



*BERNARD ARTHUR SILVA DA SILVA
WLISSÉS JAMES DE FARIAS SILVA (ORG.)*

.....

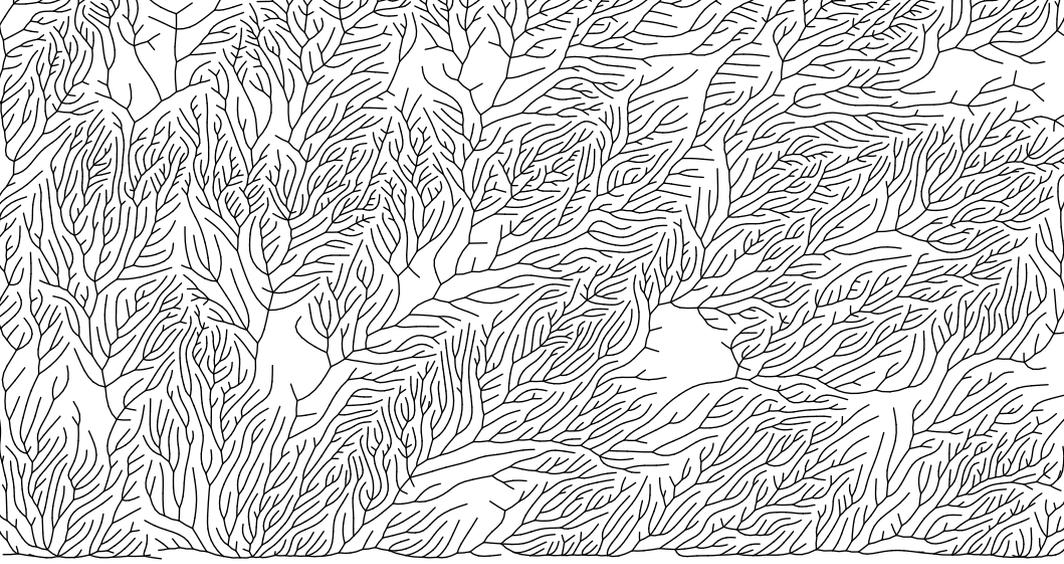
**ENFOQUES DECOLONIAIS,
INTERDISCIPLINARES E INTERSECCIONAIS
SOBRE A HISTÓRIA SOCIAL DAS
CENAS MUSICAIS NO PARÁ,
AMAZÔNIA E AMÉRICA DO SUL
NO TEMPO PRESENTE (SÉCS. XX-XXI)**



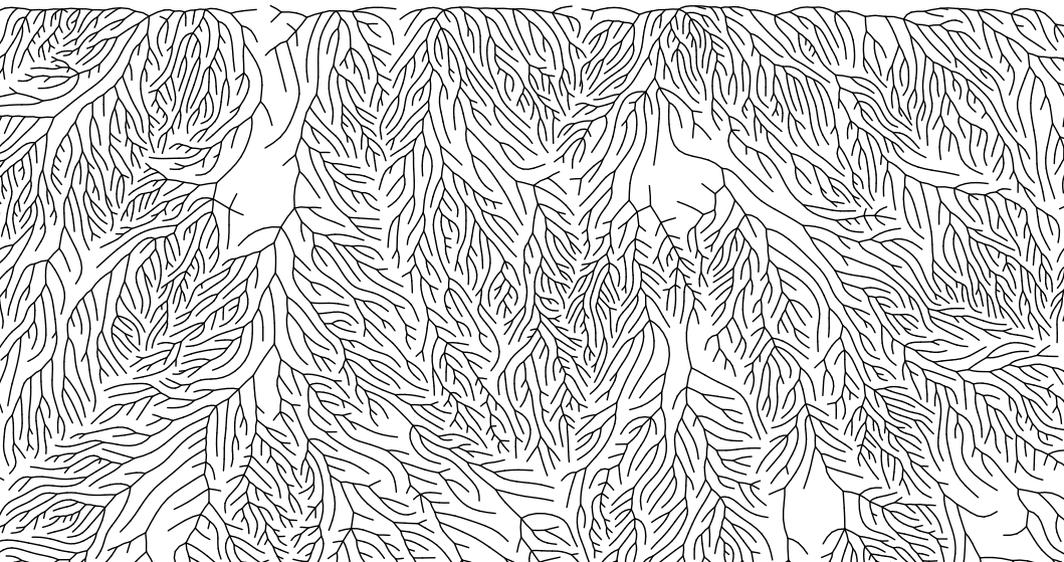


XIII

**ENCONTRO
DE HISTÓRIA
DA ANPUH - PA**



**ENFOQUES DECOLONIAIS,
INTERDISCIPLINARES E INTERSECCIONAIS
SOBRE A HISTÓRIA SOCIAL DAS
CENAS MUSICAIS NO PARÁ, AMAZÔNIA E
AMÉRICA DO SUL NO TEMPO PRESENTE
(SÉCS. XX-XXI)**



BERNARD ARTHUR SILVA DA SILVA
WLISSÉS JAMES DE FARIAS SILVA (ORG.)



**ENFOQUES DECOLONIAIS,
INTERDISCIPLINARES E
INTERSECCIONAIS SOBRE A
HISTÓRIA SOCIAL DAS
CENAS MUSICAIS NO PARÁ,
AMAZÔNIA E AMÉRICA DO SUL NO
TEMPO PRESENTE (SÉCS. XX-XXI)**



ANPUH PA

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE HISTÓRIA

Copyright © by Os organizadores
Copyright © 2023 Editora Cabana
Copyright do texto © 2023 Os autores
Todos os direitos desta edição reservados
© Direitos autorais, 2023, organizadores e autores.

O conteúdo desta obra é de exclusiva
responsabilidade dos autores.

Diagramação, capa e projeto gráfico: Eder Ferreira Monteiro

Edição e coordenação editorial: Ernesto Padovani Netto

Revisão: os autores

Crédito da imagem da capa: *Music Soldier* de Banksy.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

E56

Enfoques decoloniais, interdisciplinares e interseccionais sobre a história social das cenas musicais no Pará, Amazônia e América do Sul no tempo presente (Sécs. XX-XXI) / Organizadores Bernard Arthur Silva da Silva, Wlisses James de Farias Silva. – Ananindeua-PA: Cabana, 2023.

Autores: Maria do P. Socorro S. de Sousa, Idelma Santiago da Silva, Giselle Xavier d'Ávila Lucena, Fábio Castro Carvalho, Esau Lopes de Abreu, Nélio Ribeiro Moreira, Lucas de Souza Maximim, Deryck Brenno dos Santos Martins, Bernard Arthur Silva da Silva.

145 p.p.: il.

Formato: PDF

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-980422-8-8

1. Música - História - América do Sul. 2. Pará. 3. Amazônia. I. Silva, Bernard Arthur Silva da (Organizador). II. Silva, Wlisses James de Farias (Organizador). III. Título.

CDD 780.70980

Elaborada por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Índice para catálogo sistemático

I. Música - História - América do Sul



[2023]
EDITORA CABANA
Trav. WE 11, N° 41 (Conj. Cidade Nova I)
67130-130 — Ananindeua — PA
Telefone: (91) 99998-2193
cabanaeditora@gmail.com
www.editoracabana.com

CONSELHO EDITORIAL



Dr. Raimundo Moreira das Neves Neto (IFPA)
Dr. João Antônio Fonseca Lacerda Lima (EA-UFPA)
Me. Diego Pereira Santos (UEPA)
Me. Victor Hugo Modesto (UFPA)
Dr. Carlo Guimarães Monti (UNIFESSPA)
Ma. Aline Barros dos Reis (SEMED/Marabá)
Dra. Marley Antonia Silva da Silva (IFPA)
Ma. Raimunda Conceição Sodré (IFPA)
Dr. José M. Almeida Neto
Dr. Fernando Arthur de Freitas Neves
Dra. Natália Conceição Silva Barros Cavalcanti (IFRN)
Dra. Eliana Ramos Ferreira (UFPA)
Dra. Iane Maria da Silva Batista (UFPA)
Me. David Durval Jesus Vieira (IFPA)
Dr. Pere Petit (UFPA)
Dr. Fábio Pessoa (UFPA)

Me. Anderson Clayton Fonseca Tavares (UFPA)
Me. Daniel da Silva Miranda (UFPA)
Dr. Marcus Vinicius Reis (UNIFESSPA)
Dr. Angelo Adriano Faria de Assis (Universidade Federal de Viçosa)
Me. Bruno de Souza Silva (UFPA)
Me. David Rodrigues Farias (UFPA)
Me. Bernard Arthur Silva da Silva (UFPE)
Dr. Wlisses James de Farias Silva (UFAC)
Ma. Livia Lariça Silva Forte Maia (UFPA)
Ma. Sara da Silva Suliman (UFPA)
Dr. Túlio Augusto Pinho de Vasconcelos Chaves (UFPA)
Me. Oslan Costa Ribeiro (UFG)
Dra. Karla Leandro Rascke (Unifesspa);
Ma. Maria Raimunda Santana Fonte (SEDUC-PA)
Dr. Cleodir da Conceição Moraes (EA/UFPA)
Dr. Thiago Broni de Mesquita (EA/UFPA)
Dr. Ernesto Padovani Netto (Seduc/PA)
Dr. Elias Diniz Sacramento (UFPA)
Dr. Raimundo Nonato de Castro (IFPA)

APRESENTAÇÃO



COLEÇÃO ANPUH DE HISTÓRIA DE 2023 **HISTÓRIA E ENSINO NO PARÁ**

A Associação Nacional de História em sua seção Pará, em parceria com a Universidade Federal do Pará (UFPA), com o apoio da ANPUH Nacional, promoveu o XIII Encontro de História em 2022 com o tema “História e Historiografia na Amazônia - Independência e Ensino”, que ocorreu entre os dias 28 de novembro e 01 de dezembro de 2022 na cidade de Belém, em formato híbrido, reunindo cerca de 400 pessoas entre alunos, professores e pesquisadores de história e área relacionadas.

Nos dois primeiros dias contamos com três seções dos Diálogos Amazônicos que abordaram as “Políticas de Ações Afirmativas”, o “Programa Forma Pará e a Formação em História”, e “O Pará na O.N.H.B.”. Ainda tivemos na conferência inicial a presença de Valdeci Lopes de Araujo (Presidente da ANPUH-Nacional/UFOP) que focou “A ANPUH Brasil nas comemorações do Bicentenário: desafios da comunicação pública da história”. Enquanto na conferência final a professora Magda Ricci (UFPA) abordou “De tudo o que se viu ao pouco que sabemos: memórias e esquecimentos entorno da independência no antigo Grão-Pará”.

O evento foi um momento de reflexão sobre os desafios da história social e do ensino de história no tempo presente, com interface com os eventos comemorativos da Inde-

pendência do Brasil em contexto amazônico. A perspectiva foi debater a historiografia desenvolvida por historiadores e professores de História sobre a região amazônica a partir da história social em diálogo com o ensino de história, considerando ainda a questão da Independência.

Os dois últimos dias do evento ficaram reservados as atividades remotas, quando os Simpósios Temáticos tiveram vez, foram ofertados 18 Simpósios com temáticas variadas, que contaram com a participação de 32 proponentes, recebendo 270 inscritos para as comunicações.

O XIII Encontro de História da ANPUH-PA, culminou com uma série de ações que foram desenvolvidas pela diretoria no biênio 2021-2022, como a publicação da “Coleção ANPUH de História de 2022”, o Prêmio “Nossa História do Pará” e o desenvolvimento do Site da associação que agora receberá a “Coleção ANPUH de História de 2023”, resultante dos simpósios temáticos que acabaram por originar dezessete e-books, publicados pela Editora Cabana e bancados pela ANPUH-PA.

De tal modo, todos os artigos que foram selecionados e enviados pelos coordenadores/as dos STs foram publicados na coleção e disponibilizados no site <https://www.anpuh-pa.org/> possibilitando o acesso irrestrito aos conteúdos que trazem várias abordagens do campo da história do Pará, da Amazônia e do Brasil. Uma série de ações para a organização e estruturação da ANPUH-PA vem sendo implementadas nas últimas três gestões da associação, o que possibilitou o pleno cumprimento de todas as atividades e proposições oriundas do XIII Encontro de História, assim completamos todas as atividades do evento.

Com a publicação deste novo repertório de e-books, no site da associação, chegamos a quarenta e quatro obras

disponibilizadas gratuitamente que constituem um dos maiores acervos digitais do estado que pode auxiliar no desenvolvimento de um grande leque de pesquisas e atividades sobre a Nossa História do Pará.

Carlo Guimarães Monti (UNIFESSPA)
Presidente da ANPUH-PA (2023 – 2024)

SUMÁRIO



BERNARD ARTHUR SILVA DA SILVA

WLISSÉS JAMES DE FARIAS SILVA

Apresentação.....12

MARIA DO P. SOCORRO S. DE SOUSA

IDELMA SANTIAGO DA SILVA

As performances da Capoeira como processos formativos de
sujeitos: na roda com capoeiristas de Tucuruí-Pa

.....18

GISELLE XAVIER D'ÁVILA LUCENA

Ensaio para um cena? Dedilhando acordes
para o *heavy metal* cristão em Rio Branco

.....33

FÁBIO CASTRO CARVALHO

A viola caipira enquanto patrimônio: reflexões sobre
a patrimonialização da viola caipira em Minas Gerais

.....46

ESAÚ LOPES DE ABREU

Os sons da cidade: uma análise do cenário musical
De Bragança entre as décadas de 1920-1960

.....63

NÉLIO RIBEIRO MOREIRA

“Na caixinha da música regional”: o mundo da
canção popular paraense e as práticas e discursos sob os
pressupostos de um colonialismo cultural interno
.....74

LUCAS DE SOUZA MAXIMIM

Memórias do Liberdade ao Rock: Analisando uma entrevista
com Diego Meireles (2008-2015)
.....91

DERYCK BRENNO DOS SANTOS MARTINS

Movimento *punk*: por uma breve história nos
Subúrbios de Belém nos anos 1980
.....107

BERNARD ARTHUR SILVA DA SILVA

As memórias das masculinidades da cena *heavy metal* de
Belém-Pa pela oralidade e audiovisual: gênero, sexualidade,
raça, classe, nos videoclipes “*ratkill*”, “*working to pay my beer*”, “*o
guerreiro*” e “*motorocker, a lenda*” (1992-2019)
.....123

Sobre os Autores.....141

APRESENTAÇÃO



A proposta deste Simpósio Temático “Enfoques decoloniais, interdisciplinares e interseccionais sobre a História Social (COSTA; MORAES; SILVA, 2021; HOBBSAWM, 1989; SALLES, 1985) das Cenas Musicais no Pará, Amazônia e América do Sul No Tempo Presente (Sécs. XX-XXI)”, visou contemplar análises decoloniais (QUIJANO, 2005; LUGONES, 2014; MIGNOLO, 2008; QUEIROZ, 2019; SILVA, 2018), interdisciplinares (MIGNOLO, 2008) e interseccionais (CRENSHAW, 2002; YUVAL-DAVIS, 2015) que, tinham em seu foco descolonizar as cenas musicais (QUEIROZ, 2019; SILVA, 2018; VARAS-DÍAS, 2021) das territorialidades do Sul Global (SANTOS, 2019), desvelando as presenças corpóreas diferentes e diversas, produtoras de música na contemporaneidade (HOBBSAWM, 1995; DELACROIX, 2018; LACOUTURE, 1990).

Seu eixo de atenção estava em entender como as experiências presentes nas ações desses corpos femininos, negros e LGBTQUI+, invisibilizados ao longo das ocupações, colonizações e intervenções na América do Sul (LUGONES, 2014; SEGATO, 2012) dos séculos XX-XXI, contribuem para as construções desses espaços de materialização da música no tecido urbano (JANOTTI JR, 2004).

As investigações e compreensões dessas ações compartilhadas nas sociabilidades desenvolvidas em logradouros que hospedaram eventos musicais, festivos, religiosos, políticos e demais expressões humanas, são fundamentais para esclarecer as construções históricas contemporâneas desses

mundos artísticos. Além disso, podem explicar as identidades dos fãs dos gêneros musicais que, moldam essas cenas, sempre em relação a alguma alteridade. Dessa forma, as diferenças expostas, marcadas por gênero, classe, raça, sexualidade e nacionalidade, entre grupos sociais de uma cena musical, também serão consideradas.

Nesse sentido, o Simpósio Temático, a fim de estimular os debates acerca das cenas musicais presentes nas cidades da Amazônia, Brasil e América do Sul, ao longo dos séculos XX-XXI, contemplou trabalhos de pesquisas com fontes orais, escritas e audiovisuais, que desenvolvem temáticas afinadas com produção, difusão e consumo musical, plataformas digitais e música, redes sociais e música, estudos de gênero e música, contextos festivos, de sociabilidade e de lazer, mercado de entretenimento e empreendimentos fonográficos, escritos de intelectuais e produções artísticas em torno da música popular e folclórica, políticas culturais e o mundo da canção popular, formação musical e crenças religiosas e música e fronteira

O primeiro deles, foi “As Performances da Capoeira Como Processos Formativos de Sujeitos: Na Roda Com Capoeiristas de Tucuruí-PA”, de Maria do Perpétuo Socorro Silva de Sousa. Ele “apresenta a cidade de Tucuruí-Pa na vida de seus sujeitos capoeiristas, simbolizando portanto um território da capoeira, o lugar de onde se fala e o sujeito que fala; pessoas que vão se construindo, encontrando, readaptando-se e resistindo como capoeiristas, pois uma dos principais fatos que marcam a história da cidade, que é a construção da Usina Hidrelétrica de Tucuruí, de alguma forma é determinante também nas suas histórias de vida e estas por sua vez, vão colaborar para compor um recorte significativo na representação cultural da cidade” (SOUSA, 2022).

Giselle Xavier D'Avila Lucena (2022), por sua vez, em “Ensaio Para Uma Cena?: Dedilhando Acordes Para o *Heavy Metal* Cristão em Rio Branco”, propõe “mapear e caracterizar expressões do movimento underground vinculado a igrejas cristãs evangélicas, em Rio Branco – Acre”.

Saindo um pouco da Amazônia, na Região Norte, vamos ao Sudeste, em Minas Gerais com Fábio Castro Carvalho (2022) em seu “A Viola Caipira Enquanto Patrimônio: Reflexões Sobre a Patrimonialização da Viola Caipira em Minas Gerais” que, a “partir da análise dos dados constantes no dossiê de registro da viola e de entrevistas realizadas com violeiros residentes na Zona da Mata Mineira, pretende-se realizar uma pesquisa bibliográfica e etnográfica, no intuito de compreender e descrever esse processo de patrimonialização, bem como a presença e a relevância da viola caipira na paisagem sonora e na diversidade cultural da Zona da Mata”.

De volta ao Pará, mais especificamente, Bragança, município da região nordeste do estado, nos deparamos com “Os Sons da Cidade: Uma Análise do Cénario Musical de Bragança Entre As Décadas de 1920-1960”, de Esaú Lopes de Abreu. Tal pesquisa “visa apresentar o auge e a decadência das bandas de músicas dentro do diversificado cenário musical bragantino. Nesse sentido, trabalharemos com alguns personagens da música desse período e com o relato de um antigo músico da cidade, que testemunhou desde o período em que as *“bandas mandavam nas festas”* a sua decadência” (ABREU, 2022).

Rumando em direção à capital, Belém, Nélcio Ribeiro Moreira (2022), no seu trabalho “Na Caixinha da Música Regional”: O Mundo da Canção Popular Paraense e As Práticas e Discursos Sob Os Pressupostos de Um Colonialismo Cultural Interno”, pretendeu “a partir da noção de colonia-

lismo interno (CASANOVA, 2007), na comunicação pretendo expor alguns pontos acerca dessas questões candentes que enformaram a cultura musical paraense como um mote de reação (CASTRO, 2011) ante o resultado de um processo histórico de conquista do Estado-Nação brasileiro sobre a região da Amazônia, mas com intermitentes ações de aproximação e afastamento. Assim, questões como a condição de desigualdade da cultura musical local e suas cenas locais ante a preponderância da MPB, as experiências translocais e suas características, os artistas e as produções “assimilados”, as formas de construção e agenciamento do capital cultural dos artistas e das produções, os agenciamentos da invenção da identidade e o papel do Estado, nesse início de século, são elementos tratadas sob a intercessão entre história, sociologia e antropologia nesse trabalho”.

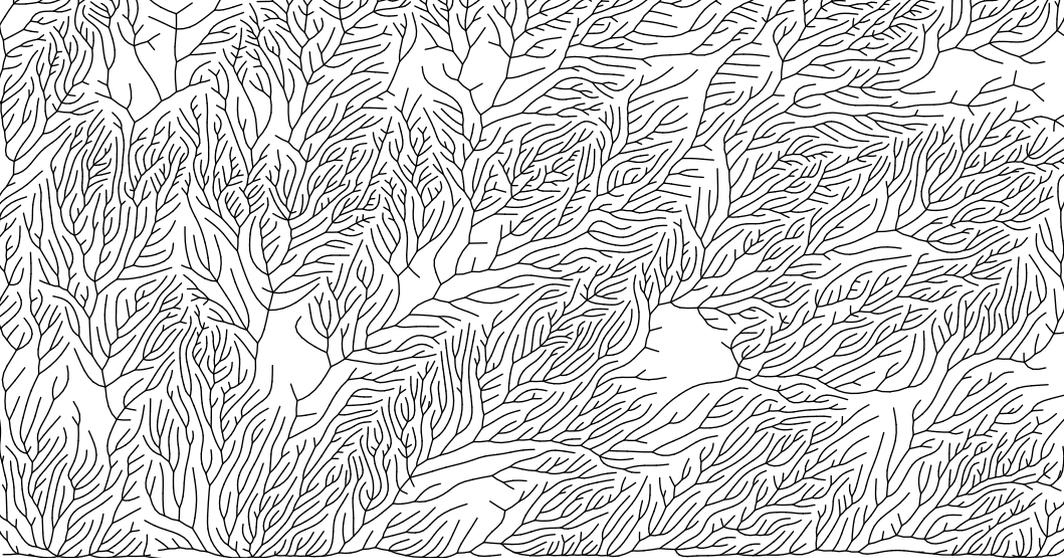
Em mais uma saída do Pará, viajamos até Macapá, capital do estado do Amapá, para nos situarmos na investigação de Lucas de Souza Maximim, intitulado “Memórias do Liberdade ao Rock: Analisando Uma Entrevista com Diego Meireles (2008-2015)”. Nessa iniciativa, feita dentro de sua dissertação de mestrado, desejou mostrar “os primeiros anos do festival denominado Liberdade ao Rock, realizado na cidade de Macapá (AP), especificamente na Praça da Bandeira, localizada no centro da capital do Amapá” e “demarcar em que momento o Liberdade ao Rock iniciou de fato, assim como os momentos de organização burocrática, a ponto da política cultural do Governo do Estado do Amapá firmar parceria com o movimento em questão durante os anos de 2011 a 2014, fazendo com que o festival acontecesse de forma quinzenal, pois uma edição recebia infraestrutura totalmente custeada pelo governo do estado, via Secretaria Estadual de Cultura, e outra edição realizava-se de maneira

totalmente independente, com o intuito de manter a característica do Faça Você Mesmo (Do It Yourself) do evento” (MAXIMIM, 2022).

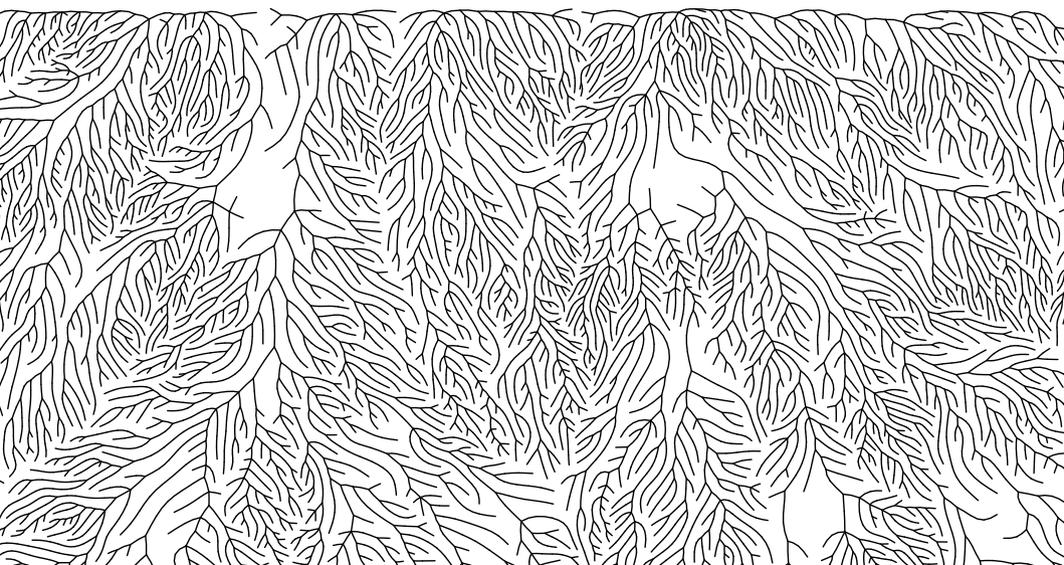
E, finalizamos, realizando nossa aterrissagem final em Belém, focando nas construção histórica do punk na capital e, interrogações em torno das representações das masculinidades performadas nos videoclipes das bandas locais da cena heavy metal de Belém-PA, veiculados pelos youtube e facebook, plataformas online, a partir da segunda década do século XXI, feitas por Deryck Brenno dos Santos Martins e Bernard Arthur Silva da Silva, respectivamente.

Esperamos que os(as) leitores(as) possam apreciar as várias incursões analíticas, feitas em torno das diferentes manifestações musicais, presentes nas América Latina, Amazônia e Pará. E, assim, ver como o campo musical pode ser lugar de hegemonias que dominam, oprimem e fortalecem desigualdades, mas, ao mesmo tempo, lócus de negociações, resistências e elaboração de novos caminhos, contrários à essas assimetrias sociais, raciais e de gênero.

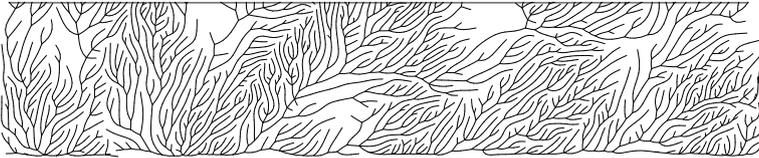
Bernard Arthur Silva da Silva
Wlisses James de Farias Silva



**ENFOQUES DECOLONIAIS,
INTERDISCIPLINARES E INTERSECCIONAIS
SOBRE A HISTÓRIA SOCIAL DAS
CENAS MUSICAIS NO PARÁ,
AMAZÔNIA E AMÉRICA DO SUL NO
TEMPO PRESENTE (SÉCS. XX-XXI)**



AS PERFORMANCES DA CAPOEIRA COMO PROCESSOS FORMATIVOS DE SUJEITOS: NA RODA COM CAPOEIRISTAS DE TUCURUÍ-PA



*Maria do P. Socorro S. de Sousa
Idelma Santiago da Silva*

INTRODUÇÃO

O presente texto é um recorte da pesquisa desenvolvida durante os estudos de mestrado em área interdisciplinar e trata sobre como as performances da capoeira podem atuar como processos formativos de sujeitos, tendo como cenário da pesquisa a cidade de Tucuruí, região sudeste do Estado do Pará. Neste artigo será destacada a performance da musicalidade da capoeira, para tanto convém iniciarmos falando sobre como a capoeira vai ganhando sentido na vida de seus praticantes, ultrapassando os limites da própria prática. O autor Muniz Sodré, que também é capoeirista, tem a vivência que lhe possibilitou aprendizados teóricos e práticos sobre o jogo da capoeira e é através da descrição deste autor, que iniciamos nossa interpretação sobre a capoeira.

Vadiação, brincadeira, são outros nomes com que os negros designavam na Bahia o jogo da capoeira. Capoeira se luta, joga, brinca, é algo que se faz entre amigos ou companheiros. Como? Primeiro forma-se uma roda composta de um ou mais tocadores de berimbau (...). Em seguida, dois homens entram no círculo, abaixando-se na frente dos músicos, ao som dos instrumentos e de canções específicas. (SODRÉ, 1983, p. 203)

A capoeira, portanto, é jogo, é dança, é luta, é brincadeira, é atividade física, é técnica, é arte, é ancestralidade e muito mais, pois dentro de cada um desses sentidos é possível encontrar muitos outros.

