

## **Festivais de música popular em Belém: diversão, arte e política no final dos anos 1960**

CLEODIR MORAES\*

O 1º Festival de Música Popular, em Belém, realizou-se em 14 de setembro de 1967, apenas sete meses após o primeiro encontro poético-musical d'*Os Menestréis*, com o público lotando as dependências do Ginásio Serra Freire, do Clube do Remo. A iniciativa partiu da Associação Camilo Montenegro Duarte, que congregava alunos da Faculdade de Direito, da UFPA, tendo à frente o acadêmico Rosenildo Franco como um dos seus principais articuladores. A promoção do festival fazia parte da programação de eventos promovidos pela associação com o objetivo de capitalizar os cofres da instituição visando bancar as despesas da festa de formatura desses alunos.

Cerca de 100 canções foram inscritas, dentre as quais 15 foram selecionadas para a grande final, e iriam passar pelo crivo de 15 jurados, entre eles Billy Blanco, presidente da mesa, Waldemar Henrique, Nivaldo Santiago, Gilberto Chaves, Pedro Galvão de Lima, Rosenildo Franco e Isidoro Alves. Os finalistas concorriam ao prêmio Uirapuru de Ouro, além de passagens aéreas, de ida e de volta, para o Rio de Janeiro, com a possibilidade de gravação de um compacto pela Companhia Brasileira de Discos.

Comparado ao festival de música popular da Record do mesmo ano, vemos que o festival de Belém se ressentiu da falta de muitos ingredientes mercadológicos,<sup>1</sup> principalmente em razão da inexistência de gravadoras que pudessem dinamizar a indústria fonográfica na cidade. Nem por isso ele deixou de ter sua importância comercial. Se, por um lado, o festival foi idealizado e organizado por estudantes de Direito, movidos por objetivos

---

\* Professor da Escola de Aplicação da Universidade Federal do Pará (UFPA), doutorando do PPGHIS da Universidade Federal de Uberlândia (UFU);

<sup>1</sup> Segundo Marcos Napolitano, as tensões em torno do festival da TV Record realizado em 1967, envolvendo questões como a escolha dos intérpretes das canções e a ordem de suas apresentações, “retiravam, paulatinamente, o caráter de esfera pública, onde se exercitava uma cultura de resistência, sobressaindo a sua faceta mais comercial” (NAPOLITANO, 2001:189).

específicos e imediatos, por outro lado, a apropriação que dele fez a indústria publicitária local fornecem indícios de que não se restringiu a um simples evento de estudantes.

Um dos principais patrocinadores do festival foi a Rádio Marajoara, filiada aos Diários Associados, empresa de Assis Chateaubriand, que, em Belém, também era proprietária do jornal *A Província do Pará* e da TV Marajoara. Os Diários Associados possuíam uma rede de rádios, jornais, revistas e emissoras de TV espalhadas por todo o país.<sup>2</sup>

A criação da Rádio Marajoara, em 1954, viera quebrar o monopólio da Rádio Clube do Pará, a PRC-5, até então, a única emissora existente em Belém. A Marajoara possuía um prédio no entorno da Praça Justo Chermont, localizado em frente à Igreja de Nossa Senhora de Nazaré, no centro da cidade, onde, além de um auditório com capacidade para cerca de 1000 pessoas, fora construído o Cassino Rancho Grande e o Teatro Marajoara. No auditório tinham lugar as promoções culturais da emissora, como os concursos musicais, os bailes carnavalescos e os programas nos quais se apresentavam o *cast* da Rádio Nacional e das emissoras filiadas à rede, como Dóris Monteiro, Yvon Curi, Ângela Maria, Nelson Gonçalves, Silvio Caldas. A rádio também promovia ações culturais que, por vezes, ganhavam as ruas e praças de Belém, com a realização de *shows*, durante o aniversário da emissora ou em datas festivas, como no carnaval, quando organizava uma concorrida “batalha de confetes”, nas festas juninas e no círio de Nossa Senhora de Nazaré, em outubro, quando aportavam em Belém milhares de visitantes.

