

# Carimbó e Brega: Indústria cultural e tradição na música popular do norte do Brasil

Tony Leão da Costa \*

**Resumo:** Pretendo discutir neste artigo, o processo histórico que denominei de “Invenção do Carimbó” como “música de caboclo” e, conseqüentemente, música de identidade regional paraense nos anos 1960 e 1970. Este processo, por sua vez, será comparado ao aparecimento da música “brega” no Pará, a partir dos anos 1980 e a sua progressiva elevação à condição de música de tradição regional, no que seria a Vertente Amazônica da Música Popular Brasileira.

**Palavras chaves:** Carimbó e brega; indústria cultural; tradição musical.

**Abstract:** I intend to discuss in this article the historical process which I called "Invention of Carimbó" as "caboclo's music" and therefore music of regional identity in Para State in the years 1960 and 1970. This process, in turn, will be compared to the appearance of the "brega" music style in Para, in the 1980's and its gradual upgrade into the status of music of regional tradition, in the Amazonian trend of Brazilian Popular Music.

**Keywords:** Carimbó and brega; cultural industry; music tradition.

## Carimbó e a indústria cultural na década de 1970

Se fosse possível resumir, em poucas linhas, a história do carimbó no Pará, ela seria definida, pelo menos, em dois momentos. A fase na qual o gênero era produzido e consumido por setores populares, interioranos e/ou suburbanos e era conhecido, além destes, apenas por folcloristas e intelectuais que o viam como uma manifestação do folclore local. E a fase de sua “urbanização” e assimilação pela indústria cultural local e regional e a consequente consolidação de duas tendências do carimbó: o “pau e corda” e o “moderno”.

As primeiras referências ao termo carimbó, que se tem notícia, aparecem em leis dos municípios de Vígia e Belém no final do século XIX. Na capital do Estado do Pará, por exemplo, a Lei n. 1.028, de 5 de maio de 1880, do Código de Posturas de Belém, trata o carimbó da seguinte maneira: “É proibido, sob pena de 30.000 reis de multa: (...) Fazer bulhas, vozerias e dar autos gritos (...). Fazer batuques ou samba. (...) Tocar tambor, carimbó, ou qualquer outro instrumento que perturbe o sossego durante a noite, etc.”<sup>1</sup>

Nota-se aí, que a lei municipal refere-se ao instrumento “carimbó” e o tratamento que é dado é muito parecido com o que ocorre com as manifestações da cultura popular negra ou mestiça no restante do Brasil durante o século XIX: uma postura repressiva por parte das autoridades.<sup>2</sup>

Na década de 1930, seguindo ainda a lógica proibitiva e preconceituosa, o jovem intelectual Jarbas Passarinho referia-se ao carimbó associando-o às manifestações da religiosidade afro-brasileira e dizia que “a liturgia negra tem esboçado no horizonte das crenças brasileiras, painéis cheios de doloroso sentimento de idolatria”. Quanto ao instrumental do carimbó, descrevia: “um tambor cilíndrico imitando sons dolentes que penetram a alma rústica dos homens de cor”.<sup>3</sup> Passarinho mostrava, desde já, uma perspectiva conservadora no campo da cultura, indicando que o Modernismo que, naquele momento, se estabelecia no Pará tinha mais de uma faceta em relação à cultura popular.

Digo isso, pois as visões da geração que floresceu nos anos 1920/30 não eram apenas de crítica aos valores da suposta alma “rústica, idólatra” e “dolente” do povo, sobretudo dos homens de cor. Na verdade, a maior parte dos intelectuais daquele período valorizou as manifestações da

cultura popular, o que pode ser percebido na atuação de Waldemar Henrique ou Gentil Puget, artistas locais que, a partir da década de 1930, se dedicaram à divulgação e à valorização das músicas do povo, entendidas como folclore regional.<sup>4</sup>

Não foi à toa que coube ao poeta modernista Bruno de Menezes a tarefa de primeiro fazer um breve registro folclórico do carimbó em uma matéria para o jornal *Folha do Norte*, em 1948. Sua descrição mostrou alguns elementos importantes e, até então, pouco conhecidos daquela manifestação.

A partir de seu texto, percebe-se que, até aquele momento, o carimbó era visto como um evento folclórico não urbano: era uma “manifestação de ambientes tradicionais e do anonimato realizado por gentes do interior paraense (...) canoieiros, pescadores, regatões, freiteiros, moradores ribeirinhos”. Menezes relatou as regiões por onde era comum ser encontrado o carimbó como a Região Atlântica do Salgado (municípios como Vigia, São Caetano de Odivelas, Curuçá, Marapanim, Maracanã, Bragança, Salinópolis e Capanema) e cidades da Ilha de Marajó como Soure.

No que diz respeito aos instrumentos do carimbó, são citados os “tabaques”, “carimbós” ou “curimbós”, que seriam a base percussiva da música e que, dada sua força, sobrepujavam os demais instrumentos do conjunto. E complementava: “Estava viva a maneira do toque indígena no instrumento, que tem ressonâncias africanas”, o que o levava a concluir o caráter mestiço da manifestação.

A dança era feita sem muitas variações “em passos e bailados e meneios de corpo” e tinha, por base, o forte baque dos tambores, que causavam nas pessoas que frequentavam esses ambientes, grande efeito que os levava a dançar. Os apreciadores da música eram, sobretudo, homens e mulheres de “pigmentação acusando resíduos raciais de nossa formação étnica”.<sup>5</sup> É interessante notar que as descrições posteriores não fugiram muito de alguns aspectos apresentados por esse depoimento. Nas décadas seguintes outros folcloristas se dedicaram a descrever a manifestação como Pedro Tupinambá,<sup>6</sup> Vicente Salles,<sup>7</sup> José Ubiratan Rosário,<sup>8</sup> entre outros.

Por volta do ano de 1970, o carimbó era uma música que interessava aos intelectuais e folcloristas. Era consumido pelos moradores da periferia de Belém e das cidades interioranas citadas no texto de Bruno

de Menezes. Contudo, não era ainda uma música de consumo urbano, de classes médias e da indústria cultural. Isso é o que afirmam, por exemplo, alguns dos mais representativos artistas ligados ao carimbó paraense. Pinduca refere-se ao fato de que foi vaiado muitas vezes ao tentar introduzir o carimbó nas festas de Belém, frequentadas por público jovem e estudantil, no início da década de 1970.<sup>9</sup>

Afirmação parecida se dá na fala de Verequete para quem no centro da cidade “não se ouvia falar (...) em carimbó”.<sup>10</sup> Até mesmo no interior do estado, os terreiros onde o gênero era apreciado foram, muitas vezes, perseguidos pela Polícia e mal vistos pela “boa sociedade” local.<sup>11</sup>

Contudo, este quadro mudou em um complexo processo no qual diversos personagens tomaram parte. De um lado, ainda por volta dos anos 1960, novas gerações de intelectuais e artistas surgiram no cenário local. Boa parte oriunda das classes médias paraenses, muitos deles, estudantes ou que conviviam em um clima universitário. Alguns eram militantes da União Nacional de Estudantes (UNE) e/ou da União Acadêmica Paraense (UAP) ou ainda do Partido Comunista. Outros tantos eram apenas jovens artistas, não necessariamente engajados em algum movimento estudantil ou político em sentido estrito, mas que estavam envolvidos nos debates de experimentação estética das agitadas décadas de 1960 e 1970.

Vale lembrar que, a partir de 1958, com o aparecimento da Bossa Nova, inaugura-se no Brasil um longo período de experimentações artísticas no qual a música popular tomou um papel central em vários momentos. Falo do período do aparecimento da Bossa Nova, dos Festivais de Música Popular na TV brasileira, do surgimento do Tropicalismo e do que ficou conhecido pela sigla Música Popular Brasileira (MPB). Tudo isso sob o contexto político da luta pelas Reformas de Base, do golpe de 1964, da resistência armada da esquerda, da repressão do Estado e do engajamento dos intelectuais e artistas nessas questões.<sup>12</sup>

Em Belém, foram realizados vários eventos de música nessa conjuntura, como o 1º Festival de Música Popular Paraense, que ocorreu em 1967; os festivais da Casa de Juventude Católica (CAJU), entre os anos de 1968 e 1969 e uma série de outros festivais universitários que sucederam durante a década de 1970.

