

**“Por dentro do seu quintal”:
ainda sobre o “regional” e o “regionalismo” na música popular brasileira**

CLEODIR DA CONCEIÇÃO MORAES*

No dia 15 de novembro de 1977, o jornal *O Liberal* veio às ruas em um formato especial, em comemoração a passagem dos seus trinta e um anos de fundação. Diversos assuntos relativos ao “progresso” econômico, político, social e cultural da cidade de Belém e do Estado do Pará foram abordados. No 5º caderno, dedicado à música popular, um questionamento geral serviu de fio condutor do conjunto, estampado na primeira página: passados exatos dez anos do I Festival de Música Paraense, realizado em Belém, “EXISTE MÚSICA POPULAR PARAENSE?”. Artistas, da “velha” e da “nova” geração foram convidados a registrarem as suas impressões sobre vários aspectos da cena musical do Estado. Os compositores Paulo André Barata, Simão Jatene, José Maria de Vilar Ferreira e Edyr Proença, entre os “velhos”, e Carlos Henry, Antônio Carlos Maranhão, Alfredo Reis e Kzan Gama, entre os “novos”, foram os nomes que se destacaram, os quais falaram sobre temas diversos, como suas trajetórias artísticas, suas preferências musicais e as nuances dos processos de produção, de circulação e de recepção musical no Pará, particularmente na cidade de Belém, além, é claro, de opinarem acerca da questão levantada pelo jornal.

A matéria veio à reboque do grande sucesso alcançado pela jovem cantora Fafá de Belém, no final dos anos setenta. O reconhecimento nacional e a presença de canções dos compositores paraenses Ruy Barata, Paulo André Barata e Waldemar Henrique no repertório dos seus dois primeiros álbuns (*Tamba-Tajá*¹ e *Águas*²) encheram de orgulho e de otimismo a crítica e parte dos músicos locais. Fafá de Belém, laureava o jornal, “foi a brecha que se abriu na difícil indústria fonográfica nacional”. Com ela o Brasil

* Professor da Escola de Aplicação da Universidade Federal do Pará (UFPA), doutorando em História Social na Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

¹ Lançado Phonogram, em 1976, trazia músicas dos compositores paraenses Waldemar Henrique (*Tamba-Taja*) e Ruy Barata e Paulo André Barata (*Indauê Tupã* e *Esse Rio é Minha Rua*).

² Editado pela Philips, em 1977, trazia faixas assinadas por Ruy Barata e Paulo André (*Foi Assim* e *Pauapixuna*).

passava a conhecer “uma nova visão musical: a visão amazônica”.³ Teria ela sido, assim, a responsável pela incorporação da temática e da estética amazônicas à música popular brasileira, expressas no ritmo sincopado do carimbó, na beleza dos rios e da exuberante floresta, no lendário do caboclo ribeirinho, aspectos marcantes da cultura local, além da introdução de novos instrumentos musicais (o curimbó⁴ e o “pau-de-chuva”⁵, por exemplo) e da própria sonoridade característica da maneira de falar do paraense, emitindo o “S chiado” (SILVA, 2008: 2). Naquele momento, enfim, para os articulistas do jornal, havia chegada a hora da música popular produzida no Estado e, pelo tom do discurso, eles já pareciam saber a resposta – positiva – à questão impressa na primeira página do encarte.

Na verdade, saber se havia ou não uma música popular paraense era um elemento a mais no conjunto de reportagens especiais daquela edição, a confirmar as potencialidades da região Amazônia e o processo de sua integração no cenário sócio-econômico e cultural do país vivenciado naquele momento. Assim, a evidência nacional conquistada pela música de “visão amazônica”, em parte fruto do sucesso midiático de Fafá de Belém, era a chave para a integração cultural da região, projeto que deveria ser abraçado por todos, “público e artistas”, “cientistas sociais, políticos, estudantes, donas-de-casa, pais de família, universitários, professores, amigos, inimigos, todos”⁶ para que a música local conquistasse o “lugar que merece”⁷ no cenário musical brasileiro. Visava a formação de um “movimento musical paraense”, a exemplo do que ocorrera com o grupo dos “mineiros”, dos “baianos e dos “cearenses” – o que, na prática, não se concretizou.

Um dos principais obstáculos a ser enfrentado por eles, na perspectiva de alguns compositores, era a indiferença de grande parcela do público e dos promotores culturais em relação às músicas por eles produzidas. Isso seria a razão, a visão do músico Antônio Carlos Maranhão, da fuga de bons músicos paraenses para os “centros

³ “Fafá”. *O Liberal*, Belém, 15/11/1977, 5º Caderno (Música Popular), p. 24.

⁴ Tipo de tambor de madeira oca, em formato cilíndrico, vedado em uma das extremidades com couro de animal.