Patrocinar um festival de música popular era um significativo investimento publicitário naquele momento, na medida em que proporcionava a oportunidade da rádio ampliar seu público ouvinte junto a uma parcela da juventude local. A Rádio Marajoara, tal como fizera a sua homônima do ramo televisivo com os festivais do Rio Janeiro e de São Paulo, garantiu a exclusividade de transmissão do festival de música popular de Belém, angariando os dividendos comerciais advindos da venda desse produto cultural. Não sem

---

<sup>2</sup> Em maio de 1968, a empresa comemorava o fato de ter pelo menos um órgão seu em cada estado brasileiro, depois do lançamento dos jornais *Diário da Serra*, em Mato Grosso, e *O Rio Branco*, no Acre, concretizando, assim, um grande sonho de Chateaubriand: “a consolidação da unidade espiritual do povo brasileiro”. *A Província do Pará*, Belém, 30 de maio de 1968, 3º Caderno, p. 5.

motivo, o evento foi bastante divulgado nos demais órgãos de comunicação filiados à rede a qual pertencia a Marajoara.

Nas páginas de *A Província do Pará* ele foi celebrado como a primeira grande manifestação pública do que de melhor se criava em Belém no campo musical. Segundo o responsável pela coluna “Crônica do Dia”, que dizia conhecer pessoalmente parte dos compositores participantes, o festival era um acontecimento que deveria ser “inscrito com letras de ouro na história da cultura, da inteligência, de nossa terra”<sup>3</sup> por reunir uma mocidade talentosa que viria encher de orgulho o “povo” do Pará. O jornal também convocava a juventude paraense, em pequenas notas diárias, a prestigiar o evento.<sup>4</sup>

As dependências do Ginásio Serra Freire ficaram inteiramente ocupadas. Na foto que estampa a matéria no dia seguinte se observa que os músicos e os jurados se posicionaram no centro da quadra de esportes, acompanhando a linha de demarcação que a medeia, cercados pelo público que tomava os espaços à frente das traves, dispostos em cadeiras, de lado a lado.

Também não faltou o “clima de festival”, pois, como lembrou Alfredo Oliveira, as torcidas “não paravam de manifestar as suas preferências através de exposição de faixas e cartazes, da algazarra de gritos e assobios” (OLIVEIRA, 2000: 295). Logo após a apresentação das músicas concorrentes,<sup>5</sup> Chico Buarque de Holanda, o ilustre convidado da noite, um jovem músico já consagrado pela crítica e pelo público nacional, fez o “público delirar” quando, acompanhado apenas de seu violão, interpretou “A banda”, canção com a qual se notabilizara após vencer o festival da TV Record, de 1966.

<sup>3</sup> *Idem*, 6 de setembro de 1967, 1º Caderno, p. 5.

<sup>4</sup> *Idem*, 13 de setembro de 1967, 2º Caderno, p. 3.

<sup>5</sup> De acordo com *A Província do Pará*, a ordem de apresentação foi a seguinte: “Canção de bem querer”, de Paulo André Barata e Ruy Barata, com Heliana Lima; “Tempo de amar”, de De Campos Ribeiro, com Cleodon Gondim; “Manhã de Primavera”, de Tânia Mara Botelho e Annamaria Barbosa Rodrigues, com Juarez Assunção; “Ave Maria no mar”, de Valmik Mendonça, com Elizabeth Lucena; “Cantiga do tema feliz”, de De Campos Ribeiro e Miguel Cohen, com Juarez Assunção; “Serenata para donzela”, de José Maria de Villar Ferreira, com Cleodon Gondim; “Chegada de amigo”, de José Maria de Vilar Ferreira, com; “Fim de carnaval”, de Paulo André Barata e João de Jesus Paes Loureiro, com Cleodon Gondim; “Das chuvas de Belém”, de Marily Velho, com Emanuel Ramalho; “Vale a pena sorrir”, de José Herbert Câmara; “Encontro com a paz”, de Eurídice Lobato e Luiz Dillon, com Luiz Olavo; “Canção morta de amor”, de Tânia Mara Botelho e João de Jesus Paes Loureiro, com Juarez Assunção; “Unificação”, de Simão Jatene e Dennys, com Cleodon Gondim; “Primavera 2000”, de José Maria de Vilar Ferreira, com Cleodon Gondim; e “Preamar”, de Paulo André Barata e Ruy Guilherme Barata, com Heliana Lima. *Idem*, 14 de setembro de 1967, 2º Caderno, p. 8.

# XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH  
PARÁ

A grande vencedora da noite foi “Fim de carnaval”, de Paulo André Barata e João de Jesus Paes Loureiro, ganhadora do troféu Uirapuru de Ouro, seguida de “Tempo de amar”, de De Campos Ribeiro, conquistando o troféu Uirapuru de Prata e “Preamar”, de Paulo André Barata e Ruy Barata, que recebeu o Troféu Uirapuru de Bronze. O júri ainda atribuiu “Menção Honrosa” à “Canção de bem querer”, de Paulo André e Ruy Barata.

Não houve registro fonográfico das composições defendidas nesse festival, o que, infelizmente, se repetirá em eventos do gênero que aconteceram na década de 1970. E, para completar, grande parte dos registros escritos das canções se perdeu no tempo e na memória dos seus criadores, restando-nos como lembrança daqueles tempos comentários críticos, memórias das pessoas neles envolvidas e algumas letras de música que foram publicadas em jornais.

A partir daí, pode-se perceber que as canções apresentadas incorporaram, no geral, críticas à realidade vivida e buscaram expressar-se utilizando como fonte referências a elementos da temática e da musicalidade características do folclore local. As primeiras experimentações de estilização do carimbó – manifestação cultural muito difundida na periferia de Belém, que engloba música, dança e uma vestimenta própria –, já se verificam nesse festival com a canção “Preamar”.

*Eu vi Mariá, eu vi  
Eu vi roncar no mar  
A barca suspendeu bandeira, Mariá  
Maré tá preamar  
Ó vento ligeiro proeiro  
Meu pai  
O peixe que vem  
pra outro já vai  
Já vai para outro que nem trabalhou  
Ó vento ligeiro  
Me conte primeiro  
Se Deus me deixou  
Aí, meu mano, meu mano  
Proa e vela no mar  
Se a morte não me quiser  
Eu volto pra Maria.*

Esse tipo de composição representava uma guinada na direção da cultura popular do estado, uma busca de maior originalidade na produção musical, sem perder de vista os

avanços estéticos e técnicos ocorridos no campo da música popular brasileira, desde pelo menos o advento da bossa nova, no final da década de 1950. Afinal, como argumentou o crítico musical Edgar Augusto, se em Belém tínhamos “muitos Chico’s Buarque’s, Geraldo’s Vandré’s”, referindo à existência de muitos *covers* desses artistas na cidade que se apresentavam nos bares e casas de espetáculos da cidade, estava na hora de se escutar algo que não fosse uma mera imitação, mas uma canção na qual o compositor local demonstrasse autonomia criativa, “falando da maneira dele” (COSTA, 2010: 37), ainda que seguisse a linha composicional dos músicos com que mais simpatizavam.

Sobre “Preamar”, Alfredo Oliveira salientou que a canção foi inspirada em uma carimbó que um servidor da UAP, conhecido pelo nome de Ramos, originário de Abaetetuba, costumava cantarolar naquela entidade. O refrão era o seguinte: “eu vi, Manué, eu vi/ Eu vi roncar no mar/ A barca suspendeu bandeira, Manué/ Maré tá preamar”. Paulo André alterou a letra, substituindo o “Manué”, por “Mariá”, “mudou o tom de maior para menor”, e Ruy Barata completou a parte poética da canção (OLIVEIRA, 2000: 359) Além disso, “Preamar” pode ser considerada como um dos primeiros resultados da busca do nacional-popular pelo cancionário local. Essa busca não se processou de forma aleatória, casual, e sim representou um esforço coletivo na procura daquilo que acreditavam existir de referências “genuinamente” paraenses, como se falava na época, para a produção musical.

Os jornais registraram a existência de um grupo de compositores e poetas que, “dentro de um ambiente de muita camaradagem, íntimo mesmo”, reunia-se todos os sábados pela manhã na residência de Ruy Barata para apresentarem e discutirem os resultados de suas pesquisas sobre música popular brasileira. Faziam parte desse grupo Ruy Barata, Paulo André Barata, João de Jesus Paes Loureiro, De Campos Ribeiro, José Maria Villar, Galdino Penna, Juarez Assunção, Guilherme Coutinho, Heliana Lima, Bilac Freire, Paulo Campbell, Jorgito Vale, entre outros, muitos dos quais assinaram composições inscritas no festival de música popular de Belém.

