

CENAS DA CENA: DISCURSO IMAGÉTICO DA/NA CENA DA CANÇÃO POPULAR EM BELÉM DO PARÁ NOS ANOS 1980

*Nélio Ribeiro Moreira*¹

Resumo

O trabalho tem como finalidade apresentar uma incursão pela cena da canção popular na cidade de Belém do Pará nos anos 1980 por meio das imagens fotográficas veiculadas em jornais da época como uma possibilidade narrativa. Trata-se de realizar uma leitura pautada em uma postura etnográfica que procura construir leituras sobre o sentido dessas imagens como recurso colaborativo e elemento demonstrativo das características de uma cena musical. Ponto nodal é procurar ler a veiculação da performance registrada nas imagens como contributivas para o projeto da canção popular em Belém nos anos 1980. É nesse sentido que foram trabalhadas as imagens publicadas em jornais da época, em busca da construção de significados – explícitos e/ou latentes – para as imagens veiculadas naquela configuração social como possibilidades de entendimento sobre a mesma.

Palavras-chave: *Cena da canção popular; produção imagética; performance.*

SCENES IN SCENE: IMAGISTIC SPEECH / SCENE IN THE POPULAR SONG IN BELEM FROM PARÁ IN THE 1980S

Abstract

The work aims to present a raid by the scene of the popular song in the Belém do Pará city in the 1980s through the photographic images produced and disseminated in newspapers of the time as a narrative possibility. The goal is to a reading guided by an ethnographic approach that seeks to build readings on the meaning of these images as element collaborative and demonstrative of the features of a music scene. Nodal point is to look for read performance recorded in the images as contributory to the design of the popular song in Belém do Pará city in the 1980s. In this way, they were made photographic records of images published in newspapers the time in search of explicit meanings and / or latent in the images giving that the social field.

Keywords: *Scene of popular song; image production; performance.*

¹ Historiador. Mestre em Antropologia Social. Professor Substituto de História e Cultura (FAV/ICA/UFPA) Professor Efetivo de História (SEDUC-PA). Membro do Grupo de Pesquisa História, Cultura e Meios de Comunicação na Amazônia no século XX - UFPA/CNPq, contato neliormoreira@gmail.com

Introdução

Os jornais impressos são importantes fontes de informação sobre o cotidiano do convívio no meio social e cultural urbano e assim já são reconhecidos há algum tempo no campo da pesquisa sobre a sociedade. Na imprensa escrita as imagens - a representação visível de algo, fotografias e desenhos - que acompanham as reportagens, foram uma forma de ilustrar as assertivas dos textos visando com isso dar certa uma consistência palpável-visual mais sedimentada acerca do discurso veiculado no texto escrito. Por outro lado, ao longo dos últimos anos a ciência social e outras áreas de estudo passaram a ver a imagem como um veículo portador de discurso particular, independente do referencial textual. Assim, as fotografias, mas também charges e outros tipos de imagens estanques, se tornaram auxiliares e, ao mesmo tempo, fundamentais na verificação das informações difundidas sobre determinados tópicos; em alguns casos elas acabaram sendo mesmo o objeto principal de análise. Tomando como estrado essas assertivas, neste trabalho o objetivo é proceder a uma leitura tópica do material visual produzido e veiculado em jornais no contexto da cena da canção popular de Belém nos anos 1980.

A intenção é seguir as fotografias e ilustrações como resultados de uma fabricação com o objetivo de nortear uma possibilidade explicativa de como acabaram por compor um conjunto visual discursivo num dado circuito de comunicação. Considera-se, então, que se trata de material portador de intenções eivado de potencial explicativo, cuja aplicação da leitura etnográfica possibilita a construção de dados afirmativos pela escrita interpretativa (GEERTZ, 1978). Ainda que sejam passíveis de crítica por revelarem de forma fragmentada tópicos da realidade observada, o que é uma característica inextricável do artefato visual, a subjetividade contida no material imagético é campo promissor para o entendimento de discursos acerca das configurações sociais. Neste estudo o material imagético é tomado nesse sentido.

O subsídio para essa empreitada encontra anteparo na proposta da antropóloga Carmen Rial (1995) quando afirma que para a fotografia deve ser

lançado um desafio a sua suposta objetividade imagética, de maneira que seja empreendida uma crítica à sua ênfase discursiva porque, de certa forma, acaba havendo uma condução na leitura que a toma em analogia. Não se trata de descartar a analogia, mas sim que esta deve ser um elemento da fotografia que está encaixado numa circunstância, pois “toda imagem é polissêmica, tendo subjacentes a seus significantes uma cadeia de significados, cabendo a quem a lê a escolha entre um ou outro” (RIAL, 1995, p. 120).

A proposta de procurar em imagens expressões de uma cultura² se justifica quando olhamos para algumas fotografias publicadas em jornais que circulavam em Belém do Pará nos anos oitenta e que faziam referência à cena da canção popular nesta cidade como forma de representação³. Lançando luz sobre essas imagens como possibilidade de instaurar-lhe uma problematização histórico-antropológica atende a busca de um entendimento da função da publicização dessas imagens naquele dado contexto. Assim, num primeiro momento são apresentadas algumas questões teóricas norteadoras da análise, o que é seguido pela apresentação das imagens retratadas em análise.

Imagem, Antropologia e História.

As imbricações entre distintos campos de estudo das Ciências Sociais possibilitou um interessante alargamento no processo de estudo de temáticas inovadoras como elementos constituintes do sistema sociocultural. A forma de abordagem analítica por parte das diferentes disciplinas, quando acionadas de forma a convergir para a análise de um objeto comum, propiciou uma conjunção metodológica interessante. Mas, no que tange especificamente a imagem testemunha

² Segundo Howard Becker, em definição inspirada em Everett Hughes, uma cultura é uma configuração formada por indivíduos que, dentro da sociedade envolvente, estabelecem um processo de interação, instigados que foram, pela necessidade de dar uma resposta aos problemas que se lhes apresentam como algo comum. Assim, tais grupos podem ser tomados como formadores de uma subcultura (BECKER, 2008).