⁵ Espécie de bastão oco de madeira, vedado nas extremidades, recheado de grãos, que, quando em movimento, imitam o som da chuva.

⁶ “A sorte está lançada”. *O Liberal*, Belém, 15/11/1977, 5º Caderno (Música Popular), p. 4.

⁷ Idem.

monopolizadores (Rio e São Paulo)”, como Waldemar Henrique, Paulo André Barata, Billy Blanco e entre outros, pois não conseguiram o “reconhecimento do seu valor dentro da sua própria terra”⁸. Para Paulo André Barata, um dos que migraram, a indiferença não era só do público, mas também de muitos músicos, pois, segundo ele mesmo declarou, antes de ter suas músicas gravadas por Fafá de Belém, sentia “até vergonha”⁹ de mostrar suas composições para algum possível intérprete. Carlos Henry, por sua vez, criticou a atitude do público e dos meios de difusão musical no Estado ao afirmar que a música que se cantava no Pará ainda era aquela “‘gentilmente’ empurrada do sudeste” para “os ouvidos ávidos do povo paraense”. Acreditava que, para a consolidação da música feita no Pará, era preciso “vibrar o tímpano dessa gente com música feita por gente que anda por dentro de seu quintal”¹⁰.

Esse era um problema real vivido por parcela significativa dos compositores populares paraenses no final da década de 1970, algo que se converte, também, em um problema teórico relevante para quem se propõe investigar o processo de definição da música popular feita no norte do país nesse período. Trata-se de um processo entrecortado por tensões e conflitos latentes ou declarados de diversas ordens (“tradicional” x “moderno”, “erudito” x “popular”, “arte engajada” x “mercado de bens culturais”, “nacional” x “regional” etc.) e de envolver um sem-número de sujeitos sociais (estudantes, artistas, intelectuais, donos de distribuidoras de discos, de emissoras de TV e de Rádio e promotores das políticas culturais do Estado) pouco conhecido pela historiografia brasileira.

Decerto que, pela complexidade e extensão do problema, não caberia neste momento abordar mais detidamente os diversos aspectos que o envolveram, como a formação musical dos compositores paraenses, de suas experiências no campo musical, das filiações partidárias ou ideológicas, da relação com a indústria cultural, os instrumentos utilizados, suas escutas musicais, as relações com o público local etc. Para efeito desta análise, optou-se por direcionar o foco à discussão teórica em torno das noções de “música regionalista” e “música regional”, com as quais são frequentemente identificadas as produções musicais de artistas que desenvolveram seu trabalho em

⁸ “Maranhão”. *O Liberal*, Belém, 15/11/1977, 5º Caderno (Música Popular), p. 14.

⁹ *O Liberal*, Belém, 15/11/1977, 5º Caderno (Música Popular), p. 1.

¹⁰ Idem.

idades vistas como “periféricas” no cenário político e econômico do país – termo fartamente utilizado nos debates sobre os desequilíbrios regionais brasileiros. O objetivo é problematizar tais categorias, à luz da experiência prática de compositores paraenses, evidenciadas em fontes fonográficas e impressas, no final da década de 1970.

Uma primeira dificuldade teórica que acompanha qualquer investigação sobre o tema está na própria definição do que se entende por “música regionalista” ou por “música regional”. Em relação à primeira categoria, a historiadora Maria Amélia Garcia de Alencar (2004: nota 4, grifos no original) assim se refere:

Chamamos música regionalista a produção de compositores contemporâneos, que, tendo origem social na classe média e, em geral, formação universitária, buscam no mundo rural sua fonte de inspiração, preservando elementos da cultura musical tradicional e incorporando novos paradigmas introduzidos com a MPB nos anos 60. Esses compositores já foram chamados de novos caipiras, neo caipiras, sertanejos chics e nós preferimos caipiras ilustrados.

Ou ainda (Alencar: 2009: 10 e 11):

Um subgênero da MPB (Música Popular Brasileira), que se distingue da música caipira ou sertaneja de raiz – com a qual tem alguns pontos de contato – e do sertanejo pop ou romântico, que dela se distancia (...) ancorada em raízes tradicionais, busca ser moderna, ou seja, dialogar com as correntes culturais de seu tempo, para tanto atualizando temáticas e formas de criação e interpretação musicais.

A canção *Romaria*, de Renato Teixeira, gravada por Elis Regina, em 1977, é, na análise de Maria Amélia de Alencar, um exemplo típico de música regionalista, não só porque resgata um tema recorrente da “cultura tradicional ou ‘caipira’” - a religiosidade popular -, como, ao mesmo tempo, incorpora diversos elementos das inovações técnicas e estéticas na canção popular brasileira de então: *performance*, instrumentos, melodia, harmonia, temática.