As referências daquilo que conheciam como as “raízes” musicais do “povo” paraense foram buscadas em cidades do interior do Estado, como Vigia, Abaetetuba, Curuçá, Marudá, Souré, Marapanim, onde o carimbó era ouvido e dançado nas festas populares, em

homenagem ao santo padroeiro, nas efemérides municipais, nas festas juninas ou nos “dançarás” dessas cidades. Paulo André Barata costumava sair na companhia de outros compositores, como João de Jesus Paes Loureiro e Galdino Penna, rumo a Marudá ou Marapanim, ciceroneado por José Maria Vilar, natural deste município, com um gravador portátil para registrar aspectos da musicalidade popular. Aí, segundo afirma, tomou “conhecimento do carimbó, quando ninguém falava em carimbó, ninguém ligava pro carimbó, ninguém fazia nada disso” (OLIVEIRA, 2000: 359).

O carimbó, na verdade, não era um ritmo desconhecido em Belém, como se pode depreender na declaração de Paulo André Barata. Ele já integrava o repertório festivo das comunidades pobres residentes nas áreas periféricas de Belém, onde o ritmo poderia ser ouvido animando os bailes populares, junto com outros gêneros nacionais (samba, forró, frevo) ou estrangeiros (jazz, merengue, rumba, bolero). Paulo André aludia ao fato de o carimbó não ter nenhuma inserção no universo da música popular apreciado pela juventude de classe média da qual ele próprio fazia parte. Para esse público, o carimbó tinha pouca ou nenhuma visibilidade, até porque perdurava certo preconceito em relação a ele, aos dançarinos, à indumentária, aos cantores e a todo o seu aparato expressivo. Numa palavra, ele era tido e havido como uma “música da roça, de bêbado, do pessoal da cana, do pessoal do barraco” (COSTA, 2010: 37).

A escolha do carimbó como referência para as composições de Paulo André Barata pode ser compreendida como uma atitude política que ajudava a demarcar o lugar de onde falava esse compositor no cenário musical de Belém. Como bem observou Carlos Sandroni, a música popular brasileira que se institucionalizada nesse período, funcionava como uma espécie de “senha de identificação político-cultural” (SANDRONI, 2004: 29) no meio artístico brasileiro. Afinar-se com essa proposta musical significava assumir, ao mesmo tempo, o compromisso de crítico em relação às questões sociais e políticas do país e o de pensador e formador de opinião cultural.

*O compositor popular passou a operar criticamente no processo de composição, fazendo uso da metalinguagem, da intertextualidade e de outros procedimentos que remetem a diversas formas de citação, como a paródia e o pastiche. E ao estender a atitude crítica para além dos aspectos formais da canção, o compositor popular tornou-se um pensador da cultura (NAVES, 2010: 21).*

Essa atitude política contribuía simultaneamente para demarcar as fronteiras culturais com as quais se procurava delimitar os pontos de distanciamento de outras formas de manifestação musical da juventude. Afinal, os compositores que adotavam uma atitude semelhante não estavam sozinhos na corrida para conquistar a preferência do público jovem em Belém.

Existiam diversos conjuntos de iê-iê-iê que costumavam se apresentar nas tertúlias, nos bailes realizados nos clubes frequentados por jovens de classe média da cidade, como a Assembleia Paraense, o Clube do Remo ou o Bancrévea. *Os Orientais, Os Hippies, Os Incas, The First, Os Nobres, Os Leobardos e As Musas* eram alguns desses conjuntos. Entre eles um dos mais badalados na imprensa local foi o *The Kings*, formado, à época, por Adelermo Júnior, Roberto Freitas, José Bernardo e João Moreira, estudantes do curso científico dos colégios Moderno, Nazaré, Carmo e Senac.

Em suas aparições, a contar pela foto de uma apresentação no programa de variedades “Pierre aos domingos”, na TV Marajoara, os integrantes do *The Kings* assumiam uma performance que os aproximava daquela adotada pelos *Beatles*, no início de sua carreira: formação instrumental composta de guitarra, violão, contrabaixo e bateria; vestimenta e corte de cabelo semelhantes, além dos dois vocalistas cantarem num só microfone, fazendo evoluções com seu instrumento de cordas.<sup>6</sup>

Os jovens compositores identificados com a música popular, por vezes, mal disfarçavam sua repulsa àquilo que consideravam uma mera imitação distorcida da banda inglesa pelos músicos do iê-iê-iê. Paulo André Barata até hoje não esconde a sua admiração pelos rapazes de Liverpool e relembra que, ouvir pela primeira vez o LP Sgt. Peppers, impressionou-se com a notável qualidade harmônica do disco, mesmo sendo produzido com recursos técnico limitados, em apenas quatro canais.<sup>7</sup> Nem por isso os compositores de Belém afinados com a canção popular aprovavam o caráter mimético e “alienado”, como se dizia na

---

<sup>6</sup> “The Kings” – O melhor conjunto jovem do Pará, vai gravar. *A Província do Pará*, Belém, 31 de janeiro de 1968, 2º Caderno, p. 3.