Permito-me neste momento, a ousadia de colaborar para a compreensão sobre a capoeira e acrescento na descrição realizada pelo autor, os sentidos que a minha própria trajetória de capoeirista, permitiu apreender sobre esta expressão cultural, com base na convivência e leitura com/de outros capoeiristas, inclusive alguns Mestres. Não foram poucas as vezes que ouvi capoeiristas, declararem sobre o sentido da capoeira em suas vidas, usando as seguintes expressões: a capoeira é meu estilo de vida, a capoeira é minha filosofia de vida, o meu modo de viver é pela capoeira, a capoeira foi a minha escola de vida, a capoeira me escolheu.

Nesses mais de 20 anos que venho praticando capoeira, nunca me detive ao fato de anotar nomes de pessoas que usaram destas expressões, até porque são expressões tão comumente repetidas pelos capoeiristas, que ficaria difícil afirmar veementemente seus autores originais, são memórias coletivas às quais me reportei. Para contextualizar de alguma forma estas declarações, uso a seguir trechos de três músicas de capoeira: “Camarada eu venho de longe, trazendo meu berimbau, fazendo da capoeira, minha vida, meu ideal” (Professor Boia-deiro, 2003); “Você que leva a capoeira, como sua filosofia,

faça dela com certeza, o seu verdadeiro guia” (Mestrando Prentinho, 2013); “Vou jogando capoeira pra minha vida melhorar, vou jogando capoeira pra poder me libertar” (Professor Macaco Preto, 2019).

Como a capoeira ganha espaço e dá sentido nas vida de seus praticantes, se tornando o que eles definem como filosofia de vida, influenciando na escolha de suas profissões, na formação de suas personalidades, suas histórias de vida, a forma de se verem e se relacionarem com o outro, consigo próprio e com o ambiente em que habitam, conseguindo atuar subjetivamente, como processos formativos, proporcionando uma performance simbiótica, às vezes harmônica, às vezes conflitante, entre resistência, adaptação, aprendizagem e liberdade?

Os conceitos de processos de subjetivação, artes da existência, cuidados ou práticas de si, embora sejam trabalhados a partir de Michel Foucault, não se pretende que funcionem como um enquadramento para a abordagem da capoeira. Além de reconhecer que esse autor em seus estudos não faz referência nenhuma aos povos e expressões das culturas afro-brasileiras, entende-se que esta ação seria contraditória à característica, aqui defendida para a capoeira, como sendo ela própria, elemento que propõe conhecimento, técnica e fundamentação. Foucault analisa sobre as relações de poder e como estas constituem jogos de verdade, formas de controle e internalização de regras de comportamento sobre o sujeito e como este sujeito, ao refletir sobre si mesmo, se reconhece como sujeito de desejos. E, eles, os impulsionam a reelaborar para sua resistência estes mesmos jogos de verdades, transformando-os em práticas de si, também definidas pelo autor como artes de existência ou técnicas de si, como uma reelaboração de si e de outros.

São as práticas racionais e voluntárias pelas quais os homens não apenas determinam para si mesmos, regras de

condutas, como também buscam transformar-se, modificar-se em seu singular e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e que corresponda a certos critérios de estilos. (FOUCAULT, 2004, p.198)

Podemos entender parcialmente a subjetividade, como sendo a interioridade de cada ser, composta por pensamentos, sentimentos, emoções, não podendo ser considerada estática, pronta e acabada, mas como algo dinamicamente influenciada por fatores históricos, sociais, políticos e culturais. Portanto, um processo em construção contínua, geralmente pensada nos espaços disciplinares mas, que nesta pesquisa, ao tratar sobre a capoeira, em certa medida, é pensada em espaço indisciplinado.

A possibilidade de construção deste estudo demonstra que os significados existentes na capoeira, como manifestação cultural de povos que foram colonizados e escravizados, são repletos de conhecimentos técnicos, sistematizados e de grande valor, mas que ainda precisam desconstruir preconceitos no próprio meio acadêmico-científico, como por exemplo a tentativa e risco desnecessário, de não se levar em conta as possíveis vivências práticas de quem adentra o meio acadêmico quase sempre como objeto de pesquisa, mas que passa a reivindicar o direito de ser ele próprio o pesquisador e escritor de sua cultura. Seja com a capoeira ou com outras manifestações da cultura afro-brasileira, é possível através de estudos e pesquisas, estabelecer relações que as elaborem como artes de existência, pois foram criadas com o objetivo de resistir como saberes de um povo espoliado, o que só enfatiza ainda mais seu valor para nossa cultura.

Quando se propõe estudar a capoeira como performance, não significa que a mesma tenha que se prender unicamente nesse âmbito. Não pode e nem deve, mas significa uma possibilidade de definir um objeto que atenda aos an-

seios de um estudo acadêmico-científico, ao mesmo tempo que permite que a capoeira ultrapasse as questões fisiológicas, esportivas e metodológicas educacionais, sendo trabalhada dentro de uma perspectiva interdisciplinar de conhecimento, uma vez que envolve conhecimentos de filosofia, história, antropologia e psicologia.

O canto, o ritmo, o jogo, a história, os fundamentos e os rituais são os elementos da capoeira destacados como performances para serem trabalhados neste estudo, sendo ressaltado que este conjunto de elementos é apenas um recorte, realizado pela autora, no intuito de delimitar as performances, conforme a necessidade da própria pesquisa. Portanto, não se constituem numa lista fixa e muito menos numa regra a ser seguida, podendo outros elementos serem abordados como performances ou de maneiras diferentes por outros pesquisadores que se propõem a estudar sobre a capoeira. Também é importante compreender que esses elementos não se dissociam, eles não se isolam em sua realização e representação e nem tampouco nos seus significados

A roda de capoeira é o local onde acontece o jogo da capoeira, mas é também o local onde a energia circula. Energia no sentido de força que inspira o jogo, mais brincado, mais ameaçador, mais acrobático, mais solto, ou tudo isso ao mesmo tempo. O termo energia utilizado para descrever a roda de capoeira, é também um adjetivo muito utilizado para se referir à cidade de Tucuruí, na região sudeste do Pará, “Tucuruí cidade da energia”. Essa frase faz referência à localidade como grande produtora de energia, através da usina hidrelétrica ali instalada e que recebeu o mesmo nome da cidade, mas serve também para reforçar a referência à Tucuruí, como sendo o território onde a capoeira será abordada como objeto desta pesquisa.

Este trabalho tem a história oral como metodologia sendo trabalhado como principal referência o autor Alessandro Portelli (1997, 2000). Por meio da história oral, somos levados a repensar sobre quem é ou o que faz o sujeito comum, nos acontecimentos de relevância, que proporcionam alterações na vida de um grupo ou comunidade. No contexto acadêmico, a história oral também possibilita a estes sujeitos comuns serem ouvidos. Pois, para cada indivíduo envolvido num processo dinâmico de transformação social, haverá sempre um enfoque, uma observação, um aprendizado diferenciado e que podem ser muito significativos na interpretação oficial desse mesmo processo.

Através da história oral, pretendemos lançar um olhar para a história de Tucuruí, a partir das perspectivas das histórias de vida das pessoas entrevistadas, construindo um texto que evidencie isto, enfatizando uma narrativa de memórias, que embora também possa seguir uma linha cronológica, não pretende se prender a ordem de acontecimentos dos fatos históricos.

Como suporte relevante para a construção deste trabalho de pesquisa, a etnografia foi considerada como metodologia orientadora das observações sistemáticas em campo, previstas para acontecerem nos treinos de capoeira e rodas na própria cidade, nas viagens para cursos e eventos. Estas observações em campo, que também não aconteceram devido a pandemia, haviam sido planejadas, como etapa posterior ao trabalho das entrevistas.

Porém consideramos que o caráter etnográfico da pesquisa não foi totalmente abandonado, porque optou-se por considerar as vivências pessoais e observações assistemáticas da autora, como capoeirista há mais de 20 anos, moradora da cidade e integrante da mesma escola de capoeira da qual fazem parte os capoeiristas entrevistados.

A MUSICALIDADE DA CAPOEIRA PERFORMANDO COMO ELEMENTO FORMATIVO DE SUJEITOS PARA ALÉM DO JOGO E DA RODA

A abordagem sobre a performance como uma das bases deste estudo, surgiu pela necessidade de interpretar a capoeira sob uma ótica que pudesse abranger o máximo possível as próprias características da capoeira em toda sua multiplicidade. Essa abordagem requereria um estudo a partir de uma definição que pudesse abranger isso tudo, sendo a performance uma categoria com a qual a capoeira se articula, por compreender toda essa diversidade, sem incorrer num risco de rotulação, mas tampouco sem deixar de atender aos limites que o fazer acadêmico também venha requerer.

Ao detalhar sobre as muitas maneiras de entender performance, Schechner (2003) alerta que a arte não é a única forma de se realizar performance, ainda que a arte exija esforço consciente e aperfeiçoamento técnico, a vida cotidiana também exige o aprendizado de várias etapas daquilo que se define como o comportamento humano, padrão e/ou aceitável.

Porém o rejeitar, ou simplesmente, desconhecer ou ignorar, as regras e etapas desses mesmos comportamentos padrões, construindo e estabelecendo de modo individual, ou comunitário, através da organização de um determinado grupo, novas formas de vivenciar e constituir o comportamento, isto também pode ser entendido como performance.

Atos sociais e políticos, protestos e revoluções e coisas do gênero – são ações coletivas em larga escala, seja para manter o status quo, seja para mudar o mundo. Toda gama de experiências, compreendidas pelo desenvolvimento individual da pessoa humana, pode ser estudado como performance. Isto inclui eventos de larga escala,

tais como lutas sociais, revoluções e atos políticos. Toda ação, não importa quão pequena ou açambarcadora, consiste em comportamentos, duplamente exercidos. (SCHECHNER, 2003, p.26)

Partindo desta descrição de Schechner, a capoeira se permite interpretar como performance, pois, para além da prática corporal, possível de ser interpretada pelo viés da arte, a capoeira tem em suas origens uma história de reação, de resistência aos status quo. Essa resistência, tinha por intenção mudar o mundo de injustiça e desumanidade à que estavam submetidos os negros por meio de um regime escravagista.

O autor Zumthor (2014) entende a performance, entre outros termos, como uma competência que implica “um saber ser, um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta” (2014, p. 31). O mesmo autor enfatiza o caráter heterogêneo da performance, sendo para ele impossível definir performance de um modo geral e simples, sendo necessário para sua apreensão o intermédio de suas manifestações específicas. Para ele a performance não apenas possibilita percepção, recepção e entendimento, mas com a performance também se produz e transmite formas de conhecimentos e condições para produção e transmissão dessas formas de conhecimento.

A musicalidade é elemento fundamental presente na capoeira, fazendo dela, muito mais do que um esporte, luta ou arte marcial, lhe possibilitando ser também dança, brincadeira, espetáculo, arte. Por mais transformações que a capoeira possa ter tido, a presença da musicalidade persiste, levando ao questionamento e resposta interligados sobre afinal de contas o que é a capoeira. “Primitivamente a capoeira era o folguedo que os negros inventaram, para os instantes de folga e divertirem a si e aos demais nas festas de largo, contudo, sem deixar de utilizá-la como luta, no momento preciso para sua defesa”. (REGO, 1968, p. 359).

A musicalidade presente na capoeira, através do ritmo dos instrumentos musicais utilizados e das cantigas, além de deslocarem a capoeira de um único conceito ou finalidade, remetem constantemente às suas próprias origens históricas, como um elemento típico da cultura afro-brasileira. A musicalidade torna a capoeira distinta de outras atividades de esporte, luta ou arte marcial, principalmente as orientais, sendo, portanto, um indispensável elemento performativo, que constitui o universo significativo de rituais e estética tão próprios da capoeira.

A musicalidade da capoeira, literalmente, é de longe, o que mais chama atenção. Antes de se ver o jogo, se ouve e sente a musicalidade, o canto, o ritmo. O simples ouvir, no significado orgânico de perceber, captar os sons e vibrações do ritmo, podem motivar uma pessoa a parar, no seu trajeto e afazeres já programados, para ver e apreciar o jogo, assim vão se formando espectadores, uma plateia de apreciadores.

Seja através das palmas que o público se adapta e compartilha, ao mesmo tempo que o olhar vagueia, entre o conjunto musical, os capoeiristas que estão jogando e os demais que não estão, seja através do balançar espontâneo da cabeça e do corpo, ou até mesmo da coragem de querer entrar na roda, simplesmente envolvido pelo ritmo e pela vontade de também brincar. A intenção, ainda que inconscientemente, é tentar captar e entender tudo o que se passa naquela mistura de ritual, dança, jogo, brincadeira e luta

O cantador na roda de capoeira assume um papel de intérprete, no sentido de dramatizar e carregar de sentimentos o que ele canta e de tradutor, no sentido de trazer significado e compreensão ao que se canta. É um sujeito que complementa o ritmo com a sua voz, assumindo o papel de cantar para animar e ajudar a elevar a energia, que circula na roda através

do ritmo, do canto e do jogo. Energia esta que ele ajuda a produzir, por fazer parte então do conjunto musical da roda, mas pela qual ele também se contagia, já que ele precisa da resposta do coro para essa energia acontecer e circular. O canto da capoeira juntamente com o ritmo, provoca vibrações em quem joga no centro, em quem participa no coro, batendo palmas e se motivando a entrar no jogo e fazendo a vibração voltar para o cantador e todo o conjunto musical, que embora visualmente não pareça, por não estar dentro da roda, mas também é parte central no jogo da capoeira.

O ritmo, sob o comando do berimbau, é o que vai determinar o andamento da roda, o tipo de jogo a ser desenvolvido e de que forma a energia deve fluir, através da melodia dos instrumentos que acompanham o berimbau e com os quais o canto deve se harmonizar. Quase sempre, para todo toque existe um tipo de jogo de mesmo nome. Areias (1983) ao discorrer sobre o que é a capoeira, concorda com Capoeira (1981) de que apesar de muitos, alguns toques são comuns às diferentes escolas. Na sequência um resumo dos toques e tipos de jogos descritos pelo autor.

O jogo solto ou de exibição, regido pelo toque de são bento pequeno, onde os capoeiristas têm apenas como objetivo exibir sua técnica, agilidade e reflexo. O jogo regional ou jogo duro, comandado pelo toque de são bento grande, onde o objetivo são os golpes mais explosivos e traumáticos. O jogo de angola, regido pelo toque de angola, onde os capoeiristas jogam quase o tempo inteiro com as mãos e os pés em contato com o solo, o disfarce e a surpresa são as armas fundamentais. (AREIAS, 1983, p.93)

O ritmo serve para definir também o conjunto de instrumentos musicais que compõe a roda de capoeira, denominado de bateria, charanga, bateranga. A composição desse conjunto, em relação aos quais e quantos instrumentos, assim

como a disposição dos instrumentos na roda, varia de escola para escola de capoeira. Pode-se concluir, portanto, que o ritmo apresenta também a identidade de uma escola tradicional de capoeira¹. O ritmo é um espaço de inclusão e acolhimento na roda, pois se o capoeirista não estiver bem para jogar, ainda assim ele pode participar da roda, tocando, batendo palmas e cantando, transmitindo e recebendo energia na roda, o que demonstra uma função terapêutica e de autocuidado que a capoeira tem e sua capacidade de se transmitir aos seus praticantes das mais diversas formas e o canto é uma dessas formas.

Nessa sedução primeiramente pelo ritmo e depois pelo jogo, o conteúdo das cantigas é pouco notado pela plateia, porém o capoeirista que está na roda é diretamente afetado pelo canto. As cantigas na roda de capoeira fazem parte da composição do ritmo que indica o tipo de jogo² que deve ser realizado. Ajudam na produção de energia, motivando o processo de construção de escrita do jogo dentro da roda de capoeira. A roda, sendo descrita de modo imediatamente visível, consiste num círculo formado por capoeiristas, onde os dois do centro estão jogando e os demais estão tocando, cantando e batendo palmas. É o lugar onde se pratica capoeira, seja como dança, espetáculo, brincadeira, lazer, jogo ou luta.

Capoeira (1981), descreve que nos cantos de capoeira se encontram uma parte mais racional e sistematizada dos ensinamentos da capoeira, pois consegue verbalizar para o ritmo da roda as vivências e experiências dos velhos e respeitados mestres da capoeiragem. O canto conta a própria história da capoeira, os feitos heroicos de referências dos povos negros, a

¹ É bastante comum nos dias de hoje os grupos de capoeira serem chamados de escola, estes quase sempre seguem os estilos mais tradicionais denominados Angola ou Regional, que têm como referências principais os Mestres Pastinha e Bimba, atualmente também se destaca o estilo denominado Contemporânea.

² Angola, São Bento Grande, Benguela, Santa Maria, Luna, são alguns dos tipos de jogos que são feitos na capoeira, para cada tipo de jogo existe um toque específico de berimbau.

exaltação da cultura negra, inclusive no aspecto religioso, fazendo referências as entidades do candomblé e do sincretismo religioso brasileiro, a descrição dos sofrimentos e dificuldade da época da escravidão, bem como as ocorrências comuns do cotidiano dessa mesma época. O autor explica essa racionalidade do ensinamento dos cantos fazendo uma comparação ao berimbau que ensina, porém, os conteúdos e efeitos de seus ensinamentos transcende a verbalização, pois precisa haver o sentir para conseguir entender.

Os cantos não são apenas a complementação dos ritmos criados pelo berimbau; nas chulas, quadras e corridos estão contidos uma série de ensinamentos, um código de conduta e as premissas básicas de um código filosófico. Se o berimbau ensina – como dizem os velhos mestres – seus ensinamentos serão certamente dirigidos à parte mais profunda do inconsciente humano. Já nos cantos encontramos outro tipo de ensinamento, mais racional. (CAPOEIRA, 1981, p.24)

Apenas o estudo dos cantos de capoeira por si só, resultam em dissertações e teses com as mais diversas ênfases e, neste contexto de estudo sobre as cantigas de capoeira, as ladainhas são um universo de riquezas. As ladainhas não são cânticos para serem jogados, mas para proporcionar a reflexão, como uma preparação do corpo, da mente e do espírito, para os jogos não somente da roda, mas principalmente da vida. Abaixo um exemplo de um canto de ladainha de autoria do Mestre Tony Vargas com registro de suas primeiras gravações do final da década de 1980 (89) e início da década de 1990.

Dona Isabel, que história é essa? Dona Isabel que história é essa?
Oi ai ai! de ter feito abolição?
De ser princesa boazinha que libertou a escravidão
Tô cansado de conversa, tô cansado de ilusão
Abolição se fez com sangue que inundava este país

Que o negro transformou em luta, cansado de ser infeliz
Abolição se fez bem antes e ainda há por se fazer agora
Com a verdade da favela e não com a mentira da escola
Dona Isabel chegou a hora de se acabar com essa mal-
dade
De se ensinar aos nossos filhos, o quanto custa a liber-
dade
Viva Zumbi nosso rei negro, que fez-se herói lá em
Palmares!
Viva a cultura desse povo, a liberdade verdadeira!
Que já corria nos Quilombos e já jogava capoeira!

Iê! viva Zumbi
(Iêê Viva Zumbi, Camará)
Iê! Rei de Palmares
(Iêê Rei de Palmares, Camará)
Iê! Libertador
(Iêê Libertador, Camará)
Iê! Viva Meu Mestre
(Iêê Viva Meu Mestre, Camará)
Iê! quem me ensinou
(Iêê quem me ensinou, camará)
Iê! A Capoeira
(Iêê a Capoeira, Camará)

Esta cantiga foi criada em período bem anterior à Lei 10.639/2003, que altera a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) Lei 9.394/1996, lei essa que torna obrigatório o ensino da história e da cultura africana e afro-brasileira e que foi resultado de um longo processo de luta dos movimentos sociais de ativismo negro por uma educação plural e inclusiva. Num período em que o resultado dessas lutas, ainda não refletiam objetivamente no ambiente educacional escolar, os livros didáticos ainda descreviam o contexto da libertação dos escravos em 13 de Maio de 1888, sob uma ótica em que o ocorrido foi um presente piedoso dado aos negros escravizados, o que colaborou por personificar a Princesa Izabel como

heroína redentora. Esta música questiona essa história oficial e o faz de maneira incisiva, não mais aceitando a versão que coloca os negros como meros receptores da benevolência dos colonizadores, mas como participantes ativos de uma luta por liberdade e melhores condições de vida, que acontece até os dias de hoje, ao mesmo tempo que enaltece a cultura e a identidade do povo negro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

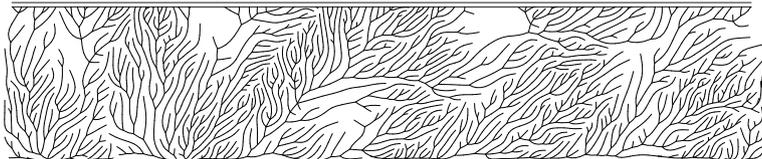
A palavra canto e não música foi utilizada neste estudo para representar a cantiga e o cantador na roda de capoeira, os dois como um só, ser e lugar, performance de apresentação, representação e sentir. A cantiga de capoeira, quando encontra um bom cantador, não apresenta apenas uma boa interpretação, ela ganha vida e da mesma forma o cantador ganha uma vida, uma luz nova, quando interpreta de modo admirável uma cantiga de capoeira. E, dessa forma, o canto vai ultrapassando o sentido de música, de lugar, começa a se constituir em ritual, começa a se constituir ela própria como elemento formativo de sujeitos, que se descobrem e se revelam através do canto na capoeira.

Ampliando o sentido de fazer capoeira, para algo além da prática corpórea, a roda é o lugar de centro do capoeirista, é onde ele e o outro capoeirista com quem ele joga, se constituem numa só letra, espaço onde se inserem como fonte de inspiração e incorporação para escrever o jogo. No meu caso e possivelmente no caso de outros capoeiristas escritores, a roda se refere ao ponto de partida, à primeira fonte, lugar responsável por alimentar o desejo de construção de uma outra escrita, que pode se fazer além do jogo na roda de capoeira, como elo de conexão, da academia de capoeira para a academia universitária.

REFERÊNCIAS

- AREIAS, Almir das. **O que é capoeira**. São Paulo: Brasiliense (Coleção Primeiros Passos), 1983.
- CAPOEIRA, Nestor. **O Pequeno Manual do Jogador de Capoeira**. Rio de Janeiro: Ground Editora, 1981.
- CAPOEIRA, Nestor. **Galo já cantou**. Rio de Janeiro: Arte Hoje Editora, 1985.
- CAPOEIRA, Nestor. **Capoeira: os fundamentos da malícia**. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 3**, O Cuidado de Si. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque. Revisão técnica José Augusto Guilhon de Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal. 1985.
- FOUCAULT, Michel. **Subjetividade e Verdade**: curso no College de France (1980-1981). Trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: WFM Martins Fontes.2016.
- PORTELLI, Alessandro. **Forma e Significação na História Oral**: a pesquisa como um experimento em igualdade. Tradução: Maria Therezinha Janine Ribeiro. Revisão técnica: Dea Ribeiro Fenelon. In: Proj. História, São Paulo (14), fev, 1997.
- PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. Tradução: Maria Therezinha Janine Ribeiro. Revisão técnica: Déa Ribeiro Fenelon. In: **Proj. História**, São Paulo (14), fev, 1997, p. 111-130, 1º sem 2000.
- REGO, Waldeloir. **Capoeira Angola: Ensaios Sócio Etnográficos**. Salvador: Itapuã, 1968.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance? **Revista O Percevejo**, Tradução Dandara, Rio de Janeiro: UNI-RIO, ano 11, 2003, p. 25 -50.
- SODRÉ, Muniz. A **Verdade Seduzida**: por um Conceito de Cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Feenrich. São Paulo: Cosac y Naify,2014.

ENSAIO PARA UM CENA? DEDILHANDO ACORDES PARA O HEAVY METAL CRISTÃO EM RIO BRANCO



Giselle Xavier d'Ávila Lucena

Dizem por aí que o diabo é o pai do *rock*. A mãe? Ninguém sabe. Essa paternidade duvidosa faz com que roqueiros que creem em Jesus Cristo fiquem, às vezes, na surdina, seja em suas comunidades religiosas ou no meio *underground*. Este, assinalado por muitos cristãos como “secular” ou “mundano”. Não dá para ouvir *rock* e louvar ao Senhor ao mesmo tempo. Ou dá? As bandas Cathedral, Resgate e Oficina G3 se popularizam entre os anos 1980 e 1990 por agitarem a juventude cristã brasileira para além das igrejas. Nesse trabalho, porém, a proposta é tratar de uma sonoridade mais pesada, agressiva, violenta, e por isso, quando vinculada ao cristianismo, ainda mais controversa: o heavy metal. Esse artigo representa um exercício empírico de uma pesquisa de doutorado em andamento, que versa sobre o complexo processo de interação e comunicação forjado em torno das bandas cristãs de *heavy metal*.

Pesquisas acadêmicas ligadas a esse gênero musical se dedicam a recortes geográficos, temporais ou de especificidades de suas vertentes. No que se refere ao *heavy metal* cristão,

no entanto, esse costuma ocupar nada além de notas de rodapé. Assim, como um ensaio que tateia acordes e versos, a proposta aqui é desenvolver um mapeamento de atores que integram o *underground* vinculado a igrejas cristãs evangélicas em um lugar específico: Rio Branco, capital do Acre, cidade natal da autora dessa pesquisa.

O Acre completou, em 2022, 60 anos de estado brasileiro. Localizado às margens dos grandes centros de desenvolvimento do país, o estado foi por muito tempo deixado às margens das agendas de cultura e de grandes eventos e festivais nacionais. O Acre representa também um objeto de estudo pouco conhecido nos campos acadêmicos no que se refere às suas linguagens artísticas. Nesse sentido, acreditamos que essa pesquisa aciona três naturezas de marginalidades: a geográfica, a do gênero musical e a do viés religioso. Todas elas envoltas em preconceitos e estereótipos.

Dessa forma, esse artigo identifica, mapeia e categoriza atores que compõem o *underground* cristão em Rio Branco. Evitamos, por problemáticas teóricas e conceituais, usar termos como “rede”, “cena” ou “movimento”, pois ainda não temos dados suficientes para intitulá-lo em algum desses formatos. Daí, portanto, a justificativa do título: “ensaio para uma cena”, sendo um trabalho caracterizado mais por seu caráter histórico-documental, que analítico. Como atores, consideramos ambientes, grupos de pessoas, elementos que forjam espaço e agenda de encontros, de interações ou de produção de conteúdo. Portanto, buscamos eventos e festivais, comunidades religiosas, canais de redes sociais midiaticizadas, bandas e projetos musicais que englobam o objeto estudado.

Destaca-se que essa prática musical – o *heavy metal* cristão – aciona experiências estéticas permeadas por ambiguidades, disputas e conflitos, seja em seu próprio conteúdo

discursivo, seja nas relações interativas no meio musical ou no contexto religioso. Esse trabalho busca se aproximar de tais expressões para, futuramente, contextualizá-las em uma dimensão mais global, tanto da expressão musical quanto da religiosa. Para isso, foram realizadas conversas informais com músicos identificados a partir da rede pessoal da pesquisadora¹, a fim de levantar informações que contribuam para a compreensão da circulação desses sujeitos na cidade, suas interações, circuitos e lógicas sociais.

As informações levantadas estão dispostas aqui de forma temporal considerando grupos de três décadas: 1990 a 2000; 2000 a 2010; 2010 à atualidade. Em cada grupo, foi possível perceber especificidades quanto à natureza das atividades, de produções, formas de comunicação, entre outros.

PRIMEIRAS BANDAS E MINISTÉRIOS: 1990 - 2000

No início dos anos 1990, a extinta TV Manchete realizava transmissões de clipes de música gospel e de trechos do Festival SOS da Vida². Assim, a programação veiculava para todo país, nomes importantes da música cristã nacional e internacional, como Renascer *Praise*, Oficina G3, *Katsbarnea*, *Bride*, *Whitecross*, *Guardian*, *Petra*, entre outros. Em Rio Branco, os jovens da época se reuniam para assistir gravações em VHS que alguns deles faziam.

Para muitos deles, essa foi a porta para perceber que era possível articular a fé cristã ao som pesado. Lauro Cezar

¹ Entre as fontes, tivemos: Romeu Kleber da Silva, *Zebulom*, missionário e produtor do documentário ZA.DOC Acre; Lauro Cezar Souza, *Soldier* e ministério *White Metal Attack*; Rogério Fabrício Arza, *Mártires* e *Soldier*; Thiago Nicheli, *Soldier*; Júnior Jansen, *Evos Tribal*, *Heaven Cavalry*, *Metallive* e *Soldier*; Jailan Rodrigues, *Mártires*; Josélio Almeida, *Heaven Cavalry* e *Survive*; e Evandro Quirino, *In Lord* e *Heaven Cavalry*.

