

## Canção popular crítica em Belém na década de 1970<sup>1</sup>

Cleodir MORAES<sup>2</sup>

Universidade Federal do Pará, Belém, PA

### RESUMO

Proponho uma reflexão sobre a canção popular produzida e consumida em Belém, na década de 1970, em sua vertente de crítica social e política, fruto das pesquisas que venho desenvolvendo no curso de doutorado em História, na Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais, em andamento. Abordo aspectos relacionados aos impasses e proposições técnico-estéticas e socioculturais que marcaram a existência história da canção popular na cidade e as interrelações e complementaridades entre os aspectos discursivos (figuras de linguagem, forma e estrutura poética etc.) e os parâmetros propriamente musicais (ritmo, melodia, instrumental, performance etc.) com os quais ela estrutura.

**Palavras-Chave:** Música Popular – Canção Crítica – Belém – Pará.

### 1. Música popular como lugar de engajamento

No Brasil, no final da década de 1960 e, principalmente, durante todo o decênio seguinte, operam-se significativas transformações no mundo das artes, que nos permite por em xeque a noção de engajamento de Jean Paul Sartre<sup>3</sup>, um dos mais destacados intelectuais engajados do século XX, que o restringia ao campo literário, mais especificamente da prosa. Esse não foi o lugar privilegiado de atuação de muitos dos nossos artistas e intelectuais de esquerda, que se aproximaram de forma mais intensa naquelas artes que apelavam para os sentidos corpóreos, por meio “de imagens, sons e ritmos” (NAPOLITANO, 2001b, p. 104).

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no Grupo Temático História da Mídia Sonora, que integra o 2º Encontro Regional Norte de História da Mídia e 2º Seminário de História, Cultura e Meios de Comunicação na Amazônia, realizados na Universidade Federal do Pará, nos dias 12 e 13 de novembro de 2012.

<sup>2</sup> Professor da Escola de Aplicação/UFPA, doutorando do PPGHISTÓRIA da UFU/MG. E-mail: cleodir@ufpa.br.

<sup>3</sup> Para Sartre, “o império dos signos é a prosa”, por esse motivo, cabe ao escritor, não ao poeta, ao pintor ou ao músico, servir-se das palavras para o desvendamento do mundo para si e para o público leitor, uma vez que “a cada palavra que digo, engajo-me um pouco mais no mundo e, ao mesmo tempo, passo a emergir dele um pouco mais, já que o ultrapasso na direção do porvir”. Cf. SARTRE, 1993, p. 13 e 20.

Os homens e mulheres do teatro, do cinema e da música popular tomaram para si, por assim dizer, a missão de (re)definição da cultura nacional a partir do “popular”, identificado com “as coisas do povo”, o “folclórico”, que passava pela busca de uma brasilidade perdida nos rincões do *sertão*, geralmente, associado ao nordeste brasileiro, ou enclausurada e em vias de perder a sua “inocência” nas áreas periféricas das grandes cidades, simbolicamente representadas pela linguagem musical e o modo de vida nos *morros* cariocas.

O engajamento musical no Brasil não pode ser pensado sem que o considere como parte de um processo mais geral de modificações operadas no mundo das artes contemporâneas, para o qual Walter Benjamin (1975, p. 18) já chamava atenção, na primeira metade do século passado. O acelerado processo de desenvolvimento das técnicas de produção e reprodução artística provocou sensíveis mudanças nas formas de percepção da arte, no qual se verificou maior ênfase no seu “valor de exibição” em detrimento de seu “valor de culto”. Eric Hobsbawm (1995, p. 485) também assinalou a pertinência desse fenômeno de características globais ao afirmar que “a tecnologia transformou o mundo das artes, embora mais cedo e mais completamente o das artes e diversões populares que o das ‘grandes artes’, sobretudo as mais tradicionais”.