Houve o aparecimento de grupos musicais novos como “Os Menestréis” que, durante os anos de 1967 e 1968, movimentou o cenário cultural da cidade. Este grupo reuniu boa parte de uma nova geração de artistas, assim como personagens mais antigos. Sua proposta era juntar música e poesia em espetáculos que pretendiam mostrar a inquietação da juventude e o que estava sendo produzido de novo. Segundo o poeta João de Jesus Paes Loureiro, era um grupo bastante grande e, conseqüentemente, heterogêneo em seus posicionamentos estéticos e políticos, daí que foi integrado tanto por artistas de posicionamento político claramente de esquerda – como era o caso do próprio Paes Loureiro e de Ruy Barata – como por pessoas que não necessariamente atuavam na política antirregime.<sup>13</sup>

O sentimento de boa parte desta geração, sobretudo dos artistas “engajados” pode ser resumido na frase do poeta e letrista Ruy Barata em relação à necessidade de se fazer na Amazônia uma música com as características regionais:

A chamada letra regional é sempre uma letra política. (...) O opressor sempre impõe a sua linguagem. O regional foge a essa imposição. Todas as minhas letras são políticas porque não sou um alienado, flagram uma realidade local e, necessariamente, não servem a qualquer regime.<sup>14</sup>

Neste contexto de rebeldia política pra uns e/ou experimentação formal para outros, parte significativa dos músicos paraenses passaram a buscar, no carimbó, um modelo de canção que representasse a “autêntica” música popular do povo do Norte do Brasil. Descobria-se o povo brasileiro, porém, na sua versão regional.<sup>15</sup> Elegia-se entre a intelectualidade artística <sup>16</sup> o que seria a canção regional por excelência, fruto de uma cultura tipicamente cabocla.<sup>17</sup>

Enquanto este processo se desenrolava junto a estes setores, os artistas populares, suburbanos ou ligados ao circuito musical popular da cidade de Belém, aos poucos, começavam a perceber no carimbó um gênero musical comercializável. Pinduca relata que, no início dos anos de 1970, tentou introduzir o carimbó nos bailes populares. Depois de algumas tentativas sem êxito, o gênero foi, aos poucos, aceito e popularizado.

Verequete, em 1971, criou o grupo “O Uirapuru do Amazonas”. Nesta época, suas apresentações se davam, principalmente, em Icoaraci, distrito da cidade. O carimbó ainda não havia se tornado popular em Belém, mas, um pouco mais tarde, Verequete seria um dos primeiros artistas deste gênero a gravar no formato *long play*, em 1971.<sup>18</sup> Sobre seu pioneirismo, disse uma vez: “Não inventei nada, apenas fui o primeiro a botar o ritmo no salão”.<sup>19</sup>

Sem pretender, aqui, definir quem foi o primeiro a popularizar o carimbó para além de seu lugar social de origem, o certo é que, a partir de 1971, até, pelo menos, 1976, esta música entrou no circuito cultural mais amplo da indústria cultural local e regional. As gravações em *long play* sucederam-se, assim como as apresentações na televisão e nas rádios. Alguns artistas conseguiram aparecer no cenário nacional e mesmo em carreira internacional, como foi o caso de Pinduca.

O processo de popularização do carimbó se deu concomitantemente ao interesse de setores estudantis e de classe média politizada, por esse gênero, tal como falei acima. Contudo, enquanto as canções feitas por aqueles setores, inicialmente, permaneceram restritas ao espaço de festivais estudantis e a pequenos grupos fora do grande circuito comercial, o carimbó feito por artistas de origem popular (como Pinduca, Verequete e tantos outros) alcançou o grande público consumidor de produtos da indústria cultural, de maneira muito mais eficiente.

A intelectualidade artística, em grande número, estava conscientemente engajada em nível local nos debates estéticos e políticos nacionais da “moderna música popular brasileira”, a MPB. Já os artistas de extratos populares, muitos oriundos do interior do Pará e dos subúrbios de Belém, inseridos em uma cultura interiorana e/ou suburbana, não propriamente estavam inseridos nesses debates. Seja como for, foi a partir dos artistas de origem popular que ocorreu a popularização massiva do carimbó e, a partir daquele momento, pode-se afirmar que esse gênero musical tornou-se, cada vez mais, parte obrigatória na agenda musical dos artistas da região. Isto é, tornou-se parte obrigatória da agenda da MPB regional – que estava, por sua vez, mais ou menos inserida na grande tradição da “moderna Música Popular Brasileira” formada a partir de Rio de Janeiro.<sup>20</sup>

É importante citar ainda que a popularização do carimbó levou à formação de dois grupos com visões distintas. De um lado, surgiram os defensores do carimbó chamado “pau e corda” ou “carimbó de raiz”,<sup>21</sup> que afirmavam ser necessário defender o carimbó de elementos modernos e comerciais e eram contra o uso de guitarras, baterias e outros instrumentos que viessem a “desvirtuar” a música original, tirando-a da condição de música genuinamente popular e amazônica. O grupo era formado por alguns folcloristas e intelectuais, parte da intelectualidade artística da nova geração e mesmo por artistas suburbanos criadores de carimbó, como foi o caso de Verequete.

Do outro lado do debate, existia o grupo que pretendia tornar o carimbó um produto comercial e moderno. Pinduca foi o artista que mais atuou nesse sentido: modificou o carimbó com a introdução de guitarras, bateria e contrabaixos elétricos e inseriu elementos caribenhos na estrutura da música. Em sua visão, seu trabalho não foi o de deturpar o carimbó, muito pelo contrário, teria feito a sua “modernização”, teria lhe dado a forma de um produto comercial, ao acessar o mercado massivo de discos, com isso transformando-o, em suas próprias palavras, em “Música Popular Brasileira”.<sup>22</sup>

Essa discussão tinha mais de uma faceta. Além desse primeiro conflito, outro tema muito discutido era o da origem do carimbó e de sua filiação étnica. Na verdade, a questão sobre as origens já vinha sendo abordada desde as pesquisas realizadas ainda no período do Modernismo paraense, nas décadas de 1920 e 1930. Mas, de fato só com o aparecimento do carimbó em veículos da indústria cultural que a curiosidade e a discussão sobre suas origens afluíram de maneira mais incisiva nas páginas dos diários locais. Dentre os múltiplos personagens desse debate encontram-se nomes de folcloristas, historiadores, poetas, músicos e artistas plásticos como Pedro Tupinambá, Paes Loureiro, Serzedello Machado, Vicente Salles, João da Cruz Neto, o artista plástico Arerê, Mário Martins, José Ubiratan Rosário, Antônio Francisco Maciel e até o crítico José Ramos Tinhorão que, das folhas dos jornais sudestinos, deu sua opinião sobre o assunto.

De maneira geral, o debate girava em torno das origens étnicas e as influências maiores ou menores entre índios, negros e portugueses na criação do carimbó. Para alguns, a influência indígena aparecia como a maior. Para outros, era a influência africana e até mesmo o português

aparecia como criador da música. Grosso modo, em muitos casos, a exaltação da presença indígena somada à africana dava um sentido bem particular e regional à música feita no Pará.<sup>23</sup>

Seja como for, a simples existência do debate mostrava que, em amplos setores da sociedade, buscava-se uma afirmação de identidade regional a partir de uma música que surgia do interior do estado e dos subúrbios da cidade de Belém. Independente do resultado desse debate é notável observar que, como efeito da veiculação midiática do carimbó nos modernos meios de comunicação de massa, indivíduos formadores de opinião se mobilizaram para melhor defini-lo historicamente e, conseqüentemente, para definir a própria identidade cultural da região. O debate sobre o carimbó tornava-se, na verdade, uma discussão sobre a própria identidade amazônica, uma vez que aquela música era identificada em quase todos os personagens como a arte feita e consumida pelo verdadeiro “caboclo da gema”.<sup>24</sup>

### Brega Paraense

Grosso modo, o termo brega é entendido Brasil afora como sinônimo de música “cafona, kitsch” e de mau gosto, algo inverso ao que seria música de boa qualidade.<sup>25</sup> O tom pejorativo conferido a essa palavra está obviamente ligado à sua história particular na Música Popular Brasileira. Segundo o historiador Paulo César de Araújo<sup>26</sup>, o termo começou a ser utilizado nos anos 1980 para definir uma vertente específica da canção popular caracterizada, sobretudo pela crítica especializada, como popularesca, de baixa qualidade, sentimental, mal feita e esteticamente inferior à MPB (Música Popular Brasileira). Antes de seu uso corrente, seu equivalente teria sido o adjetivo cafona, utilizado ao longo da década de 1970.