O canto contido, quase em forma de oração, da cantora Elis Regina – a mesma de tantos arroubos performáticos do programa *O Fino da Bossa*, apresentado junto com Jair Rodrigues, pela TV Record, no final da década de 1960 – é acompanhado por um arranjo no qual se ouvem sons de sinos de igreja e um coro de vozes masculinas, para criar uma atmosfera intimista, de respeito e resignação do “caipira” diante da imagem de Nossa Senhora de Aparecida, estabelecendo, assim, uma estreita sintonia entre letra e melodia. Algo verificado de forma mais expressiva no refrão da canção (*Sou caipira, Pirapora Nossa / Senhora de Aparecida / Ilumina a mina escura e funda o trem da*

minha vida), no qual, o “eu-poético” dirige-se à virgem padroeira em tom coloquial, mas por meio de uma linguagem culta, sem rebuscamentos e direta, em busca de auxílio divino. Com isso, o compositor, esforçando-se para evitar caricaturas apressadas e indesejadas da representação do “caipira”, visava realizar a atualização da canção popular, por meio de uma linguagem musical e poética capazes de garantir a assimilação do “espírito da música da cultura caipira” e sua projeção de “forma contemporânea” para o Brasil (Alencar, 2009: 11).

Tomando a experiência musical goiana como objeto de investigação, Maria Amélia de Alencar chegou à conclusão de que a “música regionalista” ali produzida incorporou e atualizou a tradição romântica há muito enraizada na cultura brasileira – caracterizada pela idealização de um passado glorioso e nostálgico em contraposição a um presente desalentador (o que expressava o caráter político da tradição) e pela mitificação da natureza e do homem do campo. Imagens constantemente acionadas em canções, como *Noites Goianas*, de Joaquim Bonifácio e Joaquim Santana, que data do início do século XX (*tão meigas, tão claras, tão belas, tão puras / por certo não há! / são noites de trovas, de beijos, de juras / as noites de cá*), *Araguaia*, de Rinaldo Barra, gravada por Fafá de Belém, em 1976 (*meu Araguaia / suas areias cobriram meus pés / seu encanto fez do pranto / um acalanto pra nós dois*) e *Saudade Brejeira*, de José Eduardo Moraes e Nars Chaul, de 1983 (*que saudade do meu alazão / do berrante imitando trovão / da boiada debaixo do sol / nos caminhos gerais do sertão (...) o meu peito goiano é assim / de saudade brejeira sem fim / quando gosta ele diz que trem bão / quando canta a viola é paixão*). (Alencar, 2010: 200, 201, 205 e 207).

Uma solução de continuidade **da** tradição parece atravessar momentos diversos da história musical goiana que, iniciada com o romantismo do século XIX, passando pelos modernistas da década de 1920, ao retomarem a temática da identidade nacional fundada na cultura do interior, e pelos compositores das décadas de 1960 e 1970, no interior dos debates em torno da modernização da música popular brasileira, chegando até aos dias de hoje. Portanto, concluía Maria Amélia de Alencar (2010: 198, grifo meu), uma “**mesma tradição**, originária do século XIX, parece se impor na produção musical goiana do século XX”.

Tony Leão da Costa (2008: 2, nota 4), por sua vez, utiliza a categoria “música regional” para se referir à canção popular produzida no norte do país, entendendo-a como:

[O] conjunto de produções musicais que de alguma forma são identificados, tanto por quem as produz como por quem as consome, como música amazônica ou música da Amazônia, música do Pará ou paraense, música local ou regional, ou alguma outra denominação parecida.

A hesitação quanto à definição do termo aponta para uma das principais dificuldades enfrentadas pelo historiador na busca de uma abordagem mais apropriada do universo cultural tão múltiplo e diversificado e que melhor se aproxime dos sentidos e dos significados atribuídos pelos próprios sujeitos do processo histórico vivido. Ainda assim, o termo “música regional” é frequentemente utilizado por esse historiador, para identificar, indistintamente, boa parte da produção musical feita no Pará, nas décadas de 1960 e 1970.

A ênfase no papel de “mediador cultural” atribuída à Ruy Barata, um poeta e político reconhecido e admirado por muitos jovens compositores, parece ser o vetor que o conduz a essa definição. Para Ruy Barata, o regionalismo musical ganhava contornos políticos específicos, na medida em que, para ele, “a chamada letra regional é sempre uma letra política”, pois se recusa aceitar imposições externas, em geral “opressoras”.