³ A representação funciona como um instrumento de fixação de posições no quadro social mais amplo, no qual os indivíduos e grupos sociais aparecem (MOSCOVICI, 1978).

de um processo como objeto de investigação sob uma perspectiva de antropologia-histórica do visual, tem-se em conta que o campo sobre o qual se estende o estudo, por estar localizado em uma dimensão temporal pretérita, já é em si fator que denota certa complexidade analítica.

Acerca do que é tratado neste texto há bastantes fontes informativas, mas a proposta é fazer um estudo que considere outra possibilidade de documento, que é a imagem fotográfica. Metodologicamente, a premissa está pautada na construção de um trabalho que permite utilizar um modo de fabricar o mel, ainda que existam as flores, para parafrasear o historiador Lucien Febvre (1989), de maneira que essas imagens, que obviamente são uma construção tanto do contexto quanto do pesquisador, sejam o elemento central na construção desse trabalho.

Portanto, como recurso nodal, é necessário um inter-relacionamento do texto (imagem) com o contexto para que seja profícua análise, pois essa imagem pretérita é produto de uma sociedade que tem uma cultura específica e que, portanto, deve ser olhada sob esses parâmetros porque se trata de ver o próprio passado como uma alteridade cultural (SAHLINS, 2006). Não cabe nesse espaço retomar a - extensa e densa - trajetória da discussão acerca da amplitude epistemológica das mútuas influências. Todavia, é preciso um breve aceno de que o quadro teórico-metodológico da observação aqui efetuada encontra-se num entrecruzamento entre formas de abordagem que me parecem apropriados para a ilustração de uma cultura musical lida por meio da dimensão antropológica das imagens veiculadas em jornais. Isso significa que se busca ler essas imagens como meios de ratificação da mensagem de reconhecimento dos atores sociais, e dos eventos havidos, como constituintes de uma rede social.

Acerca da imagem fotográfica é pertinente salientar a proposição teórica de Roland Barthes (1984), que aponta duas figuras centrais: o *spectator*, aquele que lê a fotografia e dá o significado ao produto cultural imagético, e o *operator*, aquele que produz a imagem. Ainda que o teórico apresente argumentos importantes, todavia aqui no caso preciso considera-se fundamental buscar as intencionalidades da produção e veiculação das imagens sobre a cena, isso porque a conotação ideológica

do produto imagético ⁴ é certamente um tópico pretendido por aquele que produziu e publicizou as imagens. Isso embasa a noção de que essas imagens são resultado de uma intencionalidade, e a captura dos artistas em ação, referendando-os pela utilização de legendas informativas, teve por meta um ato comunicativo para um público mais amplo.

Então, o que se segue é a possibilidade de um trabalho heurístico com imagens de jornais. O que dá sentido a essa busca é a percepção dessa construção imagética como mensagem cultural como significado, haja vista que a imagem é uma convenção cultural (MAUAD, 1996). Assim, a utilização da fotografia como dado informativo entrelaçada ao contexto pôde dar subsídios para a obtenção de informações que foram lidas como dados imagético-informativos para a construção do quadro analítico-descritivo que aqui está proposto e exposto.

A cena da canção oitentista em Belém: fotografias de/no jornal⁵

O material doravante tratado foi selecionado de um quadro bastante amplo composto por centenas de fotografias que foram coligidas na hemeroteca da Fundação Cultural do Pará – FCP⁶. O que aqui é apresentado tem como justificativa de assim sê-lo por se considerar o momento – anos 1980 - e o meio pelo qual vieram a público – os jornais. Isso caracteriza a sua pertinência como elemento de uma cena precisa numa peculiar configuração social. Desta feita, vale ressaltar que a leitura da imagem só tem sentido quando entrelaçada ao seu contexto numa construção metodológica que pretendeu tecer um conjunto de imagens como resultado da reunião de elementos imagéticos dos periódicos porque as imagens de jornal, tal como os textos, podem ser “adaptados” como informantes de grande importância sobre um dado campo de possibilidades, pois possibilitam detectar as nuances e

⁴ Barthes (1969) destaca três tipos de conotação: a perceptiva (a mais imediata), a cognitiva (dependente da bagagem cultural e experiência de quem lê) e a ideológica (aquela que introduz na fotografia questões de valoração).

⁵ Trata-se de especificar o recurso metodológico: a forma de obtenção das imagens foi fotografar as imagens diretamente dos jornais.

⁶ Durante pesquisa para o Mestrado.

detalhes que expõe os sentidos dos eventos e os significados das dinâmicas socioculturais pretéritas, num determinado campo de possibilidades (VELHO, 2013; FREHSE, 2005). A ideia de base segue a argumentação de que os “jornais podem ser entendidos como produção cultural, preche de valores e do repertório simbólico da sua época” (FREHSE, 2005, p. 23).

Entenda-se por cena da canção uma especificação da noção de cena musical, sendo esta definida como o ambiente cultural musical formado por agentes sociais que atuaram no espaço urbano, tendo-o como local de produção e circulação do artefato musical. Integrantes dela são as pessoas que ali se relacionam, que tem objetivos convergentes, ainda que com trajetórias variantes e mutáveis, por que ocupam um mesmo espaço cultural. Isso acaba por constituir uma dada cultura (BECKER, 2008; STRAW, 1991)⁷, que resulta em um circuito de comunicação entre os atores, as produções e as consequentes práticas de sociabilidade.

Assim, é aventado aqui que a publicação das imagens de apresentações e outras atividades funcionou como forma de legitimação do projeto na cena, tomados os periódicos como locais de publicização de ocorrências de práticas que corroboraram no processo de interação sociocultural e na ratificação da proposta. De fato, o primeiro grande evento de música na cidade na época e que teve significativa ressonância cultural foi a Feira Pixinguinha de Belém, uma mostra de música popular que foi realizada no mês de janeiro de 1980 com patrocínio da FUNARTE/MEC. Acompanhando o desenrolar do evento na época é possível ver a considerável cobertura estampada nas páginas dos jornais locais. Certamente isso se deveu ao fato de que se tratava de um evento nacional na cidade cujo ensejo tinha potencial que poderia ser canalizado como uma possibilidade de fortalecimento do projeto da canção popular local.