O brega é caracterizado também pelo público que o consome predominantemente: a população das camadas baixas da sociedade, que vive nas áreas marginais ou periféricas das cidades brasileiras. Neste sentido, a música cafona, posteriormente, conhecida como brega seria, para Paulo César de Araújo, a vertente da Música Popular Brasileira “consumida pelo público de baixa renda, pouca escolaridade e habitante dos cortiços urbanos, dos barracos de morro e das casas simples dos subúrbios de capitais e cidades do interior”.<sup>27</sup>



Nos estados da Região Norte do país e partes das Regiões Centro-Oeste e Nordeste, o brega adquiriu um significado positivo, na condição de substantivo.<sup>28</sup> Essa música está nessas regiões, sobretudo, em cidades como Belém, Manaus, Macapá e Recife,<sup>29</sup> diretamente ligada às sociabilidades locais e à identidade regional. Segundo José Maria da Silva “trata-se de um tipo de música fortemente presente na sociabilidade das classes populares e que, nos últimos anos, tem sido incorporado no repertório cultural das classes médias e altas”.<sup>30</sup> Neste sentido, o brega, junto com o carimbó e outros gêneros regionais, faria parte da identidade local, em outros termos: “faz parte de um repertório cultural demarcador de identidade”.<sup>31</sup>

A questão da sociabilidade suburbana brega foi estudada também por Antônio Maurício Dias da Costa ao mostrar que, no Pará, a palavra brega está associada à música popular para dançar ou festejar e é obrigatoriamente ligada à sociabilidade típica das “festas de brega”. Essas festas seriam eventos que “conjugam lazer e empreendimento econômico”, são “práticas culturais típicas” que ocorrem em toda a cidade de Belém, mas, sobretudo em “seus bairros periféricos”, formando um circuito de festas identificado por aquele autor como um “circuito bregueiro”.<sup>32</sup>

Costa defende a tese de que a música brega feita no Pará, surgida na década de 1980, na verdade, se adequou a um modelo de festas populares e suburbanas já existentes desde os anos 1950. Naquele período as “bocas de ferro” e as “aparelhagens de válvula”<sup>33</sup> animavam festas nas sedes, cabarés e gafieiras da cidade, onde se tocava merengues, boleros e versões abrigadas de boleros estrangeiros. Para esse autor, a recorrência deste modelo festivo na cidade de Belém levou a uma maior identificação do brega com o seu público e, em consequência, à sua identificação como uma manifestação tipicamente regional.

Assim, as festas de brega estão intimamente ligadas às aparelhagens que foram em vários momentos de sua história o seu principal sustentáculo. Desde os anos 1950 ocorreu um constante aumento da importância das aparelhagens na animação do lazer popular. Elas surgiram geralmente para animar festas menores e de vizinhança de bairros periféricos da cidade e, depois, acabaram crescendo como empresas familiares, passando a atuar em festas maiores. As aparelhagens modificam-se constantemente e a fala de seus proprietários apresenta um

forte discurso que exalta a “evolução”, onde o papel da inovação tecnológica tem grande importância. Na década de 1980, elas passaram a ser mais identificadas com o novo gênero musical que surgia e, segundo Antônio Maurício Costa, desde lá “a aparelhagem se torna o principal instrumento difusor da música brega emergente naquela década”.<sup>34</sup>

Contudo, somando-se às sociabilidades festivas populares e suburbanas e à atuação das aparelhagens, é importante lembrar também a ação das gravadoras, das rádios e do comércio de disco paraense e regional. E dentro disso cabe ressaltar o papel do Grupo Carlos Santos na mediação entre os artistas locais (muito deles advindos dos subúrbios de Belém ou do interior do estado) e um mercado musical mais amplo. Pretendo, nesta seção, me ater a um capítulo da História do Brega no Pará: aquele no qual o Grupo Carlos Santos teve um papel de destaque.<sup>35</sup>

Carlos Santos é um típico caso de cantor de brega paraense, com a diferença que além da carreira de cantor teve uma sólida carreira que envolveu uma série de atividades que foram de dono de pequena loja de discos a Governador do Estado do Pará.<sup>36</sup>

Sua biografia mostra alguns elementos interessantes de sua personalidade: Carlos Santos é um misto de cantor, compositor, apresentador de programas de rádio e televisão, empresário, produtor de discos e político. Da mesma maneira que sua atuação se ramificava por vários tipos de funções, algumas até aparentemente incompatíveis, seu grupo empresarial acabava atuando em um conjunto completo e complexo de atividades culturais e econômicas.

Na década de 1980, seu grupo foi um dos mais importantes incentivadores da música brega e o produtor de grande parte dos artistas associados a este gênero musical. Em 1982, suas empresas eram formadas pelos seguintes empreendimentos: Feirão e Avistão Discos e Fitas, Editora Amazônia, Gravasom, Rádio Marajoara Ltda, Studio Gravasom, Tropical Propaganda (do distrito de Icoaraci) e Jornal O Sucesso (de circulação interna ao grupo).<sup>37</sup>

O papel das rádios foi importantíssimo para os artistas locais. A programação era diversificada, mas, de uma maneira geral, atendia ao gosto popular. Buscava-se isso a partir de uma fórmula na programação que se baseava no trinômio “Esporte, Música e Notícias”. As rádios do grupo alcançaram em pouco tempo, no início da década de 1980, altos índices de popularidade. O segredo para o grande crescimento de

público da Rádio Marajoara em 1982, período em que o empresário se tornou seu principal acionista foi, segundo seus produtores, o maior contato com o povo: “A Marajoara se integrou novamente ao grande público, baseada em programas de alto alcance popular, dirigidos a todas as classes, mas precisamente ao povão, termômetro maior das pesquisas (...)”.<sup>38</sup>

A preocupação com o “povão” pelo grupo refletia-se também na busca de novos talentos nos subúrbios de Belém, onde se encontrava o público-alvo das músicas veiculadas pelas suas rádios. Concursos de calouros foram realizados e, muitas vezes, os ganhadores acabavam entrando no catálogo de artistas da Gravasom. Foi o caso do concurso para escolher o melhor calouro de Belém realizado em 1985 pela Marajoara. O campeão foi um cantor de Icoaraci, distrito suburbano de Belém, Guaracy Moreira.<sup>39</sup> Um pouco mais tarde, o calouro participaria da gravação do LP *Gente da Terra v. 2*, que foi considerado o carro chefe dos discos da Gravasom no ano de 1986.<sup>40</sup>

Ao mesmo tempo, internamente, o Grupo Carlos Santos buscava artistas em potencial entre seus funcionários. Em outubro de 1986 anunciava o I Festival da Canção do Grupo Carlos Santos, que tinha como objetivo encontrar novos talentos. O cartaz do evento dizia: “Desperte o artista que existe dentro de você; mostre seus sentimentos através da música e da poesia”.<sup>41</sup>

A busca por novos talentos se dava também entre os funcionários das lojas de discos. Foram comuns, até certo ponto, casos de locutores que anunciavam produtos nas portas das lojas para os potenciais compradores que caminhavam nas ruas, acabarem se tornando artistas do grupo. Foi o caso do próprio Carlos Santos que, como visto, iniciou sua carreira como camelô e depois se tornou radialista, cantor e apresentador de TV. Mas ele não foi o único. Em 1985 dois outros locutores de lojas eram também radialistas: foi o caso de Raimundo Conceição Siqueira, o “Papa” dos locutores de loja, que fazia parte da programação da rádio Marajoara, e Antonio Brito da Silva, locutor do Feirão Discos e Fitas, do distrito de Icoaraci e, ao mesmo tempo, locutor da Tropical Propaganda.<sup>42</sup>

Musicalmente falando, as rádios do grupo divulgavam em sua programação os artistas bregas paraenses, assim como outros artistas e músicas populares nacionalmente conhecidos. O programa “O Passado é

Uma Parada”, apresentado por Sandro Valle, era um exemplo de popularidade e atenção ao gosto popular cafona. O programa tocava músicas consideradas “do passado”, mas que remetiam basicamente ao repertório da Jovem Guarda e a primeira e segunda geração da música cafona.<sup>43</sup> Nomes como Roberto Carlos, Jerry Adriani, Wanderléa, Waldick Soriano e outros boleiristas mais antigos, eram comuns.<sup>44</sup>

As rádios do grupo acabavam incorporando uma linhagem de artistas que ligavam as gerações antigas da música cafona aos artistas que surgiam e eram incorporados pelas empresas do grupo, os artistas da geração brega. Havia um claro nexos no atendimento a um determinado gosto musical e a uma linhagem. Existia, assim, uma continuidade entre passado e presente tomada como linear, considerada coerente pelos diversos agentes envolvidos (pelo menos, na perspectiva dos produtores dos programas).<sup>45</sup> Além disso, as rádios divulgavam, particularmente, os artistas ligados à Gravasom que, na época, se estabelecia como a principal gravadora de discos de Belém e, possivelmente, da Região Norte do Brasil.