Subjacente às categorias “música regionalista” e “música regional”, há, a meu ver, um deslocamento temporal e espacial e a fixação de territórios definidos *a priori* na história cultural do país, dentro da lógica da distribuição político-administrativa e econômica. A primeira delas sugere uma divisão do país em duas grandes regiões (o *sertão* e o *litoral*), diferentes e distantes entre si, geográfica, econômica e culturalmente, em razão do processo desigual de colonização do vasto território brasileiro e do grau de desenvolvimento econômico e tecnológico apresentado por cada uma delas. Isso implica uma concepção bipartida da história social e cultural do Brasil, que serve de termômetro para medir o grau de “atraso” ou de “progresso”, de “subdesenvolvimento” ou de “desenvolvimento” – ou outros binômios do gênero –, com as quais se mensura, comparativamente, as experiências culturais brasileiras.

Um exemplo melhor acabado dessa concepção é a noção de “dois Brasis”, apresentada pelo sociólogo Jacques Lambert. Em síntese, teríamos, de uma lado, um Brasil “imóvel”, “arcaico”, “subdesenvolvido”, ainda “não civilizado” e marcado por uma cultura mestiça de predominância negro-indígena, facilmente encontrado nas áreas

rurais, e, do outro lado, um Brasil dinâmico e em constante transformação, “desenvolvido” e “civilizado”, no qual se sobressaía a presença do imigrante europeu, encontrado mais precisamente nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Brasis que apresentam “ritmos de evolução” diferentes e diametralmente distantes, separados, na verdade, por “séculos”, ainda que, no conjunto, estivessem “unidos pelo mesmo sentimento nacional e por muitos valores comuns” e, assim, constituíssem “duas épocas de uma mesma civilização” brasileira. (Lambert, 1969: 103).

No seu estudo sobre a “cultura caipira”, Antônio Cândido, verificou que ela se espraiou, a partir de São Paulo, com as ações dos bandeirantes, para diversas localidades do centro-sul brasileiro, formando um “lençol de cultura caipira”, que se estende para os Estados de Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso, com algumas variações locais. No geral, uma cultura marcada pelo isolamento, pelas filiações familiares e de vizinhanças, pelo uso da terra para satisfazer níveis mínimos de existência e que tende a entrar em colapso diante do processo acelerado de urbanização, uma vez que ela “não foi feita para o progresso: a sua mudança é o seu fim, porque está baseada em tipos tão precários de ajustamento ecológico e social, que a alteração destes provoca a derrocada das formas de cultura por eles condicionada” (Candido, 1982: 79 e 82).

Exemplos dessa forma de entendimento do Brasil se multiplicaram ao longo do século XX, alentando debates acirrados em torno da identidade cultural, nacional ou regional, sob o manto – ou da colcha de retalhos – do “nacional-popular”. Devido seu ritmo mais lento de transformação, em comparação aos centros urbanos, na área rural e na periferia das cidades mais economicamente desenvolvidas do país seriam buscadas as raízes de nossa brasilidade, de um “Brasil profundo”, ainda não invadido pelas diversas formas de “estrangeirismos”. Uma perspectiva economicista da história nacional que, como demonstrou Arnaldo Contier (1998:20), traduzia-se, no campo musical, na mitificação do “morro” – “favela + miséria + periferia dos grandes centros urbanos industrializados” – e do “sertão” – “populações famintas, manipuladas pelo imaginário conservador, o messianismo religioso - catolicismo + culturas afro-brasileiras - e o mandonismo político local – coronelismo” -, como os dois “*novos lugares* da memória” nacional.

No caso da categoria “música regional”, ela aponta para um conjunto bastante amplo de possibilidades musicais, que têm em comum a apresentação de especificidades culturais, sociais e ecológicas de uma região definida, física e politicamente, no corpo da federação brasileira. Partindo dessa referência geopolítica, Tony Leão observa que na Amazônia constituiu-se uma tradição literária e musical que teria sua base de sustentação na “cultura cabocla e no carimbó”. Uma “tradição regional” que remonta ao século XIX, mantendo uma “linhagem mais efetiva filiada aos debates travados pelo modernismo paraense”, nas décadas de 1920 e 1930, da qual os compositores da segunda metade do século XX seriam herdeiros diretos, mediados pela militância musical de Waldemar Henrique ou, em especial, de Ruy Barata. Isso explicaria, por exemplo, a atitude “folclorista” e “etnográfica” do poeta Ruy Barata e seu filho, o compositor Paulo André Barata, ao realizarem pesquisas nas regiões do Xingu e do Salgado – zona litorânea, banhada pelo Atlântico, localizada na região nordeste do Pará –, com o objetivo de saber se existia “uma música popular genuinamente paraense” (Costa, 2010: 73). Teriam encontrado a resposta positiva para essa indagação no ritmo sincopado do carimbó.