² Promovido pela Igreja Renascer em Cristo, a partir de 1991. Podemos dizer que era uma espécie de Rock in Rio Gospel.

Souza, vocalista e líder da banda *Soldier*, conta que até a banda ser formada, ele passou por um longo processo para compreender as possibilidades de relação entre o estilo musical e sua religião. “Eu havia sido ensinado que não podia *rock* na igreja, que não podia de jeito nenhum” (SOUZA, 2019). Um dia, assistindo à TV Manchete, ele viu um clipe da banda *Bride*: “O cara entrou cantando *heavy metal* mesmo, sabe? Gritando! E aí, eu fui radicalmente contra e desliguei o vídeo na hora dizendo ‘não, isso não é de Deus’. E fui procurar referências na literatura cristã falando sobre isso, sobre o porquê que não pode *rock* na igreja” (SOUZA, 2019).

Não demorou até ele perceber que, além de ouvir, ele podia também ter sua banda. Em retiros e outras atividades da igreja que participava, encontrou outros músicos que, assim como ele, ouviam *heavy metal* e então, no final dos anos 90, em Rio Branco, fundou a *Soldier*. A banda investia em trabalhos autorais, em português e em inglês, porém, só chegou a obter gravações de suas obras em 2023, por ocasião do projeto *Dinos do Rock*. A *Soldier* é recorrentemente citada em conversas sobre esse período. Ou seja, mesmo que não tenha sua produção da época registrada, possui lugar de destaque nessa história. Isso nos leva a pensar sobre as prioridades e as condições desses músicos: investir em tempo de estúdio ou em interação em ensaios e em shows com público e outros artistas? Consideramos que o grupo escolheu a segunda opção.

Naquela época, Lauro liderava o *White Metal Attack*, um ministério vinculado à igreja que frequentava, a Batista da Floresta. Consistia em encontros semanais, uma espécie de “culto metal”, com jogo de luzes (que não era comum na época), e focado em reunir pessoas adeptas ou não ao cristianismo, e que se interessavam pelo estilo. “Os pastores nos olhavam com medo, dizendo que a gente queria levar o mundo

para dentro da igreja. Mas não éramos um grupo de ‘meninos na fé’³, tinham pessoas que haviam nascido na igreja ou que já estavam há muito tempo” (SOUZA, 2019). Havia também o Caverna de Davi, na Igreja Quadrangular do Bairro Sobral; e o Tabernáculo do *Rock*, na Igreja Batista da Restauração. Esses grupos são chamados de “ministério”, nos termos específicos do campo religioso, e representam espaços/grupos vinculados, ou não, a uma igreja, com hierarquia de líderes, agenda específica de atividades e com público alvo peculiar.

Nessa época, os festivais realizaram importante papel em divulgar as bandas e promover o encontro e a interação entre músicos e produtores. Um deles foi o Festival Fábrica, que, apesar de não ser voltado ao público cristão, contou com bandas como a *Soldier* e a Nova Banda, esta misturava *rock*, *pop* e *heavy metal*. O Festival RB Rock também contava com a participação de bandas cristãs. Havia ainda o *Free Gospel*⁴, festival cristão, que se configurou em um espaço para reunião, divulgação e encontro de músicos e bandas de diferentes estilos, inclusive *heavy metal*, como a *Soldier*. “Éramos a única banda que tinha duas guitarras, quando começamos a passar o som, com uma música do Oficina G3, a galera pirou demais e começou a vir aquele monte de jovem pra frente” (SOUZA, 2019).

Retomando aos primeiros anos desse período, os anos 1990, registramos que foi aqui o surgimento das primeiras bandas de *heavy metal* de Rio Branco. A primeira delas, não cristã, foi a Ethos Tribal, que gravou três músicas entre 1993 e 1994. Posteriormente, um dos seus integrantes, Júnior Jansen (conhecido como Júnior Negão), participou também das bandas *In Lord* e *Madalien*, que podem ser consideradas as primeiras bandas cristãs de *heavy metal* de Rio Branco. Ainda

³ Em outras palavras, não era um grupo de “iniciantes” na religião.

⁴ Com edições realizadas na praça em frente ao Palácio Rio Branco; no Ginásio do Sesi; e no Clube do Juventus.

nessa fase, surgiu a *Heaven Cavalry* de *heavy* e *power metal*. O grupo produziu um álbum chamado *The Mountain of Skull*, com três faixas⁵. Uma delas, a *Without Fear*, compõe a coletânea *Metal Mission – Brazilian Collection – Vol. III* (2004).

Outra banda que destacamos é a *Life In Christ*, de heavy metal com influências *hardcore*. Esta se diferencia das demais pelas músicas em português: Nem tudo está perdido, Armadura de Deus; e Você precisa entender. A *Metallive* passou por diferentes formações, porém, ainda está na ativa. No final dessa década, mesmo diante das dificuldades de comunicação e circulação entre o Acre e outros estados do país, as bandas *Soldier*, *Metallive* e *Heaven Calvary* tocaram em festivais em outros estados, como São Paulo e Paraná.

Interessante destacar que as bandas eram formadas por integrantes de diferentes denominações protestantes, ou seja, não eram bandas vinculadas oficialmente a alguma igreja, muito menos representante de alguma delas. No que se refere às interações midiáticas em redes sociais, a plataforma digital que mobilizava os jovens da época era o *fotolog*, uma espécie de *blog* focado nas publicações de fotografias e legendas textuais.

A COMUNIDADE ZADOQUE E O BOOM DAS BANDAS E FESTIVAIS: 2000 – 2010

No final dos 1990, o programa O+⁶, produzido e exibido pela *Band*, veiculou uma reportagem sobre a Zadoque⁷, uma comunidade evangélica fundada em São Paulo no final dos anos 1990, voltada ao público *headbanger*. Os jovens cristãos de Rio Branco atraídos pelo *heavy metal*, assistiram

⁵ Álbum disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AJWGY6tNCjI>> acesso em fev. de 2023

⁶ Reportagem disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AmcJJOEpqV8>> acesso em fev. de 2023

⁷ Em São Paulo, depois de extinta, a Comunidade Zadoque se tornou a *Crash Church*.

à reportagem, ficaram curiosos, fizeram contatos e saíram do Acre até São Paulo para conhecer a comunidade. Já no início dos anos 2000, por insistência dos músicos locais, foi fundada uma extensão da igreja em Rio Branco. Em seus primeiros meses, as reuniões aconteceram no piso superior da Cristal Academia, que existia no Centro da cidade, próximo ao antigo Colégio Meta I. Depois, a Zadoque foi para o Conjunto Tucumã. Amigos foram convidando uns aos outros e a comunidade se firmou.

Conforme descrito em Lucena (2019), a igreja pintada de preto, com fiéis que usavam piercing, eram tatuados, cabeludos, se vestiam de preto e ouviam som pesado, logo gerou estranhamento: “O policial veio querendo saber explicação e já querendo me levar para a delegacia e eu perguntei pra ele onde diz na constituição que preto é símbolo de marginalismo”, explicou Paulo Henrique⁸, no documentário ZA.DOC ACRE (Parte 1, 22’37)⁹. A igreja parecia atrair, sobretudo, músicos. Esses se dedicaram, em sua maioria, a uma vertente mais específica do *heavy metal*: o metal extremo. Ao longo dos relatos presentes no documentário ZA.DOC Acre, percebe-se o quanto a música permeia a lembrança e a experiência daquelas pessoas. A Comunidade promoveu diferentes eventos (em locais como o *Sborba* e o Centro Comunitário Tucumã) e impulsionou diversas bandas. “Entrava na igreja e já chamava alguém pra montar uma banda e começou uma febre de montar banda. Então, tinha muita banda naquela época”, contou Max Dean (ZA.DOC/Parte 2, 1’32). Alguma delas, em suas apresentações, expressavam abertamente a sua fé. Após seu fechamento, em 2005, os membros tentaram dar continuidade

⁸ Paulo Henrique Alves Ramalho foi um dos líderes e fundadores da Comunidade Zadoque no Acre.

⁹ O documentário é dividido em quatro partes e todas elas estão disponíveis no canal In the Mission, no Youtube, no link <<https://www.youtube.com/watch?v=kVytZCL8kZU>>. Por questões práticas, os depoimentos aqui transcritos estão identificados com o nome do autor do depoimento, qual parte do documentário e o tempo em que aparece.

de à Comunidade, fundando a *Trôade*, depois *Anatote* e, por fim, a *Sabaoth*. Eles também prosseguiram com os festivais: em 2008 foi realizada a I Edição do Anatote Festival, com participação da Desertor, banda liderada pelo pastor Pipe, da Comunidade Gólgota/PR¹⁰; e o *Sabaoth Fest*.

Em relação às bandas que surgiram na época, parecemos que algumas delas se consolidaram (gravaram materiais) após o fechamento da Comunidade, como se as bandas representassem uma tentativa de continuidade do que era vivido dentro da igreja. Uma delas foi a *Survive*, iniciada em 2006, de *death* e *thrash metal*. A banda foi finalista no *Wacken Metal Battle Brasil*¹¹, em 2008 e 2010. Lançou dois trabalhos demos *Lost* (2007) e *Days Of Agony* (2008). Outra que podemos citar é a *Zebulom*, de *death* e *thrash*, que gravou o álbum o *Sodom's Destruction*, e foi finalista no *Wacken Metal Battle* (2009). Em 2006, a *Mártires*, de *death core*, iniciou seus trabalhos, permanecendo ainda na ativa. Outras bandas que existiram: *Tadmor*, *Pseudo Caos*, *Metallive*, *Zadrack*, *Dead Flowers* (essa última liderada por mulheres).

Para além do campo religioso, o movimento artístico em Rio Branco vivia, nessa época, um período de fervor. Tivemos a inauguração da Concha Acústica, no Parque da Maternidade (2002), espaço destinado à realização de diversas atividades culturais; a primeira Edição do Feliz Metal (2004), que reúne atrações locais, nacionais e internacionais. Realizado anualmente, é o festival local com maior número de edições. Inicialmente, incluía bandas cristãs, mas passou a se posicionar contra o movimento *underground* cristão. Ainda em 2004, tivemos a primeira Edição do Guerrilha Festival, que contava

¹⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=z8-03glAcqw>> acesso em fev. de 2023

¹¹ Conhecido como o maior festival de *heavy metal* do mundo. Aconteceu pela primeira vez em 1990. Após as seletivas regionais e nacionais, a edição principal é realizada no seu país de origem, a Alemanha.

com bandas cristãs e não cristãs. Em 2005, o Guerrilha se torna Festival Varadouro, acontecendo anualmente até 2010, com foco em bandas alternativas, e com importante financiamento por meio de editais públicos. Tivemos ainda o Metal Selvagem, o Festival Grito Rock (realizado durante o Carnaval, incluiu as bandas *Mártires*, *Survive e Zebulom*); o Festival de Música Chico Pop – Circuito A Cidade se diverte (2008); o Na Garagem (para bandas iniciantes, realizado no estacionamento subsolo do extinto *Mira Shopping*). Além desses, tivemos a continuidade do Festival Projeto Fábrica, com a participação de grupos de rock de diferentes vertentes e incluindo bandas cristãs.

Nesse período, surgiram também os coletivos culturais, grupos de artistas e produtores que se reuniram para estabelecer estratégias conjuntas de produção e circulação da música local: o Coletivo Catraia, vinculado ao Circuito Fora do Eixo, e o Coletivo P&A. Destacamos também a popularidade dos *blogs*, mantidos de modo coletivo, pautados pela agenda local de cultura: Grito Acreano¹²; Coletivo Catraia¹³; Festival Chico Pop¹⁴; e Cultura RB¹⁵. Eles não eram especializados nas produções de heavy metal cristão, mas, fazendo a cobertura e a divulgação das atividades e produções culturais locais, incluíam em suas pautas bandas vinculadas ao contexto cristão.

DESCONTINUIDADES, AUDIOVISUAL E NOSTALGIA: 2010 À ATUALIDADE

Consideramos a terceira fase a partir dos anos 2010 até a atualidade. Esse período é marcado por eventos importantes, porém, descontínuos. Em 2010, a *Antidemon*, a maior

¹² <https://gritoacreano.blogspot.com/>

¹³ <http://coletivocatraia.blogspot.com/>

¹⁴ <http://festivalchicopop.blogspot.com/>

¹⁵ <https://culturarb.blogspot.com/>

banda cristã de *death metal* do Brasil, fez show em Rio Branco. A banda acreana *Survive* lançou um dos seus maiores projetos, o álbum *Destroy and Revolutionize*, e se mudou para Curitiba (PR), onde ficou até 2013, junto à Comunidade Gólgota. A *Survive* segue em atividade: em 2015, lançou o EP *Eu tenho uma missão*.

Se, nos períodos anteriores, havia ministérios, festivais e gravações de álbuns, a partir de 2010 vemos maior investimento das bandas em produção de obras audiovisuais. A banda *Mártires*, por exemplo, lançou os clipes: *He Died our death* (2011)¹⁶ e *Fim dos Tempos* (2022)¹⁷. A *Metallive* lançou o clipe de *From the heart* (2020)¹⁸.

Apesar disso, a efervescência e os processos iniciados anteriormente de bandas em atividade, agenda de eventos e festivais, e até mesmo a manutenção de *blogs*, são descontinuados. A partir dos 2010, vive-se um cenário de diminuição radical de bandas. Permanecem algumas programações esparsas e eventuais em igrejas, como o VII Festival *Underground* realizado em 2019, na Igreja Batista do Belo Jardim; o encontro de guitarristas realizado também em 2019, na Igreja Batista da Vila Ivonete, ou, ainda, cultos temáticos (com música reggae, rock e afins) realizados na Igreja Bola de Neve.

Na sequência dessa descontinuidade, identificamos o sentimento de nostalgia. O projeto *Dinos do Rock* consistiu na reunião de bandas cristãs e não cristãs para gravação de uma coletânea. O projeto, porém, foi atravessado pela pandemia da Covid 19. A disseminação de casos de coronavírus impôs o distanciamento social e a interrupção de inúmeras ativida-

¹⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=uEPqIH2iGuQ>> acesso em fev. de 2023

¹⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=NR7BXsaGE64&feature=youtu.be>> acesso em fev. de 2023

¹⁸ Disponível em: <https://web.facebook.com/renato.bezerra.9693/videos/3942461635771446?rdc=1&_rdr>, acesso em fev. de 2023.

des em todo o mundo, afetando todas as áreas da sociedade, forjando um cenário generalizado de crise. Após o período de suspensão da produção, o projeto lançou, em 2021, o clipe *A Força do Metal*¹⁹, gravado de modo coletivo, com ar nostálgico e saudosista, com participação de representantes de bandas que marcaram época: *Survive*, *Fire Angel*, *Maria Joana*, *Dream Healer*, *Victoria Eterna*, *New Heaven*, *Symphony Killer* e *Metal-live*. Em dezembro de 2022, os produtores reuniram artistas e fãs no Cine Teatro Recreio para lançamento de clipes das bandas *Metallive*, *Castiçais*, *Fire Angel*, *Soldier* e *Maria Joana*, todos gravados na Usina de Artes João Donato e produzidos pelo Stúdio7.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o final dos anos 1960, a cidade de Rio Branco presencia festivais de música. Em dezembro de 1969, aconteceu o I Festival Acreano de Música Popular Brasileira, no Cine Rio Branco. O I Festival Estudantil de Música Brasileira (FEMPA) aconteceu em 1974. O Festival de Praia do Amapá aconteceu a partir de 1982, com três edições até 1984. O Festival Acreano de Música Popular (FAMP) foi realizado a partir de 1980, com sete edições não consecutivas até 2003 (a oitava e mais recente edição do FAMP foi realizada em 2012). Enfim, a lista de festivais de música ao longo dessa história é extensa. Isso, sem contar as demais manifestações artísticas, como cinema e teatro.

Havia grupos de *rock*, porém ainda não de *heavy metal*. Desconhecemos, por enquanto, os detalhes do nascimento do *heavy metal* por aqui. Ao voltar nossos olhos ao *heavy metal* cristão, suspeitamos que eles nasceram e cresceram juntos

¹⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9wJGB8AmZbs>> acesso em fev. de 2023.

(e, como amigos adolescentes que se desentendem em uma partida de futebol, decidiram trilhar caminhos separados). Especialmente no que se refere ao campo religioso, notamos um movimento duplo: músicos que durante a juventude passaram a frequentar igrejas e naturalmente deram continuidade à sua vinculação musical *underground*; ou, ouvintes que, já em um contexto religioso, “descobriram” que gostavam e podiam ouvir e fazer *heavy metal*.

Interessante pensar numa geografia desenhada na cidade. A Praça Plácido de Castro ou Praça da Revolução, localizada no Centro, é um lugar importante para os diferentes movimentos artísticos de Rio Branco. Ponto de encontro da juventude, de concentração de *hippies*, e realização de shows musicais. Encontravam-se por lá público cristão ou não, que ouvia *rock*. Nessa Praça havia as duas principais bancas de revista da cidade, onde era possível acessar revistas de diversas partes do país. Ao seu redor, estão localizados o Colégio Estadual Barão do Rio Branco (CERB), onde, durante determinado período, era organizado o Cineclube Aquiry, espaço para acesso a filmes nacionais alternativos; a Biblioteca Estadual; o extinto Mira Shopping (primeiro shopping da cidade); e a sede da Polícia Militar. Nas redondezas, estão também: a sede da Associação dos Artistas Plásticos do Acre (AAPA) e o Sistema Público de Comunicação. Por lá, passavam integrantes das bandas e dos ministérios vinculados às igrejas, localizadas em distintos bairros da cidade, como Sobral, Tucumã, Bosque, Vila Ivonete, Isaura Parente entre outros.

Apesar disso, achamos ainda ser cedo para falar em uma cena do *heavy metal* cristão em Rio Branco. Apesar de maleável, o conceito de cena costuma estar relacionado com “algo que se pode ver”, ou seja, implica em uma espacialidade visível. Envolve estética, geografia, economia e sociabili-

dades envoltas de laços e afetos em/por um lugar específico (SÁ, 2013). Por enquanto, não visualizo isso em Rio Branco. Nem acredito que compor uma “cena *underground* cristã” tenha sido, em algum momento, objetivo daqueles músicos. Interessava-os, mesmo, estar misturados, no corpo a corpo “mundano”, ter presença nas igrejas sim, mas também e principalmente, fora delas, nas praças e festivais: e lá estiveram.

Interessante notar como a TV contribuiu com o contato desse público local aos conteúdos relacionados ao *heavy metal* cristão. Essas expressões em Rio Branco, portanto, já nasceram midiaticizadas e fortemente influenciadas por uma perspectiva global. Urge-nos compreender melhor as dinâmicas e interações entre os coletivos, festivais, bandas e igrejas. Averiguar a paternidade e a maternidade desse rock nos revela, assim, uma tarefa arqueológica que mexe em memórias empoeiradas e sonhadoras.

REFERÊNCIAS

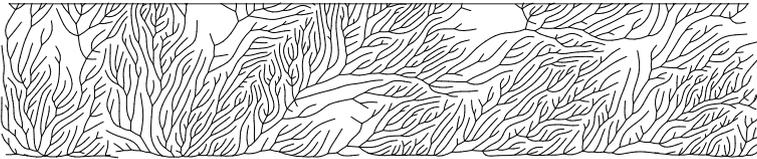
IN THE MISSION. ZA.DOC Acre. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCe9eAyyum-XQKzIv5R4YFGg>>, acesso em maio de 2019.

LUCENA, Giselle Xavier d'Avila. Rock, fanzine e amém! Memória e Identidade no vídeo ZA.DOC Acre. In: **Anais da VIII Semana Acadêmica de Comunicação** (SEACOM). Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Acre – CFCH/UFAC. Rio Branco, 2019. p. 109-122.

SÁ, Simone Pereira de. As cenas, as redes e o ciberespaço: sobre a (in)validade da utilização da noção de cena musical virtual. In: SÁ, Simone Pereira de. JANOTTI JR, Jeder (Orgs). **Cenas Musicais**. Guararema, SP: Anadarco, 2013. p. 29-40.

SOUZA, Lauro Cezar. **Entrevista concedida para autora desta pesquisa**. Rio Branco, Acre, 28 de jun. de 2019.

A VIOLA CAIPIRA ENQUANTO PATRIMÔNIO: REFLEXÕES SOBRE A PATRIMONIALIZAÇÃO DA VIOLA CAIPIRA EM MINAS GERAIS



Fábio Castro Carvalho

INTRODUÇÃO

Em junho de 2018, o IEPHA/MG concluiu um processo de patrimonialização que teve como foco o fazer e o tocar viola no estado, reconhecendo então os Saberes, Linguagens e Expressões Musicais da Viola em Minas Gerais como patrimônio cultural imaterial do estado.

Conforme o Dossiê para registro elaborado pelo IEPHA/MG, a viola, inserida em nove práticas culturais, está presente em todas as 12 mesorregiões do estado. Todavia, nota-se a ausência de uma das práticas musicais nas quais a viola está presente, as “duplas caipiras” ou “duplas sertanejas”, em que um músico toca viola e outro toca violão. Chama a atenção não o fato de haver uma pergunta relacionada ao “tocar em dupla” no formulário preenchido pelos violeiros durante

o processo de registro, mas a ausência da resposta a esta pergunta nas páginas que apresentam informações referentes ao mapeamento da viola no estado.

Outra ausência percebida se refere à relação da viola com a música instrumental. Mesmo presente no capítulo de contextualização da viola e, apesar de ter sido citada nas respostas ao formulário, a música instrumental também foi excluída como prática relacionada à viola caipira no documento. Dessa forma, é preciso analisar como se dá o entendimento do patrimônio cultural no Brasil para compreender os critérios para a não inclusão destas práticas enquanto expressões nas quais este instrumento está inserido.

Neste trabalho, apresentamos as primeiras análises realizadas, referentes à pesquisa em andamento no Programa de Mestrado Profissional em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania da UFV/MG, cujo objeto de estudo é a viola caipira enquanto patrimônio cultural mineiro, partindo da leitura do Dossiê do IEPHA, bem como uma revisão da bibliografia sobre temas e conceitos relacionados ao patrimônio, buscando ampliar também a discussão da paisagem sonora enquanto componente da memória e identidade de um lugar.

A PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL BRASILEIRO

A política de preservação do patrimônio cultural brasileiro teve início com sua institucionalização por meio do Decreto-Lei nº 25, de 13 de novembro de 1937, que criou o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN (atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN) e estabeleceu as definições de patrimônio cultural no Brasil, contemplando inicialmente bens de natureza física

e material compreendidos como representativos da cultura nacional (NAME e ZAMBUZZI, 2019).

Nota-se aí a ausência de uma preocupação referente ao patrimônio imaterial, bem como a necessidade de “excepcional valor”, sua relação com a história do Brasil e “interesse público” pela conservação desses bens. Apenas com a Constituição Federal de 1988, o patrimônio imaterial passa a ter proteção determinada pela lei: “Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira (...)” (BRASIL, 1988).

Todavia, apesar de a constituição federal determinar o apoio e incentivo à valorização e à difusão das manifestações culturais em seu artigo 215 e ao estabelecer a constituição do patrimônio imaterial brasileiro em seu artigo 216, somente 12 anos depois, com a promulgação do Decreto 3551, de 4 de agosto de 2000, foi realizada a regulamentação da proteção do patrimônio imaterial do Brasil.

A preservação do patrimônio brasileiro foi inicialmente concebida como parte de um projeto de criação do estado-nação brasileiro, na pretensão de se apresentar como civilização à moda do velho mundo (NAME e ZAMBUZZI, 2019). Dessa maneira, a institucionalização da proteção e preservação do patrimônio nacional teve como inspiração práticas de preservação que valorizavam principalmente bens materiais coloniais, muitas vezes rememorando o legado europeu, branco e católico.

Tal fato pode ser observado no “discurso” praticado pelo SPHAN até o fim da década de 1960, conforme podemos observar nas análises realizada por Santos (1996), que aponta para uma prática discursiva alicerçada em pesquisas

realizadas em bibliotecas, museus, arquivos, cartórios, etc, que compunham uma sólida documentação histórica e fotográfica, para referenciar uma prática “cuja dinâmica simbólica é dada pela permanente tematização do significado das categorias de histórico, de passado, de estético, de nacional, de exemplar, tendo como eixo articulador a ideia de patrimônio” (SANTOS, 1996, p. 77).

Em seu momento inicial, os personagens ativos do SPHAN, formado em sua maioria por arquitetos de linha-gem modernista, eram os mesmos que compunham o Salão Nacional de Belas-Artes. Fato pelo qual, pode se justificar a homogeneidade das proposições sobre o patrimônio dentro da instituição, que podemos observar, por exemplo, nesse ponto de congruência que é a arquitetura colonial brasileira, onde se “valorizava a arquitetura colonial, buscando com essa atitude, ser moderno, isto é, não imitá-la nem reproduzi-la” (SANTOS, 1996, p. 79). Entretanto, tal fala, apesar de não ser unanimidade entre os grupos de intelectuais existentes no período, tinha como foco principal as “concepções sobre passado/futuro, tradição, memória, nacional, original, etc.” (SANTOS, 1996, p. 79), apontando principalmente para a valorização da arquitetura colonial do século XVIII. A escolha pelo Barroco Mineiro como a “origem” da arte colonial brasileira, aponta então para um interesse por um distanciamento histórico, reforçando a ideia de antigo com um dos valores para justificar o patrimônio, sacralizando assim o passado nessa obsessão pelo original e apresentando o barroco como exemplaridade na composição de nossa tradição cultural.

Esse primeiro momento de atuação do SPHAN para proteção do patrimônio cultural material que fora eleito sob determinadas características, se, por um lado, preservou boa parte do prédios coloniais, a exemplo do “centro histórico” da

cidade de Ouro Preto, por outro lado, teve como consequência o esquecimento e destruição de diversos prédios que foram construídos em um período posterior ao escolhido pelos agentes patrimonialistas da época.

Ao abordar a colonialidade do patrimônio, Name e Zambuzzi (2019) apontam ainda para uma outra característica das práticas realizadas pelo atual IPHAN, que afirmam essa preservação, em sua maioria, de prédios relacionados com o legado europeu, branco e católico, constituídos como bens de valor material, em contraposição às práticas, ritos e saberes relacionados com as matrizes africanas ou indígenas, destacadamente concebidos como patrimônio imaterial.

Dados condensados por Moassab (2016) e complementados por Zambuzzi (2019) apontam que os bens tombados pelo IPHAN relacionados à cultura afro-brasileira (apenas 10) não representam 1% dos 1146 tombados, e não há nenhum bem material representativo da cultura indígena. Outra disparidade, apresentada por Marins (2016), é o fato de que entre 2002 e 2015 foram realizados os registros de 38 bens imateriais contra o tombamento de 290 bens materiais. Isto posto, podemos afirmar que a patrimonialização de bens imateriais no Brasil tem uma característica distinta da prática voltada para os bens materiais. A maioria absoluta dos bens tombados estão relacionados com o legado europeu, branco e católico, uma vez que menos de 1% dos bens tombados concerne às matrizes outras. Todavia, ao se tratar dos bens imateriais, em dados apresentados por Name e Zambuzi (2019), 54% dos bens imateriais registrados pelo IPHAN são representativos das culturas indígena e afro-brasileira.

Essa diferença no tratamento dado aos bens patrimoniais reforça então a colonialidade do patrimônio brasileiro e pode ser observada nessa seleção criteriosa de bens

materiais que praticamente excluem as demais culturas, colocando os bens relacionados às matrizes europeia, branca e católica em um patamar superior, uma vez que ao receberem o título de patrimônio material, a prática de valorização e preservação adotada é totalmente diferente àquela aplicada aos bens representativos de matrizes outras, que são majoritariamente selecionados para compor o quadro do patrimônio imaterial brasileiro.

A política do patrimônio cultural, não só brasileiro, recebeu uma separação de acordo com a sua natureza, sendo diferenciado entre material e imaterial. Contudo, um bem material não é tombado apenas por ser um bem material, mas por um valor que lhe fora atribuído. Hartog (2013) destaca que esses valores atribuídos aos monumentos foram refletidos por Alois Riegl, que em 1903 realizou uma classificação dos monumentos de acordo com seu “valor de rememoração”, sendo suas reflexões um referencial para as discussões sobre os monumentos e patrimônio realizadas na década de 1980. Riegl dividiu então os monumentos em três classes: Os monumentos intencionais, feitos pela Antiguidade e pela Idade Média; os monumentos históricos, considerando os monumentos da Antiguidade que passaram a ser apreciados por seu “valor histórico e artístico” no Renascimento, uma noção de patrimônio muito utilizada no século XIX; e, por fim, o “valor de ancianidade” atribuído a todas as criações do homem que tenham sofrido experiências do tempo. (HARTOG, 2013, p. 204).