Do evento tomaram parte os músicos já estabelecidos e alguns novatos. Assim, a Feira, certamente por ser acontecimento nacional no meio musical

⁷ De acordo com Bennett e Peterson (2004), o termo “cena” apareceu pela primeira vez no discurso jornalístico para se referir a grupos de expressões musicais coletivas cujos indivíduos tinham relações aproximadas de interação social. Fator de destaque no uso da expressão é que as cenas musicais são distintas do *mainstream*, sendo formadas por um grupo de músicos, produtores e consumidores que compartilham gostos comuns.

regional⁸. O que notei no curso da pesquisa é que os registros imagético-fotográficos se mostram como uma forma de ratificação da importância do evento e de seus participantes o que, de certa forma, tem sua lógica formativa/informativa que nos permite ver focos da “história subjacente” de que falava Michel Foucault (1999). Nesse sentido, cabe citar o seguinte trecho: “Era bacana [os jornais fazerem] essas fotografias, aparecer nelas [...] porque era uma forma de dar destaque para o que o músico estava fazendo, um registro das suas atividades num tempo em que era difícil ter esses registros. Isso dava respeito ao músico”⁹. Portanto, por mais que se tratasse de registrar como recurso publicitário, havia o interesse em se torná-lo, também, registro memorialístico legitimado, pois estava publicado num veículo de comunicação de massa de amplitude regional. Como proposição inicial do intuito da abordagem foi selecionada a imagem abaixo:



A fotografia anterior foi publicada no jornal O Estado do Pará, de 18 de janeiro de 1980. Nela está retratada a apresentação do cantor e compositor Albery Jr.

⁸ “Feira Pixinguinha, sempre um sucesso”. Jornal O Estado do Pará. Belém, 19 de janeiro de 1980, p. 12. Caderno Cidade.

⁹ Entrevista com o cantor e compositor Pedrinho Cavallero, realizada em 2 de outubro de 2013.

na Feira Pixinguinha, evento do qual o artista angariou premiação de melhor música. Vemos no registro apresentado, que é o que cabe ser destacado, a sua *performance* no estilo “banquinho, voz e violão”, modelo arquetípico da estilística bossanovista e das apresentações da “era dos festivais” de MPB. Como se pode notar, essa modalidade estilística de apresentação musical alcançou os eventos musicais realizados na década de 1980, doando, inclusive, o termo definidor deste tipo de apresentação no circuito da canção popular, chamado de “voz e violão”. A fotografia foi feita de um ângulo que procurou enquadrar de maneira “elevada” o músico (de baixo para o alto, recurso em vários registros de apresentações), permite propor que se trata de uma forma de destacar o recurso performático de voz e violão como uma proposta estilística para música popular paraense. Por outro lado, vê-se aí prenúncios de uma ratificação da hipótese de que se trata de uma manifestação musical – a “música popular paraense” – em grande medida tributária da MPB.

Por esse prisma de leitura do registro imagético da *performance* de Albery Jr., cabe um comentário a mais. Tratando da questão do violão na música popular brasileira, o compositor Carlos Lyra afirmou que esse é o seu instrumento por excelência, pois assim se afirmou desde a geração bossa nova e em seguida com a MPB (NAVES *et. all.*, 2006). Todavia, continua o compositor, isso é uma questão que nada tem de pragmatismo ideológico como foi proposto em um momento de embates político-ideológicos que gravitou em torno do ethos da MPB, de certa visão de brasilidade, colocando de um lado o violão como expressão idiossincrática da cultura musical brasileira, e de outro lado a guitarra elétrica, expressão do imperialismo musical estadunidense¹⁰.

Para Lyra, o violão se afirmou como resultado de uma necessidade: seu uso se deve mais a uma questão de ordem prática, pois é o mais acessível dos instrumentos (por ser mais barato) e de fácil mobilidade. Então, para ele nada tem de ideológico na afirmação do violão como “símbolo” da música popular no Brasil (= música engajada), representante da própria MPB. Mas isso remete à década de 1920,

¹⁰ Em 1967 chegou a ocorrer uma passeata contra a guitarra elétrica em São Paulo, onde cerca de 400 pessoas gritava em coro: “Abaixo a guitarra elétrica” (NAPOLITANO, 2001).

quando o modernista Manuel Bandeira já acenava sobre a necessidade de tomar o violão como instrumento nacional por excelência¹¹. Mas, como exposto anteriormente, a invenção desse instrumento como tradição no campo musical nacional tem seu momento de afirmação no contexto dos anos 1960.

De toda forma, a possibilidade de uma “música popular paraense” como pretensa manifestação reativa à “música popular brasileira” estilo MPB, não pôde se desvencilhar totalmente dessa e assim propor uma estilística nova. O que se seguiu foi a aceitação tácita do modelo emepibista. No que diz respeito ainda a Feira Pixinguinha de Belém é preciso salientar que se tratava de uma proposta de incursão missionária ao Brasil profundo no afã de encontrar manifestações musicais regionais “estilo MPB” para que tais manifestações fossem incorporadas ao circuito nacional, numa ratificação do discurso da MPB como gênero aberto aos regionalismos (NAPOLITANO, 2001). Portanto, o que temos como fundamento da sua realização é uma manutenção da estética emepibista para atender aos interesses de uma pretensa arte musical nacional, via FUNARTE/MEC. E parece que isso vingou.

Aqui temos certa contradição de termos. Se se trata de um emepibismo nacionalista que busca a incorporação das manifestações “emepebísticas” regionalistas, então porque não foram veiculados, se é que ao menos produzidos, os registros fotográficos das apresentações de “grupos regionais” *stricto sensu* que participaram do evento utilizando instrumentos “nativos”, como curimbó, maracás e outros¹²? Além do mais, foi notado nesse levantamento imagético que os artistas que foram registrados em fotografia são aqueles que já tinham certo reconhecimento na cena na época. Então, se pode supor que a ideia de inserção da música de outros lugares do Brasil ao cenário nacional da MPB tinha em conta aquela “música popular brasileira regional”, ou a MPB feita na região.

Certamente deve-se a essa condição de notoriedade e destaque na cena que foram feitos mais de um registro da apresentação do cantor “emepebista” Walter

¹¹ Ainda segundo Carlos Lyra, o compositor e pianista Tom Jobim nos anos da bossa nova já dizia: “A coisa está mais para violão do que para piano” (NAVES, *et all.* 2006, p. 86).

