

*Canção popular e política em Belém:
sonoridades “caboclas” e ações nacionais
desenvolventistas na MPB*



Cartaz do filme *Brutos inocentes*, 1973.

Cleodir Moraes

Mestre em História Social da Amazônia pela Universidade Federal do Pará (UFPA).
Doutor em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Professor efetivo
da Escola de Aplicação da UFPA. cleodirmoraes@uol.com.br

Canção popular e política em Belém: sonoridades “caboclas” e ações nacional desenvolvimentistas na MPB*

Popular and political songs in Belém: “caboclo” sound and National developmentalist actions in Brazilian Popular Music (MPB)

Cleodir Moraes

RESUMO

Revisito, aqui, à luz da produção musical, o tema do engajamento em Belém nos fins dos anos 1960 e na década de 1970. Isso me leva a refletir sobre alguns referentes musicais e socioculturais inscritos na canção, com os quais parte dos compositores se expressou criticamente frente aos debates estéticos centrados na MPB e às questões políticas relacionadas às ações desenvolvimentistas estatais na Amazônia brasileira. Eles projetaram, em cores vivas, imagens e ideias com as quais deram visibilidade a aspectos da realidade local e, ao mesmo tempo, saíram em sua defesa. Tal atitude participante, esculpida nos quadros de um “alinhamento consciente”, de uma “escolha de posição”, seletiva, parcial e arbitrária como qualquer outra, sinaliza, o mais das vezes, uma forma de engajamento do artista no jogo dinâmico e imprevisível de relações sociais do presente vivido.

PALAVRAS-CHAVE: canção popular; engajamento; Belém.

ABSTRACT

The aim of this study is to revisit, by the light of musical production, the theme of engagement in Belém in the late 1960s and in the 1970s. This study is a reflection about some musical and sociocultural references put into songs whose composers expressed themselves critically about the aesthetical debates related to MPB music and political issues linked to the developmental state actions in Brazilian Amazon. They projected, in brightly colors, images and ideas through which they gave visibility to the aspects of local reality, at the same time, came out in their defense. Such participant attitude, carved in the frames of a “conscious alignment”, a “choice of position”, selective, partial and arbitrary as any other, indicates, most of the times, a form of the artist’s engagement in the dynamic and unpredictable game of social relations in the present.

KEYWORDS: popular song; engagement; Belém.



Belém, como outras capitais do Brasil, viveu, nos anos 1960, momentos de intensa agitação cultural. Em distintas linguagens, projetos foram esboçados e movimentos artísticos foram experimentados, envolvendo um sem-número de pessoas, entre elas artistas, produtores, técnicos e público em geral. Nesse cenário, evidenciou-se a emergência, nos fins dessa década, de determinados traços socioculturais e estéticos que guardavam algum grau de proximidade, em diferentes obras, com relação à apropriação de aspectos da realidade local.

Era inequívoca, nesses casos, a vontade de dizer a Amazônia, seu drama ecológico e humano e o cotidiano de sua gente, de tal forma que

* Neste texto, faço, em grande parte, uma síntese do terceiro capítulo da minha tese de doutorado, defendida na Universidade Federal de Uberlândia, sob orientação do Prof. Dr. Adalberto Paranhos. Ver MORAES, Cleodir. Entre o local e nacional: a “visão amazônica” na canção engajada. In: *O norte da canção: música engajada em Belém nos anos 1960 e 1970*. Tese (Doutorado em História) – Inhis/UFGO, Uberlândia, 2014. Complementei-a, entretanto, com os resultados parciais de pesquisas posteriores sobre a mesma temática.

fugisse à lógica do exótico, do lendário, do homem intruso e em luta constante com a natureza nessa “última página da gênese”¹ – imagens que ainda povoavam o imaginário social brasileiro. Esse proceder, de maneira nenhuma, manifestou-se de forma homogênea. Houve quem se voltasse para o tema com o propósito quase que exclusivo de apresentar as belas impressões suscitadas pela floresta e seus mistérios, numa clara exaltação à natureza da região. Seja como for, refiro-me aos que se mostraram preocupados em dar maior visibilidade ao modo de vida de seus habitantes e sair em sua defesa, gesto criativo que ganhou contornos mais acentuados nos anos 1970.

Isso indica, entre outras coisas, certo inconformismo e a necessidade de mudança, tanto de parte dos artistas belenenses como de outros mais radicados na capital do Pará, frente à situação das artes na cidade, o que deu vazão a um estilo novo, pretensamente moderno do fazer artístico em Belém. Seu estatuto ganhou sustentação na articulação de complexas redes de significados e valores tais como sentidos e experienciados ativamente pelos sujeitos envolvidos. Elas configuram o que Raymond Williams denomina “estruturas de sentimento”, expressão com a qual ele procura explicar as ações dos atores sociais num amplo campo de possibilidades que têm a ver com a consciência prática do que estava sendo realmente vivido por eles.² No tempo do agora, caracterizado por uma “continuidade viva e inter-relacionada”³ de elementos afetivos e efetivos, no qual o objetivo e o subjetivo, o coletivo e o individual, o pensamento e o sentimento, confundem-se, complementam-se e tencionam-se, esses atores se valem de suas experiências e de toda sorte de materiais disponíveis – míticos, pictóricos, sonoros, simbólicos, formais etc. – para a materialização de suas criações.

No que diz respeito à música popular, os compositores, atentos a novas sonoridades, ousaram inovar e superar certos limites impostos à produção e circulação musical na cidade, e, conectados, mesmo que parcialmente, com algumas conquistas consolidadas pela bossa nova e pela tropicália, mostraram-se permeáveis à busca de uns tantos avanços no campo melódico. Isso tudo sob o peso da dura realidade inaugurada pelo golpe de 1964, relacionada à censura, às prisões arbitrárias, aos projetos desenvolvimentistas regionais, que muitos combateram, dando ensejo a um viés crítico e participativo em suas composições, as quais, por sinal, afinavam-se com uma série de manifestações artísticas ocorridas antes disso. Dessa dupla disposição, cultural e política, resultou a atitude engajada que, então, adotaram, imprimindo o que eu chamo de “visão amazônica” na MPB.

Vale dizer que não se pode restringir esse gesto ao nível de uma orientação estritamente político-partidária. Sem ignorar a dimensão micropolítica ou a capilaridade da política, concebida como um campo em que se exprime uma multiplicidade infinita de relações de poder⁴, este texto focaliza a canção engajada identificada a uma prática na qual vida e obra se entrelaçam, ao se voltar conscientemente para determinados objetivos sociais. Refiro-me àquela em que o compositor acrescenta certa dose de compromisso, um algo a mais em suas produções que, em última análise, aponta na direção de “uma escolha de posição”, de “um alinhamento consciente”⁵ por ele assumido no jogo dinâmico e imprevisível de relações sociais do presente.

Retomo, então, sob alguns aspectos, o universo discursivo dos diferentes sujeitos sociais cujas ações e falas podem ser captadas nos debates, nas formulações críticas veiculadas nos jornais e, particularmente,

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

² Ver WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 133 e 134.

³ *Idem, ibidem*, p. 134.

⁴ Cf. PARANHOS, Adalberto. *Política e cotidiano: as mil e uma faces do poder*. In: MARCELLINO, Nelson Carvalho (org.). *Introdução às Ciências Sociais*. 17. ed. Campinas: Papirus, 2010, p. 53.

⁵ WILLIAMS, Raymond, *op. cit.*, p. 199 e 203.

⁶ Tais imagens foram capturadas nos autores estudados por Angélica Maués (Euclides da Cunha, José Veríssimo, Luiz Agassiz, Elizabeth Cary e Araújo Lima). Ver MAUÉS, Maria Angélica Motta. A questão étnica: índios, brancos, negros e caboclos. In: *Estudos e Problemas Amazônicos*. Belém: Idesp, 1989.

⁷ *Idem, ibidem*, p. 203.

nas canções dos fins dos anos 1960 e da década de 1970. Ocupo-me, mais precisamente, da temática do engajamento, palavra impregnada, naqueles tempos, de uma carga semântica de peso político especial. Isso, porque, embora o termo não deva ser decodificado como se fosse algo uno, tinha, por isso mesmo, o condão de recobrir uma gama extensa de ações e significados cujo denominador comum consistia no enfrentamento do regime militar e das novas políticas do Estado ditatorial.

“Há sempre o que sortir nesses doendo”: sons e tons do modo de vida “caboclo”

A música popular em Belém, em sua face engajada, trouxe consigo os sabores e dissabores de uma experiência cotidiana atravessada, de um lado, pelas mudanças e permanências da vivência numa área de expansão econômica, demográfica e cultural, e, de outro lado, pelas questões pertinentes à própria produção musical brasileira, centralizadas na MPB. As respostas forjadas pelo cancionero popular em meio a esse campo de forças sociais e culturais vieram na forma de propostas autorais que, em linhas gerais, contribuíram para a renovação musical na cidade e, com ela, para a (res)semantização do viver amazônico.

Como todo processo de significação, aquele protagonizado pela canção não escapou à regra de ter de lidar com categorias de classificação e de identificação que, aqui e alhures, estavam saturadas de sentidos pejorativos, a exemplo do termo “caboclo” e suas variantes – “ribeirinho” e “amazônida”. Tais designações, grosso modo, fundamentavam-se em formulações evolucionistas e economicistas do processo histórico de ocupação e fixação humana na Amazônia brasileira, nas quais o predomínio de marcas socioculturais negro-índigenas era encarado como elementos negativos e pouco afeitos à modernidade. O “caboclo”, a partir dessa leitura, era concebido como uma espécie de filho enjeitado da nação, isolado na densa floresta, fora do tempo, da história e distante da brasilidade. Esse “homem” – “ator agônico”, “intruso”, “raça degradada”, “preguiçoso”, “malsinado”, “anormalizado” – era visto, e em muitos casos ainda o é, quase sempre em contraste com a natureza – “exuberante”, “grandiosa”, “perdulária” – e os habitantes dos centros urbano-industriais – “civilizados”, “cosmopolitas”, “modernos”.⁶

Certamente os discursos musicais não ficaram imunes à carga preconceituosa de que o termo estava impregnado. Afinal, como diz Maria Angélica Motta Maués, ele se reporta a uma categoria de alteridade fartamente utilizada para nomear “um ‘outro’” com quem o agente da fala ou não quer se identificar ou mantém com ele relação ambígua, de proximidade e distanciamento, de identificação e distinção, como num jogo de espelho. De todo modo, ao procurarem valorizar os sujeitos sociais que o termo “caboclo” tentava designar, reivindicando algum grau de identidade, esses discursos, em larga medida, diferiam dos relatos oficiais. Estes, em geral, os tomavam por pessoas improdutivas, incapazes e inábeis no aproveitamento dos recursos naturais e sem educação, enfim, “um punhado de gente sem qualificação”.⁷ E disso resultaram ações que, em seus traços mais significativos, fizeram pouco caso de suas vozes, tendo-os, quando muito, apenas como objeto em tais empreendimentos.