Esses valores imputados aos monumentos e ao patrimônio, por estarem no campo das ideias e serem de natureza abstrata, são intangíveis. Esse entendimento é apresentado por Smith (2021) ao abordar o “Discurso Autorizado do Patrimônio” praticado no contexto anglófono. Para a autora, “todo patrimônio é intangível, na medida em que patrimônio é um

momento ou um processo de (re)construção cultural e social de valores e sentidos”. (SMITH, 2021, p. 141)

Tal distinção de bens materiais e imateriais se intensificou a partir da década de 1980, quando tivemos uma multiplicação de patrimônios, onde o patrimônio imaterial fora apresentado como o saber-fazer tradicional, as tradições populares e o folclore (HARTOG, 2013, p. 235). Porém, apesar de já passadas quatro décadas desde que o patrimônio imaterial passou a ser discutido em âmbito mundial, essa separação parece ainda não ter sido reduzida.

Para compreender essa diferenciação de valores, na qual os bens relacionados a um fazer artístico erudito recebem uma atenção maior das políticas públicas de preservação, devemos também analisar as alterações conceituais que a palavra cultura sofreu ao longo da história. Pelegrini e Funari (2008), em uma breve explanação sobre o uso do termo cultura, apresentam que sua origem em latim, há mais de dois mil anos, está relacionada tanto com o cultivar a terra como cultivar os deuses, sendo esse conceito formulado pelo pensador romano Cícero (século I a. C.), ao mencionar cultura animi, como cultivo ou culto da própria alma ou espírito. Dentre algumas alterações e contextos utilizados como exemplo pelos autores, citando o uso da palavra cultura a partir do final do século XVIII, podemos perceber que eram propostas duas culturas distintas:

“Os ingleses, para não empobrecer a palavra culture, recorreram ao termo lore para criar o folklore: literalmente, os costumes das pessoas (este é o sentido de folk, em inglês, uma palavra bem pedestre e um pouco depreciativa). Já os alemães preferiram manter a palavra cultura e diferenciar a “Alta” da “Baixa” cultura: aquela erudita e resultado do estudo, esta analfabeta e quotidiana” (PELEGRINI e FUNARI, 2008, p. 15)

Michel de Certeau (1995), ao abordar o uso da palavra cultura, nos reforça a impossibilidade de haver uma definição conceitual fixa desse termo. Dentre os exemplos que o autor utiliza, podemos observar a mesma distinção apresentada por Pelegrini e Funari, tanto em uma oposição à natureza, ao ser a cultura um fruto de uma realização humana, como em sua relação com os traços do homem “culto”. (CERTAU, 1995, p. 193-194).

Tal dicotomia superior/inferior, relacionada com as ações realizadas após a patrimonialização dos bens culturais, pode sim ser estabelecida pois:

“de um lado, para o que se entende como erudito, produzido a partir do processo de interferência colonial/europeia/branca, cabe o tombamento, quase indissolúvel; e, de outro lado, para o que é compreendido como popular, desenvolvido pelos diversos grupos étnicos não europeus e não brancos, cabe o registro que precisa ser revisado a cada dez anos.”(NAME E ZAMBUZZI, 2019, p.132).

Os apontamentos acima nos permitem supor que a prática de preservação do patrimônio cultural nos estados, tomando como exemplo o IEPHA/MG, também siga o discurso de patrimonialização colonial nacional. Enquanto foram tombados quase 150 bens materiais, em sua maioria prédios urbanos, igrejas e fazendas, os registros somam-se em um número de 7 bens imateriais, dentre os quais a viola caipira. (IEPHA, 2022).

Se, “a salvaguarda de um bem material ou imaterial só tem sentido se esse patrimônio for reconhecido pela comunidade, se estiver relacionado ao sentimento de pertença desse grupo e incluso na sua dinâmica sociocultural” (PELEGRINI, 2008, p. 149), observa-se, conforme dados apresentados acima, que a política cultural brasileira, ainda está longe de reparar o tratamento dado às culturas indígena e afro-brasileira e

nota-se ainda uma influência do discurso colonial do SPHAN na prática contemporânea de preservação do patrimônio.

A VIOLA ENQUANTO PATRIMÔNIO CULTURAL

O dossiê do IEPHA apresenta diversos exemplos da relação da viola caipira com a paisagem sonora mineira e podemos encontrar essa relação também em vários trechos de músicas, tanto de músicos mineiros como de músicos nascidos e residentes em outros estados, como em um trecho da música Vira Caipira, de Almir Sater e Renato Teixeira: “De Minas Gerais vem o violeiro / Vem, vem pra tocar no arraiá (...) / Bebe pinga e come pão de queijo / E na hora de tocar, é só no uai-uai (...)” (SATER, Almir e TEIXEIRA, Renato, 2018).

Assim, ao compreender o dinamismo da paisagem e ao se pensar a viola caipira como um dos elementos compositores da paisagem sonora de um determinado lugar, podemos relacioná-la também à identidade cultural de uma determinada região. Wagner Pereira (2016), em uma reflexão sobre a paisagem sonora da Zona da Mata Mineira, aponta que “a música, no estudo das paisagens sonoras, assim como qualquer manifestação artística em um cenário cultural, pode ser considerada um elemento de coesão social e fortalecimento dos laços afetivos com o lugar.” (PEREIRA, 2016, p.13) Lucas Roberti (2021) complementa que “o som auxilia o modo de recordação, dando substrato aos lugares de memória e estabelecendo marcos ou pontos de apoio em celebrações” (ROBERTI, 2021, p.35). Desta forma, é possível estabelecer uma relação intrínseca da paisagem sonora tanto com a memória dos residentes como com a identidade de um lugar.

Segundo Besse (2014), podemos entender a paisagem como uma representação cultural e social, que pode ser defi-

nida como um modo de perceber o que está ao nosso redor, existindo de modo subjetivo, como uma dimensão da vida mental do ser humano, uma vez que “a paisagem também é o vento, a chuva, o calor, o clima, as rochas, o mundo vivo, tudo o que cerca os seres humanos”(BESSE, 2014, p.39), reforçando aqui a percepção do ser humano a partir dos 5 sentidos . Ao mesmo tempo, ao entender a paisagem como um objeto passível de percepção, devemos considerá-la, conforme nos aponta Ulpiano de Meneses (2002), “como um objeto de apropriação estética, sensorial” (MENESES, 2002, p.32), por consequência disso, considera a existência também de sua natureza objetiva.

Partindo dessa reflexão, a paisagem é entendida como um campo muito maior que apenas representações pictóricas. Nesse sentido, para além da paisagem que podemos ver, quando apreciamos uma paisagem real ou representada em quadro, existem outras paisagens que podem ser percebidas, mas especificamente neste caso: a paisagem sonora.

Em uma análise inicial, podemos compreender a paisagem sonora como os sons que cercam o ser humano, entretanto, devemos nos afastar da ideia de paisagem apenas como uma percepção presente, mas também sua relação como a memória. Ao abordar essa perspectiva, Besse (2014), utilizando das reflexões de Halbwachs e Arendt, apresenta a paisagem também como “uma sucessão de rastros, de pegadas que se superpõem no solo e constituem, por assim dizer, sua espessura tanto simbólica quanto material.”(BESSE, 2014, p.33)

Esse entendimento de que a paisagem não é estática, uma vez que as marcas que as paisagens possuem, assim como as cicatrizes que possuímos em nossa pele, apresentam sua história, pode ser observado na definição dos critérios propostos pela UNESCO para categorizar a “paisagem cultural”.

Ela apresenta, como um dos critérios para se analisar a paisagem cultural, o conceito de “paisagens associáveis” que tem como referência principal o fato de estar atrelado a “eventos, personagens ou idéias de significação histórica, literária, artística, filosófica, religiosa, científica” (MENESES, 2002, p.52). Dessa forma, podemos afirmar que a viola caipira, através das diversas práticas musicais nas quais está inserida, compõe as diversas paisagens sonoras distribuídas pelo estado mineiro.

O dossiê apresenta a viola caipira presente na paisagem sonora mineira desde o século XIX, apontando sua desvalorização a partir de 1890, principalmente pela urbanização, que visava uma modernização do país, e pela chegada ao Brasil de instrumentos clássicos, como violino, violão e piano, havendo certa marginalização dos instrumentos populares (IEPHA, 2018, p. 62-63). Logo, as “duplas” devem ser consideradas de fundamental importância para a composição da paisagem sonora de diversas cidades, uma vez que vários municípios mineiros tiveram/têm uma produção agrícola importante em cujo contexto a viola está presente.

Outrossim, o dossiê apresenta informações referentes aos violeiros e aos ritmos por eles informados. O pagode, ritmo característico da “música sertaneja raiz”, descrito no dossiê como uma junção de ritmos na viola e no violão, executados por duplas que se popularizaram em meados do século XX, lidera a listagem de citações, seguido do cururu e da guarânia, ritmos também muito utilizados neste gênero musical, reforçando a significância das duplas, pois na década de 1960 “a viola ainda estava fortemente arraigada em duplas como Tônico e Tinoco, Zé Carreiro e Carreirinho e Tião Carreiro e Pardinho” (IEPHA, 2018, p. 99-100).

Se o processo de patrimonialização realizado pelo IE-
PHA/MG, conforme consta no dossiê de registro, teve como

ponto de partida um movimento realizado ainda em julho de 2015, quando “da mobilização de uma série de violeiros do estado que solicitaram ao poder executivo e ao legislativo, concomitantemente, o reconhecimento das violas como patrimônio cultural do estado”(IEPHA, 2018, p.11), reforçando o sentimento de pertença apresentado por Pelegrini, todavia, observa-se uma seleção de dados apresentados por esses sujeitos, que foram utilizados na elaboração do documento, ao mesmo tempo em que não se pode deixar de notar o silenciamento de outros dados, como os referentes às duplas e à música instrumental.

Hobsbawn (1998) propõe que o “passado” é definido oficialmente por essa seleção de elementos que devem ser lembrados, mas afirma também que haverá partes deste todo que não são contemplados nesse “sistema da história consciente”, na qual são incorporados os elementos que esses sujeitos entendem como importante (HOBSBAWN, 1998, p. 25-26). Corroborando esse entendimento, Trouillot (2016), aponta que os silêncios são introduzidos na produção histórica em quatro momentos, dentre os quais destacamos o momento da recuperação do fato, isto é, na elaboração das narrativas. Para o autor, “qualquer narrativa histórica é um conjunto específico de silêncios, o resultado de um processo singular, e a operação necessária para desconstruir estes silêncios irá variar de acordo com eles.”(TROUILLOT, 2016, p.59) Em um entendimento semelhante, Smith (2021) discorre que, a nível institucional, os bens “são identificados como representativos dessas narrativas que os profissionais do patrimônio e dos museus querem compor.”(SMITH, 2021, p.143).

Podemos notar inicialmente nesse processo de patrimonialização, que algumas práticas foram eleitas como patrimonializáveis a despeito de outras, que, apesar de serem apon-

tadas pelos sujeitos que preencheram o formulário do IEPHA, não foram incluídas no registro. Tal prática, evidencia essa seleção de elementos a serem exibidos na narrativa institucional que compõe o dossiê, incorporando, no caso da viola, um misto de valores e critérios utilizados na escolha dos saberes e práticas que foram apresentadas como patrimônio.

As características supracitadas do patrimônio imaterial brasileiro podem ser notadas nas práticas incluídas no dossiê, que traz a viola apresentada como patrimônio imaterial mineiro relacionada às manifestações culturais de matrizes africanas, como os batuques e o congado; às práticas populares e folclóricas como as Folias e a Dança de São Gonçalo; práticas relacionadas com o cotidiano das populações rurais no exemplo da Catira; à Literatura Oral Associada à Viola, que apresenta a viola inserida nas “contações de causos”; além do saber-fazer, através dos Modos de Fazer Viola Artesanal (IEPHA, 2018, p. 483-597).

Nos exemplos acima, podemos ver uma relação de práticas que se opõe ao erudito e apresentam características que se afastam do legado europeu, apesar de certa influência da religião católica em algumas das práticas listadas. Ao mesmo tempo, observamos que outras práticas com as quais diversos violeiros se identificam não foram contempladas, como o “tocar em dupla” e a viola na música instrumental. Desse modo, essa dicotomia, que coloca os bens relacionados com o legado branco, europeu e católico no hall dos bens materiais e aglomera as práticas relacionadas com a “cultura popular”, o folclore e matrizes outras nos bens imateriais, pode ser percebida no dossiê de registro da viola.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A colonialidade do patrimônio brasileiro pode ser observada nessa seleção de bens materiais, composta quase exclusivamente por bens representativos de um legado europeu, branco e católico, cabendo ao patrimônio imaterial a tarefa de proteger alguns poucos exemplos de elementos de matrizes outras, todavia, em condição inferior, uma vez que os efeitos de proteção do patrimônio material e imaterial são distintos.

Considerando as práticas de patrimonialização no Brasil, um dos questionamentos que surge é até que ponto essa noção de patrimônio interferiu no registro da viola como patrimônio imaterial em Minas Gerais, já que observamos que as expressões nas quais a viola caipira está presente, incluídas no dossiê, representam manifestações culturais de matrizes africanas, práticas populares e folclóricas e práticas relacionadas com o cotidiano das populações rurais, excluindo o “tocar em dupla” e a viola na música instrumental.

Portanto, um aprofundamento sobre o entendimento de patrimônio cultural servirá de subsídio para alcançar os objetivos, na busca de assimilar os caminhos percorridos na escolha das expressões que tiveram um “valor patrimonializável” percebido, como também compreender os parâmetros utilizados para determinar a não inclusão no dossiê de outras práticas nas quais a viola caipira também está presente.

REFERÊNCIAS

BESSE, Jean-Marc. O Gosto do Mundo: Exercícios de paisagem. In: _____ **As cinco portas da paisagem** – ensaio de uma cartografia das problemáticas paisagísticas contemporâneas. Tradução de Annie Cambe, - Rio de Janeiro: EDUERJ, 2014. p.11-66.

BRASIL, **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, 5 de outubro de 1988.

BRASIL. **Decreto nº 3.551**. Institui o registro de Bens Culturais de natureza imaterial que constituem Patrimônio Cultural Brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio. Brasília, 4 de agosto de 2000.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 25**. Organiza a proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília, 30 de novembro de 1937.

CERTEAU, Michel de. A cultura na sociedade. *In: A cultura no plural*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus, 1995. p. 191-220.

HARTOG, François. “Patrimônio e presente”. *In: Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Trad. Andréa Souza de Menezes et alii. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 193-245.

HOBSBAWM, Eric. O sentido do passado. *In: Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 25-43.

IEPHA/MG. **Dossiê para registro dos Saberes, Linguagens e Expressões Musicais da Viola em Minas Gerais**. Belo Horizonte, 2018.

IEPHA/MG. **Patrimônio Cultural Protegido**. IEPHA, 2022 Disponível em: <http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/programas-e-acoas/patrimonio-cultural-protegido>. Acesso em: 06 dez. 2022.

MARINS, P. C. G.. Novos patrimônios, um novo Brasil? Um balanço das políticas patrimoniais federais após a década de 1980. **Estudos Históricos** (Rio de Janeiro), v. 29, p. 9-28, 2016.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A paisagem como fato cultural. *In: YÁZIGI, Eduardo (org.). Turismo e Paisagem*. São Paulo: Contexto, 2002. p. 29-64.

NAME, Leo e ZAMBUZZI, Mabel. Notas inconclusivas sobre raça, arquitetura e colonialidade do patrimônio material e imaterial. *Epistemologias do Sul: Pensamento Social e Político em/desde/para América Latina, Caribe, África e Ásia. Dossiê: Giro decolonial, Parte 1: Artes visuais, arquiteturas e alteridades*. vol. 3, n. 1, 2019, p. 118-140.

PELEGRINI, Sandra C. A. **A gestão do patrimônio imaterial brasileiro na contemporaneidade**. História (São Paulo). 2008, v. 27, n. 2, pp. 145-173.

PELEGRINI, S. C. A. e FUNARI, P. P. **O que é patrimônio cultural imaterial**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

PEREIRA, Wagner Candian, “**Fraternidade ubaense**” e as paisagens sonoras de um interior mineiro: a música e a trajetória do maestro João Ernesto (1873-1914). 2016. 201 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadnia). Departamento de História, Universidade Federal de Viçosa. Viçosa, MG.

ROBERTI, Lucas. **As obras do maestro** Domingos Roberti e a paisagem sonora da Zona da Mata Mineira no Século XX. 2021. 318 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadnia). Departamento de História, Universidade Federal de Viçosa. Viçosa, MG.

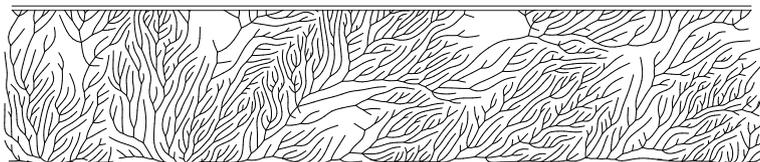
SANTOS, Mariza Veloso Motta. “Nasce a academia SPHAN”. **Revista do IPHAN**. n. 24, 1996, p.77-95.

SATER, Almir e TEIXEIRA, Renato. **Vira Caipira**. São Paulo: Universal Music: 2018. (36 min)

SMITH, Laurajane. Desafiando o Discurso Autorizado de Patrimônio. **Caderno Virtual de Turismo**, vol. 21, n. 2, p. 140-154, 2021.

TROUILLOT, Michel-Rolph. Prefácio; O poder na estória. *In: _____*: **Silenciando o passado**: poder e a produção da história; tradução de Sebastião Nascimento. Curitiba: Huya, 2016.

OS SONS DA CIDADE: UMA ANÁLISE DO CÊNARIO MUSICAL DE BRAGANÇA ENTRE AS DÉCADAS DE 1920-1960



Esauí Lopes de Abreu

Desde o período colonial, a influência musical europeia esteve presente em Bragança. Entretanto, desenvolveu-se no século XIX e formou um diversificado cenário musical no início do século XX. As influências da *Belle Époque* com os seus novos padrões de vida citadina refletiram também na música e intensificou uma certa rejeição às manifestações musicais populares de matriz afro-indígena vistas como barulho por parte da elite local.

No entanto, no decorrer da década de 1920, o cenário musical bragantino recebeu influências não só da cultura europeia representada pelas bandas de música, mas também da cultura norte americana com o surgimento das *jazz bands*. Tais influências ajudaram a diversificar a música e se tornaram presença marcantes na noite bragantina, apresentando um repertório que atendia dos bailes da sociedade aos cabarés da periferia. Além disso, a música podia ser ouvida

nas janelas das mocinhas da cidade por meio das serenatas dos boêmios, que acordavam a vizinhança com suas cantorias altas horas da noite.

Assim sendo, o presente trabalho visa apresentar o auge e a decadência das bandas de músicas dentro do diversificado cenário musical bragantino. Nesse sentido, trabalharemos com alguns personagens da música desse período e com o relato de um antigo músico da cidade, que testemunhou desde o período em que as “*bandas mandavam nas festas*” até suas decadências.

MÚSICA NA BELLE-ÉPOQUE

Na primeira metade do século XX, o mundo passou por várias transformações, tais como: guerras, crises econômicas, novas descobertas científicas, conflitos políticos e ideológicos etc. No Brasil, o regime republicano trouxe novos preceitos a partir da filosofia positivista. Ao importar os símbolos da revolução francesa, o discurso de modernidade europeia não se restringiu à política, mas permeou toda a paisagem urbana: das políticas de saneamento, que impactou o comportamento das pessoas, às mudanças na música.

Os respingos dessas transformações chegaram a Bragança por meio da remodelação da cidade com ruas mais amplas, construções de habitações requintadas e construções de obras públicas como, por exemplo, o cemitério, a prefeitura, o mercado de carne e a escola *Monsenhor Mâncio Ribeiro*. Além dessas obras, a construção de coretos para as bandas se apresentarem se tornou uma arquitetura peculiar na cidade. O mais antigo deles trazido da Europa possui mais de cem anos e fica localizado na Praça Antônio Pereira no centro da cidade.

A VIDA NOTURNA BRAGANTINA

A vida noturna em Bragança era bem diversificada, variava entre as festividades religiosas com suas quermesses, as seções do *Cine Olímpia* sempre depois da missa e o teatro *Castro Alves* que realizavam muitos bailes animados pelas bandas. Essa diversão durava entre as 22 e 23 h da noite, horário em que geralmente os espetáculos no teatro e as seções do cinema encerravam e o movimento diminuía nas quermesses.

A noite acabava para alguns e começava para outros. Os boêmios da cidade se reuniam em casas de amigos e declamavam poesias, consumiam bebidas alcoólicas e faziam serenatas para moças ou simplesmente ficavam em bares no largo da Igreja Matriz¹ (NONATO DA SILVA, 2006, p. 86- 110). Entretanto, não terminava por aí, estabelecimentos como os cabarés que ficavam geralmente afastados do centro da cidade atraíam os notívagos. Além da prostituição e da venda de bebidas alcoólicas, existiam rodas de apostas de jogos de azar e apresentação de conjuntos musicais que alongavam a noite dos boêmios bragantinos.

AUGE E DECADÊNCIA DAS BANDAS

Foi nesse cenário que as bandas de música se fortaleceram na cidade. E principalmente a banda municipal *Philharmonica Bragantina*, que se destacou como banda oficial da cidade. Sendo assim, foi mantida pelo governo municipal de

¹ Em sua dissertação de mestrado, o historiador Dário Benedito Rodrigues abordou a grande influência que Dom Eliseu Corolli teve na região bragantina e apresentou parte de um documento de 1941, que trata de uma lista de recomendações aos padres da região. O que chama mais atenção é um trecho sobre proibições em festividades religiosas, que nos mostra a repressão de hábitos corriqueiros da cidade. Ver em NONATO DA SILVA, Dário Benedito Rodrigues. **Os Donos de São Benedito: convenções e rebeldias na luta entre o catolicismo tradicional e devocional na cultura de Bragança, século XX.** Dissertação. Mestrado em História Social da Amazônia. Belém: UFPA, 2006. p. 86-110.

Bragança por meio da compra de instrumentos, de uniformes e do pagamento de maestros (mestres) vindos de outros lugares para regê-la.

A Banda se apresentava em datas comemorativas, inaugurações de obras públicas, eventos religiosos, eventos particulares e em homenagens a personalidades políticas. Além disso, foi responsável por revelar grandes músicos bragantinos e por popularizar o aprendizado de novos músicos, já que muitos integrantes da banda passaram a lecionar música para alunos da cidade e do interior durante a década de 1920.

No entanto, no início da década de 1930, as bandas organizadas da cidade e do interior começaram a enfrentar dificuldades de se manterem ativas, supostamente devido ao processo revolucionário desse período que afetou não somente a política como também a cultura e a música. Tais dificuldades foram responsáveis pelo fim de bandas como a *Banda do Prata*² e a *Banda de Bacuriteua*³, ambas do interior de Bragança. Em 1934, a banda municipal *Fhilarmonica* também chegou ao fim, possivelmente por falta de recursos provenientes da Prefeitura e por ser considerada ultrapassada para o novo regime. Desse modo, muitos músicos da extinta *Fhilarmonica* passaram a integrar novas bandas como banda *Santa Cecilia*⁴, a única que conseguiu se organizar e perdurar até 1936.

Por terem um formato mais compacto com poucos integrantes, com a adição de instrumentos percussivos e de

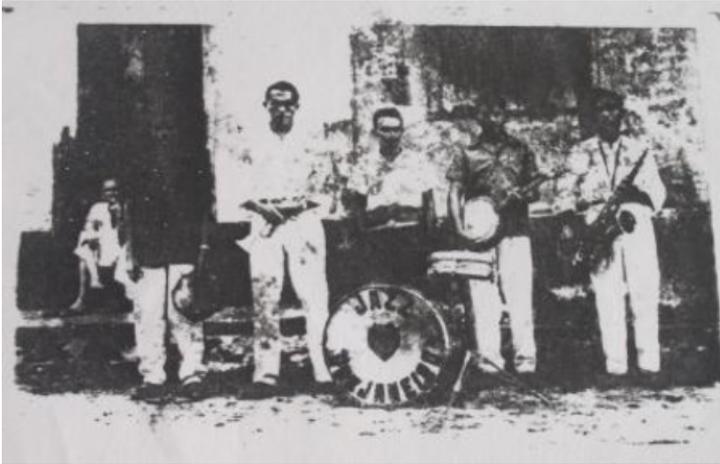
² A Banda do Prata foi uma banda de uma localidade do meio rural de Bragança, que tinha como maestro o músico Vicente Monteiro. Foi ativa entre 1900-1910. SALLES, Vicente, **Sociedade de Euterpe**. Brasília: Edição do autor, 1985. p. 108.

³ A Banda de Bacuriteua foi uma banda de uma localidade do meio rural de Bragança, que tinha como maestro o músico Manuel Paulo Corrêa. Foi ativa entre 1906-1910. SALLES. op. cit. p. 109.

⁴ A Banda Santa Cecilia foi uma banda da cidade de Bragança, mas não se sabe ao certo o ano de sua origem. Foi um dos conjuntos mais ativos da cidade e por um período, teve como regente o músico baiano Cantídio Gouvêa, que era telegrafista na cidade e tido como “um dos grandes mestres”, que ensinou uma geração de músicos da cidade. A banda esteve ativa até 1936. SALLES. op. cit. p. 108.

corda e um repertório popular, as *jazz bands* foram as responsáveis pelos bailes, pelas festas populares e pelas festas religiosas em Bragança até o final da década de 1940. São exemplos disso A *Jazz Band Tupi* e a *Jazz Band 10 de janeiro*, essa última presente na imagem abaixo.

FIGURA 1 - *Jazz Band 10 de Janeiro* (1939).



Fonte: Acervo da Banda Cantídio Gouvêa.

BANDA CANTÍDIO GOUVÊA

Em 1946, período em que as *jazz bands* haviam perdido força e já não existiam bandas organizadas na cidade, o Sr. Flodoaldo de Oliveira, procurador da Irmandade do Glorioso São Benedito de Bragança, pediu ao professor de música Saturnino Virgílio Gonçalves⁵ para que ele e seus alunos tocassem na festividade de São Benedito, pois achava

⁵ Saturnino Virgílio Gonçalves, nascido em Bragança em 1895, iniciou seus estudos musicais em 1912, sendo orientado pelo mestre Cantídio Gouvêa. Participou da Banda Santa Cecília e foi um dos membros fundadores de banda Cantídio Gouvêa, sendo seu primeiro mestre. SALLES. op. cit. p 109.

que seria muito caro trazer de fora um conjunto de música para tocar na festa. Diante disso, Saturnino convidou alguns de seus alunos e também outros músicos como Martiniano Costa e Silva⁶ e Zoilo Antonio Monteiro⁷. Em 1947, depois de tocar na festividade, decidiram fundar oficialmente o Grêmio Musical Nazeazeno Ferreira (SILVEIRA, 2010. p. 1- 2) e dentro dele surgiu a Banda Cantídio Gouvêa que recebeu esse nome em homenagem a um antigo músico da cidade. Imagem da banda abaixo:

FIGURA 2 - Foto de lembrança do 10º Aniversário da Banda Cantídio Gouvêa em 10.09.1957.



Fonte: Acervo da Banda Cantídio Gouvêa.

⁶ Martiniano Costa e Silva, nascido em Bragança em 1890, foi músico da Banda Santa Cecilia e também se ligou à Banda Cantídio Gouvêa. SALLES. op. cit. p 110.

⁷ Zoilo Antônio Monteiro, nasceu em Bragança em 1900. Foi aluno da Banda Santa Cecilia e um dos fundadores da banda Cantídio Gouvêa. SALLES. op. cit. p 110.

No decorrer das décadas seguintes, a banda teve necessidade de se adaptar às inúmeras dificuldades como, por exemplo, a perda gradativa de apoio financeiro e a perda de espaço de apresentação para outras formas de entretenimento. Esses momentos difíceis foram de suma importância para a sobrevivência da banda que completa 76 anos de existência e tem como um dos seus principais integrantes o músico Inácio Martins da Silva, *o bochecha de ouro de Bragança*⁸, que testemunhou a trajetória de uma das bandas mais antigas do estado.

