas, uma espécie de teatro quase ensaiado, cujos personagens eram dramatizados pelos contrabandistas, os quais por sua vez contavam com a conivência e incapacidade dos guardas da alfândega. Daremos agora a palavra a quem registrou com a própria consciência o já vagamente descrito.

José Maria Barrau, conhecido como Sr. Barrau, funcionário da alfândega aposentado, trabalhava justamente na função de repressão ao contrabando, na década de 50, em Belém do Pará. Em seu relato Sr. Barrau descreve exatamente como agiam os contrabandistas:

ENTREVISTADOR - Em que ano o Sr. começou a trabalhar?

1952. Eu me lembro que os fiscais aduaneiros eram obrigados a trabalhar às sete horas da manhã [...]. Fora deste serviço tinha a perseguição, através da lancha B3, ao contrabando [...] eram embarcações que carregavam daqui cacau e outros produtos e iam barcos grandes de dois três mastros e tinha motor, mas também navegavam a vela. Eles iam daqui pra Paramaribo e lá havia um câmbio entre mercadorias e eu acredito que entrasse em função o elemento monetário. Eles traziam em troca Whisky, cigarro lastreando o barco, isto é, fazendo o equilíbrio do barco, mil, duas mil caixas de Whisky e cigarros, também, que se usava muito. E em cima do barco, o Brasil não tinha indústria de carros, vinham cinco seis carros [...] norte americanos... Cadillacs, Bel Air então eles eram descarregados... O Pará aqui Belém tem muitas ilhas então eles descarregavam os carros no meio da mata, mas quem conhecia essa mata eram realmente os contrabandistas, os donos dos carros. O que é que eles faziam? Eles deixavam o carro lá simplesmente identificado pelo seu número de chassi, tiravam todas as peças do carro, quer dizer o carro só servia a eles, contrabandistas [...] Chamavam cotias, porque cotias escondiam-se no meio do mato e naquela época os leilões quem tomava parte dois terço eram os apreensores e um terço era destinado ao denunciante, então o que ocorria? O denunciante passava certo tempo eram publicados os editais. Aparecia o denunciante, ou então o que hoje nós chamamos laranja, e dizia: “eu sei através de informações onde estão localizados [...]”<sup>8</sup>

Nós sabíamos. Nós da alfândega sabíamos que aquilo era uma jogada. Mas se ninguém fosse ninguém ia achar aquilo. E nós tínhamos cota parte, uma terça parte do dinheiro. Então, saía daqui uma expedição com rumo certo. Ele só ia apontando e nos íamos recolhendo os carros. Nós sabíamos que ele era um camarada envolvido, mas não se podia dizer que não [...]. Então o leilão era feito. A quarta via de leilão aqui no dia do leilão vinha o primeiro lance, que era um lance baixo, ele estava lá ou ele e o seu laranja... Ai eles tomavam parte do negócio. Levando a maior parte. Um terço

ENTREVISTADOR- Então quer dizer que os próprios contrabandistas, depois de denunciar o contrabando iam ao leilão e compravam?

BARRAU- É. Compravam. Chegavam a casa ou lá no Sítio onde eles tinham. Colocava as peças, que estava legalizada, aquela carcaça. Onde eles tinham colocavam as peças e vendiam no mercado negro. E nós ficávamos [...]. Os Juízes eram corruptos. Eles entravam na jogada.

O que salta aos olhos no detalhado e esclarecedor depoimento do Sr. Barrau é por um lado a ousadia na ação dos contrabandistas e por outro, a leniência por parte dos policiais aduaneiros ou guardamoria, como eram chamados estes policiais fiscalizadores. De acordo com Sr. Barrau também havia suspeita da cumplicidade de juízes e pessoas que ocupavam altos cargos dentro dos poderes públicos. O esquema de corrupção montado em volta do contrabando em Belém já tinha chegado ao conhecimento dos poderes

---

<sup>8</sup> Entrevista realizada em 17 de março de 2009.

públicos da época, passando a ser difundido pela mídia, imprensa local, como vemos, por exemplo, na matéria abaixo publicada no jornal *Folha do Norte*, de 1959:

#### A ORIGEM E O GRAU DA “OPERAÇÃO-COBERTURA” AO CONTRABANDO

50 MA 100 mil cruzeiros por desembarque no litoral de Belém - Acumpliamento criminoso e um inquérito em expectativa - A corrupção sem solução de continuidade.

A corrupção dominante entre as autoridades incumbidas da repressão ao contrabando no Pará já é lugar comum. A denominada “cobertura” impera livremente na extensão de todo o litoral da cidade com evidente proeminência de elementos do DESP, incumbidos da fiscalização do setor bem como de agentes da Aduana e recebedoria.

A “desova” é fraca, contanto que sejam satisfeitas as imposições aos acumpliados com essa modalidade de safadeza, que segundo se sabe não é do integral conhecimento do Senhor Governador do Estado. Em todo o litoral desde o Guamá, Condor, Estrada Nova, antiga rampa da Panair, Genipapo, Vila da Barca, estaleiros diversos até o Uma, bem como Icoaraci até Maracacuera, a vigilância está no mister exclusivo de garantindo o seu garantir o cômodo desembarque de vultosas mercadorias contrabandeadas procedentes de Paramaribo.

[...]

#### ESTRATÉGIA

[...] Policiais e autoridades outras, fiscais da recebedoria de Belém, etc., passaram a bater o litoral de Belém. A toda hora, principalmente à noite, são encontrados nos locais referidos. São “caras” já conhecidas dos moradores da Orla Marítima.

A estratégia consiste em prender o barco ou a canoa que depois de atracar dá início a “desova”. Conversando o dono da “muamba”, este desembolsa o exigido, 50 a 100 mil cruzeiros em média [...].

[...]

#### AUTORIDADES POLICIAIS DANDO “COBERTURA” AO CONTRABANDO.

Mil caixas de uísques desembarcaram no Guamá, com a respectiva “cobertura”- Marinha e Aeronáutica à procura de um barco portador de “muamba”- Continuam os desembarques no litoral de Belém.

Pessoas residentes em Icoaraci trouxeram ao nosso conhecimento à noite de ontem que ali continuam a desembarcar assombrosamente mercadorias contrabandeadas.

[...]

### MARACACUERA, O PONTO PREFERIDO

Adiantando-se em suas denúncias, disseram que um dos pontos preferidos pelos contrabandistas é a localidade conhecida por Maracacuera, onde existe, inclusive, uma ponte apropriada para tal serviço.

Recordaram-nos ainda, os denunciantes que foi lá onde primeiro desembarcou contrabando em nossa capital. O transporte da mercadoria para Belém não sofre a menor interrupção, pois tudo é feito com a devida “cobertura” das autoridades encarregadas da fiscalização (FOLHA DO NORTE de 10.01.1959, p. 10).

A importância dos fragmentos das matérias acima expostos é enorme, pois demonstra como e onde exatamente se dava a segunda forma padrão de ação dos contrabandistas. Como vimos anteriormente, através do comentário de Lúcio Flávio Pinto e do importantíssimo relato do Sr. Barrau, existia uma forma de entrada das mercadorias através das falsas denúncias e da posterior legalização nos leilões realizados pela alfândega. No entanto, como aparece claramente na matéria, também era comum uma segunda forma de ação, esta mais rápida e direta do que a primeira.

As mercadorias chegavam em embarcações clandestinas oriundas de Paramaribo e atracavam ao longo da extensão do litoral da cidade “desde o Guamá, Condor, Estrada Nova, antiga rampa da Panair, Genipapo, Vila da Barca, estaleiros diversos até o Uma, bem como Icoaraci até Maracacuera” (bairros da cidade de Belém) (FOLHA DO NORTE 10.01.59, p. 10). Quando surpreendidos pelos policiais da então guarda-mória, suspeitava-se que uma quantia (propina) fosse por estes cobradas para que as mercadorias pudessem seguir livremente seu curso.

No decorrer desta fase inicial da investigação, tentamos persistentemente achar algum indício, alguma prova para a hipótese lançada por Salles (1968) de que o contrabando constituiu de fato um canal de chegada da música do Caribe no Pará. Fizemos um breve levantamento das notas publicadas nos jornais *Folha do Norte* e *O Liberal*, com uma ênfase especialmente naquele. Nos editais enviados pela alfândega e publicados nos jornais pesquisados entre os anos de 1953 e 1960, não constatamos, em nenhuma delas, a presença de discos de música em sua lista de mercadorias destinadas a leilão. Nem qualquer menção a discos de música.

Tratando-se do período pós- guerra, considerando que a indústria de bens de consumo norte-americana encontrava-se em franco crescimento e expansão de mercados, aliado ao fato de que a grande maioria das mercadorias (canetas, cigarros, abotoaduras, perfumes, mamadeiras, máscaras de borracha, camisas de malha) provinha dos Estados Unidos, surgia uma suposição inicial de que dentre estas

mercadorias contrabandeadas pudesse constar também discos de música, já que a forte indústria fonográfica americana também já impunha uma influência cultural na América Latina. Outra pista importante deve-se ao fato de que tal “litoral belenense” - comentado no trecho da denúncia publicada no jornal *Folha do Norte* e aonde supostamente chegavam as embarcações de contrabando - corresponde justamente aos bairros populares de Belém. Essa conexão se explica porque, mais tarde, Guamá, Condor, Estrada Nova e Vila da Barca se tornariam os centros das *festas de gadeiras* em Belém, os famosos templos do *merengue*.

No entanto, contrariando estes sinais, as evidências eram outras. Além de não ter encontrado nada neste sentido, na entrevista realizada com Sr. José Barrau, tal fato é negado pelo entrevistado. Sr. Barrau afirmou não ter conhecimento de que discos de música fossem contrabandeados na década de 50: “Não! Naquele tempo não tinha disso [...]. Eu pelo menos desconheço isso. [...] O que havia antigamente era uísque, cigarros e carros”<sup>9</sup>. E ainda completou, dando a entender que o consumo destes produtos era mera questão de busca por *status*: “era uma demonstração de poder.”

Até este ponto não poderíamos dizer que contávamos com uma prova mais incisiva, pois não tínhamos achado qualquer indício de que discos oriundos de outros países fizessem parte da rota de contrabando que cruzava Belém regularmente. Sr. Barrau, entretanto, trabalhou e viveu em Belém somente até 1961, pois logo foi transferido para o Rio de Janeiro. Mesmo considerando fidedigno, não poderíamos abandonar nossas hipóteses e nosso interesse científico somente com base em seus comentários. Os discos poderiam ter chegado em um período posterior ou mesmo no mesmo período de forma mais discreta e menos freqüente. Os discos poderiam ter vindo em pequenas quantidades como carga de mão leve e, por isso, não eram deixados nas embarcações encontradas pelas encostas de Belém. De qualquer modo, dando vazão a outras possibilidades, ampliamos o leque de abrangência das entrevistas e a situação começou a mudar um pouco, com o surgimento de novos dados.

Em Belém a história do contrabando está relacionada à história das camadas populares, da gente pobre que já se aglomerava nos incipientes bairros de periferia. Histórias de vida, por exemplo, como a do Sr. Campos, ex-empresário do ramo de aparelhagem<sup>10</sup>, dono da conhecida *Tuxaua*, um dos aparelhos mais requisitados nas décadas de 70 e 80. Naturalmente, antes de se tornar dono de aparelhagem, Campos percorreu um longo e sinuoso caminho, até alcançar uma estabilidade. Sua história simboliza a de muitos

---

<sup>9</sup> Entrevista realizada em 17 de março de 2009.

indivíduos que sempre foram atraídos pela cidade (particularmente, as com *status* de capital ou metrópole) ou sempre desejaram as coisas que estão nas grandes cidades, ou mesmo sonhavam em reproduzir o modo de vida urbano, independentemente do fato de morarem em cidades pequenas ou no interior-rural. O fato de que certos indivíduos sempre buscaram, em alguns momentos de suas vidas, o ideal de ascensão social ou econômica, tendo a vida na cidade grande como meta.

Nascido em 1936, na pequena cidade de Jambuaçu, aos 11 anos mudou-se para Capanema, outro município do interior do Pará. Ajudando no sustento da família, Campos começa a trabalhar cedo, ainda em sua pré-adolescência, tendo seu primeiro contato com aparelhagem aos 16 anos, em Capanema, onde trabalhou como controlista em uma aparelhagem chamada *Tuxaua*. Por meio de um convite recebido pelo Sr. Horácio (vendedor e dono da aparelhagem), Campos passou a comandar a aparelhagem com muita competência. “Com pouco tempo eu passei a tomar conta da aparelhagem dele.” Após alguns anos, mesmo trabalhando em Capanema, Otoniel resolve juntar suas economias e ir morar em Belém. “Aí eu disse, quer saber. Eu vou me embora pra Belém. Tinha uma economiazinha, peguei, aí vim pra casa da minha tia.”<sup>11</sup> Infelizmente, a decisão de Campos, não foi seguida somente por maravilhas e a imagem idílica da cidade desmanchou-se ao se deparar com a realidade. Logo a necessidade de um emprego se fez premente :

[...] com trinta dias acabei com minhas economias num bar, eu já estava acostumado com gafeira lá em Capanema. Tinha um bar aqui onde é essa igreja Assembléia de Deus, aqui na Cipriano Santos, aqui no canto da Nina Ribeiro, aqui era um bar. Teixeira bar. Quando cheguei aqui tinha muita gafeira, era uma do lado, era uma... Gastei o dinheiro em menos de 30 dias que eu tinha trazido. Aí fui trabalhar de cobrador de ônibus [...]<sup>12</sup>.

Campos chega a Belém em novembro de 1959. Lutando pela sobrevivência difícil da cidade grande, trabalhou de cobrador de ônibus, engraxate e vendedor ambulante: “vendia cigarro americano, uísque essas coisas... tudo a retalho ali na minha banca de engraxate e do lado eu vendia as mercadorias, os radinhos de pilha que saíam na época. Tudo novidade.”<sup>13</sup> Campos trabalhava como vendedor na Avenida 15 de agosto, hoje a atual Presidente Vargas, e como veremos as tais mercadorias mencionadas eram fruto do

---

<sup>11</sup> Entrevista realizada em 04 de abril de 2009.

<sup>12</sup> Entrevista realizada em 04 de abril de 2009.

<sup>13</sup> Entrevista realizada em 04 de abril de 2009.

conhecido contrabando de Belém. Em um relato detalhado, Campos revela como era o trabalho de vendedor de mercadorias contrabandeadas:

ENTREVISTADOR - Agora voltando um pouco mais no tempo, quando o senhor chegou aqui disse que vendia na rua, como era o trabalho que o senhor fazia?

CAMPOS - A gente ia, comprava o produto, já sabia onde eram os locais que vendia, as casas, só que não podia levar o cliente lá, a gente tinha que ir mesmo lá, pessoalmente. A gente comprava, davam um desconto pra gente, davam um desconto pra gente, vamos dizer de 10% pra gente revender e aí a gente vinha e cobrava mais uns 10 %, 20% em cima do cliente. [...] A gente comprava, vamos dizer, o cigarro a 25 o pacote, saía a 2,50 a carteira, a gente vendia 3,00 a 3,50. Passava o dia vendendo, quando era de tardinha, a gente... Foi o tempo que eu ganhei mais dinheiro, foi nesta época. [...] Quer dizer que a gente tinha um bom lucro, a gente sabia trabalhar e o cliente não tinha possibilidade de saber onde era a fonte, a fonte de distribuição e nem a gente podia revelar porque era contrabando, né rapaz? Aí se sofresse qualquer... Era a Dona Raquel, Dona Clara, era Lojas Severino, Rômulo Maiorana [...] Aqui era só no carro importado...<sup>14</sup>

O relato de Sr.. Campos representa o estrato oposto daquele representado pelo Sr.. José Barrau. Otoniel nos apresenta o olhar de um indivíduo oriundo das classes populares, que ganhava a vida nas ruas de Belém sempre correndo o risco de uma súbita perseguição e de toda repressão destinada aos mercadores ambulantes. Em 1952, apenas alguns anos antes da chegada de Campos à Belém, mas já dentro do mesmo momento histórico, podia-se ler nos jornais da época como já havia uma hostilidade para com os *camelôs*:

Em março, “grande número de comerciantes” de Belém encaminhou um memorial ao Governador do Estado, Marechal Alexandre Zacharias de Assumpção, pedindo-lhe providências “no sentido de impedir a instalação das bancas de camelots às portas dos estabelecimentos comerciais situados, principalmente, na rua João Alfredo” (PINTO, 2008, p. 29).

#### “BLITZ” DA POLÍCIA CONTRA MARRETEIROS

Ontem, cerca das 12 horas, o delegado Rossini Baleixo determinou ao comissário Rodriguez que se dirigisse a Zona Comercial, a fim de dar combate aos “camelôs”, “marreteiros” e vendedores de bugigangas que lá encontrasse. Cerca de duas dezenas de infratores foram detidos ou

<sup>14</sup> Entrevista realizada em 04 de abril de 2009.



removidos dos locais onde se encontravam. Entretanto, numa das transversais, um dos fiscais da Prefeitura Municipal de Belém, no conhecimento da atitude tomada pelo comissário, enfrentou-o dizendo que todos que estavam ali localizados tinham licenças fornecidas pelas autoridades municipais. Quase havia atrito, e o comissário resolveu levar o fato ao conhecimento do delegado Baleixo (FOLHA DO NORTE, 09.07.1959, p. 12).

Pelo trecho da matéria, vemos que a tensão decorrente da presença de camelôs no bairro do Comércio já remonta de algumas décadas. A insatisfação do poder público só aumentaria nos anos seguintes, pois a presença de vendedores ambulantes passaria a estar associada à venda de mercadorias contrabandeadas. Em 1959, ainda no governo Juscelino Kubitschek, o coronel Lino Teixeira, subchefe da *Casa Militar da Presidência da República*, mandou um assistente em missão sigilosa ao Pará. Queria que ele produzisse um detalhado relatório sobre o contrabando no Estado. “Mal pôs os olhos na cidade, o emissário se declarou estarrecido” (PINTO, 2008, p. 83). Depois do golpe militar, rígidas medidas de repressão foram tomadas e o contrabando em Belém foi duramente combatido. Otoniel ainda lembra quando a repressão ao contrabando se intensificou em Belém:

Nesse tempo era livre. O contrabando era livre nessa época, agente vendia na calçada, como se vende o cd pirata hoje. Aí quando os militares tomaram conta, aí foi que acabou. Acabou que eles deram em cima, meteram muita gente na cadeia, foi muita gente pra cadeia. Tem amigo meu que passou dez anos de Presídio São José. Foi até pro cinzeiro. Eu nunca fui preso [...] tomaram minha mercadoria aí distribuíram pros presos. Nesta época eu vendia chiclete, cigarro americano. Aí jogaram meus cigarros tudo lá no pátio pros presos. Meu e de quem fosse pego lá na Presidente Vargas.

[...] tinha gente da alta política [ele não revelou o nome] aqui que tinha uma filha de 16 anos que era o diabinho no volante. Quando a gente tava distraído ela passava voada com aqueles carros Empala da Chevrolet, rabo de peixe. Todo sujo de lama, passava pela Presidente Vargas pra debaixo do porão da casa dela ali na Magalhães Barata. [...] O chefe de polícia era o Dr. Rui Silva, esse que era o rei. [...] Passava na Presidente Vargas com cigarro Camel: “Quem é que tem Camel aí?” Aí a gente pensava que era um freguês bom que queria comprar. “Quero um pacote”, aí eu levava pacote e tal. E ele no carro dele lá parado, pegava o pacote de cigarro jogava em cima, “obrigado”, ia embora, não pagava porra nenhuma. Era o Secretário de Segurança.

O contrabando em Belém esteve sob a mira dos poderes públicos e das medidas repressoras surgidas depois do Golpe Militar de 1964. Mesmo que não caiba neste trabalho um aprofundamento sobre os

efeitos econômicos e políticos do contrabando, é *mister* apontar esta contradição existente naquela época em Belém. O contrabando era e é um problema social que possui raízes e formas de explicações multideterminadas. Em Belém esse fenômeno não se apoiava somente na ação dos criminosos oriundos das classes e extratos menos favorecidos. Não só o ousado esquema de corrupção praticado, direta ou indiretamente, por parte das corporações e setores do poder público, mas também, a cumplicidade de membros da elite política e comercial, foi decisiva para que o contrabando tivesse tomado aquela forma e tivesse chegado a ter a dimensão que teve.

Sabíamos que estávamos tratando de um assunto que poderia suscitar desconfiança por parte dos nossos entrevistados. Afinal o contrabando era uma atividade ilícita a qual poucos se sentem a vontade em associar seu nome. Para agravar o clima de tensão, recentemente houve a difusão da notícia da condenação do jornalista Lúcio Flávio Pinto.<sup>15</sup> O repórter e editor do *Jornal Pessoal de Belém* foi condenado pelo juiz Raimundo das Chagas Filho, da 4ª Vara Cível da capital, a pagar uma indenização de R\$ 30 mil aos irmãos Rômulo Maiorana Júnior e Ronaldo Maiorana, proprietários das *Organizações Rômulo Maiorana* (ORM), uma das empresas de comunicação mais influentes da Região Norte.

Ao mesmo tempo em que é um assunto de grande interesse para nosso trabalho, sentíamos que todo cuidado era pouco na hora de lidar com este tema em nossas entrevistas. Percebi que estava diante de uma temática polêmica e que sempre esteve relacionada a um determinado período da cidade de Belém. As pessoas que viveram aquela época lembravam-se com facilidade do assunto como se fosse do algo marcante daqueles tempos.

O relevo do contrabando em Belém, também não passou despercebido pela sensibilidade artística do saudoso escritor paraense Dalcídio Jurandir, que em seu belo romance *Belém do Grão-Pará* (1960), dá luz ao fenômeno existente em Belém. Ora tentando documentar ora empenhando-se em analisar, a prosa narrativa de Dalcídio construiu-se dentro de uma forte tradição neo-realista. Como neste programa literário constava o entendimento da relação do homem com a sociedade, encontramos aí uma explicação para a presença do fenômeno do contrabando nesta obra *dalcidiana*.

---

<sup>15</sup> A sentença, expedida em 06 de julho de 2009, refere-se a uma das quatro ações indenizatórias movidas pelos irmãos contra o jornalista que, em 2005, publicou artigo em um livro organizado pelo jornalista italiano Maurizio Chierici, depois reproduzido no *Jornal Pessoal*, no qual abordava as atividades de contrabandista do fundador das ORM, Rômulo Maiorana, nos anos 1950, o que teria motivado a ação, pois os irmãos consideraram ofensivo o tratamento dispensado à memória do pai. Além da indenização por supostos danos morais, o juiz ainda obriga o jornalista a não mais referir-se aos irmãos em seus próximos artigos.

O principal assunto de Jurandir é a vida das pessoas, sua situação econômica, a pobreza de seus meios materiais, as suas estratégias para sobrevivência e redes de apoio coletivo, a sua moral e ética e, suas manifestações culturais. Justamente neste ponto é que a narrativa objetiva deste trabalho se entrecruza com a narrativa literária de Dalcídio. Da mesma forma como Dalcídio percebe que o contrabando faz parte da trama cotidiana dos belenenses, ilustramos aqui o modo de vida, de sobrevivência e criação cultural das camadas populares com a trajetória de nossos ouvintes.

Em Belém do Grão Pará, temos o personagem Sr. Virgílio, o chefe da decadente família Alcântara. Homem acomodado, honesto, que vive a dúvida de ter ou não ter sido traído pela mulher com o Governador Antônio Lemos. Virgílio que é o chefe de uma família que passava por um momento de declínio social, possuía um modesto emprego na famigerada alfândega de Belém. Porém, tentado por sua precária situação financeira, Virgílio acaba se corrompendo no esquema do contrabando, aceitando a cumplicidade no recebimento de propina dentro da alfândega.

A década de vinte é o tempo histórico em que se passa a trama do romance. Se Jurandir teve uma preocupação realista quanto a esse aspecto, este fato pode sugerir que o contrabando já era uma realidade das primeiras décadas do século em Belém. O que chama atenção no drama do personagem é como o problema da corrupção envolvendo funcionários da alfândega fazia parte do conhecimento de todos. Jurandir, muito sensível aos dramas e contradições de sua época, retrata um problema conhecido para os belenenses. Neste sentido, podemos observar o quanto a história de Sr. Campos representa muito bem este momento de “ouro” do contrabando em Belém.

Otoniel é uma figura chave para nossa pesquisa, pois a contribuição valiosa que seus relatos ofereceram, inserindo novos dados na investigação, advêm do fato de que sua trajetória de vida entrelaça-se com vários aspectos da realidade social e cultural daquele contexto. A rede de trocas culturais é formada por várias atividades, algumas das quais tiveram a participação de Campos. A saga do homem de origem humilde e rural que em busca de ascensão social é levado à grande cidade é marcada pelas angústias e dificuldades da vida urbana. Seu trabalho como vendedor ambulante de mercadorias contrabandeadas, sua atividade de mercador de discos através de um sebo, assim como sua posterior ascensão como dono de aparelhagem, fazem dele uma figura crucial para as investigações propostas aqui. O amálgama variado de atividades e funções exercidas no decorrer de sua vida reflete bem de que forma a “musicalidade caribenha” estava

---

inserida na realidade de Belém do Pará nas décadas de 50 e 60. Neste sentido, ressalto que para entender a presença dos gêneros caribenhos em Belém devemos dar atenção a outro fenômeno singular que neste momento se desenvolvia e ganhava força nos bairros de periferias e nas cidades do interior. Trata-se do fenômeno das aparelhagens em Belém. Na lista de mercadorias vendidas por Campos naquele período também não constava discos de música. Ao contrário, Campos afirmou que quando começou a fazer coleção de discos, comprava discos nas lojas especializadas de Belém. De outro modo, ele nos esclareceu e deu outra pista importante para desvendar nosso “mistério”:

ENTREVISTADOR - Sr. Campos, e como é que chegavam os discos de Merengue aqui? A gente ouviu falar que Belém tinha esse contrabando. Os discos vinham mesmo por esse contrabando?

CAMPOS - Os discos de merengue vinham de contrabando. Quem trazia bastante era esse..., parece que era Clemente o nome dele. Era o dono da aparelhagem Clube do Remo. Ele tinha barco, transportava café e trazia carro, até carro eles traziam amarrado no barco...

ENTREVISTADOR - E como ele tinha aparelhagem ele trazia os discos pra tocar na aparelhagem dele também, não é?

CAMPOS - Ele trazia os discos pra aparelhagem dele e trazia pra vender pras outras. Só que tinha uns que não vendia, que ficava só na dele que era pra ele poder fazer um farol. Ah é só o Remo que tem, e tal, aí depois com o tempo que ele soltava os discos pros outros, mas é ele que trazia de lá exclusividade pra ele... O estilo musical era o merengue, passaito, a cúmbia. Essas coisas. Era Corraleiros, Luiz Calaf, Luiz Quitero, Trio Reinoso... Geralmente vinha de Paramaribo.<sup>16</sup>

Este foi o primeiro relato em que finalmente aparece a afirmação de que discos de música viessem por algum tipo de contrabando. Outro fato muito importante foi a associação de uma aparelhagem com os discos e a atividade de contrabando. Parecia que pouco a pouco a rede de circulação da música caribenha estava se atando. No entanto, antes de entrarmos no universo das aparelhagens procuramos seguir outra pista para entender como esses discos poderiam ter chegado a Belém. Na medida em que ampliamos o leque de entrevistas, descobrimos que outras pessoas poderiam contribuir tanto quanto os primeiros

---

<sup>16</sup> Entrevista realizada em 04 de abril de 2009.

“informantes” haviam feito. Acreditando que o porto possuía uma função de abastecimento importante para a cidade de Belém, até a década de 60, resolvemos direcionar nossas atenções às atividades e aos trabalhadores que circulavam no Porto de Belém, nas décadas de 50 e 60.

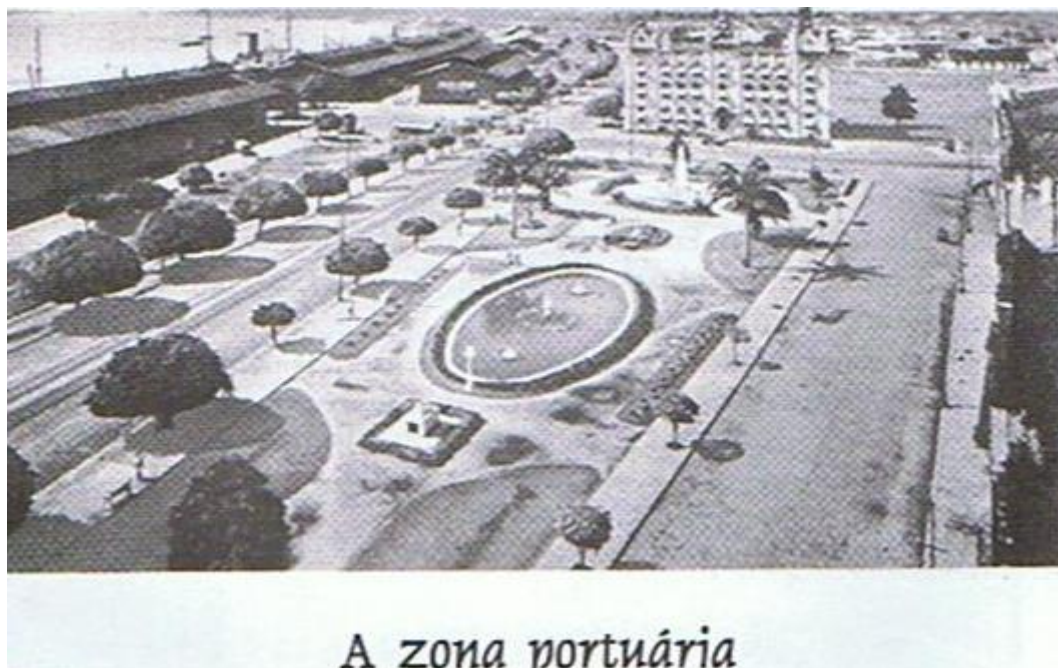
Desde a primeira metade do século XIX, o movimento comercial de Belém mostrava-se em crescimento, exportando grandes quantidades de cacau, café, algodão, cravo, couro e madeira. Em 1839, a cidade começa a sentir a necessidade de um porto que atenda às suas necessidades, pois o que existe, até então, é um pequeno cais de pedra situado na Baía de Guajará, entre o convento de Santo Antônio e a Travessa das Gaivotas, hoje 1º de Março, e uma rampa, conhecida popularmente pelo nome de "Ponta de Pedra", localizada entre a Travessa e o Ver-o-Peso<sup>17</sup>.

Devido aos problemas enfrentados pela falta de um porto moderno, florescem as margens da Baía de Guajará trapiches de madeira que atendem às companhias de navegação em atuação na Amazônia. Veremos no depoimento mais abaixo que alguns destes trapiches, inclusive, serão mais tarde utilizados como pontos de descarga de contrabando. Neste momento já estávamos no início do *Ciclo da Borracha*<sup>18</sup>. O Porto de Belém foi inaugurado em 1909 no contexto de expansão do Ciclo da Borracha na Região Amazônica. Cumprindo a função de escoamento dos produtos e recursos naturais, o porto surge para dar conta da demanda de exportação que crescia cada vez mais, e acaba desempenhando não só uma função econômica e de grande relevo, mas também uma influência cultural interessante. Tanto pelos seus trabalhadores como pela ação das empresas o porto torna-se um local transnacional, onde predomina a circulação de pessoas de diversas partes do mundo.

---

<sup>17</sup> O Ver-o-Peso é um [mercado](#) situado em [Belém](#), às margens da [Baía do Guarajá](#). Construído em [1625](#), seu nome faz jus às chamadas Casas do Ver-o-Peso, projetadas no Brasil, em [1614](#), para conferir o peso exato das mercadorias e cobrar os respectivos impostos para a [coroa portuguesa](#).

**FIGURA 2** - Foto da zona portuária de Belém.



FONTE: PINTO (2008, p. 191).

Vemos nas fotos que Belém possuía um *boulevard* na região portuária. Havia uma paisagem arquitetônica diversa onde os ancoradouros construídos pelos ingleses, no início do século XX, dividiam espaço com os chafarizes e os sobrados portugueses.

Um marco importante para a construção deste espaço multicultural é 1853, quando se iniciaram as viagens fluviais para o interior do Estado. Com isso, não tardou o aparecimento de inúmeras companhias comerciais, como a *Companhia Fluvial do Alto Amazonas* (1866) e a *Companhia Fluvial Paraense* (1867), assim, “o movimento comercial do porto de Belém triplica: em 1840 ancoram 78 navios e, em 1880, 292 navios”<sup>19</sup>. Belém tinha finalmente um moderno porto capaz de arcar com as demandas do momento: as crescentes exportações de borracha e as ampliações das ligações da cidade com os mais diversos pontos do interior do Estado, do Brasil, dos Estados Unidos e da Europa.

Acerca das atividades portuárias e da circulação de pessoas tive a oportunidade de ouvir o relato do Sr. Roberto Almir Correia, Presidente do *Sindicato dos Estivadores do Estado e Trabalhadores em Estiva de Minérios do Estado do Pará* (SETEMEP):

Então nessa época nós tínhamos dentro da própria estiva um grupo de estivadores que nos chamávamos de embarcaçido. Embarcaçido era aquele que saía a bordo dos navios carregados de castanha-do-pará e se dirigiam a vários portos do mundo, mais freqüentemente para os Estados Unidos, passando sempre pelo Caribe. Pela Europa também ia muita castanha pra Inglaterra, pra França, pra Alemanha. Então a gente tinha esse grupo e você sabe meu caro estudante que os portos hoje são a principal via de acesso de cultura de fora e naquelas alturas em que a aviação civil estava nos seus aperfeiçoamento a maioria das coisas, as novidades introduzida aqui na nossa região era através de vias navegáveis, então, o que acontecia lá fora a gente tinha conhecimento e aprendia através dos companheiros, mais dos nossos companheiros aqui que viajavam pra Estados Unidos e pra Europa.<sup>20</sup>

Seguindo essa orientação, partimos em busca de mais informantes, encontrando na figura do Senhor Raimundo Ferreira uma fonte valiosíssima. O Senhor Raimundo é estivador aposentado e começou na estiva muito cedo. Como manda a tradição da estiva, Raimundo ingressa na profissão por intermédio do pai, João Ferreira, conhecido como João do Banjo, estivador e músico nas horas vagas. Já falecido, João do Banjo era o que se chamava de estivador marítimo ou de embarcaçido. Tal função portuária caracterizava-se pelo trabalho nas grandes companhias de navegação da época, quais sejam a *Both Line*, *Lloyd Brasileiro*, *Mormaque*, entre outras. Nas décadas de 50 e 60, mesmo com o declínio do Ciclo da Borracha, ainda restava à região a exportação da castanha-do-pará e por isso era comum a presença destes profissionais nos portos de Belém e do mundo. A função dos embarcaçidos era basicamente cuidar para que as castanhas chegassem ao seu destino em boas condições. Para isso remexiam as castanhas e catavam as embranquecidas, que eram aquelas castanhas que criavam um tipo de mofo. Isso não impedia que outras atividades fossem exercidas. Nas entrevistas que fizemos, tivemos conhecimento que existiam pessoas trabalhando como carvoeiros e como foguistas (operador de máquinas). Dessa forma, a bordo destes navios, estes homens viviam em movimento de passagem, cruzando os oceanos e conhecendo vários países e culturas diferentes. Senhor Raimundo nos revela suas lembranças acerca do pai:

[...] Ele era um cara jovem naquela época. Se dava bem com aquelas americanas pra lá. Pra você ter uma idéia ele era analfabeto e falava seis idiomas. Ele nunca estudou ele aprendeu no meio dos gringo, né ? Naquela época a *Both* era aqui onde é a Caixa Econômica. E naquela

---

<sup>19</sup> Disponível em <[http://www.cdp.com.br/museu\\_porto.aspx](http://www.cdp.com.br/museu_porto.aspx)>. Acessado em 01 de setembro de 2009.

<sup>20</sup> Entrevista realizada em 06 de maio de 2009.

época a tripulação do navio inglês, só a parte oficial era inglês a tripulação era tudo brasileira. [...].<sup>21</sup>

Com certa nostalgia, Senhor Raimundo Ferreira lembra como o pai se tornou um fornecedor de discos para alguns donos de aparelhagens em Belém:

[...] ele trazia os sucessos dominicanos, o merengue, foi quando eu com idade de quatro pra cinco anos fui conhecer o merengue [...] meu pai ficou famoso por trazer, ele se tornou tipo um mercador para os outros amigos de aparelhagem, né? Era muita gente que procurava ele, naquelas relações. Quero tantos disco. Tudo por nome direitinho. Ele [o pai dele] chegava e já comprava tudo certinho. Ele mandava quando chegava de viagem, ele mandava eu entregar aqueles discos, sabe? Nas aparelhagens. Às vezes eu ia de noite, moleque e naquela época a gente podia andar à vontade né? [...] E chegavam caixas e caixas de discos... Trazia aquela relação de mais ou menos 10 donos de aparelhagens ou mais talvez. Tinha uns que iam buscar em casa e tinha uns que eu só fazia entregar. Aí ele ganhou muito dinheiro, mas também soube aproveitar, né? O meu pai ganhou muito dinheiro.<sup>22</sup>

Pouca atenção se destina aos efeitos culturais que as atividades portuárias causaram em Belém. Mas como disse Vicente Salles, em um dos seus momentos raros de poesia: “O homem espalha cultura”<sup>23</sup>. Não se pode saber exatamente quantos estivadores estavam envolvidos com a venda de discos, mas desde já podemos dizer que suas ações, ao longo dos anos, acabaram servindo como um verdadeiro vento tropical espalhando o pólen da “música caribenha” por Belém. O que dá a entender o relato abaixo é que, com o tempo, a venda de *descaminho* começava a se tornar um hábito. Ao chegarem de suas viagens os estivadores vendiam suas encomendas a fim de complementar suas rendas.

RAIMUNDO - Ele tinha vários amigos, não era só ele não. A maioria quando aprenderam. Todos eles traziam, a maioria trazia discos pra vender. Aí pronto aquilo se tornou, bastou ele iniciar e dar as coordenadas. “Olha isso aqui tá dando dinheiro”, na época comprava bem baratinho lá e chegava aqui vendia bem, três vezes mais, quatro vezes mais que o preço de lá, tanto prova que ele me entregava em um preço e eu entregava no outro. “Eu comprei por x, aí você pode vender por y. X é meu e y é seu”.

<sup>21</sup> Entrevista realizada em 29 de julho de 2009.

<sup>22</sup> Entrevista realizada em 29 de julho de 2009.

<sup>23</sup> Carta de Salles a Tinhorão, de 16 de março de 1989.



ENTREVISTADOR - Aí com o tempo os outros estivadores começaram a fazer também?

RAIMUNDO - É... Muita gente já ia em casa. Ai “eu não posso trazer”, mas eu vou encaminhar você pra um amigo que viaja junto comigo que ele pode trazer. Já ficava muito... Era muita encomenda que chegava às vezes aqui na alfândega... Pra sorte ele já tinha aquele..., aquela amizade forte dele aqui na alfândega... Que como se diz na gíria o cara molhava o pé da planta, né? Na época que chegavam já tinha muita coisa que ele deixava ali no antigo Genipapo... Você chegou a escutar falar no Genipapo? Era um portozinho ali onde descarregavam carvão, os barcos que vinham de fora... [...] Todo lugarzinho que trazia castanha era descarregado lá. A gente trabalhava lá descarregando. [...] Ele já tinha um contato com vários donos de barcos, né? Pra deixar metade das coisas no meio do caminho ali, entendeu? Era muito volume que ele trazia, e quando o navio se aproximava dali ele começava a descarregar e acertava aqui fora. Era um cara cheio de manobra! Sabe como é que é? Um cara que tinha um conhecimento. Trazia muito perfume e úisque pra negociar aqui também, né? Era fácil. Aí agora não porque tá difícil.<sup>24</sup>

Sr.. Raimundo prossegue e ainda dá mais detalhes de como agiam os que praticavam o *descaminho*:

Hoje em dia tá fraco... Antigamente não. Antigamente, porra! Antigamente a onda era braba, era bacana mesmo! Hei, eu ficava lá neste Genipapo, na canoa, moleque, junto com o cara. Dava um sinal lá, encostava, papai arriava tudo, a gente vinha, quando chegava aqui pegava o resto. Então, onde é a bacia que chamam armazém 9 e 10, onde têm esses navios que viajam pra Manaus, Oriximiná. Tinha barcos que só passavam só pra ir pegar lá. Ele já tinha pouquinho coisa aqui. Descia lá no Genipapo. Quando chegava aqui no cais, já não tinha quase nada mais...

A motivação para o estudo do fenômeno do contrabando em Belém repousou essencialmente em nosso interesse em saber se podemos considerá-lo finalmente como um canal de entrada dos gêneros musicais do Caribe ou não. Esse interesse surgiu, primeiramente, a partir da hipótese levantada por Vicente Salles, e foi alimentado pelas conversas informais que tivemos com músicos e com as pessoas que ainda tinham aquela época vívida na memória. Muitos foram os entrevistados que se referiram ao contrabando em Belém como possível meio de entrada da “música caribenha”.

---

<sup>24</sup> Entrevista realizada em 29 de julho de 2009.

Utilizando os fragmentos de jornais recolhidos e colocando-os em comparação com os relatos que ouvimos refinamos nosso olhar para as nuances que apresentavam o contrabando.

Chegamos a dados indicadores de que de fato o contrabando foi um canal de entrada de discos de música em geral, mas com a presença marcante de discos de *merengue*. No entanto, na atividade de alguns destes trabalhadores portuários, identificamos outro esquema e, por conseguinte, outras formas de se burlar a fiscalização para chegada de mercadorias, discos de música e de *merengue* em Belém. Notamos que Raimundo faz menção à localidade de Genipapo, um antigo trapiche nas redondezas do centro portuário de Belém, ao qual a matéria da *Folha do Norte*, de 1959, já mencionada, se reportava em sua denúncia às embarcações que atracavam por ali. Com base nos depoimentos do Senhor Roberto, Presidente do SETEMPE e do Senhor Raimundo, estivador aposentado, concluímos que os *descaminhos* não chegavam sempre por embarcações clandestinas, como denunciavam os jornais da época, mas também pelos grandes navios das companhias de navegação que cruzavam os oceanos fazendo circular carga e cultura.

### 3. A PAISAGEM MUSICAL: PASSEANDO PELA REDE DE DIFUSÃO MUSICAL BELENENSE

#### 3.1. A ZONA E O PORTO - REMINISCÊNCIAS DO PORTO CARIBE

Eu sou de um país que se chama Pará  
Que tem no Caribe o seu porto de mar  
E sei pelos discos do velho Cugat  
Que yo, ay yo, no puedo vivir sin bailar

Rui Paranatinga Barata

Para alcançar a compreensão pretendida sobre a *guitarrada* de Mestre Vieira, apresentaremos neste capítulo uma reconstrução da paisagem cultural de Belém, nas décadas de 60 e 70. A partir de nossas investigações sobre o contrabando, pudemos constatar que o contexto musical onde a música de Mestre Vieira surge e se desenvolve, obedece à dinâmica do que estamos designando como *rede de difusão cultural transatlântica*. De tal rede fazem parte as atividades portuárias; o fenômeno do contrabando, já analisado no capítulo anterior; as aparelhagens; as rádios locais; além do circuito de festas populares em sedes e gafieiras.

Nesta primeira seção chamamos atenção para o aspecto cultural relacionado com o espaço urbano da cidade de Belém. Como lugar de grande importância para a chegada da música e dos discos em Belém, tratamos de um espaço ligado às atividades portuárias, que por sua proximidade acabou tornando-se um dos palcos da chegada e da difusão dos gêneros caribenhos em Belém. Dessa forma, a zona e o porto

ganham uma importância decisiva, na medida em que fazem parte da história de vida dos indivíduos, de suas experiências e de suas memórias (estivadores, marinheiros, vendedores ambulantes, donos de aparelhagem<sup>25</sup>, etc.) tornando-se um espaço-símbolo da relação Pará-Caribe.

Acreditamos que em sua relação com a “música caribenha”, a relevância cultural deste espaço portuário possa ter levado o poeta paraense Ruy Paranatinga Barata, com sua poética metáfora, a dizer que o Pará “tem no Caribe seu porto de mar”. Colocada na epígrafe acima, esta estrofe faz parte da letra da música *Porto Caribe*, composição famosa, concebida pela dupla de compositores paraenses - Paulo André e Ruy Barata. Levando em conta as sugestões culturais expressas pela letra, a qual se reveste de um grande poder simbólico, consideramos o trecho conveniente à nossa proposta, de pensar a relação do Pará com o Caribe.

A música *Porto Caribe* sugere que o Pará possui um porto em ligação direta com a região caribenha. No trecho da letra de Ruy Barata, “eu sou de um país que se chama Pará”, o Pará, ao contrário de um Estado pertencente à união federativa brasileira, surge como um país independente e soberano. Mas, esta sugestão seria algo mais que a poesia e imaginação do saudoso poeta? De forma mais clara, poderíamos falar da região paraense como uma extensão cultural do Caribe? O fluxo desta expansão seria exclusivamente unidirecional, ou seja, *de lá pra cá*, ou há também uma corrente de volta?

Como geralmente ocorre a partir do que Antonio Gaztambide (1996) chamou de a *invenção do Caribe*, se pensa a *caribenidade* como um espaço de experiência e memória transnacional. A noção de que a *caribenidade* não se manifesta apenas dentro das fronteiras dos países caribenhos, ocupando espaços para além destas, já perpassa as discussões e reflexões dos intelectuais e artistas latino-americanos, há algum tempo. Com o impacto da *Revolução Cubana*, em 1959, a noção de *caribenidade* se altera e passa a ser encarada como uma construção dotada de uma experiência e uma memória comum. Por meio da contribuição historiográfica de Juan Bosch (1985) e Eric Williams (1970), visualiza-se uma nova unidade político cultural para o Caribe. Tanto para Bosch quanto para Williams, pode-se perceber que contamos com uma idéia da unidade Caribe transnacional. Trata-se agora de uma noção de Caribe enquanto um espaço heterogêneo de dimensões transnacionais, cuja inserção se dá pelo posicionamento político de resistência à presença norte-americana, na região caribenha.

No que tange à produção literária latino-americana, nesta mesma noção desterritorializada e fluida, destacam-se as contribuições de Manuel Zapata Olivella, Germán Espinosa, Fanny Buitrago e Gabriel

---

<sup>25</sup> Também chamada de “aparelho” e “sonoro”.

García Marquez. No interessante artigo *A nação e o “Além”: A Caribenização de “La Costa”* (Colômbia, 1966-1984) de Dernival Venâncio Ramos, reflete-se sobre as noções de pertencimento que são dadas por diversos escritores à região colombiana de “La Costa”. Para Dernival, as narrativas de *Cien años de soledad* (García Marques), *La tejedora de coronas* (Germán Espinosa) e *Changó el gran putas* (Manuel Zapata Olivella) “afirmam o pertencimento da região “costeña” à uma história e a um território diferente do nacional” (RAMOS, 2008, p. 182).

É neste ambiente de transformações das visões sobre o Caribe que devemos entender a reconfiguração das relações Pará-Caribe. De acordo com Gabriel García Marquez:

O Caribe, que, em rigor se estende, desde o norte até o Sul dos Estados Unidos e pelo sul até o Brasil. Não pense que é um delírio expansionista. Não: é que o Caribe não é somente uma área geográfica, como crêem os geógrafos, e sim uma área cultural muito homogênea [...] nessa encruzilhada do mundo, se forjou um sentido de liberdade sem fim, uma realidade sem deus nem lei, onde cada um sentiu que era possível fazer o que queria sem limites de classe nenhuma... (GARCÍA MARQUEZ, 1999, p. 154-155).<sup>26</sup>

Quando García Marquez diz que o Caribe se estende até “el sul, hasta Brasil”, ele coloca a região norte em uma posição central nesta discussão. Neste momento a noção desterritorializada contida na poesia de “Porto Caribe” encontra-se com a noção de extensão caribenha do renomado autor colombiano. A partir disto, cabe refletir os limites de convergência destas duas idéias, pois em Ruy Barata não se pode inferir que o Pará seja uma mera extensão do Caribe<sup>27</sup>.