Os desdobramentos desse processo, em solo brasileiro, podem ser verificados na diminuição do grau de relevância das artes tradicionais (literatura, pintura e arquitetura), na segunda metade desse século, como as legítimas portadoras da “missão” transformadora da realidade sociocultural do país. O desenvolvimento das técnicas de reprodução de sons e de imagens no Brasil e a crescente racionalização dos processos produtivos de bens culturais fizeram com que as chamadas “artes de espetáculo” ganhassem o status de produto artístico legítimo e conseguissem uma vertiginosa ampliação de público, se comparada às artes tradicionais (ZAN, 2001, p. 115). Na década de 1960, por exemplo, os festivais de música popular foram fartamente patrocinados e divulgados pelas principais agências de televisão do país, além de serem transmitidas pelas ondas dos rádios, encurtando as distâncias culturais entre as diferentes a suas regiões geográficas e contribuindo para a ampliação e diversificação do público ouvinte/espectador.

Em termos políticos e culturais, não seria equivocado dizer que a década de 1970 no país tem início em 1968, em função do recrudescimento do aparato repressivo civil-militar provocado pela decretação do AI-5. As marcas desse período impressas na música popular brasileira são bastante evidentes e redundaram nos diversos exílios, torturas, formas de censura ou na prisões para “averiguação” de muitos compositores populares em todo o país,

como nos casos de Chico Buarque, de Gilberto Gil, de Geraldo Vandré, os mais conhecidos, e, em Belém, de Ruy Barata, de José Maria Villar e de João de Jesus Paes Loureiro, entre outros.

De fato, foram tempos traumáticos para os músicos populares brasileiros, principalmente para aqueles compositores que adotavam em uma atitude crítica em relação às questões políticas e sociais do período. Isso não significou uma perda total de prestígio e de legitimidade da canção popular. Pelo contrário, foi nessa conjuntura política que, dialeticamente, a música popular brasileira consolidou-se como importante produto cultural no país, sob a sigla MPB, concluindo um processo de institucionalização precipitado pelos festivais da canção do final dos anos 1960. A incorporação de novas faixas de consumidores, além dos jovens estudantes secundaristas e universitários de classe média; a consagração em âmbito nacional de artistas que se destacaram nos festivais televisivos; a configuração da MPB como um “complexo cultural” que incorporou matizes diversos da musicalidade do cancionário popular, como o samba, a bossa nova, a canção engajada, a tropicália, estilos “regionais” e mesmo o “rock and roll”; todos esses fatores, de uma forma ou de outra, contribuíram para que a MPB se consolidasse nesse período. Além disso, a articulação de reminiscências da cultura nacional-popular na canção fazia com que ela assumisse um sentido de “defesa nacional” (SANDRONI, 2004, p.29).

Se por um lado, a censura e a perseguição impuseram limites óbvios à atuação dos compositores populares, ao interferirem diretamente nos momentos de sua realização social e causar incertezas quando ao seu potencial mercadológico, por outro lado, elas acabaram por colocar a canção popular, pelo seu potencial comunicativo e os espaços aberto na indústria de bens culturais, concorreu para que a ela fosse tomada como espaço privilegiado de resistência cultural e política ao regime. Na década de 1970, ela irá se firmar como “um elemento de troca de mensagens e afirmação de valores, onde a palavras, mesmo sob forte coerção, conseguia circular” (NAPOLITANO, 2002, p. 3).

## **2. Música popular e crítica política e social em Belém**

Os compositores de música popular, em Belém, sentiram na pele o peso dessa conjuntura política, mas, como afirmara o médico e compositor Alfredo Oliveira (2000, p. 265), naquele momento era “melhor sofrer cantando do que calado”. Esse posicionamento se

manifestou, por exemplo, na canção “Vendas à vista”, de Simão Jatene e João de Jesus Paes Loureiro, apresentada no II Festival da Casa da Juventude (Caju), em 1969.