¹² Caso da música “Mestre Calafate”, interpretado por Beka e o Grupo Urubu do Ver-O-Peso.

Bandeira¹³. Artista premiado como Melhor Intérprete na Feira Pixinguinha cantando “Nas garras da paixão”, música de autoria do baixista Kzam Gama, Bandeira já havia angariado grande destaque na cena musical da cidade desde o início da década anterior devido à sua “presença no palco somado à sua potente voz”¹⁴ nas interpretações de composições de autores locais, mas também cantando músicas clássicas do repertório da MPB.

A imagem aqui apresentada mostra o artista em plena atividade na Feira Pixinguinha. Portanto, o registro imagético veiculado na imprensa da época nada mais foi do que um elemento de ratificação do imaginário criado acerca de Walter Bandeira.



Assim, é aventado aqui neste trabalho que o registro fotográfico pretendeu dar elementos da já reconhecida *performance* do artista como fator destacável. Isso

¹³ Walter Bandeira iniciou sua atividade no cantar no final dos anos 1960 e se afirmou no cenário musical da cidade, ainda na década de 1970, como *crooner* dos grupos dos pianistas Álvaro Ribeiro e Guilherme Coutinho. Na década de 1980 atuou em um dos mais expressivos conjuntos musicais da cidade, o Grupo Gema. (OLIVEIRA, 2000).

¹⁴ “Feira Pixinguinha, sempre um sucesso”. Jornal O Estado do Pará. Belém, 19 de janeiro de 1980, p. 12. Caderno Cidade.

encontra base na proposição teórica que aponta a *performance* no âmbito musical como processo e produto que reverbera em significado social (COOK, 2006; LANGDON, 1996), pois estabelece um diálogo com a sociedade. Nesse sentido, a interpretação “performatizada” possibilita um entendimento por parte da platéia do material musical que está sendo apresentado. A imagem pretende ser a legitimação imagética do discurso contido no texto que a acompanha: o cantor manteve seu padrão interpretativo e isso lhe valeu a premiação.

Os dois registros imagéticos acima tratados remetem a que se possa pensar que os dois artistas fotografados já tinham um reconhecimento social. Assim, a publicização de suas imagens tanto foi uma consequência disso como também uma motivação-justificação. Tomando-as como fator referencial para a cultura musical da cidade na época, essas imagens mostram um recorte que pretende ser um “discurso visual” como elemento de ratificação de posições na cena musical da cidade. Mas as imagens assim lidas nos indicam outro ponto, a necessidade de união entre dos integrantes do mundo artístico da canção local como meio de consolidação de uma cultura¹⁵.

A Feira Pixinguinha, como evento nacional, tinha então um sentido de fortalecimento do projeto de produção e propagação de música popular na cidade. Isso é encontrado na declaração de participantes, como na fala do cantor e compositor Antonio Carlos Maranhão, quanto pela própria proposta do evento. E a veiculação de imagens consistentes que apresentassem “iconicamente” para aquela configuração social os elementos musicais-imagéticos da Feira Pixinguinha era um meio de legitimação dessa proposta. Assim, na reportagem sobre o evento há o discurso da coesão de grupo quando é publicado que:

[Um] clima de absoluta cordialidade entre os concorrentes, uns ajudando os outros, todos convencidos de que o apoio mútuo é indispensável para que esta chance dada ao compositor local seja de uma validade real. A partir de amanhã, com a gravação do disco, um novo tempo começa e as perspectivas são as melhores possíveis. O

¹⁵ Aqui entendida como “entendimentos convencionais, manifestos em ato e artefato que caracterizam as sociedades” (REDFIELD, 1941. *apud*. BECKER, 2008, pp. 89-90).

futuro sabe melhor, e é em busca dele que os valores revelados pela Feira Pixinguinha passam a trabalhar¹⁶.

Portanto, temos aí um discurso que aponta no sentido da conformação de um projeto de fortalecimento da música local, o que foi e usado fomentado pela realização da Feira Pixinguinha. Assim, foi no início dos anos 1980 que ganhou força uma articulação mais algo mais consistente em torno de experiências comuns numa perspectiva de estabelecimento da cultura musical na cidade de Belém.

Nas fotografias acima apresentadas o que se nota é que o ângulo de apreensão do momento requer que nos detenhamos no fato de que se trata de *ilustrar* um texto. Isso porque para descrevermos a maneira como a fotografia “narra” aquela prática cultural temos que considerar a comunicação que ela pretendeu fazer. Nisso, ganha destaque um tópico interessante. Como se tratava de uma configuração social em que os atores sociais representavam, obviamente tinha mais credibilidade o registro do momento de sua apresentação. E isso dá pretensões de discursividade ao registro fotográfico. É por isso que se pode supor que essas fotografias de jornal funcionaram como parte integrante de um contexto sendo, por outro lado, um recurso com intenções de ratificação do texto escrito. É nesse sentido que vai, também, a imagem seguinte.



¹⁶ “Encadeado foi a grande vencedora”. Jornal O Estado do Pará. Belém, 20 e 21 de janeiro de 1980.

Fotografia de uma das apresentações do Grupo Patchuli durante o Projeto Jayme Ovalle, evento realizado logo a seguir a Feira Pixinguinha, entre fevereiro e março de 1980. Mas, diferente da proposta da proposta do evento que lhe antecedeu, além de ser de amplitude regional, o Projeto Jayme Ovalle foi difundido como uma “mostra de música regional”. Então, não foi sem intenção de parecer regionalista que o cantor Ruiê, à direita, no primeiro plano da imagem, utilizou em sua *performance* alguns “adereços” como recurso representativo do “ribeirinho” amazônida, figura da cultura popular paraense, tal como o chapéu de palha, um colar e sem camisa¹⁷, imagem que em certa camada de interpretação se assemelha à figura do quadro “O Cabano Paraense”, tela de Alfredo Norfini, de 1940. Numa intenção de ratificação da valorização do evento, o texto do qual a imagem é integrante diz o seguinte:

O show “Essências”, do Grupo Patchuli, com a voz somada ao som do violão, craviola, bateria, baixo, efeitos e percussão, foi realmente um espetáculo de primeira linha, e que contou de alegria e entusiasmo o pequeno público que chegou a aplaudir com frenesi, às interpretações de “Rio-Mar”, “Pão, Carne e Povo”, “Iara” e muitas outras canções das 17 constantes do surpreendente roteiro musical do Grupo Patchuli. Sem dúvida, o grupo é um prova, em termos de técnica e talento, de que possuímos grandes valores artísticos¹⁸.