Ao contrário, Ruy dá ao estado a autonomia de um país soberano: “sou de um país que se chama Pará”. Procurando algumas respostas, chamo a atenção para como esta poética subverte a tão arraigada noção de nacionalidade brasileira. Este gesto poético, eloqüente, poderia facilmente ser

---

<sup>26</sup> El Caribe que, em rigor, extiende, por el norte, hasta el sur de Estados Unidos y por el sul, hasta Brasil. No se piense que es un delírio expansionista. No: es que el Caribe no solo es una área geográfica, como por supuesto lo creen los geógrafos, sino una área cultural muy homogênea [...] en esa encrucijada del mundo, se forjo un sentido de libertad sin término, una realidad sin Dios ni ley, donde cada quien sintió que le era posible hacer lo que quería sin limites de ninguna clase...

<sup>27</sup> Como veremos, nas seções seguintes, esta imagem do Pará, como mero receptor passivo das informações culturais afro-caribenhas não procede, porque se o Caribe estendido de García Marquez vai até o Brasil, então as regiões das Guianas também pertencem ao espaço transnacional caribenho. Tendo em vista que o Pará torna-se um centro produtor e exportador de gêneros musicais para outras regiões do país, assim como para países como as Guianas, teríamos um contra fluxo do Pará ao outro lado deste espaço.

caracterizado pela noção *deleuziana* de *memória curta rizomática*<sup>28</sup>. No entanto, a fluidez trabalhada aqui, não pode ser entendida necessariamente sem um início, um meio e um fim, e sem o movimento constante das contradições e transformações culturais na história da região na modernidade.

Ruy Barata aparta o Pará do restante do Brasil e dá-lhe o *status* de uma pátria única, singular, ficando implícito que os laços de identidade cultural que o ligaria a este país seriam outros. Onde estariam então tais laços? Na cultura indígena? Na herança cultural portuguesa? Ou nos frutos da miscigenação de diversas etnias imigrantes que já passaram pela história do Estado? Ruy dá a resposta nos versos seguintes: “Que tem no Caribe o seu porto de mar. E sei pelos discos do velho Cugat. Que yo, ay yo, no puedo vivir sin bailar”. Na construção poética de Ruy vários elos de identificação se apresentam, mas o que desde já percebemos é que sua relação identitária não evoca símbolos de uma memória longínqua e presa em alguma tradição da história paraense ou amazônica, mesmo ainda apegada ao Pará.

Primeiro a região caribenha consta como o porto de mar paraense, um possível lugar de contatos para onde provavelmente tendem os horizontes. Temos na música outro importante elemento de ligação, através da menção do nome do famoso maestro catalão Francesc d'Asís Xavier Cugat, um dos pioneiros na popularização da [música latina](#) nos [Estados Unidos](#). Finalmente temos na evocação da dança o complemento de um discurso nativo. O ponto de partida de Ruy mostra o *eu* poético de um nativo, de um indivíduo membro de uma comunidade, cujo apelo ressalta em língua espanhola a sua necessidade e o seu apego pela dança “yo, ay yo, no puedo vivir sin bailar”.

Vemos, então, que de tão heterogênea a noção de *paraensidade* se singulariza e se fragmenta. Essa ruptura na esfera poética nos aponta uma descentralização na configuração cultural do Pará. A fronteira cultural não corresponde a político-geográfica. O quadro cultural é mais denso e disforme do que poderiam supor discursos reducionistas de qualquer natureza. Dessa forma, como diria Hall “Aqui, o referencial nacional não é muito útil” (HALL, 1998, p. 192).

Em uma espécie de discurso cosmopolita, percebemos na música *Porto Caribe* uma tentativa de Ruy Barata em inserir o Pará em um espaço transnacional. A *caribenidade* em Ruy Barata não é simplesmente o *outro*, distante e separado, mas é também o elemento definidor da identidade nativa do eu

---

<sup>28</sup> Em *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, Deleuze e Guatari descrevem o rizoma como memória curta. Aquela antimemória que privilegia o “aqui e agora”, em detrimento da memória longa que, assenta-se na

poético, que nem por isso abre mão do pertencimento a um país autônomo, “de um país que se chama Pará”. Assim, o Pará não se encontra como uma mera extensão do Caribe, mas como um espaço que, ao mesmo tempo em que se vincula referencialmente a elementos culturais (música, dança) afro-latino-caribenhos, apresenta, por meio do gesto poético carregado de política, uma autonomia do Estado do Pará frente ao Brasil. Altera-se a geografia brasileira pensando o Pará não só como um país autônomo, mas com um porto caribenho de grande influência, não só o Pará como extensão do Caribe, mas como região possuidora de uma cultura autônoma, mesmo que influenciada pelo fator caribenho. De fato, os povos, e tudo o que os representa, não começam nem terminam em fronteiras facilmente distinguíveis e, nesse contexto, nossos vizinhos acabam tendo um papel fundamental na construção do ser que somos. Com a poesia instigante e reveladora da música *Porto Caribe* percebe-se que o sentimento de pertencer é algo móvel, não estanque, construído, segundo referenciais que não se ligam a uma tradição antiga e duradoura na região.

A descentralidade poética de Ruy Barata está ligada a uma intencionalidade política. Longe de impor-se como uma condição “intransitiva” ou estado ontológico fixo, a descentralidade é entendida aqui como um grito subversor ante a condições desiguais e opressoras perante as demais regiões do Brasil. O grito cantado ou canto gritado não está no vazio da história, apenas no seu estranhamento a esta. É dessa forma, portanto, que o eu poético de Ruy Barata participa de uma “comunidade imaginada”.

Esta nova relação entre Pará e Caribe oferece-nos elementos bastante ilustrativos e auxiliares na compreensão da *música paraense* enquanto uma extensão da *música caribenha* e como um elemento fundamental desta memória transnacional. A comunidade imaginada “no país que se chama Pará” dá à relação Pará-Caribe uma caracterização política nova. Este fato possui uma relevância que justifica um estudo político, literário e antropológico à parte. Contentando-se, porém, com uma breve investigação do palco fértil de onde emana esta memória caribenha transnacional, a imagem do “Porto Caribe” entra em cena. Esta imagem do porto remete espontaneamente às navegações no Pará. Vicente Salles em sua carta de 16 de março de 1989, anteriormente mencionada, sugere ao amigo José Ramos Tinhorão que “lembre-se do jangadeiro, que vai longe. Pense agora no caboclo vigilengo, que não mede distância nas suas possantes embarcações veleiras.”

A paisagem natural da região amazônica, sempre se caracterizou por sua vocação hidrográfica saliente. Entendida como uma contradição imposta pelos projetos desenvolvimentistas, a falta de uma

estrutura mais adequada para o transporte hidroviário ainda constitui um dos entraves mais aberrantes à região. Ao falar do “caboclo vigilengo”, Salles alude a um antigo barco comercial da região amazônica, conhecido como *regatão*. Barcos desbravadores dos rios amazônicos, o *regatão* cumpriu uma função econômica importante. Seja por ter contribuído para a escoação de mercadorias, fazendo-as chegar aos lugares mais recônditos da região, seja por ter ajudado no conhecimento geográfico da região, como disse José Alípio Goulart, no seu livro *O Regatão mascate fluvial da Amazônia*: “o regatão foi, a seu modo, o bandeirante da Amazônia” (GOULART, 1968, p. 34). Deve-se ao comércio ambulante dos *regatões* a introdução de modos e hábitos da cultura ocidental civilizada às populações dispersas da Amazônia. Como ressalta Goulart: “o mascate fluvial se revelou excelente veículo de fatores de civilização; por via dele é que chegavam à hinterlândia (regiões de interior) os medicamentos, os apetrechos domésticos, a música de gramofone, a viola, as cordas musicais [...] a luz artificial, o combustível, as notícias da corte [...]” (1968, p. 40).

“O homem espalha cultura”. E como soa apropriada tal colocação de Salles, tão simples quanto genial. A ação dos *regatões* inspira a criação de uma imagem simbólica elevada aqui à unidade conceitual de análise dos processos transnacionais na Amazônia e, em Belém, mais especificamente. O verbo regatear sugere sinônimos como combinar, dialogar, negociar e, o conceito de *regatão* serve para compreendermos os processos de intercâmbios culturais, de diálogos e negociações ocorridos, na cidade de Belém, em função da difusão cultural engendrada pelas rotas de contrabando pelos trabalhadores marítimos de idas e vindas de várias partes do mundo, pelos marinheiros e tripulantes que aportavam em Belém e mantinham contatos culturais nas redondezas. Os barcos e navios evidenciam a circulação de pessoas, idéias, costumes, comportamentos, rituais, artefatos culturais, enfim, tudo que o *outro* pode oferecer de novo. Nossa investida na imagem do *regatão* enquanto unidade analítica encontra algum paralelo em Paul Gilroy, posto que este autor também vislumbra no navio uma vantagem analítica dos micro-espacos politico-culturais. Paul Gilroy acredita que o navio “oferece a oportunidade de se explorar as articulações entre as histórias descontínuas dos portos da Inglaterra, suas interfaces com o mundo mais amplo” (GILROY, 2001, p. 60). No entanto, diferencia-se da visão de micro-espacos de Gilroy, pois a unidade analítica *regatão*, parte do ponto de vista da autonomia cultural de uma região de capitalismo atrasado. Sua especificidade não pode ser entendida isoladamente. Sob o risco de deixar escapar a complexa riqueza da floresta vendo nosso regateio perdido em fragmentos ocos e isolados, nossa visualização não termina na árvore (parte), mas a toma em sua particularidade para entender sua composição dentro da floresta (todo). O *regatão* é aqui o conceito do



processo de pechincha, de diálogos constantes entre tradição e modernidade na Amazônia. Nesta articulação temos a própria inter-relação dialética da parte com o todo. Se a história sempre foi contada pelo prisma sedentário, obedecendo a unidades gerativas e dogmaticamente centralizadas, cabe ao *regatão* ajudar a contá-la por meio da relação dialética de sua particularidade cultural com o todo<sup>29</sup>, dando conta não de sua essência fixa e pura, mas das circunstâncias onde se construíram a relação afro-latino-caribenha e o Pará. A noção identitária presente na poesia de Ruy Barata é um elemento do que chamo de *regatão*, pois nela trava-se o diálogo tenso entre tradição e modernidade. É o próprio regateio amazônico diante da modernidade.

Na virada do século XIX para o século XX, Belém já possuía uma posição geográfica estratégica de grande importância do ponto de vista econômico. Muitas companhias de navegação internacionais que cruzavam oceanos transportando mercadorias encontravam Belém no caminho destas rotas transatlânticas:

No ano de 1880, o Presidente da Associação Comercial do Pará, José Coelho da Gama e Abreu, recebeu um ofício do inspetor marítimo da linha transatlântica francesa com o fim de saber, se estabelecendo aquela poderosa empresa uma linha mensal de vapores entre SAINT NAZAIRE, GUADELUPE, MARTINICA, DEMERARA, SURINAM, TRINIDADE e CAIENA, qual seria o auxílio que a Assembléia Legislativa daria (CRUZ, 1964, p. 95).

Essa proposta demonstra que a intensificação das atividades comerciais na região, fruto do aquecimento econômico do “ciclo da borracha” fez crescer a afluência da navegação e logo surgiu a necessidade de se construir um porto em Belém. Havia naquele início de século, em Belém, muitos trapiches,

---

<sup>29</sup> A categoria da totalidade deve ser entendida de forma dialética, e deve-se ter o cuidado de não torná-la unilateral reduzindo-a a uma mera regra metodológica. O concreto, a totalidade, não são, por conseguinte, todos os fatos, o conjunto dos fatos, o agrupamento de todos os aspectos, coisas e relações, visto que a tal agrupamento falta ainda o essencial: a totalidade e a concreticidade. Sem a compreensão de que a realidade é totalidade concreta – que se transforma em estrutura significativa para cada fato ou conjunto de fatos – o conhecimento da realidade concreta não passa de mística, ou a coisa incognoscível em si. Portanto, não se trata aqui de entender tal categoria como uma mera relação da parte com o todo. O princípio metodológico da investigação dialética da realidade social é o ponto de vista da totalidade concreta, que antes de tudo significa que cada fenômeno pode ser compreendido como um momento do todo. Um fenômeno social é um fato histórico na medida em que é examinado como momento de um determinado todo; desempenha, portanto, uma função dupla, a única capaz de fazer dele, efetivamente, um fato histórico: de um lado, definir a si mesmo, e de outro, definir o todo; ser ao mesmo tempo produtor e produto; ser revelador e ao mesmo tempo decifrar a si mesmo; conquistar o próprio significado autêntico e ao mesmo tempo conferir um sentido a algo mais. Esta recíproca conexão e mediação da parte e do todo significam a um só tempo que os fatos isolados são abstrações, são momentos artificialmente separados do todo, os quais só quando inseridos no todo

os quais nas décadas seguintes funcionariam como ponto de chegada das embarcações de contrabando. O fato de a região amazônica ter uma vocação natural para navegação revela-se importante para a realização do contrabando. Belém tornou-se uma grande metrópole regional, pois sua privilegiada situação geográfica no estuário amazônico lhe garantiu um importante centro urbano. Praticamente todo o comércio da região, forçosamente, teria que passar pelo seu Porto.

Inaugurado em 1909, o Porto de Belém<sup>30</sup> resulta do momento em que a Amazônia encontrava-se em plena expansão do “ciclo da borracha.” Tendo no escoamento dos produtos e recursos naturais a sua principal função, o porto surge para dar conta da demanda de exportação que crescia cada vez mais. O surgimento das grandes companhias de navegação estrangeiras, oficinas onde cada vez mais operários navais se avolumavam, assim como o conseqüente acirramento das disputas de classes entre estivadores e os donos da companhia, representam um marco deste período.<sup>31</sup> O sociólogo Darcy Flexa di Paolo comenta os aspectos sócio-culturais dos estivadores de Belém ressaltando que além da formação cultural de sua própria região os estivadores são influenciados pelo seu contato com “marinheiros de diversas regiões brasileiras e de diversas nacionalidades, que são portadores de diversos padrões” (PAOLO, 1986, p. 94) e que manifestam seu companheirismo e solidariedade de classe em confraternizações informais em bares próximos ao porto e ao sindicato.

Esta imagem do porto traz consigo, inevitavelmente, o bairro da Campina, onde se localizava a famosa “zona do meretrício” de Belém. A zona surge em conseqüência deste porto e era conhecida por ser área de diversão e prazeres preferida dos homens de Belém, pois a rigidez da moral sexual católica não dava abertura para o início da vida sexual dos casais jovens antes de um casamento oficial. A “zona”, que servia como espaço de escape da repressão sexual, localizava-se com mais força especificamente nas ruas General Gurjão, Riachuelo e 1º de Março, nas adjacências do porto de Belém: era o tempo do conhecido Cabaré *Long*

---

correspondente adquirem verdade e concreticidade. Do mesmo modo, o todo de que não foram diferenciados e determinados os momentos é um todo abstrato e vazio.

<sup>30</sup> Em uma publicação de 1974, no *Diagnóstico do setor portuário e fluvial-marítimo do Estado do Pará* podemos ler: “O início da construção do Porto de Belém data de 1908, após o Decreto nº 5.978 de 01.04.1906, que regulamentou a Lei nº 957, de dezembro de 1906. A sua execução foi autorizada em decorrência de grande importância que Belém representava como entreposto comercial da região amazônica em função de sua estratégica localização.”

<sup>31</sup> Fato muito representativo das lutas dos trabalhadores neste momento é o assassinato do estivador e articulador das idéias sindicais Paulo Victor, em 1914. O estivador foi assassinado por um capataz da empresa “Booth Line”, companhia de navegação inglesa (PAOLO, 1986, p. 66).

*Beach*, do Cabaré *da Madame Mimi*, entre outros. Um belo ilustrativo deste momento é a canção *Nêga* dos compositores Alfredo Reis e Antonio Carlos Maranhão:

Assim que o navio apita a pensão se agita  
 A nêga fica aflita pra vadiar  
 Ela é figura de arte do Bar do Parque  
 Adora um desembarque  
 Não pode ver lá no cais qualquer turista chegar  
 E gosta de desfilar lá pela Bailique  
 Adora dançar colado um brega-chik  
 E no clube do açai ela é da Socipe  
 A nêga não é de Angola e nem é de Moçambique  
 Deixa de conversa nêga, que eu quero é dançar  
 Lugar de conversa nêga é no Corumbá  
 Eu não sou turista nêga, eu só tô na pista  
 Eu sou é contrabandista da Praça de Macapá  
 Eu vou a Paramaribo, quem sabe eu vou te levar  
 Te dar um banho de loja, de Zona Franca  
 Leite de soja pra dar sustança  
 Depois te levo pra Marabá  
 Deixa de conversa nêga, que aqui não dá pé  
 Eu vou pro garimpo nêga, tu pro cabaré  
 Eu já te cantei tanto nêga, mais que Carlos Santos nêga  
 Mas santo de casa nêga, ninguém bota fé  
 Queria ser colunável do Edwaldo  
 Modelo do Ubiratan ou Mário Sobral  
 Queria virar notícia do Lúcio Flávio  
 Notícias de umas mutretas  
 Que não sai pela Província, no Diário ou Liberal  
 Après de moi et demi delicieuse vacances  
 Será que comer muçã, nêga faz suar  
 A nêga tinha um sotaque em francês soçaité  
 Mas vez por outra falava, "Eu só é de Cametá"  
 Adora dançar forró

A criatividade dos compositores paraenses estava atenta à sociedade belenense da época. A letra da canção pode ser encarada como um retrato do submundo do meretrício e do contrabando em Belém, tudo isso em conexão com a área portuária e alguns pontos conhecidos como o *Bar do Parque*, ambiente de forte boemia nas décadas de 60 e 70.

Sem tencionar um maior aprofundamento numa sociologia da boemia, não podemos nos furtar de reconhecer que “Cafês” e “Bares” desempenharam papel de destaque no fomento da vida intelectual italiana, francesa e britânica a partir do século XVII. Nestes locais podiam-se ter conversas livres e criativas criando-se um clima e um ambiente de aprendizagens não formais. Assim se formava a chamada esfera pública ou “opinião pública”. Segundo Russell Jacoby em seu livro *Os Últimos Intelectuais* (1990), um dos ocasionadores do deslocamento da *intelligentsia* para o restrito universo acadêmico passa pela reestruturação das cidades e pela expansão da educação universitária depois da Segunda Guerra Mundial. Tudo isso teria levado ao desaparecimento do cenário boêmio e, por conseguinte, da figura do intelectual público. De qualquer forma, na Belém das décadas de 60 e 70 podemos dizer que ainda tínhamos um ambiente boêmio efervescente do ponto de vista cultural. Perguntado em uma entrevista se conhecia a famosa “zona do meretrício” em Belém, Ruy Barata dá um depoimento sincero admitindo ter freqüentado o lugar de diversão preferido da sociedade belenense:

Não sou homem de jogo. A zona? Freqüentei muito, sim senhor. Pera aí, não era só o sexo que me arrastava para lá. Até porque sempre fui um homem de amores muito reais. Acontece que ocorria atrás da “Universidade de Samba Boêmios da Campina” e a nossa sede era na zona mesmo (OLIVEIRA, 1990, p. 36).

Toda rigidez moral da sociedade belenense, sempre se escondeu atrás de uma máscara hipócrita, a qual poderia ser facilmente desnudada por um trabalho historiográfico neste micro-espaco. Através de conversas informais cheguei ao fato de que durante um período as prostitutas vinham de toda parte do Brasil e, até do mundo, como é o caso da atriz e ex-prostituta da “zona”, Lourdes Barreto.<sup>32</sup>

Em entrevista recente, a atriz, que chega à Belém em 1959, ao mesmo tempo em que afirma a presença de políticos e da “gente rica”, descreve o aspecto glamouroso que encontrou em Belém. “A zona era

---

<sup>32</sup> Lourdes Barreto atua no espetáculo “Laquê”, peça montada pelo *Grupo Cuíra*, do Pará e que esteve em cartaz em Belém no mês de Agosto de 2009. O drama conta a história da prostituta Ângela, amiga de Lourdes.

linda. O Pará, naquela época, passava pelo tempo da borracha e não faltava riqueza por aqui. Nossos clientes eram políticos e gente rica, da sociedade”.<sup>33</sup>

O bairro da Campina, que na época da fundação de Belém<sup>34</sup> foi um dos núcleos fundados pelas missões religiosas comprometidas com a colonização e a catequização consolidou-se através dos tempos, adquirindo um grande valor simbólico para a cidade, palco de seus acontecimentos mais importantes, onde encontramos os palácios governamentais. Hoje é predominantemente uma região comercial e de serviços, entretanto, já teve uma efervescência cultural marcante. Neste sentido, cumpri dizer que o bairro não abrigava somente a “zona do meretrício” e a área portuária de Belém, mas também foi neste lugar onde os vendedores ambulantes vendiam muitas mercadorias de contrabando, na década de 60, atividade que podia ser vista ao longo da antiga Avenida 15 de Agosto, atual Presidente Vargas. É o lugar onde sempre se localizou a *Alfândega de Belém*, onde se desenvolveu uma área comercial começando pelo famoso mercado do *Ver-o-Peso*. Neste bairro, em 1952, surgiu a *Escola de Samba Boêmios da Campina* e, aqui, na Rua 15 de agosto, até o ano de 1982, foi o palco dos glamorosos desfiles de carnaval de Belém, até que “foi escolhida, finalmente, a Avenida Doca de Souza Franco”, como o lugar substituto (MANITO, 2000, p. 308).

Sem dúvida, a região do centro histórico de Belém é de grande importância cultural para a cidade, inclusive tornando-se por um tempo, um verdadeiro reduto de artistas e intelectuais, tais como o poeta Ruy Barata, cuja vida boêmia dos tradicionais encontros no Bar do Parque, tornaram-se um símbolo da vida cultural daquele espaço.

Pelo seu cosmopolitismo, podemos dizer o porto é um espaço de hibridizações por excelência. As trocas interculturais fruto do contato de pessoas que vêm e vão para lugares diferentes, funcionam como um canal inicial das hibridizações posteriores. Ressaltamos, portanto, o fato de que o porto acaba desempenhando não só uma função econômica, mas também uma influência cultural interessante. Em Belém, não só através da ação de seus trabalhadores, mas também pela ação das empresas estrangeiras de navegação, o porto torna-se um local transnacional, onde predomina a circulação de pessoas de diversas partes do mundo. O relato do senhor Sebastião Souza Oliveira ajuda-nos a visualizar como isso acontecia, em relação às gafeiras, casas de festas populares existentes em Belém nas décadas de 50 e 60. Sebastião é o dono de uma das mais conhecidas casas de

---

<sup>33</sup> Disponível em <<http://atorcriador.spaces.live.com/Blog/cns!F1EBE6B309ED7188!845>>. Acesso em 10 de set. de 2009.

<sup>34</sup> Belém foi fundada em 12 de janeiro de 1616 pelo Capitão-mor Francisco Caldeira Castelo Branco, encarregado pela coroa portuguesa de conquistar, ocupar, explorar e proteger a foz do rio Amazonas contra os corsários holandeses e ingleses

festas em Belém naquela época: *A Estrela do Norte*. Tais salões de festas eram conhecidos como “gafieiras”, caracterizavam-se por ser uma forma de lazer muito comum das camadas populares de Belém:

SEBASTIÃO - A Estrela do Norte é uma sede conhecida no Brasil todo aonde vem gente de 40 anos atrás, chegavam aqueles navios no cais do porto. Então só tinha três pontos pra se divertir aqui em Belém, que era a Zona, a Condor e a Estrela do Norte. Que vinha aqueles navios com marinheiros, né? Então, *o point* era aqui.

ENTREVISTADOR- Então vinha muita gente, muitos marinheiros aqui?

SEBASTIÃO - É. Inclusive eu fui a Fortaleza e peguei um táxi de um senhor lá. “Vocês são paraenses?”. Eu disse somos. E a “Estrela do Norte?”, Eu disse a Estrela do Norte tá lá no mesmo lugar. O senhor pode até não acreditar, mas eu sou o dono de lá. Ai ele disse: “Rapaz, gastei muito dinheiro ali!”, “Comi muita mulher, porque naquele tempo a onda era essa, né?” [...] Então, a Estrela é uma sede conhecida nacionalmente.

ENTREVISTADOR- O Taxista de Fortaleza veio de passagem aqui?

Ele veio de Navio. Era marinheiro na época. Marinheiro e se aposentou como tenente.<sup>35</sup>

De qualquer maneira, a circulação de marinheiros oriundos de várias regiões do Brasil assim como de várias partes do mundo acabou conferindo à zona e ao porto o cosmopolitismo e a impessoalidade próprios dos espaços denominados pelo antropólogo Marc Augé de *não-lugares*. Os não-lugares, resultados dos desdobramentos das sociedades contemporâneas, contrapõem-se à noção de lugar antropológico, presente desde a contribuição da obra de Marcel Mauss<sup>36</sup>.

Segundo Marc Augé (1994), o lugar antropológico se define como identitário, relacional e histórico. Seria identitário, pois se trata do lugar de nascimento, onde surgem as regras de residência que funcionam como uma inscrição no solo que compõe a identidade individual e possibilitam as referências

<sup>35</sup> Entrevista realizada em 23 de maio de 2009.

<sup>36</sup> O “Ensaio sobre a dádiva”, publicado originalmente no *Année Sociologique*, em 1924, é certamente o lugar onde Mauss expressa essa idéia de forma mais articulada. Com base no conceito de fato social de Emile Durkheim (fato social como “coisa”, objeto a ser estudado), Marcel Mauss cria a idéia de “fato social total”, introduzindo no conceito durkheiminiano o aspecto simbólico, ultrapassando os limites do positivismo. Os fatos sociais totais – que poderiam ser observados nas trocas das tribos do noroeste americano estudadas pelo antropólogo – exprimem-se nas instituições religiosas, jurídicas, morais, econômicas, bem como os fenômenos estéticos e morfológicos; enfim, toda a vida social se mistura e está presente ali.

compartilhadas que designam fronteiras que marcam a relação com seus próximos e os outros ao longo de um tempo histórico. Ao contrário disso, os *não-lugares* não se definem nestes termos, pois temos neste um mundo provisório e efêmero, comprometido com o transitório e com a solidão. Os *não-lugares* são a medida de uma época que se caracteriza pelo excesso factual, superabundância espacial e individualização das referências, muito embora os *lugares* e *não-lugares* sejam polaridades fugidias. Nesse sentido, Augé apresenta-nos o sujeito contemporâneo que habita em um espaço-tempo diferente daquele da modernidade, pois a textualidade urbana cria agora espaços nômades.

Para Augé o mundo da globalização econômica e tecnológica é um mundo da passagem e da circulação. Os aeroportos, as cadeias de hotéis, as auto-estradas, os supermercados são *não-lugares* na medida em que a sua vocação primeira não é territorial, não é criar identidades singulares, relações simbólicas e patrimônios comuns, mas, sobretudo, facilitar a circulação (e, deste modo, o consumo) num mundo com as dimensões do planeta.

Quero enfatizar que a entrada da música afro-latino-caribenha em Belém acontece por intermédio de espaços de passagem, de trânsito (*não-lugares*), que são vividos por agentes transnacionais como marinheiros, estivadores, prostitutas, músicos, viajantes etc. Não podemos precisar até onde iam os marinheiros que aportavam em Belém. Através de relatos como o de Sebastião Souza, sabemos somente que eles eram frequentadores assíduos da “zona do meretrício” e que, nas horas livres, estavam sempre em busca de diversão. Por outro lado, se sabemos que estes marinheiros chegavam até a gafeira *Estrela do Norte*, localizada no bairro do Guamá, um bairro de periferia, mas que não fica nos limite da zona e do porto, podemos considerar também que tais marinheiros não se limitavam necessariamente às festas de gafeiras das zonas localizadas no bairro da Campina. Para ampliar um pouco a visão sobre os processos de hibridizações ocorridos em ambientes chamados de *não-lugares*, seria necessário um trabalho específico de coleta de dados. Mesmo limitado pela dimensão deste trabalho, considero estes relatos aqui expostos de grande importância para a reconstrução da paisagem cultural de Belém daquele período, tendo em vista que é também neste conjunto de espaços populares que a música de Mestre Vieira aparece.

Como locais de encontro e troca cultural os portos adquirem importância notável. A Veneza do século XV, a Lisboa e a Sevilha do século XVI, Amsterdã do século XVIII. Já nos séculos XVII e XVIII, os portos de Nagasaki e Cantão eram locais importantes de troca cultural entre a Europa e a Ásia. Para dar relevo à idéia que o caráter transnacional dos portos pode servir como meio facilitador de processos de hibridizações, mestiçagens, trazemos à tona o exemplo de portos de cidades como Liverpool e da cidade norte-americana de

New Orleans. Esta última, conhecida como o berço esplêndido do *blues*, surgida às margens do rio Mississipi, e também chamada de *Big Easy*, caracteriza-se por uma tradição histórica e cultural marcada pela presença das populações afro-caribenhas. Através de suas atividades portuárias, New Orleans adquiriu um caráter cosmopolita pelo contato de diversas culturas e, nesse sentido “as atividades portuárias favoreceram o desenvolvimento de uma alegre e agitada vida boêmia, muitas vezes encarada como decadente e pecadora” (RABELO, 2004, p. 209). No Brasil, além de Belém, teríamos outros casos de contatos interculturais semelhantes a este. Mesmo que contando com apenas alguns relatos e poucas fontes bibliográficas, suspeitamos que o fenômeno do *reggae*, em São Luís do Maranhão, possa ter tido a mesma influência dos portos. Conhecida como a *Jamaica brasileira*, a cidade de São Luís tem no *reggae* um gênero musical que vem construindo um processo identitário novo na região.

No livro *Ritmos da identidade: mestiçagens e sincretismos na cultura do Maranhão*, o antropólogo Carlos Benedito entende que “é possível encontrar várias explicações para a forte identificação da população maranhense com o *reggae* Jamaicano” (BENEDITO, 2007, p. 106). O antropólogo levanta duas possíveis explicações para o caso: 1) assim como a Jamaica o Estado do Maranhão possui uma população predominantemente negra, a qual apresentaria características culturais semelhantes herdadas dos povos africanos escravizados; 2) A cidade de São Luís localiza-se em uma região correspondente aos Estados do Maranhão e do Pará, “nessa região predominam ritmos caribenhos, principalmente, o *merengue*-dança comum nas festas populares da região” (2007, p. 107). Ancoradas respectivamente nos fatores étnico-culturais e na proximidade geográfica das regiões Norte e Nordeste com o Caribe, estes dois caminhos explicativos poderiam dar luz ao por que da criação de laços identitários entre a população das camadas populares do Maranhão e o *reggae*. Antes de percorrer estes caminhos em busca das soluções, ressalto apenas como através destes apontamentos fica constatado uma relação não só Pará-Caribe, mas, também, Maranhão-Caribe. Para expor as semelhanças e diferenças, em termos de sua ocorrência em os *não-lugares*, recorro agora ao relato do músico maranhense Joãozinho Ribeiro:

Eu tenho 44 anos. Morei mais da metade da minha vida na zona do baixo meretrício e ali eram comuns esses navios que vinham das Guianas. **Eles aportavam na rampa Campos de Melo e os marinheiros infestavam a zona. Era comum eles aportarem todo mês, geralmente eles pagavam as prostitutas com discos. Inclusive, o primeiro disco de *reggae* que escutei foi na zona.** Não sei a origem, mas escutei lá, entre as décadas de 60 e 70 e depois fomos vendo o *reggae* se expandido nas festas da periferia e a periferia sendo muito maltratada. Agora vemos o *reggae* conseguindo uma grande identificação na cidade; isso superou a barreira do preconceito pra



depois entrar no mercado. A partir do momento em que se torna mercadoria, quebra os preconceitos. A caminhada do *reggae* foi popular, agora a gente pode até ver com outros olhos, mas a origem foi de participação, foi suburbana, que veio de baixo. Hoje, infelizmente, o *reggae* se tornou um instrumento de exploração do próprio negro, mas isso é a maneira como o *reggae* está sendo manipulado e assimilado por poucas pessoas, que estão ganhando muito dinheiro (BENEDITO, 2007, p. 110) (grifo nosso).

Do mesmo modo como notamos no caso de Belém, este relato revela que a “zona do meretrício” e a área portuária de São Luís também constituem espaços transnacionais fundamentais para a entrada da música afro-latina e na facilitação dos posteriores laços de identidade criados. Salvador também é outra capital brasileira que viveu um processo semelhante. Segundo Milton Moura (2008) “A proximidade entre os cabarés, a zona de prostituição e o porto contribuiu para o fluxo contínuo entre esse ambiente e o grande mundo”:

Acontecia irem os músicos à noite até os navios, de catraia, saveiro ou canoa, para ouvir música cubana, jazz e orquestras à Glenn Miller nos navios estrangeiros, sobretudo ingleses e norte-americanos. Às vezes, recebiam discos em troca de cigarros, bebidas, pratos típicos e momentos de amor com brazilian girls. Outras vezes, escutavam sem cansar os temas mais calientes, de forma a gravá-los de memória. Alguns depoimentos garantem que a divulgação do mambo, da rumba e do cha-cha-cha no meio musical de Salvador ocorreu em boa medida através dessa integração com os marinheiros [...] O Corpo de Fuzileiros Navais dos EUA mantinha uma banda em forma de orquestra que percorria meio mundo. Sua apresentação em Salvador se deu em torno de 1961. Os músicos locais de então reconheceram, aí, uma mistura da sonoridade norte-americana tradicional com os toques de latinidade (s/p).

Deixando o aprofundamento do processo de chegada destes ritmos afro-latino-caribenhos no pós-guerra para o próximo subtópico, finalizo este mosaico de exemplos com uma fonte retirada da internet, publicada no *site* de Luiz Alberto, com autoria de Paulo Carvalho, trata-se de quatro textos memorialísticos apresentando como pano de fundo a “zona do meretrício” de Recife. Com o título de *Alto meretrício, Boêmios, Bares e Bordéis*, os textos versam sobre fatos, causos e lembranças do autor acerca do meretrício na cidade de Recife:

Tenho uma coletânea enorme de Bregas, aceito o rótulo, porém, acho que o repertório merece mais atenção e respeito. Falo de: Núbia Lafayette, Anísio Silva, Orlando Dias, Nelson Gonçalves, Altemar Dutra só para citar alguns, que fizeram e fazem parte da vida de muitos de nós. Somos os deserdados da

Rua da Guia, famosa no Recife Antigo por ter abrigado os mais antigos bordéis da cidade, paraíso dos marinheiros de várias nacionalidades, reduto de figuras importantes do alto clero. [...] Subir as escadas dos quatro andares do número 58 da Rua do Bom Jesus era chegar ao paraíso. Domínio da cafetina conhecida como Nega Loura, o local tinha todas as características dos cabarés da região portuária. Luz vermelha no ambiente, mesas espalhadas pela sala, corredores com várias portas indicavam alcovas de prazer e luxúria. Na vitrola discos de vinil com 78 rotações por minuto, tocavam músicas que levavam os boêmios a subir as escadas dos quatro andares do número 58 da Rua do Bom Jesus. Era chegar ao paraíso. Domínio da cafetina conhecida como Nega Loura, o local tinha todas as características dos cabarés da região portuária. Luz vermelha no ambiente, mesas espalhadas pela sala, corredores com várias portas indicavam alcovas de prazer e luxúria. Na vitrola discos de vinil com 78 rotações por minuto, tocavam músicas que levavam os boêmios às lágrimas com sentimento de culpa pelo abandono do lar. [...] O movimento também aumentava nos bares, centenas de litros de cervejas eram consumidos, uísque contrabandeado servido em doses generosas. A moeda circulante era o dólar e os bares verdadeiras casas de câmbio. Scotch Bar e Shipchandler depois Bar 28, em funcionamento até hoje, atraíam os marinheiros de língua inglesa.<sup>37</sup>

Mesmo encontrando pequenas diferenças regionais na chamada música brega, o relato de Paulo Carvalho sobre a “zona do meretrício”, em Recife, nos remete a imagens que de tão semelhantes àquelas dos ambientes da zona de Belém, geram uma constante sensação de *dejá-vu*. Estas imagens como que congeladas e pasteurizadas, destituídas de traços singulares, são as imagens de um *não-lugar*. Paradoxalmente estes *não-lugares*, que em princípio estariam uniformizados pela falta de história e de identidade, se formam justamente em comunhão com centros históricos de algumas cidades brasileiras. Se refletirmos sobre a deteriorização da identidade nos espaços urbanos, vê-se que a perda de identidade está relacionada com a fragilidade econômica e cultural desencadeada pelo progresso capitalista onde o valor de troca anula qualquer reminiscência histórico-cultural de um lugar.

Nas últimas décadas o processo diaspórico tem se manifestado nos movimentos migratórios de países pobres em direção aos países de economia mais desenvolvida, em busca de melhores condições de vida. No caso do Pará, entretanto, como vimos no capítulo anterior, a música de origem afro-caribenha chega por meio das rotas de contrabando e pela ação dos marítimos, trabalhadores viajantes das companhias de navegação. Esses agentes de circulação cultural tinham no porto e na zona um espaço privilegiado, visto que estes ambientes transnacionais se caracterizam pela circulação de pessoas de várias regiões e países. Formam-se, assim, as zonas de contatos culturais representadas pelo porto de Belém e as festas de gafeira, muitas vezes ocorridas na “zona

---

<sup>37</sup> Disponível em <[www.luizberto.com/?p=56018](http://www.luizberto.com/?p=56018)>. Acessado em 09 ago. 2009.

do meretrício”. Pela falta de dados para uma análise pormenorizada, devido também à natureza estreita de sua ocorrência, não podemos dizer que a mudança de barbadianos para o Pará representou um processo diaspórico na região.

Na *rede de difusão cultural transatlântica* existente em Belém não é a família que funciona como elo, rede e local da memória, na medida em que o processo não é resultado de um movimento diaspórico, isto é, o canal crucial entre o elemento afro-latino-caribenho e a região do Pará, não se dá no ambiente familiar e sim nos espaços constituintes da *rede de difusão cultural transatlântica*. Vimos no capítulo anterior e, de forma esparsa, vamos continuar percebendo até o final deste trabalho, que o diferencial se dá no fato de que os agentes atuantes nesta rede são indivíduos que moram na cidade de Belém, dentro de um ambiente de noções de identidade e tradição mais fortes. As conseqüências disso são que no lugar do forte senso de preservação de uma identidade da “terra de origem”, esse contato transcultural vai se singularizar pela construção de uma nova identidade, qual seja, a identidade musical regional.

### **3.2. O FENÔMENO DAS APARELHAGENS E DA GAFIEIRA**

Em Belém do Pará, o fenômeno das aparelhagens está intimamente ligado às festas populares. Esses dois fenômenos sócio-culturais, as aparelhagens e as festas, que podem ou não ser chamadas de gafieiras, são elementos constitutivos do que chamamos de *rede de difusão cultural transatlântica*. A partir de agora abordaremos o surgimento e desenvolvimento das aparelhagens e das festas populares, em Belém, enfatizando a sua importância como elemento facilitador da chegada e da difusão da música afro-latino-caribenha nesta cidade. Todas as investidas teóricas feitas até hoje por parte da academia, não têm dado a devida e fundamental atenção à história desses fenômenos nas décadas de 50 e 60. Pretendemos dar uma contribuição inicial no sentido de preencher essa lacuna, analisando o contexto cultural de Belém, representado pelos espaços de lazer popular que passam a formar e a ser formados pela ação das aparelhagens. Como já estabelecido continuamos a fazer nossas análises com base nos relatos obtidos no trabalho de campo.

Volta à cena a figura de Otoniel Fialho que, além de ter trabalhado no comércio ambulante na Avenida 15 de Agosto, também se notabiliza por sua atuação como dono de aparelhagem em Belém do Pará. Dono e criador da aparelhagem *Tuxaua*, este interiorano que chega à Belém em 1959, mesmo destituído de

condições econômicas satisfatórias, torna-se um empreendedor de destaque no ramo das festas populares. No final da década de 60, com a criação da aparelhagem *Tuxaua*, Otoniel se insere no circuito de festas populares existentes na cidade.

**FIGURA 3** - Parte da antiga aparelhagem Tuxaua. Em destaque Otoniel Fialho, fundador e proprietário.



FONTE: O Autor, 2009.

Um dos espaços de lazer mais requisitados pelos trabalhadores das camadas pobres de Belém, na década de 50 e 60, eram sem dúvida as chamadas *festas de gafieiras*. O historiador Antônio Maurício, também reconhece que as festas de gafieiras foram o miolo embrionário do circuito bregueiro em Belém “cuja história remonta aos boleros e *merengues* tocados nas “gafieiras” e “cabarés” da cidade dos anos 50 e 60” (COSTA, 2007, p. 15).

Na história do lazer das classes das elites cariocas do século XIX, encontramos a semente para as festas de gafieira que surgirão e se expandirão fortemente no século XX. Os clubes e associações dançantes<sup>38</sup> realizavam saraus, bailes e partidas dançantes que eram freqüentados por homens e mulheres da elite carioca, que residiam nos bairros de Botafogo, Rio Comprido, Santa Teresa e Catete entre eles o *Clube Fluminense*, o *Clube dos Diários*, a *Sociedade Dramática da Gávea*, o *Clube Beethoven* e a *Filarmônica*. Nestes elegantes e elitistas clubes sociais, a *polca*, a *valsa* e a *quadrilha* eram as danças prediletas. Poucas décadas

depois - numa periodização que vai das décadas finais do século XIX até as primeiras décadas do século XX - nos mesmos salões aristocráticos cariocas dançavam-se também os *tangos*, as *mazurcas*, os *schottisches* e danças americanas como o *charleston* e o *fox-trot*. Já, nos bailes populares, ou seja, nas gafieiras dançavam-se *maxixe*, *marchas*, *cateretês*, dentre outras. Inicialmente, os bailes populares eram chamados de *arrasta-pé*, *assustados*, *maxixes* ou *maxixeiras*, *zangus*, *criolêu*, sociedades dançantes e grêmios recreativos, até a sua configuração no modelo atual como gafieira. Assim, podemos dizer que é comum encontrarmos diversas denominações para os ambientes onde as classes menos favorecidas tinham os seus momentos de diversão e trocas de relações sociais.

O termo *gafieira*, no entanto, surgiu na década de 20 e designava os salões de dança e cabarés localizados em sobrados dos bairros de Botafogo, Catete e Centro, no Rio de Janeiro. Com o tempo, uma variação da dança e do samba também passa a ser chamada por samba de gafieira<sup>39</sup>. Segundo Ana Maria de São José, a gafieira seria um ambiente popular ocupado por “um grupo de pessoas de classes menos favorecidas que tinha a necessidade de diversão. A gafieira era um local onde uma camada da população que era totalmente marginalizada e excluída dos ambientes sociais tinha a possibilidade da aceitação social” (SÃO JOSÉ, 2005, p. 87). Continuando, de acordo com São JOSÉ:

No registro de alguns dicionaristas, o verbete *gafieira* significa baile reles, *arrasta-pé*, baile popular de baixa categoria de entrada paga e freqüentado por pessoas de baixo poder econômico. Por sua vez, o nome vem do francês *gaffer*, palavra pejorativa que significa indiscrição involuntária ou transgressão de regras de etiqueta social. Existe uma hipótese cunhada por um cronista de um noticiário recreativo e carnavalesco, segundo o qual *gafieira* é a fusão da palavra *gafe* (mancada) com o termo “*caboeiras*” (baile de cabras, de gente rude) (SÃO JOSÉ, 2005, p.83).

---

<sup>38</sup> Em 1846, surgiu o *Club Cassino Fluminense*, considerado o primeiro clube social da alta sociedade carioca que por muito tempo era o ponto de encontro da elite dominante. Seguindo o mesmo estilo do *Club Cassino Fluminense*, vieram o *Cassino Filorfenico Dramático*, a *Sociedade Recreação Campestre* e o *Clube Harmonia*.

<sup>39</sup> Nos anos de 1940, surgiu a música denominada de “samba de gafieira”, uma modalidade de ritmo binário e sincopado, consistindo de dois tempos, um forte e um fraco, onde marcasse duas vezes no tempo forte e uma no fraco. No samba de gafieira a banda característica é composta de percussão com pandeiro e bateria, instrumentos de sopros como saxofone, trombone, clarineta, flauta e, de cordas, como guitarra, baixo, cavaquinho, além do teclado, embora essa configuração possa variar. Vários pesquisadores identificaram o samba de gafieira como uma modalidade de samba de ritmo sincopado e em geral apenas instrumental, feito para dançar, não como um subgênero, mas um modo especial de executar o samba para dançar. Foi criado durante a década de 40 do século XX, pelas orquestras de salão de danças públicas (*gafieiras*, *dancings* e cabarés), inspirados nas *Big Bands* americanas que passando ao domínio da classe média, vestiu-o com arranjos orquestrais lançando-o comercialmente como música de dança de salão.

As informações bibliográficas com referência ao surgimento das gafieiras no Brasil são raríssimas e algumas vezes contraditórias e polêmicas. Quando se trata das gafieiras em Belém, o quadro de escassez, não só em termos de estudos, mas até mesmo de fontes de qualquer outra natureza, se agrava ainda mais. Esse fato dificulta muito as nossas análises especialmente sobre as gafieiras em Belém nas primeiras décadas do século XX. Mesmo assim, acreditamos que um olhar atento à configuração das festas carnavalescas do Rio de Janeiro seja de grande valia, pois é na percepção das semelhanças e diferenças que talvez possamos destacar a especificidade das gafieiras em Belém.

No que tange às similaridades, nota-se que as gafieiras tanto no Rio como em Belém, são a expressão nítida da segregação dos espaços de lazer urbano. No que diz respeito às músicas, nos bailes populares cariocas encontramos *maxixe*, *marchas* e *cateretês*, no interior do Pará, na década de 50, muito *xote* e *forró*. No relato de Otoniel Fialho, encontramos uma amostra do repertório musical executado nas festas sociais e de gafieira no interior do Pará, na década de 50.

ENTREVISTADOR - O que tocava de música nas festas em Capanema?

OTONIEL - Era esse tipo de música. Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Ray Connif, Waldir Calmon, Ângela Maria, Dalva de Oliveira e principalmente Bienvenido Granda. Aqueles boleros de Bienvenido Granda. Não sei se tu conheces, ele é cubano. Eram os boleros que mais tocavam. Era do Bienvenido Granda. [...] Tocava muito bolero, principalmente em festa social, como na *Assembléia*, Já no *Cocal*, lá no “puteiro”, lá em Capanema, tocava mais era *forró*, *xote*, essas coisas, música mais pesada. Ainda não existia *merengue*, *merengue* já veio surgir na década de 60.<sup>40</sup>

No relato de Otoniel percebe-se que na década de 50, o *xote* e o *forró* eram ritmos restritos às camadas populares, enquanto que os boleros de Bienvenido Granda eram mais cultivados nas festas mais sociais. Outro ponto interessante está na consideração de que “ainda não existia *merengue*, *merengue* já veio surgir na década de 60”. Sabendo que o *merengue* é um gênero muito antigo e já conhecido nas primeiras décadas do século XX, fica claro que Otoniel se refere a um suposto surgimento do *merengue* em Belém, na década de 60. Esse comentário choca-se com a hipótese de que o *merengue* já existia no Pará nas décadas anteriores de 30 ou 40. O próprio Vicente Salles, em comentário já mencionado no capítulo anterior, recorda do *merengue* nas décadas de 30, em Belém. Nascido em 1931, passando a viver em Belém a partir de 1946, as lembranças de

Salles podem ter mais valor, pois ele teria vivido mais de “perto” esse momento histórico. De outra forma, Otoniel só mudou-se para Belém em 1959 e desconhecia a vida musical de Belém antes disso. De forma muito instigante, a partir de um relato oral, inserimos aqui mais um elemento nesta discussão<sup>41</sup>:

[...] porque o *merengue* já foi tradição aqui em Belém. A minha mãe contava que o *merengue* dançava até em aniversário, né? Aí depois o *merengue* passou pras sede. E aí já começavam a dizer que “ah não eu não danço naquela sede porque é gafeira, toca *merengue*”. Sabe? Mas o *merengue* tá aí há mais de 70 anos. Desde quando começou.<sup>42</sup>

No depoimento de Sebastião de Souza, proprietário da ilustre gafeira *Estrela do Norte*, tendo em vista que nosso informante nasce na década de 50, o *merengue* passa a constar como uma música popular em Belém, antes mesmo da década de 60. Sabemos que essa não é nossa investigação e que nosso foco é antes o conjunto de festas populares nas gafeiras e sedes do que preocupações sobre a periodização. De qualquer maneira, diante da falta de dados sobre este tema, achamos válido registrar esse comentário.