A história das empresas fonográficas em Belém se inicia em 1975 com o surgimento da Empresa Rauland Belém Som Ltda (ERLA - proprietária da Rádio Rauland e de um estúdio de gravação). Era uma pequena empresa que lançou cantores locais de gêneros como carimbó, siriá, bolero e merengue. Dentre estes cantores estavam Pinduca, Cupijó, Orlando Pereira, Emanuel Vagner e Francis Dalva. A Rauland apenas produzia e distribuía os discos dos artistas; a prensagem era feita fora do estado, por outras empresas mais estruturadas.<sup>46</sup> A ERLA foi responsável pelo aparecimento de Juca Medalha, um dos mais antigos artistas paraenses identificados com o brega. Além desta, a Gravasom, a Oostasom, o Studio M. Produções e Studio Digitape foram outras gravadoras importantes da década de 1980. Paralelamente a isso, a editora AR Music foi responsável pelo registro de boa parte dessas músicas e a correspondente aferição de seus direitos de veiculação pública.<sup>47</sup>

Nos anos 1980, a Rauland tornou-se RJ Produções, mantendo concorrência com a Gravasom. Logo a gravadora de Carlos Santos tornou-se a mais importante e foi responsável também por formar alguns profissionais que, mais tarde, iriam fazer parte do mundo brega em produtoras e outras gravadoras ou mesmo nas aparelhagens de festas

populares. Na década de 1990, a Gravasom deixou de produzir discos e manteve apenas o seu estúdio de gravação. Isso coincidiu com o período de decadência do primeiro movimento brega, que perdeu a concorrência com outros gêneros populares, como o axé music e o pagode, que vinham com força de fora do estado. Do espaço deixado pela Gravasom, mais tarde, surgem outras produtoras e gravadoras (assim como permaneceu a antiga RJ Produções).<sup>48</sup>

Seja como for, a Gravasom manteve-se entre as mais importantes gravadoras da década de 1980. Pode-se considerar que, muitas vezes, ela representou uma espécie de meio caminho entre o sucesso local e o nacional, pois ter um contrato com a Gravasom significava ter maior estrutura para gravar e veicular as músicas regionalmente (no Pará, no Nordeste e mesmo em espaços restritos no Sudeste), o que possibilitaria, por sua vez, a assinatura de contratos com outras gravadoras de outras regiões do país. Alguns artistas paraenses conseguiram fazer esta trajetória e se tornaram bastantes conhecidos em outros estados.<sup>49</sup>

Um contrato com a Gravasom tinha a vantagem de não significar apenas a veiculação nas rádios locais. A questão do comércio, da distribuição de seus produtos era um dado fundamental para o grupo. Na verdade, o Grupo Carlos Santos conseguiu, nos anos 1980, estabelecer uma rede de contatos regionais e inter-regionais que faziam seus produtos irem para várias áreas do país.

Em fins de setembro de 1982, a Gravasom assinou um contrato para distribuição e divulgação nacional de seus discos com a gravadora Polygram. Isso mostrava claramente o interesse de expansão do grupo, como dizia a matéria do jornal O Sucesso:

O evento bastante significativo para os profissionais da música do Norte, deixa bem claro o interesse de levar aos mais distantes confins do Brasil o trabalho artístico do artista paraense, bem como de todos os contratados da Gravasom.<sup>50</sup>

A nota informava ainda que a Polygram cobriria os seguintes estados: Espírito Santo até o Rio Grande do Sul (incluindo Rio de Janeiro e São Paulo) e ainda os Territórios Federais (com exceção do Amapá). A Gravasom continuaria cobrindo da Bahia até o Amazonas e o território do Amapá. A gravadora, com isso, praticamente chegava a todo o

território nacional e passava a ter uma visibilidade bem maior que as rádios locais poderiam dar.

A distribuição também se dava por um complexo esquema de contatos com empresários e representantes de outros estados e de outras regiões, seja aqueles ligados a rádios ou aqueles ligados a lojas de venda de discos e fitas magnéticas de áudio. Assim, em cidades do Norte ao Nordeste, passando pelo Sudeste, existiam representantes comerciais da Gravasom.

Dentre as lojas que cumpriam este papel nessas regiões estavam: lojas do Grupo Condil, com 14 unidades em Recife; Grupo Disco de Ouro, que tinha lojas em Manaus e São Paulo; Sociedade Comercial de Modinha, Atacadisco, Comercial Q-Disco e outras de Salvador; Eletrodisco Ltda, do Piauí; Super Loja Discolândia de Manaus. Cidades do Ceará, do Maranhão, Acre e Rio de Janeiro também recebiam produtos Gravasom por via de representantes comerciais.<sup>51</sup>

A importância da atividade de representantes comerciais e vendedores era tão grande para o grupo que pode ser percebida na existência de competições internas para a premiação dos maiores vendedores de discos. Uma matéria de “O Sucesso” de 1985 mostrava a concorrência para o vendedor do ano da Gravasom nas regiões Norte e Nordeste. É interessante observar que entre os vendedores que mais comercializaram estavam pessoas atuantes no Nordeste: Gilmar Amaral ficou em 1º lugar, depois, veio Bebê, da Bahia e, em 3º lugar, Anastácio, de Teresina.<sup>52</sup>

Em Belém, o grupo festejava o fato de ser, na região, o campeão de vendas de LPs a partir das lojas Avistão e Feirão Discos e Fitas. Orgulhava-se ainda de ter uma estrutura de venda invejável para o mercado local. Prova disso foi que, em dezembro de 1982, o grupo Carlos Santos inaugurou o que dizia ser a “maior loja de discos do Brasil”: o Super Feirão, com 600 m<sup>2</sup> de área de venda, com sobreloja para exposição dos últimos lançamentos e lanchonete para os clientes.<sup>53</sup>

Quanto às rádios, pode-se dizer que também existia uma rede parecida de distribuição de música brega no Norte, Nordeste e Centro-Oeste. A divulgação da “música povão” era feita em cadeia nacional pelas rádios AM. Foi o caso do Programa Clayton Aguiar, da Rádio Nacional de Brasília, dirigida pelo cantor, apresentador de rádio e TV e empresário que dava título ao programa. Era apresentado para todo o

Brasil e foi anunciado pelo jornal “O Sucesso”, que dizia que os discos dele já estavam disponíveis no Avistão Discos e Fitas. Anunciava-se também que o objetivo do programa era “divulgar a música regional e a música povão” e que a audiência maior se dava nas regiões Norte e Nordeste.<sup>54</sup>

Mas, mesmo as rádios FM, em geral, menos identificadas com o gosto associado ao “povão”, em muitos casos, aderiram aos sucessos dos cantores paraenses. Recife, por exemplo, se destacava como um centro importante de divulgação do Brega do Pará, contrariando os olhares que viam nesse tipo de música algo de qualidade duvidosa:

Para calar a boca dos preconceituosos que pensam que FM não tocam as chamadas músicas populares, a FM Recife, disparada em 1º lugar na preferência do povo da desenvolvida capital pernambucana, toca diariamente Geraldo Nunes, Frankito Lopes, Fernando Luiz e Carlos Santos (...).<sup>55</sup>

A Rádio Bandeirantes FM de Salvador, em 1985, fazia promoções com artistas da Gravasom. O grande sucesso de Carlos Santos à época, “A Carta”, passou a fazer parte da programação diária daquela rádio. Já a Rádio Sociedade da Bahia era uma das rádios nordestinas que se aproximava da Gravasom através de contatos entre os seus executivos e veiculava os artistas desta no Nordeste.<sup>56</sup>

O resultado desta ampla divulgação foi a presença de artistas do Pará e da Gravasom, em particular, em programas televisivos direcionados para o público cafona/brega. Frankito Lopes, por exemplo, teve sua chance no Programa do Bolinha em 30 de novembro e 7 de dezembro de 1985. O “Índio Apaixonado”, como era conhecido, continuava fazendo grande sucesso nas capitais do Brasil, sobretudo, no Norte e Nordeste.<sup>57</sup>

O próprio apresentador Bolinha Curi, por sua vez, foi trazido a Belém numa grande programação do Grupo Carlos Santos em 1985. Em 28 de dezembro daquele ano foi realizado o aguardado show com o apresentador da TV Bandeirantes e suas dançarinas, as “Boletes”. O show ocorreu no Ginásio da Escola Superior de Educação Física e atraiu um público imenso. O evento contou com a presença de inúmeros

artistas locais ligados ao grupo, entre eles, Pinduca, Carlos Santos, Ary Santos, Banda Posh, Everaldo Lobato, Luiz Guilherme, Fernando Belém, Mauro Cotta e José Rodrigues. Além destes, estiveram presentes músicos de renome nacional como Jerry Adriani e Cláudio Fontana, ambos identificados com a Jovem Guarda. O show foi transmitido ao vivo pela Rádio Marajoara, Rádio Guajará e pela TV Guajará.

A promoção do evento, Marajoara no Coração do Povo, foi do Grupo Carlos Santos, a partir da Rádio Marajoara, e tinha como objetivo escolher o melhor calouro de Belém.