Ainda que não contenha os elementos regionalistas como os que foram notados na imagem anterior, os registros seguintes, dos grupos Madeira-Mamoré e Ave da Terra, que também participaram do Projeto Jayme Ovalle, têm suas nuances de regionalidade. Estas se encontram em seus nomes artísticos. Vejamos as imagens de cada um deles veiculadas nas reportagens que trataram das suas temporadas de apresentações no Projeto Jayme Ovalle.

¹⁷ Jornal Estado do Pará. Belém, 23 e 24 de março de 1980.

¹⁸ “Grupo Patchuli abre o Projeto Jayme Ovalle”. Jornal Estado do Pará. Belém, 23 e 24 de março de 1980. p.



Com a mesma perspectiva do Grupo Patchuli, o Grupo Ave da Terra dá o tom algo regionalista da proposta do grupo no seu nome pichado na parede atrás dos integrantes do grupo: “uma ave que não sai da sua terra, do seu lugar original, voa, mas é da terra – metáfora para ‘local’”.¹⁹

¹⁹ Entrevista com o baterista Cássio Lobato, realizada em 29 de novembro de 2013.

Deve-se considerar que tais fotografias são material de divulgação, mas que tem que tomadas como construção imagética são resultado da figura do *operator* que requereu dos indivíduos fotografados certa atitude performática para demonstrar a *persona* “modernizada” dos grupos: algo de tributário das culturas setentista e *hippie*, como se pode notar na indumentária de alguns dos integrantes e nos cabelos comprido ou desgrenhados.

Isso também é encontrado no registro fotográfico apresentado a seguir - vastas cabeleiras, calças largas e tamancos, o que nos informa que se tratava de um ideal “estético” para os grupos musicais da época. Trata-se de um registro do mais emblemático grupo musical da cidade na época, o Sol do Meio Dia. Atuante desde a década de 1970, a proposta musical do grupo já tinha certa consolidação na cena local. Mas dessa imagem o que podemos retirar é o fato de ela ter sido feita no momento da apresentação do grupo. O ângulo mais aberto o que possibilita que seja visto em panorama o espaço das apresentações desse evento musical, o palco do Teatro da Paz, lugar emblemático para o campo das artes na cidade na época.



O que está na fotografia: os músicos distribuídos de maneira a ocupar todo o espaço do palco, o que pressupõe uma organização que por sua vez é justificada pelo fato de que dentre, os que participaram daquela mostra, era o mais antigo em atividade na cidade. Também é de se destacar a questão dos instrumentos, o que

pode ser resumido assim. Num contexto em que era bastante difícil adquirir instrumentos bons, porque eram caros, tinha-se que mandar buscá-los em outras cidades, nota-se com certa dificuldade que há uma guitarra com pedal de distorção, assim como um baixo e um violão “plugado”, além da bateria e um *set* de percussão, no canto direito, o que era destacável num contexto de difícil aquisição.

Ao longo da década de 1980 ocorreram tantos outros eventos de música popular que também passaram pela legitimação da imprensa. Todavia, na impossibilidade de um apanhado mais extenso, aqui veremos o que suponho serem episódios que muito dizem sobre a marcha da evolução da cena da canção popular belemense nos anos 1980. Disso que muito dizem, contudo, retiraremos o que acredito ser suficiente para dar seguimento à abordagem ensejada. Nesse caso, saltamos até uma fotografia que registra a apresentação do cantor Paulo Uchoa no III FEMUCAB – Festival de Música Canta Belém, em 1988. (A fotografia publicada no jornal O Liberal de 28 de novembro de 1988).



Mantém-se o modelo bossanovista-emepebista do “banquinho e violão”²⁰, num momento – 1988 - em que já ganha espaço na cidade a música massiva. Mas o

²⁰ Trata-se de um violão “Ovation”, da marca Gianini, modelo que era o mais “moderno na época, ambição de todo músico que tocava na noite, porque já tinha uma captação interna, enquanto que os outros tinham que

que é que destacável é o fato de que essa estética de apresentação já se havia padronizado no cenário local. Também, deve ser notada a permanência, e mesmo a semelhança na tomada fotográfica, com aquele registro do músico Albery Jr. da Feira Pixinguinha de 1980.

Por outro lado, essa modalidade de apresentação já havia sido colocada em xeque meses antes quando o jornalista Edyr Augusto Proença, importante mediador cultural²¹ no mundo artístico da época, redigiu um texto no qual nota uma “palidez dos intérpretes locais” que participavam dos festivais na cidade na época. Tal admoestação foi publicada no momento de ocorrência do Festival do Bancrévea em 1988, na segunda versão - II FECRÉVEA - um dos mais importantes eventos de música popular da cidade nos anos 1980. Para o jornalista, a exceção foi a *performance* do cantor e compositor Antonio Carlos Maranhão. O argumento Edyr Proença foi apresentado nos seguintes termos:

A maior parte de nossos intérpretes não quer assumir esta condição [de *showman*?] ao subir num palco, talvez temendo qualquer represália, ou talvez não querendo ser confundido com a música, o que é um erro. [O cantor] Joba, que cantou “Paraoara” [composição de Eduardo Dias] com grande desembaraço técnico foi completamente frio em movimentação. Vestido como se fosse dar uma volta, trabalhar, sei lá, não utilizou todo o seu nome de cantor de banda de *rock* famosa e tal. Por quê? Alfredo Reis foi premiado com sua voz potente e emocionada, mas fora isso, o que oferece? As roupas comuns do dia a dia? A falta de vibração na questão da fisionomia em contraste com o canto emocionado?²²

Portanto, para o autor do texto o campo de possibilidades sociocultural no qual se encontravam os músicos locais, principalmente os intérpretes que participaram do festival citado, requeria uma nova forma de relação do artista com o público. Numa palavra, o cantor deveria “atuar” no ato interpretativo da canção, ser

botar [na frente] um microfone. Mas era caro”. Entrevista com o cantor e compositor Pedrinho Cavallero, realizada em 2 de outubro de 2013.