No início da década de 60 as festas de gafeira estavam em pleno funcionamento em Belém. Para falar das gafeiras enfatizamos aquela que é considerada a gafeira mais ilustre, aquela que é o mais antigo templo do *merengue* em funcionamento em Belém: A *Estrela do Norte*. Não sabemos se a *Estrela do Norte* foi a primeira gafeira de Belém e só uma pesquisa mais ampla poderia dar conta do resgate destas fontes e fatos. Sabemos, porém, que fundada e construída em 1928, teve seu primeiro prédio erguido por Bebe do Praza, sendo alugada em seguida para um peixeiro conhecido no bairro do Guamá, como Irineu. Por fim, depois de ter passado pelo arrendamento de Waldo Mateus de Souza, como seus últimos donos, teve os irmãos Miguel e Cícero Pinho. Falecido em 2008, Miguel Pinho, que chegou a ser Presidente do clube esportivo *Paissandu*, deixou a sede vendida para Sebastião de Souza Oliveira, conhecido como Babá.

Seu Sebastião nasceu em 13 de março de 1954, no bairro do Guamá, em Belém. Desde a tenra idade possui a sede *Estrela do Norte* como uma lembrança inesquecível de sua infância. Fã declarado do *merengue*, Sebastião fala como começou a tomar conhecimento sobre a *Estrela do Norte*:

---

<sup>40</sup> Entrevista realizada em 04 de abril de 2009.

<sup>41</sup> Na próxima seção trataremos de fatos que podem elucidar ainda mais esta questão em relação à presença do *merengue* em Belém.

<sup>42</sup> Entrevista realizada em 23 de maio de 2009.

O meu interesse de festa se deu desde os oito anos... Que era no tempo do *merengue*, música do Caribe muito tocada, né? E eu sempre fui fã dessas músicas e minha mãe me trazia aqui na porta do *Estrela do Norte*. Tinha dois janelões bonito, na época aí eu ficava assistindo a festa de fora, né? E naquele tempo se assistia de fora pra dentro. Hoje em dia não pode mais. Aí eu fui, peguei interesse pelo *merengue*, sou fã do *merengue*.<sup>43</sup>

Demonstrando muita estima, “Babá” não mede palavras pra enaltecer e destacar a importância da sede na história do lazer em Belém. Para “Babá”, a *Estrela do Norte* é uma sede, cuja fama já corre por todo o Brasil devido ao intenso fluxo de pessoas que chegavam à Belém pelo porto: “gente de 40 anos atrás, chegava aqueles navio no cais do porto. Então só tinha três pontos pra se divertir aqui em Belém, que era a zona, a Condor e o *Estrela do Norte*. Que vinha aqueles navios com marinheiros, né? Então, o *point* era aqui.”<sup>44</sup>

Num tempo em que as festas de gafieira estavam em alta, enquanto uma opção de lazer e diversão noturna, a *Estrela do Norte* consolidou-se na década de 60 e 70 como o lugar de cultivo do *merengue* em Belém. Podemos assegurar que a partir de 1960, o *merengue* e o *bolero* certamente são os ritmos mais tocados nas festas de gafieira em Belém. Por outro lado, mesmo com esse predomínio do *merengue* nas gafieiras, fazendo do gênero certamente uma marca distintiva das gafieiras em Belém, também se podia escutar, como acontecia em outros Estados, cantores como Núbia Lafayette, Anísio Silva, Orlando Dias, Nelson Gonçalves, Altemar Dutra, entre outros. Passando a fazer parte da paisagem musical popular, ligado às festas de gafieiras das camadas populares, a presença do *merengue*, porém, nem sempre será agradável, tornando-se às vezes motivo de constrangimentos e repressões. Vejamos um caso interessante contado por Sebastião:

ENTREVISTADOR - Existia na época uma espécie de divisão entre as sedes que eram das camadas populares e as sedes que eram das elites?

SEBASTIÃO - Existia. Existia essa divisão. Era o social que eu te falei, era o social que chamava [...] tocava esse *flash* brega, agora eles não rodavam os outros [...] Tinha uma sede lá atrás do Castanheira<sup>45</sup> a sede do Sr. Jonas [Sede do *Atalaia Esporte Clube*]. Se ele pegasse tocando uma música do Caribe ele não pagava o cara da aparelhagem. [...] O cara ia tocar lá já sabia que não podia tocar a *lambada*, como é chamada aqui e o *merengue*. Mas tem uns aparelho que às vezes desconhecia e metia, aí ele chegava no fim e não pagava o cara porque que o cara descumpriu a regra, né? Ele não gostava porque ele dizia que a sede dele era “social”. Então tinha essa divisão, tinha essa divisão. O locutor quando tocava nas sedes, ele falava

<sup>43</sup> Entrevista realizada em 23 de maio de 2009.

<sup>44</sup> Entrevista realizada em 23 de maio de 2009.

<sup>45</sup> Bairro do município de Belém, localiza-se logo na entrada da cidade, no Km 0 da BR-316. Este nome deve-se a uma árvore de castanheira enorme que marcava os limites do bairro.



diferente, tinha que falar diferente, falava na categoria. Quando vinha tocar na *Estrela do Norte*, no *Bangu* [antigas gafieiras da cidade], essas coisas diferente, ele já falava mais ligeiro.<sup>46</sup>

A seguir vemos mais dois casos ilustrativos de como o *merengue* estava inserido nas contradições sociais que se manifestavam claramente nos ambientes de lazer:

ENTREVISTADOR - Inclusive eu ouvi falar que o *merengue*, ele não era tocado em sede. Era proibido?

SEBASTIÃO - Em festa social não. Não era proibido, era censurado, “Essa porra já virou gafieira? Tá tocando *merengue*?” Quando tinha festa na *Estrelinha* [sede social localizada no bairro da Pedreira] ali, na *Estrela* ali, não tocava *merengue*, Deus o livre se tocasse *merengue*, a diretoria vinha logo em cima da aparelhagem. Só tocava no *Estrela do Norte*, no *Carroceiros*, na *Embaixada de Samba Império Pedreirense*, nessas gafieiras que tocavam *merengue*. Mas era 80 % de *merengue*, as prostitutas só queria dançar *merengue*.<sup>47</sup>

No depoimento acima de Otoniel nota-se uma clara associação entre as gafieiras, o *merengue* e as prostitutas. Cabe fazer uma distinção. Ainda que as gafieiras em Belém não fossem prostíbulos por excelência, o fluxo intenso de pessoas, em especial homens de outros Estados (marinheiros, etc.), acabava tornando-se um grande atrativo para as “meninas”, como muitos chamavam as mulheres que trabalhavam na zona. A localização das gafieiras em bairros de periferia como Condor, Guamá e Campina, também facilitava o fluxo das “garotas de programa”, pois tais localidades, além de possuírem meretrício, estavam perto do porto. Vejamos como as prostitutas participavam das festas:

Naquele tempo, há uns vinte anos atrás, aí, a freguesia do *Estrela* era enjoada, vinha toda de camisa de linho, de calça de linho e sapato branco. As mulheres faturavam a semana todinha na Gaspar Viana [famosa rua da zona do meretrício de Belém] pra no domingo vir com um vestido de primeira linha do lado do seu carachuê, do seu gigolô. Hoje em dia ainda cai uns *velha-guarda* aí. Ainda cai, pra dançar o tradicional *merengue*.<sup>48</sup>

<sup>46</sup> Entrevista realizada em 23 de maio de 2009.

<sup>47</sup> Entrevista realizada em 04 de abril de 2009.

<sup>48</sup> Entrevista realizada com Sebastião Souza em 23 de maio de 2009.

Assim, podemos entender que a resistência ao *merengue* acontecia porque este era muito presente em ambientes reprováveis pelos valores morais defensores dos bons costumes na sociedade belenense. Fazer parte dos espaços de lazer das camadas baixas representadas por estivadores, marceneiros, peixeiros, marinheiros e prostitutas, fazia do *merengue* a expressão do mau gosto musical e da vulgaridade. Vejamos o depoimento de Roberto Corrêa, Presidente do *Sindicato dos Estivadores* de Belém:

Vou lhe contar uma história da influência caribenha aqui. As festas do nosso sindicato aqui sempre foram festas tradicionais e conservadoras e nos anos aqui nos anos 60 veio um companheiro nosso dos Estados Unidos e passou pelo Caribe. Na embarcação que ele veio, nós chamávamos pra ele carinhosamente de “cara de mapa”, o apelido dele, o nome dele era Ricardo Rocha de Souza e ele trouxe a esposa pra cá pra dançar numa dita festa do sindicato e ele começou a dança nesse ritmo lá do Caribe que ele passou por lá, rodando a dama, né? E o Presidente da época chegou com ele “companheiro, vê se você manera esse ritmo de dançar.” Aí ele disse que o Presidente tava por fora, não conhecia aquele ritmo do *merengue* e o Presidente acabou dando 30 dias de suspensão pra ele. É um fato que consta aqui na nossa história [...] Tocou uma espécie assim de *mambo jambo* aqui e tal aí e ele começou a rodar a dama e o Presidente o chamou atenção e ele disse “sai pra lá que tu não entende nada disso” e acabou pegando uma suspensão injusta.<sup>49</sup>

Percebe-se que o preconceito contra o *merengue* não se dava somente em termos musicais, mas também no que tange à corporalidade, que o caracteriza. Os movimentos característicos da dança do *merengue* foram interpretados como um acinte aos “bons costumes”. O gosto e grande cultivo pela dança presente nas festas populares estavam muito relacionadas aos gêneros afro-latino-caribenhos. A corporalidade expressa pelas formas de danças populares e no espaço urbano pelas formas de dança em desenvolvimento nas gafieiras e sedes também servia como indicador de uma clara divisão social e cultural em Belém.

Na história da formação de Belém em especial a partir do ciclo da borracha na Amazônia, percebe-se a claramente como as desigualdades sociais manifestavam-se no plano cultural. A exploração do látex iniciou um ciclo de desenvolvimento econômico e social proporcionando grandes transformações para a região amazônica. Esse período que vai do fim do século XIX até a segunda década do século XX correspondeu no plano cultural a *Belle Époque*. Existia uma forte influência da cultura européia sob as classes médias e altas, as quais absorviam os modelos de refinamento e beleza artística oriundos da Europa assim como imitavam seus

---

<sup>49</sup> Entrevista realizada em 06 de maio de 2009.

trajes e costumes. Em Belém, símbolo importante desta época é o Teatro da Paz, onde se apresentavam as companhias líricas vindas da Europa.

Culturalmente este momento representou uma forte imposição de valores e símbolos culturais e artísticos, os quais reforçavam o sentimento de inferioridade da cultura nativa em relação à cultura “de fora”. A maioria da população que formava uma classe popular de trabalhadores explorados não tinha acesso às benesses culturais deste período. Este estado de desigualdades ajudou a constituir formas depreciativas e estigmatizadoras de pensar e entender a cultura local cabocla que passava a ser vista como inferior, primitiva e ‘folclórica’.

A partir deste panorama compreendemos melhor como nas décadas de 60 e 70, dentro de um ambiente urbano desigual e de pouca mobilidade social, as contradições culturais manifestam-se nos espaços de lazer e cultura em Belém. O caso relatado pelo Senhor Roberto Côrrea, ao evidenciar como a dança associada ao merengue era mal vista e discriminada, ilustra o fato de que as desigualdades sociais manifestavam-se na cultura e que tal processo relacionava-se com um gênero de música e dança afro-latino-caribenha. A segregação cultural existente em Belém remete a uma constatação de Rudolf Laban, para o qual “durante várias centenas de anos vieram se opondo duas modalidades gerais de movimentação passíveis de fácil reconhecimento: a da classe alta e a da classe baixa [...]” (LABAN, 1978, p. 212)

De qualquer forma, mesmo sem o beneplácito do moralismo dominante, a dança do *merengue* em Belém, singulariza-se de forma muito interessante. Uma informação quase unânime foi a de que o estilo de dança do *merengue* praticado em Belém é diferente do estilo *dominicano*, ou de qualquer outro. No Pará, segundo os relatos, dança-se o *merengue* de forma muito própria. Mediante a ação dos famosos dançarinos de *merengue*, a criatividade popular encontrava nas gafieiras um ambiente cultural bastante fértil. Aqui, a figura de relevo é a do “merengueiro”, indivíduo que se paramentava com grande esmero para chamar a atenção e mostrar seu talento como dançarino nas festas. Sapato bico fino, salto carrapeta de duas cores, calça de linho branco e camisa de manga comprida era a indumentária padrão deste personagem marcante nas festas de gafieira em Belém. Entre eles destacam-se, *Bronzeado*, *Sinvalzinho*, *Baca*, *Caco Verde*, *Napuzinho*, *Oswaldinho* e, por último, aquele que por muitos é considerado o mais ilustre: *Orlando Boca de Ouro*.

Todos estes fatos nos dão um panorama dos tipos de contradições presentes no meio daquelas festas, permitindo-nos concluir que as festas de gafieira em Belém representam uma espécie de transgressão indireta das hierarquizações sociais criadas no espaço físico urbano. As festas ocorriam nos bairros pobres e carregavam todos os estigmas sociais destes ambientes em todo seu percurso.

Sobre tal percurso associa-se inevitavelmente o surgimento e desenvolvimento das aparelhagens belenenses. Acreditamos que as aparelhagens são um dos grandes responsáveis pela formação dos cenários de festas populares em Belém e que o circuito bregueiro ao qual o pesquisador Antonio Maurício da Costa se refere em seu estudo *Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém* (2007) tem nas aparelhagens um esteio importante.

Não se sabe qual foi a primeira aparelhagem de Belém. Podemos dizer, no entanto, que elas remontam provavelmente à década de 40 do século passado. Em função do ambiente competitivo criado entre as aparelhagens, a questão referente à primeira aparelhagem de som criada em Belém é quase sempre controversa e polêmica. Todos querem ser o “pai”, o “rei”, o “precursor”. Este fato se torna explicável tendo em vista que o que está em jogo é certa luta por prestígio pelo posto de aparelhagem incipiente. Antônio Maurício da Costa (2007) atribui ao aparelho *Rubi* o pioneirismo das aparelhagens. “A mais antiga aparelhagem de Belém a ser fundada foi o *Esplêndido Rubi*, criada em 1952” e, completa, “segundo o modelo estabelecido pelo Rubi surgiram diversas aparelhagens em Belém e em cidades vizinhas à capital” (2007, p. 30). Estas informações constam do livro de Maurício, sem nenhuma comprovação documental. Provavelmente foram obtidas através de relatos ou entrevistas em sua pesquisa de campo. Tenho receio em aceitar o *Rubi* como a primeira aparelhagem de Belém. Primeiro porque ouvi vários relatos apontando diferentes aparelhagens como a primeira. Relatos como o do Senhor Milton Nascimento, dono da aparelhagem *Alvi-azul* que acha que a primeira aparelhagem em Belém foi a *Hércules* e logo em seguida surge, segundo nosso informante, a *Voz do Trabalhador*. De qualquer maneira, acreditamos que nesse caso, os relatos orais têm sua validade um pouco comprometida e estudos histórico-documentais poderiam nos ajudar. Outro motivo de desconfiança está relacionado ao fragmento encontrado no *Jornal Liberal*, em 1952. Um homem identificado como Senhor Fausto Araújo vai à redação do jornal e se identifica como proprietário do serviço de alto-falantes *Popular*, de Castanhal<sup>50</sup>. A visita aconteceu, pois Sr. Araújo pediu ao jornal que desse ao público algumas informações. Vejamos como saiu a matéria:

#### ESTÁ PAGA TODA A APARELHAGEM

Segundo declarações do Sr. Fausto Nonato de Araújo a **sua aparelhagem está integralmente paga desde 14.10.52**. E em sua residência não se realizam festas dançantes com entradas pagas e nem se vende cachaça ali (*O Liberal*, 10.03.1953, p. 2) (grifo nosso).

---

<sup>50</sup> Município localizado á 68 Km de distância de Belém.

De acordo com a nota publicada, em 1952 já havia uma aparelhagem no Estado do Pará, além do *Rubi*. Talvez ainda não fossem tantas e nem apresentassem a configuração e a estrutura dos sonoros. No fim dos anos 40, antes do surgimento dos sonoros, as pickapes<sup>51</sup> animavam as festas populares. É somente na década de 1950 que as pickapes se transformam em sonoros, isto é, num sistema de som articulado com unidade de controle centralizada e caixas de som, tendo o “controlista” à frente, manipulando todo o sistema durante as festas.

Com o tempo as aparelhagens passaram a ser conhecidas simplesmente como sonoros. Em geral montadas por pequenos alto-falantes valvulados, com apenas um toca-discos, funcionando com uma agulha descartável, que tinha que ser trocada muitas vezes, os sonoros surge como fruto da iniciativa de alguns curiosos e de simpatizantes pela música e pela eletrônica. Um caso exemplar é o do Sr. Milton Nascimento, construtor e dono do sonoro *Alvi-Azul*. Quando ainda criança, Milton lembra que na década de 50 se interessou pelo funcionamento de equipamentos eletrônicos e em pouco tempo já tinha feito seu primeiro sonoro. Milton se tornou uma figura conhecida no meio das aparelhagens porque além de ter uma das primeiras aparelhagens de Belém, o *Alvi-Azul*, também atuava construindo e consertando as aparelhagens em Belém. No fim dos anos 50 e início dos 60 já existiam na cidade várias aparelhagens em pleno funcionamento: *Rubi*, *Clube do Remo*, *Flamengo*, *Monte Cristo*, *Hércules*, *Alvi-Azul*, *Big-Ben*, *Selma*, *A Voz do Trabalhador*, entre outras. Era um tempo em que os aparelhos podiam ser levados em uma carroça, as quais ainda eram freqüentes pelas ruas de Belém.

---

<sup>51</sup> Também grafado como *pickarpes* ou *pickarpos*, todos derivados do abasileiramento do termo em inglês *pickup*, que significa toca-discos, vitrola. Formada basicamente de um toca-discos à válvula e um projetor sonoro 17, também popularmente conhecido como *boca-de-ferro*.

**FIGURA 4 - Sonoro Monte Cristo.**



FONTE: Arquivo pessoal de Carlos Aguiar.

Longe de pautar o caso paraense por qualquer outro existente, um paralelo interessante pode ser traçado entre o desenvolvimento das *sound-system* jamaicanas e as aparelhagens em Belém. Os sistemas de som jamaicanos foram fundamentais no desenvolvimento do *reggae*. Os gêneros musicais jamaicanos formados nas décadas de 60 devem bastante ao repertório musical executado nos bailes da época: “os bailes servidos por esse tipo de música foram o veículo mais utilizado para o *reggae* na Jamaica, e influenciaram sua música de forma decisiva” (CARDOSO, 1997, p. 53).

Além de ter sido uma manifestação de caráter popular os dois fenômenos têm na figura do DJ um elemento importante. Com muita desenvoltura e carisma, o DJ jamaicano, assim como o chamado locutor em Belém, apresentava *performances* de interação rápida e direta com o público. O ambiente popular onde as festas aconteciam dava uma abertura grande, deixando a espontaneidade tomar conta.

Logo que surgiram as *aparelhagens* em Belém, estas passaram a fazer parte do lazer das camadas populares integrando-se às festas de bailes populares. Atuavam tanto nas gafeiras quanto nas sedes, que podiam ser clubes esportivos ou casas de shows localizadas nos bairros de periferia desta cidade.

**FIGURA 5** - Nome das sedes e datas onde a aparelhagem *Tuxaua* tocou em outubro de 1979.<sup>52</sup>

" O U T U B R O "	
SEXTA	05 -
SABADO	06 - OURO NEGRO
DOMINGO	07 - 15 DE NOVEMBRO
SEXTA	12 - IRIS R. CLUB
SABADO	13 - Norte Brasileiro
DOMINGO	14 - Grêmio Recreativo JUVENTUS
SEXTA	19 -
SABADO	20 - ELIAS - R.C. ALECALA
DOMINGO	21 - ESTRELA F. CLUB
SEXTA	26 -
SABADO	27 - S.B. FERROVIARIA
DOMINGO	28 - JOSE CARLOS

" 1 9 7 9 "

FONTE: Arquivo pessoal de Otoniel Fialho.

Este documento é mais uma comprovação do caráter popular das festas em Belém. Tais sedes eram localizadas em bairros de periferia e representavam o espaço de lazer das camadas populares.

As aparelhagens em Belém tinham uma grande importância cultural, pois atuavam divulgando as novidades musicais do momento. Fosse cantores ou estilos musicais, as aparelhagens eram um poderoso canal de difusão musical, pois se encontravam em contato direto com o público. Uma história relatada pelo Senhor Otoniel pode ilustrar bem a função cultural que as aparelhagens possuíam: na década de 70, a cantora Edna Fagundes, conhecida pelo seu repertório de boleros, veio a Belém divulgar seu disco, pois ficou sabendo que seu LP havia atingido um bom número de vendas na cidade. Acompanhada de um divulgador, a cantora realizava o trabalho de divulgação indo às festas de gafeiras ou em sedes onde de fato estava o público consumidor de sua música e onde tocavam com frequência as aparelhagens. Dessa forma, muitas vezes havia uma aproximação dos cantores e donos de aparelhagens e controlistas. “Recebíamos os discos de vários artistas em primeira mão. Isso

<sup>52</sup> *Ouro Negro* – sede social localizada no bairro de São Braz entre as ruas 25 de setembro e Almirante Barroso.  
*Grupo Esportivo 15 de Novembro* - localizado à Rua Antonio Overdosa, no bairro da Pedreira.  
*Iris Recreativo Club* – localizado à Rua Timbó, no bairro da Pedreira.  
*Norte Brasileiro Esporte Club* – localizado à Rua Alcindo Cacela, no bairro da Cremação, de propriedade do senhor João Coimbra.  
*Grêmio Recreativo Juventus* - localizado à Rua Timbó, no bairro da Pedreira.

*Estrela Futebol Clube* – conhecido como *Estrelinha*, sede social localizada no bairro da Pedreira.

*Sociedade Beneficente Ferroviária* - localizado à Av. Ceará 111, no bairro de São Braz.

José Carlos – há uma hipótese de que se trata do proprietário da gafeira Chapéu de Palha, localizada no bairro da Terra Firme.

era um privilégio para os donos de aparelhagens e controlistas. A gente se sentia orgulhoso, pois éramos os primeiros a ter o disco, muitas vezes antes mesmo das rádios”<sup>53</sup>.

No início da década de 70 este circuito de festas populares se ampliou ao mesmo tempo em que se transformou, pouco a pouco. Nesta época ainda temos uma forte presença das casas chamadas de gafieiras, entretanto, com o surgimento e projeção nacional do movimento musical da jovem guarda, teremos mais um ingrediente engrossando o caldeirão heterogêneo dos bailes belenenses. A seguir expomos uma lista das sedes sociais, bares, clubes e gafieiras mais conhecidas em Belém nas décadas de 50, 60 e 70:

#### **LISTA DE SEDES SOCIAIS, BARES, CLUBES E GAFIEIRAS DE BELÉM**

1. ALIANÇA - gafieira que se localizava no bairro do Jurunas;
2. ASA BRANCA - localizava-se no bairro do Guamá, à Rua Ezequiel Mônica de Matos;
3. ASA VERMELHA – localizava-se no bairro da Marambaia, à Avenida Dalva, propriedade de Pedro Barbeiro;
4. ASSOCIAÇÃO IMPERIAL – sede social localizada no bairro do Jurunas;
5. ASSOCIAÇÃO PEXEIRO - gafieira que se localizava no bairro do Jurunas;
6. BAR SÃO JORGE - localizava-se no bairro da Condor, onde o Mestre Vieira tocou bastante;
7. BATISTÃO;
8. BEIRA-MAR - gafieira que se localizava no bairro da Cremação, à Rua Caripunas com Alcindo Cacela. Segundo o senhor Otoniel, aqui eram comuns brigas e confusões envolvendo marinheiros e militares;
9. BERABINHA - sede de clube localizada no bairro do Telégrafo;
10. BLUE MOON;
11. CAFÉ PARIS;
12. CHANSGRILAR;
13. CHAPÉU DE PALHA – gafieira que se localizava no bairro da Terra Firme, propriedade de um senhor conhecido como Zé Carlos;
14. CLUB SÃO JORGE – localizava-se no bairro do Telégrafo, à Rodovia do SINAP;
15. CLUBE DOS CARROCEIROS - localizava-se no bairro do Guamá;
16. CRISTAL - localizada no bairro da Sacramenta;
17. DANCING - gafieira que se localizava no bairro da Cremação;
18. EMPALA - sede social localizada no bairro de Canudos, propriedade de Silva Rosado;

---

<sup>53</sup> Entrevista realizada com Otoniel Fialho em 04 de abril de 2009.



19. ESTRELA DO NORTE - gafieira bastante tradicional que se localizava no bairro do Guamá, à Rua Ezequiel Mônica de Matos, 44;
20. ESTRELA FUTEBOL CLUBE [ESTRELINHA] - sede social localizada no bairro da Pedreira;
21. ESTRELA NEGRA – gafieira que tocava merengue, localizava-se no bairro do Acampamento ou Sacramento, à Rua Humaitá entre os bairros do Telégrafo e da Pedreira;
22. GAFIEIRA DO G. E. - gafieira localizada no bairro da Pedreira;
23. GRÊMIO SACRAMENTA - sede social localizada no bairro da Sacramento;
24. IMPÉRIO DE SAMBA PEDREIRENSE - localizada no bairro da Pedreira;
25. ITAMARATY- localizava-se no bairro de Canudos, à Rua Segunda de Queluz, tocava *merengue*;
26. JUVENTUS;
27. LIBERTO;
28. O MILIONÁRIO - gafieira que se localizava no bairro do Guamá;
29. OURO NEGRO - sede social de respeito que se localizava no bairro de São Braz, entre as ruas 25 de setembro e Almirante Barroso;
30. PALÁCIO DOS BARES - bar localizado no bairro da Condor onde tocou o cantor cubano Bienvenido Granda;
31. PANTHER ESPORTE CLUB - localizava-se no bairro do Telegrafo, à Rua Senador Lemos;
32. PARAENSE ESPORTE CLUB - localizava-se no bairro do Guamá;
33. PIRATININGA- localizava-se no bairro do Telégrafo, à Rua Coronel Luiz Bentes;
34. PORTELA - gafieira que tocava merengue;
35. SACRAMENTA ESPORTE CLUB - localizava-se no bairro da Sacramento, à Rua Senador Lemos;
36. SANTA ROSA – localiza-se no bairro de Icoaraci;
37. SÃO DOMINGO - sede social localizada no bairro do Jurunas;
38. SÃO JOAQUIM ESPORTE CLUB - localizava-se no bairro da Marambaia, à Avenida Dalva;
39. SÃO MIGUEL - localizava-se no bairro do Jurunas;
40. SEDE 11 BANDEIRINHAS - sede que se localizava no bairro do Guamá, na década de 60, antes da *Estrela do Norte*;
41. SEDE ATALAIA ESPORTE CLUBE – localizava-se no bairro do Atalaia ou atrás do Shopping Castanheira, propriedade de um senhor Jonas;
42. SEDE DO ALEGRIA ESPORTE CLUB - localizava-se no bairro de Fátima, antigo bairro da Matinha, à Rua Marquez de Herval;
43. SEDE DO BANGÚ – localizava-se no bairro de Canudos. Gafieira que tocava merengue;
44. SEDE DO CORINTHIANS PARAENSE – sede localizada no bairro do Guamá, à Rua João de Deus, propriedade de um senhor conhecido como Lourinho que viajava bastante e trazia discos de *merengue*;
45. SEDE DO CRUZEIRO – sede localizada no distrito de Icoaraci<sup>54</sup>;
46. SEDE DO GUAMAENSE - Onde Mestre Vieira tocou;

---

<sup>54</sup> Distrito municipal de Belém.

47. SEDE DO OLARIA ESPORTE CLUB - sede localizada na cidade de Icoaraci;
48. SEDE DO PEDREIRA - sede localizada na cidade de Mosqueiro<sup>55</sup>;
49. SEDE DO PINHEIRENSE ESPORTE CLUB - sede localizada na cidade de Icoaraci;
50. SEDE DO TERRA FIRME - localizada no bairro da Terra Firme;
51. SEDE DO VILA NOVA - localizava-se no bairro da Marambaia, à Vila Nova;
52. SOCIEDADE SÃO PEDRO - localizava-se no bairro do Telégrafo, à Rua Senador Lemos;
53. TERRA FIRME - localizava-se no bairro da Terra Firme;
54. VASCÃO – gafeira que se localizava no bairro da Terra Firme, à Rua São Domingos, propriedade de um senhor já falecido conhecido como Simeão.

Esta lista foi montada com base nos relatos de nossos informantes ao longo da pesquisa. De 53 espaços de festas entre sedes, clubes, bares e gafeiras, a imensa maioria localizava-se em bairros de periferia, confirmando o caráter popular destas festas. Vale mencionar que nem todos esses lugares existem atualmente em Belém. Muitos já não existem e outros foram substituídos por novos espaços surgidos a partir da década de 80. Talvez a constante abertura de novos espaços deva ter levado Antônio Maurício da Costa a defender a idéia de que só no início da década de 80 temos em Belém o embrião do que seriam as festas de brega na era do movimento tecno-brega: “As festas de brega surgiram com sua feição atual a partir dos anos 80 do século XX” (COSTA, 2007, p. 14). Posso concordar em parte com esta datação contida na afirmação de Costa. Observamos no que tange a divulgação de artistas e na difusão de estilos musicais, que as aparelhagens cumprem esse papel desde seu surgimento nas décadas de 50, aumentando a sua atuação neste sentido com o passar dos anos. No tocante à atuação das aparelhagens na formação do gosto musical popular, o movimento atual do tecno-brega é muito mais um *continuum* deste processo iniciado na década de 50.

Cumprir a função de difusão musical e animação das festas com base em novidades exclusivas obrigava os donos de aparelho a adotarem uma postura de constante busca por novidades musicais que pudessem agradar seu público. Dentro deste contexto de disputa pelo apreço do público, as rivalidades se acirravam e havia uma necessidade constante de renovação. Um caso muito interessante e sinalizador desta faceta das aparelhagens é contado pelo Senhor Milton Nascimento:

Aí ele ligava: “Milton, tá chegando um navio aí, te prepara!” Já tinha telefone residencial nessa época. Aí eu já me preparava. “Olha tá aqui”. Aí

---

<sup>55</sup> Distrito municipal de Belém.

teve uma vez que ele trouxe um monte de *merengue*, veio um com nome *merengue* da vaquinha, mas não era *merengue* da vaquinha. Na capa tinha duas vacas dançando, sabe? Aí ninguém quis o disco, até eu não quis, eu fiquei muito puto “eu quero porra de vaca dançando”. Aí o dono do *Flamengo*... Aí se reunia todo mundo, “lá vem o Carlos Aguiar”, todo mundo ficava na porta dele... pra ver quem escolhia melhor, né? Tinha um dono de aparelho que só tem um braço, do *Monte Cristo*: “é cheguei atrasado, eu só tenho um braço”, tirava aquela graça: “É ninguém quer a vaquinha, eu vou pegar a vaquinha” só ela. Levou pra casa dele, ninguém ligou pra isso. No bairro da Pedreira. Aí ele botou no toca disco, botou pra rodar e olhou e disse cha-cha-ra-cha-ra “pô, esse vai ser o *merengue* da vaquinha”, ele que apelidou, não pode outro fazer bafó e dizer, foi ele. Moleque, se tu não tivesses o *merengue* da vaquinha a tua festa não dava ninguém. Que coisa incrível! Aí todo mundo... Tocava aí o pessoal não vinha, nenhum outro. Ninguém tinha, só era ele, só veio um aí todo mundo ficou doido, correram em cima. “Não, não é pra vender é pro meu uso, exclusivo de minha aparelhagem”. Rapaz! Nesse tempo não tinha CD, fita. Esse que é o *merengue* pra fazer festa. Ele imperou mais de ano. E ninguém conseguia outro. Corriam, colocaram o Carlos Aguiar doidinho.<sup>56</sup>

Como percebemos este caso mostra não só a relação do *merengue* com o público das camadas populares paraense, demonstrando como o gosto da população freqüentadora das festas já havia assimilado o ritmo, mas também a relação das aparelhagens com os discos de “música caribenha”, especificamente, até metade da década de 70, com *merengue*, e depois disso com a inserção do que passou a ser chamado de *lambada*, que trataremos posteriormente. Em um depoimento interessante, o Senhor Otoniel Fialho dá uma primeira pista sobre como se dava a relação das aparelhagens com a música de caráter afro-latino-caribenha em Belém: “Os discos de *merengue* vinham de contrabando. Quem trazia bastante era esse... parece que era Clemente o nome dele. Era o dono da aparelhagem *Clube do Remo*. Ele tinha barco, transportava café e trazia carro, até carro eles traziam amarrado no barco”<sup>57</sup>. O depoimento ganha força, pois, parte justamente de uma pessoa muito ligada ao meio das aparelhagens. Outra contribuição importantíssima foi dada por Bento Maravilha, conhecido dono do aparelho *Benson* e amante declarado de *merengue*. Bento, que possui provavelmente o maior acervo de discos de *merengue* em Belém, segundo ele cerca de três mil, fala como adquiria os discos de *merengue* tão inacessíveis à população belenense da época:

E as pessoas traziam discos. O Eurico é um professor da Universidade de Agronomia, o Lourival. Disco que eu falo era vinil. Ao mesmo tempo, paralelo a isso eu ia com o pessoal do diamante, o pessoal das outras aparelhagens comprar disco de contrabando nos navios aqui defronte, que

<sup>56</sup> Entrevista realizada em 18 de maio de 2009.

<sup>57</sup> Entrevista realizada em 04 de abril de 2009.

eram aqueles discos com buraco muito grande no meio, compacto com buraco muito grande que era o disco de *merengue*.<sup>58</sup>

Ao longo dos anos, as aparelhagens pouco a pouco iam construindo seus acervos de LPs e compactos. Com muito esforço, pois a maioria dos discos de *merengue* e *cúmbia*, não eram vendidos nas lojas de Belém. Grandes acervos foram construídos e muitos donos de aparelhagens se tornaram verdadeiros colecionadores de relíquias musicais das décadas de 50, 60 e 70. Como os discos eram raros em Belém, a saída muitas vezes era ir buscá-los fora do Estado como evidenciam os dois relatos abaixo:

SEBASTIÃO - *Clube do Remo* foi um grande aparelho aqui, cada investimento, eles mandavam buscar *merengue* fora nesse tempo [...] parava muito navios aqui no porto e eles, por intermediário de alguém, eles faziam pedidos. Quando eles davam o giro já traziam os pacotes. Eram caixas assim.<sup>59</sup>

ENTREVISTADOR - O Sr. tem uma desconfiança, uma idéia porque o *merengue* ficou tão popularizado aqui em Belém?

SEBASTIÃO - Sabe por que ficou conhecido? O *merengue* é o seguinte. Tinha um cidadão que morreu há uns dois anos atrás, chamado *Lourinho*, que tinha uma sede na João de Deus, ali, [rua do bairro do Guamá] chamada *Corinthians*. *Corinthians* paraense, esse *Corinthians* paraense dele recebia um auxílio do *Corinthians* de São Paulo. Eles mandavam, mandavam um auxílio todo mês pra comprar material. Era uma filial de lá. Então, esse *Lourinho* ele viajava, viajava o mundo todo de navio. O *Lourinho* quando chegava [...] Quando ele vinha de lá ele botava pra tocar num aparelho chamado *Paraense* que ele tinha. Ele tinha a sede e o aparelho chamado *Paraense*. (...) E despertou a idéia daqueles caras de aparelho que era o Milton do *Alvi-Azul*, na época, *Colossal Colômbia*, os aparelhos da época, quando o *Lourinho* chegava eles iam pra casa do *Lourinho* pra escolher os *merengue* bom. Todos eles compravam. [...] Aí depois já começou a chegar os navios que vinham de fora. Aí parava no cais do porto, o cara já ia comprar no navio mesmo. Eles encomendavam já nos navio, aí quando os navios chegavam ao cais do porto os donos de aparelhagem iam comprar direto lá. [...] Inclusive eu, inclusive eu tenho o *merengue* da flauta, quem trouxe foi um marinheiro do Peru [...] Quando os navios chegavam, eles [os marinheiros] iam pra Condor [bairro da periferia de Belém], da Condor direto pra cá.<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> Entrevista realizada em 11 de abril de 2009.

**FIGURA 6** - Parte do acervo da aparelhagem *Tuxaua*.



FONTE: O Autor, 2009.

Outro nome que não poderia ficar fora do painel de aparelhagens é o de Zenildo Fonseca, DJ *Disco de Ouro* do Brasil. Zenildo é dono da aparelhagem *Brazilândia*, a qual herdou de seu pai, Zenon Fonseca. Criada em 1945, por Sr. Zenon Fonseca, o *Brazilândia* surge como uma tentativa de atrair a atenção dos clientes.

**FIGURA 7** - Parte do acervo do *Brazilândia*.



FONTE: O Autor, 2009.

---

<sup>59</sup> Entrevista realizada em 23 de maio de 2009.

<sup>60</sup> Entrevista realizada em 23 de maio de 2009.

O senhor Zenon tinha uma loja de móveis chamada *Brazilândia* e colocou algumas caixas de som na frente da loja para divulgar seus produtos, surgindo a aparelhagem. Um detalhe interessante é o fato de que o Senhor Zenon era marítimo e trabalhava viajando por rotas que passavam pelo Caribe e Estados Unidos:

ENTREVISTADOR - Fale um pouco sobre como essa música do Caribe chegou aqui em Belém.

ZENILDO - Papai conversava com os amigos dele. O pessoal de lá queria música nossa, daqui. Eles trocavam, porque viajava, papai era marinheiro, escorava nesses portos por aí, e lá faziam troca com os discos de lá com os discos daqui. E quando chegou essa música caribenha no Brasil, propriamente dito aqui em Belém, foi o maior sucesso esse tipo de música, que era uma música mais agitada, mais dançante, e o pessoal, estrangeiros que gostavam da música paraense, também eram doido pelos ritmos nossos daqui, era os boleros, as valsas, essas coisas assim que papai levava. E foi daí que veio e que introduziu no Brasil, com essa turma aí levando mercadoria, que ele marinheiro, era da marinha mercante, e... Encostando nesses portos por aí .

ENTREVISTADOR - Fale um pouco mais que importância tem e como é que você vê a presença da música caribenha no Calhambeque da Saudade (nome dado por Zenildo a um projeto de festas no qual as músicas antigas são a tônica)?

ZENILDO - A música caribenha já é um produto bem, bem nosso do Pará, porque nós somos ricos em vários gêneros musicais aqui, porque aqui... Tudo começou quando meu pai... Não vinha esses discos, essas músicas, era um negócio tão difícil. Aí vinha através de navio, que meu pai era marinheiro, alguém trazia, aí vinha surgindo devagarzinho, os *merengues* de lá hehe, nossos irmãozinhos lá do México, lá da outra região da América e também a turma lá das Guianas Francesas, as *lambadas*, e hoje como o Pará é rico em ritmos.<sup>61</sup>

**FIGURA 8** - Pintura feita no muro da casa de Zenildo.



FONTE: O Autor, 2009.

Fica claro que a ação dos trabalhadores marítimos é um dos fatos essenciais para entendermos como a música afro-latino-caribenha é introjetada em Belém. Neste contexto, falaremos de Carlos Aguiar. Além de ser uma figura de extrema importância para a história das aparelhagens em Belém, ainda presente nas lembranças de alguns donos de aparelhos com quem conversei, Carlos Aguiar é dos personagens da história das aparelhagens o que mais contribuiu para a difusão da música afro-latino-caribenha em Belém. Falecido há quatro anos, infelizmente não podemos obter seu relato, no entanto, de forma não menos reveladora, conseguimos uma entrevista com seu filho, Carlos de Aguiar.

Carlos Aguiar era conhecido em sua época como um sujeito ligado à política e à cultura. Getulista fervoroso fundou e presidiu o PTB (Partido Trabalhista Brasileiro) no Pará. Por conta disto, tornou-se conhecido no ambiente político de seu tempo. Em função de sua relação com a política trabalhista fundou o sonoro *A Voz do Trabalhador*, o qual servia como difusor das idéias getulistas tão em voga nos idos de 50 e 60.

Mas é por conta de sua profissão de marítimo que Carlos Aguiar desperta mais interesse aqui. Devido à sua profissão, Carlos passava mais tempo em viagem do que em Belém. Por ter uma aparelhagem e tocar em festas populares, ele começa a trazer discos de *merengue* e de música afro-latino-caribenha que naquele momento do pós-guerra encontrava-se em franca ascensão no mundo ocidental. Isso logo despertou o interesse dos demais donos de aparelhos, fazendo com que Carlos passasse a trazer os discos sob encomenda, tornando-se um dos principais fornecedores de discos caribenhos para as aparelhagens de Belém:

<sup>61</sup> Entrevista realizada em 20 de abril de 2009.

ENTREVISTADOR - O que ele trazia, que tipo de música ele trazia nessa época?

CARLOS - Na época é o que deram o nome de *merengue*. Que era um ritmo acelerado de uma acústica muito pouca... Até mesmo pela tecnologia da época, hoje em dia você faz o que você quiser, se o cantor é ruim você tem recurso pra limpar a voz dele, pra botar grave, pra botar médio. Eram discos que não eram conhecidos mundialmente. Tocava no país de origem, e ele trazia. Trouxe como volto a repetir, tinha a aparelhagem dele. É aquela velha história, primeiro eu depois os amigos. Ele trazia agora *A Voz do Trabalhador* vai tocar, o *Monte Carlos* vai tocar, têm um lançamento. Só que os donos de aparelhagens já não aceitavam mais isso. “Que horas o Aguiar tá chegando?”, “Que horas o navio dele tá aportando?”, “Vai aportar três quatro horas da manhã, onze, meia noite, eu falo pra você”, eles já estavam na porta de casa. Minha mãe tinha que preparar garrafas e garrafas de café, sabe? [...] é aquela história, se eu chegar depois... Porque ele não trazia malote com vinte, com trinta vinis, ele trazia cinco, seis, até então porque era o que a alfândega permitia passar. Aí trazia cinco, seis. Aí se aglomerava aqui na porta. Quando chegavam seis, sete horas da manhã ele já vendeu todos. Então eu vou pra lá esperar... Só faltava na época minha mãe distribuir senha, número 1, número 2, número 3, e quando o velho chegava aqui era uma briga, era uma guerra, mas saudável. “Pô Aguiar, não se esquece de mim”, “Pô Aguiar eu tô aqui desde as 11, são 4 horas da manhã, não dormi”, “Pô minha mulher tá sozinha em casa me dando bronca porque ela fala que eu dou mais atenção à aparelhagem do que a ela”. Aí tinha essa história. Aí ele sentava, “Calma! Vamos pela ordem”, meu pai até pra falar ele era tranqüilo.” “Que isso, não vamos entrar em conflito”. Meu pai era calmo até no falar. Aí quem chegasse aqui pela ordem ele atendia. Agora sim, acabou, acabou,espera! Ele passava... em dozes meses ele passava quatro, três meses em casa. “Você espera até eu ir novamente e trazer.” Aí “quando você vier de lá, você traz a válvula de não sei das quantas”, “você traz uma agulha pra mim não sei das quantas”, “você traz um disco do fulano de tal.” Aí já começou a trazer sob encomenda [...].<sup>62</sup>

Pelo que conferimos até agora a música afro-latino-caribenha encontrou nas festas populares realizadas em Belém um lar aconchegante. Logo que caiu no gosto musical da população, a musicalidade afro-latina passa a compor a paisagem musical de Belém dividindo espaço com outros estilos musicais. É importante ressaltar que esta paisagem, de fato marcada pela diversidade, foi o ambiente fértil e possibilitador das hibridizações musicais da música urbana paraense. Aliado a música de verniz afro-latino-caribenha, a partir da metade da década de 60, assiste-se a explosão da *Jovem Guarda* no Brasil e o surgimento de novos ícones e artistas no cenário musical brasileiro. As aparelhagens puderam colocar lado a lado vários estilos da época e

<sup>62</sup> Entrevista realizada em 27 de julho de 2009.



acreditamos que é nesta variedade da vida musical belenense que podemos encontrar a chave para entender a *guitarrada* de Mestre Vieira.

### 3.3. NOTANDO A PRESENÇA AFRO-LATINO-CARIBENHA

Como já percebido nas seções anteriores, existe uma convergência quanto à presença do *merengue* em terras paraenses. Ficou claro que apesar de toda a diversidade existente nas festas populares, o *merengue* foi enfatizado nos relatos como fonte de certa tradição. Havia um jeito especial de dançar *merengue*, assim como o cultivo da música. De algum modo, isso nos leva a crer em certa predominância deste ritmo, no Estado do Pará.

O fato de que, além do *merengue*, outros gêneros caribenhos como o *calypso*, o *reggae*, o *zouk*, também terem tido penetração na mesma região, torna a busca da explicação para este fenômeno bastante intrigante e motivadora. Pois, diante do caldeirão cheio de ritmos que é o Caribe, da diversidade musical flagrante que esta região apresenta, indagamos: O que deu ao *merengue* esse suposto privilégio no contato com as terras do norte do Brasil? É forçoso, nesse momento, atermos-nos em aspectos que consideramos importantes na história do *merengue*, pois somente seguindo sua linha evolutiva, desde seu nascimento, até sua expansão no século XX, é que poderemos entender o destaque alcançado pelo gênero na região Norte.

O notório caráter transnacional adquirido pelo *merengue* em seu nebuloso e controverso percurso dentro da história caribenha é reforçado ainda mais por conta da sua difusão realizada por inúmeros cantores e músicos. No contexto desta expansão da música afro-latino-caribenha, o acordeonista Angel Vilorio e seu *Conjunto Típico Cibaëño* foram os

responsáveis pela propagação do *merengue* fora da República Dominicana, na década de 50. Alavancados pela gravadora *Ansenia Records* este grupo, que foi sem dúvida o primeiro a obter popularidade fora do país, tinha em sua formação músicos como Luis Quintero e Dioris Valladares. Em 1953, a banda se divide e esses músicos passam a seguir carreira solo, tornando-se ícones do *merengue* (AUSTERLITZ, 1997). Em várias entrevistas realizadas em Belém, estes nomes do *merengue* são freqüentemente citados. Quando pergunto ao Sr. Milton Nascimento, um dos primeiros donos de aparelhagens sonoras em Belém, sobre sua lembrança do *merengue* ele fala “Luiz Quintero, Angel Viloría, Luiz Viloría, Jorge Valadários [...] esses que eram os titulares”<sup>63</sup>

Algumas pessoas do meio musical, antigos donos de aparelhos, assim como músicos, também comentam sobre um ritmo chamado *passaito*. Depois de uma procura fracassada por informações sobre este ritmo, podemos supor que se tratava de um nome criado pelos paraenses. Cantores e grupos como *Trio Renoso*, *Aníbal Velásquez* e *Corraleros de Majaguá*, foram muitas vezes apontados como representantes do *passaito*. Tais artistas são provenientes da Colômbia e se inscrevem na chamada *era de ouro* da história da *cúmbia* colombiana. O que talvez motive a confusão é o fato de que muitos desses grupos também tivessem inserido o *merengue* em seu repertório, gerando uma ambigüidade em sua classificação pelos paraenses do meio musical popular.