Ainda que a noção de “música regional” apresente algum valor analítico e político, como sugere o posicionamento de Ruy Barata, ela, a meu ver, carrega alguns problemas para a abordagem do complexo e tenso processo de formação da música popular no norte do país – ou em regiões tidas como “periféricas”. Identificar elementos do um passado próximo ou remoto nas canções populares produzidas em Belém – ou em Goiânia –, é apenas uma parte da difícil tarefa de compreensão história desse período, sem a qual não poderíamos alcançar os sentidos ou os significados atribuídos pelos compositores a sua arte no presente por eles vivido, ainda que eles não sejam o único a fazê-lo.

Se Ruy Barata manteve sua posição política na defesa de uma dada concepção do caráter “regional” de suas canções e poemas, isso não quer dizer que todos que ele teria “influenciado” tivessem assumido essa mesma postura, inclusive o seu próprio filho, Paulo André Barata.

Aliás, alguns artistas viam na idéia “música regional” um reducionismo problemático. José Maria de Vilar Ferreira, um dos representantes da “velha” geração,

estava de acordo com a necessidade de uma “tomada de posição” dos músicos paraenses diante do momento da música popular feita em Belém no final da década de 1970, não que isso representasse um “voltar a fazer música regional”, e sim uma tomada de posição em relação a “tudo o que esteja em volta, uma temática política”,¹¹ uma vez que os problemas enfrentados pelos homens e mulheres que vivem na Amazônia assemelhavam-se às muitas dificuldades vivenciadas por milhares de pessoas Brasil a fora. Paulo André Barata ironizou a atitude de alguns novos compositores ao lhe apresentarem letras que, por exemplo, falavam sobre a lenda da “Matintaperera”, o que nada tinha a ver com o que ele e Vilar estavam fazendo - “eu faço música sem pensar em criar alguma coisa amazônica”.¹² Carlos Henry, um dos “novos”, acreditava ser “muito difícil definir alguma coisa, uma linha de composição”, porque suas canções, como ele própria afirmava, fugiam “muito dos regionalistas”, na medida em que abordavam “temas nacionais, mais urbanos do que amazônicos”.¹³

As implicações culturais e políticas desse debate ainda não foram suficientemente investigadas ou compreendidas. Ao que tudo indica, ser ou não ser “regional” era, então, um debate em aberto, ainda sem uma solução clara para os músicos que participaram do processo histórico real de definição da música popular produzida no Pará, na década de 1970. O simples fato de recorrerem às temáticas, aos ritmos ou às cenas cotidianas característicos da região amazônica não fazia desses compositores “regionais”. Eles próprios não estavam interessados em assumir um rótulo específico, de tal sorte que hesitavam em enquadrar suas criações musicais em algum conceito mais bem elaborado. Enquanto alguns falavam em “música popular paraense”, outros preferiam referir-se a ela como “música popular brasileira feita no Pará”.¹⁴

É evidente que qualquer categoria analítica – algo arbitrário por excelência – esteja sujeita a falhas, a generalizações e a incompletudes, contudo é sempre difícil descartá-la por completo. Não estou, portanto, interessado aqui em negar ou contrapor os termos “regional” e “regionalista” um outro pretensamente mais apropriado. Não é esse o caso. Seria prematuro, ou no mínimo leviano, da minha parte em relação aos

¹¹ “Vilar”. *O Liberal*, Belém, 15/11/1977, 5º Caderno (Música Popular), p. 8.

¹² *Idem*.

¹³ “Carlos Henry”. *O Liberal*, Belém, 15/11/1977, 5º Caderno (Música Popular), p. 10.

¹⁴ *Idem*.

trabalhos analisados. Tenho em mente pretensão bem mais modesta, qual seja, a de levantar alguns problemas em relação às definições aqui analisadas.

Há, ao que parece, uma formulação prévia daquilo que seria conhecido como MPB, com todo o seu complexo de ritmos, estilos, gêneros, temáticas e performances consagradas nacionalmente pela indústria fonográfica, eleitos como os mais representativos da nossa brasilidade em termos musicais, de acordo com exigências ideológicas, estéticas e mercadológicas. Aliás, este parece ser o mote das distinções feitas entre o que é ou não nacional, e o que é ou não regional. As canções de Edu Lobo, por exemplo, tematizavam, em geral, o sertanejo ou o pescador, incorporando temáticas e ritmos inspirados no folclore e na “cultura popular” nordestina, a partir de um olhar que se diferenciava dos “românticos” ou, em parte, dos “modernistas” de outrora, na medida em que procura desfazer alguns mitos por eles criados, atribuindo-lhes novos significados:

Reza, Aleluia, Upa Neguinho, Cinco crianças, Borandá, Arrastão, Ponteio representam canções de Edu Lobo que procuravam, de um lado, negar ou deglutir o chamado romantismo regionalista-ufanista presente no Luar do Sertão de Catulo da Paixão Cearense, e, de outro, denunciar ou desmitificar mitos arraigados no imaginário das populações rurais ou dos despossuídos das grandes cidades (Contier, 1998: 32, grifo no original).