<sup>7</sup> Paulo André Barata, entrevista concedida ao autor.

época, da rebeldia dessa parcela da juventude paraense, vinculada ao iê-iê-iê, era o principal alvo das críticas dos compositores nacionalistas em Belém (OLIVEIRA, 2000: 303).

Opinião semelhante tinham Billy Blanco e Chico Buarque de Holanda. Para o primeiro – um compositor que, ao deixar Belém, alcançou êxito no Rio de Janeiro nos anos 1950, inclusive em parceria com Tom Jobim – o iê-iê-iê não passava de uma “dança da moda, passageira como todas as da sua espécie”, abrindo exceção apenas a Roberto Carlos, tido por ele como um “bom compositor”.<sup>8</sup> Quando questionado a respeito do que pensava sobre o iê-iê-iê, Chico Buarque respondeu simplesmente que não achava nada, porque acreditava que mais cedo ou mais tarde ele seria “superado e substituído por outro ritmo novo, de procedência alienígena”.<sup>9</sup>

Entre os compositores, jurados e plateia envolvidos com o festival paraense de música popular predominava a preferência pela forma de canção, evidentemente, que se afastava dos moldes da Jovem Guarda. Alguns sinais dessa preferência podem ser encontrados na própria escolha da marcha-rancho “Fim de carnaval”, de Paulo André Barata e João de Jesus Paes Loureiro, como vencedora do festival.

*Se quarta-feira chegar  
E nunca mais te encontrar  
Não vais pensando que o amor acabou  
Canta tua tristeza com cinzas  
Que tua saudade queimou...  
Crê  
Há sempre amor a se dar  
Mesmo se querem negar  
Mesmo se querem mentir  
Mesmo se querem impedir  
Que o amor seja amor...  
Num carnaval de igualdade e cor  
De tanta gente a sorrir,  
A se dar  
De tanto amor  
De tanto amar além da dor.  
Cobre de cinzas o olhar  
Para não chorar,  
Se quarta-feira chegar*

<sup>8</sup> “Para Billy Blanco e Chico Buarque, iê, iê, iê, é fase e samba vai resistindo bem”. *A Província do Pará*. Belém, 14 de setembro de 1967, 2º Caderno, p. 8.

<sup>9</sup> *Idem*.

*E eu não te encontrar.*<sup>10</sup>

A marcha-rancho, de andamento relativamente lento, anunciava o fim dos dias agitados de carnaval, tomado pelo eu-poético da canção como um tempo de liberdade, de igualdade, de “tanta gente a sorrir / a se dar / de tanto amor / de tanto amar além da dor”. Seguiu uma linha melódica que a aproximava de outra marcha-rancho muito conhecida do público consumidor de música popular brasileira – a “Marcha da quarta-feira de cinzas”, de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes. Paulo André declarou, certa vez, que, nesse caso, transformou em marcha-rancho uma valsa que havia criado para sua avó, já que não lhe restava muito tempo para atender a solicitação de seu pai, Ruy Barata, que lhe pedira para colocar melodia na letra de João de Jesus Paes Loureiro. Essa foi uma experiência diferente, porque, em regra, suas músicas é que, posteriormente, recebiam letra de seus parceiros. A escolha da marcha-rancho foi proposital, porque, além de casar com a forma poética da canção, levava em conta o sucesso obtido “Marcha da quarta-feira de cinzas”. Então ele pensou: se “colou pro Carlos Lyra vai colar pra mim” também.