O grupo *Corraleros de Majaguá* teve uma projeção imensa a partir da década de 60 e, em Belém, o grupo também ficou muito conhecido. Mesmo vindo da Colômbia e tocando majoritariamente *cúmbias* e *porros*, o grupo em Belém passa a ser relacionado ao *merengue*. Sebastião Souza, dono da famosa gafeira *Estrela do Norte*, relata um episódio sobre o grupo:

Teve um cidadão chamado Clemente que uma vez trouxe à Belém os *Corraleros de Majaguá*, ele tinha uma sede e um aparelho [o aparelho chamava-se *Clube do Remo*]. Então, no aniversário do *Clube do Remo* ele trouxe os *Corraleros de Majaguá*, o conjunto. Nesse dia lá ele fechou o

<sup>63</sup> Entrevista realizada em 18 de maio de 2009.

trânsito, era novidade, o conjunto fazia sucesso na época, negócio de *merengues*.<sup>64</sup>

O fato de que o cenário musical belenense apresenta uma ligação com a música afro-latino-americana, não pode desligar-se do panorama da música mundial da época, cujo desenvolvimento evidencia uma expansão desta música no mundo. Para estudar a música afro-latino-caribenha no Pará, julgo importante entendê-la também (considerando suas particularidades) em seu desenvolvimento e expansão no Brasil.

Se há algo que até hoje pode ter marcado os estudos a respeito do *merengue*, sem dúvida, são os resultados divergentes a que chegaram seus pesquisadores mais conhecidos. Isto atesta a notável capacidade do gênero em suscitar polêmicas. Apesar de todos os entreveros já ocorridos, devemos destacar, para a finalidade deste trabalho, que o principal ponto de discórdia se dá em relação às origens do *merengue* no Caribe e, que é partir de um olhar atento a esse debate que poderemos começar a compreender porque o *merengue* tem a primazia na influência caribenha no Pará.

Nesta discussão, o ponto em comum entre a maioria dos historiadores, é de que as primeiras informações a respeito do *merengue* surgem entre meados da década de 40 e início da década de 50 do século XIX em Santo Domingo, atual República Dominicana. Parece ter sido em 1854, com o artigo de Eugenio Perdomo, publicado no Jornal *El Oasis*, que se falou pela primeira vez em *ritmo caribenho*. O artigo, que o abordava em tom pejorativo, menciona um baile que possuía uma dança dotada de sensualidade imoral, mas que vinha se popularizando cada vez mais nas camadas pobres e negras de Santo Domingo.

Não nos deixando levar por essa aparente concordância, citamos como o conhecido músico dominicano Luis Alberti definiu o *merengue*: “É uma mescla do espanhol e de nossas *tonadas* camponesas do interior” (*apud* FARIAS, 2007). Na visão de Alberti, o *merengue* não apresenta nenhuma origem da cultura negra trazida, pelos africanos à América.

---

<sup>64</sup> Entrevista realizada em 23 de maio de 2009.

Outra tese polêmica é a do folclorista dominicano Fradique Lizardo, na qual defende a idéia de que o baile teria sua origem entre os anos de 1631 e 1700, quando teria chegado à ilha de Santo Domingo, a tribo africana *Bara* (LIZARDO, 1998).

Até o musicólogo cubano Alejo Carpentier não se omitiu sobre caso, apresentando sua própria visão. Carpentier defende que já se conhecia a dança antes da chegada dos "negros franceses", os quais imigrariam para Cuba devido à ação dos movimentos insurrecionais, nos anos de 1790, em Santo Domingo: "porém, [o *merengue*] estava muito confinado nos barracões de escravos, já que só passou a música dansável, depois da imigração dominicana [de 1707]. Na vizinha ilha, em troca, sua presença era tão ativa que poderia se comparar com a contradança" (FARIAS, 2007, s/p.).

Percebemos que a discussão constrói à sua volta um emaranhado de opiniões diversas e antagônicas. Porém, mesmo assim, enxergamos a formação de uma polarização através de dois blocos majoritários que, mesmo superficialmente, podem ser divididos em duas categorias essenciais. Se por um lado existem aqueles que reivindicam a paternidade do gênero para um determinado país caribenho (em geral o país do próprio pesquisador), destacamos também aqueles como Julio Alberto Hernandez que se encontram cansados de não achar respostas plausíveis, abstendo-se de tal luta e resignando-se ao mistério: "a origem do merengue se perde nas brumas do passado" (MATOS, 2007, p. 41).

De outro modo, porém, esse mal-estar que acomete os estudiosos do *merengue* poderia ser entendido como um inconveniente reflexo de seu próprio caráter transnacional. Raros estudos sobre o *merengue* consideram sua dimensão para "além das fronteiras" do ritmo. Os estudos ganhariam mais vida e significado se buscássemos antes uma compreensão mais ampla do seu percurso histórico do que somente supostos dados incontestáveis utilizados como comprovantes de paternidade. O mais seguro afirmar é que o *merengue*, mesmo sendo

---

considerado, nos dias de hoje, a música nacional da República Dominicana é um gênero de origem caribenha que conseguiu ao longo de sua história ser bem acolhido por diversos países da América do Sul e do Caribe.

Entender o *merengue* requer a compreensão da própria expansão que a música afro-latino-caribenha alcança em um período de sua história. Quando o famoso historiador Eric J. Hobsbawn, em seu livro *História Social do Jazz*, afirma: “A música afro-latino-americana é provavelmente a única linguagem musical moderna capaz de competir com o jazz em termos de capacidade de conquistar outras culturas” (HOBSBAWN, 1990, p. 53), percebemos com isso de que se trata de uma música grandiosa, possuidora de uma relevância sem a qual não se entende apenas parcialmente a indústria fonográfica, no período do pós-guerra. Continuando, Hobsbawn menciona que a música afro-espanhola influenciou bastante o *jazz* moderno, grande parte em decorrência da importação de percussionistas e outros músicos cubanos, como por exemplo, o singular Chano Pozo que já tocava com Dizzy Gillespie no álbum *Manteca* (1948).

O comentário de Hobsbawn refere-se ao reflexo do momento de grande expansão vivido pela música afro-latino-caribenha no mundo. Caminhando nesta direção, encontramos um fenômeno musical de fundamental importância: a *salsa*, que inicialmente foi muito mais um movimento de música latino-americana do que um gênero musical característico, pois este termo foi criado quando do processo de difusão da música que vinha dos países caribenhos<sup>65</sup>, uma vez que a indústria fonográfica norte-americana dos anos 70 sentiu que seria mais eficaz, do ponto de vista comercial, referir-se a essa música por uma só palavra.

Como uma mescla da música cubana e caribenha, a *salsa* relaciona-se à história da indústria cultural norte-americana revelando sobremaneira o papel da música nas sociedades contemporâneas. Uma das perguntas que surgiu na pesquisa realizada em nossa monografia de graduação, *História Social da Salsa*, foi como uma nação de posição hegemônica no capitalismo atual, possuindo uma economia sólida e com um alto grau de desenvolvimento, pode não só absorver uma transformação na sua cultura musical, mas também se utilizar disso promovendo o fomento de uma produção que já nasce como produto de uma sociedade de consumo? Tendo como pano de fundo os processos migratórios que remontam à primeira metade do século XX,

---

<sup>65</sup> Apesar de não nos ater até aqui nos gêneros do *caribbean west-indies*, como o *reggae*, o *calypso*, o *steel drum*, outros gêneros caribenhos também tiveram uma expansão notável pelo mundo. O *reggae* alcançou um espaço significativo no mercado fonográfico europeu (principalmente o inglês), influenciando alguns compositores e bandas do recente *movimento punk* inglês como a cantora *Patti Smith* e a banda *The Clash* que introduziu o balanço jamaicano nos três acordes básicos da música *punk* nos discos *London Calling* e *Sandinista*.

a *salsa* surgirá como o resultado das diferentes culturas caribenhas presentes na cidade de Nova York. Nos anos 60, o selo *Fania Records* se consolida em Nova York e expande seus mercados em Porto Rico, Panamá e Venezuela. Encabeçando o movimento, músicos caribenhos ou filhos de migrantes caribenhos, agitaram a cena musical da cidade de Nova York: “A Fania tornou-se conhecida como a ‘Motown Latina’, lançou sucessos que iam direto do estúdio para as paradas de toda América Latina” (STEWART, 1999, p. 61). Entre os músicos ligados a gravadora estavam nomes como *Johnny Pacheco* - como maestro, *Ray Barreto* - tumbadora, *Larry Willie Colón* - trombone e cantores como *Pete El Conde Rodríguez*, *Cheo Feliciano*, *Adalberto Santiago*, *Hector Lavoe*, *Ismael Miranda*, *Santos Colón*, entre outros.

Na esteira deste processo de expansão da música latino-caribenha, o Brasil, que então vivia seu apogeu da mídia radiofônica, conhecida como *era de ouro do rádio*, vai sentir ressoar esse novo ingrediente latino no seu território. Sem dúvida que a ação das rádios brasileiras, passando a inserir em sua programação o repertório das grandes orquestras de *Xavier Cugat* e *Glenn Miller* contribui de forma crucial para a difusão da música latina no país aumentando a diversidade de estilos e possibilitando hibridizações musicais posteriores. Hermano Viana também percebe essa diversidade de estilos dentro da programação da rádio no Brasil: “até bem recentemente os grupos musicais não se especializavam num ritmo único. As orquestras que tocavam ao vivo na Rádio Nacional até os anos 50 executavam sambas ao lado de mambos ou boleros” (VIANA, 2002, p. 50).

Ao mostrar a existência de ritmos como *polca-habanera*, *polca-lundu*, *polca-chula*, assim como *valsas*, *quadrilhas*, *schottisches*, *mazurcas* e *habaneras*, Hermano Viana esclarece que a música popular brasileira ligada ao carnaval sempre apresentou uma diversidade crescente a partir das primeiras décadas do século XX: “Essa diversidade internacional da música popular carnavalesca continuou a imperar por décadas até o samba se consolidar como ritmo do carnaval por excelência” (VIANA, 2002, p. 49). De tão evidente, ao ponto de parecer redundante, percebe-se que poucos são os contextos urbanos onde podemos falar de música popular brasileira sem considerar um ambiente marcado pela pluralidade de gêneros musicais. E a rádio teve certamente um papel fundamental.

Quando o tema da “integração nacional”, através da criação de um sentimento de identidade brasileira, passou a ser uma das prioridades na agenda governamental, o rádio em geral e a *Rádio Nacional*, em particular, ganharam relevância e desempenharam um papel muito importante no processo. Fundada em 1936 pela empresa holandesa *Philips*, a *Rádio Nacional* acabou sendo encampada pelo Estado, em 1940. No entanto, ao contrário de outras emissoras estatais, sua equipe artística e executiva não foi substituída por burocratas simpáticos ao regime. Sua programação, mesmo não sendo completamente livre de certas interferências e

controle do Estado, não parecia seguir uma rígida orientação deste. Mesmo estando ligada ao Estado, a *Rádio Nacional* também se manteve vinculada ao mercado publicitário e suas campanhas, tornando-se altamente lucrativa e fazendo de sua programação uma referência para o resto do país<sup>66</sup>. No que se refere à música, não será exagero dizer que o samba carioca tornou-se um ritmo “nacional” graças em grande parte à sua difusão por meio das ondas da *Rádio Nacional*. Foi nessa poderosa emissora que, durante o ano de 1947, foi transmitido o programa *Nas Asas de um Clipper*. Esse programa era transmitido às sextas-feiras, às 21h30min, com meia hora de duração, ocupando, portanto, o horário nobre da programação. Assim como outros programas do período, era realizado ao vivo com uma orquestra – *Típica Corrientes* – associada ao maestro argentino Eduardo Patané, mas com a regência de um dos mais importantes maestros da *Rádio Nacional*, Radamés Gnattali. O pesquisador Theophilo Augusto Pinto atualmente debruça-se sobre a música no rádio brasileiro no pós-guerra. Em um estudo feito sobre o repertório musical presente na programação do *Nas asas de um Clipper*, Theophilo, constata:

Da série de programas disponível para a escuta, tomou-se para análise aqueles dedicados a Cuba. Houve duas séries com seis programas cada para essa finalidade. Dos doze programas possíveis foram ouvidos oito, cada um contendo entre seis a oito músicas. Foram executadas, nesses programas 54 músicas, a maioria apenas uma vez, pois foram executadas 49 composições distintas. Desse total, 33 foram cantadas em espanhol, 17 em português (incluindo-se aqui músicas de origem caribenha como “Babalu”, de Lecuona e uma com trechos em portunhol, “Tico-tico na rumba”). Quatro outras peças eram instrumentais. Note-se, portanto, que as composições em espanhol aparecem em número praticamente dobrado que as canções em português, dando um caráter “latino” ao programa (PINTO, 2007 s/p.).

Para Theophilo, no entanto, essa latinidade demonstrava-se por demais distante da pluralidade da música latino-caribenha, além de que os músicos brasileiros interpretavam a seu próprio modo esta música. O que se tinha como referência de latinidade estava mais ou menos relacionado com o repertório das grandes orquestras tais como às de *Xavier Cugat* e *Glenn Miller*. Esse apelo à latinidade, porém, não deixou de formar ídolos.

De um modo geral, com raras exceções, a maioria dessas composições era interpretada por apenas dois cantores: os brasileiros Ruy Rey e Nuno Roland, especializados nesse tipo de música. Uma figura emblemática, que se confunde ao mesmo tempo com a história da música latino-caribenha no Brasil e com a

---

<sup>66</sup> Sobre a *Rádio Nacional* no contexto da radiofonia brasileira ver FERRARETO, 2001 e TINHORÃO, 1978. Para uma história da emissora mais específica ver SAROLDI & MOREIRA, 2005. Sobre a *Rádio Nacional* no

*Rádio Nacional*, é Ruy Rey. O Brasil tinha de fato seu próprio *Rei do Mambo à la Perez Prado*, o rumbeiro Ruy Rey, que através de sua história nos permite conhecer a importância da *Rádio Nacional* para a chegada da música latina no Brasil.

Ruy Rei começou cantando no conjunto dos irmãos *Copia*, em São Paulo. No início da década de 1940, trabalhou na *Rádio Tupi* de São Paulo, no *Cabaré OK* e na *Orquestra de J. França*. Em 1944, foi para o Rio de Janeiro, onde passou a atuar na *Rádio Nacional*. Em 1946 gravou seu primeiro disco na *Continental*. A carreira de Ruy sempre se pautou pela referência primordial da música afro-latino-caribenha.

Gravou *boleros* como "Nadie" de Agustín Lara e "No mientas" de Sila Gusmão, *rumba* como "Ana Martín", de sua autoria em parceria com o maestro Sebastião Cirino. Gravou também a *guaracha* "Hechicera", de sua parceria com Rutinaldo, assim como *cha-cha-cha* e *porros*. Ruy Rey agarrou a música afro-latina e fez desta um ponto central de sua carreira. Em 1948, organizou uma orquestra conhecida como *Ruy Rey e sua Orquestra*, cuja marca principal eram os ritmos do repertório latino-americanos da época. Participou dos filmes "Carnaval no fogo" (1950), "Aviso aos navegantes" (1950) e "O petróleo é nosso" (1954) de Watson Macedo. Durante esta década, teve intensa participação no cinema brasileiro atuando como cantor, como líder de orquestra e até como ator. Em 1951, acompanhou com sua orquestra a cantora Emilinha Borba na gravação da *rumba* "Dançando a rumba", de Airton Amorim e Mário Meneses.

A música latino-caribenha foi tão forte nos anos 50 que Tom e Vinícius lançaram a música-de-protesto "Só danço Samba", onde declaravam guerra à hegemonia do *calypso* ao *cha-cha-cha*. Num conjunto de crônicas lançadas no calor deste momento, Vinícius de Moraes comenta a presença da música de verniz latino-caribenha:

A bolerização, como diria Machado de Assis, é geral. Abre-se o rádio e lá vem o nostálgico ritmo-de-bacia (bacia pélvica, bem entendido...) que para mim, que já tenho andado muito por essas Américas, não me é estranho; lembro-me de tê-lo ouvido no México, por exemplo, de onde não sei se é oriundo, mas onde tem privilégios certos de nacionalidade. Não haja dúvida, os ritmos ouvidos são do melhor bolero: tristezas mil nos bares do Brasil [...] mas a verdade, se me permitem um aparte, é que estão xaviercugando a música popular brasileira. Será isso uma das muitas formas de escapismo de uma sociedade doente e entediada a essa realidade saudável e dionisíaca que é sempre a marca da boa música popular? Evidentemente. A música com saúde passou a constituir um elemento "onésimo" no ambiente escuro e enfumaçado das boates pequenas (MORAES, 2008, p. 51-52).



O poeta e compositor Ruy Barata certamente não teria uma opinião tão pessimista em relação à música latino-caribenha de Xavier Cugat. Ao contrário, foi exatamente na figura do maestro Cugat que Ruy acha um dos elementos para simbolizar sua *paraensidade*. Em um diálogo imaginário entre os dois grandes poetas, Ruy poderia resmungar, com razão, que talvez o imponente samba carioca, forjado como símbolo nacional mediante um projeto de política cultural autoritário, seja mais distante da realidade Amazônica do que a sonoridade latino-caribenha passou a ser, e que a música brasileira poderia ser algo bem mais amplo que o samba<sup>67</sup>. De qualquer maneira, esse debate nunca chegou a ocorrer, muito embora os discursos de defesa da música brasileira estivessem à flor da pele.

Na própria época do *Nas asas de um Clipper* essa resistência partiu de um dos mais importantes radialistas brasileiros da época, Almirante, promoveu um programa para defesa da “autêntica” música popular brasileira. Almirante trouxe Pixinguinha e o Regional de Benedito Lacerda e chamou o programa de *O pessoal da Velha Guarda*, transmitido pela rádio *Tupi* do Rio de Janeiro. Nele, Almirante acreditava estar fazendo um importante papel para a “defesa de tudo o que é legitimamente brasileiro e, embora não citasse o *Nas Asas de um Clipper* nominalmente, queixava-se de *boleros* e *rumbas* executados no rádio brasileiro como se representassem uma ameaça.

No contexto desta época, os ideais nacionais estavam na ordem do dia. O fato de que tanto a direita quanto a esquerda aderiu à defesa de uma nacionalidade, criava em torno da idéia da identidade nacional um ideal inquestionável. Desde a década de 1930 pelo menos, compositores como Lamartine Babo e Noel Rosa, dentre outros, produziram composições onde se via a preocupação com a crescente influência estrangeira na música popular brasileira<sup>68</sup>, como “Canção pra inglês ver” e “Não tem tradução”, dentre outras. Carmen Miranda, por exemplo, era muito criticada pelo uso comercial de uma imagem caricatural de uma latinidade sem lugar definido e por isso, falsa.

---

<sup>67</sup> Vicente Salles mostra que o *batuque* de base negra praticado no Pará gerou variantes diferentes no Estado: *samba batido*, *samba-batucado*, *samba caboclo*, *samba-de-cacete*, *samba-de-terreiro* (2004, p. 216-217).

<sup>68</sup> Nas décadas de 50 e 60 essa influência parece se confirmar cada vez mais e a música popular urbana desenvolve-se assimilando outras fontes musicais. No que tange a latinidade temos *Os Mutantes* que divertiam com a *rumba*. Os *Novos Baianos* em seu primeiro disco apresentam uma orquestração de *Big Band* para “Outro Mambo, Outro Mundo”. O revolucionário álbum “Tropicália” foi recheado por *mambos* como “Três Caravelas” e “Lindonéia”. João Gilberto não foi diferente: o primeiro disco de *bossa nova*, o 78 RPM *Chega de Saudade* tinha a música “Bim Bom”, que embora a letra afirme que “é só isso meu baião”, todos percebemos ser composta num ritmo então chamado de *beguine*.

No quadro político, onde muitos países latino-americanos encontravam-se imersos em regimes políticos centralizadores, buscava-se aproximar-se da música popular e do cinema com o intuito de usá-los como ferramenta para forjar uma integração e uma identidade nacionais. Esse período corresponde à passagem do cinema mudo ao sonoro. Era tempo da rainha do *mambo* e da *rumba*, Ninón Sevilla, a lenda viva dos antológicos melodramas de cabaré com música do cinema mexicano dos anos 40 e 50, que chegou a filmar no Brasil, em 1959, *Carnaval de Fogo*, tornando-se figura popularíssima, lotando teatros e *night-clubs* do Rio e São Paulo, onde uma fiel legião de fãs a aplaudiam.

Demonstrando incrível capacidade adaptação esta musicalidade afro-latino-caribenha desemboca em um processo de transformação da dança de salão no Brasil. Como salientou Ana Maria de São José (2005), a partir dos anos de 1930, desenvolveu-se um novo processo de transformação da cultura, contribuindo e influenciando novamente a coreografia do samba de salão, com a incorporação de outros gêneros de dança que eram cultivados na cidade do Rio de Janeiro como a *valsas*, a *polca*, a *rumba* etc. Depois de sua consolidação e popularização enquanto gênero de dança a partir de 1940, a dança do samba de salão, teve seu auge, firmando-se e desde então, apresentando-se como uma tradição nos salões de dança carioca. Com relação ao samba dançado a partir dos anos de 1940, encontramos algumas definições. Para Fornaciari:

É uma dança maneirosa e elegante, a coreografia de passos simples, executados sem complicações, se caracteriza pela graça do requebrado e pelos requintes do bamboleio. A influência negra é marcante. Tem mesclado elementos de diferentes danças, como seja, o fox e a rumba. Observa-se a influência da rumba nos relatos de Alvarenga (1960), Esta modalidade do samba carioca que constitui hoje o tipo característico e principal da dança brasileira de salão. Dança-se aos pares enlaçados. Até bem pouco tempo sua coreografia assemelhava-se ao tipo polido do maxixe. Com a invasão da rumba, o samba de salão adquiriu um feitio coreográfico que é uma pura adaptação aguada dessa dança cubana (1945, p. 55-56).

Neste cenário de influência da música latino-caribenha, as orquestras que se destacavam bastante eram as de Glenn Müller, Tom Dorsey, Xavier Cugat, etc. Com o tempo as orquestras brasileiras passaram a utilizar instrumentos do *jazz* tais como trombones, trompetes e clarinetas e conseqüentemente foram feitas adaptações aos arranjos modernos. Segundo Jota Efegê (1974), em 1930,

as orquestras das gafeiras eram chamadas de *jazz* e tocavam diversos estilos musicais como *sambas*, *maxixes*, *fox-blues*, *valsas*, dentre outros. O historiador Milton Moura também descreve praticamente o mesmo, ocorrido em Salvador das décadas de 40:

[...] a partir dos anos 1940, a mundialização da música caribenha. A referência mais importante deste processo é a explosão do seu sucesso na Broadway, em Nova Iorque, durante a II Guerra Mundial. Assim, as referências de *música norte-americana* passavam a ser, em Salvador, tanto o *jazz* quanto os ritmos caribenhos. Note-se que o termo norte-americano *jazz* foi aliterado para o termo que se popularizou na Bahia – *jaze* – muitas vezes com a mesma grafia de *jazz*, como o denominador comum de uma pequena banda com instrumentos correspondentes a uma orquestra de jazz: teclados, contrabaixo, guitarra e bateria. Foi então, através dos circuitos norte-americanos de produção e divulgação, que a música *latina* – quase sempre cubana ou mexicana – passou a ser divulgada na Bahia (2009, s/p.).

Em Belém esses fenômenos da modernidade brasileira possuem correspondências diretas na vida cultural da cidade. De forma impressionantemente semelhante, em Belém também haviam os famosos conjuntos chamados “*jaze*”, com a pronúncia abasileirada assim como em Salvador. Tais conjuntos eram conhecidos como animadores de festas e bailes na capital e no interior do Estado nas décadas de 30, 40, 50 e 60:

A nossa família da parte do papai todos eram músicos, meus tios, meus primos, eram todinhos, da parte da mamãe nenhum [...] tocava tudo que era tipo de instrumento, agora, mas era a parte de cordas, agora a parte da mamãe não. Agora da parte do papai era, papai era músico! [...] ele tocava em conjunto, naquele tempo era *jazzi* que chamavam. [...] Mas aqui a gente chama *jaze* lá é *jazz*. O *jazzi* era... Porque aqui eles não chamam *jazz* é *jaze* [...]. Então o *jaze* que chamavam era assim, então não tinha nada eletrônico, era banjo, era rabecão, mas não tinha nada elétrico. Quando não era rabecão era a tuba. [...] aquilo tocava em festas que o salão era quase como daqui para aquela outra rua. Não tinha nada elétrico e o pessoal dançava. Agora tinha o piston, tinha o sax e o trombone. Isso era infalível! Cantor não tinha que não adiantava, que não tinha microfone. Agora tinha o banjo, a bateria, o pandeiro e o bongô. Era isso que era. A maioria das festas que gente tocava no interior não tinha luz elétrica era lumiada com lamparina.<sup>69</sup>

Em Belém, mesmo nos ambientes populares onde o samba ganhava crescente apoio das massas, encontramos indícios de que neste “popular” havia espaço para os conjuntos de *jaze*. O jornal *O Estado do Pará*,

---

<sup>69</sup> Entrevista realizada com o Sr. Solano em 03 de junho de 2009.

em sua edição de 05.02.1936, trouxe uma nota sobre a escola de samba jurunense<sup>70</sup> o *Rancho não posso em amofiná*. O que chama atenção é a presença do “harmonioso jazz” do grupo *Los Creôlos*:

Este simpaticizado Rancho Carnavalesco, que tanto brilhou no carnaval que passou, levará a efeito no dia 13.02.36 o seu “assustado” nos salões da Sociedade Beneficente 20 de Março, sob o som do harmonioso jazz “Los Creôlos”. Para esta noitada a diretoria reservou várias surpresas (sic) para cavalheiros e senhoritas e, assim, como no intervalo fará uma demonstração da sua escola de samba, composta de 40 senhoritas e 40 rapazes que executarão sambas genuinamente paraenses (MANITO, 2000, p. 31).

Infelizmente, não existem estudos sobre os chamados grupos de *jaze* no Pará. Não se sabe até que ponto este “harmonioso jazz” tinha alguma relação musical com o jazz estadunidense. No depoimento de Solano parece que não se tocava a música americana e sim um repertório mais próximo ao *samba* e ao *choro* da época. De qualquer forma, não deixa de ser interessante que um formato de conjunto caracterizado por instrumentos como banjo, rabecão, tuba, piston, sax e trombone, cuja designação tem como referência a música norte-americana tenha existido nos interiores do Pará e participado ativamente do lazer das camadas populares e médias de Belém e do interior<sup>71</sup>. Como ilustração, temos o caso do famoso cantor paraense Pinduca<sup>72</sup>, que após sua transferência de Igarapé-Miri para Abaetetuba<sup>73</sup>, integrou-se a um grupo musical denominado *Jazz Brasil*. Em Belém, anos depois, Pinduca também montou uma *Orquestra Internacional*. Por razões que desconhecemos a referida “orquestra” desfez-se e Pinduca teria aproveitado alguns de seus músicos para trabalharem com ele (*O Liberal*, 21.05.1978).

A presença das *big-bands* e orquestras nacionais tiveram em Belém um ilustre representante. Trata-se do maestro Orlando Pereira, cuja fama e memória se mantêm por meio de seu conjunto *Orlando Pereira*, administrado hoje pelo seu filho. Orlando Pereira encarnava o *band-leader* no Pará e à frente de seu conjunto tocava músicas afro-caribenhas através da influência que esta música teve na música americana.

<sup>70</sup> Escola de samba Jurunense, por estar localizada no bairro do Jurunas, em Belém-Pará.

<sup>71</sup> Um estudo valioso sobre a presença das bandas de música no interior do Pará foi feito por Vicente Salles: *Sociedade de Euterpes: AS Bandas de Música no Grão-Pará* (SALLES, 1985).

<sup>72</sup> Cantor e compositor paraense, responsável pela difusão do carimbó fora do Pará.

<sup>73</sup> Dois municípios localizados no interior do Estado do Pará.

**FIGURA 9** - Orlando Pereira e seu conjunto.



FONTE: PINTO (2008, p. 195).

Paulo Pereira, filho de Orlando e atual dono da banda, afirma que a orquestra de seu pai costumava tocar gêneros como bolero, merengue e a cúmbia.

O bolero e o merengue aqui no Pará eram muito intensos. Para se ter uma idéia: o merengue, o bolero e a cúmbia são músicas naturais para nós. É como se esses ritmos tivessem nascidos aqui no Pará. Papai [Orlando Pereira] tinha muitos LPs dessas músicas. Ele ouvia e depois colocava as partituras. Nos anos 1950 e 1960, as orquestras faziam grandes sucessos em bailes de gafieira, sobretudo nas casas noturnas da periferia. Lembro que papai dizia que existia uma casa chamada Jurunas Imperial. Eram bailes tradicionais na cidade e em todos os bairros. E as orquestras tocavam em bailes todos os dias. Quando era o final de semana, eles tocavam pela manhã e nas matinês (SILVA, 2006, p 39).

Outro fragmento revelador de alguma musicalidade latino-caribenha em Belém encontra-se no livro de Lúcio Flávio Pinto. O ano é 1945, e parecia haver muita diversão no *Cassino Marajó*, ao som do cantor mexicano Juan Daniel:

Não muito distante dali, já estava funcionando a pleno vapor o Cassino Marajó. Apresentavam, em janeiro, duas atrações internacionais: Juan Daniel, “o cantor de las Américas”, “celebrado cantor mexicano, criador de

harmoniosas canções típicas e que vem precedido de um renome justificado”, e Maria Monterrey, “a salerosa bailarina argentina, sem rival na majestosa arte da dança e que sabe arrancar da assistência os mais vivos e entusiásticos aplausos pela originalidade do seu bailado, na interpretação dos compositores da música hispano-americana” (PINTO, 2008, p. 15).

#### [...] Dança

A sucursal do Pará do Automóvel Clube de Brasil comunicava ao distinto quadro social que no dia 4 de fevereiro realizaria o 1º Concurso de Chá-Chá-Chá de Belém. A festa começaria às 21 horas. A consumação mínima era de 500 cruzeiros. Ah, sim, para os desavisados: Chá-Chá-Chá era uma dança da moda (PINTO, 2008, p. 108).

No texto acima Lúcio Flávio Pinto afirma ser o *chá-chá-chá* uma dança da moda. Talvez nesse período houvesse uma divulgação maior na cidade, ainda que na Belém das décadas de 30 e 40 houvesse uma vida cultural na proporção de uma cidade pequena e afastada de centros mais efervescentes como Rio de Janeiro e São Paulo. Os teatros e cinemas tiveram uma importância considerável na composição do lazer urbano da pacata Belém. Num tempo em que inexistia a televisão, os cinemas em Belém eram a grande opção de lazer, especialmente no período das festas do *Círio de Nazaré*<sup>74</sup>. Os cinemas neste período se transformavam em teatros de variedades. Apresentando inúmeras atrações para o público curioso de Belém, artistas consagrados nacionalmente como Orlando Silva, Emilinha Borba, Vicente Celestino, entre outros, marcavam presença neste período.

No bairro da Cidade Velha, das décadas de 40 e 50, tínhamos os cinemas *Universal* e o *Guarani*; no da Campina, o *Palácio* e o *Olímpia*; no bairro de Nazaré o *Iracema*, o *Poeira*, o *Moderno* e o *Ópera*. Quase chegando ao bairro de São Braz existia o *Cinema Popular* e mais adiante o *Independência*. No bairro da Pedreira existia o *Rex* e o *Cine Arte*, na Praça Brasil o *São João* e, assim por diante, como conta em seu melhor estilo memorialístico, o escritor e compositor Alfredo Oliveira (OLIVEIRA, 1999, p. 108). A seguir, um cartaz sobre uma apresentação da Mata Hari “rumbeira de estilo próprio”:

---

<sup>74</sup> O Círio de Nazaré é a festa religiosa em devoção a Nossa Senhora de Nazaré. Trata-se da maior manifestação religiosa Católica do Mundo e uma das mais tradicionais também, sendo celebrada desde [1793](#), na cidade de [Belém do Pará](#). É celebrada anualmente no segundo domingo de outubro.

**TEATRO COLISEU**  
**LARGO DE NAZARÉ**  
Sensacional Temporada da Empresa  
**Dr. Kardo Ali Khan**  
**Hoje e Domingo, Vespéral às 16 horas**

Preço único — Cr\$ 20,00  
À noite: Espetáculos a começar às 19,30 horas



A misteriosa mme Selma  
A dupla Noemia Noemi e Nazaré e Aparecida  
Um espetáculo de família para as famílias de Belém



Conchita Luna, satanaz em corpo de mulher

**CARMEM COSTA**  
**Estrela da Rádio, Televisão e Cinema**  
**GENÉSIO ARRUDA**  
E sua Banda>Show  
Espetáculo maluco de gargalhadas loucas

JATOBA — "O mago da Sanfona"  
NOEMIA NOEMI — "Sapateadora e Cantora".  
NAZARETH APARECIDA — "Garota que canta e encanta".  
NOEMI — "A Garota Prodígio".  
GENÉSIO JUNIOR — "O Maestro precoce".  
GERALDO ARRUDA — "O Gigante d o baixo tuba".  
MATA HARI — "Rumbeira de estilo próprio".  
A MISTERIOSA MME. SELMA — "A Grande Sexto-Serdívia".  
CONCHITA LUNA — Bailarina — Satanaz em corpo de mulher".  
O MAGO DO "GIPSON".  
HODEVAH SOUZA — Presente do Rio de Janeiro para Belém.  
E o célebre Dr. KARDO ALI KHAN — "O swengali do século XX".  
O jornal "Ultima Hora", do Rio escreveu:  
"DR. KARDO, O MAIOR HIPNOTIZADOR DOS ULTIMOS TEMPOS".  
O homem da memória sobrenatural  
Hipnotismo — Sapateado — Danças — Rumbas — Comichidade  
**UMA NOITE ALEGRE**

FONTE: Pinto (2008, p. 163). **FIGURA 10** – Cartaz.

Na seção anterior vimos como o *merengue* encontrou em Belém uma casa acolhedora, marcando a paisagem sócio-musical da cidade. Mesmo assim, notamos que os estudos culturais sobre a região amazônica nunca deram a devida importância à presença da música afro-latino-caribenha no Estado do Pará. No entanto, quem se lança na busca por informações mais esclarecedoras percebe que, no bojo das reflexões feitas sobre a cultura paraense, encontramos algumas declarações importantes, indicadoras de que os fenômenos não passaram inteiramente despercebidos por alguns intelectuais e artistas da região. Como principais exemplos, temos os comentários feitos pelo poeta e pesquisador João de Jesus Paes Loureiro e pelo poeta Rui Barata. Comentando o dinamismo da cultura amazônica, Paes Loureiro menciona no seu livro, *Inventário Cultural da Amazônia*:

O rádio transistorizado foi o veículo das primeiras grandes transformações da produção e gosto na cultura amazônica. Não só porque a programação radiofônica não incorporava, a não ser em raros programas, a realidade cultural da região, como porque, no interior da Amazônia, ouviam-se mais as emissoras estrangeiras, principalmente do Caribe, do que as regionais. Claro

que pela presença da cultura negra na base da transformação do povo brasileiro, o terreno era fértil a essa assimilação. A merengueização do Carimbó e do Siriá, e a invenção da Lambada, são exemplos expressivos disso (LOUREIRO, 1989, p. 2).

Os comentários acima se revestem de grande importância, não apenas por constatarem a presença da “música caribenha” no Pará, mas porque apresentam outros pontos em comum dentro do amálgama de fatores que envolvem a questão. A primeira consonância encontrada nos dois discursos diz respeito à importância que o rádio teve no processo de formação do gosto musical paraense.

Parece que, quando nos debruçamos sobre o caso da “música caribenha” no Pará, fica claro que o rádio, por seu grande poder de alcance, foi o veículo de comunicação de massa que mais possibilitou o contato da região norte com outras fontes culturais. Este poderoso meio técnico moderno, inventado em 1866 por Roberto Landell de Moura (1861-1928) e popularizado no mundo a partir dos anos vinte, manteve com a música popular do século XX uma relação de grande proximidade, afetando consideravelmente o povo com sua função social. Com a ajuda do gramofone, o rádio conseguiu romper a barreira corporal da comunicação musical, levando a música ao alcance de grandes contingentes humano:

No Pará o rádio chega nos últimos anos da década de vinte, graças ao pioneirismo da Rádio Clube que, em 22 de abril de 1928, começava a tirar a região do isolamento. A iniciativa de Roberto Camelier, Eriberto Pio e Edgard Proença fez com que a rádio Clube fosse a primeira emissora do Norte e a quarta do Brasil (FARIAS, 2007, s/p.).

Apesar disso, ainda que a iniciativa individual destes jovens desbravadores desse o *status* vanguardista ao Pará, devemos doravante ressaltar que o desenvolvimento do rádio na região, assim como as mudanças propiciadas por este, também foram marcados pelas dificuldades que as dimensões continentais do Brasil sempre apresentaram. Isolado, o Pará,



apresentava um descompasso ante a evolução sócio-econômica do restante do país, um distanciamento que só foi atenuado com as políticas de integração dos militares nas décadas seguintes. O aparelho receptor era importado e custava muito caro, de modo que o poder aquisitivo da humilde população paraense era limitado e incapaz de constituir um grande mercado consumidor de aparelhos de rádios nesse momento inicial. Os usuários do rádio eram raríssimos na capital e quase inexistentes no interior. Vale mencionar que a luz elétrica só começaria a chegar a algumas regiões do interior em meados da década de 60. Por isso, a grande maioria dos aparelhos utilizados pela população interiorana, até esse momento, era à pilha ou à bateria. Mesmo assim, a então chamada *PRC-5* (primeiro nome da *Rádio Clube*), com seu programa *Mensageiro para o interior*, cumpriu um papel importante, tirando do total isolamento boa parte da população interiorana.

No entanto, o rádio que era usado quase que somente para conectar o interior à cidade, a partir da década de 40, passa também a figurar como um grande meio de entretenimento e lazer para os amazônidas. Tal mudança ocorre rapidamente, pois o rádio paraense que funcionava inicialmente de forma amadora e sem interesses comerciais, logo abandona essa fase, se profissionalizando. Como as programações passaram a ser mais elaboradas e organizadas, os ouvintes que antes só utilizavam o rádio como meio de comunicação com a cidade, agora cresciam em número de usuários e passavam a apreciar a programação musical radialística. Podemos considerar o rádio como o principal agente de transformação da produção e dos gostos culturais na Amazônia. Ainda que inexistisse uma indústria musical e cultural forte, o rádio em Belém acaba exercendo uma influência na cultura da cidade por promover a cultura de um modo geral. Como lembra Manito (2000), a *Rádio Clube* esteve muito próxima dos acontecimentos culturais e do carnaval durante um período da história de Belém. Na década de 50 o auditório da rádio *PRC-5* localizava-se no

popular bairro do Jurunas. Em seu livro *Ritmos e Cantares*, Alfredo Oliveira também menciona a importância da rádio em Belém:

O rádio participava da vida social a que ele também se acostumou. A PRC-5 Rádio Clube do Pará, uma das mais antigas emissoras do país converteu-se, entre nós, numa necessidade cotidiana. Era tão importante como ler diariamente a Folha do Norte, o nosso maior jornal, ou ir ao Ver-o-Peso, a feira tradicional da cidade (OLIVEIRA, 1999, p. 143).

Esta importância do rádio talvez seja um dos motivos pelo qual em nossa pesquisa de campo tenhamos ouvido falar da hipótese de que o rádio seria um grande elo entre o Caribe musical e o Pará. No período da pesquisa de campo em Belém, algumas pessoas, e não só os entrevistados, levantavam o fato de que para o usuário do rádio naquela época, principalmente a população do interior do Estado, a opção pelas rádios caribenhas era uma alternativa ante a dificuldade em ouvir as rádios do sudeste brasileiro. Em depoimento interessante, Bento Maravilha expõe em que circunstância começou a ouvir *merengue* pela primeira vez:

ENTREVISTADOR - Você veio pra cá ainda criança, com seus pais?

BENTO MARAVILHA - É, oito anos. Viemos pra cá. Meu pai era um comerciante lá no Amapá, resolveu vir pro Pará. Foi um batalhador e ficou fazendo a linha Macapá - Belém num barco que ele tinha chamado *Redentor Segundo* e era uma espécie de *regatão* que levava as coisas daqui, por exemplo, levava espelho, levava corte costura, levava pra trocar pelo óleo da seringa, leite da seringa, aí voltava carregado com a copala. Copala naquela época não era ferro era uma espécie de entreposto da borracha da seringa e por causa desta relação de estar no barco com meu pai eu ouvia muita rádio caribenha e, a partir daí, veio minha relação desde criança com o *merengue*, com as *rumbas*, com o *mambo*.<sup>75</sup>

O fenômeno radiofônico na amazônia relaciona-se a presença de emissoras estrangeiras que operavam em ondas curtas, sobretudo a Rádio Havana Cuba, a rádio norte-americana Voz da América e a rádio

---

<sup>75</sup> Entrevista realizada em 11 de abril de 2009.

progresso. A partir disso comecei a considerar esse fator geográfico umas das hipóteses para a vinda desta música ao Pará. Um dos fatores que aumentavam a plausibilidade desta hipótese era a importância que o rádio teve a partir de 1930, na República Dominicana. Nesse momento da história dominicana os veículos de comunicação de massa assumiram um importante papel na política cultural do ditador Rafael Trujillo, tornando-se responsável pela grande propagação do *merengue*. As gravações de *merengue* chegavam a ocupar quase todo o espaço da programação musical. Desde a época de Frank Hatton<sup>76</sup>, Guerreiro, e Manuel Emilio Nanita<sup>77</sup>, os quais tiveram uma atuação formidável, ampliando o sistema nacional de telecomunicações, os veículos de comunicação vinham passando por um crescente processo de modernização e desenvolvimento.<sup>78</sup>

No entanto, esta idéia não pode ser mais do que uma hipótese ainda não comprovada. Certamente que essa suspeita merece mais investigação. Uma boa pesquisa começaria pelo acervo de disco da *Rádio Clube*. O acervo que até 1984, ano de mudança de endereço da rádio, contava com 22 mil discos, lamentavelmente resume-se hoje a dois mil. Todo o resto foi perdido, não se sabe exatamente como.

Em uma entrevista com o radialista paraense Waldir Araújo, ele falou sobre o poder de alcance da *Rádio Clube*, assim como comenta o fato de que existiam muitos paraenses morando nas Guianas e que sintonizavam a frequência da rádio:

[...] a *Rádio Cube* sempre teve uma projeção muito grande. A sintonia da *Rádio Cube* era muito grande. Aí pra Guiana pra Guiana francesa, Paramaribo por ali assim, a sintonia da *Rádio Cube* era muito grande e muitos paraenses moravam pra lá na Guiana Francesa [...] e acompanhavam a *Rádio Cube* e ela sempre trabalhou com duas ondas. A média e a tropical. A tropical é a segunda faixa que jogava pra fora e a média aqui mais sintonizando na capital. E eles lá sintonizavam bastante, porque tinha muito paraense nessa região aí.<sup>79</sup>

<sup>76</sup> Frank Hatton Guerrero, engenheiro que na década de 20, como Presidente da Rádio Clube de Santos Domingos construiu um pequeno transmissor de Amplitude Modulada (AM) inaugurando o primeiro sinal de transmissão do país.

<sup>77</sup> Manuel Emilio Nanita foi o gestor da Rádio oficial HIX, criada em 1928 pelo então Presidente Horácio Vasquez. Nanita ampliou bastante o sistema nacional de telecomunicações, tornando a República Dominicana um dos primeiros países da América Latina a incorporar a radiodifusão internacional.

<sup>78</sup> Gradativamente, novas rádios surgiam, trazendo consigo, além de inovações tecnológicas, o aumento do poder de alcance das frequências radiofônicas. Algumas rádios se destacaram bastante nessa época, citamos aqui, como exemplo, as três principais: a *HILS*, fundada em 1932, na cidade de Porto Prata pelo Sr. Sarnelly; a *HIN*, conhecida como "La Voz del Partido Dominicano", fundada em 1935; e, finalmente, a famosa "La Voz del Yuna", que após ter sido fundada em 1942, por José Arismendi Trujillo Molina, torna-se, em 1947, a rádio estatal "La Voz Dominicana" (VERAS, 2007, s/p.).

<sup>79</sup> Entrevista realizada em 16 de março de 2009.

**FIGURA 11** - Waldir Araújo e seu acervo de discos de vinil.



FONTE: O Autor, 2009.

No livro *Ligo o rádio para sonhar*, de Ruth Vieira e Fátima Gonçalves, também encontramos um registro sobre o alcance da *Rádio Clube*. Uma matéria divulgada no jornal *A Província do Pará*, de 31.01.1954 trazia a seguinte manchete “A rádio Marajoara ouvida à altura de Barbados, 1.010 milhas distante de Belém” (VIEIRA, GONÇALVES, 2003, p. 100).

Bento Maravilha, dono do maior acervo de discos de *merengue* em Belém, fala sobre como o *merengue* começou difundir-se através das rádios:

*A Rádio Clube* tinha um cara chamado Jaci Duarte e outra pessoa chamada J. Mininéia que passou a tocar *merengue*. Aí as aparelhagens já tocavam. [...] Já depois de algum tempo o Paulo Ronaldo, um cara que fazia um programa

na *Marajoara* [emissora de rádio], “Patrulha da cidade”, e aí tocava um disco de *merengues* e como eu tinha alguns *merengues* eu levava pra ele. Ele passou a popularizar esses *merengues*. Mas *merengue* assim Luiz Calaf, Diores Valadares, vai dizendo aí, Perez Prado, *mambo*, *rumba*, tinha *mambo rumba*, disco de *twist*<sup>80</sup>.

Com isso, vemos que apesar da hipótese das frequências longas como um possível canal de entrada da música latino-caribenha em Belém ainda requerer confirmação, a maior contribuição dada pelo rádio em Belém na difusão da música latino-caribenha se dá pela ação de alguns de seus radialistas paraenses como Paulo Ronaldo e especialmente Haroldo Caraciolo. Sujeito carismático e muito talentoso com o microfone na mão, Haroldo Caraciolo é certamente um personagem importante na história da música latino-caribenha nesta cidade. Haroldo tinha uma relação próxima com o circuito de festas populares em Belém, tendo sido locutor da aparelhagem *Tuxaua* de Otoniel Fialho. Além de boêmio nato, era admirador e simpatizante do *merengue* e da música que vinha das Antilhas, música esta que ele vai ajudar a difundir sob o nome de *lambada* (a ser abordada posteriormente). Haroldo tornou-se conhecido por eleger o *merengue* como trilha sonora principal de seus programas na *Rádio Clube*.

---

<sup>80</sup> Entrevista realizada em 11 de abril de 2009.

## 4. CRÍTICA DA DESRAZÃO RIZOMÁTICA: POR UM NOVO HIBRIDISMO MUSICAL

### 4.1. A IDENTIDADE REGIONAL NO PARÁ

Devido ao parco material bibliográfico existente sobre o tema, fez-se necessário visitar o *Acervo Vicente Salles* em Belém do Pará. Um dos resultados valiosos adquiridos nesta busca são duas cartas escritas pelo historiador paraense ao amigo e renomado pesquisador José Ramos Tinhorão, mencionado anteriormente.

No conteúdo da correspondência, longe de encontrarmos assuntos prosaicos e de cunho meramente pessoal, constatamos um mútuo interesse pela relação cultural entre o Caribe e a região norte, mais especificamente o Estado do Pará. Em uma passagem muito interessante Salles pergunta se a presença de músicos populares pode ser manipulada pelo “apetite” da indústria e da mídia.

É possível pensar numa expropriação da cultura popular confinada na sociedade de classes às camadas ditas inferiores? Neste caso, músicos do tipo Pinduca, Cupijó, Vieira e tantos outros ligados àquelas camadas, ou “raízes”, são projetados nas camadas médias para satisfazer os apetites da indústria e da mídia, que os manipulam até a formação, no seu meio, de representantes próprios? Estamos diante da geocultura, que explicaria o imperialismo cultural, será?

Salles considera a possibilidade de que os artistas populares sejam acometidos pelo processo de imperialismo cultural. Na introdução do capítulo “Gêneros nacionalizados”, Tinhorão desenvolve uma idéia que poderia bem servir como uma possível resposta para Salles:

Em termos de criação de novos gêneros de música popular, existem duas formas de influência a explicar a maior ou menor semelhança de um estilo com o equivalente de outro país: a imposição do modelo de cima para baixo, de fora para dentro, através da massificação do som pelos meios de comunicação, e a aceitação natural do gênero estrangeiro pela semelhança das características culturais dos dois povos envolvidos no processo (TINHORÃO, 1991, p. 271).