Como uma espécie de contradiscurso, certas canções concorreram para imprimir no imaginário social imagens e ideias que deram a conhecer



aspectos da vida de homens e mulheres moradores de áreas rurais paraenses e das periferias de Belém. Essa era uma existência que estava ali todo tempo e o tempo todo, com sua dinâmica e relações sociais específicas, para quem quisesse ver, ouvir e sentir. O deslocamento do olhar de muitos compositores colocou em relevo a disposição deles em dar visibilidade a uma realidade ainda pouco conhecida pela maior parte dos brasileiros, inclusive nascidos em Belém.

Isso foi evidenciado em várias faixas dos LPs *Nativo* (1978) e *Amazon river* (1980), de Paulo André Barata, a maioria delas fruto da parceria com seu pai, o poeta e letrista Ruy Barata. Veja-se o caso de “Enchente amazônica”⁸:

Corre, corre, Zé Basto/ corre no pasto/ junta o que é teu/ E te acelera, Celecindo/ as águas têm vindo/ os tesos sumindo, valha-nos Deus/ Ontem, quase três braças/ no Jirau da Graça/ o rio inchou/ hoje lambendo calmo/ mais de seis palmo/ já mergulhou/ Enche no Matá, Aritapera e Tapará/ enche no Breu e no Varjão da Conceição/ só dá perau, rolando pau, comendo chão/ (e não é cheia só pru gasto)/ Corre, corre, Zé Basto... [refrão]/ disque no São Raimundo/ um curral no fundo amanheceu/ e que nas Três Mulatas das trinta vacas/ já dez morreu/ disque no Salé, sucuriçu e jacaré come o que qué/ e no estirão do Nhamundá/ só vendo lá não sobrou juta nem pru chál Nhuca, filha da Fuluca/ nega do Manduca tá quase maluca/ perdeu três mamote lá no mutapá do Maicá/ Febre, ramo de piema, tudo que é pustema vem de piracema no subir das água/ que não qué pará, pru meu pena/ Ó, meu Senhor Bom Jesus/ que morreste na cruz, vem nos valer/ Ó, Virgem da Conceição/ pelas horas que são, rogai por nós”.

Os artistas flagram aí, em termos poéticos e musicais, um dos acontecimentos mais comuns vivenciados na região: as cheias dos rios. Como as águas não podem ser contidas, resta contar com a ajuda divina para lidar com esse drama cotidiano. Contudo, para além do apelo religioso, reforçado na última estrofe, há que se acentuar, por outro viés, o caráter humano das relações estabelecidas entre os moradores nesses confins da Amazônia, enredadas em tradicionais laços de solidariedade. Nesse diapasão, a oralidade flui qual maré cheia, inundando os versos da canção, para ativar uma rede de informações e significados apoiada num linguajar típico do lugar.

Abre-se, então, um glossário de expressões que, em larga medida, são estranhas aos ouvintes, mas extremamente familiares aos “caboclos” locais bem como ao caboclo/compositor. Entre elas aparecem jirau (bancada suspensa sobre a várzea, para serviços domésticos), perau (poço artificial ou natural nas margens dos rios), piema (escassez), pustema (inflamação). O conhecimento toponímico – “enche no Matá, Aritapera e Tapará/ enche no Breu e no Varjão da Conceição” –, reafirma a busca de identificação do artista com o lugar, localidades ribeirinhas de Santarém, no oeste do Pará, cidade de nascimento de Ruy Barata.

No arranjo desenhado por José Briamonte, ouvem-se ruídos mecânicos imitando sons de pássaros, uma referência ao ambiente amazônico. Eles se harmonizam com as batidas bem percutidas e relativamente rápidas de sotaque latino do bongô de Bira da Silva – que transmitem a sensação de urgência em agir em razão das circunstâncias – e com a suavidade dos sons de cordas, com os quais os acordes de violinos, numa curva ascendente na melodia, atenuada pela palavra cantada, conferem a dimensão dramática à cena apresentada, especialmente no refrão.

⁸“Enchente amazônica” (Paulo André Barata e Ruy Barata), Paulo André Barata. LP *Nativo*. Continental, 1978.

⁹ “Pacará” (Paulo André Barata e Ruy Barata), Paulo André Barata. LP *Nativo*, op. cit.

¹⁰ “Mesa de bar”. (Paulo André Barata e Ruy Barata), Paulo André Barata. LP *Nativo*, op. cit.

¹¹ “Noite de paricá” (Paulo André Barata e Ruy Barata), Paulo André Barata. LP *Amazon River*. Continental, 1980.

¹² “Carta noturna” (Paulo André Barata e Ruy Barata), Paulo André Barata. LP *Nativo*, op. cit.

¹³ “Garras e guitarras” (Paulo André Barata e Ruy Barata), Paulo André Barata. LP *Nativo*, op. cit.

¹⁴ “Noturno da solidão” (Paulo André Barata e Ruy Barata), Paulo André Barata. LP *Nativo*, op. cit.

¹⁵ Cf. NAVES, Santuza Cambráia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 21.

¹⁶ Cf. NAPOLITANO, Marcos. “Seguindo a canção”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001, p.13.

¹⁷ Ver, entre outros, CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (anos 60). *Revista Brasileira de História*, v. 18, n. 35, São Paulo, 1998.

¹⁸ Cf. COSTA, Antonio Maurício Dias da. Festa e espaço urbano: meios de sonorização e bailes dançantes na Belém dos anos 1950. *Revista Brasileira de História*, v. 32, n. 63, São Paulo, 2012, p. 382.

Os efeitos sonoros e o aparato percussivo ao melhor estilo caribenho revestem, aliás, a maioria das faixas dos discos de Paulo André Barata. Para limitar-me a alguns exemplos, eles dão vida ao merengue “Pacará”⁹, ao bolero “Mesa de bar”¹⁰ e à salsa “Noite de paricá”.¹¹ Entre as raras exceções, estão a valsa “Carta noturna”¹², a balada “Garras e guitarras”¹³ e a romântica “Noturno da solidão”.¹⁴

As escolhas musicais e temáticas objetivadas em *Nativo* e em *Amazon river*, frise-se, não ocorreram no vazio. Em termos gerais, elas se processaram num período específico da produção musical brasileira, em que parcela significativa dos compositores experimentaram, quais artesãos, materiais sonoros os mais diversos (eruditos, populares, folclóricos, *pop* etc.) em suas oficinas de trabalho com vistas à confecção de um produto refinado, moderno. Numa fina articulação entre arte e vida, eles se viram como críticos do próprio processo composicional e das questões culturais e políticas relativas à brasilidade levantadas pela MPB.¹⁵ Para muitos compositores populares em Belém, faltava incluir, por assim dizer, o capítulo referente à “visão amazônica”, nesse flexível e permeável “complexo cultural” que se institucionalizou na época¹⁶, cujo *mainstream* nacional estava associado, historicamente, à chamada “linha evolutiva” samba-bossa nova-tropicália.

Paulo André Barata, Ruy Barata e tantos outros se movimentaram com desenvoltura por uma paisagem sonora bastante diversificada, povoada por vários gêneros e estilos nacionais (samba, bossa nova nacionalista, tropicalismo musical, baião, forró), estrangeiros (*rock and roll*, *jazz*, *disk music*, mambo, merengue, bolero) e folclóricos (carimbó, retumbão, marabaixo). Captar, a partir daí, aqueles considerados populares adquiria o sentido político de “ida ao povo”, o que significava, em termos locais, a persistência de reminiscências da cultura política nacional-popular de esquerda, à semelhança do que se evidenciava na atitude de artistas engajados Brasil adentro.¹⁷

Se, em outras paragens, esse deslocamento conceitual e estético contribuiu, conforme sustenta Arnaldo Contier, para a mitificação de novos lugares da memória e da história, como o morro e o sertão – este, quase sempre restrito à experiência nordestina –, pelas bandas do Pará não seria diferente, embora outros ingredientes humanos, espaciais e musicais tenham sido adicionados à MPB. Eles se conectavam aos saberes e fazeres do “povo”, que aí corresponderia a “caboclo”, “ribeirinho” e “amazônida”, termos que, em linhas gerais, diziam pouco ou nada sobre sujeitos reais, mas eram usados com frequência para se referirem aos estratos pobres da população local, residentes nas áreas periféricas de Belém e nas cidades do interior do estado.