MESTRE INÁCIO, O “BOCHECHA DE OURO” DE BRAGANÇA

O músico Inácio Martins da Silva, ilustre bragantino nascido na zona rural de Bragança em 11 de agosto de 1937, narra seu início na música, ainda na infância, quando vinha com sua mãe à cidade e via os músicos tocando violino: *“eu achava muito bonito, eu era capaz de ficar a noite toda olhando, achava bonito aquilo, eu descobri que tinha uma palpitação pra música”*. Tornou-se músico em 1953 e ingressou na banda *Cantídio Gouvêa* em 1959 a convite de Alberto Fernandes de Alencar, seu antigo professor de música e maestro da banda na época. Atualmente, Inácio Martins é o integrante mais antigo vivo e relata:

Pra gente entrar na banda era difícil, não era assim não, era preciso curso, prova e depois que fizesse isso tudo tinha que ter votação na assembleia que aceitaria entrar na banda... eu praticamente “passei por cima da janela”, porque foi o mestre que me botou na banda.

No início dos anos 1960, Inácio começou a fazer parte do *Grêmio Nazeazeno Ferreira*. Nesse ano, Alberto Fernandes de Alencar já não era o mestre da banda, pois Pe-

⁸ Apelido adquirido junto aos amigos, pois quando tocava Inácio inflava as bochechas que com o passar das horas brilhavam pelo suor. Daí veio o apelido “Bochecha de Ouro de Bragança”.

dro Paulo da Luz⁹ havia assumido o posto. Contudo, perdeu uma das pernas em um acidente ocorrido nesse mesmo ano, necessitou da ajuda de um auxiliar para fazer a regência e escolheu Inácio Martins para ser o contramestre, fato que o surpreendeu: *“tinha músico melhor que eu, eu nem primeira classe era”*, cargo que ocupou até a década de 1980 quando assumiu o posto de mestre.

Ao iniciar na banda em 1959, o músico teve que se adaptar à grande rotina de apresentações, pois a banda era muito ativa *“tocava nesses interior tudo”*. Dessa forma, como os únicos caminhos ainda era a via marítima, ou os trilhos do trem e as localidades do interior ficavam ainda mais isoladas, pois só existiam caminhos para o acesso, a banda demorava semanas para chegar ao seu destino: *“a gente ia de pé com os instrumentos nas costas; quando não, a gente ia em burros ou cavalos, era difícil, mas quando chegávamos lá tocávamos durante a noite toda”*.

Nesse período, a banda era bem requisitada, já que era referência na região e tocava em todos os locais da cidade e do interior como, por exemplo, em festas religiosas e em cabarés, este último bem vivo na memória do músico: *“eu adorava tocar no cabaré”*. Isso mostra como eram diversificados os locais em que a banda se apresentava. Além disso, durante o período do carnaval, ela se tornava mais ativa, uma vez que era a predileta para tocar nos bailes: *“mesmo chovendo iam me buscar em casa pra tocar... era o tempo que a gente mais tocava”*. No entanto, durante a quaresma, a banda fazia uma pausa em suas apresentações como lembra Inácio Martins: *“naquela época, a quaresma era respeitada, a gente parava, a banda dava folga pra gente, até no cabaré não tinha música”*.

⁹ Pedro Paulo da Luz nasceu em Viseu em 1920 e foi mestre da banda de 1959-1979 auxiliado por Inácio. SALLES, op. cit, p. 111.

Já na década de 1970, os convites para a banda se apresentar foram diminuindo gradativamente e enfraqueceu o ritmo das apresentações. Dessa forma, impactou diretamente a renda que ajudava manter a banda e agravou os conflitos entre os seus integrantes. Podemos supor que a popularização de aparelhos de música mecânica como o toca discos amplificados em caixas cada vez mais potentes ocuparam os espaços que antes eram das bandas e isso influenciou diretamente na primeira crise da *Cantídio Gouvêa*.

A BANDA CANTÍDIO GOUVÊA NADANDO CONTRA A CORRENTE; PATRIMÔNIO DO POVO BRAGANTINO

Com a diminuição gradativa de apresentações, a banda veio perdendo consideravelmente o número de integrantes e começou a exigir mais dos que ficavam e conseqüentemente ocorreram brigas entre eles como destacou Mestre Inácio em seu relato: *“eu fui afastado da banda por um presidente e montei um outro conjuntinho pra tocar e não demorou muito eu voltei”*.

Apesar de todas essas dificuldades, a banda começava a se reerguer. O mestre recorda que em 1979 recebeu um convite do então prefeito de Bragança Emilio Dias Ramos para fazer um curso de capacitação para mestre de banda oferecido pelo Governador Jader Barbalho em parceria com a FUNARTE¹⁰ que ocorreu entre 1979 a 1983, de 15 a 30 dias em cada ano.

Essa iniciativa o fez ter a ideia de formar uma escola de música uma vez que *“tinha mestre que passou pela banda e nunca ensinou ninguém, não teve nenhum aluno”*. Portanto, ele decidiu pedir ao Prefeito para que fosse fundada uma escola de música, pois ele já era capacitado para lecionar

¹⁰ A Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) foi criada em 1975, atrelada ao Ministério da Cultura: promove políticas públicas nas áreas das artes visuais, música, teatro e circo.

música. Em 1980, esse pedido foi aprovado e a Instituição recebeu o nome de *Escola de Música Santa Cecília* em homenagem a uma antiga banda de Bragança por onde passou alguns dos antigos mestres.

Sem dúvida, a fundação da escola de música deu uma sobrevida à banda *Cantídio Gouvêa*, pois conseguiu renovar boa parte de seus músicos. Uma prova disso é que grande parte dos que integram a banda atualmente foram alunos da escola de música. Nesse sentido, renovaram e levaram o nome da banda para as gerações futuras como afirma Salles¹¹: “*pelo interior do Estado, não só nas sedes municipais, como em inúmeros vilarejos e distritos, estão espalhadas dezenas de bandas de música idênticas às bandinhas ‘furiosas’ ou ‘charangas’ de todo o país, guardando velhas tradições*” (SALLES, op. cit, p. 11).

Embora pareça invisível pela Secretaria de Cultura, pelo Liceu de música de Bragança e por outras políticas públicas que parecem não chegar à instituição, a banda *Cantídio Gouvêa* se mantém viva na mente dos bragantinos por meio das novas gerações de músicos.

Passados 50 anos de sua primeira crise, a banda conta com as mesmas dificuldades: raras apresentações e problemas financeiros pelo pouco apoio da Prefeitura e do empresariado local. Tudo isso prejudica a manutenção da banda com a compra de instrumentos novos ou de uniformes. Ademais, a sustentação da escola de música também fica prejudicada, pois a escassez de instrumentos, de componentes descartáveis dos instrumentos como, por exemplo, palhetas de sax, baquetas e peles de caixa afeta a quantidade de alunos que a banda pode manter.

¹¹ Salles afirma que essas corporações civis foram responsáveis pela formação de boa parte da formação de instrumentistas de sopro para as orquestras do país, pois conservatórios priorizavam o canto e ensino do piano e violino e só através das bandas conseguiriam adquirir o conhecimento necessário para se profissionalizar. SALLES. op. cit. p. 11.

Mesmo com essas dificuldades, ela desempenha bem suas atividades no município de Bragança, sendo um elemento tradicional em eventos religiosos como o *Círio de Nazaré*, a *Festividade de São Benedito*, além de ser destaque nas comemorações cívicas do dia 7 de setembro e também no carnaval da cidade.

O carnaval bragantino passou por algumas transformações devido à influência do carnaval baiano com o *axé music*, o trio elétrico e os blocos com abadá que deixaram as marchinhas em segundo plano. Todavia, a banda continua presente, embora não seja a atração principal como era nas lembranças de Inácio Martins: “*na época de carnaval eu não tirava o instrumento nem pra cuspir*” em que a banda fazia a animação puxando os blocos pelas ruas da cidade com marchinhas carnavalescas.

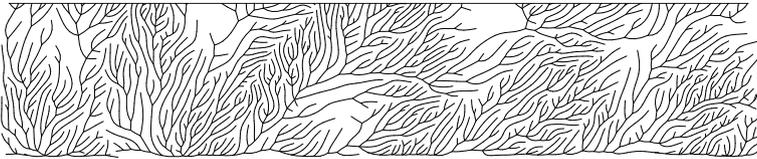
Não obstante, com a criação do bloco carnavalesco *Urubu Cheiroso* em 1990, formado por estudantes da UFPA do campus de Bragança, com a proposta de um carnaval tradicional com fantasias e ao som das marchinhas, a banda *Cantídio Gouvêa* começou a recuperar seu protagonismo ao ser contratada para puxar o bloco que todo ano vem aumentando o número de participantes e sendo destaque nessa época do ano.

Assim sendo, ao longo do tempo, a música bragantina passou por inúmeras transformações, algumas bandas surgiram e formaram diversas gerações de músicos como a *Banda Filarmonica* bragantina, a *Banda Santa Cecília*, as *jazz bands* e *Banda Cantídio Gouvêa*. Todas elas têm sua importância, pois suas histórias estão atreladas à memória da cidade. Essa última esteve presente em vários momentos históricos, por exemplo, na visita do Presidente Juscelino Kubitschek à cidade e, desse modo, é uma das mais antigas corporações musicais no Brasil com mais de 75 anos de existência.

REFERÊNCIAS

- CORRÊA, Ângela Tereza de Oliveira. **História, Cultura e Música em Belém: Décadas de 1920-1940**. Tese. Doutorado em História. São Paulo: PUC, 2010.
- CARVALHO, José Murilo de. **A Formação das Almas: o imaginário da República no Brasil**. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- DA COSTA, Antonio Maurício Dias. Festa e espaço urbano: meios de sonorização e bailes dançantes na Belém dos anos 1950. **Revista Brasileira de História**. 2012.
- HOBSBAWM, Eric J. **História Social do Jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- _____. **Era dos Extremos: o breve século XX**. São Paulo: Companhia das Letras. 1995.
- NONATO DA SILVA, Dário Benedito Rodrigues. **Os Donos de São Benedito: convenções e rebeldias na luta entre o catolicismo tradicional e devocional na cultura de Bragança, século XX**. Dissertação. Mestrado em História Social da Amazônia. Belém: UFPA, 2006.
- SALLES, Vicente. **Sociedade de Euterpe: as bandas de música no Grão-Pará**. Brasília: edição do autor, 1985.
- _____. **Música e o tempo do Grão Pará**. Belém: s/e. 1980.
- SILVEIRA, Reginaldo Adilson Pereira. **Histórico do Grêmio Musical Nazeazeno Ferreira - Banda Cantídio Gouvêa**. Bragança: s/e, 2010.
- THOMPSON, E. P. **Costumes em Comum**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- TOSH, John. **A busca da História: objetivos, métodos e as tendências no estudo da história moderna**. Petrópolis: Vozes, 2011.
- VASCONSELOS, Ary. **Panorama da Música Brasileira na “Belle-Époque”**. Rio de Janeiro, Santana, 1977.

“NA CAIXINHA DA MÚSICA REGIONAL”: O MUNDO DA CANÇÃO POPULAR PARAENSE E AS PRÁTICAS E DISCURSOS SOB OS PRESSUPOSTOS DE UM COLONIALISMO CULTURAL INTERNO



Nélio Ribeiro Moreira

As nações são construídas como narrativas imaginárias, e sendo comunidades imaginadas - “porque os membros das mais minúsculas nações jamais [se] conhecem, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunidade deles” (ANDERSON, 2008, p. 32) – resultam do uso de linguagens que têm a ambição de serem as representações dos fatos que procuram ilustrar. Por meio de discursos socialmente construídos, tais linguagens são usualmente parâmetros controladores das relações sociais que se desenrolam no interior do Estado nacional. Dessa forma se pode entender a intenção da invenção de “uma” música popular brasileira: é ela um instrumento norteador das relações entre agentes “nacionais” e “regionais” que estão em interação no campo da cultura musical. Assim, noção de música popular brasileira como unidade se desenvolveu marcada por uma necessidade de sua própria ambição como essa linguagem unificadora - ser uma “forma musical” baseada em um projeto aglutinador -, o que encetou

reações dos particularismos regionalistas, que sua vez legitima que essa “imaginária” unidade nacional musical é significativamente problemática.

Um dos fatores mais importantes nesse contexto é a condição geográfica, em sua formação histórica, característica do Brasil, haja vista que a centralização e a concentração dos recursos e meios de produção musical – e o próprio capital cultural dos artistas, inclusive os oriundos de outras regiões do país – no eixo Rio-São Paulo, foi resultado do processo de formação histórica dessa área, estabelecendo uma cultura musical nacional que se faz de muitos temas e jeitos, mas em “um só lugar”. Consequência incontornável para os artistas das margens foi terem que se deslocar para a região sudeste a fim de cavar posições nesse quadro nacional, atuando de acordo com o interesse do grupo sonoro nacional (BLACKING, 2007)¹. Dessa forma se instituiu um tácito pacto de negociação e conflito entre os agentes das culturas musicais regionais e aqueles da centralidade da cultura musical brasileira.

Fato reconhecível ao largo, isso se manifestou já na invenção do rótulo MPB, como expressão de uma miríade de elementos nacionais, mas projetados e canalizados de acordo com o projeto de invenção de uma música brasileira - inclusive vindo a ser objeto de estudo de um campo dilatado, os Estudos em Música Popular² - que, naqueles idos anos 1960, possibilitou tratar essa noção artificial de uma música nacional – e alhures reinventada com acréscimos das pressupostas idiosincrasias regionais – como um modo de fazer música popular (NAPOLITANO, 1999).

¹ Um grupo sonoro é um grupo de pessoas que compartilha uma linguagem musical comum, junto com ideias comuns sobre a música e seus usos (BLACKING, 2007).

² Estudos em Música Popular seria um campo que reuniria Sociologia, Antropologia e História na empreitada de estudar a canção popular relacionando uma leitura sociocultural do objeto artístico música - seu conteúdo narrativo, seus elementos de ordem da representação - com os códigos internos de funcionamento da composição – seus elementos estéticos (NAPOLITANO, 2005).

E foi essa condição de afastamento que deu margem para o surgimento de questões que, vez e outra, emergem como um imbróglio no cenário musical nacional sobre essa relação entre a condição de colonialidade cultural e o processo musical nacional. Dessa forma, a notável situação de desigualdade que marca a relação entre o circuito nacional e as atuações das margens da centralidade emepébística é o calcanhar de Aquiles da MPB como “música popular brasileira”. Isso porque essa hegemonia geocultural, entendido isso como a maneira pela qual um grupo impõe a imagem de unidade da diversidade (WALLERSTEIN, *apud.* MIGNOLO, 2020), denota a condição de desigualdade interna na cultura musical do país. Este texto trata, pontualmente, de experiências translocais de artistas paraenses “semi-assimilados” na centralidade e de alguns discursos e práticas por ele acionados como questionamentos a essa condição de alijamento.

Metodologicamente, procuro traçar esse quadro analítico me valendo de uma intercessão entre história, sociologia e antropologia, pautadas na ideia de processo musical (SCHUTZ, 1951) e cultura como invenção (WAGNER, 2012), e o uso dados auferidos através do recurso à etnografia multissituada (MARCUS, 1995). Isso porque os pressupostos identitários, as formas comunicativas e as redes sociais tecidas no mundo da canção paraense convergem para uma “forma narrativa” deslocalizada, falas e escritos em fluxo, mas ainda assim entrelaçada de forma incontornável ao local. De outro lado, isso ratifica os mecanismos de comunicação que são acionados pelos atores envolvidos na cena translocal por meio das socialidades, das interações como impulsos a uma finalidade.

Tendo construído meu campo de pesquisa de mestrado e doutorado sobre a cultura musical paraense nas úl-

timas décadas, o que chamo de mundo da canção popular³, minha observação nota que, com intermitentes momentos de aceitação no cenário nacional, essa a demanda por inserção de artistas locais no escopo nacional é historicamente marcada por conflitos e insatisfações porque tais agentes são – ainda hoje – tidos como “regionais” no escopo nacional. Ao longo das décadas finais do século XX, várias foram as iniciativas de inclusão da música do Brasil distante, desconhecido, profundo, adjetivos que dão bem o tom da perspectiva da centralidade.

Historicamente, a região que hoje é o Estado do Pará por muito tempo foi uma área apartada do Estado do Brasil, só passando a fazer parte do território nacional após os traumáticos eventos que ocorreram já no século XIX. No século XX, novamente outras “ondas” de integração foram efetivadas pelo governo do Brasil – principalmente pelos governos militares, ações essas expressas em Planos de Integração Nacional. Assim, a partir destas políticas verticalizadas de inserção violenta ao Brasil, a região paraense se viu “obrigada” a reagir. E isso se deu, principalmente, pela via da utilização do discurso de uma identidade regionalista “como o produto de uma memória social fundada na sobrevivência de uma experiência social híbrida” (CASTRO, 2011, p. 321) de resistência, primeiro ante o Estado colonial português e, em seguida, contra a opressão/imposição do Estado brasileiro – imperial e continuada no período republicano – sobre a região.⁴

³ O que chamo aqui de mundo da canção popular paraense contemporâneo, inspirado em Howard Becker e seu conceito de mundo artístico (BECKER, 2010; 1977), é uma formação social caracterizada como um conjunto social marcado por certa estabilidade nas suas ações e perspectivas socioculturais e por formas de interação diversas que são praticadas entre uma diversidade de membros, intra e intergrupais, que formam redes de socição e atuam em diversas dimensões, como em cenas locais e translocais, sendo esta última tomada a partir das conexões entre artistas paraenses em vias de estabelecimento no circuito nacional.

⁴ A explicação histórica aponta que, desde a época colonial, à região se aplicou a visão geopolítica utilitarista como “único” recurso para justificar que ela compusesse o projeto colonial

Isso resultou na perspectiva de uma relação de colonialidade no âmbito interno que forneceu elementos sociais e culturais para a formatação de uma estética instrumentalizada pelos artistas da região amazônica. A noção de colonialismo interno, nesse caso da história música popular, aparece na temática e nos discursos de artistas pautados na reação a essa condição. Como se trata de um campo cultural fundamental ao processo de formação indenitária e de unidade nacional, utilizar formas de dominação no campo da cultura musical é uma consequência do processo histórico.

Para uma música popular que se pretende de escopo nacional é imprescindível controlar a comunicação interativa, a relação intercultural e as redes de inclusão das forças de atuação periféricas. Isso se materializa em formas de dominação praticadas pelos grupos e classes hegemônicos que atuam nos centros de poder do Estado Nação. Portanto, é uma relação de dominação para exploração que atua de acordo com a estrutura historicamente construída, buscando controlar as diferenças culturais e os mecanismo de inserção (CASANOVA, 2007).

Disso emerge que o colonialismo interno: 1) é uma condição de nações subdesenvolvidas, haja vista que as situações de colonialidade cultural – o exercício do poder (MIGNOLO, 2020) - estão *pari passu* com o desenvolvimento do capitalismo; 2) é consequência, pois trata-se de uma “condição dual” (posição ambígua, pois não se reconhecem nem como integrados, nem como totalmente alijados) que atormenta os atores do processo, pois são supostamente tidos como dotados de elementos arcaicos, os quais que se chocam com a modernidade da centralidade. Assim, os artistas regionais veem-se

português e, posteriormente, aqueles levados a cabo pelo Estado Nacional brasileiro (SAMPAIO, 2003; RICCI, 2003), o que se manteve ainda com as visões e projetos da República para a região (SECRETO, 2010; PETIT, 2003).

sempre na condição de serem buscadores da integração. Mas tão logo se veem inseridos, constatam serem dependentes das condições da centralidade, detecção que desencadeia reações e desnuda a realidade de um conflito cultural atávico.

De outro lado, é acionada a noção geocultura, haja vista que o objetivo da formatação de uma ideia de Nação como unidade da diversidade é ratificar essa imaginário de integração. No caso do objeto aqui abordado, podemos tomar como exemplo uma ação indicial nessa trajetória de manipulação de meios instrumentais da música regional em busca do significativa pressuposto de uniformidade da MPB, o Projeto Pixinguinha, e um seu desdobramento, a Feira Pixinguinha. Esse evento teria sido uma “missão civilizatória” de emebelização dos processos musicais regionalizados. A Feira Pixinguinha teve sua primeira edição em junho de 1979 em Brasília, e a segunda em janeiro de 1980, em Belém do Pará. Em seguida foi para Salvador. Ou seja, o seu projeto integrador seguiu a geografia da integração nacional: sair da cidade construída para ser o elo entre o Brasil e Norte do país, e em seguida aterrissar em Belém, à época a metrópole da Amazônia, temos uma empreitada com simbólica significativa (MOREIRA, 2021).

Por sua vez, o objetivo do evento foi dar voz e vez às produções musicais de um Brasil profundo, longínquo, distante dos grandes centros. Essa proposta, inclusive, um ação de política cultural de Estado, haja vista que foi levada a cabo pela FUNARTE, de ir buscar as músicas dos lugares mais distantes dentro do Estado nacional brasileiro teve um peso considerável para que se formasse uma cena local de canção popular na cidade nos anos 1980. Todavia, esse projeto de inclusão do processo musical paraense de passar a compor o cenário nacional não vingou. Em contrapartida, resultou no fortalecimento da cana local e de uma música re-

gional – e regionalista -, pois os artistas envolvidos no evento viram o quanto era difícil ingressar no circuito nacional (MOREIRA, 2014; 2021).

Essa perspectiva dos anos 1980 teria destinado uma lógica de entendimento para os artistas locais dos momentos seguintes. Para eles, a ideia de uma cultura paraense/amazônica como peculiaridade era o caminho para a afirmação de uma música que pudesse passar a compor o cenário nacional. Já nos anos 2000, novamente, a questão histórica e não dirimida de confronto identitário entre as regiões Norte e Centro-Sul do Brasil foi apresentada como uma das justificativas discursivas para a realização de um evento, também iniciativa de Estado, mas dessa vez por parte do governo estadual, de propagação e divulgação da cultura musical paraense-amazônica. Trata-se do festival Terruá Pará, cujo objetivo foi dar amostras da riqueza, da peculiaridade e da diferença da cultura musical paraense em relação àquela do Brasil (MOREIRA, 2022).

Portanto, vemos que tais eventos, mesmo com décadas de distância, se pautaram na reação ao esquecimento da região por parte do Estado nacional brasileiro; e, menos explícita, mas também acionada como discurso, à integração compulsória da região ao Brasil. Dessa forma, foi pelo campo estético que numa “intenção de identidade”, os artistas adensaram seus projetos. Disto resultou a invenção do mito da resistência cabocla, da resistência pautada pela afirmação cultural identitária paraense, como fator determinante para que os artistas paraenses se insurgissem em afirmações de identidade como mecanismo de inserção ao escopo da música popular nacional. Assim, teriam se consolidado uma economia de sentido comum na conformação dessa pressuposta identidade amazônica que foi forjada por artistas da região a partir da utilização da experiência estética como experiência social, o que remonta aos anos 1970 (CASTRO, 2011).

Por isso, ainda hoje se propala com certa ênfase as ações de resistência pelo uso da cultura local como algo unívoco, ainda que tal discurso esteja ajustado ao contexto contemporâneo das interações globais. Isso se pode notar na representação discursiva de uma estética peculiar, “regional”, como narrativa de enfrentamento à condição de um pressuposto colonialismo interno, o que se viu como manifesto na época de realização do Terruá Pará (MOREIRA, 2022).

O Terruá Pará foi, certamente, a mais enfática e exitosa das tentativas recentes de lançar a música paraense ao circuito nacional. Com a sua realização, no início dos anos 2000, temos um marco para a música popular paraense contemporânea porque possibilitou aos artistas que fizessem reinvenções da cultura musical local para ser lançado como produto cultural no mercado nacional. Mas, ainda se manteve o mote reativo, de notação de uma “semi-assimilação”, haja vista que alguns artista passaram ao circuito nacional, mas não de maneira efetiva e duradoura.

No mundo da canção popular paraense, no meio dos artistas que o compõem a cena translocal, essa situação de “semi-assimilado” ao circuito musical nacional deu o material para manifestações acerca do pressuposto colonialismo interno. O que chamo de mundo da canção popular paraense é um meio social que foi construído por meio de uma formação social que se estende em rede inventada como uma cultura musical localizada (a cena local, na cidade de Belém do Pará e outras regiões do estado do Pará) e translocalizada (a cena translocal, composta por artistas que estão estabelecidos no eixo Rio-São Paulo). Portanto, é um campo de relações sociais entre indivíduos e grupos de afiliação por meio da música popular em um contexto de interação complexo que busca se relacionar às práticas de localização.

No início da segunda década do século XXI, para o mundo da canção popular paraense se colocou uma situação de ambiguidade caracterizada pelo fato de que os artistas paraenses que “saíram” produtos do Terruá Pará foram fazer carreira na centralidade. Todavia, ainda dentro de uma segmentação: em um primeiro momento tiveram que acatar a “disciplinarização” instrumentalizada pelo mainstream como condição. Ou seja, tiveram que, de alguma forma, projetar elementos “regionais” paraense-amazônicos nos seus trabalhos. Daí que a produção esteve inicialmente relacionada à ordem do exotismo, o que embora não se trate de inferioridade de sonoridade em relação à produção nacional, todavia deveria ser diferente. Ou seja, não se tratou de destinar a essa produção de artistas paraenses uma condição de música “menor”, de conteúdo desprezível, mas sim da aplicação de uma segmentação da ordem da construção social, tal como se agencia a artificial hierarquização dos gêneros musicais (FRITH, 2004).

Mas, onde entra essa perspectiva dos “semi-assimilados”, dos artistas da cena paraense translocal? Como disse anteriormente, o festival Terruá Pará procurou mostrar a “nova” música paraense para o Brasil. Da seleção de artistas e gêneros que compuseram o evento, alguns vingaram, finalidade da empreitada do produtor do evento Carlos Eduardo Miranda, um gaúcho e importante nome da cena nacional. De fato, dessa edição especial do Terruá Pará, em 2012⁵, consolidaram como epítomes da música paraense, tornando-se “assimilados” pelo mercado nacional, Lia Sophia, Gaby Amarantos, e Felipe Cordeiro e Manuel Cordeiro. Tais artistas enveredando por consagrar suas “estéticas musicais” aos respectivos gêneros: carimbó – mais precisamente o acionamento da “atitude carimbozeira”⁶ -, technobrega e guitarrada. Também, as cantoras

⁵ As outras edições foram em 2006 e em 2011.

⁶ Ação tanto de invenção quanto descoberta que performatiza a positivação da tradição mu-

Natália Matos, Luê Soares e Aíla, que num primeiro momento estiveram atreladas ao Terruá Pará, mas que acabaram por dele se desvincilhar, passando a compor a cena paraense translocal numa visada “paraense-paulistana”.⁷

O que é destacável aqui é que a premissa de uma musical regional, distinta, foi o mote inicial do evento, elemento propulsor para as carreiras e trajetórias dos referidos artistas, haja vista que alguns passaram a compor o *cast* da mais importante rede de comunicação do país, a Rede Globo, caso de Gaby Amarantos e Lia Sophia. No entanto, essa premissa regionalista não se sustentou, assim como também o seu abandono radical não é foi a possibilidade executada.

Do ponto de vista dessa geração que compõe a cena translocal, esse pressuposto colonialismo interno, o que se expressa na atitude do grupo sonoro da centralidade musical do país quando destina uma “caixinha do regional” para os artistas do Norte é um empecilho e deve ser questionado, senão combatido. A cantora paraense Lia Sophia reagiu de forma veemente a essa segmentação, em decorrência da edição de dezembro de 2021 do Prêmio Multishow de Música Brasileira⁸, do qual ficaram de fora artistas paraenses. Escreveu a cantora em sua rede social virtual:

Quem mais percebeu aí que ontem no Prêmio Multishow não tinha nenhum artista do Norte? Quase sempre somos relegados a prêmios e categorias que nos colocam na caixinha da “música regional”. Somos plural! Somos pop! Somos technobrega! Somos guitarrada! Nossa estética é original e moderna. O olhar colonizador das TVs

sical do carimbó, principalmente após sua patrimonialização, mas pelo acionamento da modernização estética de sua tradição (MOREIRA, 2021).

⁷ Um interlocutor se referiu a esses artistas como os “paulistanos da música paraense” (MOREIRA, 2021).