²¹ Mediadores culturais são indivíduos atuantes no processo de interação sociocultural na cena, publicizando referenciais simbólicos que coadunavam com as perspectivas do *projeto* em curso naquele campo de possibilidades, num “contínuo processo de negociação da realidade, [haja vista que] a mediação é uma ação social permanente, nem sempre óbvia, que está presente nos mais variados níveis e processos interativos” (VELHO; KUSCHNIR, 2002, p. 10-11).

²² “A Nega, o Maranhão e o Festival do Bancrévea”. Jornal A Província do Pará. Belém, 12 de junho de 1988. p. 7. Coluna Vinyl.

um *performer* no sentido estrito da palavra, ou seja, o ator social que administra o momento de apresentação como um processo de interação com uma platéia. Ainda que isso denote certa hierarquização no processo de interação social, todavia é o meio que, por excelência, pode promover a prática de distintas formas de sociabilidade (LANGDON, 1996). Assim, para o jornalista a questão que estava colocada era que os cantores que se apresentaram no festival não deveriam “apenas ter cantado”, mas que também deveriam ter atuado, pois atuando teriam dado às suas apresentações um sentido social mais significativo.

É possível compreender essa assertiva do mediador cultural quando se leva em conta sua ligação mais profunda com o mundo profundo das *performances*, o teatro e a cena do *rock* na cidade. Portanto, para ele teria sido mais interessante inovações na forma de expressar a mensagem contida na canção, e não o conteúdo dela, haja vista que não se apresentou nada novo. Mas como foi dito no início dessa sessão, a apresentação do cantor e compositor Antonio Carlos Maranhão interpretando “performativamente” a música “Nega”, foi a única elogiada por Edyr Augusto Proença.



Na imagem, Antonio Carlos Maranhão dançando com sua “Nega” durante apresentação no festival, o que certamente contribuiu para sua vitória, haja vista a repercussão no meio artístico e jornalístico da cidade na época dessa sua *performance*. Notemos também, ao fundo, o violão, instrumento emblemático da MPB, sendo usado para tocar uma “lambada”, todavia estilizada. A seguir temos outra fotografia, desta feita uma ilustração da realização do Projeto Pixinguinha em Belém publicada no jornal O Liberal, de 22 de abril de 1988, apesar de ser um registro de 1986.



A partir da segunda metade da década passou a haver a afirmação de “novos” integrantes no cenário da canção da cidade, ainda que esses novos na verdade não eram tão novos assim no cenário, pois alguns já participavam da cena desde o final da década de 1970, mas passaram a ter destaque no cenário da época retratada. Tendo em vista essa situação é que foi publicada essa fotografia na qual estão reunidos esses “novatos” destacados na época. A tomada da qual foi feito o registro, procurando abarcar todos os músicos vistos de cima, certamente foi um recurso que pretendeu mostrar todos juntos, em condição sociocultural de igualdade “artística”,

realizada de cima para baixo, numa pretensão de descartar qualquer demonstração de uma possível *hierarquização*, mas numa ratificação de *conjunto*.

Por fim, nesse percurso em cenas pela cena da canção popular de Belém nos anos 1980, vejamos três desenhos: duas charges e a logomarca de uma festival. Eles aqui estão porque permitem uma leitura sígnica das suas mensagens, dos elementos representativos contidos nas suas construções simbólicas, haja vista que se trata de considerar que são portadores de uma leitura sobre o real (BAKHTIN, 2006). Nesse sentido, é preciso ressaltar que se trata de considerar que os elementos contidos nas imagens lidas como signo compõem um grupo de identificação ideológica que fornece as possibilidades de comunicação entre aqueles que compõem o cenário. Assim, tais desenhos são portadores de interesse porque são índices de valor que tem características ideológicas – portanto, de escopo social, ou seja, meios de interação - por mais que sejam produtos de ação individual (Idem.).

Iniciemos o percurso de leitura com a charge que acompanha uma reportagem sobre a chamada dos músicos da cidade para a reunião cujo objetivo era a formação de uma entidade representativa dessa categoria. Assim, a reportagem expõe acerca da criação da Associação de Compositores, Letristas, Intérpretes e Músicos do Pará – CLIMA, entidade que foi criada em junho de 1985.



Numa primeira leitura temos músicos sob a lua e uma “constelação” de notas musicais. Um deles pronunciado uma frase de caráter positivo (“Ta ótimo o clima”) faz às vezes de cicerone para outro músico que está chegando para se juntar ao grupo, haja vista que seu instrumento ainda está guardado, além de fazer um trocadilho entre “o” clima (tempo) e “a” CLIMA (Associação). Assim, o autor da charge procurou ilustrar a chamada da reportagem com esses recursos semióticos. Bem entendida a coisa, o recurso estilístico por meio do desenho ratifica a mensagem de agregação que a proposta da entidade havia lançado por meio das convocatórias escritas. Assim, a charge acompanha a reportagem “Clima debate a questão musical”, publicada no jornal O Liberal de 27 de julho de 1989, como uma ratificação da proposta.

Todavia, alguns temas são dignos de nota. Apesar da satisfação expressada nos semblantes dos personagens representados na charge de J. Bosco, o clima no interior da associação na época não era de fato uma realidade. Mas para efeito de propaganda da entidade, da sua formação, era necessário apresentar um clima adequado, e a isso se dispôs a charge. Assim, a criação da CLIMA teve como objetivo reunir os músicos para que estes pudessem legitimar a entidade como um instrumento de atuação política. Efetivamente, a entidade vigorou até 1992. Todavia, na transição para a década de 1990 a associação já estava grandemente submetida a um enquadramento político institucional, o que motivou o desencadeamento de conflitos internos que viriam a contribuir para o seu enfraquecimento e seguinte desativação²³. Mas não foi apenas isso, na verdade outros motivos corroboraram para a falência do projeto da associação, entre eles um “desinteresse dos músicos associados [pela manutenção da associação] que foi fator em grande medida determinante para o fim da entidade”, diz César Escócio.²⁴

²³ Entrevista com o cantor e compositor César Escócio, realizada em 4 dez. 2013.