Medo, medo, medo, medo  
Medo, medo, medo, medo  
Você mesmo onde está  
Pode o medo comprar  
Na farmácia ou no bar  
Pode comprar,  
Todos querem vender  
Vendem medo ao amor  
Vendem medo ao calor  
Vendem medo pro medo  
Medo só,  
Todos querem vender  
O medo só, vender. (COSTA, 1998, p. 54)

Os parâmetros literários da composição – ela nunca foi gravada – denunciavam a disseminação do medo e da suspeição, institucionalizadas em 1964 e agravada em 1968, como estratégia de controle político e social da qual lançaram mão os militares e seus apoiadores civis. Fundamentavam-se em um “*ethos* persecutório” (FICO, 2001, p. 37) que percebia nos “subversivos” um inimigo a ser eliminado, em nome da Segurança Nacional. Não tardou para que a canção entrasse na alça de mira dos censores locais, que proibiram a sua apresentação no segundo dia do festival, mesmo sob os protestos do público presente.

Ruy Barata foi um dos alvos preferidos da censura em Belém. Além de ter sido diversas vezes preso arbitrariamente e ter a casa invadida por militares armados, sua produção artística sofreu uma constante vigilância. A primeira composição feita em parceria com o filho, Paulo André Barata, “Rosa Rubra” (“Que esta rosa nasceu rosa / Para rosa rubra ser / Rosa de todas as rosas / Nas rosas do amanhecer”), em homenagem a Rosa Luxemburgo, foi impedida de ser executada no programa dominical “Pierre Show”, da TV Marajoara, em 1966, porque, a mando da censura, o microfone do cantor Zé Roberto foi cortado, sendo apresentada apenas a sua face instrumental (OLIVEIRA, 2000, p. 282). Um recurso censório que viria a ser utilizado em todo o país, como ocorrera alguns anos depois com Gilberto Gil e Chico Buarque, no Festival Phono-73, no Anhembi, em São Paulo, durante a apresentação de “Cálice”.

A vigilância era tanta que, em alguns casos, a interdição não incidia necessariamente sobre a peça musical em si, mas sobre o próprio artista. No I Festival de Música e Poesia, promovido pelo Diretório Central dos Estudantes da UFPA, em 1974, a coordenação do evento vetou a música “Canção Antiga”, por determinação da censura, unicamente porque a

composição poética era assinada por Ruy Barata. A inscrição da canção só foi aceita quando o compositor decidiu retirar seu nome da autoria (OLIVERIA, 1984, p. 50).

A preocupação da censura, dentro de seus princípios persecutórios hipertrofiados, não foi suficiente para calar os músicos locais. Mesmo com a coerção sofrida, havia sempre a possibilidade deles se expressarem politicamente denunciando, satirizando, criticando aspectos da vida política e social do país por meio da canção. Parece pertinente, então, falar na existência de uma espécie de “rede de recados” a envolver compositores e públicos numa teia de cumplicidade, que remontava certa tradição na música popular brasileira, manifestada em algo semelhante a uma “‘dialética da malandragem’ aplicada ao confronto com a ordem proibidora da censura” (WISNIK, 2004, p. 171). Essa rede comportava “recados” fragmentados, mas cifrados, que no conjunto compreendiam aspectos importantes do engajamento artístico do período.

O diálogo nessa teia de opiniões socioculturais e políticas ganhou contornos temáticos e musicais peculiares em Belém, não necessariamente ligados, em determinados casos, às formulações estéticas da chamada “música de protesto” ou “música participante” consagrada nacionalmente. Não se prendiam aos lugares míticos da brasilidade, consagrados no *mainstream* nacional, ligados ao sertão nordestino e ao morro, “nesses lugares onde estão as verdadeiras manifestações populares” brasileiras, como certa vez sugeriu Carlos Lyra (Apud CONTIER, 1998, p. 39). Os compositores engajados paraenses, entre eles Alfredo Oliveira, João de Jesus Paes Loureiro, Ruy Barata, Paulo André Barata, Galdino Penna, José Maria de Vila Ferreira, Simão Jatene, incorporaram em seu repertório temático e sonoro outros lugares igualmente míticos, outros sujeitos sociais e outros sons.