As sonoridades daí ecoadas foram bem acolhidas por parte dos músicos de classe média e respectivo público, basicamente composto por estudantes, secundaristas e universitários e por profissionais liberais, muitos deles sintonizados com bossa nova e com o tropicalismo musical. Dos “bailes de subúrbio” – nos quais os controlhistas das “picarpes” ou dos “sonoros”¹⁸ disparavam todo um arsenal de gêneros dançantes, particularmente caribenhos – e dos barracões de pau a pique – cobertos de palha e de chão batido, de onde os conjuntos de “pau-e-corda” mandavam seu recado, ao ritmo de carimbo –, elas se tornaram importantes fontes de renovação da canção popular na capital. Tratou-se de um processo dialético, marcado por tensões, conflitos e negociações, de tal forma que o que era visto como “descoberta” por muitos artistas poderia indicar, como sugeriu Tony Leão,

o “transbordamento” de referências musicais de áreas suburbanas, essas “hipermargens” de Belém, conectadas às escutas folclóricas e populares da cidade e do interior do estado, que exerceria pressão sobre as supostas “fronteiras de sua territorialidade original”, forçando, de algum modo, “sua assimilação nos territórios centrais”.¹⁹

Quanto aos sons do Caribe, esclareça-se que, por diversas vias, eles há muito se faziam ouvir em Belém. Entre as fontes de audição estavam programas de rádio, cabarés e aparelhagens sonoras, o pequeno e dinâmico comércio de discos importados, alimentados pelos tripulantes de navios mercantes e de passageiros, como também a exibição de conjuntos musicais. O Palácio dos Bares²⁰, por exemplo, localizado no bairro da Condor, periferia de Belém, frequentemente contratava, para pequenas temporadas, bandas cubanas, porto-riquenhas e dominicanas, que se apresentavam com seus instrumentos característicos e seus músicos e dançarinas devidamente trajados, com um repertório recheado de toda sorte de salsas, merengues, boleros etc.²¹

Parte dos notívagos da cidade, como compositores e intelectuais, sentia-se atraída por esses sons e lugares. A experiência mais significativa talvez seja a de Paulo André Barata. Boêmio declarado e frequentador contumaz de boates como o Palácio dos Bares, ele decidiu “caribenhar” sua produção ao entrar em contato com esses ritmos, depois de seu despetar musical com a bossa nova. Esse procedimento seria uma forma de conferir feição própria e moderna ao seu trabalho. Não foi à toa, por sinal, que uniu seu talento a uma das maiores lendas da bossa nova, o acreano João Donato, que, além do mais, inscreveu o acento rítmico caribenho às suas criações musicais.²² Dessa parceria surgiu “Nasci para bailar”, um *hit* interpretado pela “musa da bossa nova”, Nara Leão, o qual virou título de um dos seus LPs.²³

Isso explica, ao menos parcialmente, porque Paulo André Barata teceu críticas à primeira versão de “Mesa de bar”, gravada por Carmen Costa, em 1973.²⁴ Segundo ele, o que era para ser um bolero acabou se transformando, por opção do produtor Waldyr Santos, em um samba bem ritmado, no qual se destaca o som estridente da cuíca. Na avaliação do músico, essa versão em nada se compara àquela registrada no terceiro álbum de Fafá de Belém²⁵, que passou a ser considerada uma espécie de versão “oficial”.²⁶

Das composições de Paulo André Barata em parceria com o pai, no período estudado, “Baiuca’s bar”²⁷ talvez seja a que melhor capte as escutas musicais caribenhas:

Caiu do céu/ saiu do mar/ o merengoso do Baiuca’s Bar/ quem vai querer/ quem vai dançar/ o merengoso do Baiuca’s Bar/ um merengoso bem tinoso/ um merengue merengado sem babado/ pra sapato sulapado, acalcanhado/ no arrasta de lá/ ferre no meu pé/ que no merengue eu sou um puraquê/ fungue, puxe o ar/ sinta o aroma do Riyal Briar/ abra o coração/ que eu quero entrar na sua contramão

Em linguagem coloquial, o sujeito que fala na canção se orgulha de possuir o domínio da arte de dançar um merengue “bem tinoso” e “sem babado”, ao estilo de “no arrasta de lá”, uma alusão à suposta fórmula coreográfica peculiar dominicana, origem desse ritmo que se disseminara por outras plagas. Nota-se que, diferentemente de muitos relatos sobre o “caboclo”, que costumam vê-lo como um indivíduo ingênuo e passivo, a letra sublinha a esperteza de um tipo “boa pinta” que utiliza de todos os

¹⁹ Cf. COSTA, Tony Leão da. *“Música de subúrbio”: cultura popular e música popular na hipermargem de Belém do Pará*. Tese (Doutorado em História) – UFF, Niterói, 2013, p. 176.

²⁰ O local serviu de *set* de filmagem de “Bay, bay, Brasil”, identificado por Lorde Cigano, personagem de José Wilker, como o lugar onde se situava a “zona”, o “puteiro” da cidade. Ver DIEGUES, Carlos. *Bye, bye, Brasil*. Embrafilme, 1979, 105min. (longa-metragem).

²¹ BARATA, Paulo André. Entrevista concedida ao autor. Belém, 25 jan. 2012.

²² Ver PARANHOS, Adalberto. Novas bossas e velhos argumentos: tradição e contemporaneidade na MPB. *História & Perspectivas*, n. 3, Uberlândia, jul.-dez. 1990, p. 40 e 101.

²³ LP *Nasci para bailar*. Nara Leão. Polygram/Philips, 1982.

²⁴ “Mesa de bar” (Paulo André Barata e Ruy Barata), Carmen Costa. LP *Carmen Costa 30 anos depois*. RCA, 1973.

²⁵ “Mesa de bar” (Paulo André Barata e Ruy Barata), Fafá de Belém. LP *Estrela radiante*. Philips, 1979.

²⁶ BARATA, Paulo André, entrevista cit.

²⁷ “Baiucas’s bar” (Paulo André Barata e Ruy Barata), Paulo André Barata. LP *Nativo*, op. cit.

²⁸ A composição segue a linha do caboclo astuto, inaugurada pelo maestro Waldemar Henrique em "Uirapuru", quando o personagem, com muita "lábria", passa de "falador" à "tentador", ao convencer a interlocutora de haver capturado esse pássaro, cujo canto, melodioso e suave, é escutado apenas em alguns dias no ano. Ouvir, entre outras versões, "Uirapuru" (Waldemar Henrique) Nilson Chaves e Vital Lima. LP *Waldemar*. Outros Brasil, 1992.

²⁹ Ver RONALDO, Paulo. Concurso de merengue. *A Província do Pará*, Belém, 4 mar. 1968, 1. cad., p. 6.

³⁰ "Comancheira, comancheira" (Pinduca), Pinduca. LP *Carimbó e sirimbó do Pinduca*, v. 1. Beverly, 1973.

³¹ Entendido, à la Néstor García Canclini, como os "processos sociais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas". GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2008, p. XIX.

³² "Porto Caribe" (Paulo André Barata e Ruy Barata) Lucinha Bastos. LP *Paulo para sempre Ruy*. Engeplan/Ariola, 1990.

³³ Ver COSTA, Tony Leão da. O carimbó e a música popular paraense. In: *Música do Norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da MPB no Pará (anos 1960 e 1970)*. Dissertação (Mestrado em História) – IFCH/UFPA, Belém, 2008, p.152-214. A popularidade do carimbó, nos anos 1970, e, posteriormente, a da lambada, na década de 1980, foi tamanha a ponto de, numa reedição de seu célebre livro *Pequena história da música popular*, Tinhorão se sentir como que obrigado a estendê-lo até a época do estouro da lambada, passando pelo merengue e pelo carimbó que a precederam. Ver TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. São Paulo: Art, 1991.

artifícios disponíveis – a elegância de um sapato de salto, a sua agilidade e a energia física de poraquê (enguia, peixe-elétrico), a fragrância inebriante de um perfume afamado – para conquistar o "coração" da parceira de dança, com objetivos não tão românticos como poderia parecer à primeira vista.²⁸

Quem frequentou bares e sedes do subúrbio, como Paulo André e Ruy Barata, tinha para si que saber dançar não era só uma qualidade individual, e sim sinônimo de distinção e de prestígio naquela coletividade. Nos concorridos festivais de merengue patrocinados pelos donos das boates ou das aparelhagens, sobressaía quem trouxesse um bailado diferente, um passo novo, que logo contagiava os curiosos e caía na boca do povo, em virtude dos criativos e inusitados nomes que recebiam, como "bronca de oito", "passo do jacaré", "gruta da morte", "ginga de otário malandro", o que contribuía para garantir a popularidade de seus criadores.²⁹

Em "Baiuca's bar", o merengue, tocado à base de bateria, guitarra, contrabaixo e bongô, ganhou o acréscimo precioso dos trompetes de Marcos Montarroyos, Wagner Naegele e Maurilio Santos e do violão de Chiquito Braga. Na gravação em estúdio, Paulo André Barata mostra-se bem à vontade, permitindo-se, inclusive, reproduzir trejeitos vocais do mambo, como um sonoro "uhh!", à moda da orquestra de Perez Prado, conhecido como o "rei do mambo", para acentuar as passagens musicais. Como se não bastasse, ainda fez citações à música folclórica/popular do estado, ao referir-se ao carimbó "Comancheira, comancheira"³⁰, gravado por Pinduca em 1973.

Ressalta-se que esses sons e ruídos não se encontram em nenhuma versão cifrada da música ou da letra. Eles podem ser entendidos como comentários musicais à proximidade geográfica e cultural entre aspectos da cultura caribenha e da cultura popular local, identificados e articulados pelos artistas no processo, tenso e contínuo de hibridações³¹ e de depuração da canção em Belém. Em outro momento, isso irá chegar ao paroxismo na lambada "Porto Caribe"³², ritmo que tem no merengue uns dos seus principais veios de inspiração. Aí os compositores são categóricos: "eu sou de um país que se chama Pará/ que tem no Caribe seu porto de mar/ eu sei, pelos discos do velho Cugat/ que yo, yo no puedo vivir sin bailar".

Diferentemente das músicas caribenhas, o carimbó não gozava da mesma inserção midiática. Antes da sua projeção nacional na década de 1970³³, o contato com ele se dava mais comumente por vias diretas, com a ida dos interessados aos lugares de sua realização. Foi o que fizeram alguns músicos quando decidiram tomá-lo como fonte.

Embora fosse possível ouvir seus sons nas periferias da cidade, especialmente durante os festejos juninos e do círio de Nossa Senhora de Nazaré, eles preferiram buscá-los em cidades das regiões praieiras, como na microrregião do Salgado – Marapanim, Marudá, Vigia, Salinópolis – e na Ilha do Marajó – Breves e Souré –, para onde iam, desde a adolescência, no período de férias escolares. Esses deslocamentos, então, ganharam um tempero a mais, ao conjugarem lazer e pesquisa musical. Paulo André Barata, João de Jesus Paes Loureiro e Galdino Penna, por exemplo, lançaram-se a viagens rumo a Marudá, distrito balneário de Marapanim, ciceroneados por José Maria de Vilar Ferreira, natural do lugar, com gravador portátil à mão para registrarem elementos da musicalidade local em meio à fruição do ambiente.