Essa canção, em sua forma poética, apresentava uma crítica sutil ao presente vivido pelo autor, no qual dor e esperança se conjugavam (“canta tua tristeza com cinzas/ que tua saudade queimou”; “que o amor seja amor/ num carnaval de igualdade e cor”) em versos que, ao denunciarem o fim da liberdade simbólica – ou real –, em tempos de ditadura, convidavam o ouvinte a manter a fé na beleza do mundo e a esperança na mudança desse quadro de coisas, apesar de tudo: “crê/ há sempre amor a se dar/ mesmo se querem negar/ mesmo se querem mentir/ mesmo se querem impedir/ que o amor seja amor”. Logo a canção caiu no gosto do público que lotava as dependências do Ginásio Serra Freire, do Clube do Remo, em sua maioria estudantes universitários e secundaristas. De acordo com Alfredo Oliveira, ex-militante do PCB no Pará, “a marcha-rancho foi repetida debaixo de aplausos, pelo cantor Cleodon Gondim” (OLIVERIA, 2000: 205-296)

O primeiro festival de música popular veio, de fato, agitar a vida cultural da juventude belenense. Depois dele, tornou-se frequente a realização de concursos ou festivais de música nas tertúlias programadas para o Bosque Rodrigues Alves ou nos clubes da cidade,

---

<sup>10</sup> “As melhores do festival paraense”. *A Província do Pará*, Belém, 17 de set. de 1967, 4º Caderno, p. 5.

inclusive emprestando o seu modelo organizacional para festivais de “música jovem”, como eram chamadas as músicas sintonizadas, de alguma maneira, com o rock e o iê-iê-iê.<sup>11</sup>

Por outro lado, o festival despertou a necessidade de melhor organização dos compositores paraenses, que em 1968 criaram a APCLI (Associação Paraense de Compositores, Letristas e Intérpretes), por iniciativa de Ruy Barata e do grupo de músicos e poetas que frequentavam a sua residência. De imediato a APCLI iria providenciar a preparação de um festival de música popular, que, no entanto, não se concretizou. A falta de apoio financeiro e a inexperiência administrativa dos dirigentes da entidade acabaram contribuindo para isso.

Em julho de 1968, os compositores Carlos Renato Montes Almeida, o Dennys, e José Maria de Vilar Ferreira, compareceram à redação do jornal *A Província do Pará* a fim de divulgarem o festival de música popular em fase de organização pela nova associação. Era o I Encante da Canção do Norte (I Encante), que visava promover um grande festival com a participação de representantes de todos os estados que compunham a Amazônia Legal. E, efetivamente, chegaram vieram inscrições de Goiás, Acre, Maranhão e outros estados.

O regulamento do I Encante estabelecia regras claras sobre o tipo de composição que seria aceita para concorrer ao prêmio de NCr\$ 8.000,00, a ser ofertado aos autores da canção vencedora. Poderiam participar do evento composições que se expressassem por meio de quaisquer das “variantes de ritmos genuinamente brasileiros ou quaisquer combinações entre eles”, sendo totalmente rejeitadas aquelas que, “embora conhecidas na música popular brasileira, contribuam para descaracterizar os ritmos nacionais”.<sup>12</sup> O nacionalismo musical era reforçado, deixando de lado canções que fugissem desse entendimento de música popular, inclusive, aquelas de tendência tropicalista, que estariam entre as que descaracterizariam a tradição musical do país.

Talvez estivesse aí uma resposta ao que ocorrera no I Festival de Música Popular da Amazônia, realizado em abril daquele ano, no ginásio do Clube do Remo, no encerramento do

---

<sup>11</sup> *A Província do Pará*. Belém, 4 e 5 de fevereiro de 1968. 2º Caderno, p. 1.

<sup>12</sup> *Idem*. 24 de setembro de 1968, 1º Caderno, p. 3.

Seminário Amazônico, patrocinado pela Casa da Juventude (Caju). Nele não havia restrição alguma quanto à forma de canção a ser aceita. Uma canção de feição tropicalista saiu-se vitoriosa: “Equatorial”, de Avelino do Vale e Maria Lúcia Martins, a Lulucha.

*Cada quadrado da rede  
Um ano de lero-lero  
Sobre vela vale verde  
Eldorado amarelo  
Salve, salve o visitante  
Da cidade flutuante  
José não come verdura  
Revolução da cultura  
Muita terra pouca gente  
Chuvas de estrelas cadentes  
Linda noite tropical  
Turismo de cartão postal  
Eu vou votar no compadre  
Nasceu morreu tão pequena  
Maria foi pra cidade  
Maria virou Madalena  
Ela tem dente de ouro  
Eldorado esconde tesouro  
Do patrão ele é freguês  
Viva o nosso freguês  
Viva o nosso manganês  
Maré levou toda safra  
Nós não comemos borracha  
Tem mortalhas de tarrafa  
Tem garrafas de cachaça,  
Eu vivo na lei das selvas  
Não quero ser vencedor  
Eu luto contra o egoísmo  
Sou guerrilheiro do amor  
Pesqueiro de lua cheia  
Cruzeiro do Sul norteia  
Pescar linha do Equador  
Pescador mais pesca amor.<sup>13</sup>*