Em *Borandá*, depois de expressar um certo estranhamento do músico diante da forte religiosidade popular no sertão brasileiro, um posicionamento que beirava a descrença e a ironia (*já fiz mais de mil promessas / Rezei tanta oração / Deve ser que eu rezo baixo / Pois meu Deus não ouve não*), o compositor buscava denunciar a realidade de miséria e de opressão vivenciada por essa população sertaneja, poeticamente representada pela imagem do retirante nordestino. O próprio título da canção faz alusão à experiência itinerante a que essa parcela da população brasileira fora obrigada a viver, sempre em fuga da seca ou dramaticamente expropriada de suas terras, resultado da crescente concentração fundiária e do descaso governamental em relação a essa existência sofrida. *Borandá*, uma corruptela da frase “vamos embora andar”, que derivou em “vambora andá” e, finalmente, “borandá”, trás as marcas dessa vivência itinerante. O sentido político da canção evidencia-se na tentativa de promover a desmistificação da religiosidade popular nordestina, vista como um “entrave”, um grande “obstáculo” à conscientização política do homem do campo, que, como um véu ideológico, impediria esse homem tomar consciência da realidade em que vivia. Era,

portanto, necessidade atacar, negar, denunciar essa realidade para os fins políticos impressos na canção, na busca das transformações sociais desejadas pelos movimentos de esquerda de então, dos quais Edu Lobo se filiava.

Músicos como Edu Lobo, identificados com a canção engajada, fizeram uso frequente da temática rural em suas composições, como quem buscasse a “essência” do que era verdadeiramente nacional numa região simbólica: o *sertão*. O nordeste era com frequência tido como o seu sinônimo, local onde poderia ser encontrado o Brasil “verdadeiro”, porque não “contaminado” pelos vícios da sociedade de consumo capitalista urbana e cosmopolita. Por essa via, o baião, o frevo, o bumba-meu-boi, os ritmos e instrumentos do folclore nordestino inspiraram diversas canções daquele músico. E ninguém duvida que Edu Lobo estivesse, com isso, fazendo “musica popular brasileira” e não “regional”. Suas composições não são, em geral, associadas a algum “subgênero” da MPB, mesmo sendo um compositor de classe média, com “formação universitária” e que buscava “no mundo rural sua fonte de inspiração, preservando elementos da cultura musical tradicional e incorporando novos paradigmas introduzidos com a MPB” (Alencar, 2004:4), aspectos acionado por Maria Amélia de Alencar na sua definição da composição “regionalista”. A visibilidade conquistada pela difusão midiática de suas composições, a receptividade do público jovem universitário dos centros hegemônicos (Rio de Janeiro e São Paulo), sem falar em seu incontestável talento musical, conferiram-lhe o *status* de músico “nacional”, algo facilmente assimilado pela historiografia.

Interessante é perceber que a Amazônia, assim como outras áreas do imenso território brasileiro, como as regiões sul e centro-oeste, que corresponde a imensa porção desse *sertão*, passou ao largo das preocupações musicais e políticas dos músicos brasileiros consagrados pela indústria fonográfica. Os motivos dessa invisibilidade não foram ainda suficientemente investigados. Ao que parece, no caso da Amazônia, ela guardava – e talvez ainda guarde – um lugar específico no imaginário nacional, que a ela atribuía outra ordem de mitos: terra distante, isolada, bárbara, incivilizada, exótica, marcada por um forte “vazio demográfico”, na qual a natureza suplantava ao homem. Dificilmente era o local do “Brasil profundo”, lugar da brasilidade perdida e sim uma terra ainda a ser explorada, econômica e culturalmente. Os compositores paraenses, a meu ver, demonstraram um apurado “senso de realidade” da situação da região no

cenário econômico e cultural brasileiro naquele momento e, a seu modo, posicionaram-se diante dela.

Nesse particular, a interpretação de Raymond Williams (1979:113) sobre o conceito de hegemonia – tomado como “um sistema vivido de significados e valores (constitutivo e constituidor) que, ao serem experimentados como práticas, parecem confirmar-se reciprocamente” – vem ao encontro da problematização feita aqui, e nos ajuda a entender o conteúdo ideológico que subjaz das palavras “regional” e “regionalista” naquele período e lugar específicos, na medida em que, no campo musical, elas estiveram quase sempre associada a um “outro”, estranho, distante, encontrado fora dos “centros” mais economicamente dinâmicos e sem maior penetração na nascente indústria cultural do país.