Se no primeiro caso Tinhorão identifica um claro processo de invasão e violência cultural, no segundo exemplifica o caso da *guarânia* e da *lambada* como “os mais claros exemplos do segundo tipo de influência” (TINHORÃO, 1991, p. 271).

A constituição da música popular urbana engendrou uma discussão acerca da validade das novas faces que gêneros como *carimbó* ganhariam no ambiente urbano. Original ou não original? Autêntico ou inautêntico? Tais perguntas são típicas na reflexão sobre este processo.

A criação do discurso regionalista em Belém remonta a década de 60 e tem nas figuras de Adelfermo Mattos e Maria Brígido seus principais representantes. Os dois folcloristas sintetizam no Pará o sentimento de exaltação nacional (regional, local), encontrado na base do pensamento folclórico, que serviu tanto para reforçar as diretrizes políticas do momento histórico quanto para respaldar a assimilação do *carimbó*, em Belém. Sustentamos a idéia da existência de uma relação entre as iniciativas dos folcloristas e a do ideário da *Ditadura Militar*, traduzida no significativo apoio governamental recebido por grupos folclóricos, como por exemplo, o *Grupo Folclórico do Pará*, pertencente ao *Colégio Estadual Augusto Meira* e dirigido pelo Professor Adelfermo Mattos

Segundo Paulo Murilo Guerreiro (1997), em sua dissertação de mestrado, o discurso ideológico que cria as noções de identidade regional por meio do *carimbó* partem, da iniciativa e influência, primeiramente do governo de Getúlio Vargas e mais tarde a partir da década de 60 dos governos militares durante a ditadura. Diz ele:

O ideário nacional oficial da década de 1970 – Ditadura Militar –, retransmitido a regiões como Belém, nos revela o interesse estatal no que diz respeito aos valores eleitos para garantir a segurança e a integração nacionais. A construção da identidade nacional através do folclore está relacionada a um determinado modelo a ser seguido e respeitado por todos, paradoxalmente sua representatividade não prescinde dos aspectos culturais típicos de cada região, o que, no caso do Brasil, se torna mais que relevante, dado o fator miscigenatório de sua colonização. (GUERREIRO: 1997)

Percebe-se a complementaridade entre o pensamento de Maria Brígido e Adelfermo Mattos e as citadas correntes regionalistas/nacionalistas. Na década de 1970, Mattos e Brígido atuaram junto à *Comissão Paraense de Folclore*, que, por sua vez, se encontrava atrelada à *Comissão Nacional de Folclore*, ambas acolhidas pelo Estado e pela Federação, respectivamente. Havia a intenção de atribuir ao *carimbó* o *status* de manifestação de identidade do “povo” paraense. Vejamos uma nota de jornal da época:

A Secretaria de Desportos, Cultura e Turismo e a Comissão Paraense de Folclore, organizaram na noite de ontem, na Praça da República, uma apresentação de *carimbó* denominada “Três Horas de Carimbó”, com a

participação de dois conjuntos folclóricos da cidade de Marapanim. Perante uma boa assistência, a apresentação desses conjuntos foi sucesso. Esta apresentação fez parte do programa elaborado pela Secretaria de Desportos, Cultura e Turismo do Estado, em comemoração à passagem, hoje, do “Dia Nacional do Folclore” (A PROVÍNCIA DO PARÁ, 22.08.1976).

Os discursos de identidade regional através da música e em consonância com as diretrizes políticas do Estado exerceram influência em outros Estados também. Para ficar apenas com um exemplo pensemos na figura pictórica de Ariano Suassuna. No contexto da *Ditadura Militar*, Ariano Suassuna passa pelo *Conselho Federal de Cultura* em 1967, pelo *Departamento de Extensão Cultural* (DEC) da *Universidade Federal de Pernambuco* em 1969, pela *Secretaria de Educação e Cultura* de Recife em 1975 e, mais recentemente pela *Secretaria de Estado da Cultura* de Pernambuco entre 1994 e 1998.

A política cultural de Suassuna ancorava-se na concepção do *Movimento Armorial* inaugurado em 1970. O princípio geral do movimento era a criação de uma arte fundamentada nas raízes culturais populares sertanejas que fizesse frente ao constante apelo de compositores e artistas às influências estrangeiras que eram vistas por exercer influência negativa na identidade nacional. Para Suassuna a *Arte Armorial* era o protótipo de arte nacional autêntica que deveria ser construída tendo “como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos ‘folhetos’ do *Romanceiro Popular do Nordeste* [Literatura de Cordel], com a música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus ‘cantantes’” (SUASSUNA, 1977, p. 39).

O movimento tinha uma orientação de privilegiar os instrumentos musicais mais próximos do contexto sertanejo nordestino. A concepção de tradição de Suassuna limita-se a pensar o híbrido como uma seqüência, tornando este híbrido em um corpo cristalizado e fixo de significados. O pesquisador Herom Vargas faz uma descrição interessante desta proposta:

A proposta de Arte Armorial consta de uma redoma, no âmbito erudito, de elementos artístico-culturais (musicais, visuais, orais, plásticos e simbólicos) mantidos quase inertes no sertão árido do Nordeste, ao sabor da história, provenientes da Península Ibérica, com as influências cristãs e mouras, e das culturas indígenas. Segundo esse movimento, os aspectos que se mantiveram - alguns instrumentos, certos tipos de canto, estruturas poéticas e musicais, a iconografia dos brasões etc. - são tidos como mananciais de origem e definidores de uma essência da arte brasileira, espécie de símbolo cultural, uma vez que são traços profundos (cravados no sertão nordestino) e longínquos (no tempo e no espaço) do que primeiro se sintetizou em terras brasileiras (VARGAS, 2007, p. 38).

Nesta perspectiva reservatorial a cultura é entendida fora da história e possuidora de aspectos singulares desenvolvidos em um ambiente geográfico distanciado da modernidade ocidental. Encontra um paralelo disso, na visão da poética do imaginário concebida pelo poeta e crítico cultural paraense João de Jesus Paes Loureiro. A despeito da validade de seu trabalho nesta obra, ressalto aqui apenas a presença destas



concepções sobre a cultura amazônica, cuja reincidência ajuda a ilustrar uma faceta do pensamento sobre a cultura e realidade amazônica:

O estudo visa apreender *características básicas* dessa cultura antes que o processo de ocupação e desenvolvimento, na forma como vem ocorrendo na região, provoque alterações que resultem em perda ou subordinação completa dessa *original expressão cultural* e da experiência humana aí acumulada (LOUREIRO, 2000, p. 44).

Até este ponto captamos uma visão ancorada em pressupostos do que a literatura de estudos culturais vem chamando de essencialismo. Cultivando uma noção de pureza e autenticidades da cultura, o essencialismo ganha ares de altruísmo salvacionista. Não é a toa que encontramos em tais circunstâncias a evocação de “defesa” e “proteção”. O que chama atenção em Paes Loureiro é que logo após esta consideração ele tece uma ressalva contraditória: “A idéia não é a de fazer deste estudo uma expressão etnocentrista de uma determinada cultura, nem de exaltar a excelência de uma cultura que, supostamente, deveria permanecer imobilizada no tempo” (LOUREIRO, 2000, p. 45). O fato de que se considera a cultura amazônica dotada de uma originalidade, possuidora de “características básicas” e de ao mesmo tempo demonstrar preocupação com alterações promovidas pela ocupação (invasão) desta cultura, é um forte indício do essencialismo. Neste caso temos um essencialismo que têm do outro lado da moeda o quê se convencionou chamar a partir do pós-guerra como *imperialismo cultural*. Para Paes Loureiro, portanto, a cultura amazônica não precisa ser necessariamente imutável e cristalizada, podendo até apresentar mudanças, desde que estas não aconteçam pela via da modernização capitalista. Ao mencionar a ocupação e o desenvolvimento da região, Paes Loureiro refere-se à penetração do grande capital representado pelos grandes projetos econômicos nacionais e internacionais que chegam com mais força na região após os anos 50 impondo uma modernização forçada e autoritária à região.

Se pensarmos em termos *deleuzianos* considerando o intermezzo e o híbrido em vez do binarismo apresentado na dicotomia dentro (cultura amazônica) *versus* fora (capitalismo, modernização), a noção de “características básicas originais” não teria sentido. O rizoma não tem início nem fim, pois nega a idéia de um *uno* gerativo.

O que inviabiliza o projeto de Deleuze da liquefação total destes critérios gerativos é exatamente a constituição contraditória e dinâmica da realidade. O essencialismo se agarra em tensões e conflitos localizados nos interstícios, na fricção formadora da realidade. Se há permanência dos discursos essencialistas, que arrogam o dever à defesa da cultura de um dado grupo em relação ao outro, isso se dá não por mero reflexo etnocêntrico entre as culturas e suas diferenças, mas porque a diferença se construiu de forma hierarquizada, marcada pela tensão, conflito, dominação, no conjunto do processo histórico moderno. É a própria existência de um

capitalismo avançado e um atrasado dividindo o centro e a periferia mundial, que sustenta, em última instância, os estranhamentos e conflitos da cultura. Em escala nacional esse capitalismo atrasado e dependente também apresenta desenvolvimentos díspares entre as regiões do país.

Se mantivermos a sugestão implícita em Paes Loureiro, perguntas cruciais emergem: Nos termos implícitos de uma mudança cultural longe dos desdobramentos da modernidade, como poderia existir tal possibilidade de mudança e alteração na cultura já que a região portadora desta cultura encontra-se integrada - ainda que de forma especialmente parcial - na modernidade capitalista? Em que perspectivas pensaríamos em modificações e alterações culturais isolando a região, entendendo-a como um local apartado das forças sociais dominantes que se impõem crescentemente, expandindo mercados e fazendo das tradições culturais novas mercadorias? Como pensar a tradição em um mundo de transformações constantes, onde a cultura já nasce como mercadoria agindo no seio da lógica econômica capitalista?

Propondo uma saída para tais questionamentos, defendemos que em primeiro lugar, a condição para alterações culturais legítimas na cultura amazônica esteja na própria superação do capitalismo. É só aceitando de forma acrítica a expansão do império do capital no mundo, que ignoramos seus efeitos na esfera cultural. Para um fenômeno de expansão global como apresentado no desenvolvimento do capitalismo (hoje apenas 10 % do globo não se integra na economia de mercado), a ferramenta teórica que o considere em sua totalidade revela-se mais apropriada. Longe do fragmentarismo triunfante das atuais ciências humanas assoladas por interpretações pós-modernas, é no escopo teórico marxista que encontramos essa valiosa ferramenta para a compreensão e superação das contradições sócio-culturais da atualidade. Antes de constituírem fragmentos isolados e indeterminados, deslocados da totalidade, as autonomias e particularidades culturais são partes ligadas dialeticamente entre si e a um todo. Portanto, é tendo como referência o dinamismo contraditório do capitalismo global que se deve travar a crítica da cultura contemporânea e não isolando-a ingenuamente por meio de argumentações afetadas de fragmentarismo. Não há cultura no mundo imune à ação do capital e de sua lógica<sup>81</sup> e não é a magnitude e grandeza da floresta amazônica que neutralizará seus desdobramentos. O fato de a região Amazônica possuir uma singularidade cultural matizada em uma noção de espaço e tempo diferenciada não a retira da marcha da história nem nos habilita pensar em uma história isolada da região desligada da totalidade, que hoje atende por nome de globalização.

---

<sup>81</sup> Dois casos são representantes sintomáticos deste processo. O primeiro pode ser visto no relato que o pesquisador Marc-Antoine Camp faz no artigo “Quem tem autorização para cantar o cântico ritual?” (CAMP, 2008, p.76-89). O segundo é discutido por Steven Feld em outro texto chamado “Uma doce Cantiga de Ninar para a ‘World Music’” (FELD, 2006, p. 9-38).

Não adianta tentar esquecê-la ou optar pela indiferença. A totalidade não nos esquece e sempre dá as caras. O fenômeno da cultura desencantada, aquela que surge do *regatão* cultural ocorrido dentro do espaço urbano nas sociedades urbanas dos países de capitalismo atrasado demanda uma compreensão dos seus produtos culturais descontextualizados e híbridos. Não há como nos furtarmos ao debate sobre as formas de produção cultural contemporâneas, ditas pós-modernas, quando se está há muito imerso num modo de vida ditado pelo capital moderno.

Reivindicar uma tradição pura e essencial fundada em uma idealização idílica, desconsiderando sua relação com a lógica do capital a qual tudo incorpora a sua lógica de produção de mercadorias e consumo, nos retira de uma só vez, a compreensão ampla dos processos culturais e alimenta um hibridismo igualmente equivocado e ingênuo. Na falta da compreensão da totalidade, o hibridismo ganha espaço tornando-se perigosamente a grande lupa escapatória das contradições em nível das transformações culturais.

Por sua vez, o problema da noção de imperialismo cultural, muito presente na literatura crítica da América Latina, se dá pela dicotomia rígida criada entre o de “fora” (invasor, dominante) *versus* o de “dentro” (invadido, dominado). O que esse esquema rígido não capta são as mediações existentes na autonomia com que os processos culturais são construídos. O que chega de fora nem sempre corresponde a uma força cultural dominante, estranha e desconexa, instalada sob processos de imposição pelo movimento de fora para dentro. Desta forma, excluem-se possibilidades de pensar a base cultural com alguma autonomia relativa. Muitas perguntas ficam sem respostas 1) teria a cultura de base negra, indígena contribuído de alguma forma para a assimilação dos gêneros *caribenhos* no Norte do Brasil? 2) O desenvolvimento híbrido de gêneros como *carimbó* ou *guitarrada* não podem ser entendidos como um processo de re-significação e tradução das informações musicais oriundas do Caribe muito mais do que por uma via imposta autoritariamente por interesses comerciais?

Em muitos casos o “fora” é absorvido mediante relações de convergências culturais entre as culturas envolvidas no contato. Neste sentido é que o conceito de hibridismo pode ajudar a compreender estes processos de culturas contemporâneas. De outro modo, os produtos híbridos, se existem e devem ser considerados, não gozam da indeterminação social dada pelos seus apologistas costumeiros. Usado de forma descontextualizada e a-histórica, isolado de suas determinações circundantes, o objeto híbrido também conduz à cegueira da relação entre a cultura e a vida social.

A leitura crítica de Roberto Schwarz (2001) em seu conhecido ensaio “Nacional por Subtração” fornece articulações interessantes entre luta de classes, exclusão social e importação de idéias. Schwarz derruba

com maestria um dos textos fundadores de nosso nacionalismo cultural, o artigo de Sylvio Romero, criticando a importação de idéias, a macaqueação de instituições européias em terras nacionais. Schwarz lerá a contrapelo e retirará todas as camadas ideológicas desse verdadeiro *tropos* do pensamento social brasileiro que é a dicotomia do nacional X estrangeiro, do autêntico X postiço.

Para Schwarz não é o fato de importarmos liberalismo, casacos, chocolates, remédios e leis e as guitarras que nos dá a sensação de inadequação. O exotismo da importação de idéias, mercadorias e instituições se dá pelo fato de apenas uma minoria consumi-la, em detrimento de uma grande maioria excluída, dando ao liberalismo, a casaca e as luvas de pelica um ar de "idéia fora do lugar". Por serem cercadas por um mar de miséria e dificuldades materiais, essas idéias e instituições pareceriam exóticas e deslocadas. Para Schwarz, o problema não é a macaqueação por parte dos brasileiros, mas o fato de apenas uma elite entrar em contato com a modernidade. A profunda desigualdade social seria a mola propulsora dessa sensação de estranheza que assombra o pensamento social brasileiro. A seguir, veremos como no caso da obra de Mestre Vieira a presença da guitarra – supostamente um artigo de consumo cultural das classes médias brasileiras- integra um gênero musical das camadas populares.

Amparados pela proposta de política cultural dos governos militares na década de 60 e 70 o pensamento folclorista em Belém, assim como a visão de arte nacional do *Movimento Armorial* sintetizam os ideais da consciência nacional-popular. Devemos observar, no entanto, que os discursos reducionistas, baseados na defesa aguerrida de noções nacionalistas e regionalistas, não são de modo algum apanágio das estratégias estatais de uso da cultura como instrumento político-ideológico. Lamentavelmente, o caráter retrógrado da esquerda brasileira se expressa visivelmente frente às contradições da realidade cultural brasileira daquela época. De um modo geral o projeto nacional do Estado tinha adesão da esquerda brasileira até que na década de 60 o advento do golpe e o consequente acirramento das disputas políticas fizeram com que as propostas de cultura fossem forjadas dentro de um quadro social marcado pela agudização das contradições sociais. Como expressão disso temos as posições tomadas pelos CPC's da UNE. A chamada "cultura de partido" era um projeto político-cultural construído pelos intelectuais do *Partido Comunista Brasileiro*. Para Antonio Rubim esta tendência na esquerda se manifesta na década de 50 considerando que:

O surrealismo, abstracionismo e outras experimentações da pintura moderna; o dodecafonismo em música; o subjetivismo e o intimismo em literatura, etc.; todos eles sob o rótulo geral de formalistas são constante e violentamente atacados e considerados decadentes, podres, cosmopolitas, antinacionais, antipopulares, produtos ideológicos de uma burguesia em crise terminal (RUBIM, 1995, p. 104).

Os reflexos da concepção de cultura popular e de arte popular criada pelos intelectuais ligados ao partido comunista e que mais tarde desembocariam nos princípios norteadores dos CPC's da UNE ressoam no Pará através da militância política, artística e cultural da cidade. Alfredo Oliveira, médico, escritor e compositor paraense, ex-membro militante do partido comunista, fala como a esquerda brasileira adere à idéia de luta pelo projeto nacionalista.

O slogan “fora da arte política não há arte popular” viria marcar as ações do CPC's da UNE em uma forte instrumentalização da arte popular. O popular aqui é entendido apenas no que tange sua face política, que por sua vez era determinada pela própria esquerda. Tudo que estivesse fora do que se entendia como político estava automaticamente desclassificado como popular. Desta forma, portanto, podemos pensar que a aversão criada à guitarra elétrica, justificava-se pelo seu caráter político enquanto símbolo de uma cultura imperialista. Desta forma inviabilizava-se pensar o popular a partir deste instrumento musical. Uma das manifestações mais reveladoras de interpretações do popular se encontra na famigerada passeata contra a guitarra elétrica.

No ano de 1967 a contradição político-musical entre parte dos compositores da *MPB* e o movimento da *Jovem Guarda* acirrou-se através de dois episódios marcantes: “A passeata contra a guitarra elétrica” e o “Manifesto do iê-iê-iê” contra a onda de inveja.

A passeata aconteceu no mês de julho daquele ano e foi organizada pela *TV Record* em conjunto com músicos e compositores da “Música Popular Brasileira”. O objetivo era promover o programa *Frente Única da MPB* e fazer frente às tendências alienadas que existiam naquele momento (*Jovem guarda*, *Bossa nova*, e depois o *Tropicalismo*). A passeata partiu do *Largo de São Francisco*, no Rio de Janeiro e dentre a multidão que acompanhou estavam nomes como Edu Lobo, Geraldo Vandré, Elis Regina, Jair Rodrigues, Gilberto Gil e o grupo MPB-4. Para difundir a mensagem do ideário nacional-popular a passeata contou com a estrutura de caminhonetes, carros de som, cartazes, alto-falantes e bandas de música. Vale citar uma estrofe do *Hino da Frente Única*, cantado na ocasião pelo público e pelos artistas: “Moçada querida/ cantar é a pedida/ cantando a canção da pátria querida/ cantando o que é nosso/com o coração” (MELO, 2007, p. 53).

Tendo se formado dentro do campo de influência de tais tendências do pensamento social no Brasil, Salles revela em sua carta à Tinhorão, como a categoria *popular* é associada à tradição criada no seio das camadas populares urbanas - em geral, de formação étnica negra ou mestiça. Porém, o estilo da *guitarrada* se

impõe como problema à esta visão na medida em que surge no seio das camadas populares e tem sua autenticidade justamente assentada em um instrumento musical estrangeiro, norte-americano.

Mestre Vieira, além de ser um artista oriundo das camadas populares, em um ambiente quase rural na cidade de Barcarena, produziu uma música que passou a ser consumida pela camada popular da cidade de Belém. Chegando a alcançar 300 mil cópias em número de vendas com o LP *Lambadas das Quebradas* - volume 2, Mestre Vieira se consolida com apelo muito maior entre os estratos populares do que nos estratos médios. A *guitarrada* de Vieira nos mostra um *popular* mais heterogêneo e amplo do que algumas interpretações simplistas poderiam supor. Na categoria *popular* participam agora elementos (a guitarra) que poderiam ser considerados impuros ou estranhos ameaçando a autenticidade e pureza da “música popular brasileira”.

#### 4.2. Caminhando para uma musicologia dialética

Neste início de século XXI, quem se propõe a estudar a cultura, quase que inevitavelmente, se depara com o conceito de hibridismo. Na onda dos estudos culturais, o debate sobre cultura em nosso tempo pretende se debruçar sobre o que se considera uma nova forma de manifestação dos fenômenos culturais no mundo contemporâneo. Nesse sentido, de acordo com Canclini:

Assim como não funciona a oposição abrupta entre o tradicional e o moderno, tampouco, o culto, o popular e o massivo, estão onde nos habituamos em encontrá-los. É necessário desconstruir essa divisão em três pisos, essa concepção construída de mundo e de cultura e averiguar se sua hibridação pode acontecer com as ferramentas das disciplinas que os estudam em separados (CANCLINI, 2000, p. 53).

Com o hibridismo temos um dilema: ou estamos diante de apenas mais um novo significante, que se remete a significados já conhecidos - *sincretismo*, *mestiçagem*, *miscigenação* - ou o conceito tem profundidade em nos ajudar a entender a cultura em nosso tempo sob ângulos realmente frutíferos.

O termo hibridismo parece mesmo estar em voga na literatura de estudos culturais e de identidade, podendo ser encontrado muito facilmente em estudos interdisciplinares. Sua aparição entusiasmada traz a reboque outro conceito de destaque nas reflexões sobre música e cultura: o rizoma. Importado da botânica, o conceito de rizoma protagoniza algumas cenas na afetação dramática da filosofia de Giles Deleuze e Felix Guatari. A noção rizomática de viés pós-estruturalista contida nestes autores junta-se ao hibridismo formando uma das linhas de frente mais requisitadas pelas análises de cultura e música na atualidade. A lenda rezada em templos acadêmicos de nossa era pós-muro diz mais ou menos o seguinte: Os fenômenos culturais no capitalismo tardio criam objetos híbridos que são entendidos satisfatoriamente por uma análise rizomática. Para a

nova configuração da cultura no mundo pós-colonial demanda-se, portanto, uma nova forma de compreensão e novos suportes teóricos em substituição daqueles que vigoravam em torno de oposições estanques.

A etnomusicologia e os estudos em música no Brasil já esboçam um acolhimento dessa tendência pelo menos desde a década de 90. Autores como Hermano Viana - *O mistério do samba* (1995); Goly Guerreiro - *A trama dos Tambores* (2000); Carlos Sandroni - *Feitiço Decente* (2001) são exemplos disso. O trabalho mais recente nesta perspectiva é *Hibridismos Musicais de Chico Science & Nação Zumbi* (2007), de Herom Vargas.

A literatura acadêmica concentrada nas áreas de estudos culturais erige o conceito de hibridismo e de análise rizomática como um instrumento teórico fundamental para a compreensão das novas formas e configurações culturais no mundo globalizado. No momento atual destaca-se o fato de que passamos por um período de intensa hibridização cultural.

Porém, antes que esta euforia nos coloque em um beco sem saída, faremos um esforço em submeter estas ferramentas teóricas a uma crítica e teremos essa oportunidade através de análises da cultura e da música. Acredito que proporcional à frequência de sua acolhida pelas ciências humanas, está o desafio em saber se estes conceitos e análises são mais do que uma mera junção de novas palavras e se contêm mesmo substância teórica capaz de captar esse novo momento cultural. Esta empresa possui uma dimensão política clara que se torna tanto mais árdua quanto necessária quando consideramos que a modernidade nos pressiona à permanência de um projeto de vida social e cultural deveras suspeito, o qual na defesa reacionária de muitos, não apresenta alternativas.

Ao assumir uma posição crítica em relação ao hibridismo predominante devemos lembrar que o culturalismo pós-moderno, cada vez mais presente nos círculos acadêmicos brasileiro e latino-americano, possui uma linha de desenvolvimento que não se liga só ao pensamento estadunidense, mas também ao brasileiro, tendo no legado de Gilberto Freyre uma mola impulsionadora importante. Considerados por muitos a maior contribuição nacional para a história intelectual do século xx, o culturalismo freyreano expressa com clareza a vocação e identidade com que o pensamento social brasileiro lida com as temáticas e o vocabulário das teorizações pós-modernas, vide, *hibridismo; inter-mezzo; sincretismo*. Dessa forma, no entanto, do mesmo solo nacional no qual temos um impulso precursor do culturalismo, é também de onde surge a contraposição aqui proposta.

Obviamente que nas pretensões deste trabalho não reside o fôlego para desatar todos esses nós de uma só vez. Abriremos aqui o caminho para refletir sobre qual é a forma mais apropriada de lidar com a idéia de

hibridismo e rizoma na pesquisa da música popular e de como isso nos ajuda entender a *guitarrada* de Mestre Vieira, no Pará.

Pensamos a canção latino-americana como um fenômeno híbrido para, a partir disso, aperfeiçoar possíveis hipóteses e raciocínios. Neste sentido, esta canção seria considerada um resultado de mesclas culturais ocorridas no processo histórico dos últimos séculos. Queremos mostrar como nessa visão o fenômeno da música *afro-latino-caribenha* no Pará - seu processo de chegada e absorção - se torna uma exemplificação dessa hibridização no século XX ao mesmo tempo possuidora de uma especificidade.

A cultura amazônica foi construída sob a influência do modo de ser do caboclo amazônida, homem da floresta, que vive da caça, da pesca e de atividades extrativistas rudimentares. Esta construção cultural sempre foi marcada por uma espécie de isolamento em relação a outras culturas. Nos discursos de intelectuais sobre a Amazônia, o chamado isolamento da região parece ser um ponto pacífico que serve como constatação legitimadora das visões essencialistas e preservacionistas. Como vimos na discussão do tópico anterior, nessa visão, a cultura amazônida adentra a modernidade sob o risco de perder suas características autênticas. A sensação de que há uma invasão cultural externa é bastante estimulada, neste caso.

Em contraponto a isto, poderíamos encontrar uma interpretação assentada no hibridismo. Nesta direção a cultura amazônida não estaria mais se descaracterizando, pois nunca teve de fato uma característica essencial, mas sempre foi o acúmulo de elementos que se sobrepuseram ao longo da história. O hibridismo surge como instrumento conceitual enquanto uma tentativa de fuga das interpretações consideradas simplistas. Seja no que versa às abordagens essencialistas ou as de caráter evolucionista-deterministas, o hibridismo afasta-se de visões até então dominantes nos estudos culturais, as quais parecem não dar mais respostas convincentes ao tratarem de complexos culturais heterogêneos. Trata-se da negação às “essências” ou “purezas” de fenômenos culturais.

Iniciando a avaliação proposta, trago à tona uma discussão sobre a análise rizomática e o conceito de hibridismo. Faço isso através de um diálogo crítico da *Carta Aberta (open letter)* de Philip Tagg e do livro *Atlântico Negro* (mais especificamente o terceiro capítulo) de Paul Gilroy. Com isso, espera-se demonstrar, em primeiro lugar, de que forma o pensamento sobre música, sob a influência do pensamento pós-estruturalista especialmente em Foucault e Deleuze - que ora está implícito ora explícito - é representativo das articulações predominantes no debate contemporâneo sobre música. Em segundo lugar, pretende-se ressaltar como tal influência favorece análises musicais baseadas em um hibridismo ingênuo, que ao ser usado como instrumento de “desconstrução” das noções de autenticidade e pureza, cai em equívocos constrangedores. Defendo que este



hibridismo ingênuo caminha de mãos dadas com uma concepção de análise rizomática baseada nas formulações de “rizoma” por Gilles Deleuze e Felix Guatari na obra *Mil Platôs*. Por fim, esta avaliação respaldará a idéia de que a noção da etnomusicológica de contexto age como elo agregador e propiciador destes equívocos. Com isso, defende-se uma abordagem dialética na qual em vez de “contexto”, assumo-se a noção mais próxima de uma dialética da totalidade concreta.

Redigida em 1987, a *Carta Aberta* de Philip Tagg, manifesta sua insatisfação com termos como *afro-american-music*, *black music* e *europaean music*, considerando-as redutoras e potencialmente pejorativas. Observando mais detidamente o caso do termo *black music*, nota-se que os argumentos de Tagg sustentam-se em uma noção de hibridismo musical que considera os produtos culturais como uma grande mixórdia, miscelânea de elementos e caracteres localizados aleatoriamente no tempo e no espaço de diversas culturas e sociedades. Lançando mão deste recurso, Tagg analisa o termo *black music* tentando mostrar que não existe uma característica musical que seja intrinsecamente “negra” ou ligada exclusivamente à etnia ou grupos sociais negros. Vejamos como Tagg aborda a questão:

Seria necessário, se estiver usando termos como "música negra" ou "música branca", estabelecer conexões fisiológicas entre a cor da pele das pessoas e do tipo de música que fazem. Não vou insultar os leitores, sugerindo que eles ou eu acolhamos hipóteses racistas deste tipo, mas deve ficar claro que, se usarmos "negro" ou “branco” como adjetivos qualificativos de música, e se nos definimos “negro” e “branca” de nenhuma outra forma do que a prevista pelo dicionário nós teremos que estabelecer conexões entre o racial (senso comum, dicionário) e desta forma qualificações fisiológicas “negro” ou “branco” e os conjuntos de artefatos culturais e musicais como são produzidos e utilizados por negros ou brancos (TAGG, 1987, p. 49).<sup>82</sup>

Esta adjetivação não quer dizer necessariamente que existe uma relação biológica entre os negros e a música que eles fazem e nem que a quantidade de melanina permite uma música diferenciada. Ao pensar assim desconsidera-se que esta associação tem mais a ver com questões de segregação social do que com outra coisa. As bases que sustentam a associação entre negros e um determinado tipo de música, não são somente psicológicas ou biológicas e, sim, sociais. Mesmo considerando a premissa equivocada, Tagg a utiliza para erigir e justificar sua análise crítica.

---

<sup>82</sup> It would be necessary, if using terms like “black music” or “white music”, to establish physiological connections between the color of people's skin and the sort of music they make. I will not insult readers by suggesting that they or I harbor racist hypotheses of this type, but it should be clear that if we use “black” or “white” as adjectives qualifying music, and if we define “black” and “white” in no other way than that provided by the dictionary, we will have to establish connections between the racial (common sense, dictionary) and thereby physiological qualifiers “black” or “white” and the sets of cultural artifacts music as produced and used by blacks or whites.

Assim, Tagg quer verificar se os elementos musicais associados à música popular americana tais como as (1) *blue note*, (2) *call and response techniques*, (3) *syncopation and* (4) *improvisation*, possuem relação intrínseca com comunidades e etnias negras.

É óbvio que tais elementos musicais estruturantes não são exclusividades de culturas e etnias negras. Como o próprio Tagg mostra as *blue notes* podem ser encontradas na música escandinava e na região da Bretanha no período da colonização das Américas; A técnica de pergunta e resposta (*call and response*) pode ser encontrada nos cantos de salmo antifonais e responsoriais de padres e coros de congregações cristãs europeias; A *improvisação* sempre constou como uma das mais importantes práticas da música clássica europeia - músicos como Landini, Sweelinck, Buxtehude, Bach, Handel, Mozart, Beethoven, Liszt and Franck tornaram-se conhecidos não somente como compositores, mas também como improvisadores. Finalmente, no que tange às *syncopas*, as discussões ainda sobre este aspecto rítmico são muito nebulosas e tendenciosamente pautadas por pressupostos étnicos e geográficos.

Se tais elementos não são monopólio de culturas musicais negras e encontram-se difusos nas diversas culturas musicais mundo a fora, o que explicaria a força de noções de autenticidade e pureza relacionando tais elementos à música popular estadunidense? Em que momento teria surgido essa música negra pura na história americana? Assim Tagg pergunta-se: “Em que momento(s) e em que local(is) está ou esteve a música "verdadeiramente negra" ou "mais genuinamente afro-americano"? Em Charleston, Carolina do Sul, em 1760, quando os escravos da segunda geração foram procurados pelos violinistas Jig e Reel? “(TAGG, 1987, p. 54).<sup>83</sup>

Um dos passos importantes da musicologia comparada foi dado pelo físico e fonólogo inglês Alexander J. Ellis. Utilizando uma unidade mínima de medição chamada de *cents*, Ellis estudou as escalas e afinações em instrumentos orientais, concluindo que os intervalos de tais instrumentos não faziam parte do sistema ocidental temperado e que seriam antes construções de suas próprias culturas. Estes estudos ajudaram a minar a concepção de música universal e natural demonstrando que a relação musical (formas, estruturas musicais x grupos humanos) é arbitrária, pois não existem formas musicais naturais.

Essa descoberta faz com que desconfiemos de estruturas musicais essencialmente ligadas a um grupo étnico, classe social, gênero, religião, grupo etário etc. Talvez Tagg conheça este fato óbvio, mas talvez

---

<sup>83</sup> At what time(s) and in which place(s) is or was the music “truly black” or “most genuinely afro-american”? In Charleston, South Carolina, in 1760 when second generation slaves were sought after as Jig and Reel fiddlers?

desconheça que ignorar esse fato seja o caminho mais fácil para tornar essa discussão mais simplória e reducionista possível. O apego a esta prerrogativa errônea explica a insistência de Tagg nos elementos puramente musicais para criticar os problemas em uma associação de termos *black* e *music*. Nada mais paradoxal, tratando de um musicólogo que considera a sociologia e a antropologia como ramos interdisciplinares.

A etnomusicologia precisa se libertar da prisão analítica criada pelo uso fragmentado e a-histórico da categoria de “contexto”. No jargão que marca a prática e o ensino da disciplina a categoria “contexto” é utilizada para diferenciar e estabelecer os limites em relação à musicologia tradicional, alertando com isso para os problemas de suas análises formalistas. Os nomes consagrados da disciplina se esforçaram por sistematizar a etnomusicologia enquanto uma ciência musical que visava o entendimento da música em sua conexão com a cultura em um enfoque contextualizado. Em sua clássica obra *Anthropology of music* Alan Merriam afirmou:

Música é um produto do homem e possui estrutura, mas sua estrutura não pode ter uma existência por si só, divorciada do comportamento que a produz. Para entender por que uma estrutura de música existe da forma que é, faz-se necessário também entender como e por que o comportamento que a produz é como é, e como e por que os conceitos, os quais estão sob aquele comportamento, são ordenados de uma maneira que produza a forma particularmente desejada do som organizado (MERRIAN, 1964. p. 7).<sup>84</sup>

Blacking dedicou boa parte de seus escritos a defender esta noção contextual como podemos notar em seu conhecido conceito de música presente no primeiro capítulo do livro *How Musical is man?: “Música é o produto do comportamento de grupos humanos, seja informal ou formal: é som humanamente organizado”* (BLACKING, 2000, p. 10).<sup>85</sup> O conceito de música de Blacking é importante porque se o admitirmos como premissa, então nosso olhar investigativo se voltará não mais exclusivamente aos elementos estruturais da música, tratados antes de forma isolada como entes dados e encerrados em si mesmos, mas agora buscará na forma de organização social seu mais profícuo caminho de compreensão. Nesse sentido Blacking diz:

A ordem sonora deve ser criada casualmente como um resultado de princípios de organização que são não-musicais ou extramusicais. (...) É possível dar mais do que análises para qualquer peça musical (...). Mas deve ser possível produzir análises exatas que indiquem onde processos musicais

---

<sup>84</sup> Music is a product of man and has structure, but its structure cannot have an existence of its own divorced from the behavior which produces it. In order to understand why a music structure exists as it does, we must also understand how and why the behavior which produces it is as it is, and how and why the concepts which underlie that behavior are ordered in such a way as to produce the particularly desired form of organized sound.

<sup>85</sup> Music is a product of the behavior of human groups, whether formal or informal: it is humanly organized sound.

e extramusicais são utilizados e precisamente o que eles são e por que eles são usados (BLACKING, 2000, p. 11, 12).<sup>86</sup>

Tagg também tem a consciência dos problemas decorrentes de análises formalistas, as quais como ele diz possuem uma dificuldade em “relacionar o discurso musical ao resto da existência humana” (TAGG, 2003, p. 9). Tagg mostra-se lúcido a este problema e aos motivos pelos quais tais abordagens tradicionais ainda resistem no meio musical. A música popular não é concebida para ser preservada ou distribuída enquanto notação, além de que uma gama variada de formas de expressões musicais populares não pode ser captada exclusivamente pelo registro escrito tradicional.

Em seu artigo *Analisando música popular: teoria, método e prática* (2003) Philip Tagg apresenta uma reflexão interessante sobre a necessidade de um esforço analítico específico da música popular, ressaltando também como boa parte dos musicólogos ainda não atentaram nem para a importância do estudo de música popular e tão pouco para o respeito para com suas especificidades. Continuando, destaca algumas das razões pelas quais as posturas formalistas ainda encontram força dentro das reflexões sobre música:

Talvez essas dificuldades sejam, em parte, atribuíveis a tais fatores como a) um tipo de mentalidade corporativa exclusivista entre músicos, resultando na habilidade e/ou falta de vontade de associar itens de expressão musical com fenômenos extramusicais; b) Um apego fiel à notação como a única forma viável de notar música; c) uma fixação culturocêntrica em certos parâmetros de expressão musical passíveis de notação (na maioria aspectos processuais como “forma”, construção temática, etc.), particularmente importantes pra a tradição clássica ocidental. (TAGG, 2003, p. 9),

Os pontos apontados por Tagg são, sem dúvida, muito pertinentes, especialmente porque correspondem aos obstáculos que a musicologia tem enfrentado ao longo de sua trajetória. O conservadorismo reinante nos departamentos de musicologia, infelizmente, ainda constitui um grande entrave ao pensamento e a prática musicológica.

Entretanto, avançando em uma proposta de renovação teórica, defendo que não basta apenas notar a ausência ou falta de vontade por associações entre estruturas musicais e fenômenos extramusicais. Esta reivindicação contextual simplista tem se estabelecido não só como o *slogan* político da disciplina, mas também como a medida única do pensamento da etnomusicologia. O caráter vago e superficial da relação musical e extramusical têm dado vazão a interpretações equivocadas tais como a própria interpretação de Tagg em sua *Carta Aberta*. Não se trata apenas de contextualização, mas sim da qualidade desta contextualização. A tentativa

---

<sup>86</sup> It is possible to give more than one analysis of any piece of music (...) But it ought to be possible to produce exact analyses that indicate where musical and extramusical processes are employed, and precisely what they are and why they were used.

de compreensão dos fenômenos musicais, inserindo-os no contexto social interligado com um panorama variado de suas dimensões constituintes (cultura, religião, etnia, gênero, geração, política, economia), pode parecer acertada em um primeiro momento. No entanto, muitos equívocos decorrem desta posição se não situamos a música e seus agentes (produtores ativos e passivos) nas relações sociais históricas. Os fenômenos culturais no mundo capitalista em expansão não podem ser sufocados pela redoma do contexto. O instigante problema da etnomusicologia, sintetizado blacknianamente como “O que está nas notas?” (BLACKING, 2000 p. 19)<sup>87</sup> poderia começar a ser respondido a partir das relações sociais de um contexto abrangente, de totalidade dialética, no qual temos um conjunto ou sistema onde todos e cada um dos elementos constituintes se integram numa unidade e totalidade, de tal forma que na mesma medida em que este conjunto surge dos elementos que o compõem, e é por eles determinado, tais elementos derivam sua especificidade e individualidade do conjunto de que participam e que constituem.

Dito isso. Temos que o termo *black music* é um fenômeno aparente que esconde sua essência. Ele é e não é real. Apenas revela sua forma secundária enquanto uma aparência fenomênica em contradição com sua essência. As contradições reveladas pela separação entre essência e aparência, devem ser encontradas nas relações sociais estabelecidas pelos homens na história, isto é, em um tempo histórico determinado e processual. Neste caso, como o termo *black music* liga-se à história americana, não podemos analisar as categorias “black” e “music” de forma descontextualizada do ponto de vista da história (é contextualizado por ele de outra forma) como faz Tagg, e sim dentro das relações sociais construídas na história americana, do século XIX até o século XX.

Ao isolar tais elementos de um determinado contexto histórico, Tagg cai em uma armadilha, pois dando à relação entre as categorias “negro” e “música”, um tratamento a-histórico ele imuniza seu objeto do ponto de vista da história. Por não historicizar seu objeto, Tagg sente-se habilitado a ir ao século XIX e voltar em seguida à década de 70, sem a menor consideração histórica do período entre esses extremos. Aqui reside o caráter vago e superficial desta noção contextual tão cara à etnomusicologia. Nesta noção temos o “contexto” apenas como um conjunto de fatos somados que se relacionam ao fenômeno estudado. O que enfraquece esta noção, é que além de não ser histórico-processual, ela também toma os fatos deste contexto desligados de relações sociais concretas.

A análise de Tagg é o exemplo mais apropriado para o caso. O conjunto de elementos musicais - *blue notes; call and response; syncopation, improvisation* - não podem ser analisados de forma

---

<sup>87</sup> What was “in the notes?”

descontextualizada haja vista que tais elementos ganham uma configuração diferente no processo de formação dos gêneros da música popular estadunidense. Este processo de formação dos gêneros da música estadunidense não pode ser compreendido fora do quadro histórico das relações sociais constituintes daquele país.

Partindo do ponto de vista dos elementos intrínsecos e convencionados como característicos de música negra, Tagg analisa os elementos musicais, de forma descontextualizada historicamente e por meio de uma interpretação literal faz parecer que o *black* em questão pudesse referir-se à todos os negros e culturas do mundo. Parece claro que o termo *black music* surgido nos Estados Unidos tem mais a ver com a comunidade negra estadunidense do que com outras culturas negras. Dessa forma, atribui-se, de forma imediata e quase moralista, ao termo, uma irrealidade deixando-o de lado como irreal ou menos real, e esquece-se de revelar seu caráter fenomênico ou secundário mediante a demonstração de sua verdade na essência da coisa.

Desconstruir os termos é relativamente fácil por meio de uma análise estrutural e de um hibridismo absolutamente ingênuo. Gerar o resultado almejado com isso é que se faz difícil. As relações de tensão não serão eliminadas ou deixarão de ser negativamente marcadas pelo uso de outra linguagem, supostamente mais amena.

Porém, algumas perguntas ainda persistem: Por que gêneros musicais, como *jazz*, *blues*, *soul*, embora sejam carentes de singularidade estruturais, geram tantos discursos essencializadores? O que explica a proliferação de discursos de monopólios culturais diante da fluidez anárquica e do hibridismo patente destas culturas musicais? Por que os ideais de compartilhamento e de uma vivência cultural livre e harmônica entre os membros da sociedade encontram-se tão obstacularizados? Talvez a resposta esteja no modo de organização social que mais impede essa percepção por todos os seus membros. A clareza quanto a este ponto é salutar na medida em que pode nos trazer de volta a concepção perdida de que a história não é um paraíso de diferenças culturais aleatórias engendradas em redomas harmônicas livres de conflitos sociais, raciais e de classe. Todo ímpeto que se reivindique crítico-emancipador, não pode se dar ao luxo de desconsiderar estes fatos.

O problema fundamental não é a crítica do termo *afro-american-music* ou *black music* em si mesma, mas sua crítica colocando-o como aparência fenomênica de sua essência, qual seja, às relações sociais de opressão e segregação que dão ao termo sua sustentação. Parafraseando Marx: se o essencialismo é uma ilusão sobre nossa condição, precisamos criar condições humanas livres que não precisem de ilusões.

Em sua análise sobre os aspectos musicológicos da *black music*, Tagg poderia ter abordado-o sob o prisma das relações sociais e não de forma isolada e descontextualizada da história. O que temos que entender é que os discursos essencialistas foram construídos de forma tão forte nos Estados Unidos porque estavam em

consonância às igualmente fortes formas de racismo e opressão e, por isso, mais do que contentarmo-nos com o repúdio aos efeitos do problema, nossa crítica deve voltar-se as relações sociais que reproduzem estas formas de opressão e que é sua causa, em última instância. No Brasil temos algo semelhante, mas não idêntico. Não existe um termo generalizado como “música negra brasileira” e, talvez, arriscando uma explicação inicial para isso, diferente dos Estados Unidos, não tivemos formas de racismo tão explicitamente degradantes acirrando as relações raciais e sociais. Mesmo assim, em ambos os casos, se não podemos dizer que esta música popular, é exclusivamente negra, também não podemos dizer que a música popular não possui uma aproximação enorme com as populações negras, ou pelo menos mestiça.

O debate sobre a constituição sócio-étnico-musical da música estadunidense possui uma longa história e remonta pelo menos ao final do século XIX com as contribuições de Richard Wallaschek e Erich Von Hornbostel. Desde o início as posições dicotômicas sinalizavam o caráter polêmico do tema. De um lado Wallaschek<sup>88</sup>, com base em suas transcrições de *Spirituals*, defendia que existiam poucas características africanas nesta música, e que tais spirituals eram na verdade cópias de canções européias. De outro lado, Hornbostel<sup>89</sup>, sustentava que as músicas possuíam constituições extremamente diferentes e não podiam apresentar nenhuma combinação. No século XX o debate se anima com o livro *Afro-American Folksongs* (1914), no qual, Henry Edward Krehbiel defende uma racialização fechada da música popular estadunidense considerando-a como resultado exclusivo da cultura africana e livre de qualquer influência “de fora”. No canto diametralmente oposto, George Pullen Jackson<sup>90</sup> apresenta a ‘teoria da origem branca’, argumentando que a chamada *Black Music* foi profundamente influenciada pela música Anglo-americana sendo, por isso, parte integrante da tradição musical inglesa. A teoria da “origem branca” causou furor e foi duramente rejeitada por vários pesquisadores, embora o debate permanecesse aberto e na ordem do dia.

A partir da década de 40, as figuras de Melville J. Herskovits e de seu estudante Richard A. Waterman ganham destaque nesta arena de debates em função de seus respectivos estudos *The Myth of the Negro Past* (1940) e *African Influence on the music of the Americas* (1952). Herskovits, que fazia parte do grupo de alunos formados pelo antropólogo Franz Boas, deu ênfase aos processos de sincretismo e aculturação na tentativa de explicar a relação complexa existentes entre as músicas africanas e européias. Ele defendeu que algumas semelhanças musicais entre si, como escalas diatônicas e polifonia, facilitaram hibridizações criadoras quando tais músicas entraram em contato.

---

<sup>88</sup> *Primitive Music: an Inquiry into the Origin and Development of Music: Songs, Instruments, Dances and Pantomimes of Savages Races* (1893).

<sup>89</sup> *Africa Negro Music* (1928).

Como se percebe, este tema possui uma ampla e antiga história de debates cuja literatura correspondente nos lega uma gama de controvérsias irresolvidas. Fica claro que a carta de Tagg se inscreve neste caminho histórico acerca da música popular estadunidense e que seus questionamentos acerca do termo *Black Music* ou *Afro-american-music*, demonstram de alguma forma o que vêm sendo a tônica destas reflexões.

Sem dúvida que o termo *black music* é redutor, pois ao fazer da palavra *black* sinônimo da música negra americana, esconde-se as particularidades de outros grupos negros no mundo. Aqui teríamos a velha arrogância americana agora transmutada em sua versão *afro-norte-americana*. Parece óbvio também admitir que palavras, expressões, termos, tem poder e podem influenciar situações. Uma das conseqüências nefastas dos rótulos e discursos essencialistas é que eles também podem se reverter em estigmas reforçadores da condição dos rotulados nas relações sociais. Pois, se a indústria musical abre portas para alguns, não abre para todos. E a população negra se vê aprisionada nos essencialismos que agora podem reforçar seus estereótipos e sua própria exploração.