⁸ Premiação para o campo musical brasileiro realizada pelo canal Multishow, das organizações Rede Globo, desde 1994, com escolha da audiência. Em 2011 a escolha passou a um corpo de jurados constituído pelo programa.

e prêmios brasileiros continuam nos mostrando como exóticos, ou mesmo invisibilizando. Foi isso que vi ontem no Prêmio Multishow. Nós existimos! A música nortista é uma música brasileira!⁹

Podemos retirar da fala algumas questões. A primeira é que notoriamente, a artista – e os artistas Gaby Amarantos e Aíla e outras 236 pessoas¹⁰ que comentaram a postagem da artista na sua rede social virtual – tem plena consciência de que é uma artista colonizada internamente; ou seja, sabe que o conceito de colonização serve de reação às questões conflito entre distintas formas e conteúdos culturais, o que é o caso aqui. Por isso, leva em conta essa assertiva como uma crítica às perspectivas que colocam em “caixinhas” a(s) música(s) popular(es) brasileira(s), relacionando a “cultura nortista” ao exotismo amazônico, como uma rotulação instrumental. Sobre a postagem da cantora Aíla, comentou Felipe Cordeiro:

Reverberando as reflexões da contrterrânea Aíla porque o assunto é da maior importância. Por que a Amazônia, essa potência cultural, com notória originalidade, talento, importância e força, é sempre invisível aos olhos do “Brasil”? Em 2012 eu fui indicado ao Prêmio Multishow. A Gang do Eletro [grupo paraense de technobrega] foi premiada. Acho que outros artistas já foram indicados. Mas dá aquela impressão de que foi uma “cota” pontual. A ignorância (e desinteresse) sobre a região é estrutural. O Norte não produz uma cena qualquer. Somos uma consistente, potente, criativa (como poucas) e talentosíssima cena musical. Acorda, Brasil!¹¹

⁹ @liasophia. “Faço coro com minhas parceiras Gaby Amarantos e Aíla: nós existimos!”. Instagram. 9 dez. 2021.

¹⁰ Um dos comentários diz justamente que desde a Adesão do Pará, em 1823, a região amazônica passou a ser uma colônia do Brasil, e que o país nunca verá a região como uma parte integrante do seu conjunto, tratando-a sempre como elemento dotado de exotismo, daí esse descaso com a cultura musical da região. Idem. Comentários.

¹¹ @ofelipecordeiro. “Reverberando as reflexões da contrterrânea Aíla”. Instagram. 9 dez. 2021; @ailamusical. “O que será que será.” Instagram. 9 dez. 2021.

E sua fala, ele se junta à “conterrânea”, posto que são atores sociais da mesma origem que estão em terra estrangeira, para chamar a atenção para a importância do seu lugar comum de onde saíram, a Amazônia. Aqui o âmbito discursivo já aciona a marca “Amazônia”, associando-a ao Norte, como espaço social dotado de originalidade e – ainda – potência, mas olvidado pelo “Brasil”, aspado mesmo, numa clara alusão à questão: o que é o Brasil? Seria aí uma referência ao Brasil como a centralidade do eixo Rio-São Paulo, haja vista que se refere a espaço geográfico, em sua clara e histórica colonização do restante do país, notadamente da região Norte e da Amazônia? Não obstante, seu discurso remete a uma perspectiva analítica sobre a parte do mundo da canção popular do qual faz parte, haja vista que os artistas produzem, são premiados, mas dentro de uma “cota”, condição para qual o “Brasil” tem que destinar seu olhar e passar a valorizar.

O cantor Felipe Cordeiro também publicou acerca do episódio do Prêmio Multishow, em forma de questões retóricas e irônicas, sobre o fato de que a música amazônica é apenas “regional”, e não “pop” (logo, “não moderna”), assim enumeradas:

Ou pelo mesmo tem algum artista da Região Norte do Brasil no Prêmio Multishow 2021? O mapa da música pop brasileira contempla a música feita por artistas da Amazônia? Na curadoria do super júri do Prêmio Multishow 2021 tem algum representante da Região Norte do país? Da Amazônia? Será que os artistas da Região Norte do Brasil – que não é Nordeste – estão parados no tempo? Sem lançar nada de interessante no mercado da música? Ou será que é o restante do país que não enxerga essa produção? Por que será que a Amazônia, esse lugar tão rico pela sua biodiversidade, e também pela sua cultura, não é considerado de fato dentro do cenário musical do pop brasileiro? A Amazônia existe para a música pop brasileira? Ou a Amazônia sempre será “música regional” em premiações nacionais?¹²

¹² @ofelipecordeiro. “Reverberando as reflexões da conterrânea Aíla”. Instagram. 9 dez. 2021.

Salta dessa reprimenda o fato de que quem escolhe as premiações de certa forma já indica que a produção de artistas da região amazônica estão de fora. No geral, as acintosas perguntas remetem a uma demanda: a busca pela saída da “caixinha” da qual pode ser colocada a música paraense-nortista-amazônica no cenário – ou mapa – da música brasileira, indo do “regional” para o “pop”. Trata-se, do ponto de vista sociológico, de uma demanda legítima, haja vista que o deslocamento na hierarquia que classifica o gênero remete a uma mudança de perspectiva, inclusive em termos de mercado, sobre o produto musical que saltará ao estágio/rótulo de “modernizado”. Interessante na fala do artista é a associação que faz entre a Natureza e a Cultura amazônicas: ambas seriam dotadas de uma diversidade e riqueza inquestionáveis, e é para isso que não atentam os mediadores culturais, produtores, ou se seja, os que estão à frente do processo musical nacional.

Portanto, trata-se de hierarquias, sociais e culturais, construídas para expressar as artificialidades que instrumentalizam o campo musical nacional. As ideias, discursos e práticas, como se apresentam, nos permitem notar que também compõem o âmbito performático característico de qualquer mundo artístico. Por outro lado, as cobranças expressam a ambição artística e as críticas dos artistas ao que consideram como impropriedades destinadas a eles e a outros tratados como colonizados.

Essa reprimenda de Aíla, que encontrou anteparo em outros artistas da cena paraense translocal, se deu em função de que na edição do evento referido a ausência de artistas da música amazônica foi a expressão consciente de que esse cenário “regional” não compõe o quadro nacional. Em outras palavras, é a acusação da ideia de que o processo musical nacional alija a “cultura musical amazônica”, o que do ponto

de vista sócio-antropológico, suscita questões de segmentação importantes que não são não inéditas, volto a afirmar, mas que na contemporaneidade se vê tangenciada por outros significativos elementos de âmbito estético, cultural, político e mercadológico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As falas aqui apresentados em perspectiva analítica, são percebidos como discurso, considerando-os representação e forma de prática social. Por isso, os discursos são conformados e limitados de acordo com os processos decorrentes das relações sociais, logo, são socialmente construídos. Em uma palavra, constroem e constituem o mundo, pois a prática discursiva visa produzir, e produz, efeitos sociais, e por isso são falas evocadas como materialização do pensamento dos atores que estão dotados de interesses individuais e de grupo. Dessa forma, cada fala enunciada – cada palavra, a bem dizer – é dotada de um interesse e de um grau de densidade que almeja construir narrativas. As falas aqui são discurso e pratica, compõem um conjunto narrativo que, por sua vez, apresenta nuances de um projeto para a música popular paraense, que tem como mirada a inserção dessa música ainda tratada como “exótica”, porque regionalizada pelo *mainstream* da música brasileira, mas que objetiva ser livre do “semi” e se ver completamente assimilada, e não mais – apenas? – expressão de uma perspectiva étnica, “diferenciada”, tal como querem os agentes produtores e referentes da cultura musical nacional, segundo acusam os artistas da cena translocal desse mundo musical.

De toda forma, se opor em forma de discurso ao colonialismo interno é uma prática social que atende aos pressupostos dos atores envolvidos, haja vista que é uma categoria de en-

frentamento ante o processo de integração efetivado pelo Estado nacional (CASANOVA, 2007). E, sabedores dessa sua condição expressa pelo conceito, os artistas paraense “semi-assimilados” na centralidade musical do país buscam se impor por meio dos seus discursos, angariando espaço, vez e voz no cenário musical nacional contemporâneo para passarem a compor o “mapa da música brasileira”, como problematizou Aíla¹³. Não interessa mais aos atores da cena translocal serem apenas “regionais”, “amazônicos” ou “exóticos”, “invisíveis” ou mero “adereços”, como comentou a cantora Fafá de Belém na referida postagem¹⁴. De toda forma, é patente que acionar o “regionalismo” amazônico paraense como encenação de uma identidade (CASTRO, 2012) é ainda capital cultural com o qual se pode contar para ingresso nesse circuito da MPB¹⁵, embora agora haja a pretensão de romper com essa condição de colonialidade para a qual, paradoxalmente, muitas artistas paraenses contribuíram em suas trajetórias.

REFERÊNCIA

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BECKER, Howard S. **Mundos da Arte**. Lisboa: Livros Horizonte LDA, 2010.

BLACKING, John. “Música, cultura e experiência”. **Cadernos de campo**, São Paulo, n. 16, p. 1-304, 2007.

CASANOVA, Pablo Gonzales. “**Colonialismo interno (uma redefinição)**.” A teoria marxista hoje. Problemas e perspectivas. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2007. (pp. 431-458).

¹³ @ailamusic. “O que será que será.” Instagram. 9 dez. 2021.

¹⁴ Idem.

¹⁵ Na leitura questionadora de Felipe Cordeiro, essa sigla - nada aglutinadora, como pressupôs sua invenção sessentista - seria rótulo mais condizente para uma “Música Parcialmente Brasileira.” @ofelipecordeiro. “Segundou e trago inquietações”. Instagram. 4 jul. 2022.

CASTRO, Fábio Fonseca de. **Entre o Mito e a Fronteira**. Belém: Labor Editorial, 2011.

_____. “A identidade encenada: a produção artística de Belém como laboratório e teatro da amazônica.” **Contemporânea**. Música, Mídia e Espaço Urbano. Ed.20. Vol.10. N2. 2012.

FRITH, Simon. “What is bad music?” *In*: WASHBURNE, Christopher; DERNO, Maiken (Orgs.). **Bad Music, The Music We Love To Hate**. New York e London: Routledge, 2004.

MARCUS, G. E. “Ethnography in/of the World System: The Emergence of MultiSited Ethnography”. **Annual Review of Anthropology**, 24, 95-117, 1995.

MOREIRA, Nélio Ribeiro. **Urbi et Orbi**: Localização e globalização no mundo da canção popular paraense. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Belém, 2021.

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

_____. “Festivalização na cidade-fronteira: a Feira Pixinguinha em Belém do Pará (Janeiro/1980). *In*: COSTA, Antonio Maurício; MORAES, Cleodir; SILVA, Edilson Mateus (Orgs.). **História Social da Música Popular na Amazônia Paraense (Séculos XIX e XX)**. São Paulo: Livraria da Física, 2021. (pp. 235-268).

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais / projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

NAPOLITANO, Marcos. “A História depois do papel”. *In*: PINSKY, Carla Bassanezy (Org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005. pp. 235-289.

_____. “O conceito de ‘MPB’ nos anos 60”. *In*: **Revista História** — Questões e Debates. MPB. Editora UFPR: 1999. pp. 11-30.

PETIT, Pere. **Chão de Promessas**: elites políticas e transformações econômicas no estado do Pará pós-1964. Belém: Paka-Tatu, 2003.

RICCI, Maria Magda de Oliveira; “O fim do Grão-Pará e o nascimento do Brasil: Movimentos sociais, levante e deserções no alvorecer do novo Império (1808-

1840)". *In*: GOMES, Flávio dos Santos; Mary Del Priori (Orgs). **Os Senhores dos Rios: Amazônia, margens e história**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003. (pp. 165-193).

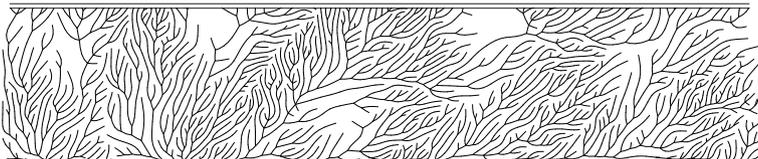
SAMPAIO, Patrícia. "Administração Colonial e Legislação Indigenista na Amazônia Portuguesa" *In*: GOMES, Flávio dos Santos; DEL PRIORI, Mary (Orgs). **Os Senhores dos Rios: Amazônia, margens e história**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003. (pp. 165-193)

SCHULTZ, Alfred. "Making Music Together-A Study in Social Relationship". **Social Research**, 18:1/4. 1951. 76 p.

SECRETO, Maria Verônica. "Conquistar a terra, dominar a água, sujeitar a floresta: a fronteira amazônica no Governo Vargas". *In*: ALONSO, José Luis Ruiz-Peinado; CHAMBOULEYRON, Rafael. **T(r)ópicos de História: gente, espaço e tempo na Amazônia (séculos XVII a XXI)**. Belém: Editora Açai/PPHIST(UFPA)/Centro de Memória(UFPA), 2010.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MEMÓRIAS DO LIBERDADE AO ROCK: ANALISANDO UMA ENTREVISTA COM DIEGO MEIRELES (2008-2015)



Lucas de Souza Maximim

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo discorrer sobre a história do Movimento de Iniciativa Cultural Liberdade ao Rock (MIC – LR), por meio de uma entrevista¹ concedida por Diego Meireles, vocalista da banda de punk rock Nova Ordem, sendo esta uma das principais responsáveis pela criação do festival em questão, que traz como premissa o *Do It Yourself*, agregando consigo bandas de rock e outros estilos nos mais variados níveis, indo do iniciante, ou seja, aqueles artistas ou bandas que estão em início de carreira, muitas vezes dispendo de seu primeiro show em uma edição do Liberdade ao Rock, e artistas profissionais, que em alguns casos já dispunham de algum material gravado em estúdio, como CDs, por exemplo.

Para tratar de história e música, ou história da música, e neste caso, história do rock, precisamos nos ater para alguns

¹ Entrevista realizada em 08 de outubro de 2022.

² Em português brasileiro: Faça Você mesmo

pontos de referência na pesquisa histórica, como as colocações de Napolitano, que diz “O desafio básico de todo pesquisador que se propõe a pensar a música popular, do crítico mais ranzinza até o mais indulgente “fã-pesquisador”, é sistematizar uma abordagem que faça jus a estas duas facetas da experiência musical.” (NAPOLITANO; 2002, p. 8); Ou seja, é necessário um certo cuidado na pesquisa quanto aos níveis de proximidade com o objeto de estudo, e no caso dos estudos em história da música, contemplar o espaço de fã, sem esquecer as especificidades da pesquisa.

O *rock n' roll* é um gênero música que data a década de 1950, no contexto de pós Segunda Guerra Mundial. Fruto de uma juventude operária, Hobsbawm aponte que gênero musical em questão:

Quase que imediatamente, portanto, o rock se tornou o meio universal de expressão de desejos, instintos, sentimentos e aspirações do público entre a adolescência e aquele momento em que as pessoas se estabelecem em termos convencionais dentro da sociedade, família ou carreira: a voz e a linguagem de uma 'juventude' e de uma 'cultura jovem' conscientes de seu lugar dentro das sociedades industriais modernas. (HOBSBAWM, 1990, p. 17)

Posteriormente, o gênero musical aqui analisado passou por várias inovações, criando outros gêneros, como o *Heavy Metal*, que conseqüentemente, gerou também outras vertentes dentro do estilo. Sobre isso:

Desde o começo, o entusiasmo poderoso de Black Sabbath reverberava para além dos perímetros da opinião geral. Profetas criados à margem da sociedade inglesa, eles eram desempregados, socialmente desprezíveis e, ainda, moralmente suspeitos. Seus quatro membros nasceram entre 1948 e 1949 em Birmingham, na Inglaterra, uma

pequena e decadente cidade industrial, sobrevivendo à época em que a Europa já não se orgulhava dessa indústria. (CHRISTE, 2010, p. 13-14)

A partir da década de 1970, o *Heavy Metal* e o *Punk Rock* são dois gêneros musicais que irão ganhar espaço e público no mundo inteiro, alcançando os mais diversos lugares. No Brasil dos anos 1970 e 1980, a Ditadura Civil – Militar Empresarial irá censurar discos diversos, de bandas nacionais e estrangeiras, assim como perseguir veementemente o público consumidor de *heavy metal* e demais estilos relacionados ao rock.

Os roqueiros eram vistos como marginalizados, pois, não se adequavam a moral e ética social vigente no país, estavam a margem dos ideais militares, pois, apresentavam aspectos comportamentais que incitavam a desordem. Assim, muitos artistas não eram vistos como pessoas politizadas e o que chamava mais atenção dos agentes da censura era a forma de vida dos artistas, expressados em canções, capas de discos, nos shows e apresentações. (MARQUES e VASCONCELOS, 2009, p.3)

Essa violência dirigida aos roqueiros é devido aos parâmetros de moral e bons costumes estabelecidos socialmente desde a década de 1940, no governo Gaspar Dutra, com a criação do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), institucionalizando a Censura Prévia. O serviço em questão será extinto somente em 1991, por decreto do então presidente Itamar Franco.

No que diz respeito a região norte do país, o Rock e o *Heavy Metal* estão presentes sobretudo na cidade de Belém, onde em 1982 a banda Stress realizava um show no estádio da Curuzu.

O público delirou mesmo foi com a entrada em palco do Stress. Comandada pelo baixista e vocalista Roosevelt Cavalcante, o Bala, a banda fez um show enérgico

co. Ao som de sucessos subterrâneos como ‘Mate o Réu’, ‘Oráculo de Judas’ e ‘Lixo’mano’ (proibida de radiofusão pela Censura Federal), o Stress levou o público ao delírio. Realmente era perceptível. Algo novo estava pintando no ar. Junto com as batatinhas fritas da Blitz. E vinha para ficar. (MACHADO, 2014, p.14)

O Stress pode ser considerado uma das primeiras, senão a primeira, banda de *Heavy Metal* do Brasil. Fundada nos anos 1980, a banda em questão tem importante papel para a história do gênero musical não somente a nível nacional, mas sobretudo a nível regional e local, pois a partir daí o circuito de shows na cidade de Belém passa a crescer exponencialmente.

Em Macapá, pouco se sabe sobre a recepção do *rock n’ roll* para com os macapaenses na década de 1980. Um estudo realizado anteriormente aponta a seguinte questão:

Essas canções apresentam a temática do amor, constantemente presente em músicas produzidas no Brasil nos anos 1960, pelo movimento que ficou conhecido como Jovem Guarda. Mesmo estando presentes no período da Ditadura Militar, muitos artistas pertencentes a este movimento passaram despercebidos pelos olhares dos censores. [...] O objetivo deste trabalho foi apontar quais artistas seriam responsáveis pela gênese do Rock n’ roll na cidade de Macapá, entre os anos de 1980 e 1985. 20 Devido a fatores como a localização geográfica do então TFA, a administração territorial e a ditadura militar, podemos perceber que gêneros musicais como Heavy Metal e Punk Rock possuem uma importância secundária, se não nula, nas produções fonográficas da Macapá oitentista, ao contrário de um rock n’ roll com características mais próximas a Jovem Guarda, que tem como influência direta os artistas das décadas de 1950 e 1960 [...] (MAXIMIM e SANTOS, 2021, p. 86)

Podemos perceber que um número pouco expressivo de fontes aponta que o rock produzido na capital do então

Território Federal do Amapá não fora alvo direto da censura e perseguição artística dos militares, que estiveram no poder até 1985, e no caso do território em questão, até 1988, quando o Amapá se torna um estado.

METODOLOGIA E FONTES

Este trabalho irá utilizar da História Oral como uma metodologia, e a oralidade enquanto fonte, pois iremos discurrir aqui majoritariamente a fala do colaborador da pesquisa, que está inserido no título da investigação aqui proposta. Sobre a realização de entrevistas, Voldman diz:

Quando realiza entrevistas, certamente o historiador deve trabalhar segundo suas técnicas próprias, mas também deve ter em mente outros dois procedimentos, tomados de empréstimo a disciplinas vizinhas: por um lado, servir-se das contribuições da sociologia na condução e na formulação das pesquisas; por outro, não negligenciar elementos de psicologia, psicossociologia e psicanálise. Para ele, não se trata de propor interpretações da mensagem que lhe é comunicada, mas de saber que o não-dito, a hesitação, o silêncio, a repetição desnecessária, o lapso, a divagação e a associação são elementos integrantes e até estruturantes do discurso e do relato. Não cabe desesperar-se com mentiras mais ou menos fáceis de desmascarar nem com o que pode ser tomado como contraverdades da palavra-fonte. (VOLDMAN, 2006, p. 38)

Para a autora em questão, o historiador deve possuir calma e destreza ao entrevistar um colaborador de sua pesquisa, com o intuito de não interromper sua fala, ainda que se trate de uma inverdade, colocada em contradição a partir de outras fontes. Portanto, a fala livre do colaborador pode ser confrontada posteriormente, pois é imprescindível que este fale sem interrupções.

Utilizando de alguns cartazes do MIC – LR, será demonstrado para fins qualitativos o quão próximo o poder público (Governo do Estado do Amapá – GEA, e Prefeitura Municipal de Macapá – PMM) foi próximo ao movimento em questão, fornecendo apoio em determinados períodos que passam pelo recorte desta pesquisa, que inicia no ano de 2008, e estende-se até o ano de 2015.

[...] Considerando apenas o contexto, uma foto 3 X 4 em um documento de identidade é diversa da mesma imagem em uma carteira, que simboliza a lembrança de pessoa querida. Ainda a mesma imagem em um porta-retratos no escritório cauciona o reconhecimento de valores sociais envolvendo, por exemplo, a família. Novamente essa imagem, agora na parede de uma instituição, acrescenta valores de memorial e continuidade institucional. E assim por diante: em um museu, no jornal, em um cartaz, etc. (MENESES, 2012, p. 254)

Logo, o contexto de um cartaz pode alterar completamente a percepção diante da comunicação visual a qual pretende ser estabelecida com seu conteúdo informativo. Não iremos aqui discutir conceitos como Cultura Visual, pois nosso objetivo é tratar das memórias do Liberdade ao Rock, e uma densa discussão teórica como esta pode desviar nossa atenção para o objetivo principal.

Somado aos dois tipos de fonte aqui elencados, trataremos da política cultural direcionada ao MIC – LR, sobretudo ao longo dos anos de 2011 e 2013, período onde o GEA estivera sob a gestão de Camilo Capiberibe, do Partido Socialista Brasileiro (PSB), onde constatou-se maior aplicação das políticas públicas em questão. Sobre o conceito de política cultural:

Neste sentido, ao falarmos de ‘políticas culturais’, designamos, por isso mesmo, processos sociais institucionais, ou seja, práticas de intervenção que vêm agregar e dar sentido a

um conjunto necessariamente heteróclito de actos, discursos, despesas e práticas administrativas (Dubois: 1999: 7), onde se jogam duas dimensões fundamentais das relações sociais: a cultura e o poder (Costa: 1997). A cultura entendida tanto como o saber e o fazer dos indivíduos, como campo da produção cultural ou do campo artístico, na terminologia de Bourdieu, “[campo] instituído na objectividade de um jogo social e nas atitudes que levam a entrar nesse mesmo jogo” (Bourdieu: 1989: 286). (ALBUQUERQUE, 2011, p. 91)

Utilizando destas fontes e conceitos de forma associativa, este trabalho pretende tratar das memórias e da política cultural direcionada ao Liberdade ao Rock, durante o período que compreende os anos de 2008, ano em que o movimento surge, e 2015, período em que o MIC – LR busca diminuir seu público, devido a um episódio de violência ocorrido em outro festival no ano de 2013.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

O Liberdade ao Rock inicia suas atividades no ano de 2008, após um festival outro, realizado em 2007, nas dependências da Universidade Federal do Amapá (Unifap), quando Diego inicia sua graduação em Artes Visuais. Rodrigo Antônio de Souza aponta em seu trabalho uma efervescência do cenário de rock independente em Macapá a partir dos anos 2000, no seguinte trecho:

No início de 2000, o cenário *underground* do rock amapaense começa a se definir mais agressivamente, como é o caso da criação dos espaços de sociabilidade, que é caracterizado com apresentações de bandas, mas além dos espaços, o destaque na cena do rock é com o surgimento de bandas a partir de 2000, pois a ampliação e criação desses espaços de sociabilidade só foram possíveis graças ao crescimento das mesmas. (SILVA DE SOUZA, 2009, p. 27)

Esses espaços de sociabilidade que o autor se refere são bares como o Liverpool, e locais públicos, como a Unifap, e a Praça da Bandeira. Sobre a Praça da Bandeira, Lara Utzig faz menção a este local como um ponto emblemático para a produção de rock em Macapá, na sua crônica intitulada *Três tempos*.

[...] Final de semana, sem destino, rolê pela cidade, pista da esquerda, 50-60 km/h, na diagonal a praça da Bandeira, saudades do Liberdade ao Rock, quem sabe hoje praça Floriano Peixoto, ou a Veiga Cabral, talvez um filme no Cine Imperator, semáforo da Eliezer Levy com a Avenida FAB. Freio [...] (UTZIG, 2019)

Pelas colocações da cronista, podemos perceber um certo saudosismo a esse local de sociabilidade do rock independente, somado a outros espaços, como as praças Floriano Peixoto e Veiga Cabral, ou o então Cine Imperator. Destaca-se no texto da autora a paisagem e a demarcação geográfica da Praça da Bandeira, cujo quarteirão encontra-se entre as avenidas FAB, General Rondon, Eliezer Levy e Iracema Carvão Nunes, estes últimos três sendo importantes personagens da história política do Amapá. Com isso, os marcadores de paisagem presentes na crônica reforçam uma identidade amapaense ressignificada pelo movimento de rock independente que escolhe este local para a realização de seus eventos.

Sobre o início do Liberdade ao Rock, Diego diz que:

Diego Meireles: [...] a gente tocou lá na Unifap, se eu não me engano umas duas vezes, aí a gente percebeu que era muito longe e tal e que a gente precisava mudar o lugar e acho que de ônibus passando pela praça da bandeira, a gente falou: “Acho que pode ser aqui, porque é o lugar mais fácil de chegar”. A gente não pensou na época no simbolismo da praça da bandeira, a gente pensou que era um lugar de fácil acesso, de fácil acesso para todo mundo,

e eu lembro que a gente ficou com muito medo de levar para lá, porque a gente tinha medo da polícia, a gente tinha medo de acontecer alguma coisa, mas nada disso atrapalhou. A gente levou para lá mesmo, mas ainda, apesar do conhecimento, mas ainda sem pensar que ia virar um movimento, a gente queria só colocar lá para tocar mesmo, só para tocar.

Num primeiro momento, a necessidade de um local que fosse de fácil acesso para o público e as bandas interessadas em se apresentar no evento levou a escolha inconsciente de um local simbólico para a realização do evento. Feito isso, a escolha do nome do movimento surgiu por intermédio do então baterista da banda Nova Ordem, Iann Magalhães.

Diego Meireles: Porque assim, na primeira reunião a gente teve quatro pautas, quatro ou três pautas eu acho, na primeira pauta era como é que a gente vai conseguir equipamento, a gente solucionou muito rápido, já tinha aquela ideia do faça você mesmo, do material solidário, porque isso já vinha do que a gente conseguiu enquanto referência do que os outros movimentos faziam, então a gente vai fazer com material solidário, cada um dá alguma coisa, matamos essa pauta. Quantas bandas vão tocar? Todo mundo que aparecer, matamos essa pauta. Qual o nome? Aí a gente ficou lá, todo mundo jogou um nome lá, aí se eu não me engano quem jogou o nome Liberdade ao Rock, foi o Iann [Magalhães], baterista da Nova Ordem, na época. Ele jogou um nome aí a gente: “Mas por que Liberdade ao rock?” Aí ele explicou lá, ele explicou o que estava acontecendo, estava acontecendo com a Nova Ordem e com as outras bandas também, a Nova Ordem formou e a gente tocou lá pela Unifap no evento que a gente fez, e daí a gente tentou tocar em outros lugares, mas nenhum lugar aceitou a gente.

Antes do Liberdade ao rock, Diego organizava no Centro Acadêmico do curso de Artes Visuais da Unifap o VLC, festival com a mesma proposta do MIC – LR, cujo nome fazia

alusão ao *VLC Player*, reproduzidor de mídias para computadores, e com isso, podemos notar a importância de espaços como a universidade, isto é, um ambiente voltado a escolaridade, como um importante formador de artistas e bandas, sendo assim um local de sociabilidade para a cena de rock em Macapá.

Com a gestão do executivo estadual sob a figura do governador Camilo Capiberibe, houve uma aproximação com o MIC – LR, com o intuito de promover a cultura, e apoiar o movimento em alguma medida, para uso político, talvez.

Lucas Maximim: [...] num primeiro momento é o governo do estado e secretária de cultura que procura vocês, ali pelo menos no período de quatro anos que é o mandato do Camilo [Capiberibe], que vai de 2011 até 2014, como é que foi essa parceria de vocês esses quatro anos?