A idéia de que a música “regionalista” ou “regional” apresenta, respectivamente, “uma mesma tradição” ou uma “linhagem” herdeira da tradição romântica de idealização do *sertão* também deve ser repensada, a partir do momento em que a tradição “é sempre mais do que um seguimento inerte historizado” (Williams, 1979), na verdade, é o meio prático de incorporação mais poderoso operando por meio de um processo seletivo, de escolhas de um passado “modelador” feito por sujeitos sociais num tempo presente, marcado por conflitos e pressões de diversas ordens.

É necessário, portanto, ir além da descrição de elementos de uma dada tradição “regional” para a configuração do caráter de uma criação artística, e musical, em particular. Diante da complexidade do processo histórico analisado, a investigação do sentido prático da apropriação, da interpretação e da seleção do passado por quem a realiza no presente vivido é um meio possível de aprofundar essa questão, possibilitando, assim, vasculhar os meandros das relações de força sociais nas quais estavam inseridas as experiências musicais dos compositores paraenses, goianos ou de outras cidades do *sertão*. Não que constituíssem realidades isoladas entre si ou em relação às cidades mais economicamente desenvolvidos do país, e sim por apresentarem algumas particularidades sociais, culturais e históricas ajudam a compreender o universo diversificado da cultura brasileira.

Mesmo canções tidas à primeira vista como “regionais”, podiam carregar sentidos mais amplos de crítica social, ligados às experiências práticas dos

compositores, e extrapolar os limites estreitos de uma área geográfica do país, ainda que nela buscassem a sua fonte de inspiração.

Tomo como exemplo a canção *Amazon River*, que dá título ao segundo LP, de 1980, do compositor Paulo André Barata:

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.¹⁵

De tom suave, andamento lento, com destaque para o piano de João Donato, a marcar sua veia jazzística no compasso da canção, *Amazon River* é um exemplo de música popular urbana moderna. Em que pese a temática orbitar em torno de questões que envolvem a região Amazônica, a música se pretende um grito de repúdio a possível “internacionalização” da região representada pela presença cada vez mais sensível de fábricas e investimentos estrangeiros em seu território. Não se trata apenas da defesa dos interesses regionais ou de “uma negação profunda do “progresso”, que traria o “trágico” para a região (Silva, 2010: 71), e sim uma defesa da condição da região como possessão nacional. O próprio título da canção em língua inglesa, em substituição de seu nome em português, acentua uma ironia que serve como crítica a essa possibilidade histórica denunciada naquele momento pelo artista, para quem a predominância da indústria e do capital estrangeiro na região¹⁶ estava representada pela fábrica Jari

¹⁵Barata, Paulo André. *Amazon River*. São Paulo: Continental, 1980.

¹⁶ Nesse período, tramitava no Congresso Nacional uma Comissão Parlamentar de Inquérito, instalada em 1979, para apurar a “devastação da floresta amazônica e suas implicações”, que, segundo seu relatório, traduziu “a preocupação e a perplexidade nacionais diante da imensidade da tarefa de incorporação total e definitiva da Região Amazônica ao ecúmeno brasileiro, principalmente diante da magnitude planetária dos riscos e das oportunidades envolvidas no processo”. *Relatório da Comissão*

Celulose, segundo Paulo André, “a maior fábrica de celulose do mundo” que foi “totalmente rebocada do Japão”¹⁷ para a Amazônia. Uma ironia presente também na estrofe “Good by Mr Bill”, repetida várias vezes, com a ajuda de um coro, como querendo mostrar a insatisfação coletiva em relação a esse estado de coisas.

Ao jornalista Antônio Gonçalves Filho, da *Folha de São Paulo*, Paulo André Barata declarou, em 1980, que em seu LP *Amazon River* “não há lugar para regionalismos”. Segundo ele, a escolha de João Donato para a construção dos arranjos de suas composições não foi aleatória. Já o conhecia de outras ocasiões, desde quando tocavam juntos na noite carioca, como no Chico’s Bar, na Barra da Tijuca; uma parceria que desembocaria ainda no sucesso *Nasci Para Bailar*, gravado por Nara Leão, em LP homônimo.¹⁸ Talvez tivesse sido esse o motivo de Paulo André Barata ter deixado seu amigo bastante à vontade para compor, sem necessariamente se prender aos sons ou instrumentos regionais, que ensejasse qualquer investida no sentido de buscar as suas “raízes amazônicas”, afinal, ressaltou o compositor “os instrumentos indígenas podem ser adequadamente substituídos, por um sintetizador”.¹⁹ O uso de uma parafernália tecnológica e a liberdade de criação com que o disco foi produzido, num clima de uma “autêntica jam-session” com que se converteram as gravações em estúdio, em que os músicos tocavam “sem partitura”, de forma improvisada, reforçam a tentativa de Paulo André não ver seu trabalho rotulado de “amazônico”.