A floresta, o homem ribeirinho, os rios, o legendário amazônico, o ritmo do carimbó, do lundu, do retumbão, do marabaixo selecionados como fontes de uma dada tradição da cultura popular em Belém, serviram como vetores para as atividades criativas desses compositores, preocupados em denunciar, criticar, ironizar ou simplesmente tematizar aspectos da realidade local e dos efeitos do processo de modernização e industrialização na região. Uma opção temática que explicitava o posicionamento político diante de um processo vivenciado pela maioria deles com profunda preocupação, dúvida e pessimismo em relação aos resultados sociais e culturais que dele poderiam advir. É o que sinalizava a canção “Vila do Conde”, de João de Jesus Paes Loureiro e Galdino Penna, de 1977.

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

Onde a minha infância se banhava  
Vila do Conde, Vila do Conde  
Não sei pra onde vais  
Dizem que a boiúna vai voltar para este rio  
E com sua saliva vai matar homens e peixes  
E a minha infância envenenar  
Vila do Conde, Vila do Conde  
Não sei pra onde vais  
Canto e no meu pranto correm águas deste rio  
Bóiam afogados pescadores e seus peixes  
Hoje a minha infância envelheceu  
Vila do Conde, Vila do Conde  
Não sei pra onde vais.<sup>4</sup>

Nos compassos de uma canção chorosa, harmonizada ao som de violão, teclado, flauta e percussão, a música e a letra se comentam mutuamente para denunciar possíveis danos socioambientais resultantes da instalação de um porto para escoamento da produção de alumínio da estatal Albrás/Alunorte, em Vila do Conde, uma pequena comunidade de pescadores localizada no município de Barcarena. A boiúna, que no legendário amazônico é representada por uma feroz Cobra Grande que atormentava a vida dos pescadores das localidades ribeirinhas, transforma-se em agente da destruição capitalista, que põe a perder “pescadores” e “peixes”, “envenenando” os rios e destruindo o relativo equilíbrio do modo de vida local. Em sua linguagem poética mito e realidade, num movimento pendular, dão sentido estético e conteúdo político à canção.

Refutando a proposição sartreana de exclusividade do engajamento literário, João de Jesus Paes Loureiro aplicou em seu processo composicional uma fórmula já testada em seu livro “Deslândia” (LOUREIRO, 1981), na qual a poesia engajada, preservando a dominante poética e sem arroubos político-partidários, estabelecia uma relação “pendular” entre a realidade vivida e a ficcional. Utiliza o termo “epifania negativa” para definir um dos traços significativos de sua produção poética, em que o real brota em meia ao mágico, ao ficcional, no interior da estruturação poética, que, dessa forma, ressoa, tal qual a uma concha, “os fatos sociais ou políticos no poema” (LOUREIRO, 1984, p. 13, 26, 53 e 66).

Sua formação artística, como ele próprio afirmara, traz as marcas de um “período decisivo de incorporação da Amazônia no processo de expansão capitalista do país” (LOUREIRO, 1984, p. 7). Um momento, concebido como de “perda da inocência” das comunidades ribeirinhas e urbanas aqui estabelecidas, sob os impactos da modernização. E essa realidade, quase desconhecida do restante do país, precisava ser tematizada e

---

<sup>4</sup> PENNA, Galdino. **Projeto Uirapuru: o canto da Amazônia**. CD. Belém: Secult, 2006.

compreendida, tendo em vista que a Amazônia continuava a ser pensada como uma espécie de “ficção geográfica na alma nacional”, um novo “Éden”, sobre o qual não havia alguma formulação semântica mais exata “do sofrimento humano na região”, semelhante à significação do termo “retirante”, no caso nordestino, cantado nos versos e nos ritmos do cancionário popular Brasil afora (LOUREIRO, 1984, p. 47).

Nessa linha de preocupação se estruturou a linguagem poética da canção “Anúncios Classificados”, gravada no LP “Até a Amazônia”,<sup>5</sup> de 1978, na voz do músico Marcelo Melo, do Quinteto Violado. Nela o compositor João de Jesus Paes Loureiro, perguntando-se sobre “Que valor tem o homem? /quanto vale a sua perna?/ o braço? / e o ar que tomem?”, ressaltava a exploração do trabalhador rural na região por pecuaristas e madeireiros. Uma temática que retorna na “Canção Marginal”, do mesmo LP:

Vou na margem desse rio  
Desse rio chamado tempo  
Tempo que parece sempre  
Amazônico lamento  
Lamento de quem se afoga  
E se afoga em contratempo  
Vou na margem da borracha  
Da borracha e do minério  
Do minério rica história  
Rica história deste império  
Deste império onde a lenda  
Onde a lenda é caso sério  
Eu sonhei que tantas águas  
Fossem águas sem porém  
Eu pensei que tanta terra  
Fosse terra de ninguém  
Mas no mundo dessas águas  
Toda terra é terra-alguém.