Antes disso, a acolhida alcançada pelo carimbó nos registros folcloristas, que remonta, no mínimo, aos anos 1950, colaborou para a sedimentação

no imaginário social belenense do entendimento de que ele encarnava uma prática cultural verdadeiramente paraense. Vicente Salles e Marena Isdebski Salles reforçaram tal visão no final da década de 1960, ao afirmarem que o carimbó, como dança e como música, era “uma das formas mais puras e significativas do lazer popular” do “caboclo”.³⁴ O poeta e compositor Ruy Barata, corroborando essa tese, chegou a considerá-lo música “genuinamente paraense”.³⁵ Ele, aliás, aconselhava aos novos compositores ligados à MPB, notadamente o seu filho, a atentarem para o fato de que “a nossa terra tem uma cor, nossa terra tem um som” que precisava ser “descoberto”.³⁶ Nessas circunstâncias, quando eles saíram à cata de matéria-prima musical para suas criações, já havia um longo lastro de ressonância dessa compreensão nos meios intelectuais e artísticos de Belém, a ponto de servirem de balizas para suas escolhas.

Fruto das escutas musicais naqueles municípios, as primeiras experimentações do carimbó na MPB em Belém, como em “Salviana”³⁷, “Pre-amar”³⁸ e “Marujada”³⁹, ainda se mostravam impregnadas do ar praieiro, cheirando à mar, ao cotidiano de marinheiros e de pescadores, aos amores atados e desatados no porto. Na execução dessas canções, o curimbó – tambor que dá nome ao ritmo, esculpido de um tronco de árvore, vedado em uma das extremidades por couro retesado, medindo em média um metro de comprimento por trinta centímetros de diâmetro – foi substituído pela bateria. O banjo cedeu vez ao violão e à guitarra, e outros instrumentos de percussão foram acrescentados ao xeque-xeque.

Noutro caso, “Esse rio é minha rua”⁴⁰ (“Esse rio é minha rua/ minha e tua mururé/ piso no peito da lua/ deito no chão da maré/ pois é, pois é/ eu não sou de igarapé/ quem montou na cobra-grande/ não se escancha em puraquê”) focaliza um dos traços marcantes da vivência sociocultural do homem da região: a centralidade do rio em suas vidas. Isso se manifesta em tons acentuados na linguagem com a qual o artista preenche as linhas de seus versos, abusando de termos intimamente a associados a ele: mururé (planta aquática); igarapé (pequeno braço de rio); cobra-grande (animal aquático do legendário amazônico); poraquê (peixe-elétrico, enguia).

Não há aí, entretanto, um mero elogio à natureza. Afinal, num tempo em que os projetos de desenvolvimento elegiam como prioridade integrar a Amazônia ao restante do país pela via rodoviária, como demonstram a preocupação com a conclusão da Belém-Brasília e a construção da Transamazônica, reforçar certa identidade social e cultural conectada ao rio implicava, em última análise, posicionar-se criticamente ante os impactos dessas mudanças naquele modo de vida, quando a cidade começava a virar as costas para ele.⁴¹

“Indauê Tupã”⁴², que, junto com “Esse rio é minha rua”, teve sua primeira aparição pública no filme de Líbero Luxardo, *Brutos inocentes*⁴³, em 1973, acentua, igualmente, a ligação com o rio. Em vários planos da película, a canção é acionada para ambientar as sequências que enquadram o personagem do canoeiro, sujeito responsável pelo transporte de pessoas e de mercadorias em pequenas embarcações movidas a remo (“rema, meu mano, rema/ meu mano, rema/ meu mano, rema/ rema que sol na brenha/ se quer entrar/ rema, meu mano/ rema, meu mano, rema/ que a canoa vai de proa/ e de proa eu chego lá”). Para o crítico Tárík de Souza, tratava-se de novo estilo musical, que ele chamou de “canoada”, provavelmente a partir de entrevista com Paulo André Barata, “baseada no ritmado bater dos remos de uma canoa”.⁴⁴

³⁴ Vicente SALLES e ISDEBSKI, Marena. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo. *Revista Brasileira de Folclore*, set.-dez. 1969, p. 259.

³⁵ BARATA, Ruy *apud* “Fim de carnaval” nasceu como valsa e fez-se marcha-rancho para ganhar o “Uirapuru de Ouro”. *A Província do Pará*, 17 set. 1967, 2. cad., p. 10.

³⁶ BARATA, Paulo André, entrevista cit.

³⁷ “Salviana” (Paulo André Barata e João de Jesus Paes Loureiro) Heliana Jatene. CD *Heliana Jatene*. Sonopress, s./d.

³⁸ “Preamar” é uma das tantas canções que se perderam no tempo, restando apenas fragmentos de sua existência, registrados nas memórias dos seus criadores, Paulo André Barata e Ruy Barata, e em notas em jornais. Ela conquistou a terceira colocação no I Festival de Música Popular Paraense, em 13 set. 1967, quando foi interpretada por Heliana Lima. Ver Festival aplaudido. *A Província do Pará*, 14 set. 1967, 1. cad., p. 1.

³⁹ “Marujada” (Paulo André Barata e João de Jesus Paes Loureiro), Paulo André Barata. LP *Nativo*, *op. cit.*

⁴⁰ “Esse rio é minha rua” (Paulo André Barata e Ruy Barata), Paulo André Barata. LP *Nativo*, *op. cit.*

⁴¹ Ver SILVA, Edilson Mateus Costa da. *Ruy, Paulo e Fafá: a identidade amazônica na canção paraense (1976-1980)*. Dissertação (Mestrado em História) – IFCH/UFPA, Belém, 2010, p. 69.

⁴² “Indauê Tupã” (Paulo André Barata e Ruy Barata), Paulo André Barata. LP *Nativo*, *op. cit.*

⁴³ *Brutos inocentes*. Dir.: Líbero Luxardo. Belém, Luxardo Produções Cinematográficas, 1973.

⁴⁴ SOUZA, Tárík de. Outros Brasis: do Pará, Minas e Maranhão, a música feita nas ruas. *Veja*, n. 539, 3 jan. 1979, p. 79.

⁴⁵ Ruy Barata tomava exemplos de Dorival Caymmi, Gilberto Gil e Caetano Veloso, que, no seu entendimento, “nunca abdicaram da dramaturgia e do falar baiano”, a despeito do reconhecimento nacional e internacional granjeado por eles. BARATA, Ruy *apud* OLIVEIRA, Alfredo. *Paranatinga*. Belém: Secretaria de Estado de Cultura, Desporto e Turismo, 1984, p. 45.

⁴⁶ “Nativo” (Paulo André Barata e Ruy Barata), Paulo André Barata e Fafá de Belém. LP *Nativo*, *op. cit.*

⁴⁷ MEDEIROS, Maria Lúcia. O nativo de câncer: travessias de uma poética amazônica. *Asas da Palavra*, v. 2, n. 2, Belém, jun. 1995, p. 63.

⁴⁸ BARATA, Ruy *apud* OLIVEIRA, Alfredo. *Paranatinga*, *op. cit.*, p. 129.

⁴⁹ Tal passionalidade vem à tona, de acordo com Luiz Tatit, “como se à tensão psíquica correspondesse uma tensão acústica e fisiológica de sustentação de uma vogal pelo intérprete”. Cf. TATIT, Luiz. *Musitando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997, p. 103.

⁵⁰ WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac e Naify, 2002, p. 57.

É nesse quadro de referências temáticas e musicais que se inscreve o caráter crítico e participante da canção popular em Belém. Ruy Barata, um dos artistas mais atuantes e respeitado dessa geração, atribuía peso político especial ao que havia de “regional” em suas parcerias com Paulo André Barata, na interface da forma musical popular – o carimbó, o merengue, o bolero – e a realidade local – com o rio, a floresta, o “caboclo”. Isso não significava se fechar num regionalismo *stricto sensu*, pois, para Ruy Barata, o drama vivenciado pelo “homem amazônico”, pelo “ribeirinho”, era parte de um processo mais amplo de avanço da modernidade capitalista no campo e na cidade, algo não exclusivo da Amazônia. Nessa linha de pensamento, contudo, ele depositava certa positividade nas chamadas “letras regionais”, na certeza de que as imagens que elas projetavam fugiam a imposições externas.⁴⁵ Tais vetores criativos foram objetivados, por exemplo, em “Nativo”⁴⁶:

Desses rastros dormindo nasce um campo/ na repona dos ventos e mugidos/ caviana de cornos bubuiando/ barcarenas a ser, ou for, em sidol/ há sempre o que sortir nesses doendo/ de lonjuras cilendo e sipurgando/ amor é meses-mares ciregendo/ amor é sipartindo e cichegando/ amor é amar, em dois, predicativo/ amor é sisofrendo e cisofrido/ amor é simorrendo e cimatando/ amor é dez em dois de simorrido/ e tudo amor, amor, em erre aspadol/ amor em sol-solvido e sol-soldado/ amor é eme urdido e eme atado/ amor de mor amor, de amor talhado

Foi a primeira e única vez que Paulo André Barata musicou versos de seu pai. Eles foram retirados do primeiro canto de “O nativo de câncer”, poema inacabado e autobiográfico no qual, como diz Maria Lúcia Medeiros, o poeta pretende “contar a história de uma cultura violentada” e fragmentada diante das “invasões de culturas estranhas” que lhe deram formas e coloridos diversos, por vezes duvidosos, e que alteraram drasticamente suas feições.⁴⁷ Esse processo conformava as legendas do que Ruy Barata chamou de “trágica ópera tapuia”⁴⁸, expresso por meio de um apurado jogo de decomposição, aglutinação e justaposição de palavras que subverte o rigor da linguagem normativa num trabalho moderno de significação e ressignificação que destaca aspectos da realidade amazônica divididos entre mito e realidade, amores e desamores. Ele se desdobra, musicalmente, em uma linha melódica suave, com contornos ascendentes nas últimas tônicas de alguns versos, como “campo”, “bubuiando”, “duendo”, “cichegando”, “cimatando”, seguidos de inflexões quase entoativas na *performance* envolvente e passional de Paulo André Barata e Fafá de Belém.⁴⁹

O trágico não se inscreve aí ao acaso. Ele não se apresenta como a tradução de um sentimento individual, especialmente quando, em suas diversas conotações (sofrimento, morte, incerteza, angústia, impacto etc.), ganha ressonância nas mais variadas expressões da arte em Belém. Relaciona-se, como afirma Raymond Williams, ao movimento geral da história, um contexto específico em que a sociedade experimenta uma série de transformações decisivas – no caso de Belém, as ações desenvolvimentistas –, diante das quais os artistas, como Ruy Barata e outros dessa geração, viram-se na necessidade de agir e recusar-se a ceder.⁵⁰

As passagens retidas na canção apanham o “caboclo” em sua lida diária por entre campos (“ventos e mugidos”), ilhas (“cavianas”) e rios (“barcarenas”, tipo de embarcação pequena) ao sabor das variações do tempo lunar, sob uma aura mítica. Daí, no verso “meses-mares ciregen-

do”, o prefixo “ci” referir-se a “ci”, que designa a “mãe”, o “mito criador e protetor de tudo quanto cobre a terra”⁵¹, a reger a tábua das marés. Os problemas enfrentados pela Amazônia, no entanto, estariam colocando em xeque essa ordem das coisas, ao promover a dupla morte simbólica do homem (“simatando”) e do mito (“cimorrendo”). Ainda assim, tinha-se muito “o que sortir nesses doendo”, como o sentimento, meio utópico, meio real, de amor à terra, há muito fundido, soldado pelo tempo mítico e social (“amor em sol-sorvido e sol-soldado”), a exemplo do que sentia o poeta e letrista (Fafá acentua: “amor, amorrr de erre aspado”, erre de Ruy).⁵²

A coleta de fontes musicais concernentes à vivência de homens e mulheres desse canto do Brasil constituiu-se, portanto, num dos procedimentos criativos mais relevantes da canção engajada em Belém. Essas obras, além das questões formais que procuravam solucionar com a articulação de escutas das sonoridades locais, suburbanas, em diálogo com as renovações musicais consolidadas na MPB, encontravam-se mergulhadas nos debates e dilemas socioculturais e políticos em que a Amazônia se via envolvida, numa atitude artística na qual político e estético, vida e obra se completavam.