Diego Meireles: Olha, quem foi que intermediou essa conversa pra gente ... é sempre política né, então alguém [...], talvez tenha sido o Bio [Vilhena], sei que alguém foi lá com a gente e falou sobre [...] “Olha, o Camilo sempre passa por aqui e ele sabe que está acontecendo um movimento, que tem a juventude que está incentivando, então ele queria ajudar de alguma forma, colocar o estado para ajudar de alguma forma, aí ele quer reunir com vocês, a partir da figura do Zé Miguel.”, aí a gente falou “A gente vai lá”. A gente gostava do Zé Miguel, “A gente vai lá”, aí a gente foi para a reunião. [...] Então a gente foi lá reunir com o Zé Miguel, ele explicou que era um apoio com a estrutura, porque eles já tinham visto que dava muita gente no evento e talvez uma estrutura melhor fosse [bom], perguntou como é que funcionava para colocar os artistas, e a única coisa que a gente colocou lá foi: “A gente aceita a estrutura, a gente aceita o apoio, só que ninguém interfere no nosso modo de fazer o evento. Ninguém, tipo, a gente não vai chegar lá e agradecer as pessoas no nosso palco”. A gente foi bem claro, sempre foi muito certo, a gente sempre fez o nosso corre, sempre foi com as nossas pernas, sempre foi “Faça Você Mesmo”, sem nenhum apoio, então no momento em que o estado começa a apoiar a gente, é

o papel dele apoiar a cultura, então a gente não tem que agradecer ninguém, a gente agradece a secretaria. Então a gente colocou isso, foi a única coisa que a gente pediu, a gente não vai agradecer a figura pessoal de ninguém, a gente não vai falar o nome do governador, a gente não vai não vai falar nem teu nome secretário, a gente vai falar secretaria de cultura e tal. E até hoje a gente funciona assim, pode ver que pode tá rolando o caralho a quatro de campanha política que realmente com política a gente não faz evento, tanto que a gente parou o Liberdade agora nesse período [Campanha eleitoral 2022], a gente vai lá, eles deram o palco e o equipamento de som, deram isso pra gente.

A organização do MIC – LR aceitou a aplicação de uma política cultural voltada para o movimento, partindo do pressuposto de ser uma obrigação do Estado promover cultura, e que o movimento não iria prestar qualquer agradecimento nominal a figura de qualquer ente político, mas sim ao órgão pertencente a administração pública, ou seja, a Secretaria estadual de Cultura – Secult/AP, como podemos notar neste cartaz.

FIGURA 1 - Cartaz do Liberdade ao Rock em comemoração ao Dia do Estudante (2013)



Fonte: Acervo pessoal do sociólogo Artur Mendes Costa

Com o apoio da Secult/AP entre os anos de 2011 e 2014, o MIC – LR teve acesso a melhor qualidade de palco, e estrutura de som. Entretanto, um episódio de violência ocorrido em 2013 pode ser um responsável pelo recuo do Estado enquanto apoiador do evento.

O crime aconteceu na madrugada de sábado (30), em frente à Casa do Artesão, no Complexo Beira Rio, Centro de Macapá. Segundo a polícia, as meninas estão desaparecidas desde a noite do crime ... "Antes de ser assassinado, ele foi cercado pelas meninas com a ajuda de outras pessoas que deram proteção. Elas agrediram e quebraram uma garrafa na cabeça do meu filho, tanto que havia cortes e hematomas. Ele conseguiu escapar e sentou-se em frente à Casa do Artesão. Logo depois, elas chegaram por trás e mataram o meu filho com um golpe no pescoço", relatou o pai, ainda emocionado ... Fã de Raul Seixas e Nirvana, o adolescente teria morrido após levar um golpe de um objeto cortante no pescoço durante um festival de música no Complexo Beira Rio. Antes de morrer, ele ainda teria sido vítima de agressão física, segundo o pai. (G1 AMAPÁ, 2013)

O assassinato de Júlio Natan gerou um trauma coletivo na organização do MIC – LR e no Coletivo Palafita, responsável pelo Festival Quebramar, como aponta Diego no seguinte momento:

Diego Meireles: Olha, a gente já vivia uma preocupação no Liberdade ao Rock, em relação a isso, em relação a segurança, [...] e a gente buscava resolver isso de algumas formas. Na época, a gente estava começando a diminuir o número de bandas, começar mais cedo, a gente já estava preocupado com números de assaltos pelos números de gente que estavam lá. De vez em quando já tinha uma briga, já não era mais como antigamente, que tudo acontecia na paz e que a própria galera impedia que acontecesse alguma coisa. Então, a gente já estava vivendo uma preocupação em relação a violência, e aí de repente vai e acontece

dele ser assassinado lá, isso mexeu muito com a gente, de todo mundo do Liberdade ao rock, a primeira coisa que a gente pensou foi de não fazer mais evento. Como é que a gente vai fazer evento e de repente acontece uma outra coisa assim com todo mundo? A gente realmente pensou em parar, mas aí depois a gente pensou: “Não, então bora tentar de alguma forma minimizar isso e como é que a gente vai minimizar isso, como é que a gente pode diminuir o risco de acontecer alguma coisa com alguém aqui dentro da praça”, aí foi quando a gente mudou toda a estrutura do Liberdade ao rock. A gente não faz mais evento até depois das 23h, o nosso evento é programado para acabar as 23h, a gente tenta o máximo possível começar às 18h, a gente não coloca mais de cinco bandas, então a gente preparou todo o evento para começar rápido e acabar rápido, isso gera muita reclamação lá o tempo inteiro, do público, das outras bandas, “Ah, porque o pessoal não vem cedo para o evento”, mas é a única forma que a gente tem de minimizar esse tipo de situação, de acontecer durante o nosso evento como pode acontecer em qualquer outro evento, tentar dar o máximo de segurança para o evento, tentar fazer o evento começar cedo, acabar cedo para todo mundo ir lá se divertir, comunicar a polícia. Porque assim, o local onde acontecia o Quebramar, ele é imenso, a distância onde aconteceu a fatalidade com ele o palco ela é... Foi muito longe.

Essa fatalidade seguida de uma associação do rock a violência é corriqueira ao longo da história do rock no Brasil. Como exemplo, temos o encerramento do Rock 24 Horas, realizado na década de 1990 na cidade de Belém.

[...] Com os desdobramentos do 3º Rock 24 Horas, o festival acabou se transformando, segundo Leonardo I.G. Faría, no “fator que possibilitou o início de uma política de exclusão do rock na cidade, associando-o a violência” e fazendo com que o local principal de shows utilizado pelas bandas de heavy metal, TEWH [Teatro Experimental Waldemar Henrique], via nova diretoria, reduzisse a frequência deles em seu recinto. Outros locais que per-

tenciam ao circuito metálico local, do período de 1990 a 1993, como o TEWH, o Circo do Centur [...], o Teatro Margarida Schiwazzappa, o Teatro Líbero Luxardo, o Teatro Estadual São Cristóvão, o Teatro do Complexo do 105 Mercado de São Brás e a Praça da República tiveram os shows de rock e heavy metal cancelados pela Secretaria Estadual de Cultura – Secult, representada, à época, por Guilherme De La Penha. (ARTUR SILVA DA SILVA, 2021, p. 275-276)

Após os desdobramentos do assassinato de Júlio Natan, o MIC – LR acaba por entrar em hiato, não devido a repercussão negativa, mas as questões pessoais que envolviam a organização do evento, e a necessidade de diminuição do público presente no evento, devido a preocupação com a segurança dos presentes.

CONSIDERAÇÕES

O objetivo deste trabalho foi tratar das memórias e sociabilidades do Liberdade ao Rock ao longo dos anos de 2008 e 2015. Percebeu-se a importância dos espaços de sociabilidade para a gênese do movimento em questão, onde destaca-se a Unifap, pois a partir dos eventos promovidos na instituição, surge o MIC – LR. Posteriormente, o apoio prestado pelo GEA, por intermédio da Secult/AP fora de grande importância para o crescimento da qualidade estrutural do evento, e conseqüentemente, o aumento de seu público. Entretanto, devido a tragédia ocorrida em outro festival, no ano de 2013, há um receio da organização do Liberdade ao Rock em continuar suas atividades, assim como um afastamento do poder público para com o movimento, haja vista sua associação com a violência urbana. Com isso, o Movimento de Iniciativa Cultural Liberdade

ao Rock entra em hiato a partir do ano de 2015, culminando na diminuição da realização de evento de rock independente de forma gratuita em Macapá.

REFERÊNCIAS

ARTUR SILVA DA SILVA, Bernard. “As Bandas Passaram?”: Circuito, sociabilidade e diversidade estilística no mundo artístico do heavy metal paraense (1993 – 1996). In: COSTA, Antônio Maurício. MORAES, Cleodir. SILVA, Edilson Mateus. **História social da música popular paraense (Séculos XIX e XX)**. Editora Livraria da Física, 2021.

CHRISTE, Ian. **Heavy Metal: A História Completa**. São Paulo, Benvirá, 2010.

G1 AMAPÁ. **Pai usa o Facebook para encontrar suspeitas de matar o filho no Amapá**. Disponível em: < <http://g1.globo.com/ap/amapa/noticia/2013/12/pai-usa-o-facebookparaencontrar-suspeitas-de-matar-o-filho-no-amapa.html> > (Acesso em 24/01/22).

HOBSBAWM, Eric J. **História Social do Jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

MACHADO, Ismael. **Decibéis Sob Manguieras**: Belém No Cenário Rock Brasil Dos Anos 80. Belém, Grafnorthe, 2004.

MARQUES, Edilson de Souza. VASCONCELLOS, Hugo Renan C. **Violência, coturno e repressão**: O heavy metal brasileiro durante a Ditadura Militar (1980 – 1985). 2018.

MAXIMIM, Lucas de Souza; SANTOS, Dorival Costa dos. Na pororoca da guitarra: Apontamentos sobre a gênese do rock n’ roll macapaense (1980-1985). In: MOURA, Gustavo Silva de. (Org.). **Rock Brasileiro: Diálogos entre sociedade, cultura e música**. Catu: Bordô-Grená, 2021.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. História e imagem: iconografia/iconologia e além. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

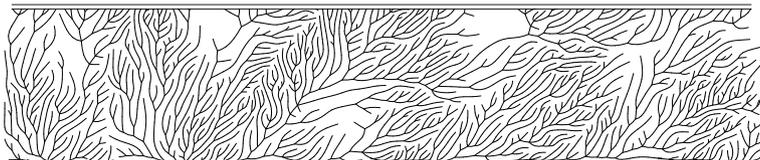
NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**: História Cultural da Música Popular. Belo Horizonte, Autêntica, 2002.

SILVA DE SOUZA, Rodrigo Antonio. **O rock no Amapá**: Os significados sociais através das letras de músicas de bandas de rock. Monografia (Graduação) – Curso de de Licenciatura e Bacharelado em História, Faculdade de Macapá: Macapá, 2009.

UTZIG, Lara. Três Tempos. *In*: **Blog de rocha, Macapá, 2019**. Disponível em: <https://www.blogderocha.com.br/tres-tempos-por-lara-utzig-cantigadeninar/> (Acesso em 27/10/2022)

VOLDMAN, Danièle. Definições e usos. AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). **Usos e Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

MOVIMENTO PUNK: POR UMA BREVE HISTÓRIA NOS SUBÚRBIOS DE BELÉM NOS ANOS 1980



Deryck Brenno dos Santos Martins

No cenário político brasileiro dos anos 1980, ocorria um processo de redemocratização lento e irrestrito. No estado do Pará, é eleito governador do Estado, Jader Fontenelle Barbalho que fez oposição ao regime civil-militar que se instaurou no Brasil desde 1964 e, com isso, há uma crescente fragmentação política e, de vários partidos ajudando no processo de redemocratização (FONTES, 2012).

As fontes disponíveis para podermos analisar, neste período, os *Punk's*, serão os periódicos de circulação na cidade sob a ótica de Luca (2008), fontes orais de pessoas que acompanhavam o movimento, aqui pesquisado, nas perspectivas de Alberti (2008), a música pautada numa abordagem enfatizando as suas estéticas musicais (NAPOLITANO, 2008).

Há uma eclosão do rock em âmbito nacional após a realização do Rock In Rio em 1985 com as apresentações de bandas consagradas mundialmente como: *Kiss*, *Queen*, *Iron Maiden*, *Scorpions*, etc. Além das atrações internacionais, houve show das bandas nacionais como: *Os Paralamas do Sucesso*, *Barão Vermelho* e *Titãs*.

Com o sucesso do evento, o *Rock* toma novo fôlego dando início a uma crescente desse gênero musical no Brasil. Com o fim de Ditadura Militar, houve maior liberdade, intensificando-se ainda mais com a grave crise econômica que assolou o país. Com a chegada da *Década Perdida*, como ficou conhecida, a alta da inflação e a geração de maior desigualdade social, o *Rock* encontra um solo fértil para expressar sua “rebeldia” com arte”.

Belém enfrentava os mesmos problemas esboçados nas letras das músicas das diversas bandas do *Punk rock* paraense, tais como as da Banda *Resistência Suburbana* que inicialmente se chamava *Consciência Pesada* e foi fundada no final do ano de 1984. Esses dois nomes constituem a identidade *Punk*, já com caráter de contestação.

A negligência desse Poder / Deixa o povo nas ruas sem saber o que fazer / Jamais pensei que um dia / Chegaria a esta triste situação / A classe maioria suburbana / Explorada por um sistema de ladrão / Ôoee, Suburbana/ Não dá pra sairmos às ruas / Em atos de manifestação/ Em todas as esquinas da cidade / A polícia tá baixando a repressão/ Ôoee, Suburbana/ Só que um dia eles vão ver a resistência tomando esse poder/ Mas um dia eles vão ver a suburbana botando pra fuder / Ôoee, Suburbana” (RESISTÊNCIA URBANA, 1985).¹

É interessante observar também como a polícia atuava nesse contexto histórico. “A polícia tá baixando a repressão” e a forma como os músicos expressavam sua indignação, tanto usavam termos “fortes” para externar o que sentiam, dizendo que “um dia eles vão ver a resistência tomando o poder, mas um dia eles vão ver a suburbana botando pra fuder.

Durante esse período, surgem diversas bandas como: *Nó Cego*, *Delinquentes*, *Baby Loyds*, *Resistência Suburbana*, etc. Eles foram tomando corpo sobretudo nas peri-

¹ Canção “Suburbana” com letra de José “Mata-gato” Gomes e Cláudio Afonso, composta em 1985.

ferias do bairro do Marco, onde estava a “República dos Camarões” na Perimetral.

(...)eu acho que porque a maioria da galera que frequenta ali, era a galera que morava na região, sabe? até a galera fala que o bairro do Marco era o bairro *Punk* e tal. As bandas, tinha o “Insolência”, de outros bairros, as bandas eram tudo ali, até a banda “Deliquentes” foi formada ali, basicamente, no Marco (RIBEIRO, 2019).

O movimento começa a ganhar mais forma com a parte artística, normalmente encontrando para ensaios musicais das bandas e ouvir músicas. Nesse contexto, como a maioria eram adolescentes, com integrantes com média de 13 anos, como no caso da formação da Banda *Baby Loyds* (seus fundadores tinham de 13 e 14 anos, no caso Gerson Costa e Jonas), era muito comum observar a cultura juvenil presente.

Desde os anos 70 atuante, o punk conta com 30 anos de existência e, se inicialmente foi incluído na categoria de movimento de juventude, hoje em dia já seria arriscado enquadrá-lo neste perfil, uma vez que entre os primeiros ativistas muitos permanecem ligados, senão ao movimento, pelo menos a uma ética punk. (GALLO, 2008, p. 755).

E ainda reafirma em outro trabalho em 2010 que

[...] o uso da categoria *juventude* a análise do objeto permanece circunscrita as relações de jovens entre si, bem como se voltam para o foco das identidades como problema antropológico. A meu ver tudo isto impediu que se notasse a presença dos punks no Brasil na sua atuação contra a ditadura e na relação com as demais forças opostas ao regime. O problema da identidade focado na música, no visual, etc, despolitiza o punk se enxergamos estas expressões desvinculadas das ações sociais que promovem e de um modo de vida que acompanha a estética. A supervalorização do contexto de caráter econômico sem os nexos necessários com o social e com a cultura acar-

retou uma incapacidade para uma visão mais histórica e antropológica o que por sua vez resultou na explicação da juventude como transgressão, delinquência ou desviante. Quando não, o punk nada mais seria do que uma resposta à crise, perdendo-se nisto toda sua dimensão viva e criativa. Dentro de tais parâmetros nos parece muito difícil avançar. O direcionamento do nosso problema para um contexto e uma cronologia definidos abre os horizontes para novas conceituações que ultrapassem as definições para o tema da juventude ancoradas meramente nas explicações de cunho fisiológico, psicologizante ou mesmo ideológico, no sentido negativo do termo (GALLO, 2010, p. 310-311).

Assim, percebemos que esses jovens paraenses têm uma identidade em comum. Denunciar o seu dia a dia, realizando assim encontros periódicos na casa dos integrantes do movimento, necessitando ser bastante ativo na causa *Punk*, botando em prática o lema “*faça você mesmo*”. Aquele que não fosse ativo era rejeitado pelo grupo e ignorado como *Punk*.

(...)Tinha a questão que é muito importante, que era a consciência política, que nós nos reuníamos, fazíamos reuniões (...) nós fazíamos atos shows, e é acho que fazia parte da composição do cenário *Punk* da época, né? Quem não participava, não era do meio (KATARRO, 2015).

Outro ponto interessante era como eles se organizavam para a realização de ensaios das bandas. Naquela época, não havia estúdios para ensaios, os instrumentos eram escassos por serem muito caros. Assim, no mesmo espaço, ensaiam o pessoal do *Heavy Metal* e o do *Punk*.

Eu lembro que nós juntamos o pessoal do, os punks, que tinham um material de amplificação boa, aí, bom não. Não era nem razoável, era péssimo, mas era bem melhor do que o nosso. E lá no Chaco, na Pedreira, no Chaco lá, atrás da casa da minha avó, que ela alugava uns quartos lá e tinha um que tava vago e nós fizemos

tipo um estúdio lá. E eu me lembro, que nesse tempo, pintou por lá a célula dos Delinquentes, do Jayme e mais um pessoal que eu não me lembro bem. Foi ensaiar lá também *Baby Loyds*, *Baby Loyds* ensaiou lá com a gente. É, e outras bandas *punk* e, um pessoal que eu nem lembro agora de que banda era, mas se eu não me engano era o pessoal que tinha, mas não tinha nem o nome da banda (SILVA, 2009, p. 151-152).

Nota-se que há uma rede de solidariedade para que pudessem ensaiar. O pessoal do movimento *Punk* detinha um bom equipamento sonoro e como fala Sandro-k “Ai os moleques pegam a vaga (...) a galera para de ensaiar, pegava os instrumentos e começava a tocar” (RIBEIRO, 2019), havendo também o compartilhamento de instrumentos musicais.

A banda *Insolência Pública* tem uma música tocando nas rádios de Belém, isso faz que comecem a aparecer convites para tocar em eventos além dos promovidos por alunos de um colégio de elite de Belém e divulgado por um grande veículo de telecomunicação da capital.

O grupo de Voleibol do Colégio Nazaré, tendo à frente Afonso Rezende, promove hoje, a partir das 20 horas, no Ginásio do Colégio Nossa Senhora de Nazaré, o show a era da fera, que reúne os grupos “Insolência Pública”, “Overdose”, “Eccus” e “Metal Massacre”. O objetivo dessa promoção é angariar fundos para a viagem do grupo de voleibol às Olimpíadas Maristas que se realizarão, no segundo semestre, em Recife. Os ingressos custam CR\$ 3.000, e podem ser adquiridos no Colégio Nazaré, na Gramophone Discos e na Loja Focus (O LIBERAL, 1985, p. 18).

No jornal o nome da *Insolência Pública* não aparece com a ortografia oficial, algo bastante comum de ocorrer nos periódicos da época, principalmente em se tratando de nomes de bandas tanto do *Punk* como do *Heavy Metal*. Diferente-

mente do que ocorre com os ingressos do show, como foram confeccionados por um dos integrantes das bandas participantes, terão a descrição oficial (SILVA, 2010).

Segundo o autor, foram em colégios os primeiros locais de apresentações de bandas dos dois estilos, tais como Marista Nazaré, Ideal, Moderno. Muitos eram organizados pelas coordenações desses colégios.

Nesse período os eventos, tais como shows ocorrem com menos frequência, somente na década seguinte eles eram mais assíduos, conforme mostram os jornais da época. Um deles ocorreu em 1988, foi o primeiro grande evento que contou com a presença de várias bandas de Rock, como a “IV Variasons”². Além das bandas de *Punk: Baby Loyds*, *Suburbanos*, *Ácido Cítrico* e *Nó Cego*³.

Todavia, os *punks* já de organização antes desses eventos, como é o caso do sitio chamado *República dos Camarões*, local onde bandas como Desesperados e Ovo Goro ensaiam e deu início a banda *Baby Loyds*, entre 1986 a 1988, é o período mais ou menos ao qual prevaleceu a *República dos Camarões*. Sandro-k nos fala sobre o local “Aí as bandas ensaiavam lá perto de casa” (RIBEIRO, 2019).

“Eu morava perto da República dos Camarões que era lá na Perimetral, aí ensaiava todas as bandas lá *Deliquentes*, já era *Deliquentes*, *Ovo Goro*, acho que o início do *Desacato a Sociedade*” (RIBEIRO, 2019). Sandro-k ainda afirma que os eventos eram esporádicos, mas que nesse primeiro momento eles aconteciam; como exemplo, temos o *Varia-sub* que ocorreu em um centro comunitário no Marco; esse evento se referente ao evento *Variasons*, que segundo Silva (2010), não agradou as bandas de Rock mais pesado, como o *Heavy Metal* e o *Punk*.

² “IV Variasons”. Jornal O Liberal. 23/3/1988, p. 27. Belém – PA.

³ “Variasons 88”. Jornal O Liberal. 23/3/1988, p. 30. Belém – PA.

Após o término da república, os membros das bandas começaram a reunir-se na casa de algum integrante do movimento que participava de alguma banda *Punk* para poder haver os ensaios “Aí começou aquele papo, as bandas se juntavam, migravam para casa de alguém” (RIBEIRO, 2019). Sobre os ensaios, começavam entre meio-dia e ia até por volta das sete horas da noite. Pois como faziam muito barulho, incomodavam os vizinhos.

É importante salientar que, quem frequentava os ensaios eram mais os *Punks* músicos. O restante do movimento encontrava-se mais em espaços públicos como a Feira do Açaí, Praça da República e o Can. Eram os locais de reuniões com os demais *Punk's*, para a divulgação de eventos, trocas de fitas cassetes, fanzines entre outras que serão analisadas mais a frente, e de encontro com outros movimentos, mas especificamente, os *Banguers*, como nos apontam em entrevista o Sandro-k e Jayme Katarro e o Silva (2010).

Uma das formas visíveis das diferenças entre os *Punk* e os *Banguers*, é a vestimenta. Algo bem presente nas identidades *Punk* e *Headbanger*. Os *Punks* paraenses costumeiramente adotaram a cor branca de suas camisetas, provavelmente por conta do calor.

Pois é, tem alguns punk que usavam aquelas jaquetas com arrebites, mas em geral, era mais camisetas branca mesma, camisa com estampa de banda. A gente até se destacava da galera do metal, quando se encontrava na frente do teatro Waldemar Henrique, que a galera estava tudo de branco e a galera do metal tudo de preto. Era uma identificação fácil assim, a galera do Punk/Hardcore e a galera do Metal, todo mundo misturado ali, todo mundo bebendo vinho, tocando heavy e punk, conversando (KATARRO, 2015).

A fala mostra uma interação entre os movimentos, assim como também uma pequena rivalidade:

E tinha os bailes, os famosos bailes, aí ia junto, aí ficava aquela guerrinha, bora uma sequência só de punk e de metal. Aí sempre a galera do metal foi maior (...) sempre aquele papo, anda junto, se respeita, mas no fundo, no fundo, tinha aquela richinha, saca? Tipo, os barguers chamava a gente de fedorentos e os punks chamava os barguers de piolhentos, ficava naquela guerrinha ali (RIBEIRO, 2019).

"Outro lugar de interação demonstrada são os bailes organizados por eles, citados anteriormente. Sobre os espaços públicos pelos quais esses *Punk's* circulavam, eram muitas das vezes vistos como cheios de "desocupados", "pivetes" e "vagabundos". Ainda há vestígios da Ditadura Militar que havia terminado em 1985. Uma publicação intitulada "De ponto turístico a local de baderna"⁵ fala sobre a Feira do Açaí, local de encontro entre movimentos sociais roqueiros.

Nesse local, a polícia estava quase sempre presente. Era comum revistarem os integrantes do movimento: "Olha, nós sentíamos um pouco o peso da ditadura, por exemplo, é várias vezes nos estávamos andando, assim como acontece em São Paulo, e a gente ser baculejados⁶, era coisa muito comum" (KATARRO, 2015) e presente na fala de Sandro-k.

Olha, a gente andava em grupo, (...) o movimento foi crescendo aqui, juntamente na época que Belém começou a pipocar gangues. Aí tu imagina, né? Associavam a gangue, né? (...) aí, pô, tinha noite que a gente passava numa rua, aí o pessoal ligava pra polícia, a polícia parava a gente (...) a polícia liberava, porque não encontravam nada, aí mais lá pra frente parava de novo. A gente pegava dois baculejos numa noite (RIBEIRO, 2019).

Em ambos as fontes, é notado que há um preconceito público frente ao movimento *Punk*, mas também

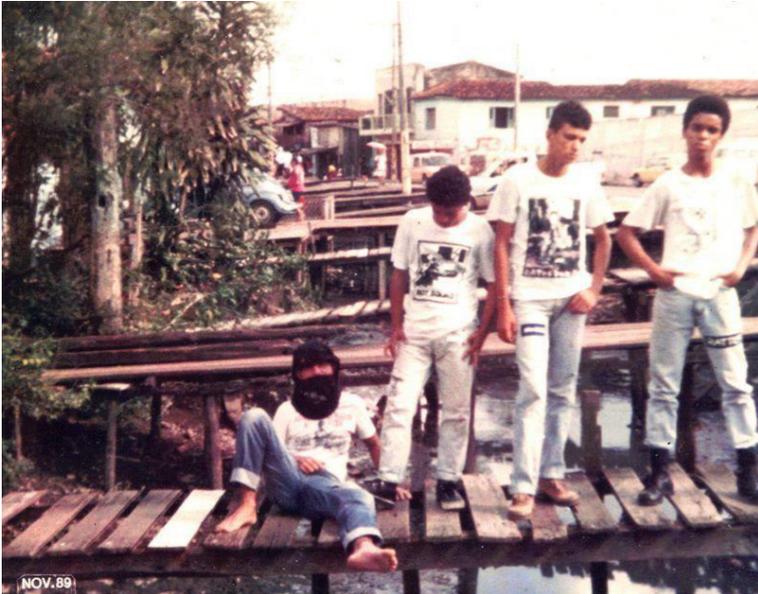
certo nível de perseguição por parte das autoridades, em específico a Polícia Militar, aonde relatam que os policiais tomavam, ou me relataram, roubavam seus coturnos (KATARRO, 2015) e algumas vezes os levavam detidos para passar a noite presos sob uma acusação de supostamente estarem participando de gangues e praticando vandalismo (RIBEIRO, 2019).

Dentro da perspectiva do *Punk*, o visual, como vimos de forma breve, era outra marca bem presente no cotidiano dos *Punk's*, pois eles tinham realmente o intuito de causar um impacto na sociedade com o visual mais agressivos, todavia, diferente dos *Punk's* de um modo geral que furavam partes do corpo com alfinetes, usavam cabelo moicano colorido, etc. (CAIAFA, 1985).

O *Punk* de Belém usava roupas mais leves, calças rasgadas, camisetas de algodão, algumas vezes pegavam essas camisetas dadas em campanhas eleitorais na rua e as viravam ao avesso e pintavam com nomes de bandas ou frases de impacto com caráter políticos; mesmo com um visual diferenciado, demonstravam a agressividade inerente ao movimento por meio de sua vestimenta, o que os distinguia do resto da população da cidade⁴, mostrando, assim, um caráter de protesto típico dos *Punk's* mundo a fora, porém com adaptações à sua realidade.

⁷ MONTEIRO, Keila. "Culturas juvenis na Amazônia: punks no cenário musical urbano da Belém dos anos 80 e 90" apresentado na XIII Reunião de Antropologia do Mercosul, entre 22 a 25 de jul/2019a.