O escolhido foi Guaracy Moreira, trabalhador no Depósito Central do Grupo, que interpretou a música “Fogo e Paixão”, na época, sucesso nacional do cantor Wando. Os jurados eram Otávio de Abreu (Gravasom), David Correia (SBT Belém), Ary Santos (cantor da Gravasom e irmão de Carlos Santos), Míriam Cunha (do Grupo de Comunicação Guajará), Everaldo Lobato (cantor e radialista da Marajoara) e Ozéias Silva (Marajoara). A presidência do júri foi do veterano Pinduca. Sidney da Graça ficou em segundo lugar e, como campeão, gravou também um disco pela Gravasom.<sup>58</sup>

Este não foi o primeiro e nem o único grande evento de música que o Grupo Carlos Santos realizou em Belém. Na verdade, em outros momentos, como na inauguração da nova sede da Rádio Marajoara em 1982, o empresário já havia trazido artistas como Sandra Sá, Jessé, Gengis Khan,<sup>59</sup> além dos cantores baianos Luiz Caldas e mesmo artistas da MPB como Caetano Veloso.<sup>60</sup>

A presença de Bolinha e artistas identificados com a Jovem Guarda dava ao Grupo Carlos Santos um papel de destaque como mediador entre a música produzida na região e o que se produzia no restante do Brasil. Ocorria, principalmente, uma ligação com uma vertente vista como música para o “povão”, na qual o Pará buscava espaço e dava sua contribuição com artistas locais. A geração Brega Paraense se filiava à vertente nacional de música cafona e acabava tomando um sentido de movimento brega local, já que o Grupo Carlos Santos se tornava o elemento que unificava vários artistas em um mesmo conjunto de atividades culturais e econômicas, desde a gravação de LPs passando pela distribuição e venda de discos, veiculação de artistas em rádios e TVs, shows e outros eventos.



Outro exemplo do papel de mediador exercido pelo Grupo Carlos Santos se deu com as coleções de discos realizadas pela Gravasom, principalmente, de lambadas e merengues e as coletâneas de cantores paraenses intituladas Gente da Terra.

Em 1982, o disco “Guitarradas” era visto como o grande sucesso da Gravasom, o que alertava os seus dirigentes para a busca de “novas opções neste estilo”, que, de fato, se efetivou com o lançamento de discos posteriores.<sup>61</sup> No mesmo ano, o LP “Lambadas Internacionais” já se encontrava no 6º volume e mantinha altos índices de venda no Norte e Nordeste.<sup>62</sup> Esta tendência efetivava um fenômeno comum no estado do Pará desde as décadas de 1950 e 1960: a grande popularidade de gêneros musicais dançantes junto ao público local, sobretudo as músicas de origem caribenha. O merengue, em particular, foi um dos gêneros que se manteve como um estilo permanentemente revisitado pelos músicos locais. Não é à toa que artistas como Pinduca, Cupijó, Paulo André Barata, Ruy Barata, Fafá de Belém, Vieira, Aldo Sena, Chimbinha e tantos outros flertaram com este estilo em algum momento de suas carreiras.<sup>63</sup> Ao lançar coleções direcionadas para o merengue e lambadas, a Gravasom efetivava um gosto popular que, no Norte do país, tomava sentido de tradição própria, regional. Esse fenômeno foi identificado por alguns analistas como um “abrasileiramento” de gêneros caribenhos e latinos no norte do país.<sup>64</sup>

A coleção “Gente da Terra”, por sua vez, estabeleceu um primeiro conjunto de nomes que passariam a ser vistos nas gerações posteriores como o primeiro movimento do brega no Pará. Entre 1985 e 1986 foram lançados dois discos, Gente da Terra v. 1 e Gente da Terra v. 2. No primeiro disco, estavam presentes os artistas Mauro Cotta, Everaldo Lobato, Sullema, Sebastião Freitas, Luiz Guilherme, Fernando Belém, Waldir Araújo e José Rodrigues e foi considerado um grande sucesso da Gravasom no ano de 1985 e orgulhou os seus dirigentes que estavam tendo muitos pedidos, o que ocasionou a necessidade de fazer um segundo volume.<sup>65</sup> O LP Gente da Terra v. 2 chegou às lojas em outubro de 1986. Os artistas eram Fernando Belém, Damião Carvalho, Waldir Araújo, Guaracy, Franco Adelino, Everaldo Lobato e Eldon Brito. As músicas de maior sucesso, naquele momento inicial deste segundo LP, foram “Não se vá” e “Você é tão linda” de Fernando Belém e ainda “Quero te dar um beijinho” de Everaldo Lobato.<sup>66</sup> Um pouco depois

destes dois LPs, a Gravasom anunciou a lançamento do disco “Gente da Terra do Amazonas” com Celito, Gretchen do Amazonas, Jota Lee, Evimar Souza, Noris Mar e Zéca Chaves.<sup>67</sup>

Em resumo, pode-se dizer que a atuação do Grupo Carlos Santos representou um conjunto complexo e completo de atividades culturais e econômicas. Suas empresas atuavam tanto na formação inicial dos artistas identificados com a música brega como na gravação de discos, distribuição, divulgação em rádios e TVs, vendas, etc. Essa atuação foi um dos fatores mais importantes, apesar de não ter sido o único, para a formação de um sentido de unidade ao conjunto da produção brega dos anos 1980. E este movimento será mais tarde reconhecido pelos artistas de novas gerações, dando um caráter de tradição própria do Brega no Pará e na sua área de influência.

Um exemplo interessante do reconhecimento daquela geração por artistas bregas posteriores, pode ser encontrado na tentativa de escrita da história do brega no Pará feito por Jr. Neves, cantor e compositor das décadas de 1990 e 2000, em artigo publicado no *site* Brega Pop. Seu texto argumentou que, no pós-Jovem Guarda, teria surgido nacionalmente o “gênero popular (povão)” que seria “oriundo e paralelo à Jovem Guarda” e de “forte apelo popular”. No Pará, este movimento musical teria ganhado força exatamente na década de 1980 e existiu até o início da década de 1990, quando, sem apoio da mídia (principalmente o rádio), o brega decaiu e passou a depender apenas das aparelhagens, das publicidades sonoras e de poucos cantores que permaneceram na ativa.

Vê-se que, na avaliação de Jr. Neves, as aparelhagens deram apoio em um momento de crise do brega, nos anos 1990, o que leva a entender que ele considera as rádios (e as gravadoras) como mais importantes para a afirmação da geração de 1980.

A partir da década de 1990, o brega teria perdido espaço para outros gêneros populares, sobretudo para o axé music. Apenas em meados desta última década surgiria uma nova geração da qual ele mesmo fez parte junto com outros nomes importantes.

Na primeira geração do brega se destacariam os seguintes nomes: Alípio Martins, Juca Medalha, Luiz Guilherme, Teddy Max, Mauro Cotta, Francis Dalva, Míriam Cunha, Carlos Santos (segundo Neves: “um dos precursores e recordista no Pará, em vendas de discos de LAMBADA), Ari Santos, Os Panteras, Waldo César, Solano e seu

conjunto, Vieira e Banda, Fernando Belém, Beto Barbosa, Ditão, os maranhenses: Ribamar José, Beto Douglas e Adelino Nascimento (moraram e gravaram seus primeiros discos no Pará). A sua própria geração, que retomou a força do brega em meados dos anos 1990, seria formada entre outros como Tonny Brasil, Kim Marques, Edilson Morenno, Adilson Ribeiro, Nilk Oliveira, Edinho, Alberto Moreno, Marcelo Wall, Tarcísio França e Chimbinha. Todos capitaneados pelos sucessos de Roberto Villar.

O texto de Jr. Neves termina em tom lamentoso por conta de o brega paraense não ter sido efetivamente incorporado pela indústria cultural do restante do país, mas independente disso seu artigo acaba mostrando as características regionais desta música e delinea uma genealogia, que começaria mais efetivamente com a geração da década de 1980, a qual seria para ele o “primeiro ‘movimento do ritmo brega’”.<sup>68</sup>

A observação do cenário musical do Pará, possibilita pensar numa entrada do brega na tradição local, na medida em que muitos artistas começam a repensar a tradição da música no Norte do Brasil e já incluem o brega na qualidade de música regional. Essa história, que ainda se encontra em construção, teve pelo menos um capítulo reservado ao papel das rádios, gravadoras e empresas de comunicação local, dentre as quais o Grupo Carlos Santos teve papel relevante.

### (In)conclusões: ou notas comparativas provisórias

Uma primeira questão importante a se considerar no que diz respeito à Música Popular Paraense ou Regional é a tendência à incorporação de elementos musicais da cultura popular, sobretudo, elementos interioranos e/ou suburbanos. Tanto no caso do carimbó como no caso do brega, tem-se um processo que vai do subúrbio para o centro da indústria cultural local ou, simplesmente, da periferia para o centro.

A história da formação de vertentes regionais da música no Pará é também a história da incorporação de elementos interioranos e/ou suburbanos ao consumo mais amplo da cidade, da capital do estado, em particular, e, a partir dela, para o consumo de outras regiões do Brasil.

Digo suburbano e/ou interiorano por considerar que a periferia de Belém apresenta, em boa parte, continuidades com modos de vida

interioranos. A margem da cidade, em sentido social e geográfico, é, em boa parte, a cidade que fica à margem do Rio Guamá e da Baía de Guajará, ocupada em grande parte por imigrantes de cidades do interior de estado do Pará.