“Canto e no meu pranto correm águas deste rio”: música e projetos desenvolvimentistas na Amazônia brasileira

É de conhecimento público que, entre 1964 e 1985, durante a ditadura no Brasil, a Amazônia foi convertida em área de ocupação e de desenvolvimento. Os relatórios que alimentavam as iniciativas oficiais apresentavam, com frequência, diagnósticos negativos da região sob diversos prismas: o suposto isolamento social e territorial, a falta de um quadro sociopolítico e de lideranças capazes de alterar o caráter “primitivo”, “aventureiro” e “predatório” das práticas econômicas aí existentes etc. Numa perspectiva generalizante, tais discursos serviram, ideologicamente, para atestar a sua condição de atraso, em vários sentidos⁵³, e indicar a urgência da incorporação definitiva do “espaço amazônico” – esse “vazio demográfico”, misto de paraíso, pelas suas potencialidades, e de inferno, pelos desafios de explorá-las – ao conjunto do território nacional para que ele pudesse, enfim, acompanhar o ritmo da história.

Reproduzia-se, por essa via, uma razão dualista na qual, por muito tempo, se ancorou-se grande parte do pensamento social no Brasil.⁵⁴ Disso derivou a concepção bipartida acerca da sociedade brasileira, cujo exemplo mais bem-acabado se acha na noção de “dois Brasis” do sociólogo Jacques Lambert. Em síntese, teríamos, de um lado, um Brasil “imóvel”, “arcaico”, “atrasado”, “subdesenvolvido”, “não civilizado” e imerso em uma cultura mestiça predominantemente negro-indígena, situada nas áreas rurais; e, de outro, um Brasil dinâmico, em constante transformação, “desenvolvido” e “civilizado”, no qual sobressaía a presença do imigrante europeu, concentrada sobretudo nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Esses Brasis revelariam “ritmos de evolução” distintos, que os colocariam separados, na verdade, por “séculos” de história, configurando “duas épocas de uma mesma civilização”.⁵⁵

Era preciso fazer andar os ponteiros do relógio da região. E para tanto, entre outras medidas, foram criados, em 1966, o Banco da Amazônia (Basa) e a Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia (Sudam) e editados Planos de Desenvolvimento da Amazônia (PDAs) para os períodos de 1972



⁵¹ CRUZ, Ernesto. Cêucy ou Ciucy? *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará*, v. IX, Belém, 1934, p. 68.

⁵² Cf. MEDEIROS, Maria Lúcia, *op. cit.*, p. 65.

⁵³ Ver BRASIL. Sudam. *Operação Amazônia* (discursos). Belém: Serviço de Documentação e Divulgação, 1968, p. 55 e 56.

⁵⁴ Sobre os enfoques dualistas, ver OLIVEIRA, Francisco de. A economia brasileira: crítica à razão dualista. *Estudos Cebrap*, v. 2, São Paulo, out. 1972.

⁵⁵ LAMBERT, Jacques. *Os dois Brasis*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969, p. 103.

⁵⁶ BRASIL. Sudam. *II Plano de Desenvolvimento da Amazônia: detalhamento do II Plano Nacional de Desenvolvimento (1975-1979)*. Belém: Coordenação de Informação/Divisão de Documentação, 1975, p. 23.

⁵⁷ BRASIL. Ministério do Interior *apud* BONFIM, Paulo Roberto de Albuquerque. *Fronteira amazônica e planejamento na época da ditadura militar no Brasil: inundar a Hileia de civilização*. *Boletim Goiano de Geografia*, v. 30, n. 1, Goiânia, jan.-jun. 2010, p. 23.

⁵⁸ Cf. SCHIMINK, Marianne e WOOD, Charles H. *Conflitos sociais e a formação da Amazônia*. Belém: Edufpa, 2012, p. 145.

⁵⁹ “Estuário” (Guilherme Coutinho e Walter Bandeira), Guilherme Coutinho e seu conjunto. LP *Guilherme Coutinho e a curtição*. Codil, 1969.

a 1974, 1975 a 1979 e 1980 a 1985. Esses órgãos e instrumentos legais orientaram as políticas de intervenção na planície durante os governos militares. O II PDA, por exemplo, estabeleceu o que os técnicos da área de planejamento estatal chamaram de “modelo amazônico” de desenvolvimento, o qual preconizava o aproveitamento de suas “vantagens comparativas”.⁵⁶ Elas tinham a ver com a exploração de setores e de produtos diversificados capazes de serem inseridos no jogo do mercado nacional e internacional e de se transformarem em expressiva fonte de renda para o Brasil.

Resultaram daí ações, como o Programa de Polos Agropecuários e Agrominerais da Amazônia (Polamazônia), que articularam projetos setoriais de desenvolvimento voltados à ocupação econômica de áreas selecionadas, “dotadas de potencialidades minerais, florestais, agropecuárias e agroindustriais”.⁵⁷ Dos quinze polos, destacavam-se o da bacia do Araguaia-Tocantins e o de Carajás, explorado pela Amazônia Mineração, empresa cujos sócios majoritários eram a Companhia Vale do Rio Doce e a multinacional U. S. Steel. Essas iniciativas antecederam a construção da Hidrelétrica de Tucuruí e a criação do Programa Grande Carajás – para extração integrada de reservas minerais, de ferro, ouro, estanho, níquel, manganês, bauxita –, que entraram oficialmente em funcionamento no início da década de 1980. Elas assinalam a história dos “grandes projetos” na Amazônia à época da ditadura militar, principalmente em terras paraenses, para onde mobilizaram enormes volumes de homens, mulheres, máquinas e dinheiro, modificando sensivelmente a sua paisagem física e humana.

Entre consensos e dissensos nas opiniões de políticos, intelectuais, críticos e artistas, o certo é que, a partir de meados dos anos 1970, começaram a se registrar contestações mais sistemáticas aos efeitos da política desenvolvimentista nacional. Passados alguns anos de prospecção e execução dos projetos, com resultados pouco ou nada animadores para grande parte da população local e de migrantes, era hora de pôr sobre a mesa de discussão uma agenda que incluísse os problemas gerados ou intensificados por eles, notadamente os relacionados à questão fundiária: grilagem, titulação de terras, assassinatos de lideranças rurais, demarcação de terras indígenas e por aí afora. Para isso contribuíram as crescentes mobilizações dos pequenos agricultores, garimpeiros, seringueiros e indígenas, aglutinados em sindicatos e associações.⁵⁸ De maneira mais organizada e pelas franjas das vias políticas institucionais, esses grupos sociais começaram a mostrar sua voz ao reivindicarem direitos que lhes eram negados.

Embora esses problemas tenham sido atacados mais frequentemente a partir de fins dos anos 1970, isso não significa que não fossem tratados anteriormente em outras esferas da vida social. No campo musical, alguns compositores populares já revelavam sua preocupação com esse estado de coisas desde, pelo menos, o final da década de 1960. Ao contrário dos técnicos federais e estaduais, afeitos aos rigores dos cálculos e que, na maioria das vezes, tomaram a Amazônia como fonte de recursos naturais e seus habitantes como objeto da ação governamental, eles permitiram liberar a imaginação na captação das pulsões desse mundo em mudança. Foi o que fizeram Guilherme Coutinho (pianista) e Walter Bandeira (cantor) em “Estuário”⁵⁹, em 1969:

Sem contar, sem medida se enfeitou/ marulhar de prendas em seu corpo ameealhou/ escondeu em verde, em lianas se enredou/ a esperar por quem?! de ninguém/ era

*o mar esperando o azul/ seu lugar e posse nos caminhos/ do seu amor/ investindo
força e dourada em amanheceres/ disfarçados males/ noite, limo, aço espelhado/
submersa, missa, messe, sêmen e corpo retraçado/ dono, uso, venda, boca e o desejo
bem mandado/ a entrega, a rosa, o peso grande do cansaço/ sem contar [...] a esperar
por quê? só!/ sem contar [...] a esperar por quem? Só! Só! Só!*

A composição, como salientou o jornalista Edwaldo Martins na contracapa do LP, foi fruto do “trabalho de observação de tendências nortistas” que passaram, mais e mais, a tomara Amazônia por tema. Nela, os artistas deixam fluir suas incertezas compartilhadas por muitos quanto ao futuro dessa região, quando, para ela se voltavam, pelo menos em termos políticos e econômicos, os olhares do Brasil. Assim, de maneira alegórica, a planície, terra “de ninguém”, transmuta-se em mulher desamparada e sem domínio sobre seu destino frente à impositiva presença de quem a usa, vende, controla, cala, enfim, a possui como se fosse seu “dono”. Esses sentimentos ganham expressão musical na *performance* vocal de Walter Bandeira, num grave sempre seguro e bem empostado, harmoniosamente ajustado às séries em *riffs* de *jazz*, em andamento relativamente rápido, com execução de Guilherme Coutinho ao piano. Entre outras sensações, a música parece querer levar o ouvinte a uma viagem auditiva na qual se escuta o movimento das águas do rio Amazonas a correr em direção ao mar sobre o “corpo retraçado” de seu estuário, cujo encontro é acentuado, aqui e ali, pelo estrondo do bumbo percutido pelo baterista Fernando.