Em *As Palavras e as coisas* (2007), através da análise das mudanças dos saberes da época clássica para a época moderna, Foucault aponta as relações entre dizer e fazer. Distanciando-se, tanto da idéia de que a palavra é a coisa, como da concepção platônica de linguagem como representação, Foucault defende que a palavra institui a coisa, ou seja, se a linguagem se coloca em movimento pelos discursos, então, são esses discursos que instituem os objetos de que se falam. Foucault não analisa partindo do sujeito ou do objeto, pois para ele esses elementos não existem *a priori*. Nesta direção, se conclui que o próprio sujeito é uma posição discursiva, uma função dos discursos. Para Foucault, “somos seres de linguagem e não seres que possuem linguagem” (FOUCAULT, 2000, p. 20-21).

Mais do que analisar como as coisas funcionam, Foucault analisa que elas funcionam de uma determinada forma. Para o autor o que vale é o que é dito como fato e não todos os sentidos subjacentes, usos, funções e possíveis origens daquilo que é dito. Foi percorrendo este caminho duvidoso que se tornou o pai de um culturalismo idealista e radicalmente relativista. Tratam-se aqui não mais de uma história das idéias, mas sim de idéias que criam a história. É evidente que os discursos acompanham os acontecimentos reais, correndo paralelo aos cursos reais da ação. Discursos e acontecimentos são a mesma face da realidade que queremos explicar, mas não são os discursos que explicam os acontecimentos. É crível que tanto os objetos quanto os sujeitos sociais sejam moldados pelas práticas discursivas. Como ressaltou Fairclough:

eu desejaria insistir que essas práticas são constrangidas pelo fato de que são inevitavelmente localizadas dentro de uma realidade material, constituída,

---

<sup>90</sup> White and Negro Spirituals (1943).



com objetos e sujeitos sociais pré-constituídos. Os processos constitutivos do discurso devem ser vistos, portanto, em termos de uma dialética, na qual o impacto da prática discursiva depende de como ela interage com a realidade pré-constituída (FAIRCLOUGH, 2008, p. 87).

Foucault plantou a recusa dogmática em entender o "discurso" como a superfície de projeção simbólica de acontecimentos ou processos situados no exterior. Seu posicionamento internalista com relação ao discurso bloqueia qualquer reflexividade ou vislumbre de um encadeamento causal descritível que permita correlacionar um conceito e uma estrutura social.

Na argumentação de Tagg, marcada por uma noção precária de contexto, existe um foucaultianismo implícito que peca por negligenciar a interação das posições sociais dos indivíduos com a construção de certas "posições-de-sujeito", indivíduos, que se tornam vazias.

Os discursos são históricos e não podem ser tratados como percalços lingüísticos resolvíveis em termos da esfera do próprio discurso. Abolir simplesmente os termos não eliminará em um passe de mágica as contradições que eles carregam, pois a língua nasce com os homens na construção de relações sociais concretas ao longo da história. Se a realidade permanece recheada de contradições e tensões, campanhas contra termos e expressões, desacompanhadas de sua inserção nas relações sociais, gerariam, no melhor das hipóteses, o ambiente "livre" "harmônico" tão conveniente ao espírito pequeno-burguês, e no pior das hipóteses, um simulacro grotesco da realidade, pois ao mesmo tempo em que se criam termos mais consoladores, esconde-se a realidade repleta de contradições degradantes.

Em artigo publicado no livro *Práticas Discursivas: Exercícios Analíticos*, Nelson Barros da Costa (2005), resume a caracterização de Michel Pêcheux acerca de três épocas pelas quais teria passado a "análise do discurso". No fim, Costa defendendo que estaríamos em um quarto momento da análise discursiva, elenca várias características deste período, dos quais, destaco aqui o "conceito de discurso como um processo em curso, uma prática". Em concordância com isto temos Fairclough, para quem o discurso "é uso da linguagem, seja ela falada ou escrita, vista como um tipo de prática social" (FAIRCLOUGH, 2001, p. 28).

Assim, a linguagem é investida de poder e ideologias, capaz de constituir as dimensões sociais do conhecimento, das relações e da identidade social. Para Costa (2005), uma das dimensões da análise é a prática social, que pode se referir ao contexto situacional, ao contexto institucional e ao contexto cultural. Esta dimensão está relacionada aos conceitos de ideologia e poder, onde o discurso é visto numa perspectiva de poder como hegemonia e de evolução das relações de poder como luta hegemônica, pois, como afirma Fairclough, "a hegemonia é um objetivo mais ou menos parcial e temporário, um 'equilíbrio estável' que é um foco de luta, aberto à desarticulação e à rearticulação" (FAIRCLOUGH *apud* MAGALHÃES, 2001, p. 37).

Os discursos essencialistas presente na linguagem das pessoas, ou o que chamam de senso-comum, estão carregados de significados criados nestas relações sociais e disso fazem parte expressões, como, por exemplo, “música negra”. Se do ponto de vista da estrutura interna da música há pouco que dê sentido à isso, do ponto de vista das posições sociais que os indivíduos ocupam, pode haver bastante e, por isso, um estudo sobre essas manifestações discursivas poderia levar em conta sua prática social ligada à categoria de classes, gêneros, etnia, etc. Os discursos essencialistas são muitas vezes usados como referencial comum entre os oprimidos e servem como elo fortificador de um espírito solidário entre os explorados. O depoimento de Art Barkley poderia servir como um exemplo loquaz destas práticas. Nele o baterista diz: “O músico negro... a coisa dele é balançar. Bem, a única maneira que o músico caucasiano pode balançar está na extremidade de uma corda. Balançar é nosso campo e nós devemos permanecer nele” (apud HORE, 1993, p. 39).<sup>91</sup>

Em sua autobiografia, Miles Davis relata como os músicos negros de jazz criaram o *bebop* como uma forma de reação ao racismo, inclusive excluindo os músicos brancos de sua prática. (DAVIS, 1989). Com o desenvolvimento da indústria fonográfica norte americana durante no século XX, percebemos como tal afirmação cultural pode ser transformada em mercadoria de alto poder lucrativo e político. Acreditamos ter sido o caso da gravadora *Motown* que, valendo-se desta noção essencialista, criou o termo *black music*. Para dar mais visibilidade aos seus artistas, a gravadora optou pela exploração do termo exótico e do que este termo poderia gerar de lucros. Ao mesmo tempo, temos que ter em mente, que uma música negra de massa só pode ganhar sentido pela existência real de uma massa de população negra, a qual sempre foi muito bem determinada no quadro infame das relações sociais americanas. A identificação social erigida nas relações sociais de exclusão são as verdadeiras causas de atos de afirmação cultural por meio de essencialismos.

O constrangimento, portanto, não resulta, em última instância, de um processo psíquico de projeção de qualidades e características, fruto da opressão sexual, como defende Tagg. As identificações sociais e raciais rígidas são relações sociais rigidamente opressoras. O problema das formulações críticas sob influência do pós-estruturalismo consiste no fato de que este reduz a sociedade à interação de indivíduos, eliminando o sujeito da esfera de suas relações sociais. Desse modo, as relações sociais determinadas são reduzidas ao indivíduo nas suas relações contingentes. Neste espírito pós-estruturalista, a forma como Tagg coloca sua crítica, faz parecer que eliminando esses processos internos de projeção psíquica, começando pela extinção dos termos,

---

<sup>91</sup> The black musician... his thing is to swing. Well, the only way the Caucasian musician can swing is at the end of a rope. Swinging is our field and we should stay in it

todas as máculas e contradições se resolvem. Chamar a dor de amor e amor de dor, não inverte necessariamente, a sensação das pessoas que vivem a dor e a delícia destas experiências.

Os argumentos de Tagg neste texto simbolizam bem a cruzada pós-moderna contra tudo que fosse considerado *essencialismo* (núcleos essenciais fixos). Este embate tem animado bastante os círculos acadêmicos mais importantes dos últimos trinta anos e sua presença e irresolução acabou gerando, por fim, algum descontentamento. Em *Atlântico Negro*, Paul Gilroy declara: “a oposição entre essas perspectivas rígidas se tornou um obstáculo à teorização crítica” (GILROY, 2001, p. 207). Gilroy defende que a reflexão sobre a música seria o melhor antídoto para a “inércia que surge na infeliz oposição polar entre um essencialismo enjoativo e um pluralismo cético e saturnal que torna literalmente impensável o mundo impuro da política” (*Idem*, 2001, p. 208). Em sua tentativa de fuga tanto da idéia essencialista de uma “essência fixa”, quanto da idéia pós-modernista de uma “construção vaga e contingente”, Gilroy defende:

A identidade negra não é meramente uma categoria social e política a ser utilizada ou abandonada de acordo com a medida na qual a retórica que a apóia e legítima é persuasiva ou institucionalmente poderosa. **Seja o que for que os construcionistas radicais possam dizer, ela é vivida como um sentido experiencial coerente** (embora nem sempre estável) do eu self. Embora muitas vezes seja sentida como natural e espontânea, **ela permanece o resultado da atividade prática: linguagem, gestos, significações corporais, desejo** (GILROY, 2001, p. 209) (nosso grifo).

Gilroy, à primeira vista, apresenta-se como uma superação eloqüente do quiproquó instalado em torno da antinomia essencialismo (conservador da tradição e da autenticidade) / anti-essencialismo (transgressor pela idéia de hibridismo pós-moderno). Argumento, no entanto, que a crítica de Gilroy não se desloca tanto da esfera do pós-moderno e, por isso não se trata de uma superação, mas de uma saída radical desesperada que volta ao mesmo lugar de antes. Isso porque Gilroy recorre exatamente a uma noção própria do vocabulário mítico pós-moderno, qual seja, a noção de poder de Michel Foucault.

Assim, Gilroy, acredita na identidade enquanto uma subjetividade racializada que é produto de atividades práticas tais como a linguagem, o gesto, as significações corporais, os desejos. Com efeito, a subjetividade racializada (identidade) é “permanentemente produzida, em torno, sobre, dentro do corpo pelo funcionamento do poder que é exercido” (FOUCAULT, 2000, p. 29). A formação da subjetividade racializada, fruto desta tecnologia de poder das práticas sociais, produz no contexto do Atlântico Negro, “o feito imaginário de um núcleo ou essência racial interna” (GILROY, 2001, p. 210), pois age sobre o corpo através de mecanismos específicos de identificação e reconhecimento, produzidos na interação íntima entre artista e

multidão. Sobre tais mecanismos, acreditamos que podemos pensá-los como aqueles presentes na logística racionalizada da indústria cultural sistematizadora da produção, distribuição e consumo.

Em suma, é nas formas de interação da tecnologia de poder com as atividades práticas que surge o essencialismo da identidade negra, pois age sobre o corpo por mecanismos de identificação ocorridos na relação artista e multidão. Gilroy visualiza no evento de comunicação e interação da apresentação musical a fortificação deste essencialismo. Para sairmos deste nó atado por Gilroy, precisaríamos de um espaço maior, assim sendo, optamos por fazer apenas uma brevíssima avaliação crítica da noção de poder em Foucault.

Observa-se que Gilroy se aproxima de Tagg na consideração de que é nos locais onde a música gera conflitos e tensões que ocorrem processos de criação de identidade. Seja o termo *black music* criticado por Tagg, seja a interação da “apresentação musical” apontada por Gilroy como fonte de identificação racial essencialista, existe uma localização do problema na prática musical de indivíduos no campo da indústria musical - ainda que Tagg não se debruce tanto sobre esse ponto. O grande problema desta forma colocada por Gilroy situa-se em sua referência de conceito de poder emprestada de Foucault, particularmente daquilo contido em seu escrito intitulado *A microfísica do poder*. Neste trabalho Foucault admite o poder e a política como algo social e institucionalmente difuso. O poder seria um fluxo, presente indistintamente em todas as instituições, e tampouco levaria à formação de uma hierarquia ou de uma polarização social, como a formação de um setor dominante e outro dominado.

A primeira observação é aquela sobre o fato de que as instituições sociais em geral, e a indústria cultural em particular, estão sob a coordenação direta ou indireta do ordenamento da esfera jurídica do estado burguês. Negligenciar o fato de que a “tecnologia de poder” tenha qualquer relação hierárquica com a estrutura jurídica organizada no Estado e com interesses de classe, é declarar a derrota do combate ao essencialismo da identidade negra, pois desta forma, não saberíamos a localização aproximada do inimigo. Se dermos as costas para o poder do Estado, só o que nos resta é uma ação política descentrada sem perspectiva de efetivação exitosa.

As discussões que tanto Gilroy quanto Tagg promovem pede que tratemos da relação de identidade negra e sua relação com a prática musical das comunidades negras no campo da indústria musical. Ao fazer isto, não podemos, no entanto, esquecer o enraizamento que a indústria musical possui nas estruturas da realidade objetiva, pois a música de massa sugere uma “massa” que é ao mesmo tempo sujeito e objeto desta indústria. As atividades práticas (linguagem, gesto, significações corporais, desejos) existem dentro de relações sociais determinadas de exploração.

Portanto, estamos mais próximos de acreditar que a identidade negra surge das relações sociais de produção marcada por um determinado sentido histórico-processual. Seu sentido “experiencial coerente”, antes de ser resultado de uma prática social descolada das estruturas de classe e poder, assenta-se na correlação dialética da linguagem, do gesto, corporeidade e seus determinantes sociais. Ao concordarmos que esta identidade é uma construção, e não um dado natural, também devemos atentar para que tal construção não seja indeterminada e solta ao bel prazer das circunstâncias lingüísticas e corporais, mas relativamente amarrada pelas relações de poder econômico e político.

Nota-se que entre a *Carta Aberta* (1987) de Philip Tagg e o *Atlântico Negro* (1993) de Paul Gilroy existe um intervalo de apenas seis anos. Quando tomadas no contexto das ciências humanas, estas obras são muito representativas do *modus pensante* acerca das contradições da música na atualidade.

A musicologia assiste a um processo de alargamento de sua área de abrangência. Mesmo na Europa, onde tradicionalmente as práticas etnográficas estiveram voltadas e preocupadas com o entendimento do “outro”, cresce o interesse por pesquisas de fenômenos musicais nas próprias comunidades e cidades européias. No Brasil, temos uma animação de varejo que está na constatação de que a etnomusicologia consolida-se como mais uma disciplina responsável pelas demandas da realidade cultural brasileira. Mas, de outro lado uma decepção de atacado, ao notarmos que esta disciplina tem mostrado grande resistência em assumir a dimensão política de sua prática e livrar-se de amarras metafísicas e teoricistas das modas acadêmicas. Apesar das investigações musicológicas no espaço urbano das sociedades contemporâneas oferecerem uma chance de ampliação dos enfoques metodológicos e epistemológicos na disciplina, cremos que há sempre o risco de que os vícios pós-estruturalistas tornem-se uma bitola atroz, travancando a possibilidade de uma interdisciplina autêntica. O texto de Tagg, em nossa opinião, anuncia, no fim da década de 80, uma dificuldade que será confirmada por Gilroy no início dos 90 e em quase todos os trabalhos desde então. Uma contextualização histórica poderia ajudar a esclarecer a razão e as dificuldades destes problemas.

A propagação da idéia de hibridez generalizada realiza-se no contexto dos estudos culturais e pós-coloniais preocupados com as migrações, processos diaspóricos e transculturais na era de um capitalismo globalizado e tardio. Perseguindo este fim, os estudos culturais aproximaram-se das correntes de pensamentos pós-modernas/pós-estruturalistas que já demonstravam força nos meios acadêmicos na década de 70. Foi a geração pós-estruturalista que contribuiu para a emergência da atual moda de análise de discurso sócio-construcionista e idealista. No fim e ao cabo existe uma pretensão, ora camuflada ora explícita, em substituir a

sociologia pela análise do discurso, procedendo como se os fenômenos sociais fossem a mesma coisa que os discursos acerca desses fenômenos.

Essa contextualização é importante porque a noção de hibridismo presente na análise de Tagg, por exemplo, aproxima-se de uma noção rizomática nos termos propostos por duas figuras importantes deste pensamento pós-estruturalista: Gilles Deleuze e Felix Guatari. Descrevendo o funcionamento do rizoma em sua obra *Mil Platôs*, esses autores acreditam que “os esquemas de evolução não se fariam mais somente segundo modelos de descendência arborescente, indo do menos diferenciado ao mais diferenciado, mas segundo um rizoma que opera imediatamente no heterogêneo e salta de uma linha já diferenciada a uma outra” (DELEUZE; GUATARI, 1995-1997, p. 18).



Fonte: Anônima.

O rizoma é, então, uma espécie de areia movediça que não admite nem o *uno* e nem o múltiplo, contentando-se com a multiplicidade indeterminada. E a música não é esquecida pelos autores:

A música nunca deixou de fazer passar suas linhas de fuga, como outras tantas "multiplicidades de transformação", mesmo revertendo seus próprios códigos, os que a estruturam ou a arborificam; por isto a forma musical, até em suas rupturas e proliferações, é comparável a erva daninha, um rizoma. (DELEUZE; GUATARI, 1995-1997, p. 20).

Ao mesmo tempo em que essa idéia contrapõe-se positivamente com a idéia de tradição marcada por um núcleo duro, essencial e puro, apresenta-se bastante problemática posto que em tal noção de hibridismo rizomático a música nunca pode ser situada dentro de relações específicas e históricas. A música passa a ser vista

como um produto cultural indeterminado e a-histórico, uma argila atemporal passível de construções arbitrárias a todo o momento. Vejamos nesta passagem como Deleuze fala do rizoma:

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo "ser", mas o rizoma tem como tecido a conjunção "e... e... e..." Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. (DELEUZE;GUATARI,1995-1997,p.36)

A categorização rizomática apresentada acima nega uma abordagem cultural alicerçada na possibilidade de uma ontologia social segura e fundamentada na *práxis social*. Somos levados a acreditar na ilusão idealista de que qualquer fenômeno cultural encontra-se descolado de sua base material.

Nas concepções de rizoma mais difundidas esta é encarada como complemento adequado ao produto cultural híbrido na medida em que se impõem como ferramenta teórica auxiliadora de sua compreensão. Logo, as investidas rizomáticas são encaradas no estudo da cultura e da música como a forma analítica mais adequada para entender os produtos musicais híbridos. Nesta linha, tal proposição se justifica pelo caráter a-histórico dos fenômenos híbridos, os quais sempre estiveram presentes na história humana. Seja por sua auto-intitulada indeterminação seja por sua negação de qualquer objetividade, as análises rizomáticas exercem um forte atrativo naqueles que ao encontrarem-se perdidos no terreno desértico de referências, agarram-se na primeira miragem teórica que aparece. Mas persiste um paradoxo desagradável nisto tudo: Não seria uma obviedade acreditarmos que a história humana é a própria história de fluxos, conexões e influências culturais recíprocas? Então, dessa forma, não seria muita coincidência que os produtos culturais híbridos, depois de toda a história humana, tenham encontrado sua alma gêmea analítica justamente no momento histórico mais propício a este tipo de desrazão? Parece mais válido pensar que tanto sua negação característica de outrora quanto sua celebração crescente de nossos dias, estão elas mesmas atreladas ao campo complexo das múltiplas determinações sócio-históricas e que por isso mesmo não podemos abrir mão da história para entendê-la. Os feitos culturais do capitalismo do pós-guerra, cuja representação significativa temos tido pela proliferação dos produtos híbridos, constituem antes mais uma virada nas páginas da história do que o final do capítulo histórico da modernidade. A questão complexa é: Como o discurso do hibridismo se acomoda dentro do jogo de poder social na configuração do capitalismo contemporâneo?

Se abandonarmos o amalgama confuso característico do estilo de vida pós-moderno, aquele em que desespero e aflição convivem em uma harmonia grotesca com certo *glamour* e o *sex-appeal* individual,

próprios da sensação de quem se sente em um mundo líquido e estilhaçado, responder a esta indagação é não só uma questão necessária, mas também urgente. Para levarmos em conta as construções híbridas, por meio de análises e propostas verdadeiramente críticas, é *mister* que nosso esforço teórico não descambe em discursos teóricos celebratórios das hibridizações iludindo-se com a suposição de que tais produtos estejam em zonas intocáveis pelas determinações sociais e que suas possibilidades de deslizamento de sentidos são infinitas.

Neste sentido é que acredito que a assertiva banal “sempre fomos híbridos” (interpretação a-histórica) deveria soar no mínimo sintomática quando contraposta ao fato de que a proliferação dos discursos sobre hibridismo corra paralelo ao momento atual de “crise” e mudanças das ciências sociais e humanas. Os discursos acerca do hibridismo se inserem na lógica cultural pós-moderna e correspondem aos desdobramentos do capitalismo do pós-guerra até nossos dias atuais. Seus excessos e suas considerações mais acertadas devem, portanto, ser entendidas em conexão e por força da influência de tal etapa histórica.

De qualquer forma, este tópico marca sua importância para o trabalho, pois sinaliza para o tratamento que é dado à *guitarrada* em nossa análise. Se considerarmos o rizoma como a antigenealogia, ou seja, a negação de uma raiz ou ponto gerativo, então nossa análise só pode adquirir um caráter arbitrário. Já que lidamos com a heterogeneidade constante não podemos analisar as estruturas musicais constitutivas da *guitarrada* de Mestre Vieira em busca de um conjunto de características que possam ser comparadas com as características autênticas da música *afro-latino-americana*. Mesmo fazendo análises comparativas elegeremos como referências algumas possibilidades específicas de *merengue*, *zouk*, *cúmbia*, *bolero* e *cadence-lypso*. Ao contrário de tratarmos com padrões puros e essenciais, tais gêneros serão entendidos apenas como referências relativas e não absolutas, que recolheremos com base no repertório difundido pelas aparelhagens e que, portanto, tiveram um destaque em um contexto específico e significativo, no qual emerge a música de Mestre Vieira.

Deste modo queremos observar que tipo de fusão e hibridização incide no processo de formação da *guitarrada* de Mestre Vieira. As fusões implantadas pelo músico não são decalques e imitações de uma unidade já feita, mas sim uma “nova” forma do que está em constante formação. A criatividade do Mestre Vieira não tem como finalidade a descrição de um estado de fato. No entanto, ao mesmo tempo em que não se entende a música *afro-latino-caribenha* como um produto acabado e cristalizado, também não se acredita em sua indeterminação social por meio de sua hibridez.



## **5. REGATEANDO A MÚSICA NO ESPAÇO URBANO BELENENSE: A GUITARRADA DE MESTRE VIEIRA.**

### **5.1. A TRAJETÓRIA MUSICAL DE MESTRE VIEIRA**

Falar da *guitarrada* nos impõe quase que obrigatoriamente considerar a figura do compositor e guitarrista paraense Mestre Vieira. É fato que o estilo da *guitarrada* possui outros expoentes e praticantes notórios. Artistas como Solano, Aldo Sena, Oséas, Marinho, André Amazonas, Chimbinha, Mário Gonçalves e, mais recentemente Curica e Pio Lobato compõem o time dos praticantes da *guitarrada*. Queremos enfatizar, porém, que Mestre Vieira é uma figura de destaque, existindo em torno deste músico quase um consenso de que ele inventou o estilo, ou pelo menos deu a primeira contribuição. Ainda mais necessário para nossa pesquisa é o fato de que a *guitarrada* que estamos tomando como referência é aquela que está presente nos discos de Vieira.

O músico paraense conhecido como Mestre Vieira inicia sua trajetória musical no período de formação da música popular paraense, no contexto de modernidade da região amazônica nas décadas de 50 e 60. Sua musicalidade transpassa vertentes e fontes musicais variadas desembocando em criações instigantes que ainda não se tornaram centro de uma reflexão séria e aprofundada. Influenciado pela música *afro-latino-caribenha*, pelo choro e pela jovem guarda, notabiliza-se pelo criativo resultado artístico que consegue dar a esta fusão.

Conhecido pelo nome artístico “Mestre Vieira”, Joaquim de Lima Vieira nasceu em 29 de Outubro de 1934, na pequena comunidade conhecida como “Invasão do Itapoá”, em Barcarena, Município do Pará, distante a aproximadamente 40 km da capital - Belém e, mesmo que a sua carreira tenha despontado a partir de sua atuação no ambiente da capital, ele vive até hoje, aos 75 anos, no mesmo município.

A cidade de Barcarena tornou-se um importante pólo industrial onde é feita a industrialização, beneficiamento e exportação de caulim, alumina, alumínio e cabos para transmissão de energia elétrica. No

entanto, antes dessas transformações econômicas, o município caracterizava-se pelos traços rústicos e pela paisagem natural predominante. Vieira descreve assim a pequena Barcarena: “Olha, aqui [era como] fosse um pantanal, grande assim, era mata mesmo! Só pau enorme aqui, mato mesmo! Tinha animais aqui assim desses do mato, veado catitu, isso dava muito.”

Foi neste ambiente bucolicamente amazônico que o Sr. Zacarias Pinto Vieira, de origem portuguesa e mecânico e, a Sra. Sofia Rosa de Lima Vieira, lavradora paraense, criaram o pequeno Joaquim Vieira e onde ele começou sua vida musical, com apenas cinco anos de idade assistindo escondido às aulas que seu irmão tinha na sala de sua casa:

Eu me criei com a música [...] Eu desde pequeno, assim com três anos eu entendia sim o negócio da música, minha mãe dizia “esse parece que vai ser músico, porque ele já gosta de ver quem tá tocando, ele gosta e tal” [...] Com cinco anos de idade um irmão quis aprender a tocar o violão [...] Quando ele se espantou eu já sabia tocar, espiando, porque ele largava o instrumento e guardava. Ele ia trabalhar aí eu pegava o violão.<sup>92</sup>

Vieira relatou que seu pai não era um grande admirador da música e por isso não era a favor do seu envolvimento com a música. Mesmo com esta resistência, a música tinha vindo para ficar. Sua relação com a prática musical começa desde tenra idade permitindo que aos 13 anos Vieira já tocasse violão, cavaquinho e banjo. Não tardou muito até que Vieira se aproximasse do também do bandolim. Em uma conversa com seu pai (Seu Zacarias), Vieira ouviu que em sua terra natal (Portugal), os músicos tocavam vários estilos que lhe agradavam, incluindo o *fado*, e que gostava muito do som do bandolim. O Mestre guardou estas palavras e, numa ida à Belém, com um de seus irmãos, deparou-se em uma loja de instrumentos com o famoso bandolim: “Em Belém existia uma casa de venda de instrumentos chamada *Empório Musical*.”<sup>93</sup>

Como não podia comprar um bandolim, convenceu seu irmão, um excelente marceneiro, a fazer uma réplica do instrumento. Assim, em apenas três meses, já com 14 anos, Vieira aprendeu a tocar o bandolim.

Nestes anos iniciais de sua vida, Vieira aprendeu a tocar violão, cavaquinho, banjo e, por fim, o bandolim. Ainda escondido do pai, aos 10 anos de idade montou com seus irmãos e primos um conjunto regional: “meu irmão me carregava pra tocar pra eles dançarem.”<sup>94</sup> Possuidor de um enorme talento, Mestre Vieira desenvolveu-se bastante atuando como músico. Em tal grupo, se apresentava em pequenas festas na redondeza e em aniversários e confraternizações. Nessas apresentações tocava-se basicamente choro e os sambas

---

<sup>92</sup> Entrevista realizada em 25-05-2009

<sup>93</sup>. Entrevista realizada em 25-05-2009

<sup>94</sup> Entrevista realizada em 25-05-2009

mais conhecidos da música brasileira da época. O grupo tinha como instrumentação básica o cavaquinho, o violão, o pandeiro, o surdo e, o que chama a atenção é a inserção do banjo, também muito usado no *carimbó*, no Pará. Mestre Vieira lembra que “nessa época surgiu um grupo no Rio [de Janeiro] chamado *Anjos do Inferno... Quatro ases e um coringa*<sup>95</sup>... Eram cinco tocando aqueles sambas bonito”. Vemos aqui que o rádio já exercia influência no gosto dos mais recônditos lugares, expandindo o samba e seus formatos para todo o Brasil.

Batizado como *Irmãos do Samba*, o grupo formado por Vieira e seus irmãos passa a ficar conhecido nas redondezas de Barcarena. Nesta época os grupos musicais de pequeno formato eram conhecidos como “jazzi”. Sobre isso Vieira relata:

O banjo era o instrumento que acompanhava o “jazzi”, era o “pau e corda” que chamavam, não tinha eletrônica [...] O “jazzi” era como se fosse banda agora, eram esses sopros assim, saxofone, trombone, trompete, clarinete” [...] As festas eram assim, era de “jazzi.” Começa assim seis horas da tarde o pessoal começava... O “jazzi” tocava samba, música de carnaval e quadrilha nesse tempo que era música que usava... Tinha muita gente boa de sopro naquele tempo, o pessoal de Portel,<sup>96</sup> aprendia muito [...]

Foi nesse momento, no início de sua adolescência que Vieira teve uma oportunidade de mostrar sua música ao público de Belém. Por intermédio de um amigo toma conhecimento de um concurso de música que estava sendo realizado pela *Rádio Clube do Pará*, a famosa *PRC-5*. Já mostramos no capítulo anterior como a rádio desempenhava uma função cultural importante na cidade de Belém. No fim da década de 40 a *Rádio Clube do Pará* fomentava vários eventos culturais, desde o carnaval até suas rádio-novelas.

Vieira, que até então estava longe da vida musical de Belém, dá os primeiros passos em sua carreira, ou melhor, “as primeiras remadas pra modernidade.” Com a inexistência de um serviço de transporte estruturado, o acesso à Belém era muito complicado, restando basicamente como opção o transporte por meio de canoas:

Aí fui convidado pela *Rádio Clube do Pará*, que era no Jurunas. Aí no auditório tinha um concurso chamado “Os melhores solistas do Pará”. Nesse tempo aqui não existia motores, não existia nada, só mato. A gente morava aqui no mato. Fui de canoa mesmo, remando! Passei dois dias pra chegar a Belém, que era difícil. Pra ir daqui à Belém, à remo, a gente passava dia e meio pra chegar em Belém, [...] Um dia e uma noite pra gente chegar em Belém à remo, ia remando.

---

<sup>95</sup> *Quatro ases e um coringa* foi um conjunto vocal e instrumental [brasileiro](#) formado no [Rio de Janeiro](#). Ao lado dos [Anjos do Inferno](#) foram o conjunto de maior sucesso na dita "era de ouro" do rádio brasileiro, principalmente nos [anos 1940](#) (Cf. <[pt.wikipedia.org/wiki/quatro\\_ases\\_e\\_um\\_coringa](http://pt.wikipedia.org/wiki/quatro_ases_e_um_coringa)>

<sup>96</sup> O Município de Portel, Estado do Pará, localiza-se na [Mesorregião](#) do [Marajó](#), [Microregião](#) de Portel. Sua extensão territorial compreende área de 27.928Km<sup>2</sup>

Este fato que parece aos olhos da modernidade um imenso percalço foi encarado de forma muito natural pelo jovem Vieira, que não se absteve de participar do concurso. Oferecendo como prêmio 200 cruzeiros, o concurso contava com mais de 10 participantes. No entanto, quando Vieira mostrou sua habilidade musical, não houve dúvida de que ele era o merecedor do prêmio. Recebendo nota máxima com o choro, de sua autoria, intitulado *Te agasalho*, Vieira, além ter vencido o concurso foi eleito, aos 14 anos, em meio aos grandes músicos da época, o melhor solista do Pará. Como parte da recompensa foi convidado a registrar seu choro vencedor em um moderno disco de 78 rotações, o qual por um infortúnio caiu e quebrou deixando-o muito triste.

Tal fato, porém, não abalou a imensa alegria pela vitória no concurso, cuja importância se dá não só pelo prêmio recebido, mas, sobretudo, por marcar a trajetória musical de Vieira na cidade de Belém. Agora o menino prodígio de Barcarena tornara-se um pouco conhecido na capital do Estado do Pará. Esse fato merece destaque, pois entendemos que a *guitarrada* surge em função da luta entre tradição e modernidade, representada pelo dinamismo de um ambiente urbano. Vieira se aproxima de Belém inicialmente pelo concurso, mas depois também porque passa a vender frutas na cidade. É que Vieira trabalhava na roça plantando e colhendo. Para garantir a venda da pequena produção ia à Belém, nos fins de semana, ficando na casa de uma irmã que já morava na cidade. Nessas idas, se aproxima da vida dinâmica da capital e seus símbolos. Desse período, Vieira lembra especialmente do *Juke box*<sup>97</sup>, um dos símbolos da modernidade musical. Nesta época em Belém existia o *Iara Bar*, localizado no *Largo do Carmo*<sup>98</sup> e o *Hollywood*, nas redondezas do *Ver-o-peso*, locais onde havia os *Juke box* em Belém.

[...] eu ia só a fim da música Em Belém existia aqueles bares grandes como aquele *Iara Bar*. Tinha o outro, *Hollywood*. Eles tinham aquela eletrola de disco grande, já elétrica. Então era automático, umas fichazinhas igual um tostão, igual um centavo, vinha a música ela coloca ela tocava lá, era assim [...] Eu escrevia as músicas ali, quando eu vinha de lá eu trazia três quatro músicas feita. A gente apresentava as músicas que o pessoal em Belém nem tocava ainda.<sup>99</sup>

Esse momento da vida de Vieira corresponde exatamente ao final da década de 50, período do pós-guerra e do crescimento urbano-industrial do Brasil. A modernização do país era uma meta a todo custo, os discurso dominante era o do desenvolvimentismo e Juscelino Kubitschek era o governante padrão. É aqui que a

---

<sup>97</sup> Jukebox é um aparelho [eletrônico](#) utilizado geralmente em [bares](#) e [lanchonetes](#). Tem por função tocar [músicas](#) escolhidas pelo cliente que estejam em seu catálogo.

<sup>98</sup> Localizado no bairro da cidade velha

<sup>99</sup> Entrevista realizada em 25-05-2009

face da cultura moderna do pós-guerra se mostra ao jovem Joaquim. A novidade da música e do cinema americano fascina Vieira que neste momento vê pela primeira vez aquele que se tornaria seu principal instrumento: a guitarra.

Eu fui no [sic] cinema *Universal*, lá no *Largo São João* em Belém. De tarde meu irmão falou: “olha ta só música americana tocando.” Aí eu vi um cara com uma guitarra, né! Aquele pedaço de pau tocando. Aí eu fiquei assim pensando: “Pô um instrumento desses é um pedaço de pau.”<sup>100</sup>

Logo depois Vieira recebe de presente de uma amiga uma guitarra que, depois de consertada por seu irmão, estava pronta para o uso. Não fosse a falta de cordas apropriadas e dos amplificadores. Vieira conta que foi necessário colocar cordas de violão e improvisar a parte da amplificação montando um amplificador à pilha, que alimentava em baterias de automóvel. As dificuldades existiam, mas não eram nada de tão grande que a criatividade e vontade de Vieira não desse jeito. Naquela época a guitarra já despontava como um instrumento símbolo da música americana, muito difundida pelo *rock*. Em Belém foram os músicos dos conjuntos de “jazzi” quem provavelmente começaram a usar as guitarras. Vejamos abaixo um fragmento de um jornal em 1962, recolhido pelo jornalista Lúcio Flávio Pinto, onde já aparece a descrição da “guitarra havaiana”:

#### TWIST

Enquanto uns iam de clássico, outros pulavam para o moderno. O Automóvel Clube, aquele instalado nos altos do mesmo Palácio do Rádio (e que jamais promoveu uma disputa automobilística), realizava em novembro o 2º concurso de twist, a dança da moda entre os jovens da época. *Responsável pela animação, a orquestra de Orlando Pereira, “com seu vibrafone e guitarra havaiana”, que eram novidade entre nós* (PINTO, 2008, p. 105).

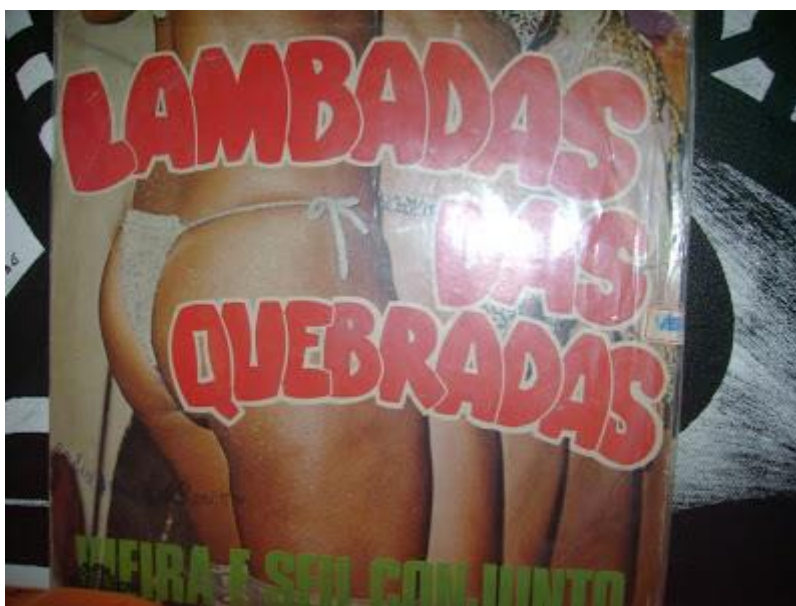
Depois de montar sua guitarra e seu amplificador, a carreira do menino prodígio do interior de Barcarena seguiu firme e ele começou a tocar junto com os grupos *Martelo de Ouro*, *Los Crioulos* e a *Banda do Teixeira*. Passados uns anos Vieira finalmente forma o seu grupo, *Vieira e seu conjunto*. No início desta relação duradoura com a guitarra, o conhecimento e a destreza nos instrumentos de corda, que já dominava, foram decisivos para o aperfeiçoamento e o desenvolvimento de sua técnica. Com a influência do *choro*, *samba*, *valsa*, *bolero* e outros estilos, como o *fox-trot*, Vieira continuou atuando na sua cidade e nas redondezas, e foi em uma dessas apresentações, mais ou menos na metade da década de 70, que acontece um dos fatos mais importantes de sua trajetória musical, seu encontro com o produtor Jesus Couto.

---

<sup>100</sup> Entrevista realizada em 25-05-2009

Na Belém da década de 70, Jesus Couto atuava como produtor musical, “revelador de talento”, representando a famosa *Gravadora Continental*. Em uma de suas apresentações na cidade de Barcarena, Vieira é visto por Couto que logo percebe o potencial do músico e o convida para gravar um disco em Belém.

Assim, em 1978, Mestre Vieira grava o clássico e pioneiro disco de sua carreira: *Lambadas das quebradas*, volume 1. Como quase todo grande disco, *Lambadas das quebradas*, chama atenção não só por apresentar “novas formações híbridas”, mas também por possuir um caráter enigmático em torno de sua produção. Dias antes da gravação Vieira contrai “catapora” e fica muito debilitado. Apenas pela insistência de amigos resolve ir à Belém gravar o disco, gravado no tempo inacreditavelmente curto de 4 horas, em dois canais, nos estúdios da *Rádio Rauland Ltda*. O disco ainda não inspirava muitas expectativas nos investidores, pois nos arranjos da banda de Vieira não havia instrumentos de sopro, o que desanimava os produtores. O próprio Vieira diz que não tinha certeza nem mesmo se o disco seria prensado pela gravadora. No entanto, logo o disco sai do prelo e são vendidas 80 mil cópias.



Capa do LP *Lambadas das Quebradas*.

Lançado em 1978, com a direção artística de Waldemar Farias e composições e arranjos do próprio Vieira, o disco contém as seguintes músicas:

Lado A	Lado B
1 - Lambada da baleia	1 - Lambada do curupira
2 - Lambada das quebradas	2 - Botando pra quebrar
3 - Vamos dançar a lambada	3 - Você vai chorar
4 - Lambada da pachanga	4 - Lambada da bicharada
5 - Você voltou pra mim	5 - Ela foi embora

6 - Bate estaca	6 - Som do amor
-----------------	-----------------

Os músicos que participaram das gravações deste LP foram:

Guitarra solo: Vieira  
 Guitarra base: Coalhada  
 Contrabaixo: Carequinha  
 Bateria: Cocada  
 Pandeiro: Papa-véia  
 Ganzá: Sombra  
 Treme terra: Canela de vidro  
 Cantor: Quiabão

Logo após o lançamento do disco Vieira intensifica suas apresentações no circuito de bares, gafieiras e sedes responsáveis pela vida musical da cidade de Belém:

Comecei a fazer aqui em Belém e comecei a fazer nas cidades do interior. [...] Primeiro show que eu fiz aqui em Belém foi na sede do *Imperial*, depois já fiz na sede do *Guamaense*, depois eu fiz na sede do *Norte Brasileiro*, depois eu fiz direto lá no *Hakata*, no *Ver-o-peso*. Depois eu já fiz no *São Jorge*, na *Condor*. Lá eu tocava dois três dias. Toquei... Toquei lá no *Rancho* [*Não posso me amofiná*], toquei na sede do *Berabinha*, muita sedes que agora não têm mais. [...] Muito no *São Jorge*, eu toquei. O *São Jorge* era um era bar que freqüentava todo mundo, mulher de programa, tudo misturado, aí eu tocava três dias da semana pra eles. Aí comecei a fazer nesses interior: *Castanhal*, *Abaetetuba*. Toquei muito no *Marajó*.<sup>101</sup>

Esse relato demonstra como Vieira atuava nos pontos e locais de entretenimento mais ligados à vida cultural das camadas populares de Belém, justamente naquela paisagem musical das aparelhagens, das sedes e das gafieiras, apresentadas no capítulo anterior. Vieira lança seu primeiro disco em 1978 e começa a participar com mais ênfase deste cenário musical. Um dos fatos que atestam isso é a relação (nem sempre agradável) que algumas bandas acabavam tendo com as aparelhagens. Em alguns ambientes havia certa dependência dos músicos, pois “Naquele tempo não tinha PA,<sup>102</sup> e aí a gente pegava o som das aparelhagens, os microfones pra passar [...] A gente ligava tudo no aparelho. [...] Tudo nos aparelhos, não tinha PA. As aparelhagens que eram a PA mesmo. [...] Toquei muito nos aparelhos.”<sup>103</sup>

Devidamente inserido na vida musical das camadas populares, contando com o relativo sucesso de vendas de seu disco, Vieira não tarda a lançar seu próximo disco, que surge dois anos depois. O *Lambada das*

<sup>101</sup> Entrevista em 25-05-2009

<sup>102</sup> Som direcionado ao público. Esse termo no Brasil define todos os sistemas de som. Mas lá fora é usado apenas para as grandes platéias. Sistema para pequenos lugares chama-se *Sound Reinforcement* (reforço sonoro) (Cf. em <[www.paginadosom.com.br/ski/dicion.htm](http://www.paginadosom.com.br/ski/dicion.htm)>).

<sup>103</sup> Entrevista realizada em 25-05-2009

*quebradas*, volume dois, tornou conhecidas as músicas "Melô do bode" e "Lambada do rei". Foram vendidas 335 mil cópias deste disco.



Capa do LP *Lambadas das quebradas*, volume 2.

Lançado em 1980 pela *Gravações Chantecler Ltda.*, gravado no estúdio *Rauland Ltda.*, sob a direção de Orlando A. O. Santos com composições e arranjos de Mestre Vieira, o disco contém as seguintes músicas:

Lado A	Lado B
1 - Lambada do rei	1 - Lambada do Mapinguari
2 - Ela voltou	2 - Jóia
3 - Bicharada No. 2	3 - Você se afastou de mim
4 - Mariazinha	4 - Lambada do sino
5 - O seresteiro	5 - Melô do bode
6 - Duas línguas	6 - Sambista brasileiro

Os músicos que participaram das gravações deste LP foram:

Guitarra solo: Vieira  
 Guitarra base: Honório  
 Contrabaixo: Celestino  
 Bateria: Pereira  
 Pandeiro: Possa  
 Ganzá: Vieira Filho  
 Treme terra: Oliveira  
 Cantor: Mágno

Este segundo disco deu à música de Mestre Vieira uma grande projeção no Pará, assim como em muitas cidades do nordeste do Brasil, especialmente no Ceará, aonde o disco chegou ao número de 125 mil discos vendidos. Embalado por esse segundo disco, Vieira viaja para países como Suíça, França e Inglaterra. O



mestre conta que os ingleses negociaram com a *Continental*, sua gravadora na época, a regravação do LP *Lambadas das quebradas*, volume 2, em inglês. Nesta viagem Vieira conta que, em 1980, foi chamado de “Rei da Guitarra.”

Esse período de ascensão, porém, não se manteve constante e no decorrer dos anos 80 Vieira encontrou muitos obstáculos. Na década de 80 a indústria fonográfica crescia e expandia mercados através da massificação de novos artistas e gêneros que surgiam ocupando espaços. O Pará, acompanhando este momento lançava novos artistas como Alípio Martins, Beto Barbosa e a *Banda Warilow*. Vieira se manteve na cena musical com certa timidez, à margem destes novos nomes que lançavam frequentemente *hits* e vendiam consideráveis números de discos.

A reviravolta deste período de “vacas magras” começa quando o disco *A volta* é lançado em 1998. Vieira volta à tona e chama atenção do músico e guitarrista paraense Pio Lobato. Pio já admirava Vieira desde o início da década de 90, chegando a estudar a *guitarrada* em sua monografia de curso: *Guitarradas - um gênero do Pará* (2001). A partir deste contato com Vieira, Pio idealiza o projeto *Mestres da Guitarrada*, que surge em 2003, com a reunião de Vieira e outros dois músicos: Aldo Sena e Curica.

Festeados como gênios da música popular por figuras como o antropólogo e pesquisador musical Hermano Vianna e o DJ Dolores, reconhecidos internacionalmente como um dos maiores representantes da música eletrônica nacional, com enorme contribuição de Pio Lobato e da produtora Kelci Albuquerque os três deram uma grande visibilidade ao estilo da *guitarrada* no início dos anos 2000.

A partir deste projeto a carreira de Vieira ganhou novo fôlego, projetando a *guitarrada* para outros lugares do país e do mundo. O grupo viajou o Brasil e alguns países como a Alemanha (onde tocou em plena Copa do Mundo). Em 2007 o grupo se desfaz e Vieira segue com sua carreira solo, agora contando com a presença de seus filhos em sua banda. Quando nos recebeu em sua casa, de forma muito hospitaleira, para uma entrevista, o Sr. Joaquim Vieira anunciou o lançamento de seu novo trabalho, a *guitarrada magneta*, onde ele acrescenta, pela primeira vez, efeitos de *wa-wa* em sua guitarra.

Com uma vida inteira construída ao lado da música, seja em Belém ou em sua cidade Barcarena, onde não é raro vê-lo passeando pelas ruas em sua bicicleta, Vieira goza de reconhecimento, que veio tardiamente, mas que não deixa de ser um sinal de vitória por tantos anos dedicados à música no Pará. Em outubro de 2008, Vieira que possui uma média de vinte discos gravados, foi homenageado com a *Medalha de Honra ao Mérito Cultural*, pelo Ministério da Cultura.



Mestre Vieira na cerimônia em que recebeu a *Medalha de Honra ao Mérito Cultural*, ao lado de Gilberto Gil, Ministro da Cultura.

No livro *‘Cultura Amazônica: Uma poética do imaginário*, João de Jesus Paes Loureiro usou a imagem metafórica do *sfumato*<sup>104</sup> para referir-se ao devaneio que provoca a interpenetração do mundo físico e surreal. Para Loureiro “o homem amazônico navega culturalmente num mundo *sfumato* que funde os elementos do real e do irreal numa realidade única, no qual o poético vibra e envolve tudo em sua atmosfera” (LOUREIRO, 2000, p. 42). A esta forma de pensar a criação da cultura pelo homem amazônico, acrescenta-se os traços fortes da modernidade encontrada no espaço urbano em Belém. O *sfumato* depara-se com os traços fortes da modernidade que almeja desfazê-lo de sua poesia e encanto. Surge deste embate um quadro borrado, difuso, mas também traçado com determinação social claras, conforma-se, assim, o ambiente repleto de signos heterogêneos culturais propiciadoras da *guitarrada*.