No seu primeiro álbum, “Nativo”<sup>6</sup>, de 1978, Paulo André Barata parece demonstrar inquietação semelhante ao apresentar ao Brasil traços marcantes da cultura do homem ribeirinho, como seu linguajar característico, seu ritmos e danças e o drama de viverem na região. “Há sempre o que sortir nesses doendo / De lonjura silêncio e sipurgando / Amor é meses-mares siregendo / Amor é sipartindo e sichegando”, dizia ele na canção que dava título ao LP, um excerto de “Nativo de Câncer”, um poema inacabado de seu pai. A experiência do viver em áreas de várzeas, entrecortadas de rios, sujeita a inundações frequentes, também foi representada, como em “Enchente Amazônica” (“Corre, corre Zé Basto / corre no pasto /

<sup>5</sup> Quinteto Violado. **Até a Amazônia**. Rio de Janeiro: Phillips, 1978.

<sup>6</sup> Paulo André Barata. **Nativo**. LP. São Paulo, Continental, 1978.

junta o que é teu / E te acelera Celecindo / As águas vem vindo / os tesos sumindo / Valha-nos Deus) e em “Esse rio é minha rua” (“Esse rio é minha rua / Minha e tua, mururé / Piso no peito da lua / Deito no chão da maré (bis) / Pois é, pois é / Eu não sou de igarapé / Quem montou na cobra grande / Não se escanCHA em poraquê”).

Outro dado diferencial da experiência artística dos compositores de música popular em Belém foi a proximidade geográfica com a região do Caribe. Isso possibilitou a escuta de ritmos como a rumba, a salsa, o bolero, o merengue, que aos poucos foram apropriados e retrabalhados em suas criações musicais. Essa escuta poderia se estabelecer tanto pelas ondas do rádio, como pela aquisição de fonogramas de cantores ou conjunto caribenhos, que chegavam a Belém de forma clandestina (FARIAS, 2011, p. 244). Ainda havia a possibilidade de assistir as apresentações desses músicos nas gafieiras dos bairros periféricos da cidade.

Mesmo de forma fragmentada e pontual, a presença da cultura musical caribenha poderia ser percebida nas festas populares da cidade. Nas batalhas de confetes e nos desfiles carnavalescos as “sambistas” se fantasiavam de “rumbeiras”, imitando as dançarinas de rumba “do antigo cinema mexicano, não só pela indumentária usada, como pelo rebolado exibido” (OLIVEIRA, 2006, p. 18). Era reservado a elas um lugar especial à frente da bateria ou das escolas de samba. Nas gafieiras essa cultura musical se fazia sentir nos concursos de merengue que poderiam proporcionar certa notoriedade e prestígio aos casais vencedores entre os frequentadores do lugar, além da possibilidade de ganhar, em alguns casos, uma “micha de cinquenta contos e mais uma galinha legorne”.<sup>7</sup>

O contato com essa cultura foi inevitável para aqueles compositores que, fundados em preocupações estéticas e políticas de renovação musical, buscavam encontrar na cultura popular local um veio profundo de inspiração. O músico Paulo André Barata, um apreciador da noite belenense no período, revelou que ficava fascinado com o desempenho musical das bandas de origem cubana, porto-riquenhas e dominicanas, que se apresentavam com suas dançarinas devidamente trajadas, na boate do Palácio dos Bares, no bairro da Condor. Ainda hoje ele guarda consigo os “discos do velho Cugar”, mencionado em “Porto Caribe”, considerado o “Rei da rumba”, que teve algumas aparições, cantando ou tocando, nos filmes protagonizados por Carmem Miranda. A experiência boêmia de muitos compositores paraenses os aproximou ainda mais de aspectos da musicalidade caribenha, resultando, no caso de Paulo André Barata, na incorporação do bolero e do merengue em suas composições,