Essa “tendência nortista”, ou canção de “visão amazônica”, despontou na produção musical belenense de modo espontâneo nos fins dos anos 1960 e, aos poucos, adquiriu maior envergadura, a ponto de se tornar um dos principais veios de criação da MPB em Belém na década de 1970. Decerto que ela foi materializada das mais diferentes formas. Havia, por exemplo, compositores mais antenados com a exaltação das “belezas naturais da Amazônia”⁶⁰, enquanto outros adotaram uma atitude menos contemplativa.

Foi ao que se propuseram, entre outros, Paulo André Barata, João de Jesus Paes Loureiro, José Maria de Vilar Ferreira, Galdino Penna, Simão Jatene, José Serra, Marily Velho, Tânia Mara Botelho, Ronaldo Franco, reunidos em torno de artistas mais experientes, como Edyr Proença, José Guilherme de Campos Ribeiro e, principalmente, Ruy Barata, uma espécie de “guru musical”. Eles tencionavam romper o relativo silêncio imposto à livre audição da canção popular na cidade, em função dos mecanismos de repressão cultural instituídos nos pós-1964 – prisões arbitrárias, invasões a sedes de entidades estudantis, censura de apresentações musicais etc. –, para realizar espetáculos literomusicais, como o *Show da verdade com cantoria e razão* (1967) e *Os menestréis* (1967 e 1968), organizar e participar de concorridos festivais de música popular. Isso concorreu para a ampliação de espaços de circulação das produções autorais da MPB em Belém.

Tais artistas experimentaram, nesses ambientes, procedimentos cancionais inovadores. Sintonizados com a depuração rítmica consolidada pela bossa nova e com a abertura criativa de inspiração tropicalista, buscaram conjugar esses avanços com a força expressiva da realidade e das sonoridades locais. Daí João de Jesus Paes Loureiro propugnar, em 1969, que, se o compositor popular quisesse fugir à improvisação, à prática intuitiva e boêmia – essa “irresponsabilidade criadora” – deveria, a exemplo do que fizeram “os baianos” (Gilberto Gil e Caetano Veloso), conscientizar-se de

⁶⁰ Essa foi a motivação de Francisco César Matos na criação de “Panorama amazônico”, quarta colocada no I Festival de Música Popular da Lanchonete I, em 1979. Cf. “Panorama amazônico” vai às finais do I Festival de Música. *A Província do Pará*, Belém, 28 maio 1979, cad. 1, p. 10.

⁶¹ LOUREIRO, João de Jesus Paes *apud* VASCONCELOS FILHO, Palmério. A nova música de Simão e Jesus. *A Província do Pará*, 15 e 16 jun. 1969, 4. cad., p. 2.

⁶² “Motivo amazônico”, composta por José Agostinho Neto, Leônidas Sirotheau e Vicente José Malheiros da Fonseca, foi uma das finalistas do I Festival Estudantil da Canção, promovido pela Fundação Educacional do Pará, em 1971. Dela não consta registro fonográfico. Ver Hoje começa o Eneida de Ouro. *A Província do Pará*, Belém, 10 dez. 1971, cad. 1, p. 3.

⁶³ “Máxima sede”, também finalista no mesmo festival, foi uma criação da dupla Jamil Damos e Adélia Franco Arruda. Nesse certame, eles conseguiram qualificar ainda a canção “Amazônia”, que apresenta um perfil discursivo mais contemplativo. À semelhança do que aconteceu com a imensa maioria das composições desse período, essas duas canções não foram gravadas. Ver A “transa” do momento é o festival da canção. *A Província do Pará*, Belém, 2 dez. 1971, cad. 1, p. 3.

⁶⁴ “Equatorial” (Avelino do Vale e Lulucha Martins), The Kings. Compacto simples Polydor, 1968.

⁶⁵ PINTO, Lúcio Flávio. Balanço do festival. *A Província do Pará*, 23 abr. 1968, 2. cad., p. 2.

⁶⁶ POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, v. 2, n. 3, 1989, p. 3.

⁶⁷ Movimento popular ocorrido no Pará entre 1835 e 1840, protagonizado por proprietários de terras, negros escravos, mestiços e índios, que resultou na dizimação de grande parte da população local. Seus participantes, autodenominados “patriotas”, tinham em comum o “ódio ao mandonismo branco e português” e a “luta por direitos e liberdades”. Cf. RICCI, Magda. Cabanagem, cidadania e identidade revolucionária: o problema do patriotismo na Amazônia entre 1835 e 1840. *Tempo*, v. 11, n. 22, Niterói, jan. 2006, p. 7.

sua realidade musical e, diante dela, procurar saídas na sua própria “realidade sociológica e histórica”.⁶¹

De certo modo, essa preocupação foi compartilhada por outros artistas, e, por isso, os festivais de música popular que aconteceram em Belém – por mais limitados que fossem em termos técnicos e promocionais – serviram de palco por onde passaram composições comprometidas com esse tipo de proposta. Entre elas, “Motivo amazônico”⁶² (“no corpo/ um sentimento indefinido/ que ao traduzir não faz sentido/ é o medo/ é a coragem que se juntam e formam um outro/ é a Amazônia”) e “Máxima sede”⁶³ (“A menininha/ caminha de costa/ vazio na mesa/ a máquina mente/ balanço no pátio/ com máxima sede”), que, à semelhança de “Estuário”, reeditaram a alegoria da Amazônia-mulher, receosa de seu futuro. “Equatorial”⁶⁴, por sua vez, a toma por um outro viés.

Cada quadrado da rede/ um ano de lero-lero/ sobre vela vale verde/ eldorado amarelo/ salve, salve o visitante/ da cidade flutuante/ José não come verdura/ revolução da cultura/ muita terra, pouca gente/ chuvas de estrelas cadentes/ linda noite tropical/ turismo de cartão-postal/ eu vou votar no compadre/ nasceu morreu tão pequena/ Maria foi pra cidade/ Maria virou Madalena/ ela tem dente de ouro/ eldorado esconde tesouro/ do patrão ele é freguês/ viva o nosso freguês/ viva o nosso manganês/ maré levou toda safra/ nós não comemos borracha/ tem mortalhas de tarrafa/ tem garrafas de cachaça/ eu vivo na lei das selvas/ não quero ser vencedor/ eu luto contra o egoísmo/ sou guerrilheiro do amor/ pesqueiro de lua cheia/ Cruzeiro do Sul norteial/ pesca linha do Equador/ pescador mas pesca amor

A linguagem poética, em estilo tropicalista, desenha um mosaico amazônico de contradições sociais e econômicas: “eldorado amarelo”, “nós não comemos borracha”, “turismo de cartão-postal”, “tem mortalhas de tarrafas”, “Maria virou Madalena”. Cada uma dessas “palavras-bombas”⁶⁵, como a elas se referiu o crítico Lúcio Flávio Pinto, acionava significado específico no imaginário belenense. Remetiam-se, entre outras coisas, à imagem cultuada sobre a planície no tempo da conquista e da colonização, às desigualdades sociais vivenciadas no período de extração gomífera, ao desconhecimento da realidade local e aos “males” do desenvolvimento nas áreas urbanas e ribeirinhas. Diante dessa situação, o sujeito da fala se motiva a lutar por mudanças, tal “guerrilheiro” – palavra de forte conotação oposicionista –, “contra o egoísmo” do presente.

A afinidade com a proposta tropicalista não ficava por aí. Ela se evidencia também na *performance* musical usada para a defesa da canção no festival. A interpretação dos autores teve o acompanhamento instrumental do The Kings, conjunto de “música jovem” – como eram chamadas em Belém as bandas sintonizadas com o agito do iê-iê-iê –, que, por sinal, chegou a gravá-la naquele ano. Nesse registro, concebido pelos próprios compositores, ouve-se, no arranjo, a diversidade do tempero musical, a transitar por estilos diferentes, que vão do *rock* ao sambão, passando pelo samba-canção e pela bossa nova.

O recurso à história – esse terreno fértil onde se travam renhidas “batalhas pela memória” – foi mais um ingrediente criativo que não escapou às canções engajadas. Como substratos de “memórias subterrâneas”⁶⁶ que destoavam dos argumentos legitimadores da memória oficial, os comentários embutidos em algumas composições (re)inventaram episódios nos quais o “homem amazônico” era concebido não como objeto e, sim,

como sujeito de suas ações. Nesse diapasão, aqueles que conformavam as legendas do que ficou conhecido como cabanagem⁶⁷ foram, sem dúvida, dos mais celebrados. “Foicera”⁶⁸, de Jamil Damous e Guilherme Coutinho, dá mostras disso:

Foi será/ foi foi foi foi será [refrão]/ foi a primeira/ quase certeira/ quase a terceira/ margem da história/ foi quase a glória/ quase a vitória/ de um sonho solto/ de imenso salto/ foi grito alto/ foi dor do povo/ foi arrebento/ foi maresia/ [refrão]/ foi vento forte/ varando o dia/ noite adentrando/ estrela norte/ foi verde-verde/ foi quente-úmida/ alvi azulverde/ matamazônica/ quem sabe um dia/ volta a ser/ sem quase, quase/ já pra valer

Ela fez parte do repertório da comédia musical *Tem muita goma no meu tacacá*, encenada pelo Grupo Experiência, em janeiro de 1974, sob a direção de Geraldo Salles. Entre seus atores-intérpretes estavam Maria de Fátima Moura Palha de Figueiredo – a Fafá de Belém, como ela viria a ser conhecida – e Nilson Chaves, que, dias depois, interpretou a canção no seu *pocket show Violão e voz*, idealizado por Jamil Damous.⁶⁹ Ambos, Jamil e Nilson, já se conheciam desde o Grupo de Arte Livre (GAL), criado em 1972, com o propósito de movimentar a cena belenense.⁷⁰ Eles se reuniam na sede da extinta Sociedade Artística Internacional (SAI), onde realizavam apresentações musicais nas quais, como uma espécie de liquidificador sonoro, tocava-se de tudo, “do samba à valsa, do baião à bossa, do merengue a um ritmo que poucos sabiam que existia em Belém [o carimbo]”.⁷¹ Desfeito o grupo, alguns de seus componentes, como Nilson Chaves e Vital Lima, puseram-se a fazer *shows* individuais e a compor para o teatro, que se tornou uma boa alternativa para a circulação da canção popular na cidade.⁷²

Tem muita goma no meu tacacá foi ambientada num cenário com elementos da floresta, como cipós, galhos, folhas e cachos de açaí descaroçados. Nela um grupo de “caboclos” – “os homens com apenas calças de motivos marajoaras e mulheres de mulata cheirosa”⁷³ –, entretinha animada conversa sobre a história do Pará. Em dado momento, os personagens se viam como protagonistas dos acontecimentos que contavam e cantavam para, em seguida, ao interagirem com a plateia, confrontarem-nos, irônica e bem-humoradamente, com o presente. Dessa maneira, eles queriam chamar a atenção da assistência para temas pouco explorados nos manuais escolares locais e na história oficial nacional, como o massacre de índios tupinambá, a violência das guerras de independência e, sobretudo, o papel do povo na cabanagem.