## 5.2. OS MISTÉRIOS DA LAMBADA

Admitindo a existência de uma especificidade no processo de inserção do Pará em um espaço de experiências e memórias transnacionais por meio de sua inserção no drama da modernidade, cabe perguntar, por consequência deste fato, como seria esta forma paraense-caribenha de fazer música? A resposta para esta questão

---

<sup>104</sup> *Sfumato* é o nome da técnica artística usada para gerar gradientes perfeitos na criação de luz e sombra de um desenho ou de uma pintura. Leonardo da Vinci é tido como pai do *sfumato*, mas isso é errado, pois a técnica sempre existiu em materiais/mídias de fricção, como grafite, pastel seco ou carvão.

reside no rosário de mistérios e polêmicas que a *lambada* tem suscitado ao longo de sua existência. É neste terreno movediço repleto de incertezas que adentraremos agora.

Na mesma proporção de sua explosão e projeção nos cenários nacionais e internacionais, a *lambada*, como talvez tenha acontecido com muitos outros termos e nomenclaturas referentes a gêneros musicais, sofre por ter visto a instalação de um estado de nebulosidade reinante em torno de seu nome. Acreditamos que a confusão se instala por dois motivos relacionados: 1. A falta de investigações minuciosas *in locu*. Considerando que a porta de entrada da *lambada* foi a região do estado do Pará, especificamente a capital Belém, deve-se privilegiar a participação dos seus atores em contexto. 2. A segunda dificuldade surge agravada pela primeira e se dá pelo fato de que o termo *lambada* refere-se a um resultado de fusões musicais híbridas e isso dificulta enormemente o entendimento do que é afinal a *lambada* em termos musicais. Neste breve subtópico vamos analisar o caso tendo como referência o depoimento de várias pessoas ligadas direta ou indiretamente à história do ritmo no Pará.

No final dos anos 80 e início da década de 90 a *lambada* começa a ficar muito conhecida nas pistas de dança do Brasil e o país conhece um novo ritmo musical. As *lambaterias* (pistas de dança) popularizavam-se por vários lugares do país e cantores como Beto Barbosa e Alípio Martins despontavam no cenário musical nacional. Saindo do anonimato, divulgando a música do norte do Brasil, Beto Barbosa surge na década de 80 passando a ser conhecido por músicas como “Adocica” e “Nêga”. Seu disco *Preta*, lançado em 1990, foi recorde de vendas e ao longo de sua carreira, Beto já gravou 10 [LPs](#) e 11 [CDs](#), ganhando diversos prêmios, entre eles o [Troféu Imprensa](#).

Depois da explosão nacional de Beto Barbosa, a *lambada* ao mesmo tempo em que ganha projeção não deixa de ter seu nome envolvido em uma série de querelas.

Tudo começa pela projeção internacional a partir do final da década de 80. A *lambada* expande-se ao nordeste do Brasil e ganha popularidade em cidades como Fortaleza, Recife, Salvador e Porto Seguro, na Bahia. Foi neste momento que dois jovens franceses que passando férias na Bahia, conhecem o ritmo. Tratava-se do diretor de cinema, Olivier Lorscheid, e do jornalista Rémi Kolpa Kopoul. No regresso à França, eles criam um grupo musical batizado de *Kaoma*, do qual se destacam particularmente a cantora brasileira Loalwa Braz e o célebre bandoneonista argentino Juan José Mosalini. Concebido como um grupo multirracial, o *Kaoma* será o protagonista da história internacional da *lambada*.

Para concretizar o projeto *Kaoma* os sócios franceses investiram muito dinheiro para adquirir os direitos autorais de mais de quatrocentas composições, quase todas brasileiras. Porém, a música que gerou muitos problemas e que paradoxalmente também proporcionou êxito comercial, não era brasileira e, sim, composta pelos irmãos bolivianos Ulisses e Gonzalo Hermosa do grupo *Los Kjarkas*. Com um sensível instinto comercial, Lorsac e Kolpa, tentaram fazer com que a música dos bolivianos se tornasse conhecida como música brasileira, da Bahia, estado de grande musicalidade e berço de ritmos variados. No decorrer de sua divulgação e distribuição comercial a música “Llorando se fue” teve sua letra e melodia modificada para adequar-se ao mercado europeu. Estilizando a dança e ainda mais a música, o *Kaoma*, fez explodir a *lambada* no verão europeu de 1989. “Llorando se fue” foi um sucesso total, ocupou o primeiro lugar na lista dos CDs mais vendidos em quinze países simultaneamente. Lorsac e Kolpa ficaram ricos e ganharam milhões de dólares.

O sucesso internacional da música despertou o interesse do governo boliviano para o início de uma batalha jurídica com finalidade de recuperar os direitos autorais que os irmãos Hermosa haviam vendido. Finalmente, depois de muita negociação e disputa, os direitos e os benefícios ficaram nas mãos de Lorsac e Kolpa. Esta disputa em torno da música “Llorando se fue” teve como consequência a renovação de um discurso de valorização de identidade na Bolívia. Através de um indigenismo nacionalista havia a sensação de que os produtores europeus tinham roubado algo e prejudicado a cultura andina. Para o pesquisador Leonardo Garcia “Este neo-indigenismo substitui progressivamente o internacionalismo da esquerda política tradicional, debilitada pelos eventos do muro de Berlim e pela repressão dos anos de ditadura” <sup>105</sup> (GARCIA, 2008, p. 25).

“Llorando se fue” se une assim ao discurso de valorização de um suposto “gênio popular andino” capaz de enfrentar a exploração e injustiças do mundo capitalista. Certos músicos como José Archiniegas gravam suas próprias versões da canção de *Los Kjarkas* não só para aproveitar o boom, mas também para reivindicar a renovação de uma *saya*<sup>106</sup> que pode fazer peso à “Lambada”, considerada como um roubo planejado e apoiado pelo “frio” mundo industrial europeu (GARCIA, 2008, p. 27).<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> “Este neo-indigenismo reemplaza progresivamente al internacionalismo de la izquierda política tradicional, debilitada tras los eventos del muro de Berlín y la represión de los años de dictadura.”

<sup>106</sup> Uma *saya* urbana que não possui grande relação com o gênero musical afro-boliviano da região dos Yungas igualmente chamado de *saya*. A *saya* urbana nasce de uma simbiose dos gêneros afro-andinos *tundiQUI* e *tuntuna* que caracterizam a música dos bailes religiosos *Sambos Caporales*, *Cambas* e *Negritos*, todos de origem andino-mestizo. Na contracapa do disco *Worldbeatd* lançado em 1989 pela *CBS* e responsável pelo surgimento do grupo *Kaoma*, vê-se a seguinte definição de *lambada*: “A *lambada* se origina da *saya*, uma música folclórica boliviana.”

<sup>107</sup> “Llorando se fue” se une así al discurso de la valorización de un supuesto “genio popular andino” capaz de enfrentar la explotación y las injusticias del mundo capitalista. Ciertos músicos como José Archiniegas graban sus propias versiones de la canción de *Los Kjarkas* no sólo para aprovechar el boom sino

O que Garcia não percebe é que no que tange à América Latina este sentimento nacionalista de esquerda, não surge apenas a partir da década de 90 como ruptura ao suposto internacionalismo. Trata-se antes de uma continuação da característica geral da esquerda latino-americana do que um rompimento com o internacionalismo, o qual sempre se apresentou precariamente na esquerda latino-americana. Os discursos essencialistas na América Latina encontraram nas orientações e tendências políticas de esquerda algum respaldo dentro da luta social, plano onde esta contradição deve ser compreendida.

Apesar de ter ganhado os jornais do mundo todo vinculado pela mídia internacional, o processo de luta e reivindicação associado a um étnos indigenista nos Andes não é o único efeito ocasionado pela projeção da *lambada* na década de 90. Além da luta judicial o escândalo envolvendo a música “Llorando se fue”, suscitou outra polêmica quando se propagou internacionalmente a partir da Bahia. Menos conhecida, esta polêmica surge porque o ritmo ficou associado ao Estado da Bahia, fazendo crer que o nascimento do ritmo e da dança ocorreu no Estado nordestino. Em nossa pesquisa de campo constatamos que ainda hoje existe uma indignação quando a *lambada* aparece como criação baiana e não paraense. O monopólio e o reconhecimento da paternidade musical e das origens da *lambada* se revela importante nos discursos que ainda podem ser encontrados em Belém. Para começar a discussão sobre a relação da *lambada* com o Estado do Pará, vejamos um depoimento do Senhor Josimar Reis<sup>108</sup>:

ENTREVISTADOR- Nessas suas viagens o senhor já sentia uma música diferente no ar tocando?

Já, já tocava. Dessa região pra lá o pessoal já era muito ligado nesse negócio de *lambada*, a gente chamava de *lambada*. A procura era muita porque esses discos não tinham à venda aqui em Belém, não tinham à venda em Macapá. Então vinha geralmente do Caribe ou das Guianas francesas.

ENTREVISTADOR- Como é que o senhor trabalhava?

A gente fazia viagens. Agente viajava era de *regatão*, levava mercadorias. Farinha, mercadoria que vendia pro povo, era esse tipo de mercadoria que trabalhava pra lá. Aí a gente trazia também essas sucatas. Trabalhava também com negócio de grude de peixe, aba de tubarão, essas coisas que a gente trazia de lá. Aí trazia também um pouco de disco, né? Que a gente gostava, eu gosto da música, né? Aí sempre me interessava por procurar música que já tinha saído de catálogo. Eu saía procurando através de amigos pra conseguir discos difíceis. Disco de *reggae* também que na época era muita procura por discos de *reggae*. O pessoal procurava muito aqui *lambada* e *reggae*. Aí eu levava disco daqui, às vezes eu conseguia trocar, fazer troca de disco brasileiro com os discos de lá da região do Caribe. É assim.

---

también para reivindicar el renuevo de una saya que puede hacer el peso a "Lambada", considerada como un robo planificado y apoyado por el "frío" mundo industrial europeo

<sup>108</sup> Entrevista realizada em 08-06-2009

Sabe-se que o fenômeno do *regatão* na Amazônia remonta ao século XIX e se estende até o século XX. As atividades de mascate fluvial desempenhadas por Josimar mostram como a cultura do regatear ainda é viva na Amazônia e que ainda possui importância cultural para a região. O trabalho de Josimar acontece em um contexto mais próximo ao presente histórico, pois nosso colaborador trabalhou durante 12 anos como mascate fluvial, entre 1982 e 1994. Tal período corresponde exatamente aos anos de ascensão da *lambada* à nível nacional. Muito estimulado pela prática de troca e venda existente em especial no meio de colecionadores, donos de sebos, músicos ou simplesmente amantes da música, Josimar abastecia uma parte do mercado informal de discos em Belém. Não sabemos se haviam outros fazendo o mesmo tipo de transporte e comércio de discos. Josimar disse que não conheceu outras pessoas, pois entre seus colegas de trabalho apenas ele se interessava por discos de música.

Na década de 80 a *lambada* parece já estar muito bem instalada na vida musical do belenense. Otoniel Fialho, na época um dono de aparelhagem em pleno exercício da profissão, nos relata como a *lambada* começa a ser cultivada pelos cantores que estavam experimentando um crescimento em suas carreiras:

ENTREVISTADOR - Senhor Otoniel essas músicas começam a tocar aqui nas festas?

Foi isso que fez subir a aceitação. Tem muita música lenta e boa nesses discos franceses, mas leva o nome de *lambada*, *lambada* lenta. Não sei por que botaram esse nome de *lambada* porque não é esse o nome. Depois saiu de novo a mesma coisa, aí já botou o nome de *zouk*, a mesma *lambada* aí já veio com o nome *zouk*, e assim tá a *lambada*. Aí depois já apareceram esses cantores brasileiros como Alípio Martins, Beto Barbosa, aí já fazendo versão dessas *lambadas*. O Alípio Martins, as músicas que fizeram sucesso dele, são versão dessas *lambadas* que eu gravei em fita cassete, que esse tempo não tinha CD, e fazia uma coletânea numa fita cassete e entregava pro Jesus Couto, que era o representante da gravadora que o Alípio era cantor, o representante aqui em Belém, entregava pro Jesus Couto. O Jesus Couto passava pra ele e ele decorava. Não demorava saia o disco com a versão daquelas músicas que eu dava pro Jesus Couto, com o nome produção Jesus Couto. Por que ele não colocou produção Otoniel Fialho? Ou então colaboração Otoniel Fialho? Fazia versão em cima e tal, fazia versão em cima daquelas músicas, botava só a letra em português. Esse “Quero você” do Carlos Santos é versão de *lambada*, eu tenho original aí também. “Onde andarás você” do Alípio Martins é versão, o nome da música é “Ma Diana.” É o mesmo ritmo só muda a letra.

Neste depoimento o que chama a atenção em primeiro lugar é que Otoniel mostra certa indignação por não ter tido sua participação lembrada no processo de divulgação da *lambada*. Depois disso, temos a revelação do fato de que os cantores em ascensão da época começaram a aparecer “fazendo versão dessas *lambadas*”. No depoimento fica claro que “essas *lambadas*” não são a princípio músicas do Pará e, sim, algo que

ainda é visto como “de fora”. A *lambada* a qual Otoniel se refere é a música dos grupos e cantores do Caribe francês, tais como *Liquid Ice*, *Exile One*, *Les Aiglons*, *Claude Nebor*, *Galaxy*, *Vikings de la Guadeloupe*.

Sebastião Oliveira, dono da ilustre *Estrela do Norte*, faz uma declaração nesta direção, contando um episódio que envolve a figura do famoso cantor Beto Barbosa

O Beto Barbosa veio na minha casa trazido pelo Bira da Guanabara, que era dono da *Guanabara*, uma aparelhagem. Aí um dia eu tô em casa, ele chegou: “Pô quero falar contigo, cadê teus CDs de *Cadence*?” “Tá tudo aí”, os discos da época, né? “Esse aqui é o Beto Barbosa ele gravou um CD, não fez sucesso e ele vai partir para os ritmos de *lambada* e ele queria que tu emprestasses pra ele pra ele fazer esses negócios” [...] Aí ele passou uns dois meses com os discos pra lá. Aí fez sucesso, o homem ganhou muito dinheiro, foi um arrebento.

Ao que parece, os produtores e músicos de Belém sabiam bem o quanto a musicalidade *afro-caribenha* já fazia parte do gosto musical local e, por isso, investir em um trabalho assim poderia aumentar as chances de “cair no gosto popular”. O produtor Jesus Couto confirma essas pesquisas e consultas sobre a *música caribenha* existente no Pará.

Na época nós andamos muito atrás daqueles *merengues* para poder ver como é que eram aqueles solos, tudo isso pra poder trabalhar em cima disso, pra ver os compassos, quantos compassos tinha, né? Nós escutamos muito *zouk*, muito *merengue*. Porque na verdade a *lambada*, que a gente dá o nome, nós também copiamos depois que surgiu essa palavra em Belém. **Toda música ritmada que vêm do Caribe é *lambada* pra nós** (grifo nosso).<sup>109</sup>

O termo *lambada* correspondia a uma sonoridade *afro-latino-caribenha*, a qual em Belém era representada pelo *merengue* e pelo *bolero* desde a década de 60 e posteriormente pela *cúmbia*, *cadence-lypso* e pelo *zouk*. Por não significar um gênero musical específico e por ter um significado especial no Estado do Pará, o termo *lambada* cria uma dificuldade na sua conceituação.

Segundo o *Dicionário on line Babylon*<sup>110</sup>, o termo *lambada* aparece significando “pancada com um instrumento flexível (relho, laço).” No *Novo Dicionário Aurélio* – versão eletrônica:

[Var. de *lombada*, com assimilação.] Substantivo feminino. 1. Paulada, cacetada. 2. Fig. V. *descompostura* (2). 3. Bras. Golpe de chicote, tabica ou rebenque; lapada, lamborada. 4. Bras. Peçaço alongado tirado de alguma coisa. 5. Bras. Gír. V. *bicada*<sup>1</sup> (5). [Sin., nas acepç. 1 a 5, no N. e NE: *lapada*.] 6. Dança popular cantada, cujos participantes executam variações coreográficas muito próximas do samba, sem a primitiva disposição de roda. 7. A música que acompanha essa dança, em compasso binário, andamento vivo e animado, ritmo acentuadamente sincopado, reveladores de uma possível origem africana.

<sup>109</sup> Entrevista realizada em 28-04-2009

<sup>110</sup> Cf. <[www.dicionario.babylon.com/lambada](http://www.dicionario.babylon.com/lambada)>

No *Dicionário Papachibé - A Língua Paraense*, *lambada* significa algo ou alguma coisa “usada, velha, gasta” (SOBRAL, 1998, p. 130). No Pará, a palavra *lambada* sempre foi uma expressão usada para designar alguma coisa forte e incisiva. Uma palmada, um movimento brusco, chicoteado. Não raro as crianças peraltas de nossa época ouviam de seus pais “não faça isso menino, senão vais levar uma lambada!” Ademais, percebe-se que a palavra aparecia em outro contexto, por exemplo, quando se tornava sinônimo da famosa cachaça tomada no Pará:

*Uma pimenta no prato espremida,  
Outra lambada depois do jantar,  
Uma viola de corda curtida,  
Nesta sofrida sofrência de amar*

(OLIVEIRA, 1990, p.163).

Neste fragmento da letra da canção “Pauapixuna”, de autoria da dupla Paulo André e Ruy Barata, a palavra *lambada* consta como sinônimo de cachaça. Em algumas entrevistas realizadas, constatamos que na década de 70 o termo *lambada* era usado normalmente como sinônimo de cachaça ou aguardente. Foi o que o senhor Milton Araújo, dono da aparelhagem *Alvi Azul*, relatou sobre o uso da expressão pelo radialista Haroldo Caraciolo. Segundo Milton Araújo, Caraciolo dizia: “Toca esse merengue enquanto eu tomo uma *lambada*.” Segundo a forma indireta, em alusão a Haroldo Caraciolo, presente no relato de Milton do *Alvi Azul*, o termo *lambada* no significado que mais interessa para esta pesquisa, surge no contexto do Pará da década de 60 e 70 e é consolidado pelas brincadeiras que o radialista Haroldo Caraciolo fazia em seus programas de rádio em Belém.

Como já comentado anteriormente, o ilustre radialista Haroldo Caraciolo, possui uma importância notável na história da *lambada*, pois em seu programa o termo era usado tanto para designar a música, dançante, alegre e “caliente” - em geral *merengue* e *cadence-lypso* - quanto para aludir ao ato de beber cachaça. Haroldo morreu de complicações nos rins, fruto de uma cirrose desenvolvida ao longo de anos de contato com a bebida. Lidando sempre de forma muito bem humorada com as bebidas alcoólicas, em seu programa o tema era muito recorrente, constando nas divertidas brincadeiras que Haroldo fazia no ar.<sup>111</sup>

No livro *o Som do Brasil: Samba, bossa nova e músicas populares*, Ricardi Pessanha e Chris McGowan declaram: “Em 1974, Heraldo Caraciolo, DJ de Belém, aplica o termo *lambada* para descobrir um tipo de música associado às idéias de pulso, golpe e de soprar a garrafa de cachaça” (MCGOWAN; PESSANHA, 1999 p. 183-187).

---

<sup>111</sup> Na programação que pude ouvir, Haroldo falava bastante de uma fictícia “associação dos biriteiros [aquele que ingere bebida alcoólica]”, cujo trâmite para inscrição “eram apenas duas fotos 3x4.”



O nome do radialista Haroldo Caraciolo aparece aqui mais uma vez e teremos que considerar sua importância para tentar esclarecer algo sobre a *lambada*. Através do radialista Álvaro Pinto tivemos acesso a uma gravação do programa de Haroldo Caraciolo na década de 70. Álvaro trabalhou alguns anos com Caraciolo e guardou como recordação um CD com a gravação de alguns programas apresentados pelo irreverente radialista paraense.

O programa de Haroldo era apresentado normalmente no período da manhã, de 09h00min às 12h00min. Com sua voz bem empostada e sua irreverência carismática, Haroldo contava além de tudo com uma trilha musical que contagiava a população belenense. Entre uma brincadeira, um anúncio ou uma música se ouvia a vinheta: “estamos apresentando o *Show do coringa* com Haroldo Caraciolo dentro da roda viva o maior espetáculo da manhã.” Numa época em que o espaço dedicado à música era muito maior nas programações radiofônicas, a seleção musical do programa se concentrava nos ritmos *afro-latino-caribenhos* como *merengue*, *cúmbias*, *cadence-lypso*. Nesta gravação (faixa 5), Haroldo termina o programa dizendo: “Bem agora vamos partir para o final do programa, vamos trazer o LP Luiz Calaf da gravadora *Bervelli*. Luiz Calaf! Luiz Calaf! e seus alegres dominicanos, **é a última lambada que rola no dia de hoje**” (grifo nosso), uma coleção de discos lançados nos anos 80 pela gravadora *Gravassom*. Tais coletâneas foram de grande importância para a divulgação dos gêneros do Caribe francês em Belém, consolidados com a alcunha de *lambada*. O depoimento abaixo é de extrema importância para entender o início de uma nova fase de penetração e circulação de discos de *música caribenha* em Belém:

Através de minha avó, o meu pai conheceu um moço, que ele era dono de uma gravadora no Suriname, o King Crown.

ENTREVISTADOR- Como foi esse encontro? Como seu pai chegou a conhecer esse moço?

Ele vinha a Belém a passeio, vinha a passeio, e em um desses passeios, numa dessas vindas dele a Belém ele ouviu falar da Maria Aguiar, e ele veio pra conhecer minha avó. Chegou em casa, eu sou testemunha ocular desta história, através de conversas ele veio descobrir a paixão do meu pai por vinil, por músicas caribenhas da América Central. Aí ele falou “oh Aguiar” eu tenho uma gravadora no Suriname que é a torre dos milagres que você pode até traduzir pro francês como “Tour des miracles” [...] E os dois fizeram o côncavo e o convexo. Essa amizade se consolidou por mais de três décadas. Eu perdi contato com o King há três anos quando meu pai faleceu, foi a última vez que eu liguei pra ele. Mas ele falou assim: “não olha, porra Carlinhos a minha amizade com teu pai, ela não acabou ela ta repassando pra você. Se você tiver alguma coisa que tiver ao meu alcance... Aí meu pai fez o seguinte, meu pai apanhava com o King as *lambadas* do Suriname, que vinha via área, no vinil, vinha aqui pra casa, aí a mesma briga que tinha com o *merengue* acontecia com a *lambada*, os donos de aparelhagem voltaram todos pra cá.

ENTREVISTADOR - Em que ano seu Pai conheceu o King?

Meu pai conheceu o King em 74, 75.

ENTREVISTADOR- como é que chegavam esses discos aqui em Belém?

Via aérea. Vinha em malote. Ele apanhava da gravadora dele dois exemplares de cada prensagem, aí mandava um malote com 20, 24 discos. Aí a demanda de aparelhagens era tanta que os caras vinham pra cá brigar. Independente disso, ele tirava pra alguns e presenteava os radialistas das Mas: Ivo Silva, Aroldo Caraciolo, Paulo Ronaldo, Eloi Santos, vinham pra cá aí ele dava, “olha vou te dar um disco de presente” ninguém tinha. Aí eles iam pra rádio “Olha eu vou tocar uma exclusiva aqui que no caso só a *Rádio Marajoara* tem” isso o Ivo Silvo, cascava lá. O outro de outra rádio não dizia “fulano botou lá”, mas dizia “eu tenho uma exclusiva que eu também vou colocar”. Mas aí havia a competição entre as rádios, mas não era vendido era presente.<sup>112</sup>

Nas décadas de 50 e 60, o Senhor Aguiar foi responsável por boa parte do fornecimento de discos de *merengue* para os donos de aparelhagens em Belém. Com sua aposentadoria, porém, interrompe-se o fluxo existente e tal arrefecimento só cessa na metade da década de 70, quando senhor Aguiar recomeça a trazer e receber discos caribenhos, numa atividade que se prolonga ao longo da década de 80.

Por inserir uma série de fatos contundentes e esclarecedores neste debate, o comentário do filho do senhor Aguiar poderia inspirar a impetuosa sensação de resolução de um caso. Enfim sabemos de onde vem a *lambada*! Pensariam os desatentos. No próprio depoimento vemos que o filho de seu Aguiar, semelhante ao senhor Otoniel, chama de *lambada* para os discos enviados pelo Surinamês King Crown a seu Pai. De nossa parte, pretendemos a partir deste caso, problematizar as noções de pertencimento com relação à *lambada*.

Por se ter constituído como uma resultante de um processo complexo de fusões musicais, no fenômeno da criação da música popular urbana em Belém, somado ao fato de que o termo que a designa possui vários significados, a definição musical de *lambada* tem sido acometida por confusões e dificuldades permanentes. Tais querelas irresolúveis, parecem por vezes casos esquecidos, mas que, no entanto, sempre emergem em momentos de tensão. A questão sobre o fato de qual músico ou compositor seria o fundador, ou

---

<sup>112</sup> Entrevista realizada em 27-07-2009

inventor da *lambada*, assim como à qual Estado merece ser dado o título de seu berço esplêndido, estão entre as principais pendengas de sua história.

Sabe-se o que o cantor de carimbó [Pinduca](#), lançou, em 1976, uma música intitulada “Lambada (Sambão)”, faixa número 6 do LP *No embalo do carimbó e sirimbó*. Esta é a primeira gravação de uma música sob o rótulo de *lambada* na história da música popular brasileira. Entretanto, existe outra versão que aponta o guitarrista e compositor paraense [Mestre Vieira](#) como seu inventor e criador. Esta hipótese diz que Vieira já fazia experimentações antes de gravar seu primeiro disco oficial *Lambadas das Quebradas*, gravado em 1976, mas lançado oficialmente dois anos depois, em 1978.

O que chama a atenção nesta disputa, é que os argumentos aos quais seus participantes, amiúde, recorrem possuem um caráter essencialista que associa a *lambada* a um conjunto de características próprias da cultura musical de um só lugar ou da musicalidade de uma só pessoa. O que ninguém notou nesta celeuma foi o próprio fato de que se existiu uma *lambada* “paraense”, está só poderia ser no máximo a resultante de uma fusão entre os gêneros *afro-latino-caribenhos* e o *carimbó* do Pará. Portanto, o que é reconhecido como “música paraense”, tem em sua base de formação um processo de fusão do qual uma gama diversa de estilos “não-paraenses” participam.

Através dos relatos recolhidos e da audição de alguns dos discos destes cantores, sabemos que muitas músicas gravadas por Alípio Martins e Beto Barbosa no começo de suas carreiras eram meras versões de músicas retiradas das coleções dos donos de aparelhagens e de sebo em Belém. Seriam estas versões os protótipos das *lambadas* “paraenses”? Em termos musicais o que teriam estas versões de tão singular, ao ponto de serem consideradas “paraenses”? Qual seria o referencial para tal singularização ou distinção?

Portanto, o que se reivindicava “genuinamente”, “originalmente” “paraense” teve curiosamente sua base formada por elementos musicais “não-paraenses.” O fato de o radialista paraense Haroldo Caraciolo atrelar a expressão *lambada* às músicas com um sotaque caribenho, fortificou uma sensação de que se tratava de um ritmo “paraense” possuidor de um aspecto musical estritamente “paraense”, garantia de sua pureza e

autenticidade. O caráter caribenho não era visto como algo necessariamente “de fora” ou ofensivamente estrangeiro e invasor. Mas a explicação que acreditamos, não recai apenas nos elementos estruturais da música. Estamos muito mais dispostos a acreditar que esta sonoridade *afro-latino-caribenha* já vinha sendo absorvida no cenário das festas populares, adquirindo significação social e formando o gosto musical e o lazer das classes populares em Belém desde as décadas de 50 e 60.

Os discursos essencialistas são tão incômodos porque se impõem em busca da criação de monopólios sobre produtos culturais. Este drama se desenvolve no palco da modernidade em expansão capitalista e tem como enredo a luta entre tradição e modernidade.

A história idiossincrática *lambada*, os percalços percorridos pela sua tortuosa linha de desenvolvimento, é um prato cheio para uma abordagem rizomática. No entanto, a aparência aleatória, não-linear e caótica deste fenômeno musical não deve nos enganar. O discurso do hibridismo, que entra em cena e é recorrentemente utilizado para apaziguar as tensões entre essa dicotomia, não apresenta respostas convincentes, pois seu viés pós-estruturalista o afasta da compreensão por meio da dialética dinâmica das relações sócio-históricas ao qual pertencem. Defendo que em se tratando de circunstâncias de acirramento de tensões e conflitos, quando o que está em jogo é a disputa por poder simbólico, por prestígio e status social, o caráter híbrido dos produtos culturais não se faz determinante e não é nem de longe levado em conta pelos discursos em questão. Justamente porque os agentes individuais criadores destes discursos estão inseridos anteriormente a relações sociais concretas, determinadas e conflituosas. É neste momento em que, digamos assim, se pode *sair do hibridismo*.

Seja pelas disputas de paternidade seja pela falta de estudos acurados, sempre houve descrições superficiais deste gênero. Nossa pesquisa de campo, os relatos, as entrevistas e toda pesquisa documental realizada, pôde esclarecer que além de gêneros como *merengue*, *bolero* e *rumba*, a *lambada* possui um componente até então não considerado: a música do Caribe francês. Ao fazer esta constatação, por um lado

ligamos e confirmamos o surgimento da *lambada* ao estado do Pará, por outro desautorizamos os discursos que aprisionam o ritmo a qualquer sentido de “autenticidade”, alimentada pelo essencialismo da noção vaga e superficial de “paraensidade” musical.

De qualquer maneira isso já nos advertiria sobre o simplismo errôneo de sentenças facilmente encontradas em *sites* de dança ou música na internet. Nestas pode-se ler: “Os estudiosos de folclore encontram na *lambada* uma mescla de merengue e carimbó” (Cf. <[www.carlinhosaraujo.com/ritmos.htm](http://www.carlinhosaraujo.com/ritmos.htm)>). Ou ainda descrições que se resumem a uma modalidade de dança sul-americana que “tratava-se de uma maneira de dançar pouco conhecida, mas já existente na América do Sul, provavelmente sua origem é brasileira. A partir desta maneira de dançar, os irmãos Hermosa "criaram" a sua música” (Cf. <[www.carlinhosaraujo.com/ritmos.htm](http://www.carlinhosaraujo.com/ritmos.htm)>).

O desconhecimento sobre a *lambada*, que só poderia ser sanado por estudos sobre o gênero, compromete todas as informações vinculadas seja em trabalhos acadêmicos sérios seja em simples textos de páginas de internet.

A antropóloga Goly Guerreiro não passa de uma vaga descrição quando em seu livro afirma: “Muitas vezes entendida como estilo musical, a *lambada* é uma dança disseminada no Pará desde os anos 70, que pode ser desenvolvida ao som de vários ritmos, inclusive caribenhos” (GUERREIRO, 2000, p. 237).

Os equívocos e superficialidades mostrados acima, os quais até então vigoravam em comentários restritos ao território brasileiro, não tardaram a alcançar outros lugares e dimensões. Mostrando-se suficientemente capazes de expansão, este ar nebuloso em torno da *lambada* se apresenta, por exemplo, em estudo recente, publicado na edição nº 6 da revista *Novo Mundo, Mundos Novos*. Assinado por Leonardo García, o artigo “Le phénomène ‘Lambada’: globalisation et identité”, começa definindo a *lambada* da seguinte maneira:

A *lambada* refere-se a um gênero relativamente novo, tal como aparece na cena musical do norte do Brasil na década de 1970. **De origem rural** (que se originou na região do Pará, em torno da cidade portuária de Belém, em frente à ilha de Marajó), a *lambada* teria se urbanizado rapidamente em contacto com o mercado discográfico local (GARCÍA, 2006) (grifo nosso).<sup>113</sup>

Provavelmente por ter feito uma pesquisa bibliográfica um pouco mais vasta, o autor reinterpreta o texto em uma versão ampliada e corrigida, publicada em espanhol no mesmo site da revista em 2008. Vejamos:

A *lambada* é um gênero popular urbano surgido recentemente. Sua distribuição no mercado discográfico brasileiro, data apenas de meados de 1970. Segundo McGowan, Pessanha (1999), a ***lambada seria originária de***

---

<sup>113</sup> La *lambada* renvoi à un genre musical relativement récent car elle apparaît sur la scène discographique du Nord brésilien au milieu des années 1970. D’origine rurale (elle serait issue de la région de Pará, autour de la ville portuaire de Belém, face à l’île de Marajó) la *lambada* se serait très vite urbanisée au contact du marché discographique local (Cf. <<http://nuevomundo.revues.org/document2181.html>>).

**imediações perto da cidade de Belém, no norte do estado do Pará, onde teria adquirido rapidamente as características de uma música urbana (harmonização, eletrificação) (grifo nosso)<sup>114</sup>**

Embora nesta revisão não conste textualmente disparates como “originalmente de áreas rurais”, Garcia apóia-se nos autores Pessanha e McGowan para sustentar a mesma idéia errônea de que “a lambada seria originária de imediações perto da cidade de Belém” e posteriormente teria “adquirido rapidamente as características da música urbana”. Tal demarcação entre rural e urbano é claramente falsa. Nunca existiu uma *lambada* “rural”, idílica, sem eletrificação e “harmonização” - seja lá o que for uma música “sem harmonização”, transformada posteriormente em música urbana.

Fruto da heterogeneidade da paisagem musical belenense da década de 70, onde coabitavam gêneros como *carimbó*, *merengue*, *bolero*, *cúmbia*, *iê-iê-iê* e *cadence-lypso*, a *lambada* surge no ambiente urbano já caracterizado por uma “harmonização” e “eletrificação”. Os discos de Pinduca na década de 70 e os discos de Mestre Vieira atestam isso. Geralmente tido como a mera inserção de instrumentos eletroacústicos como guitarra, baixo, bateria e teclado, o processo de criação da música popular urbana em Belém a partir da década de 70, acreditamos, foi mais do que apenas a inclusão de uma nova instrumentação. As particularidades técnicas desses novos instrumentos possibilitaram novas formas de execução, assim como a criação e recombinação de novos padrões rítmicos.

O desconhecimento sobre a *lambada* em termos musicais é tanto que mesmo entre os próprios músicos e artistas paraenses não encontramos facilmente descrições que considerem gêneros como *cadence-lypso* ou *zouk*. Talvez porque só a partir da projeção que esses gêneros tiveram ao longo da década de 80, é que algumas pessoas começaram a relacionar a música a outros nomes e designações. No entanto, ainda hoje, tais gêneros são raramente lembrados quando se trata de *lambada*. Em entrevista concedida a Alfredo Oliveira, Rui Barata faz um comentário nesta direção:

Há um conjunto de etnias na origem do nosso produto musical. Esse fato, todavia gerou ritmos perfeitamente diferenciados de outros existentes no Brasil e na América Latina. Exemplo: *carimbó*, *síria*, *marabaixo*, *marambiré*, etc. Hoje considero que, com a penetração dos meios de comunicação de massa, a música dita paraense deve ser melhor conceituada como a música popular brasileira feita no Pará. **Incorporamos tantos ritmos ao nosso cancionário que, como já referi antes, o merengue do Caribe**

---

<sup>114</sup> La *lambada* es un género musical popular urbano y de aparición reciente. Su difusión en el mercado discográfico brasileño data solamente de mediados de los años 1970. Según McGowan-Pessanha (1999), la *lambada* sería originaria de las inmediaciones de la ciudad de Belém, en el estado septentrional de Pará, en donde rápidamente habría adquirido las características de una música urbana (armonización, electrificación) (Cf. <<http://nuevomundo.revues.org/document2181.html>>).

**regionalizou-se com o doce nome de “lambada”** - a música que pede cachaça, segundo o falecido comunicador Haroldo Caraciolo, da Rádio Clube do Pará. (OLIVEIRA, 1990, p. 45-46) (grifo nosso).

O que esta atenção ao merengue pode ter de bom, por outro lado pode ter de obscurecedor, no sentido de que ela deixa de considerar a presença de outros gêneros musicais *afro-latino-caribenhos* tais como o *zouk*, a *cúmbia*, o *cadence-lypso* e o *bolero*, por exemplo. Em última instância esse desatenção leva a interpretações enganosas acerca da *lambada* e da formação da música popular urbana no Pará.

Talvez um dos maiores prejuízos desta situação tenha sido que ela tenha estimulado a tese de que a *lambada* seria uma simples regionalização do *merengue* no Pará. A famigerada tese da *lambada* enquanto regionalização do *merengue* não é vista como um equívoco tão alarmante quando entendemos os prováveis motivos que lhe deram sustentação durante todos esses anos. A forte presença do *merengue* entre todos os agentes da rede de difusão transnacional; a falta de informações em relação aos ritmos e música do Caribe francês; a conseqüente projeção nacional e internacional alcançada pelo gênero musical, em fins da década de 80 e início de 90, deixaram como legado um escândalo que não despertou mais do que um interesse momentâneo ao ritmo. Estes fatos somados a ausência de estudos mais aproximados e cuidadosos com a história e com os aspectos formais em jogo na hibridização da música paraense, contribuíram para a consolidação do mito. Talvez isso explique a vaga descrição dada por Tinhorão: “O ritmo de dança cantada aparecido na década de 70 sob o nome de *lambada*, **constituiu apenas mais um produto do velho batuque, produzido em sua versão paraense desde o chamado carimbó**” (TINHORÃO, 1991, p. 278) (grifo nosso). O grande desafio, portanto, é desatar os nós destas descrições. Neste subtópico, tentamos fazer isso por meio da história oral e documental. A seguir, caminharemos na direção dos processos de fusão musical, próprios da *guitarrada* e da música paraense deste período.

### 5.3. Desvendando um gênero musical

Na base de formação da *lambada* reside uma gama diversa de ritmos *afro-latino-caribenhos* somados ao *carimbó*. Quando refletimos sobre as supostas origens e trajetórias musicais da *lambada*, novas perspectivas e hipóteses surgiram como suporte para o estudo da música de Mestre Vieira. Na análise das gravações do programa de Haroldo Caracciolo, assim como em vários depoimentos de donos de aparelhagem e especialmente no depoimento do filho de Carlos Aguiar. Surge, dessa forma, a hipótese contundente de que além do *merengue*, da *cúmbia* e do *bolero*, gêneros musicais típicos do Caribe francês podem somar-se a estes,

constando como elementos influenciadores da *guitarrada*.

Trata-se aqui de demonstrar de que maneira poderíamos enxergar esses ritmos na *guitarrada*. Antes de tudo devemos reconhecer que esta empresa é árdua e provavelmente precisemos de mais tempo para a obtenção de respostas mais precisas neste ponto. Desta forma, nossa análise se apresenta como uma tentativa inicial em perceber a musicalidade *afro-latino-caribenha* na *guitarrada*.

Dentro muitos motivos, o estudo sobre a *lambada* foi necessário para desfazer a confusão existente sobre a identidade da *lambada* e da *guitarrada*. Partiremos do pressuposto de que *lambada* e *guitarrada*, ao menos em suas versões paraenses, correspondem ao mesmo gênero musical que passou a ser designado de duas formas. Chegamos a esta conclusão através de dois depoimentos reveladores. O primeiro do guitarrista Solano e o segundo do próprio Mestre Vieira:

ENTREVISTADOR - Qual é a diferença entre *lambada* e *guitarrada*?

É a mesma coisa que a gente fala porque um tempo atrás não era *guitarrada*. Chamava *lambada*. Eles se baseavam naquelas músicas que vinham lá do Caribe, a gente ouvia muito aquelas músicas lá do Caribe, aí a gente fazia a *guitarrada*, os arranjos, aí veio pra cá e passou o nome de *guitarrada*.<sup>115</sup>

Eu criei a música *lambada*, eu criei há muito tempo, eu criei a *lambada* aí tocava. Eu já tinha o ritmo da *lambada* no tempo que o *mambo* era famoso, você conhece *mambo*? Música antiga, quase igual à *lambada*, o ritmo, usam muita percussão no *mambo*. Tem o *mambo jambo*, tem *mambo número oito*. Aí eu solava tudo aquilo, eu solava.

ENTREVISTADOR- Mas você ouvia essas músicas? Como?

Porque o rádio antigamente tocava mais música do que falavam. Tudo que era tipo de música eles mandavam. E tinha um cara, radialista em Belém. O nome dele era Haroldo Caraciolo, ele tinha um programa assim das nove da manhã até meio-dia, era só música, ele mexia com todo mundo e dizia “vou já mandar uma *lambada* pra vocês.”<sup>116</sup>

Como se vê o próprio Vieira chama para sua música de *lambada*, a qual aparece em seu depoimento como algo muito próximo ao *mambo* (o que também pode ser próximo do *merengue* e da *cúmbia*), ritmo presente nos programas de Haroldo Caraciolo escutado por Vieira.

Com isto vemos que a música *afro-latino-caribenha* corresponde aos gêneros musicais que no contexto musical da cidade de Belém das décadas de 1960 e 1970 podem ser considerados como influenciadores da *guitarrada* de Mestre Vieira. São estes, inicialmente: o *merengue*, a *cúmbia*, o *bolero*. Quando observamos às definições criadas sobre *guitarrada* não é raro encontrarmos estas menções sobre essa “mistura” e “influência”.

---

<sup>115</sup> Entrevista realizada com o guitarrista Solano em 17-04-2009

<sup>116</sup> Entrevista realizada com Mestre Vieira em 25-05-2009



Entretanto, ao longo da pesquisa esta definição de música *afro-latino-caribenha* não foi entendida de forma fechada e por isso não impediu que encontrássemos outros gêneros musicais, no decorrer do processo da pesquisa de campo. Como consequência, aqui consideraremos, de forma inédita, a presença do gênero *cadence-lypso* na formação da *guitarrada*.

No meio musical paraense parece ponto pacífico que Mestre Vieira mesclou elementos musicais supostamente caribenhos em sua *guitarrada*. Porém, inversamente proporcional à sua difusão na mídia e no meio musical, a relação da “música caribenha” com a *guitarrada* ainda não foi devidamente demonstrada. Vejamos como exemplo uma definição da *guitarrada* encontrada no site *Brega Pop* (2009):

A *guitarrada* é um gênero musical criado por Mestre Vieira, de Barcarena (PA), em que a guitarra faz sempre o solo em ritmos como cúmbia, carimbó e merengue. A *guitarrada* tem como marco o lançamento do disco *Lambadas das quebradas* (1978). A inovação do disco foi apresentar temas instrumentais para guitarra, sempre valorizando os ritmos amazônicos e caribenhos.<sup>117</sup>

A *guitarrada* é um estilo musical caracterizado por grande singularidade. Marcado pelo predominante uso instrumental da guitarra, o estilo (re) criado pelo músico e compositor paraense Mestre Vieira, executa vozes melódicas de estrofes e refrões com um fraseado diferencial. Tanto em função de sua influência oriunda do *choro*, quanto por via das guitarras do *rock* da década de sessenta ao estilo *iê-iê-iê*, esse fraseado peculiar é acompanhado por um conjunto instrumental simples formado por bateria, baixo, teclado e percussão. Além de possuir uma fraseologia ímpar como marca definidora, a *guitarrada* de Mestre Vieira também pode ser considerada um gênero híbrido. Em seus dois primeiros discos, *Lambadas da quebradas*, volume 1 e 2, notamos a presença de gêneros musicais como *carimbó*, *rock da jovem guarda*, *cúmbia*, *merengue* e finalmente o gênero para o qual daremos a ênfase na presente análise : o *cadence-lypso*.

No entanto, apesar da gama variada de gêneros musicais no repertório dos dois primeiros discos de Vieira, com base na comparação entre um gênero como o *cadence* à *guitarrada*, nos distanciamos da definição de *guitarrada* como uma mera forma de “improvisar” ou “solar” sob bases e acompanhamentos rítmicos diversos. Defendo que a *guitarrada* de Mestre Vieira, além de um estilo de solos, frases, e improvisações na guitarra, também possui uma base rítmica própria, resultado das fusões principalmente entre *cadence* e *carimbo*. Levando em conta a declaração em que o próprio Mestre Vieira admite ter criado o ritmo da *lambada*, no processo de análise dos discos de Vieira, percebemos, dentre vários ritmos e gêneros musicais de seu repertório,

---

<sup>117</sup> Disponível em: <<http://www.bregapop.com.br>>. Acesso em: 24 set. 2009.

um ritmo que aparecia recorrentemente, mas que não se podia definir com clareza. Um pouco parecido com *carimbó* um pouco com o *cadence-lypso*. Daí a incapacidade de definição. Era o produto musical híbrido sobre o qual me debrucei e que é aqui representado pela música “Lambada do rei.”

Tal hibridez da qual falamos não pode se confundir com a diversificação de ritmos e gêneros utilizados nestes discos. A hibridez presente na *guitarrada* de Vieira é a própria combinação, (re) invenção, fusão de elementos musicais destes estilos. Vejamos agora os padrões rítmicos do *cadence-lypso*:

♩ = 136

The image shows a musical score for a 4/4 rhythm pattern. It consists of four staves, each labeled with a percussion instrument: BAIXO (Bass), CHIMBAL (Cymbal), BUMBO (Drum), and COWBELL (Cowbell). The tempo is marked as ♩ = 136. The BAIXO staff is in treble clef and shows a melodic line with quarter notes and eighth notes. The CHIMBAL staff is in alto clef and shows a pattern of eighth notes. The BUMBO staff is in alto clef and shows a pattern of quarter notes. The COWBELL staff is in alto clef and shows a pattern of quarter notes.

O padrão rítmico da bateria transcrito acima foi retirado da música “Sic doud la” gravado no disco *Aka sucre doux la*, em 1975, pelo grupo *Midnight Groovers*. Este padrão caracteriza o ritmo do *cadence-lypso* e pode ser encontrado recorrentemente em vários outros grupos como *Liquid Ice*, *Galaxy*, *Exile One*, entre outros. De início o que já chama atenção é a semelhança em relação aos padrões consolidados no Pará como sendo a “levada” da bateria e do contrabaixo do *carimbó*. Quando iniciei, na adolescência, o estudo da bateria, aprendi, exatamente esta “levada”:

♩ = 126

The image shows a musical score for four instruments: BAILO (Bass), CHIMBAL (Cymbal), BUMBO/CAIXA (Drum/Box), and GANZÁ (Conga). The score is in 4/4 time and shows a repeating rhythmic pattern. The BAILO part is in treble clef with a melodic line. The CHIMBAL part is in percussion clef with a series of 'x' marks indicating cymbal hits. The BUMBO/CAIXA part is in percussion clef with a complex rhythmic pattern. The GANZÁ part is in percussion clef with a simple rhythmic pattern.

Este padrão rítmico da bateria e do contrabaixo é característico não só das músicas de Vieira, mas também daquelas canções de *carimbó* que foram concebidas no contexto urbano de Belém, a partir da década de 70. A transcrição acima foi retirada da música “Lambada do Rei” gravada por Vieira no disco *Lambadas das quebradas*, volume 2 (1980). Estes mesmos padrões rítmico-melódicos podem ser encontrados quase que de forma idêntica, por exemplo, na música “Carapirá” gravada por Pinduca e, também, na música “Eu quero meu anel” de autoria de Cupijó. A base rítmica de Vieira assemelhasse, portanto, às formas de acompanhamento rítmico presente nos discos destes cantores de *carimbó*. Isto pode significar que se a semelhança entre os padrões da música de Vieira e os do grupo *Midnight Groovers* representam uma afinidade musical, resultado de uma fusão de elementos rítmicos, tal processo não se limita somente a *guitarrada*, mas também à música popular urbana que surgiu em Belém na década de 70. Os compositores mencionados foram considerados os modernizadores do *carimbó*, pois modificaram principalmente sua instrumentação e, Vieira, foi certamente influenciado por este *carimbó* urbano que surgido em Belém. Tal fato pode ser constatado já no seu primeiro disco *Lambadas das quebradas*, volume 1, onde o Mestre utiliza uma instrumentação com bateria, contrabaixo, percussão e guitarra. Tanto na música de Vieira quanto no caso do Cadence do *Midnight Groovers* percebemos que os padrões rítmicos são executados de forma repetidamente como forma de acompanhamento em ostinato. Na linguagem da música popular chama-se de ‘base’. Estes padrões em constante repetição podem ser observados em uma comparação das duas grades transcritas acima. Nos dois casos (Cadence e Guitarrada) vê-se que o bumbo e o baixo possuem uma semelhança convergente que favorece a noção de ostinato e repetição. Trata-se agora de, a partir da constatação das estruturas específicas, relacioná-las às estruturas e relações sociais históricas mais gerais, de acordo com a noção de contexto proposta e discutida no tópico, *caminhando para uma*

*musicologia dialética.*

No capítulo 3 apontamos como a dança e a corporalidade popular associada ao merengue revelava uma divisão social e cultural em Belém. Os padrões repetitivos da base percussiva (estrutura musical) da guitarrada ganham sentido social em função de sua relação com a dança e da importância desta para a expressão do corpo nas festas populares (estrutura social) em Belém. As manifestações musicais no Pará, como por exemplo, o carimbo ou lundu marajoara são manifestações culturais nas quais a música possui uma forte ligação com a dança e com os gestos. Na guitarrada desenvolvida no ambiente urbano de Belém ainda a dança relaciona-se com a música na medida em que o hábito da dança tornou-se um fator importante nas festas populares. Esta ligação é entendida quando percebemos como as desigualdades sociais, geradas na história das relações sociais em Belém, possibilitaram manifestações culturais diferentes e segregadas no espaço social. A noção de repetição dos padrões musicais percussivos da guitarrada ligaram-se a importância cultural da dança no Pará e isso favoreceu o processo de absorção da música afro-latino-caribenha, tal como o cadence.