Há aí uma continuidade social e cultural com as populações originárias de comunidades ribeirinhas ou de pequenas cidades, vivamente representada nos bairros mais pobres e populosos, nas feiras livres dessa região e no constante fluxo de ida e chegada de passageiros nos portos particulares e públicos dessas áreas. Estudos de Antropologia e Geografia Urbana têm mostrado a importância desta dinâmica rural/urbano para a configuração social e cultural das cidades da Amazônia, particularmente, Belém.<sup>69</sup>

Assim, o processo de construção da tradição da música popular em Belém (ou a partir de Belém) está em consonância com a própria dinâmica da sociedade paraense, em particular, com a dinâmica urbana da cidade de Belém e o seu processo de crescimento no século XX.<sup>70</sup> Não é à toa que se tem primeiro, a assimilação de um gênero interiorano e suburbano à música popular local, o carimbó e, depois, novamente um gênero suburbano, o brega.

A cidade e, sobretudo, sua periferia, seus subúrbios, seus bairro populares, forma um conjunto vivo no qual a cultura popular floresce e se desenvolve (captando também o que vem de fora) para além dos gostos “centrais” (porém, não de maneira isolada). Posso chamar isto por vários nomes: cultura popular, sociabilidades festivas suburbanas, lazer popular, etc., mas por certo que, em alguns momentos da história da cidade, a produção da periferia acaba acessando meios sociais mais amplos e concorrendo para a formação do que seria a música local.

É necessário ainda um trabalho mais detalhado para o entendimento sobre a relação entre o crescimento de Belém na segunda metade do século XX, o surgimento de novas áreas de periferia e a dinâmica cultural daí resultante. Qual seria a relação entre a produção e o consumo musical das periferias e a constituição de uma tradição musical regional?

Neste sentido, é interessante observar ainda a natureza musical do carimbó e do brega. O primeiro é ainda uma música surgida do folclore regional ou do que é entendido como folclore: música anônima originária de áreas rurais ou suburbanas com instrumentos tradicionais, tratando de temas poéticos rurais na maioria das vezes, veiculado originalmente em

meio não industrial, mas que passou depois por transformações que o “modernizaram”, ao mesmo tempo em que o “urbanizaram” (na medida em que deixou de ser exclusivamente “sub-urbano”).

O brega, por sua vez, é desde o início uma música popular em termos comerciais modernos que trata, principalmente, da temática do amor, com forte influência de gêneros musicais massivos como a Jovem Guarda, o Rock e músicas cafonas dos anos 1970, com um instrumental moderno e acesso imediato à indústria cultural.

Porém, ambos os gêneros são parte de uma história parecida, na qual a cultura popular suburbana (folclórica ou comercial) e um gosto popular suburbano acessa, por certo período, a indústria cultural local e regional e passa a ser consumido por um público mais amplo socialmente, inclusive, um público que ultrapassa as barreiras do estado do Pará e da região Norte do Brasil.

Neste processo, tem-se, ao mesmo tempo, uma dinâmica cultural, econômica e urbana. Pensar nas mudanças desse urbano e do suburbano em Belém nas últimas cinco ou seis décadas é importante pra pensar a dinâmica de criação e incorporação de gêneros musicais como o carimbó e o brega e mesmo entender fenômenos mais recentes como a criação do tecnobrega, que também tem, na sua origem, uma produção fundamentalmente periférica no contexto da cidade.

Considero, ainda, que a tradição musical local passa necessariamente por seleções, incorporações e exclusões de elementos, formando aquilo que Raymond Williams chamou de tradição. Segundo o autor, ao se falar em tradição, deve-se considerar, na verdade, uma “tradição seletiva” que seria, em suas palavras, “uma versão intencionalmente seletiva de um passado modelador e de um presente pré-modelado, que se torna poderosamente operativa no processo de definição e identificação social e cultural”.<sup>71</sup> Destarte, a tradição sempre será um aspecto da “organização social e cultural *contemporânea*” no interesse e domínio de uma classe ou grupo social.<sup>72</sup>

Nos casos analisados, a tradição é construída pela ação de grupos diversos, por uma multiplicidade de agentes com visões e objetivos muitas vezes diferentes, em encontros históricos de interesses que iam do político, passando pelo estético até o meramente mercadológico. Obviamente que os momentos históricos são diferentes, mas ambos concorrem para a constituição do que seria entendido como a Música

Regional Paraense no presente. Se o carimbó, nos dias de hoje, é amplamente entendido como música regional ou como música identitária e que serve como elemento recursivo aos produtores da música popular local, o brega, por sua vez, ainda se encontra na condição de busca de aceitação por parte da tradição. Contudo, já constitui uma vertente identificável por seus produtores e consumidores. Uma vertente que busca se tornar parte da tradição.

Nos dois casos também é interessante notar a atuação da indústria cultural como mediadora de importância particular. Se for da Cultura Popular ou do seio das sociabilidades suburbanas que surge a música local, é a partir de indústria do disco, da circulação em rádios e TVs que essa música assume uma condição diferente da anterior, pelo menos até os anos 1980. Em outros termos, a tradição tem na indústria cultural local ou regional um mediador em especial, aquele que faz a música circular, gera visibilidade social, causa o debate público sobre os gostos e a “deturpação” da arte e, nesse processo, estabelece um repertório da tradição local.

Observa-se que, no caso do carimbó, só após a sua veiculação massiva nos modernos meios de comunicação de massa é que o interesse por ele se redobrou. Naquele momento, ele deixou de ser visto apenas como manifestação do folclore regional, de interesse de folcloristas e intelectuais e passou a ser discutido pela sociedade como um todo, tanto por aqueles que queriam a sua “modernização”, como por aqueles que passavam a defendê-lo de uma suposta “deturpação”. Daí, surge tanto um carimbó “folclórico” ou “folclorizado”, como um carimbó “moderno” que usa guitarras, baixos elétricos e baterias modernas e pode ser ouvido em várias partes do Brasil ainda hoje.

O brega seria a “bola da vez” da música regional? O que significa sua ascensão à tradição musical e o que isso significa do ponto de vista do fenômeno urbano e da cultura urbana contemporânea?

Seja o que for essa é uma história em construção e precisa de mais estudos para o seu entendimento, assim como para o entendimento das vertentes mais novas da música local. Para efeito deste texto fico ainda mais com (in)conclusões do que com respostas. Mas o problema está colocado.

*Artigo recebido em junho de 2011*

*Aprovado em agosto de 2011*

## NOTAS

\* Doutorando em História Social pela *Universidade Federal Fluminense (UFF)*.

<sup>1</sup> Mencionado em SALLES, Vicente e SALLES, Marena Isdebski. “Carimbó: trabalho e lazer do caboclo”. *Revista Brasileira do Folclore*, Rio de Janeiro, 9 (25), set/dez. 1969, p. 260. Neste mesmo livro é citado um caso parecido para o município de Vigia.

<sup>2</sup> VIANNA, Hermano. *O mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004 e SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 2001.

<sup>3</sup> PASSARINHO, Jarbas. “Carimbó”. *Guajarina*, 1(5), 1937; *apud* FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *A cidade dos encantados*. Belém: EDUFPA, 2008, pp. 224-225.

<sup>4</sup> COSTA, Tony Leão da. *Música do Norte: Intelectuais, Artistas Populares, Tradição e Modernidade na Formação da “MPB” no Pará (Anos 1960 e 1970)*. Belém/PA: Dissertação de Mestrado em História Social da Amazônia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, 2008.

<sup>5</sup> Entrevista a Bruno de Menezes. “Carimbó” a Mr. Colman traz dúvida sobre folclore. *Folha do Norte*, Belém, 13/fev./1958, 1º Caderno, pp. 3, 6 e 7.

<sup>6</sup> TUPINAMBÁ, Pedro. “Carimbó”. *Espaço*, Belém, n. 2 (nov./1977), ano 1, p. 20.

<sup>7</sup> SALLES & SALLES, “Carimbó: trabalho e lazer do caboclo”.

<sup>8</sup> ROSÁRIO, José Ubiratan. “Síntese etno-histórica do estudo do ‘carimbó’”. *A Província do Pará*, Belém, 24/fev./1974, 3º Caderno, p. 4.

<sup>9</sup> Depoimento de Pinduca. Belém, 7/mar./2008. Aurino Quirino Gonçalves, o Pinduca, foi um dos mais importantes compositores e intérpretes do carimbó surgido na década de 1970 e um dos responsáveis pela popularização do gênero em cenário urbano e comercial.

<sup>10</sup> RODRIGUES, Augusto Gomes (Verequete). Projeto Depoimento. *Museu da Imagem e do Som do Pará (MIS)*, (FV 98/63), 04/jun./1996. Augusto Gomes Rodrigues foi um dos primeiros compositores de carimbó a fazer gravações em LP, permaneceu a vida toda defendendo o carimbó dito “autêntico”, ou “pau e corda”, feito no estilo tradicional.

<sup>11</sup> TUPINAMBÁ, “Carimbó”.