---

<sup>7</sup> RONALDO, Paulo. Concurso de merengue. **A Província do Pará**, Belém, 3 e 4 mar 1968, 1º Caderno, Coluna “Cidade Todo Dia”, p. 6.



a exemplo de “Porto Caribe”, “Foi assim” e “Baiucas bar”, feitas em parceria com Ruy Barata.

Ao adotarem o temário e aspectos dos ritmos locais ou enraizados em Belém, os compositores que assumiam uma perspectiva crítica em seus processos criativos acreditavam poder dar visibilidade aos problemas enfrentados pelos homens e mulheres que, aos poucos, viam modificado o seu modo de vida em razão do avanço do desenvolvimento capitalista na região. Para José Maria Vilar não interessava produzir uma arte isolada regionalmente, mas que pudesse “penetrar no povo com uma arte do povo”, através do “tema-homem, tema-fome, tema-tédio, tema-paz, tema-redenção”.<sup>8</sup> João de Jesus Paes Loureiro definiu sua produção artística como uma arte engajada, “necessariamente, anticapitalista, visto que busca uma sociedade definida pela igualdade dos homens, onde pudesse estar resolvida a contradição das classes numa síntese superior” (LOUREIRO, 1984, p. 35).

Utilizar esse temário e essa musicalidade na estruturação estética da música popular em Belém por si só se configurava um ato político, ainda que tal perspectiva não fosse homogênea ou desse margem para opiniões por vezes divergentes. Ruy Barata afirmava que “a chamada letra regional é sempre uma letra política”, porque “o opressor sempre impõe a sua linguagem” e “o regional foge a essa imposição”, pois “enquanto existirem as paixões humanas, comuns a todos os povos, nada mais universal que o regional” (OLIVEIRA, 1984, p. 44 e 45).

Esse dado é importante para se pensar as tensões internas ao grupo de compositores, no que se refere aos sentidos atribuídos às suas composições. Em parte essa tensão advinha do dilema gerado pela tradição da música popular brasileira, ligada à linha evolutiva sambabossa nova-tropicália, consagrada no mercado fonográfico, que identificava com o rótulo de “regionalista” – uma espécie de “subgênero” da matriz MPB –, várias outras experiências musicais que fugisse aquela já consagrada. Essa tensão pode ser evidenciada na canção “Paranatinga” de Paulo André e Ruy Barata:

Antes que matem os rios  
E as matas por onde andei  
Antes que cubram de lixo  
O lixo da nossa lei  
Deixa que eu cante contigo  
Debruçado em peito amigo  
As coisas que tanto amei

---

<sup>8</sup> A Província do Pará, 5 dez. 1967, 3º Caderno, p. 5.

As coisas que tanto amei  
Antes que matem a lembrança  
Dos muitos chãos que pisei  
Antes que o fogo devore  
O meu cajado de rei  
Deixa que eu cante afinal  
Na minha língua geral  
As coisas que tanto amei  
As coisas que tanto amei  
Araguary, Anapu, Anauerá  
Canaticu, Maruim, Bararoá  
Tajapurú, Tauari, Tupinambá  
Surubiú, Surubim, Surucuá  
Jambuaçú, Jacamim, Jacarandá  
Marimari, Maicuru, Marariá  
Xarapucu, Caeté, Curimatá  
Anabiju, Cunhantã, Pracajurá  
As coisas que tanto amei  
As coisas que tanto amei.

Se, por um lado, os seus parâmetros poéticos ressaltam com certo saudosismo alguns elementos que lembram a fauna e a flora amazônicas, que ainda guardam seus termos indígenas originais, os parâmetro propriamente musicais, por outro lado, seguem um caminho diferente. A estruturação melódica, rítmica, instrumental ou mesmo os componentes do arranjo dessa peça musical não fazem qualquer referência a uma pretensa musicalidade “regional”, de matriz indígena ou “cabocla”. A canção reveste-se de uma roupagem moderna, com destaque para os acordes do violão de Paulo André e do piano de João Donato.