A valorização das lutas dos “cabanos” é retratada de tal modo na canção que a insubmissão dos tempos idos se projeta como algo ainda forte no imaginário social belenense, a ponto de alimentar as esperanças por mudanças: “quem sabe um dia/ volta a ser/ sem quase, quase/ já pra valer”. “Foicera” segue a linha de outras composições, como “Cabanagem”⁷⁴, de Galdino Penna e João de Jesus Paes Loureiro, de 1977 (“Segue a cabanagem/ pororoca pelo tempo/ tantos a morrer deixando vivo seu exemplo”), e “Sonho cabano”⁷⁵, de Paulo André Barata e Alfredo Oliveira, samba-enredo da Escola de Samba Acadêmicos da Pedreira, de 1985 (“Canta Pedreira/ põe amor na memória/ a noite é bela/ o cabano é história/ ô, ô, ô, imperador/ Murucutu em Nazaré/ paraense quando quer/ não tem dono nem senhor, imperador”). Em todas elas, a cabanagem é concebida como parte significativa do *ethos* amazônico, particularmente paraense, reivindicado ainda

⁶⁸ “Foicera” (Guilherme Coutinho e Jamil Damous), Elinho. LP *Guilherme Coutinho e o Grupo Stalo*. Erla, s./d.

⁶⁹ Cf. Nilson, de longos papos e muitas noites de serestas. *A Província do Pará*, Belém, 14 e 15 out. 1973, 4. cad., p. 3.

⁷⁰ Também integravam o grupo Luiz Antônio Pinto, Cláudio Barradas, Adélia Arruda, Sidney Piñon e Vital Lima. Cf. PINTO, Raimundo José. Nosso som tá. *A Província do Pará*, Belém, 16 abr. 1972, 3. cad., p. 3.

⁷¹ O GAL curtiu Gismonti. *A Província do Pará*, Belém, 21 maio 1972, 2. cap., p.1.

⁷² Antes de *Violão e voz*, Nilson Chaves havia feito o *show New-som*, em 1973, e figurado como produtor musical de peças teatrais, entre elas *Jesus freaks*, *As troianas* e *Como cansei de Ver-o-peso*, encenadas pelo Grupo Experiência. Já Vital Lima estreava, em 1974, o espetáculo *Arrumação* antes de deixar Belém rumo ao “sul” para gravar na Odeon, com o apoio de Hermínio Belo de Carvalho. Cf. Convite a Nilson Chaves para ir gravar na Philips. *A Província do Pará*, Belém, 24 jan. 1974, 1. cad., p. 7, e Amanhã é dia de estreia de *Arrumação* no cine Moderno. *A Província do Pará*, Belém, 27 dez. 1974, 1. cad., p. 7.

⁷³ DUMONT, Gilson. A história com sabor de tacacá. *A Província do Pará*, Belém, 8 jan. 1974, 2. cad., p. 1.

⁷⁴ “Cabanagem” é uma composição de Galdino Penna e João de Jesus Paes Loureiro, que, embora não gravada, teve sua letra registrada na imprensa local. Ver Simão Jatene. *A Província do Pará*, Belém, 15 nov. 1977, 5. cad., p. 16.

⁷⁵ “Sonho cabano” (Paulo André Barata e Alfredo Oliveira), Fafá de Belém. Compacto simples *Sonho de um cabano*. Sedcet, 1985.

⁷⁶ Sobre as muitas implicações da cabanagem, ver BARBOSA, Mário Médice. *O povo cabano no poder: memória, cultura e imprensa em Belém-Pa (1982-2004)*. Dissertação (Mestrado em História Social) – PUC-SP, 2004, e *idem*, *Entre a filha enjeitada e o paraensismo: as narrativas das identidades regionais na Amazônia paraense*. Tese (Doutorado em História Social) – PUC-SP, São Paulo, 2010.

⁷⁷ “Amazônia” foi gravada com outro título: como “Amazonas” (Armando Heskth), Quinteto Violado. LP *Notícias do Brasil*. RGE, 1982. Sobre a canção, ver MOREIRA, Nélcio Ribeiro. *A música e a cidade: práticas sociais e culturais na cena da canção popular em Belém do Pará, na década de 1980*. Dissertação (Antropologia Social) – UFPA, Belém, 2014, p. 139 a 141. Ver vídeo, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=xMXv-if9E1c>>. Acesso em 30 set. 2015.

⁷⁸ Assunto abordado, entre outros, por GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. In: *Sacos de gato: ensaios críticos*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

⁷⁹ “Paranatinga” (Paulo André Barata e Ruy Barata), Paulo André Barata. LP *Amazon River*, op. cit.

⁸⁰ “Vila do Conde” não recebeu gravação ao tempo em que foi criada, no entanto há um registro sonoro posterior, no qual o compositor Galdino Penna procurou ser fiel à versão original. Ouvir “Vila do Conde” (Galdino Penna e João de Jesus Paes Loureiro), Galdino Penna. CD *Galdino Penna*. Secult, 2006.

⁸¹ Tem-se notícia de que as primeiras iniciativas para a construção do porto, as discussões de viabilidade e o planejamento técnico começaram por volta de meados da década de 1970, sendo ele inaugurado em 1985. Ver MARIN, Rosa Elizabeth Acevedo. *Civilização do rio, civilização da estrada: transportes na ocupação da Amazônia no século XIX e XX*. *Paper do Naea*, Belém, maio 2004. Disponível em <file:///C:/Users/cleod_000/Downloads/NAEA.pdf>. Acesso em 22 dez. 2014.

⁸² Galdino Penna. Entrevista concedida ao autor. Belém, 22 mar. 2012.

hoje, aqui e ali, por indivíduos e grupos situados à esquerda e à direita do processo político e social.⁷⁶

À imagem da Amazônia-mulher somou-se, assim, a da Amazônia-história. Elas conviveram e dialogaram, na década de 1970, com a da Amazônia-espoliação, na qual os traumas dos projetos desenvolvimentistas foram expressos mais intensamente em tom quase sempre melancólico e beirando o escatológico. É o que se escuta em “Amazônia”⁷⁷, de Armando Hesketh, que, escrita em 1977, foi finalista no I Festival de Música Paraense da Lanchonete I, em 1979, e figurou no repertório da peça *Verde Ver-o-Peso*, em 1981, da qual o autor foi o diretor musical. Numa toada tocada à moda moderna, à base de violão, contrabaixo, piano e percussão, o artista dá seu recado sem meias palavras: “a incoerência tensa do homem vai nos matar/ Amazônia, Amazônia, vais morrer!”

Esse procedimento cancional conferia novo sentido à temática do “dia-que-virá”⁷⁸, muito recorrente nas canções engajadas brasileiras. A esperança na superação das adversidades do presente, que nutria certo otimismo em relação ao futuro, pulsou com menos força em muitas canções em Belém. Em “Paranatinga”⁷⁹, Paulo André Barata e Ruy Barata, às voltas com as ameaças que cercavam suas referências telúricas, registram seus sentimentos de amor e desesperança – “antes que matem os rios/ e as matas por onde andei [...]/ antes que matem a lembrança/ dos muitos chãos que pisei/ antes que o fogo devore/ o meu cajado de rei” –, à semelhança do que se observa em “Vila do Conde”⁸⁰, composta em 1977 por Galdino Penna e João de Jesus Paes Loureiro:

Lá na minha terra tinha um rio de águas claras/ onde pescadores eram puros como os peixes/ onde a minha infância se banhava/ Vila do Conde, Vila do Conde/ não sei pra onde vais [refrão]/ dizem que a boiuna vai voltar para este rio/ e com sua saliva vai matar homens e peixes/ e a minha infância envenenar/ [refrão]/ canto e no meu pranto correm águas deste rio/ boiam afogados pescadores e seus peixes/ hoje a minha infância envelheceu [refrão].

Nos compassos de um lundu choroso, de andamento relativamente lento, harmonizado ao som de violão, teclado, flauta e percussão, a palavra cantada se ajusta à melodia por meio de modulações tensivas na voz, especialmente no refrão, que traduzem a tristeza diante do mal iminente. A canção projeta um amanhã nada animador ao denunciar possíveis danos socioambientais decorrentes da instalação de um porto para escoamento da produção de alumínio da estatal Albrás/Alunorte, em Vila do Conde, uma pequena comunidade localizada no município de Barcarena, nordeste do Pará.⁸¹

Aí, a boiuna, representada no legendário local por uma feroz cobra-grande que atormenta a vida dos pescadores, transfigura-se em agente da destruição, põe a perder homens e peixes e, com isso, rompe o relativo equilíbrio do modo de vida dessa gente, tal como imaginado pelos artistas. Apesar de eles não sustentarem hoje o mesmo pensamento sobre as consequências de tal empreendimento, como me revelou Galdino Penna⁸², indiscutivelmente eles expuserem na canção o que sentiam e pensavam no momento de sua criação. Nela, mito e realidade, tal como em “Nativo”, dão, mais uma vez, sentido estético e conteúdo político à obra musical.

Esses elementos significantes integram outras canções, como “História luminosa e triste de Cobra Norato”⁸³, baseada em poema homônimo

publicado em 1975 e inspirado em “Cabra Norato”⁸⁴, do modernista Raul Bopp. Na letra, João de Jesus Paes Loureiro lançou mão de um procedimento que vinha testando em seus poemas, no qual o real é incorporado como colagem na construção poética, num processo dialético que resulta na apresentação de uma “realidade virtual onde a realidade se espelha”.⁸⁵ Com essa proposta criativa, que denominou “epifania negativa”, quando, inversamente, o real brota do mítico, ele tentou encontrar no seu fazer artístico o equilíbrio entre o documental e o emocional, o social e o estético, o homem engajado e o poeta.