²⁴ Idem.



A tentativa de reunião dos músicos do cenário local já era uma necessidade que remontava aos anos finais da década de 1970. Desde então, ainda que alguns acrescidos, o objetivo manteve-se o mesmo, qual seja, ser um núcleo aglutinador dos artistas da cena musical local como meio de fortalecimento da categoria, pois a realidade que se apresentava para os artistas da música popular na cidade na época era difícil. É isso que demonstra a charge acima, publicada no jornal *O Liberal* de 25 de março de 1986. Atento às ocorrências na cena musical, o observador retrata e aponta os problemas que se apresentavam aos músicos num momento em que se estabelecia um incipiente circuito de música ao vivo no estilo *banquinho, voz e violão* por meio de um desenho. Nele estão apresentados os obstáculos e a dificuldade enfrentada pelo músico da noite: ter que se deslocar entre vários lugares de apresentação, geralmente bares de pequeno porte, levando o material necessário para a sua apresentação, como a caixa de som e o violão, o que nos diz que não havia estrutura – disponibilidade de equipamento técnico – para as *guigs*²⁵.

²⁵ Este é termo utilizado para se referir às atividades de apresentação de músicos ao vivo. O/A *guig* não tem o caráter formal de um espetáculo, mas também não é algo improvisado, como uma *jam session*. Normalmente, está associado a bares e pequenos espaços de apresentação de música ao vivo. Historicamente, o termo remonta aos anos 1920 nos Estados Unidos, sendo utilizado por músicos de *jazz* como abreviação para *engagement* (compromisso), ou seja, reunião de músicos contratados para tocar em casas noturnas (LEAL, 2010). Na cena belenense o termo passou a ser usado na segunda metade da década, segundo relatos dos entrevistados.

Mas no mesmo plano de expressão, a charge faz referência a casas de *shows* e “lugares da canção” na cidade na época, contudo, se valendo de uma leitura paródica: os nomes dos lugares ao fundo da charge “Lapinha”, provavelmente é uma referência a casa de shows “Lapinha”, e “Paraki” certamente é referente ao bar “Pariká”. Isso, todavia, nos permite dizer, ainda que *en passant*, que havia ali certa “proximidade cultural” entre os diferentes ambientes onde se consumia música ao vivo na cidade e, por extensão, entre os músicos dessas distintas realidades. Isso ratifica a proposta de que estamos lidando com um cenário em processo de formação.

Acerca dessa situação, importante é a fala do músico César Escócio,

Antigamente a gente não tocava profissionalmente. A gente tocava pela cachaça, pela cerveja. Quando apareceram o[s] [bares] Pariká, depois o Maracaibo, a Adega do Rei, o músico começou a ganhar cachê. Passou a haver certa regularidade; se tocava sexta, sábado. Mas havia bar que funcionava direto, desde terça-feira. Mas de terça a quinta era pouca gente, três quatro mesas. Mas no final de semana enchia²⁶.

Ainda sobre o papel dos bares da cidade para o estabelecimento da cena local, outro artista que teve uma grande atuação na época foi o cantor e compositor Alfredo Reis, que forneceu o seguinte relato:

[Nos anos 1980] havia uma grande preocupação dos músicos em mostrar produção, sem uma preocupação com mercado, cada um fazendo seu trabalho, mostrá-lo, cada um procurando seu caminho, e nessa trajetória houve grandes aberturas. A música na noite explodiu nesse contexto. Os passaram a aceitar o cara que tocava violão e voz. Assim, ele passou a ser valorizado pelo seu trabalho, passou a haver respeito pelo músico. E a coisa evoluiu²⁷.

O referido músico começou sua carreira tocando com seu próprio material, pois “poucos eram os bares que tinham um som bom, ou ao menos o mínimo para uma apresentação. Eu levava meu som, isso era parte fora do contrato ou do cachê,

²⁶ Entrevista com o cantor e compositor César Escócio, realizada em 4 dez. 2013.

²⁷ Entrevista com o cantor e compositor Alfredo Reis, realizada em 28 outubro de 2013.

eu alugava”²⁸. Então, a charge apresentada teve sua construção, além da observação do desenhista, espelhada pelos relatos de experiências dos músicos.

Assim, o bar foi o espaço social *par excellence* da realização do circuito de comunicação da canção popular local (MOREIRA, 2014). Por meio da leitura das imagens não é possível uma apreensão de conjunto, mas tais representações imagéticas certamente tinham intenção de contribuir como representações instrumentais para a legitimação do projeto da canção popular oitentista na cidade.

A última imagem a integrar esse conjunto imagético aqui tratado é um desenho que foi usado como logomarca do já citado II FECREVEA, de 1988. A imagem, que foi publicada no jornal A Província do Pará de 21 de maio de 1988. Lida na chave antropofágico-modernista podemos tê-la em paráfrase como a representação cabal da premissa daquele movimento que preconizou uma brasilidade: um índio tangendo um violão. Isso pode ser tomado como uma metáfora para a legitimação da incorporação da cultura nacional da canção, para qual o violão tradicionalmente é o instrumento por excelência como já foi mostrado, à realidade regional, já que o contrário não vigorou. Quer dizer, nos anos finais da década o objetivo de integração da realidade musical local ao circuito nacional, que se iniciou com a Feira Pixinguinha em 1980, não logrou êxito. Mas a imagem de um *símbolo* do modo de ser de uma região então vista pelo centro-sul do país como lugar de fronteira, pode significar que o artista nativo da região – representado metaforicamente por um índio estilizado, tocando um instrumento que não é da sua cultura, mas sim da cultura musical brasileira de gênero MPB - certamente teve como meta passar a mensagem de que “aqui na floresta amazônica” (também) se toca violão, ou seja, se faz MPB.