Na faixa “Amazon River”, de 1980, que dá o título do LP no qual foi gravada “Paranatinga”, essa tensão se torna mais evidente:

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.

Na estruturação melódica da canção destaca-se o forte apelo percussivo e o piano de João Donato, com o qual este músico – arranjador e diretor do álbum – introduziu a sua pegada jazzística, dando um toque de refinamento estético que faz de “Amazon River” exemplo de música popular urbana moderna, apropriando-se da renovação técnica e estética já percebidas nas canções bossanovistas. Por outro lado, para além de uma perspectiva “regional”, ou seja, a tematização de elementos característicos da região, a canção soa como uma espécie de discurso em defesa da integridade do território nacional, ao denunciar a possibilidade de “internacionalização” do território amazônico, diante das frequentes concessões de terras para a instalação de fábricas ou outros investimentos estrangeiros.

É esse o sentido da substituição do nome do Rio Amazonas para Amazon River. Na explicação do compositor, esse recurso “encerra uma ironia”<sup>9</sup> necessária, que serve de suporte crítico da realidade captada pela sensibilidade de Paulo André Barata na canção, pois, como ele exemplificou, “a maior fábrica de celulose do mundo está lá (na Amazônia) e veio (sic) totalmente rebocada do Japão”<sup>10</sup>. A resposta a esse estado de coisas pode ser encontrada na dicção acentuada na interpretativa da estrofe “Good bye Mr Bill”, repetida diversas vezes acompanhada do coro de vozes masculinas e femininas como a explicitar um estado de insatisfação coletiva, reforçado quando deixa a cargo do ouvinte o complemento da rima.

O detalhe é que, diferentemente de seu pai, Paulo André Barata não pretendia ver seu trabalho rotulado de “regional”. Dizia ele ao jornalista Antônio Gonçalves Filho que em “Amazon River” não havia lugar para regionalismos, ainda que a crítica nacional com frequência assim tenha rotulado tanto este como o seu primeiro LP.<sup>11</sup>

A escolha de João Donato para a construção dos arranjos de suas composições não foi aleatória. Já o conhecia de longas datas, desde quando tocavam juntos na noite carioca, no início dos anos 1970. Essa parceria desembocaria ainda no sucesso “Nasci para bailar”, gravado por Nara Leão, em LP homônimo, em 1983.<sup>12</sup> Talvez por esse motivo Paulo André Barata tenha deixado o amigo à vontade para compor os arranjos, sem se prender aos sons ou instrumentos que ensejassem qualquer identificação mais direta com as suas “raízes”

<sup>9</sup> FILHO, Antônio Gonçalves. “Amazon River”, sem índios, mas com jazz. **Folha de São Paulo**, 22 mar 1980, Ilustrada, p. 35.

<sup>10</sup> *Idem.*

<sup>11</sup> SOUZA, Tárík de. Outros Brasis: do Pará, Minas e Maranhão a música feita nas ruas. São Paulo, **Veja**, 3 jan. 1979, Música, p. 78 e 79.

<sup>12</sup> **Folha de São Paulo**. 29 ago. 1982. Ilustrada, p. 57.

amazônicas. “Afinal”, como afirmou Paulo André, “os instrumentos indígenas podem ser adequadamente substituídos, por um sintetizador”.<sup>13</sup>

O uso de uma parafernália tecnológica e a liberdade de criação com que o disco foi produzido, num clima de “autêntica jam-session”, com os músicos tocando “sem partitura”, reforçam a tentativa de Paulo André não ver seu trabalho catalogado como “amazônico”. Ele identifica a sua produção como “música popular brasileira feita no Pará, com a contribuição rítmica que nós pudemos dá pra música”.<sup>14</sup>

### 3. A título de conclusão

O estudo da música popular em Belém, particularmente da música engajada, ainda se recente de mais pesquisas. Neste artigo procurei apontar algumas proposições estéticas e políticas seguidas pelos compositores locais que garantem as suas criações certo grau de originalidade, de peculiaridade. Esses compositores não ficaram na estação da vida vendo passar o trem da história. Pelo contrário, eles procuraram, a sua maneira, interferir nos acontecimento por meio da canção popular.