A semelhança entre os padrões rítmicos do cadence e da guitarrada denota um produto musical híbrido, possivelmente resultante de fusões musicais na *guitarrada* de Mestre Vieira. Quando perguntamos à Vieira que tipo de música ele gravou no seu primeiro disco, a resposta foi: “Era *lambada* já, aí fomos gravar as *Lambadas das quebradas* número 1.”<sup>118</sup> Em suas declarações Vieira admite que o seu primeiro disco seja composto de *lambadas*, mas não só isso. Para ele, o ritmo da *lambada* é sua criação resultante da absorção criativa de uma gama de influências:

Para mim, criar a primeira *lambada* que eu criei foi assim: eu comecei a pegar um pouquinho do *mambo*, do ritmo, que vem do Caribe esses ritmos, que não era tanto do Caribe, era da Colômbia que vinha aqueles *passaito*, o nome da música, aquelas *cúmbias*, eu juntei aquilo fazendo ritmo não tava bom eu mandava bater de um jeito, bater de outro. Eu não queria fazer igual eu queria fazer diferente, como eu fiz (...). Eu aproveitei mais do *mambo*, mais do *mambo* que eu aproveitei. (...) Nesse meio eu consegui um aparelho de som então eu comprava muito LP, eu comprava. Olha, quando eu comecei a gravar a *lambada*, a *cúmbia* e a *rumba* - é um ritmo muito antigo, eram só os colombianos, era só aqueles cubanos que faziam, ninguém gostava. (...) Os discos que eu mais gostava de ouvir era *choro* porque no *choro* tocava muito bandolim e o *choro* de Waldir de Azevedo, Jacob do Bandolim, até hoje eu ouço muito deles.

ENTREVISTADOR- Muita gente diz que nessa época se ouvia muito *merengue* nas gafieiras?

*Merengue*, pois é! Justamente foi o que influenciou muito no meu trabalho, o *merengue*, porque eu gostava muito de *merengue*, também de que a *lambada*

---

<sup>118</sup> Entrevista realizada com Mestre Vieira em 25-05-2009

tem um pouquinho de *merengue* no meio. Era o *mambo* e o *merengue* que eu consegui fazer isso. As músicas bonitas mesmo que vinha era da *República Dominicana*. Aí eu aproveitava muito até hoje eu tenho muito. (...) Tenho daqueles *Corraleros de Majagual*, aquele Angel Vilório, isso tudo eu pegava, aproveitava pra tocar, mas eu nunca copiava.

A fraseologia da *guitarrada* de Vieira é certamente um tema musical interessantíssimo, pois nela encontramos o resultado de influências musicais diversas, algumas declaradas pelo próprio compositor e outras implícitas, como acreditamos ser o caso do *cadence-lypso* e outros. Temos, então, influências que vão desde os fraseados característicos de *choro* (Waldir Azevedo), de guitarristas como *Poly e seu conjunto* até as formas de solos e acompanhamento de guitarras encontrados nos discos de grupos de *cúmbia* como *Los Mirlos*, ou de *cadence-lypso* como *Midnight Groovers*. Vejamos um trecho de um solo do grupo *Midnight Groovers*:

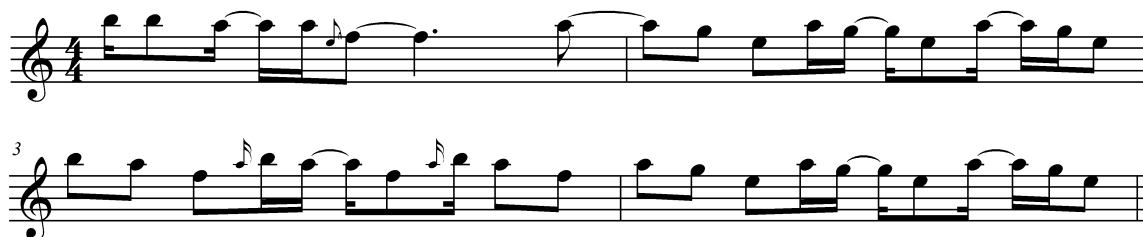
#### Laissez zanmi tombé



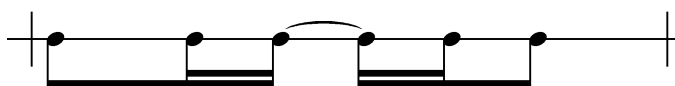
A música “Laissez zanmi tombé” foi gravada em 1975 no álbum *Talons Hauts*. Na ocasião da visita à casa do radialista Waldir Araújo, pudemos ver e escutar este álbum que consta do acervo particular do radialista. A partir daquele momento atentamos para a afinidade entre a *guitarrada* e o *cadence-lypso*. O gênero do *cadence-lypso*, conhecido simplesmente como *cadence*, surge na ilha de Dominica com a “culminação de um longo processo de evolução das formas musicais do Caribe inglês e francês, remontando ao período da escravidão” (GUIBAULT, 1991, p. 91). Esta forma de desenvolvimento da música *kwéyol* (creole), segundo Gregory Rabess, “foi criado pelo grupo dominicano *Exile One* em 1973” (RABESS *apud* GUIBAULT, 1993, p. 90).

Caracterizado como um ritmo ou cadencia (*cadence*) rápida e constante, o gênero antilhano *cadence* alcançou grande projeção no Caribe da década de 70, lançando as bases do que na década de 80 tornou-se conhecido como *zouk*. Além de seu andamento rápido em consonância à dança, nas músicas dos grupos de *cadence*, percebem-se durações um pouco maiores do que normalmente existe nas canções de produção midiática e industrial. Com grande frequência encontram-se músicas com 4 a 5 minutos de duração. O elemento mais pertinente aqui diz respeito à ênfase no solo da guitarra, especialmente no caso do grupo *Midnight Groovers*. No *cadence*, percebe-se que a guitarra é executada basicamente de duas formas: 1) como

acompanhamento rítmico-harmônico; 2) como instrumento executor de solos e fraseados, em geral usando o timbre da guitarra “limpo”, isto é, sem recursos ou efeitos extras. Tais características também correspondem à *guitarrada* de Mestre Vieira, embora não a esgote. Além destas características Vieira ainda possui uma capacidade de improvisação notável, na qual muitas vezes utiliza-se de técnicas de *slide*<sup>119</sup>, executando seus solos com copos, garrafas ou qualquer objeto que esteja ao alcance de suas mãos. Vejamos o trecho do solo executado por Vieira na música “Lambada do rei”:



Os fragmentos expostos acima são trechos de solos possuidores de características rítmicas semelhantes, especialmente quando notamos os fraseados sincopados<sup>120</sup>. Nos dois solos – o do Midnight Groovers e o do Mestre Vieira, a semelhança das síncopes demonstra-se por meio de figuras rítmicas típicas da música *afro-latino-americana*, como o *cinquillo*<sup>121</sup>, por exemplo:



Talvez uma das tarefas mais difíceis das análises musicológicas seja em descobrir o modo particular das fusões musicais. Neste estudo podemos perceber a influência que a paisagem musical heterogênea exerceu na formação da *guitarrada*, em especial no que tange aos gêneros da música *afro-latino-caribenha*.

<sup>119</sup> é uma forma de tocar [guitarra](#), em que se utiliza, actualmente, um pequeno tubo ôco (*Bottleneck*), de [metal](#) (originalmente o gargalo de uma garrafa), para alterar o [tom](#) em que se toca, deslizando esse tubo pelas [cordas](#) da guitarra. Este método é, habitualmente, utilizado nos [blues](#) e no [country](#). Alguns músicos que utilizam esta técnica: [Ry Cooder](#), [Elmore James](#) (considerado o *Rei da Slide Guitar*), Johnny Shines, [Muddy Waters](#) ou [Joe Walsh](#). Para efectuar esta técnica, a guitarra pode ser tocada posicionada na forma habitual, em que o guitarrista tem o tubo colocado num dos seus dedos; ou deitada, com a zona das cordas para cima, em que o guitarrista utiliza o tubo com a mão. (Disponível em : [WWW.pt.wikipedia.org/wiki/Slide\\_guitar](http://WWW.pt.wikipedia.org/wiki/Slide_guitar) )

<sup>120</sup> A síncope é, geralmente, definida pelos dicionários de música como um elemento de irregular da métrica ‘comum’. Tal visão etnocêntrica mostra a incapacidade das tradições musicais ocidentais em entender a complexidade e riqueza polirrítmicas das músicas africanas e das músicas afro-latino-caribenhas.

<sup>121</sup> Figura rítmica de raiz africana presente no merengue haitiano e em outras músicas afro-latino-caribenhas. Quando chegou em Cuba no fim do século XVIII a contradanza cubana adaptou-se ao cinquillo.

Os exemplos musicais selecionados para análise são da fase inicial da carreira de Mestre Vieira, período que como vimos é o de maior presença da música *afro-latino-caribenha* em Belém. É importante ressaltar que o repertório de cada disco de Vieira é bastante heterogêneo, assim como suas músicas separadamente são constituídas de elementos que remetem a diversos gêneros musicais.

Nossa utilização da metodologia se baseou essencialmente na observação de semelhanças na comparação entre objetos sonoros. Achemos por bem restringir o material para comparação em gêneros musicais, funções e estilos relevantes para o objeto de análise. Desta forma, priorizamos os artistas e os gêneros encontrados em nossa pesquisa de campo, entrevistas, pesquisa bibliográfica, assim como consideramos informações de jornalistas em matérias e reportagens sobre o guitarrista.

As transcrições das músicas de Vieira aqui incluídas foram anotadas a partir de gravações ou selecionadas ao longo de sua discografia. A transcrição foi tomada como um processo de notação do som, de redução do som a símbolos visuais. Estamos cientes que uma transcrição é uma forma imperfeita e limitada, pois não pode traduzir a totalidade do fenômeno musical. Isto é bastante visível na prática, por exemplo, do *choro*, onde a partitura funciona apenas como uma referência da “espinha dorsal” da peça, um guia para a interpretação improvisada dos músicos. Portanto, nossa abordagem de transcrição é apenas uma ferramenta para grafar um fenômeno musical pré-existente. Não há a intenção de subestimar a escuta, pois acreditamos que a compreensão de uma música deve incluir a experiência estético-contemplativa no próprio contexto de sua manifestação.

O cantor e compositor paraense Junior Neves escreve um pequeno texto chamado *Do Brega Pop ao Calypso do Pará*. Neste texto, que pretende ser uma espécie de pequena história do *brega*. Neves considera que artistas como Alípio Martins, Beto Barbosa, Juca Medalha, Teddy Max, Solano e seu conjunto e, Mestre Vieira, pertencem ao *primeiro movimento brega de Belém* ( disponível em [www.bregapop.com/](http://www.bregapop.com/) ).

Para Antonio Maurício Costa própria menção ao termo *brega* assume sentido diferenciado localmente. Para o autor “Brega são quase todas as músicas de cunho popular tocadas nas rádios locais, vendidas nas lojas de CD mais populares. “O brega como um estilo musical surgiria nestas condições como uma expressão fundamentalmente popular”(COSTA, 2007, p28).

A carreira artística de Mestre Vieira desponta no início da década de 80 - período que Vieira intensifica sua atuação nas gafieiras, sedes, e clubes da cidade - no mesmo momento em que vários outros cantores populares surgiam no cenário musical local. Mesmo tendo começado sua vida musical em um ambiente afastado da cidade de Belém, não tardou para que os rumos tomados pelas atividades musicais de Vieira o levassem à capital paraense.

O período inicial do movimento *brega* mencionado por Junior Neves corresponde mais ou menos ao início da década de 80, cinco anos depois do início da parceria de Carlos Aguiar com o surinamês King Crownd e dois anos depois do lançamento do primeiro volume de *Lambadas das quebradas*. Neste mesmo momento a paisagem musical belenense continha a forte presença tanto de uma herança do *merengue*, da *cúmbia*, do *bolero* quanto do *cadence-lypso*. O fato de que a diversidade musical presente na paisagem musical de Belém neste momento, seja unificada sob o “primeiro movimento brega”, pode revelar por um lado a grande dificuldade de identificação dos ritmos e gêneros específicos que compõem esta paisagem musical heterogênea e, por outro, sinaliza o caráter popular dessa produção musical, pois *brega* representava a manifestação cultural das classes populares de Belém. Em um comentário interessante, o pesquisador Antônio Maurício fala sobre a dificuldade em definir se *música brega* musicalmente. Para ele “A evocação das influências originárias do *brega* está marcada pela indeterminação, traço definidor da própria dinâmica de experimentação e mudanças graduais do ritmo” (COSTA, 2007, p. 63). Esta “indefinição” existe em função da dificuldade em se identificar os diversos gêneros musicais que faziam parte do repertório e do ambiente musical daquela época e que através de sua convivência fundiam-se e mesclavam-se pela ação dos músicos e compositores. No entanto, está indefinição só existe apenas do ponto de vista musical, pois no que tange ao “lugar” social, a chamada música *brega* de Belém, incluindo a *guitarrada* de Mestre Vieira do início da década de 80, é própria das camadas populares das periferias pobres da cidade.



## 6. CONCLUSÃO

O fechamento deste ciclo sinaliza o começo de alguns caminhos possíveis para a compreensão da cultura musical amazônica. O fenômeno da música *afro-latino-caribenha* em Belém é fundamental para o entendimento da formação dos gêneros da música popular urbana na região, a partir da década de 60. Na época em que atuávamos como músico na cidade, costumávamos ouvir comentários e relatos que mencionavam a influência *afro-latino-caribenha*, mas sempre nos chamou a atenção o fato de que esta referência residia quase como um consenso implícito ou tácito na chamada “música popular paraense.”

A realização desta investigação trouxe à tona o fato de que a noção de identidade musical regional tem na referência de uma *musicalidade afro-latino-caribenha*, seu traço singular. A frequência com que se ouve ou se vê as referências às músicas *afro-latino-caribenas* revela que o “caribenho” ou “latino” não é visto, necessariamente, como um elemento estranho, que vem de fora, mas que já é algo de dentro, inclusive sendo decisivo na distinção do que é mais popular. Para além do senso-comum, constatamos que esta relação esteve entranhada na formação da chamada “música popular” em Belém.

Na pesquisa sobre a *guitarrada* de Mestre Vieira, trabalhamos com dois conceitos fundamentais: *rede transatlântica de difusão cultural* (RTDC) e *regatão*. A RTDC consiste no espaço urbano composto pela complexa rede conjugada de espaços de lazer e cultura popular. O *regatão* se refere ao processo de trocas, negociações, transmissões e apropriações culturais surgidas do cruzamento entre tradição e modernidade. O *regatão* é um fenômeno que acontece dentro da RTDC e possui duas características singulares:

1. A partir de suas trocas e negociações emergem produtos musicais híbridos, que ao contrário de denunciar um estado de liquidez e indeterminação, fazem deste caráter o próprio revelador de sua determinação social.

2. As novas formações híbridas não podem ser entendidas como imposições baseadas em binômios dicotômicos - fora X dentro; externo invasor X interno invadido, pois os elementos externos são diluídos por um movimento antropofágico que os reconfigura em um embate constante da lógica de mercantilização cultural dos espaços de lazer urbano. Portanto, sob este aspecto, tem-se no *regatão* antes a manifestação de força da tradição do que sua submissão diante da modernidade.

Os *não-lugares*, conceito proposto por Marc Augé, designa um espaço de passagem incapaz de dar forma a qualquer tipo de identidade. Em Belém, ao contrário, percebemos uma relação dos espaços *lugares* com os espaços *não-lugares* que não são totalmente inférteis, haja vista que este tipo de ambiente foi fundamental na construção da identidade musical, ainda que estejamos falando de símbolos híbridos, os elos identitários foram criados e sustentados por significados compartilhados em uma dada comunidade. Isso é compreendido a partir de uma análise da totalidade dialética pela qual vemos que a inserção atrasada da Amazônia no capitalismo ainda arrasta relações sociais que possuem particularidades manifestadas nas formas de produção cultural.

De fato, os povos, e tudo que os representa, não começam nem terminam em fronteiras facilmente distinguíveis e, nesse contexto, os países vizinhos ao Pará acabam tendo um papel fundamental na construção do ser que somos. Com a poesia instigante e reveladora da música “Porto Caribe” percebe-se que o sentimento de pertencer é algo móvel, não estanque, construído, segundo referenciais que não se ligam necessariamente a uma tradição cultural antiga e duradoura na região. É dessa forma, portanto, que o eu poético de Ruy Barata participa de uma “comunidade imaginada”. No entanto, mesmo que este sentimento de pertencimento ligue o Pará ao espaço transatlântico e caribenho, tal processo não adquire na configuração da cultura local um aspecto líquido e indeterminado. O que dá à poesia de Ruy Barata um caráter político e transgressor formidável é, em primeiro lugar, o fato de que ele rompe ao mesmo tempo com toda tentativa de construção identitária presa à noção de tradição, enclausurada em um passado idílico, seja paraense ou brasileiro, composto por símbolos culturais longínquos e descontextualizados com o momento e lugar específico do eu poético nativo. Num país em que o *mestiço* de Gilberto Freire congrega o elemento indígena, negro e europeu e se estabelece, amiúde como o mito fundador da brasilidade, esse feito poético é digno de uma ruptura político cultural.

Em segundo lugar, se por um lado o *merengue* e sua dança possam ter feito parte da paisagem musical da cidade de Belém, ganhando assim o status de uma tradição - como muitos informantes se referiram ao *merengue*, “o tradicional *merengue*”, por outro se deve lembrar que tal tradição foi constantemente negada e reprimida pelas formas disciplinadoras das representações sociais dominantes. Aqui temos o segundo aspecto transgressor em Ruy Barata. Ele lida com referências simbólicas próprias das camadas marginalizadas e pobres de Belém.

Notar, porém, que o estilo da *guitarrada* surge no seio das camadas populares e tem sua autenticidade justamente assentada em um instrumento musical norte-americano, símbolo do gênero *rock'n roll*. Mestre Vieira, além de ser um artista nortista oriundo de camadas populares em um ambiente quase rural na cidade de Barcarena, produziu uma música que passou a ser consumida por estratos baixos da cidade de Belém.

Chegando a alcançar 300 mil cópias em número de vendas do seu disco *Lambadas das Quebradas*, Mestre Vieira se consolidou como um artista com forte apelo entre os estratos populares, mais do que nos estratos médios.

A *guitarrada* de Vieira nos mostra um *popular* mais heterogêneo e amplo do que algumas interpretações simplistas poderiam supor. Na categoria *popular* participam agora elementos que poderiam ser considerados impuros ou estranhos ameaçando sua autenticidade e pureza. Aqui falamos especificamente da guitarra elétrica. Em um país que já chegou a ter um evento sinistro como a famigerada marcha contra a guitarra elétrica, esta reflexão ganha grande importância.

No entanto, apesar de reconhecer o caráter híbrido da *guitarrada*, manifestado no uso da guitarra elétrica e do contrabaixo, acompanhada por uma base rítmica diversa e fruto de complexas fusões musicais, a música de Vieira não gozou de uma indeterminação social pairando harmoniosamente da mesma forma em todos os estratos sociais de Belém. O próprio circuito de sedes e casas de shows aonde Vieira se apresentava localiza sua música nos ambientes populares.

O caráter híbrido da *guitarrada* de Mestre Vieira é antes o sinalizador de sua determinação social do que a expressão de um produto aleatório de elementos musicais perdidos e flutuantes no tempo. A *guitarrada* se desenvolve em meio a um ambiente híbrido marcado pela negociação do *regatão*. Tais diálogos transatlânticos são mediados pelos espaços de lazer das festas populares onde atuam os agentes culturais, donos das aparelhagens, donos das sedes e gafeiras, músicos, radialistas, marinheiros e contrabandistas. Tais agentes circulavam tanto em espaços cosmopolitas (zona do meretrício, área portuária) quanto em lugares de lazer, ainda não penetrado inteiramente pela lógica racionalizada da vida ocidental. Esse fato se manifestou nas relações de caráter pessoalíssimo estabelecidas entre os agentes culturais. O *regatão* descreve justamente a ação desses agentes por meio de um poderoso sistema de relações pessoais, típicos de uma região que ainda não teve sua cultura inteiramente englobada pela racionalização das relações sociais capitalistas. Nesse espaço urbano, ainda não inteiramente desencantado, surgem os ritmos chamados *afro-latino-caribenhos* em meio à outra gama de ritmos provenientes da produção musical brasileira das décadas de 60 e 70. A inserção musical aí reflete bem a interação entre tradição e modernidade posto que tais gêneros musicais conformam uma paisagem musical heterogênea. É nesse ambiente propício e diverso que Mestre Vieira (re) cria seu estilo da *guitarrada*.

O *regatão* é o processo de criação de identidades locais por meio de diálogos e negociações culturais entre tradição e modernidade. No entanto, além disso, as novas identidades locais, surgidas devido às correspondentes noções de pertencimento sobre os produtos culturais, não são “flutuantes” ou “líquidas”, pois no

*regatão* não surgem produtos indeterminados socialmente descolados das relações sociais. Tal como nas relações estabelecidas entre o mascate fluvial e os caboclos amazônidas, os agentes do *regatão* possuem uma posição na hierarquia de poder econômico e social e sua produção cultural não está imune a esta contradição.

É exatamente baseado na conclusão de que a *guitarrada* possuiu uma determinação social, ligando o estilo às camadas populares de Belém, que podemos sustentar de que forma ela aparece e se insere enquanto gênero musical na “identidade musical paraense.” Inicialmente, uma indagação norteou nossas investigações sobre a *guitarrada*. A pergunta era aquela que tentava saber como a música *afro-latino-caribenha* foi absorvida pela música popular paraense? Ao fim das investigações podemos concluir que esta pergunta estava mal colocada porque pressupõe a idéia equivocada de que a “música popular paraense”, criada no ambiente urbano da capital, a partir da década de 70, já era um constructo pronto e acabado, possuidor de uma autenticidade rígida. Defendemos que o que se passou a chamar de “música popular paraense” já é um fenômeno musical criado sob a influência da musicalidade *afro-latino-caribenha* e não uma simples etapa posterior de seu desenvolvimento. Dessa forma, portanto, não podemos dizer que existia uma música “paraense” pronta e acabada, na qual em determinado momento se insere elementos caribenhos em suas estruturas. A música paraense, mediante a absorção criativa de compositores como Mestre Vieira, Pinduca, Cupijó e mais tarde com o surgimento da primeira onda do *movimento brega*, já inclui em suas bases iniciais a *musicalidade caribenha*. É assim que entendemos o surgimento de gêneros musicais *sui generis* como a *guitarrada*, o *carimbó moderno*, o *brega*, o *calypso* e a *lambada*.

O esforço empreendido na análise, inclusive musical, resultou da constatação de que estávamos diante de fusões musicais complexas, de difícil percepção de elementos musicais originários. A base rítmica de Vieira se assemelha, portanto, às formas de acompanhamento rítmico presente nos discos de alguns cantores de *carimbó*, surgidos na década de 70 e, também, da influência exercida pelo *cadence-lypso*, gênero musical surgido na década de 70 e que serviria de base para o *zouk*, nos anos 80.

A partir da constatação de estruturas específicas, tratamos de relacioná-las às estruturas e relações sociais históricas mais gerais, de acordo com a noção de contexto proposta e discutida no tópico “Caminhando para uma musicologia dialética.”

Vimos que os padrões de bumbo e de baixo possuem uma semelhança convergente que favoreceram a noção de ostinato e repetição. Na *guitarrada* desenvolvida no ambiente urbano de Belém a dança se relaciona com a música na medida em que o hábito da dança se tornou um fator importante nas festas populares. Esta ligação é entendida quando percebemos como as desigualdades sociais, geradas na história das

relações sociais em Belém, possibilitaram manifestações culturais diferentes e segregadas do espaço social. A noção de repetição e ostinato presente nas execuções de padrões musicais percussivos da *guitarrada* se ligaram à importância cultural da dança no Pará e isso favoreceu o processo de absorção da música *afro-latino-caribenha*, tal como o *cadence*.

Nos solos de guitarra do Midnight Groovers e o do Mestre Vieira, os fragmentos analisados possuem características rítmicas semelhantes, especialmente quando notamos os fraseados “sincopados.” A execução da guitarra, nos casos analisados, mostrou a semelhança do uso da guitarra enquanto acompanhamento rítmico-harmônico e enquanto instrumento executor de solos e fraseados, em geral usando o timbre da guitarra “limpo”, isto é, sem recursos ou efeitos extras.

Quando nos propusemos a identificar e definir os gêneros musicais urbanos do Pará, percebemos uma aparente “indefinição” em função da diversidade musical que fazia parte do repertório e do ambiente musical daquela época e que através de sua convivência se fundiam e mesclavam pela ação dos músicos e compositores. No entanto, tentamos mostrar que esta indefinição, quer do ponto de vista musical quer do ponto de vista social, não se sustenta, pois a chamada música *brega* de Belém, incluindo a *guitarrada* de Mestre Vieira, do início da década de 80, é própria das camadas populares das periferias pobres da cidade. As características *afro-latino-caribenhas* serviram justamente para ajudar a definir as posições sociais de produção e consumo das quais a *guitarrada* de Vieira fazia parte.

Em outubro deste ano de 2009, Mestre Vieira completou 75 anos de uma vida ligada à paisagem amazônica do pequeno município de Barcarena. A *guitarrada* se inscreve no período de intensificação das transformações sociais e político-econômicas da região amazônica. Por surgir na esteira deste processo gerador de imbricação entre a tradição e a modernidade, a *guitarrada* carrega consigo as marcas desta negociação e embate. Se sua projeção acontece por meio da lógica moderna, da indústria fonográfica, da espetacularização e da racionalização da produção cultural, seu âmbito nunca abandonou inteiramente a tradição. Queremos dizer que a zona vaporosa e indistinta da paisagem cultural amazônica serve ainda como pano de fundo para processos de (re) construções híbridas. A música de Mestre Vieira *remou em direção à modernidade*, cuja força ainda não foi capaz de diluir a tradição em sua dinâmica frenética e compulsiva.

A função estética é um dos componentes da plurivalente relação da coletividade humana com o mundo. De tal sorte que a própria compreensão que o grupo social tem do que seja estético predetermina a criação objetiva das obras que produz. E, além disso, influencia no processo formal de sua recepção fruidora social e individual.

Ao mesmo tempo em que adequávamos sua música às formas de entretenimento urbano, assimilando novos elementos trazidos da esteira da modernidade, Vieira também negociava, pois adequava esses elementos - tais como o instrumento símbolo desta época, a guitarra, às necessidades culturais e sociais de lazer pré-existentes e que a partir da década de 70 passam a fazer parte da paisagem cultural das camadas pobres urbanas de Belém. É o próprio *regatão*, ato de pechincha e negociação, que lança luz às formas fertilizadoras de interação do tradicional X moderno, as quais irrigam o solo musical no Pará, gerando formas musicais híbridas.

Vieira faz música instrumental utilizando a guitarra, o baixo e a bateria, mas mesmo assim, por estar em um contexto profundamente marcado pelas demandas da tradição, no que diz respeito a festejar com música e dança, ele o faz mediante um processo de fusão musical ressignificando tais elementos “universalizados” para atender em parte suas necessidades localizadas.

O mimetismo colonizado, bem característico da música instrumental produzida e apreciada pelos círculos sociais da classe média belenense (em geral num culto dogmático ao jazz estadunidense), encontra na obra de Vieira seu maior contraste de autenticidade e valor artístico-cultural. Sua capacidade criativa de se apropriar de elementos universais criando uma música local (pelas necessidades culturais) e global (pela ousadia individual criativa) dá à *guitarrada* um valor artístico e cultural simultâneo. A música de Vieira convive em tensão contínua entre o éthos do gênio individual - que produz a “obra”, e o éthos do músico coletivo - que produz em interação com as necessidades da comunidade, onde a música não possui grande autonomia no contexto das festas populares, mesmo sendo muito importante, pois mantém uma interdependência com a dança dando a dinâmica e o sentido dessas festas.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Prismas, crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Ática, 1998.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ALVARENGA, Oneyda. A influência negra na música brasileira. **Boletim Latino - Americano de Música**, vol. VI, n.1. 1946.
- \_\_\_\_\_. **Música popular brasileira**. Porto Alegre: Globo, 1960.
- AMARAL, Paulo Murilo. **O carimbó de Belém: entre a tradição e a modernidade**. 2003. 120 f. Dissertação de Mestrado – Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2003.
- AROUCK, Ronaldo de Camargo. **Brasileiros na Guiana Francesa: fronteiras e construções de alteridades**. Pará: NAEA/UFPA, 2001.
- AUGÉ, M. **Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. 6º. ed. Campinas: Papirus, 1994.
- AUSTERLITZ, Paul. **Merengue, Dominican Music and Dominican Identity**. Temple University, 1997.
- BASTIDE, Roger. **As Américas negras**. São Paulo: DIFEL/EDUSP, 1974.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. Etnomusicologia no Brasil: Algumas Tendências Hoje. **Anais do II Encontro da ABET**. Etnomusicologia: lugares e caminhos fronteiras e diálogos. Salvador: CNPq/Contexto, 2004, p. 89-124.
- BATISTA MATOS, Carlos. **Quem sabe do Merengue? Notas sobre o Merengue**. Disponível em: < [www.bnrd.gov.do/cultura/notasmerengue.htm](http://www.bnrd.gov.do/cultura/notasmerengue.htm) - 24k.>. Acesso em: 10 jan. 2009.
- BÉHAGUE, G. A etnomusicologia latino-americana: algumas reflexões sobre sua ideologia, história, contribuições e problemática. **Anais do 2º. Simpósio Latino-Americano de Musicologia**. 1999, p. 41-69.
- \_\_\_\_\_. Fundamento sócio-cultural da criação musical. **Art 19**, ago. 1992, p. 5-17.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Lisboa: Relógio D'Água, 1992. p. 157-170.
- BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BITENCOURT, Cezar Roberto. **Código penal comentado**. 5. ed. São Paulo: Saraiva, 2009.
- BLACKING, John. **How musical is man?** Seattle: University of Washington, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Music, culture and experience**. Chicago: University of Chicago, 1995.
- \_\_\_\_\_. **The Performing Art Music and Dance**. New York: Mouton Publishers, 1979.
- BOANERGES JR., Lobato. **Guitarrada: um gênero do Pará**. 2000. 100 f. Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade Federal do Pará, Belém, 2000.
- BORDINE, Maria da Glória; SCHLEE, Adyr Garcia (Orgs.). **Cultura e identidade regional**. Porto Alegre: EDIPUC-RS, 2004.

- BOSCH, Juan. **De Cristóbal Colón a Fidel Castro. El Caribe Fronteira Imperial**. Dois Volumes. Madri: Sarpe, 1985.
- BREGA POP. Disponível em: <<http://www.bregapop.com>> Acesso em: 14 jun. 2009.
- BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Média**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- CARDOSO, Marco Antonio. **A magia do reggae**. São Paulo: Martin Claret, 1997.
- CAMP, Marc Antoine. Etnomusicologia. **Revista da USP**. São Paulo, 2008, p. 76-89.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Noticias recientes sobre la hibridación**. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/trans7/canclini.htm>>. Acesso em: 5 jun. 2009.
- \_\_\_\_\_. **Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad**. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- CANEVACCI, Massimo. **Uma exploração das hibridações culturais**. São Paulo: Studio Nobel, 1996.
- CARVALHO, José Jorge de. **O olhar etnográfico e a voz subalterna**. Disponível em: <<http://www.unb.br/ics/dan/Serie261empdf.pdf>>. Acesso em: 5 jul. 2004.
- COSTA, Antonio Maurício Dias da. **Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará**. Belém: s/e, 2007.
- COSTA, Nelson Barros da (Org.). **Práticas discursivas: exercícios analíticos**. Campinas: Pontes, 2005.
- CRUZ, Ernesto. **História da associação comercial do Pará: centenário de sua fundação**. Belém: Imprensa Universitária do Pará, 1964.
- DAVIS, Miles. **Miles: The Autobiography**. Londres: Simon & Schuster, 1989.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995-1997.
- DESROCHES, Monique. **Musical tradition in Martinique: between the local and the global**. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/trans2/desroches.htm>>. Acesso em: 18 set. 2009.
- DI PAOLO, Darcy de Nazaré Flexa. **Os Estivadores do Pará no Movimento Sindical Brasileiro: Um estudo Sociológico**. Belém: Ed. CEJUP-CEPAS, 1986.
- DIVERSOS. Carimbó de Marapanim fez sucesso na Praça da República. **A Província do Pará**, Caderno 2. Belém, 22 ago. 1976.
- DIVERSOS. Pinduca: “sou mesmo o rei do carimbó”. In: **O Liberal**. Caderno 2, Belém, 21 maio 1978, p. 5.
- DIVERSOS. **El Merengue Dominicano**. Disponível em: <[www.planetasalsa.ch/fileadmin/merengue\\_es.pdf](http://www.planetasalsa.ch/fileadmin/merengue_es.pdf)>. Acesso em: 20 ago. 2009.
- DUARTE, Francisco. Gafieiras: tratado geral do ambiente que exige respeito. **Revista de Domingo**, 1979.
- DUDLEY, Shannon. Judging “By the Beat”: calypso versus soca. **Ethnomusicology**, vol. 40, n.º.2, 1996, p. 269-293.
- EFEGÊ, Jota. **Maxixe, a dança excomungada**. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.
- FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. 2ª. ed. Brasília: Editora da UnB, 2008.
- FARIAS, Bernardo Thiago. **Música caribenha e sua influência no norte brasileiro**. Disponível em:



<<http://www.eca.usp.br/nucleos/njr/espical>>. Acesso em: 22 mai. 2008.

FELD, Steven. Uma doce cantiga de ninar para a “world music”. Tradução e notas de José Alberto Salgado e Silva. **Debates**, Cadernos do Programa de Pós Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, no. 8, 2006, p. 9-38.

FERRARETO, Luiz Artur. **Rádio. O Veículo, a História e a Técnica**. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2001.

FORNACIARI, Gino. **Como aprender a dançar: novo método de danças modernas**. São Paulo: s/e, 1945.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas**. São Paulo. Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e punir**. 22º ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

FREITAG, Barbara. **A teoria crítica ontem e hoje**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

FREITAS, Verlaine. **Adorno e a arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

FRITH, Simon (Org.). **World music, politics and social change**. Manchester: Manchester University, 1989. p.1-6.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Notas de prensa (1961-1964)**. Barcelona: Mandadori, 1999.

GARCÍA, Leonardo. **Phénomène “Lambada”: Globalisation et Identité**. Disponível em <<http://www.nuevomundo.revues.org/index2181.html>>. Acesso em: 18 out. 2009.

\_\_\_\_\_. **El Fenómeno “Lambada”: Globalización e Identidad**. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/index5644.html>>. Acesso em: 09 nov. 2009.

GAZTAMBIDE-GÉIGEL, Antonio. La invención del Caribe en el XX. Las definiciones del Caribe como problema histórico e metodológico. **Revista Mexicana del Caribe**, ano I, n. 01, Chetumal: Quintana Rôo, 1996.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar: 1978.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GLISSANT, Edouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Elnice Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2004.

GOLDFEDER, Miriam. **Por trás das ondas da Rádio Nacional**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

GOULART, José Alípio. **O regatão: mascate fluvial da Amazônia**. Rio de Janeiro: Conquista, 1968.

GOURLAY, K. A. Towards a Reassessment of the Ethnomusicologist’s Role in Research. **Ethnomusicology**, vol. 17, no. 1, 1978, p. 1-35.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tade da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

\_\_\_\_\_. Pensando a Diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. In: SOVIK, Liv (Org.). **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HERSKOVITS, Melville. **The Myth of Negro Past**. Beacon Press: Boston, 1990.

HOBBSAWN, Eric. **História social do Jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HORE, Charlie. Jazz- a people's music? Issue 61 of **International Socialism Journal**, 1993. Disponível em: <<http://pubs.socialistreviewindex.org.uk/isj61/hore.htm>>. Acesso em: 24 ago. 2009.

HORNBOSTEL, Erich von. Africa Negro Music. **International Institut of African Languages and Cultures**, Londres, 1928, p. 1-35.

IKEDA, A. T. Musicologia ou musicografia? Algumas reflexões sobre a pesquisa em música. In: **Anais do I Simpósio Latino Americano de Musicologia**, vol. 1. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1997. p. 63-68.

JACKSON, George Pullen. **White and Negro Spirituals: their Life Span and Kinship**. New York: J.J Augustin, 1943.

JACOBY, Russell. **Os últimos intelectuais**. São Paulo: Trajetória Cultural; Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

JURANDIR, Dalcídio. **Belém do Grão Pará**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1960.

LABAN, Rudoulf. **Domínio do movimento**. Ullmann, Lisa (Org.). \_\_\_\_\_. Tradução de Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.

LACERDA, Marcos Branda. **Os Registros Musicais Da Missão De Pesquisas Folclóricas**. Disponível em: <[http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/textos\\_frameset.html](http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/textos_frameset.html)>. Acesso em: 20 set. 2009.

LEMONS, Ronaldo; CASTRO, Oona. **Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio de música**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

LEOARDI, Vitor Paes de Barros. **Fronteiras amazônicas do Brasil: saúde e história social**. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Marco Zero, 2000.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Obras reunidas**. Vol. 4. São Paulo: Escrituras, 2000.

\_\_\_\_\_. **Cultura na Amazônia**. Curso de Especialização para Técnico Cultural. Belém: Secretaria da Cultura do Pará; Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, 1989.

McCANN, Brian. **Hello, Hello Brazil - Popular Music in the Making of Modern Brazil**. Duke University Press: Durham, 2004.

MANITO, João. **Foi no bairro do Jurunas: A trajetória do rancho não posso me amofiná (1934/1999)**. Belém: Editora Bresser Comunicação e Produções Gráficas, 2000.

MARIAN-BALASA, Marin. Who Actually Needs Transcription? Notes on the Modern Rise of a Method and the Postmodern Fall of an Ideology. **The World of Music**, vol. 47, no. 2, 2005, p. 5-29.

MARTÍ y PÉREZ , Josep. **Musica y Etnicidad: uma introducción a la problemática**. Disponível em <<http://www.sibetrans.com/trans/>> Acesso em: 24 ago. 2008.

MARX, Karl. **Manuscritos Econômico-Filosóficos**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

MCGOWAN, Chris; PESSANHA, Ricardo. **Le son du Brésil. Samba, bossa nova et musiques populaires**. Tradução de Emmanuel de Baecque. Paris: Lusophone, 1999.

MELLO, T. **Da MPB do "povo" às comunidades na música popular**. 2007. 117 f. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

MERRIAN, Allan P. **The Anthropology of Music**. Evanston: Northwestern University, 1964.

MORAES, Vinicius de. **Samba falado: crônicas musicais**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

MOURA, Milton. O sofisticado e o vulgar da presença caribenha no repertório musical praticado na Bahia. In: **Anais do V Simpósio Internacional do Centro de Estudos do Caribe no Brasil**, 2008. Disponível em: <<http://www.revistabrasileiradocaribe.org/MiltonMoura.pdf>>. Acesso em: 10 fev. 2009.

NETO, Bráulio. O som das gafeiras promete esquentar o verão. **Jornal O Globo**. Rio de Janeiro, 20 dez. 1998.

NETTL, Bruno. **The study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concept**. Urbana: University of Illinois, 2005.

[www.bregapop.com/](http://www.bregapop.com/)

OLIVAN, Z.; BERTTRAN, D.; ALVAREZ, T. O Bolero e seus efeitos no Imaginário. In: **Anais do V Congresso Latino americano da Associação Internacional do Estudo da Música Popular IASPM**. Rio de Janeiro, Música Popular na América Latina, 2004.

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

\_\_\_\_\_. **Ruy Guilherme Paranatinga Barata**. 2ª. ed. Belém: CEJUP, 1990.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O trabalho do antropólogo**. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Editora UNESP, 1998.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

\_\_\_\_\_. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **Cultura popular - Românticos e folcloristas**. São Paulo: PUC, 1985.

PEREIRA, João Baptista Borges. A linguagem do corpo na sociedade brasileira: do ético ao estético. In: QUEIROZ, Renato da Silva. **O corpo do Brasileiro**. São Paulo: SENAC, 2000.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. E o rio dançou, identidades e tensões nos clubes recreativos cariocas (1912-1922) In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (Org.). **Carnavais e outras f(r)estas: Ensaios de história social da cultura**. Campinas: Unicamp, 2002.

\_\_\_\_\_. **O carnaval das letras**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1994.

PERNA, Marco Antônio. **Samba de Gafieira: a história da dança de salão brasileira**. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2002.

PESSOA, Simão. **Reggae: a música que pulsa**. Manaus: Coletivo Gens da Selva; VALER, 2002.

PIJNING, Ernst. **Contrabando, ilegalidade e medidas políticas no Rio de Janeiro do século XVIII**. Disponível em : <[www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid...](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid...)>. Acesso em: 09 set. 2009.

PINTO, Lúcio Flávio. **Memória do cotidiano**. S/l: Edição do autor, 2008.

PINTO, T. A. A representação da música caribenha no Brasil por meio da Rádio Nacional do RJ - 1945-1948. In: XXIV Simpósio Nacional de História, 2007, São Leopoldo. **História e multidisciplinaridade: territórios e deslocamentos**. Caderno de Resumos do 24º Simpósio Internacional de História. São Leopoldo: Oikos, 2007.

PINTO, Tiago de Oliveira. Cem anos de etnomusicologia e a era fonográfica da disciplina no Brasil. In: **Anais do II Encontro da ABET**. Salvador: CNPq/Contexto, 2004, p. 103-124.

PRINS, Gwyn. História oral. **A Escrita da História: novas perspectivas**. São Paulo: UNESP, 1992.

RAMOS, Dornival Venâncio. A nação e o "Além": Caribenização de "La costa" (Colômbia, 1966-1984). **REVISTA DO CECAB**. Migrações e Fronteiras no Mundo Atlântico. Editora CECAB

RABELO, Danilo. A boemia e a barbárie: representações sobre a cultura creole de New Orleans (EUA) no século XX. **Revista Brasileira do Caribe**, Goiânia, vol. V, n. 9, 2004, p. 201-228.

ROCHE, Daniel. **O Povo de Paris: ensaio sobre a cultura popular no século XVIII**. São Paulo: EDUSP, 2004.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.

RUE, Jan Ia. **Análises del estilo musical**. Barcelona: Labor, 1989.

SALLES, Vicente. **O negro na formação da Sociedade Paraense**. Belém: Paka-Tatu, 2004.

\_\_\_\_\_. **O negro no Pará sob o regime da escravidão**. Brasília: Ministério da Cultura; Belém: Secretaria de Estado de Cultura, Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, 1988.

\_\_\_\_\_. **Sociedades de euterpe: as bandas de música no Grão-Pará**. Brasília: Edição do autor, 1985.

\_\_\_\_\_. **A música e o tempo no Grão-Pará**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.

\_\_\_\_\_. Folclore da Região canavieira do Pará. **Revista Brasil Açucareiro**, agosto 1968, p. 9-15.

\_\_\_\_\_. **Carta a José Ramos Tinhorão**. Em 16 de março de 1989. Mimeografado.

\_\_\_\_\_. **Carta a José Ramos Tinhorão**. Em 18 de março de 1989. Mimeografado.

SANDRONI, Carlos. **O feitiço decente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2001.

SANTOS, Marta Georgeta de Souza. **Festa na fronteira Brasil-Guiana Francesa**. 2007. 134 f. Dissertação de Mestrado em Antropologia – Universidade Federal do Pará, Belém, 2007.

SÃO JOSÉ, Ana Maria de. **Samba de gafeira: corpos em contato na cena social carioca**. 2005. 184 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

SAROLDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sonia Virginia. **Rádio Nacional: o Brasil em Sintonia**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política: 1964 –1969**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. **Ritmos da identidade: mestiçagens e sincretismos na cultura do Maranhão**. São Luís: SEIR; FAPEMA; EDUFMA, 2007.

SILVA, E. L. **Do bordel às aparelhagens: a música brega paraense e a cultura popular massiva**. 2009. 237 f. Tese (Doutorado) - pontifícia universidade católica de são paulo, 2009.

\_\_\_\_\_. Amazônia caribenha: a inter-relação da musicalidade do Caribe com a música popular paraense e o impacto da globalização. In: **XXXI Encontro Anual da ANPOCS**, 2007, Caxambu - MG. Mimeografado.

STEWART, Sue. **Salsa: musical heartbeat of Latin America**. Londres: Thames & Hudson, 1999.

STOKES, Martin (Ed.). **Ethnicity, Identity and Music: the musical construction of place**. Oxford: Berg Publishers, 1994.

SUASSUNA, Ariano. O movimento Armorial. **Revista Pernambucana de Desenvolvimento**, vol. 4, n. 1, p. 39-64, 1977.

TAGG, Philip. **Open Letter**. Disponível em: < [www.tagg.org/articles/opelet.html](http://www.tagg.org/articles/opelet.html) ->. Acesso em 13 out. 2009.

\_\_\_\_\_. Analisando A Música Popular: Teoria, Método e Prática. **Em Pauta**, Porto Alegre, vol. 1, n. 1, p. 5-42, 1989.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral**. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha à lambada**. São Paulo: ART, 1991.

\_\_\_\_\_. **História Social da música popular brasileira**. Lisboa: Caminho, 1988.

\_\_\_\_\_. **Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos**. São Paulo: ART, 1988.

\_\_\_\_\_. **Cultura brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

VARGAS, Herom. **Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi**. Cotia: Ateliê, 2007.

VEIGA, Manuel. Transmissão e Geração (do conhecimento musical). **Art** 18, 1991, p. 73-82.

VELOSO, Mônica Pimenta. **As tradições populares na Belle Èpoque Carioca**. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.

VERAS, Teo. **Breve resenha histórica da radiodifusão na República Dominicana**. Disponível em: < [www.teoveras.com.do/index.2007](http://www.teoveras.com.do/index.2007)>. Acesso em: 03 fev. 2008.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: UFRJ, 1995.

VIEIRA, Ruth; GONCALVES, Fátima. **Ligo o rádio para sonhar**. Belém: Coordenadoria da Prefeitura de Belém, 2003.

WALLASCHEK, Richard. **Primitiv Music: an Inquiry into the Origin and Development of Music: Songs, Instruments, Dances and Pantomimes of Savage Races**. Londres: Longmans Green, 1893.

WATERMAN, Richard Alan. African Influence on the Music of the Americas. **Acculturation in the Americas**. Chicago: ed.S.Tax, 1952, p.201-18.

WILLIAMS, Eric. **From Columbus to Castro: The history of the Caribbean (1492-1969)**. New York: Vintage Books, 1970.

**FONTES**

Jornal FOLHA DO NORTE de 01.09.1953, p. 9.

Jornal FOLHA DO NORTE de 10.01.1959, p. 10.

Jornal FOLHA DO NORTE, 09.07.1959, p. 12.