<sup>12</sup> Sobre esse período: NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: A questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Perseu Abramo, 2007;

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1986; SANDRONI, Carlos. “Adeus à MPB”. In: CAVALCANTE & STARLING & EISENBERG (orgs). *Decantando a República: Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira*. Rio de Janeiro/São Paulo: Nova Fronteira/Fund. Perseu Abramo, 2004; SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Landmark, 2004; SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969”. In. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1978. No caso paraense, ver: COSTA, *Música do Norte* e OLIVEIRA, Alfredo. *Ritmos e Cantares*. Belém: SECULT, 2000.

<sup>13</sup> Depoimento de João de Jesus Paes Loureiro, Belém, 21/nov./2007. Entre os artistas que surgiram naquele momento pode-se destacar os nomes de Paulo André Barata, João de Jesus Paes Loureiro, José Vilar, Alfredo Oliveira, Simão Jatene, Heliana Jatene, Pedro Galvão de Lima, Rosenildo Franco, Cleodon Gondim, De Campos Ribeiro, Edgard Augusto, Galdino Penna, Fafá de Belém, Alcyr Guimarães, Nilson Chaves, entre outros. Assim como os veteranos Ruy Barata, que atuava como uma espécie de líder respeitado por todos, e Waldemar Henrique, que apesar de não viver em Belém, na época, era muito cultuado pelas gerações mais novas em decorrência de sua produção musical voltada para temas amazônicos.

<sup>14</sup> BARATA, Ruy *apud* OLIVEIRA, Alfredo. *Paranatíngua*. Belém: SECULT, 1984, p. 44.

<sup>15</sup> RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução*. Rio de Janeiro: Record, 2000; e COSTA, *Música do Norte*.

<sup>16</sup> Por intelectualidade artística entende-se o conjunto dos agentes sociais que atuam no campo da cultura, de maneira diferenciada de acordo com suas especialidades dentro da divisão das modalidades de expressão artística, mas que, de modo geral, tem em comum o fato de que agem como intelectuais ligados ao campo das artes. Em outras palavras, podem ser literatos, compositores letristas, músicos, jornalistas, folcloristas, estudantes, etc. que, de alguma maneira, operam no sentido de orientar as tendências artísticas de sua época.

<sup>17</sup> SALLES & SALLES, “Carimbó: trabalho e lazer do caboclo”.

<sup>18</sup> SALLES, Vicente. *Música e Músicos do Pará*. Belém: SECULT/SEDUC/AMUPA, 2007. O LP foi gravado em Belém nos estúdios da Rádio Marajoara, em só um dia, pela “Equipe Utilidades Domésticas”.

<sup>19</sup> MAGALHÃES, Lázaro. “Entrevista a Verequete: O mestre do carimbó acústico”. *O Liberal*, Belém, 17/abr./1996, Caderno Cartaz, p. 4.

<sup>20</sup> COSTA, *Música do Norte*.



<sup>21</sup> De uma maneira geral, o carimbó de idos de 1970, que era definido como pau e corda, apresentava as seguintes características:

1. Instrumental específico que tem, por base, dois ou, no máximo, três grandes tambores de madeira oca (que podem chegar a ter até 1,5 m de comprimento), com uma das extremidades coberta com couro animal. Estes tambores eram tocados na horizontal com os tocadores sentados sobre o tambor. Em alguns casos, um segundo tocador sentava-se na parte traseira do tambor munido de baquetas, de madeira maciça, que ele batia no próprio corpo rijo do instrumento, acompanhando o contratempo da marcação do toque principal do couro, que era feito com as mãos. Estes tambores eram conhecidos como carimbós ou curimbós.

2. A dança, na qual as mulheres mais paradas são cortejadas pelo homem que saracoteia ao seu redor e evita ser coberto pela saia da mulher.

3. A música marcada por ritmo sincopado e dançante e com letras que, no geral, tratam do cotidiano do homem do campo e do pescador. Fora esses elementos, era possível encontrar instrumentos de sopro (clarinete, flauta ou sax), de corda (geralmente um banjo ou rabeca) e de percussão (xeque-xeque ou pandeiros).

<sup>22</sup> Depoimento de Pinduca, 7/mar./2008.

<sup>23</sup> Para mais detalhes ver: COSTA, *Música do Norte*.

<sup>24</sup> *Idem*.

<sup>25</sup> DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 215.

<sup>26</sup> ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

<sup>27</sup> *Idem*, p. 20.

<sup>28</sup> Note-se que por música brega, aqui, refiro-me a um conjunto musical, não necessariamente uniforme do ponto de vista da forma e gênero, mas que, de uma maneira geral, é entendido por parte significativa da população (consumidores e produtores) como música do “povão”, “popular” e, em alguns casos, visto como “popularesca” pela crítica musical especializada. Em outros termos, o brega aqui não é entendido como um gênero em sentido formal (pode ser, na verdade, vários gêneros que vão do merengue ao bolero, passando por versões regionalizadas destes), mas como um “complexo cultural”, em sentido parecido ao usado por Marcos Napolitano para a definição de MPB. Sobre o conceito de “complexo cultural” ver: NAPOLITANO, Marcos. *Música e História*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

<sup>29</sup> Especialmente sobre o brega em Recife conferir: FONTANELLA, Fernando Israel. *A Estética do Brega: cultura de consumo e o corpo nas periferias do Recife*. Recife/PE: Dissertação de Mestrado em Comunicação, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, 2005.

<sup>30</sup> SILVA, José Maria da. “Música brega, sociabilidade e identidade na Região Norte”. *ECO-PÓS*, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 1, jan/jul./2003, p. 24.

<sup>31</sup> *Idem*, p. 126.

<sup>32</sup> COSTA, Antônio Maurício Dias da. *Festa na Cidade: O Circuito Bregueiro de Belém do Pará*. 2ª Ed. Revista e ampliada. Belém: EDUEPA, 2009, p. 17.

<sup>33</sup> As “bocas de ferro” e “aparelhagens de válvula” seriam as formas anteriores das modernas aparelhagens sonoras dos dias atuais. Eram pequenas aparelhos de som usados para animar eventos festivos de porte menor que as festas de hoje. Atualmente, as “aparelhagens” são equipamentos de som de grande porte, apresenta grandes caixas de som de até 3m de altura, cabine de controle de som onde os DJs controlam o ambiente festivo e uma série de recursos tecnológicos como computadores, modernos efeitos de luz e som, etc. As aparelhagens de Belém são de grande importância para as festas de brega, chegando inclusive a ter fã clubes. No atual “circuito bregueiro” de Belém, elas exercem posição central na seleção e popularização de músicas e artistas, além de representarem um grande empreendimento econômico que se espalha pelos bairros da cidade de quinta a segunda-feira.

<sup>34</sup> COSTA, *Festa na Cidade*, p. 83.

<sup>35</sup> Cabe considerar que pretendo usar a história do Grupo Carlos Santos como um estudo de caso, já que outras empresas de comunicação também atuaram neste mesmo momento na produção e difusão da música popular brega no Pará, na região Norte e Nordeste do Brasil. Outros trabalhos neste sentido precisam ser realizados, para se ter uma visão de conjunto desse circuito artístico e econômico.

<sup>36</sup> Carlos Santos nasceu em 1951 na cidade de Salvaterra na Ilha do Marajó. Com cerca de 13 anos de idade mudou pra Belém com a intenção de continuar os seus estudos. A partir daí, iniciou trabalhos em vários tipos de atividades de baixa renda. Trabalhou como operário em gráficas, foi camelô na feira do Ver-O-Peso, etc. Segundo o que consta em seu *site* oficial: “muitas vezes teve que fugir do rapa”. Em 1971, com cerca de Cr\$ 500, teria iniciado sua carreira de empresário, montou sua primeira lojinha de venda de discos, a Discolux, que daria início aos seus outros empreendimentos nas rádios, TVs, e gravadoras. Sua passagem pela carreira política oficial foi razoavelmente curta. Em 1991, tornou-se vice-governador na chapa que tinha à frente Jader Barbalho do PMDB e em

março de 1994 assumiu o cargo de governador, quando Jader partiu para o Senado. Conferir:  
[http://www.programacarlossantos.com.br/ver\\_pagina.asp?id=biografia](http://www.programacarlossantos.com.br/ver_pagina.asp?id=biografia),  
acessado em 29 de março de 2010.

<sup>37</sup> “Finalidade”. *O Sucesso*: órgão de divulgação do Grupo Carlos Santos, Belém, n. 1 (jun./1982), p. 1.

<sup>38</sup> SOUZA, J. “O “pulo” da Super Marajoara no Ibope”. *O Sucesso*, Belém, n. 2 (jul./1982), p. 1.

<sup>39</sup> *O Sucesso*, Belém, n. 30 (dez./1985), Col. Notícias da Marajoara, p. 11.

<sup>40</sup> “‘Gente da Terra’ n. 2 chegou já é sucesso”. *O Sucesso*, Belém, n. 39 (out./1986), p. 8.

<sup>41</sup> “I Festival da Canção movimenta artistas do grupo Carlos Santos”. *O Sucesso*, Belém, n. 39 (out./1986), p. 4.