Movimentaram-se em meio a uma conjuntura política repressiva, sob o peso da vigilância e suspeição censória, ameaças de prisão e tortura, procurando conjugar arte e crítica social e política. A vivência em uma região entrecortada de rios e marcada por uma densa cobertura vegetal, a forma com que ela se integrava nos quadros da economia capitalista nacional e internacional, os desdobramentos do processo de integração no modo de vida do homem local e a proximidade com a cultura musical caribenha, forneceram o temário e os elementos musicais para suas propostas musicais, na década de 1970, sem abrirem mão das renovações técnicas e estéticas introduzidas na música popular brasileira pela bossa nova, na década de 1950, e pela canção nacionalista ou tropicalista, do final dos anos 1960.

Ao tratar dos aspectos peculiares da música engajada em Belém, procuro problematizar certa “perspectiva homogeneizadora” (NAPOLITANO, 2001a, p. 44) com que intelectuais, críticos, músicos e historiadores têm percebido essa forma musical no Brasil, circunscrita quase que exclusivamente ao exame dos projetos musicais consagrados no *mainstream* nacional, que, no geral, elegiam o sertão nordestino ou os morros cariocas como os lugares míticos da brasilidade e matriz de inspiração da música popular brasileira. Parecia se repetir, em termos culturais, a lógica do “vazio” com a qual se justificavam, no campo

<sup>13</sup> FILHO, Antônio Gonçalves, Op. cit.

<sup>14</sup> Paulo André Barata, entrevista concedida ao autor, em 25 jan. 2012.

político e econômico, os projetos de desenvolvimento regional. Um entendimento contrastante com a vitalidade e a diversidade da produção música popular no extremo norte do país.

#### 4. Bibliografia Referida

CONTIER, Arnaldo Daraya. “Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60)”. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, vol. 18, nº 35, 1998.

COSTA, Tony Leão da. **Música do Norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da MPB no Pará (anos 1960 e 1970)**. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal do Pará. Belém, 2008.

FARIAS, Bernardo. O merengue na formação da música popular urbana de Belém do Pará: reflexão sobre as conexões Amazônia-Caribe. **Revista Brasileira do Caribe**, São Luiz, vol. XI, nº 22, jan-jun 2011, p. 227-265.

FICO, Carlos. **Como eles agiam - os subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Deslendário**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

\_\_\_\_\_. **Equilíbrio inquieto: uma experiência de engajamento**. Campinas, SP: Dissertação de Mestrado, PUC/Campinas, 1984.

NAPOLITANO, Marcos. **A Canção engajada no Brasil: entre a modernização capitalista e o autoritarismo militar (1960/1968)**. Curitiba: UFPAR, 1997.

\_\_\_\_\_. **Seguindo a Canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1960)**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2001a.

\_\_\_\_\_. Arte engajada e seus públicos (1955-1968). **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, nº 28, 2001b, p. 103-12.

\_\_\_\_\_. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. **IV Congresso de la Rama Latinoamericana del IASPM**. Cidade do México, 2002. Disponível em: <<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/Napolitano.pdf>>. Acesso em: 4 jun. 2012.

OLIVEIRA, Alfredo. **Paranatinga**. Belém: Secretaria de Estado de Cultura, Desportos e Turismo, 1984.

\_\_\_\_\_. **Ritmos e Cantares**. Belém: Secult, 2000.

\_\_\_\_\_. **Carnaval paraense**. Belém: Secult, 2006.

REIS FILHO, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerda e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

SANDRONI, Carlos. “Adeus a MPB”. In: EISENBERG, José; Cavalcante, Berenice e Starling, Heloisa. **Decantando a Republica: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 23-35.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é Literatura?** São Paulo: Editora Ática, 1993.

WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez. In: **Sem receita**. São Paulo: Publifolha, 2004.