Desse modo, as perspectivas oitentistas que se viram iniciadas com a Feira Pixinguinha de 1980, no final da década haviam sido alcançadas, só que ao contrário. Dito de outra forma, ainda que o “missionarismo” da Feira não tivesse sido exitoso ficou como marca para a cena local a necessidade de ratificar uma música do lugar. Desse ponto de vista, isso buscava referendar o ideal da mistura cultural, o que

²⁸ Idem. Ibidem.

certamente deu mote para a busca de uma afirmação identitária regionalista por meio da canção popular. Bem vista as coisas, o que a imagem do índio tocando um violão passa de extremamente significativo é que ali já estava estabelecida a incorporação do Brasil à região amazônica por meio da canção popular, já que o contrário não se materializou - a música popular da paraense da Amazônia não angariou sucesso quando teve oportunidade e foi ao Brasil.



Considerações finais

Nas várias conversas registradas em entrevistas e em produções²⁹ acerca da realidade retratada nesse trabalho a cena da canção da cidade de Belém nos anos 1980 é representada na memória coletiva como um momento de “efervescência”³⁰. Notadamente, isso encontra anteparo na forma como foi retratada por meio dos discursos da imprensa da época. E as imagens se conformaram como importante meio representacional-informativo daquela configuração social. O que se pode concluir do que foi apresentado neste texto é que as imagens fotográficas de jornais foram parte constitutiva de um discurso de coesão de grupo, ainda que tomadas

²⁹ Emblemático é o documentário “Belém aos oitenta: cultura e resistência”. Ver: Fontes – Audiovisuais.

³⁰ A ideia de “efervescência” diz respeito a emoções que são criadas e externadas quando as pessoas se reúnem (DURKHEIM, 2000). É, portanto, um sentimento produzido pela experiência da vida em grupo, na coletividade.

como acessórias às reportagens. Mas as opções de registro da forma como foram efetivadas seguramente são expressões dos interesses em curso na época. De fato, os jornais foram veículos de divulgação da proposta de uma canção local, pois desde o início da década as coberturas por esse meio de comunicação acerca dos eventos de música popular na cidade foram efetivadas no sentido de mostrar para um público mais amplo as ações no interior da cena.

Ainda que se trate de um assunto que encontra limitação dado o espaço e a perspectiva analítica, a intenção desse trabalho foi “também escrever com imagens” sobre o que se considerou tópicos importantes no evoluir da história da música popular paraense, compondo uma ligação com manifestações dos textos literários que os acompanham. Nesse processo de busca por um entendimento da representação simbólica da imagem como dado da caracterização de um modo de apresentação, é destacável a remissão da imagem à realidade vivida de maneira concreta na cena da canção local. Por isso, as imagens que aqui foram trabalhadas estão sob uma perspectiva metodológica que considera vários pontos. E integrem um conjunto temático que pode dar conta da proposta de *ver* certos episódios da cena de canção popular belemense nos anos 1980, mas que, todavia, convergem para uma perspectiva de conjunto explicativo.

Fontes

Imagens e reportagens

- Jornal O Estado do Pará. Belém, 23 e 24 de março de 1980.
- Jornal O Estado do Pará. Belém, 23 e 24 de março de 1980.
- Jornal O Estado do Pará. Belém, 20 e 21 de janeiro de 1980.
- Jornal O Estado do Pará. Belém, 19 de janeiro de 1980.
- Jornal O Liberal. Belém, 25 de março de 1986.
- Jornal A Província do Pará. Belém, 21 de maio de 1988.
- Jornal O Liberal. Belém, 22 de abril de 1988.
- Jornal A Província do Pará. Belém, 12 de junho de 1988.
- Jornal O Liberal. Belém, 7 de junho de 1988
- Jornal O Liberal. Belém, 28 de novembro de 1988.
- Jornal O Liberal. Belém, 27 de julho de 1989.

Orais

Entrevista com o cantor e compositor César Escócio, realizada em 4 dezembro de 2013.

Entrevista com o cantor e compositor Alfredo Reis, realizada em 28 de outubro de 2013.

Entrevista com o baterista Cássio Lobato, realizada em 29 de novembro de 2013.

Entrevista com o cantor e compositor Pedrinho Cavallero, realizada em 2 de outubro de 2013.

Audiovisuais

GUIMARÃES, Alan Kardek. *Belém aos 80: cultura e resistência*. Belém: 2009. 1 DVD. Dur. 88 min.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.

_____. "A mensagem fotográfica". IN: LIMA, L. Costa (Org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Saga, 1969.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.

BECKER, Howard S. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. São Paulo: Zahar, 2008.

BENNETT, Andy; PETERSON, Richard A. *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Vanderbilt University Press, 2004.

COOK, Nicholas. "Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance". *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, 2006, pp.05-22.

FEBVRE, Lucien. *Combates pela história*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Gal, 1999.

FREHSE, Fraya. "Os que jornais e fotografias revelam: para uma etnografia da civilidade nas ruas do passado". *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n" 36. Julho-dezembro de 2005, pp. 131-156.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. São Paulo: Zahar, 1978.

LEAL, Valéria. *Guig*. Dicionário de termos, gírias e expressões musicais! São Paulo: All Print, 2010.

LANGDON, Jean. "Performance e preocupações pós-modernas em antropologia". IN: TEIXEIRA, João Gabriel L. C. (Org). *Performáticos, performance e Sociedade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

MAUAD, Ana Maria. "Através da imagem: fotografia e história. Interfaces". *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 1, n.º. 2, 1996, pp. 73-98.

MOREIRA, Nélio Ribeiro. *A música e a cidade: práticas sociais e culturais na cena da canção popular em Belém do Pará na década de 1980*. (Dissertação de Mestrado) Universidade Federal do Pará. Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia, Belém, 2014.

MOSCOVICI, Serge. *A representação social da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: Engajamento político e indústria cultural na Música Popular Brasileira*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.
- NAVES, Santuza Cambraia. COELHO, Francisco Oliveira; BACAL, Tatiana (Orgs.). *A MPB em discussão – Entrevistas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- RIAL, Carmen Silva. “Por uma antropologia do visual contemporâneo”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 1, n. 2, pp. 119-128, jul./set. 1995
- VELHO, Gilberto. *Um antropólogo na cidade*. Ensaios de antropologia urbana. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- _____; KUSCHNIR, Karina (Orgs.). *Mediação, Cultura e Política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- SAHLINS, Marshall. *História e cultura: apologias a Tucídides*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.
- STRAW, Will. “Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular Music”. *Cultural Studies*, vol. 5, n. 3, p. 368-388, 1991.