<sup>42</sup> “Os donos da comunicação”. *O Sucesso*, Belém, n. 30 (dez./1985), p. 10.

<sup>43</sup> Seguindo a periodização de Araújo podemos dizer que a primeira geração cafona foi aquela que fez o contraponto à Bossa Nova em fins dos anos 1950 e início da década de 1960. Notabilizaram-se como intérpretes de boleros. Deste grupo fizeram parte, entre outros, Anísio Silva, Orlando Dias, Silvinho e Adilson Ramos. A segunda geração apareceu quando a Jovem Guarda entrou em crise a partir de 1968. Surgiu, naquele momento, Paulo Sérgio como uma espécie de continuador do estilo de Roberto Carlos e da Jovem Guarda. A partir dele, nasceram muitos outros artistas propriamente cafonas (1968 em diante e durante a década de 1970). Fizeram parte desta fase, Odair José, Evaldo Braga, Agnaldo Timóteo, Benito di Paula, Luiz Ayrão, Wando, Waldick Soriano, Nelson Ned, Lindomar Castilho e Cláudia Barroso. Por fim, despontando por volta de 1977 e mantendo-se nas paradas de sucesso até início dos anos 1980, surgiu uma terceira geração formada por Sidney Magal, Agepê, Peninha, Amado Batista, Gilliard, Carlos Alexandre, Jane e Herondy e outros que, mais tarde, passariam a ser chamados de bregas. Cf. ARAÚJO, *Eu não sou cachorro, não*.

<sup>44</sup> “Conheça a programação sucesso da Super Rádio Marajoara”. *O Sucesso*, Belém, n. 29 (nov./1985), p. 7.

<sup>45</sup> Cabe considerar sobre este aspecto, o fato de que o cenário brega atual em Belém tem ainda uma versão “passadista”. São os chamados Bailes da Saudade que, a exemplo do programa O Passado é Uma Parada, veicula músicas da Jovem Guarda e dos cafonas de antigamente para um público eminentemente popular, sobretudo, nas periferias da cidade. Hoje, junto com as festas de tecnobrega, os bailes da saudade ocupam um espaço importantíssimo no meio

cultural suburbano de Belém e de outras cidades da região, cf. COSTA, *Festa na cidade*. O tecnobrega ou tecnomelody é a denominação genérica para as vertentes de brega mais modernas, surgidas no Pará a partir de 2000. Essa música apresenta uma estruturação mais eletrônica somada a gêneros musicais da região, sobretudo, o próprio brega dos anos 1980. Sobre isso ver também: LEMOS, Ronaldo *et. al. Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música*. Tramas urbanas; 90. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

<sup>46</sup> COSTA, *Festa na cidade*.

<sup>47</sup> LEMOS *et. al.*, *Tecnobrega*.

<sup>48</sup> Em meados da década de 1990, capitaneado por novas produtoras e gravadoras (RJ Produções, M Produções, G Amaral Produções, AR Music, MC Produções, Tetéia Produções e Leão Produções) e estúdios independentes (Gravasom, Digirecord, Gravo Disco, Digi Tape, Transa Tape, Digital Brasil) surgiu o segundo momento do brega paraense, que chamava a influência caribenha nas suas músicas. Alguns artistas mais famosos, remanescentes da década de 1980, optam por produzir seus discos fora do estado. Muitos foram para a gravadora Gema do Ceará ou a Atracção Fonográfica de São Paulo. Este é o período em que a música brega ganhou novamente as rádios e passou a ser consumida em larga escala no mercado local e regional. Dentre os artistas mais importantes desta geração estão Roberto Villar, Tonny Brasil, Chimbinha, Kim Marques, Adilson Ribeiro, Júnior Neves, Juca Medalha, Ditão, Ana di Oliveira, Aninha, Alberto Moreno, Nelsinho Rodrigues e bandas como Caferana, Cajuí, Calypso, Bis, Wlad, Fruto Sensual, Alternativa, Markinho e Banda e Xeiro Verde.

<sup>49</sup> Um exemplo disso foi o caso da cantora Francis Dalva, que gravou seu primeiro disco pelo selo Erla, da Rauland Ltda, mas só conseguiu visibilidade nacional ao ir para a Gravasom que, àquela altura, oferecia maior estrutura para gravação e distribuição de seus discos. Ver: Sonho com ídolo morto virou a realidade de Francis Dalva. *Estúdio: rádio, TV, disco, show*, Belém, n. 4 (1987), ano I, pp. 25-26.

<sup>50</sup> “Gravasom em todo Brasil”. *O Sucesso*, Belém, n. 5 (out./1982), p. 4.

<sup>51</sup> “Gravasom penetra no mercado do sul do país”. *O Sucesso*, Belém, n. 2 (jul./1982), p. 3; *O Sucesso*, Belém, n. 4 (set./1982), Col. Gente que é notícia, p. 3; “A maior loja de discos”. *O Sucesso*, Belém, n. 5 (out./1982), p. 3. O divulgador da Gravasom era Davi Correa, no Rio de Janeiro, conforme: *O Sucesso*, Belém, n. 29 (nov./1985), Col. Notícias da Gravasom, p. 8.

<sup>52</sup> “Gilmar Amaral é o 1º lugar”. *O Sucesso*, Belém, n. 30 (dez./1985), p. 12.

<sup>53</sup> “A maior loja de discos”. *O Sucesso*, Belém, n. 5 (out./1982), p. 3.

- <sup>54</sup> “Clayton Aguiar é sucesso nacional”. *O Sucesso*, Belém, n. 39 (out./1986), p. 7.
- <sup>55</sup> *O Sucesso*, Belém, n. 29 (nov./1985), Col. Notícias da Gravasom, p. 8. A popularidade dos artistas paraenses da década de 1980 no Recife é confirmada por FONTANELLA, *A Estética do Brega*.
- <sup>56</sup> *O Sucesso*, Belém, n. 29 (nov./1985), Col. Notícias da Gravasom, p. 8.
- <sup>57</sup> *Idem*.
- <sup>58</sup> *O Sucesso*, Belém, n. 30 (dez./1985), p. 3; “Uma finalíssima que vai ficar na história”. *O Sucesso*, Belém, n. 30 (dez. 1985), p. 11.
- <sup>59</sup> “O maior show do ano”. *O Sucesso*, Belém, n. 5 (out./1982), p. 1.
- <sup>60</sup> “Sucesso o show do cantor Luiz Caldas”. *O Sucesso*, Belém, n. 34 (mai./1986), p. 4; “Caetano Veloso e o show Cores e Nomes”. *O Sucesso*, Belém, n. 2 (jul./1982), p. 1.
- <sup>61</sup> “Gravasom em todo Brasil”. *O Sucesso*, Belém, n. 5 (out./1982), p. 4.
- <sup>62</sup> “Lambadas, um sucesso”. *O Sucesso*, Belém, n. 5 (out./1982), p. 4.
- <sup>63</sup> COSTA, *Música do Norte*.
- <sup>64</sup> OLIVEIRA, *Ritmos e Cantares*.
- <sup>65</sup> “‘Gente da Terra’, LP Sensação”. *O Sucesso*, Belém, dez./1985, p. 12.
- <sup>66</sup> “‘Gente da Terra’ n. 2 chegou já é sucesso”. *O Sucesso*, Belém, n. 39 (out./1986), p. 8.
- <sup>67</sup> Infelizmente, até o presente momento não encontrei referências que mostrem a efetivação deste lançamento pela Gravasom, já que não há informações sobre ele nos arquivos de Belém. Cf. *O Sucesso*, Belém, n. 40 (nov./1986), Col. Notícias da Gravasom, p. 8.
- <sup>68</sup> NEVES, Júnior. “Brega: de 1980 a 2005: do Brega Pop ao Calypso do Pará”. In: <<http://www.bregapop.com/servicos/historia/327-jr-neves/58-do-brega-pop-ao-calypso-do-para-jr-neves>>. Acesso em 3 abr. 2010.
- <sup>69</sup> Conferir: RODRIGUES, Carmem Izabel. *Vem do Bairro do Jurumas: Sociabilidade e construção de identidades em espaço urbano*. Belém: Ed. NAEA, 2008; SILVA, Marcos Alexandre Pimentel da. *A Cidade vista através do porto: múltiplas identidades urbanas e imagem da cidade na orla fluvial de Belém (PA)*. Belém/PA: Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Pará, 2006 e NUNES, Brasilmar Ferreira. “A interface entre o urbano e o rural na Amazônia”. In: CASTRO, Edna (org). *Cidades na floresta*. São Paulo: Annablume, 2008, pp. 41-58.

<sup>70</sup> CASTRO, Edna. “Urbanização, pluralidade e singularidades das cidades amazônicas”. In: *Cidades na floresta*. São Paulo: Annablume, 2008, pp. 13-39.

<sup>71</sup> WILLIAMS. Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, p. 18.

<sup>72</sup> *Idem*, p. 119.