Essa veia engajada de João de Jesus Paes Loureiro se dilatou mais uma vez com as parcerias com integrantes do conjunto Quinteto Violado presentes no LP *Até a Amazônia?! As canções do disco, no geral, contam e cantam a saga do artista popular – o poeta-cantador –, desse sujeito que “é vida, é semente, é encanto/ é pólen de mil verdades/ na sementeira do espanto”⁸⁶, e, não obstante, pela falta de reconhecimento, tem como missão procurar em outras paragens a leveza de uma vida mais justa e humana.⁸⁷*

O fato é que o personagem encontra pouca coisa ou quase nada de bom na caminhada. Em “Canção marginal”⁸⁸, que alia o ritmo de xote e de baião a momentos quase recitativos, ele se queixa, em “amazônico lamento”, à margem de tudo, do tempo, da economia, da civilização, à maneira do povo com que topava pelo Norte do país. Como visitante que talvez conhecesse a Amazônia apenas pela ótica do “turismo de cartão portal” – como na crítica de “Equatorial” –, ele não esconde a admiração de perceber que “no mundo dessas águas/ toda terra é terra-alguém”, ao contrário do que ele e muitos outros brasileiros pensavam, algo destoante do discurso oficial do “vazio demográfico”.

Em suas andanças, o viajante também se depara com outra dura realidade: a do homem-mercadoria preso na roda-viva da vida. No leilão humano escancarado em “Anúncios classificados”⁸⁹ – “quem dá mais/ quem dá menos/ quem vai dar seu preço na hora de pagar?” – o artista vê-se na mesma condição socioeconômica de qualquer outro trabalhador –, o lavrador, o canoieiro, o proeiro, o pescador, o mecânico, o seringueiro, o marceneiro, o motorista, o servente, e até o “cultivado agricultor”, o gerente e o arquivista sofrem as mesmas atribulações.

Por essas e outras razões, ao fim e ao cabo da jornada, o poeta-cantador se conscientiza de não ter visto pelas bandas da Amazônia algo isolado, que dissesse respeito somente à realidade amazônica, como indica o uso simultâneo dos sinais de interrogação e exclamação no título do LP. Para os compositores, a condição do “homem na luta impossível/ contra os ventos que o consomem” e que o lança “abaixo do nível do mar/ e do próprio homem”⁹⁰, não era uma particularidade da região, e sim de todas as que entraram na rota da modernidade, do desenvolvimento capitalista, como o Nordeste, por exemplo. O sotaque imprimido à palavra cantada e ao acompanhamento musical, calcado no forró, baião, xote e toada, mais parecendo uma suíte de ritmos nordestinos, e as letras que colocam em evidência personagens e cenários amazônicos parecem pretender estabelecer, em termos cancionais, uma verdadeira conexão entre os problemas sociais e econômicos que aproximam o Nordeste e o Norte.

O entendimento de que os dilemas amazônicos naquele momento não eram simplesmente locais acaba sendo retomado enfaticamente de forma em “Amazon River”⁹¹:



⁸³ “História luminosa e triste de Cobra Norato” (Toinho Alves e João de Jesus Paes Loureiro), Quinteto Violado. LP *Até a Amazônia?!*. Quinteto Violado. Philips, 1978.

⁸⁴ BOPP, Raul. *Cobra Norato*. 28. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009. A primeira publicação desse poema data de 1931.

⁸⁵ LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Equilíbrio inquieto: uma experiência de engajamento*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literárias) – Unicamp, Campinas, 1984, p. 75.

⁸⁶ “Conto do canto” (Marcelo Melo e João de Jesus Paes Loureiro) Quinteto Violado. LP *Até a Amazônia?!*, op. cit.

⁸⁷ Ver O homem fora da história, pelo Quinteto Violado. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 ago. 1978, 5. cad., p. 68.

⁸⁸ “Canção marginal” (Marcelo Melo e João de Jesus Paes Loureiro), Quinteto Violado. LP *Até a Amazônia?!*, op. cit.

⁸⁹ “Anúncios classificados” (Toinho Alves e João de Jesus Paes Loureiro), Quinteto Violado. LP *Até a Amazônia?!*, op. cit.

⁹⁰ “A palafita” (Toinho Alves, José Chagas e Fernando Filizola), Quinteto Violado. LP *Até a Amazônia?!*, op. cit.

⁹¹ “Amazon river” (Paulo André Barata e Ruy Barata), Paulo André Barata. LP *Amazon River*, op. cit.

⁹² O que pensa e faz um grande artista. *A Província do Pará*, 14 e 15 set. 1969.

⁹³ A CPI apurou que, entre as empresas estrangeiras instaladas na região, a Jari Florestal e Agropecuária detinha a posse de 400.000 hectares “oficiais” e mais 1.500 hectares “de que eles vêm também dizendo que são donos”. SENADO FEDERAL. *Relatório da Comissão Parlamentar de Inquérito*: para apurar a devastação da floresta amazônica e suas implicações. Brasília, 1982, p. 75.

⁹⁴ O protesto de Paulo André. *Diário do Paraná*, Curitiba, 23 mar 1980, 7. cad., p. 1.

⁹⁵ TINHORÃO, José Ramos. Paulo André defende a Amazônia (essa é boa!) no ritmo do invasor. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 mar. 1980, Caderno B, p. 7.

⁹⁶ *Idem*.

⁹⁷ *Idem*.

Amazon River/ can you see, Mr. Bill?! Amazon River/ not United Steel/ em seu banco, Mr. Bill, há dinheiro vadio/ sua casa, que beleza!/ seu whisky tão macio/ mas não vai manchar meu nome/ e nem vai sujar meu rio/ good bye, Mr. Bill/ vá pra rima que pediu/ há luas, campos e dores/ nas águas que você viu/ um verde ramo de sonhos/ que em sonhos se repartiu/ trazendo arcos e flechas/ acaba estirando o rio/ good bye, Mr. Bill/ vá pra rima que pediu.

Há um dado curioso sobre essa canção. Ela empresta o título ao segundo LP de Paulo André Barata, de 1980, mas sua concepção remonta aos fins dos anos 1960. Já nesse período o autor declarava estar empenhado na composição de uma música (“Amazon River”) de “ritmo bem atual e tratando de um tema bem brasileiro”.⁹² No registro fonográfico, ela ganhou arranjos sofisticados, com destaque para o piano de João Donato – arranjador e diretor do álbum – e sua pegada jazzística, acompanhada de um acentuado apelo percussivo de inspiração caribenha, bem ao gosto dele e de Paulo André.

A temática “bem brasileira” de “Amazon River” se relacionava com o volume de negócios internacionais alocados na Amazônia. Um dos empreendimentos mais impactantes foi, sem dúvida, o projeto Jari, sob a batuta do bilionário norte-americano Daniel Ludwig, iniciado em 1967, e que esteve na mira da Comissão Parlamentar de Inquérito do Senado, instaurada em 1979, para apurar denúncias de devastação da Amazônia.⁹³ Na opinião de um jornalista, os versos da canção exprimiam a força de “uma revolta contra a espoliação de um povo por grupos estrangeiros”.⁹⁴ Por sinal, quando questionado acerca do título, Paulo André explicou que pensou nele porque a Amazônia havia sido “vendida para os gringos”, e, com o desenrolar das coisas, ela, ironicamente, logo mudaria de nome.

Há aí uma crítica direcionada à multinacional norte-americana United States Steel – “Not United Steel” –, uma das proprietárias da empresa Amazônia Mineração S. A., responsável pela prospecção e exploração de minério de ferro em Carajás na década de 1970. A mensagem cifrada acentua-se no verso “Good bye, Mr. Bill”, repetido diversas vezes sob o coro de vozes masculinas e femininas, que parece querer externar um estado de insatisfação coletiva. Em tom de enfrentamento e de deboche, a frase “vá pra rima que pediu” deixa o ouvinte à vontade para repeti-la como bem entender, inclusive com todas as letras da ofensiva expressão popular que lhe serviu de inspiração: “vá pra puta que pariu”.

Contudo, tal atitude de protesto de nada valeu para um crítico nacionalista como José Ramos Tinhorão. Ele enxergou no LP e na canção de Paulo André Barata um exemplo típico de “contradição ideológica: o da revolta contra a dominação expressa na linguagem do adversário”.⁹⁵ Em sua opinião, fundada em certa ortodoxia marxista, o compositor perdeu a oportunidade de fazer jus a sua intenção inicial de lutar contra “projetos impatrióticos, como o Jari” porque escolheu ser “moderno” e não “subdesenvolvido”.⁹⁶ Em outras palavras, para ele, o músico não logrou transpor as supostas “fronteiras de classe”, ao se portar como “um jovem zangado da melhor elite provinciana do Norte”, preso às modas da música internacional – o *jazz*, os ritmos caribenhos –, e não assumir o desafio de confrontar o inimigo por intermédio de uma linguagem musical do “povo” de sua terra, como a “batida rude de um carimbó”.⁹⁷

Tinhorão certamente jamais aprovaria as canções de Paulo André e Ruy Barata ou de quaisquer outros compositores ligados à MPB em Belém

e gravadas nesse ritmo. Provavelmente as considerasse uma “deturpação”, “abastardamento” ou “falsificação” da criação musical do “caboclo” paraense, analogamente à avaliação feita sobre o trabalho de Pinduca (cognominado o “rei do carimbó”) pela inclusão de guitarras e baixo elétricos.⁹⁸

Em todo caso, as críticas de Tinhorão a “Amazon River” reafirmam, por vias oblíquas, o engajamento desses artistas da música, conforme pensado neste estudo. A eles se juntaram tantos outros que, por meio da canção, procuraram dar visibilidade a realidades sociais e sonoridades pouco ou nada conhecidas de muitos brasileiros. Dessa forma, eles conferiram uma feição crítica e participante às suas criações, num momento decisivo na vida cultural e política do Brasil, particularmente em sua face amazônica.

Artigo recebido em outubro de 2015. Aprovado em janeiro de 2016.

⁹⁸ TINHORÃO, José Ramos. O carimbó chegou (só que de carimbó não tem mais nada). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 nov. 1974, Caderno B, p. 2.