A canção apresentava em sua linguagem poética um mosaico da Amazônia em suas contradições: “Maria virou Madalena”, “guerrilheiro do amor”, “nós não comemos borracha”, “tem mortalhas de tarrafas”. Segundo o jornalista Lúcio Flávio Pinto, a letra “ganhou disparada” das outras, influenciada por Caetano Veloso no uso que fez de “palavras-bombas”,<sup>14</sup> com as quais expôs os problemas da região. Na sua apresentação, a composição

<sup>13</sup> *Idem*, 21 e 22 de abril 1968. 2º Caderno, p. 1.

<sup>14</sup> *Idem*, 23 de abril de 1968, 2º Caderno, p. 2.

contou com o acompanhamento do conjunto de iê-iê-iê, *The Kings*, que tencionava gravar “Equatorial” em um compacto previsto para ser produzido naquele ano.

Esse festival foi bastante diversificado, muito diferente do primeiro festival de música popular, realizado no ano anterior. Ele se abriu a um leque de tendências diferentes, que recobriam os campos musicais que iam da bossa nova ao iê-iê-iê. Se uma canção de nítida inspiração tropicalista foi vitoriosa, isso não significou que não tivesse havido espaço para canções de caráter nacionalista, dentro de uma perspectiva crítica do engajamento musical de que se falou anteriormente. Em “Cantador, viola e canção”, de Simão Jatene e José Serra, o músico, mesmo acuado diante da violência vivida, vendo-se impossibilitado de “segurar o mundo todo com as mãos”, é apresentado como um guerreiro que lança mão daquilo que possuía, “tal Quixote sem moinho”, em sua luta diária contra os inimigos reais que o reprimiam a fala: “sem lança, com violão/ sem escudo, uma canção” (COSTA, 2010: 53).

Esse inconformismo, essa vontade de não calar, também pode ser evidenciada na canção “Vendas à Vista”, de Simão Jatene e João de Jesus Paes Loureiro, entoada no II Festival da 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.*

É denunciada aqui a disseminação do medo como estratégia de dominação, principalmente após a assinatura do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968, que deu ensejo à nova série de prisões, de aposentadorias compulsórias, de cassação de mandatos, de torturas, de desaparecimentos e de assassinatos de simpatizantes ou militantes de esquerda. Pela temática que abordava, a canção foi censurada e sua intérprete, Heliana Jatene, proibida

de apresentá-la no segundo dia do festival, em que pese o apelo do público presente, em sua maioria estudantes, que lotava o Ginásio Serra Freire.

Mesmo sob um regime de censura e de repressão institucionalizada – ou talvez por isso mesmo – a canção engajada se manteve e consolidou uma tradição na música popular brasileira, inclusive como produto de consumo, da qual participaram os compositores paraenses. Uma tradição que ganhou corpo nos anos 70, quando os músicos populares procuraram driblar a vigilância da censura estabelecida pelo regime de exceção, por meio de uma espécie de “rede de recados”, com a qual mantinham ainda vivo o imaginário de liberdade e de democracia. Assimilada e parcialmente ressignificada, ela apresentará características específicas em Belém.

Em resumo, a preocupação com a realidade do homem amazônico, de acordo com uma perspectiva nacional-popular, bastante difundida na cultura musical da época, levou esses jovens músicos a buscarem na tradição, concebida como fonte de inspiração ou como relíquias a serem expostas ao público, referências para as suas composições. Trata-se na verdade, de uma “tradição seletiva” que, como definiu Raymond Williams, realiza uma “versão intencionalmente seletiva de um passado modelador e de um presente pré-modelado” (WILLIAMS, 1979: 118) no qual as identidades culturais serão formadas. No caso da música popular produzida em Belém, ela tendeu a formação de um entendimento de cultura amazônica intimamente relacionada ao modo de vida ribeirinho, do caboclo da região, que, como veremos, não constituiu uma categoria livre de conflitos interpretativos.

## **BIBLIOGRAFIA CITADA**

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.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento e indústria cultural na MPB (1959-1960)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

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

# XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH  
BRASIL

NAVEZ, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010

OLIVEIRA, Alfredo. *Ritmo e cantares*. Belém: Secult, 2000.

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.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.