Algo já observado pelo historiador Vicente Salles (2007: 48), uma vez que Paulo André Barata, mesmo tendo seu pai, Ruy Barata como parceiro principal em suas composições e tivesse realizado pesquisas sobre assuntos, linguagens e temas da “música regional amazônica”, não gostava de ver suas músicas rotuladas de “trabalhos de amazônicos” ou com um “regionalismo de programa”. Em quase todas as suas aparições públicas em que se via questionado sobre sua música, ele sempre se colocou contrário a qualquer tentativa de etiquetagem de seu repertório, ainda que a crítica nacional, a exemplo do jornalista Tárík de Souza, tivesse lhe atribuído esse rótulo,

Parlamentar de Inquérito. Resolução nº 3, de 1979. Relator, Senador Aluísio da Costa Chaves. Senado Federal.

¹⁷ *Folha de São Paulo*. 22/03/1980. Ilustrada, p. 35.

¹⁸ *Folha de São Paulo*. 29/08/1982. Ilustrada, p. 57.

¹⁹ *Folha de São Paulo*. 22/03/1980. Ilustrada, p. 35.

quando, em um sugestivo artigo, intitulado “Outros Brasis”, publicado em janeiro de 1979, pela Revista *Veja*, apresentou o primeiro LP de Paulo André Barata, *Nativo*, e de compositores como o mineiro Tavinho Moura, e o maranhense Francisco Fuzetti Viveiros Filho, o Chico Maranhão, como uma retomada da linha evolutiva na música popular brasileira, agora em “seus múltiplos afluentes regionais”.²⁰

Portanto, se é como “regional” que a produção musical de Paulo André Barata ganha espaço no cenário musical brasileiro, a exemplo da interpretação foi por Tárík de Souza, a ela outros sentidos são atribuídos e que não podem ser ignorados na análise histórica. Para os articulistas do caderno especial editado em 1977, assumir o “regional” na canção popular produzida no Pará, tem um sentido positivo, ao representar a forma pela qual se processa a integração cultural da região no cenário musical nacional, uma integração já sentida nos níveis políticos e econômico. Para Paulo André Barata o “regional” assume o caráter de reducionismo limitador de sua criatividade. Dessa forma, parece-me algo precipitado definir a experiência musical desse compositor dentro dos moldes das categorias “música regional” ou “música regionalista” aqui analisadas, tendo em vista que, no caso paraense, o debate em torno da definição da música popular produzida “por dentro do seu quintal” mantinha-se em aberto no período estudado.

Bibliografia Consultada

Alencar, Maria Amélia Garcia de. “Tradição, memória e identidade na música goiana: da modinha á MPB”. In: Patriota, Rosângela e outros. **Olhares Sobre a História**. São Paulo: Hucitec, 2010, p. 197-211.

Alencar, Maria Amélia Garcia de. “História e Música: uma proposta teórico-metodológica para análise da música regionalista”. In: Lemes, Cláudia Graziela Ferreira e outros. **Historiar: interpretar objetos da cultura**. Uberlândia: Edufu, 2009, p. 9-35.

Alencar, Maria Amélia Garcia de. “Canção Regionalista em tempos de pós-modernidade”. Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular. PUC Rio de Janeiro, 2004. Disponível no site: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/actasautor3.htm>.

Cândido, Antônio. **Os Parceiros do Rio Bonito: estudos sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida**. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

²⁰ Souza, Tárík. “Dois Brasis”. *Revista Veja*. 3/01/1979, p. 78.

- 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.
- Costa, Tony Leão da. "Música, literatura e identidade amazônica no século XX: o caso do carimbó no Pará". **ArtCultura**, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 61-81, jan.-jun. 2010.
- Hall, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG/Brasília: UNESCO, 2003.
- Lambert, Jacques. **Os dois Brasis**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.
- Loureiro, João de Jesus Paes. **Equilíbrio inquieto: uma experiência de engajamento**. Campinas, SP: Dissertação de Mestrado, PUC/Campinas, 1984.
- Napolitano, Marcos. **Seguindo a Canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1960)**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2001.
- Silva, Edilson Mateus Costa da. "'Foi assim': múltiplas narrativas do audiovisual e a cultura amazônica". In: **Revista História, imagem e narrativas**, nº 7, ano 3, setembro/outubro/2008 (site: <http://www.historiaimagem.com.br>).
- Thompson, E. P. **Costumes em comum**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- Williams, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- Williams, Raymond. Base e superestrutura na teoria cultural marxista. In: **Revista USP**, São Paulo, nº 65, março/maio, 2005, p. 210-225.