FIGURA 2 - Banda Desgraça Periférica⁵



Fonte: Artigo de Keila Monteiro, 2019a.

Um ponto a ser observado na imagem, além da vestimenta, diz respeito ao local escolhido pela banda, ele tem relação direta ao movimento, pois é uma área periférica numa região de subúrbio da cidade de Belém, o que pode ser notado pela ponte na qual os quatro estão. Isso é um ponto identitário que retrata a realidade em que eles vivem em seu cotidiano.

No que se refere ao *Point*, local designado para os encontros, ocorre uma constante troca de informações; lá há uma interação maior e ficam “ligados” em outras bandas em troca de ideia. Isso pode ser observado na fala de um dos integrantes da Banda *Desacato a Sociedade* chamado Matheus.

⁸ Banda Desgraça Periférica em novembro de 1989. Presente no artigo de Keila Monteiro “Culturas juvenis na Amazônia: punks no cenário musical urbano da Belém dos anos 80 e 90” apresentado na XIII Reunião de Antropologia do Mercosul, entre 22 a 25 de jul/2019a.

Vão chegando as informações, vão trocando as ideias, vão se criando e se destruindo relacionamentos e vão se criando e destruindo bandas, zines novos e coletivos e é onde se cria toda a conspiração, é no point, aqui em alguns lugares do Brasil que a gente foi criando o point, foi lá que se foi criando protestos (MONTEIRO, 2019a).⁶

Nota-se que há troca de informações entre os *Punk's* daqui e os de fora, criando assim uma rede de conexão por meio de correspondência postal, principalmente com teor político nesses locais por conta dos *zines*. Um ponto importante a observar é que são bem politiza dose produziam bastantes *zines*.

Essa rede teve como facilitador a presença de endereços de outros *fanzines* em sua última página “de um *zine*, vinha vários outros endereços de *zines*, vinha *release*⁷ de bandas, já comprava a demo da banda e a banda mandava” (RIBEIRO, 2019). Com isso, não demorou muito para bandas de *Punk* de fora do estado começaram a vir para Belém, como é mostrado no “O Liberal” que em janeiro de 1990, o evento do “1º Grito *Punk*”, bandas do Maranhão, Santa Catarina e Rio Grande do Norte. Como notícia o jornal:

(...)Uma pequena mostra da performance destas bandas acontece hoje, às 19 horas no bar Celeste (Curuzu com 1º. de dezembro) com a participação de bandas do Nordeste e Sul, além de bandas locais, na programação intitulada “1º grito punk”, promoção do movimento punk da cidade. (...) Do Nordeste vieram as bandas Descarga Violenta, de Natal, Amnésia e Fome, do Maranhão; do Sul veio a Destroyrr, de Santa Catarina. As cicerones serão as bandas Deliquentes, Baby Lóides, DAS⁸ e Desgraça Periférica. Unidos pela anti-música, como eles preferem classificar essa atividade, as bandas querem mesmo é mostrar a ideologia

⁹ Entrevista de Matheus a Keila Monteiro, presente em “Culturas juvenis na Amazônia: punks no cenário musical urbano da Belém dos anos 80 e 90” apresentado na XIII Reunião de Antropologia do Mercosul, entre 22 a 25 de jul/2019a.

⁷ Release é um informativo de bandas musicais.

⁸ Abreviatura da banda de Punk *Desacato A Sociedade*.

do movimento punk, na busca da anarquia como solução para a situação atual (O LIBERAL, 1990, p. 6).⁹

Os cunhos político e crítico estão muito presentes no noticiário sobre o referido evento. A prática da anti-música é algo bem característico do *Punk* em que o manuseio dos instrumentos não consiste em tirar acordes, harmonias, melodias, ou seja, não são tocados de maneira convencional e a voz consiste em gritos sem a intenção de conter melodias a não ser a própria entonação vocal” (MONTEIRO, 2019b, p. 7). Assim, eles realizavam verdadeiros atos políticos.

Algo bem recorrente do movimento são os chamados “Ato-show”, que consiste em fazer um evento com um tema em específico, como é o caso do “*Nuclear Pra Que?*”¹⁰.

FIGURA 3 - Cartaz do Ato-Show Nuclear Pra Que?¹¹



Fonte: Acervo do Marcio Kalango.

⁹ “O Grito de Liberdade do Movimento Punk Nacional”. Jornal O Liberal, 28/1/1990. Caderno 2 (Arte/Espectáculos), p. 6. Belém – PA, 1990.

¹⁰ O mundo vivenciava o período de bipolaridade, conhecida como “Guerra Fria”, então as duas potências estavam fabricando cada vez mais bombas nucleares. Então há lutas contra o desarmamento neste período.

¹¹ Cartaz do Ato-Show Nuclear Pra Que? que ocorreu no dia em 4 de agosto de 1988.

No cartaz, a atuação anarquista é evidente. É interessante observar que eles pretendem ter uma perspectiva educacional por meio dos *fanzine* sem que colocam notícias e sugestões de leituras, dentre outros temas o do anarquismo que circulava por todo o Brasil, como um livro de Mikhail Bakunin (LIMA, 2018, p, 14). Isso indica que o movimento *Punk* também educa, de acordo com que afirma Sandro-k: “E aí, o punk me educou (...) tenho comigo que o *Punk* faz a gente melhorar como pessoa (...) aí é mais fácil ter mudança, todo mundo com uma cabeça bacana” (RIBEIRO, 2019).

A educação perpassar por uma concepção política também; num contexto de greve¹² no Brasil¹³, a Banda *Baby Loyds* fez uma música sobre o momento vivido pelo país, intitulada Greve Geral.

Saio nas ruas vejo manifestações / o povo reclama por
alimentação desempregados passando fome / enquanto o
governo / tem grana de montão / greve geral (4x) / greve
geral e o governo nem liga / não quer aumentar o salário
dos pobres / o povo na rua se matando / e a polícia es-
pancando / desse jeito o país não vai pra frente / com esse
governo roubando a gente(2x) / greve geral (4x) / cadê
reposição salarial(2x) (BABYLOYDS, 1989).¹⁴

Na letra, é retrato o período de inflação¹⁵ (ROCHA; VILLELA, 1990), de greve e uma linha de pobreza e desigualdades sociais presentes no cotidiano nos 1980. Há críticas sociais severas ao governo de Sarney.¹⁶

¹² As greves são decorrentes no Brasil durante a década de 1980, em protesto ao governo do então presidente José Sarney, organizada principalmente por frentes trabalhistas como a Central Única dos Trabalhadores (CUT).

¹³ O Liberal 16/3/1989.

¹⁴ Canção “Greve Geral” da banda *Punk* “*Baby Loyds*” composta em meados de 1989.

¹⁵ Período de instabilidade econômica do país durante os anos de 1980 e 1990.

¹⁶ O Liberal 18/3/1989.

Com relação a essa banda, além dos eventos na cidade, ela atuou em outros estados, participando do Show “Extreme Morbir Festival” em Teresina, juntamente com as Bandas Auschwotz (Natal), Fahrenheit e Demolidor (Piauí)¹⁷, mostrando que a interação entre os *Punks* realmente foi bastante intensa no Brasil inteiro.

Mesmo tendo toda essa identidade, nem todos que estão no meio, se veem como *Punk*, como é o caso do guitarrista da banda Resistência Suburbana, Edson Redivan; ele afirma que gosta apenas do gênero musical: “eu nunca fui *punk*, na época eu curtia era *Heavy Metal* e *Hard Rock*, mas tinha umas curiosidades sobre *punk*” e, continua:

O que me atraía no *Punk Rock* era só o DIY¹⁸, fazer uma música sem requintes, com três acordes, mas sinceramente na questão ideológica, não concordava em nada, foi justamente por ser imediatista e não requerer muito estudos para se tocar *Punk Rock*, foi o que me levou a entrar na banda (REDIVAN, 2019).

Essas são, portanto, as perspectivas do *Punk* em Belém na década de 1980 e os locais de encontro das bandas.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. História dentro da História. In: PINSKY, Carla (Org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2008, p. 155 - 201.

CAIAFA, Janice. *O movimento punk na cidade – a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

FONTES, Edilza Oliveira. A eleição de 1982 no Pará: Memórias, imagens fotográficas e narrativas históricas. **XI Encontro Nacional de História Oral**. Rio de Janeiro: 10 a 13 de julho de 2012.

¹⁷ O Show “Extreme Morbir Festival” aconteceu no dia 8 de dezembro de 1990 em Teresina. O Liberal,

¹⁸ DIY é a sigla da expressão em inglês “Do It Yourself”, que significa “Faça Você Mesmo”, na tradução para a língua portuguesa.

GALLO, Ivone Cecília D'Avila. Punk: Cultura e Arte. **Varia História**. Belo Horizonte, v. 25, n. 40, p. 747-770, 2008.

_____. Por uma historiografia do Punk. **Projeto História**. n. 41. São Paulo, 2010, p. 283-314.

KATARRO NETO, Jayme. Vocalista da banda Delinquentes. Belém: Estúdio musical “Fabrika”. **Entrevista cedida a Deryck Brenno dos Santos Martins**, setembro, 2015.

LIMA, José Rinaldo Queiroz de. O Sertão Também é Punk: A Trajetória do Punk Rock na Cidade de Delmiro Gouveia/Sertão de Alagoas (1985-1996). **XII Encontro de História da ANPUH/PE**. História e o desafio do tempo presente. Recife, 7 a 10 de Ago/2018.

LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. *In*: PINSKY, Carla (Org.) **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2008, p. 111-153.

MONTEIRO, Keila. Culturas juvenis na Amazônia: punks no cenário musical urbano da Belém dos anos 80 e 90 apresentado na **XIII Reunião de Antropologia do Mercosul**. Porto Alegre, 22 a 25 de jul/2019a.

_____. Punk Rock na Amazônia: elementos interculturais nas canções da Banda Ato Abusivo. **XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. Pelotas, 2019b.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música: História Cultural da Música Popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

O Liberal. “O Rock Paraense No Show ‘A Era da Fera’” **Jornal O Liberal**. 1º Caderno. Belém - PA, 27/6/1985. p. 18.

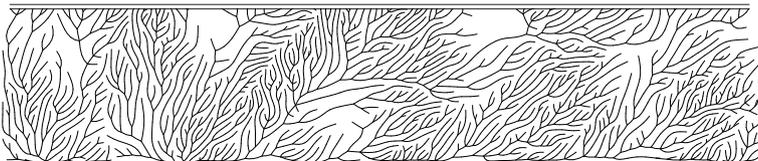
REDIVAN, Edson “Resistente”. Guitarrista da banda Resistência Suburbana. **Entrevistado Via Aplicativo de mensagem instantânea “Whatsapp”**. por **Deryck Brenno dos Santos Martins** em novembro de 2019.

RIBEIRO, Sandro “Sandro-k”. Ex-baixista da Banda Baby Loyds. **Entrevistado por Deryck Brenno dos Santos Martins, em sua loja de artigos de Rock “Abunai” no bairro do Comercio**, em setembro de 2019.

ROCHA, Sonia; VILLELA, Renato. Caracterização da subpopulação pobre metropolitana nos anos 80 – Resultados de uma análise multivariada. **Revista Brasileira de Economia**. Rio de Janeiro, nº 44Jan/Mar, 1990, p.35 - 52.

SILVA, Bernard Arthur Silva e. **Metal City**: Apontamentos sobre a História do Heavy Metal. Produzido em Belém do Pará (1982-1993). Belém, 2010. Monografia (Graduação em História). Universidade Federal do Pará.

**AS MEMÓRIAS DAS MASCULINIDADES DA
CENA *HEAVY METAL* DE BELÉM-PA
PELA ORALIDADE E AUDIOVISUAL:
GÊNERO, SEXUALIDADE, RAÇA, CLASSE,
NOS VIDEOCLIPES “*RATKILL*”, “*WORKING
TO PAY MY BEER*”, “*O GUERREIRO*” E
“*MOTOROCKER, A LENDA*” (1992-2019)**



Bernard Arthur Silva da Silva

INTRODUÇÃO

**“*METAL É PRA HOMEM, CARA!*”: QUESTIONANDO A
MASCULINIDADE, BRANQUITUDE E CONSERVADORISMO
NAS MEMÓRIAS DA CENA *HEAVY METAL* DE BELÉM-PA
PELA ORALIDADE E AUDIOVISUAL**

Conforme fui pesquisando no *facebook*, no começo de 2022, para a elaboração desse texto, me deparei com o perfil de Mauro “Gordo” Seabra, baterista da DNA, banda já conhecida da cena paraense de *heavy metal*, desde o final dos anos 80, quando iniciou suas atividades. Nele, no dia 16 de novembro de 2015, ele compartilhou com amigos e conhecidos, o link do *youtube*, para elas assistirem “*Working To Pay My Beer*”, um dos videoclipes referentes à música presente em “*Love And Hate*”, primeiro álbum da banda. Este foi lançado um mês antes. Mostro e cito os comentários de Marcelo

Trindade (atual vocalista da *Zênite* e ex-vocalista da Dr. *Stein*, na qual teve Marcelo Shiozaki e Mauro Seabra como colegas de banda) e Marcelo Shiozaki (ex-guitarrista da DNA).

FIGURA 1 - Comentários no Facebook sobre o videoclipe de “Working to pay my beer”, após seu lançamento.

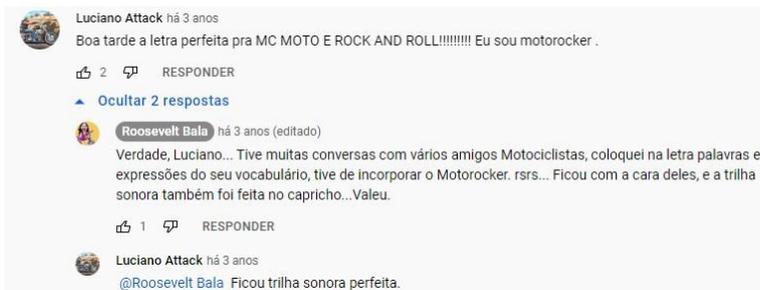


Fonte: SEABRA, M. Publicações. Disponível em:

<https://www.facebook.com/profile/100001882719477/search/?q=WOR-KING%20TO%20PAY%20MY%20BEER>. Acesso em: 9 mar. 2022

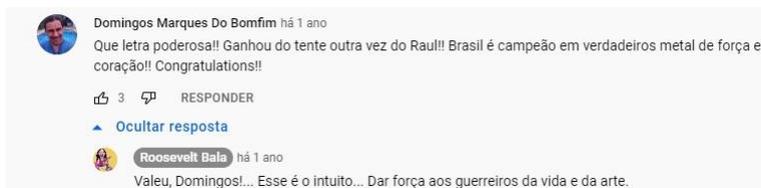
Em outras duas falas, as de Roosevelt “Bala” Cavalcante, comentários extraídos do *youtube*, verificamos suas percepções sobre “*Motorocker, a Lenda*” e “*O Guerreiro*”, clipes das Stress e sua carreira solo:

FIGURA 2 - Comentários no youtube sobre o videoclipe “Motorocker, a Lenda”, após seu lançamento.



Fonte: BALA, R. Comentários. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=o3Xna-9l_RM. Acesso em: 4 abr. 2022.

FIGURA 3 - Comentários no *youtube* sobre o videoclipe “O Guerreiro”, após seu lançamento.



Fonte: BALA, R. O Guerreiro. Comentários. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5jpzSq9yccg>.

Acesso em: 4 abr. 2022.

Boa noite cinderela” e o “famoso rupinol”, são medicamentos que, ao serem ingeridos, induzem qualquer pessoa ao sono. Os termos usados por Shiozaki e Trindade em seus comentários, podem parecer deslocados e sem ligação com o videoclipe da *DNA*. No entanto, eles se referem ao final dele, no qual, num bar duas mulheres põem essa substância no copo de cerveja de um homem, deixando ele sob o seu efeito e fazendo-o dormir. Já as falas de Bala envolvendo canção/letra, dizem acerca dos “guerreiro” e “motociclista”, figuras masculinas imprescindíveis para a formação do imaginário metálico mais a corroboração da masculinidade pujante do *heavy metal*.

Por último, “*Ratkill*”, clipe da *Morfeus*, representante local do *thrash metal*, entre o final dos anos 80 e começo dos 90, gravado, produzido e veiculado pela TV Cultura, agora, ele estava circulando pelo *facebook*, também. “*Petardos*”, comunidade destinada a divulgar lançamentos metálicos e reunir aficionados pelo gênero, publicou em seu *feed* e compartilhou com os demais membros que, por sua vez, compartilharam com amigos em comum. Foi assim, que vi esse clipe pela primeira vez. Em um compartilhamento do compartilhamento da “*Petardos*”, feito por América “*D.R.I.*” Leitão, amigo e ex-empresário da banda. Estranhei quando vi que o clipe mostra

um *headbanger* branco, de cabelos longos correndo em um corredor estreito, como se estivesse sendo perseguido, ao mesmo tempo que uma avalanche sonora metálica é executada pela banda, em performance ao vivo. Estava fugindo de alguém? Por quê o estavam perseguindo? Ele teria inimigos, inimigos na cena? O que ele teria feito? E, o que isso impacta nos regimes de masculinidades da cena?

Através dos cliques, notícias em jornais locais, entrevistas gravadas, matérias em blogs especializados e comentários presentes nos *youtube* e *facebook*, acerca da produção audiovisual da “música pesada” (1992-2019) no tempo presente, indagamos: como essas representações da masculinidade, moldam as memórias (POLLAK,1992; RICOUER,2007) de autenticidade em torno do gênero musical em questão e fã de *heavy metal*, além dos modos pelos quais elas conectam-se, tanto pelas performances dos músicos quanto pelos fãs/atores das mídias sociais, ao conservadorismo mais desigualdades de gênero?

Recorremos à metodologia da História Oral (ALBERTI, 2004, 2011; MEIHY; RIBEIRO, 2011; PORTELLI, 1997), da História Social da Imprensa (LUCA,2011), Interseccionalidade (CRENSHAW, 2002; YUVAL-DAVIS, 2015), performance (TAYLOR, 2013), escutas conexas (JANOTTI JR, 2020) e análise de videocliques (SOARES,2013,2014) para inquirir esses indícios acerca das representações masculinas nos cliques locais de *heavy metal*.

As perguntas são justificadas para se entender as diversidades, diferenças, desigualdades e especificidades da construção do *headbanger* belenense (BOLA, 2020; CONNEL, 2005; SEWELL, 2012; VIGOYA, 2018), presentes nos marcadores sociais de gênero (BUTLER, 2003, 2019; CONNEL, 2005), sexualidade (FOUCAULT, 1988; MOORE, 2009; WITTIG, 1980; SEGDWICK, 2007), raça (BENTO, 2002;

CARDOSO, 2014; SILVA, 2017; SCHUCMAN, 2020; SOVIK, 2009) e classe (MOORE, 2009; NILSSON, 2009; WEINSTEIN, 2009) desses produtos midiáticos, mais as conexões com o conservadorismo e como essa elaboração, também provoca disparidades de gênero.

O meu intuito é analisar os roteiros de masculinidades performadas pelos músicos, trabalhador, motoqueiro, guerreiro e *headbanger*, personagens das narrativas audiovisuais, em momentos divididos entre os espaços do show, trabalho, bar, fortes e prisões em Belém-PA, junto às rodovias imaginárias de territórios desérticos e, mostrar como esses diferentes regimes de masculinidade operam ante a “inextricável relação entre plataformas online e estruturas sociais”, tão recorrente em nossa sociedade (DIJCK, 2019). Essa mesma relação gera dependência dos setores sociais (transporte, saúde, educação, jornalismo, música) das infraestruturas digitais oriundas das plataformas, dentre elas, *youtube* e *facebook*. Datificação (coleta de dados), mercantilização e seleção algorítmica (recomendações de sites e conteúdos), mecanismos lapidadores de suas bases, estruturam nossas vidas (DIJCK, 2019). Por esse motivo, a plataformação da sociedade (DIJCK, 2019) é um fenômeno do tempo presente (século XXI), no qual a cultura global roqueira (HOBBSAWM, 1995) e a mundialização do *heavy metal* (JANOTTI JR, 2004) inserem-se, junto ao ressurgimento do conservadorismo da extrema-direita mais a reafirmação da masculinidade branca heterossexual, desde 2016, em países como EUA, Inglaterra e Brasil (BRAY, 2017; BATISTA; SANTOS, 2020; KAHN-HARRIS, 2007; SENA, 2019).¹

¹ Apesar, de originalmente, o *heavy metal* ter como uma de suas marcas a transgressão dos valores conservadores, o aumento da fama, assinatura de contratos com grandes gravadoras, altos lucros oriundos de turnês internacionais e grandes vendas de discos, levaram muitos músicos a adotarem um discurso conservador, religioso e meritocrático, afastando-se assim, do aspecto contracultural. Apenas mantiveram a imagem de “revolta” ligada ao som pesado, como uma forma de continuar obtendo renda. *Black Sabbath* e *Deep Purple*, ao assinarem com a *Warner Bros Records* entre 1972 e 1976, são exemplos. Já nos anos 80, Dave Mustaine

Esse é um trabalho de História Social do *heavy metal* em diálogo com Estudos de Masculinidade (CONNEL, 2005; VIGOYA, 2018) Cenas Musicais (QUEIROZ, 2019; SILVA, 2018) junto às Mídias Sociais (VAN DIJCK, 2013, 2019), sobre as representações das masculinidades em “*Rat-kill*” (1992) “*Working To Pay My Beer*” (2015), “*Motorocker, a Lenda*”(2019) e “*O Guerreiro*”(2018), videoclipes das *Morfeus*, *DNA*, *Stress e Roosevelt Bala*, bandas/músico da cena *heavy metal* de Belém-PA.

Por história social do *heavy metal* (WEINSTEIN, 2000), significa entende-lo sendo gestado e produzido historicamente no âmago do tecido social (HOBSBAWM, 1998; CASTRO, 1997), entre o final dos anos 60 até hoje, com os seus internacionalismo, interação com o público e caráter mercadológico (produto e mercado consumidor), além dos elementos da produção musical do *rock* (letra, histórico do artista, contexto social e performance) (CHACON, 1985; FRIEDLANDER, 2008), referidos marcadores sociais das “dimensões sonora, visual e verbal” junto às “práticas sociais” (VASCONCELLOS, 2012; WEINSTEIN, 2000).

As discordâncias direcionam-se para a noção de cena musical eurocêntrica norteamericana (STRAW, 1984, 1991, 2013), na qual, se privilegiam as narrativas de origem anglófonas e centradas no homem branco desses gêneros musicais, além de servirem de modelos para o globo, inclusive, regiões ditas “periféricas”, como Belém-PA (Ama-

(*Megadeth*), Gene Simmons (*Kiss*), Tom Araya (*Slayer*), Bruce Dickinson (*Iron Maiden*), Ozzy Osbourne (*Black Sabbath*) e Alice Cooper, estabeleceram-se politicamente conservadores, de direita e moralmente cristãos. Por fim, o caso de Phil Anselmo (*Down* e *ex-Pantera*), notório supremacista branco e racista. No *Metal Extremo* dos anos 90 e 2000, o *black metal* concentrou a extrema-direita e seus valores conservadores na Europa e Ásia. No Brasil, juntam-se a eles, R. Bala (*Stress*), R. Confessori (*Shaman*, *ex-Angra* e *Korzus*), China Lee (*Salário Mínimo*), O. Augusto (*Taurus*) e dentre outros, que inclusive, colocam-se como apoiadores de Jair Bolsonaro, atual presidente e representante da extremadireita no Brasil.

zônia, Brasil, América do Sul) (QUEIROZ, 2019; SILVA, 2018). E, nesta reflexão, propomos uma perspectiva decolonial (MIGNOLO, 2008; QUIJANO, 1999; QUEIROZ, 2019; SILVA, 2018) e interseccional (CONNEL, 2005) da definição de cena musical que, considera as questões de gênero, classe, cor e a crítica do modelo europeu da modernidade e racionalidade para a música, tão presentes na cena paraense de *heavy metal*.

Meus trajetos de *headbanger*, historiador/professor de história e leitor da literatura sobre a cena local de *heavy metal*, mostraram-me uma masculinidade branca dominante – mas, não exclusiva - na “música pesada” paraense, desde a metade dos anos 70 até hoje. Seus participantes são homens, brancos, heterossexuais, oriundos de famílias classe média com pais estabelecidos enquanto advogados, juízes, defensores públicos, políticos e servidores públicos (MACHADO, 2004, p. 109; SILVA, 2010, p. 273-274; 2014). Conjuntamente, um significativo número de músicos e adeptos negros desse gênero musical, também se fizeram presentes e, ainda fazem, nessa cena (SILVA, 2010; 2014).

A branquitude latente na cena a qual me refiro é a pertença étnico-racial atribuída ao branco. Ela está ligada aos privilégios materiais e simbólicos vivenciados por brancos quando comparados aos não brancos. Claramente, é uma conclusão histórica de distribuição desigual de poder (MULLER; CARDOSO, 2017). Por isso, a branquitude enquanto produtora de conflitos raciais assinala concepções ideológicas, práticas sociais e formação cultural. Ela é identificada com e para brancos, como de ordem “branca”. Como consequência, essa ordem é socialmente hegemônica (SILVÉRIO, 2002, *apud* MULLER; CARDOSO, 2017).

A masculinidade deve ser entendida como um conceito, inerentemente, relacional (CONNELL, 2005, p.68). Não pode ser visto como um objeto de estudo isolado, sem qualquer tipo de interação e, com uma coerência estável, na qual, uma ciência pode fazer generalizações sobre (CONNELL, 2005, p.67). Assim, a masculinidade, define-se em contraste com a feminilidade, mostrando que ela se mostra durante esse processo, esse relacionamento com outros grupos, inclusive grupos de homens (CONNELL, 2005, p.68). Dessa maneira, a masculinidade é, simultaneamente, um lugar nas relações de gênero, as práticas através das quais, homens e mulheres se envolvem nesse lugar de gênero e, os efeitos dessas práticas em experiência corporal, personalidade e cultura (CONNELL, 2005, p.71).

A masculinidade acaba sendo um “processo de prática de configuração de gênero” através do tempo, que transforma seus pontos de partida em estruturas de gênero (CONNELL, 2005, p.72). Aqui, o “curso de vida individual” é sua unidade de análise mais familiar, sendo família, Estado, escola e espaço de trabalho, outras unidades relevantes, instituições nas quais ocorrem socializações que levam a moldagem da identidade masculina (CONNELL, 2005, p.72). A masculinidade também posiciona-se com estruturas de relacionamento, tais como relações de poder, produção e desejo (CONNELL, 2005, p.73-74). É inevitável que, gênero envolva-se com outras estruturas sociais e, por sua vez, a masculinidade interaja com raça, classe, sexualidade e nacionalidade, marcadores identitários imprescindíveis para seu desenvolvimento (CONNELL, 2005, p.75).

**“WORKING TO PAY MY BEER”, “MOTOROCKER,
A LENDA”, “O GUERREIRO” E “RATKILL”: OPERÁRIO,
MOTOCICLISTA, GUERREIRO, HEADBANGER E OS
ROTEIROS DE MASCULINIDADES PERFORMADAS
ATRAVÉS DO AUDIOVISUAL**

“*Working To Pay My Beer*” começa com seus nove segundos, já mostrando a *DNA*, típica banda de *heavy metal*, tocando, fazendo a execução da música. Todos, músicos homens, brancos, classe média e média alta. A câmera se movimenta conforme os andamentos sonoros guiados pela guitarra de Alexandre. Os demais, Bruno Carrera (vocalista), Paulo Henrique (guitarrista), Mauro (baterista) e Sidney K.C. (baixista). Muitos *closes* são dados com ênfase nos manuseios dos instrumentos realizados pelos músicos com suas mãos e dedos, como uma forma de mostrar autenticidade ao ato de tocar *heavy metal*. Todavia, não somente isso. Como também alguns ângulos na maneira de empunhar as guitarras e o contrabaixo, mostrando homens que se definem por levantar seus instrumentos de trabalho, próprias extensões dos seus corpos masculinos, algo muito fálico, falocêntrico (WEINSTEIN, 2009).

Num próximo momento do clipe, aparece um jovem trabalhador branco, usando luvas, camisa verde escura com mangas, calça jeans e cabelo curto. Ele está trabalhando no que parece ser um ferro-velho. Remexendo em lixo de metal, levantando e mudando de lugar grandes placas de aço, carregando canos de plástico, barras de ferro e apertando parafusos. Todas essas atividades são repetitivas, cansativas e irritantes. As expressões do operário denunciam essas características do seu trabalho. Não obstante, a *DNA* canta: “*There are many ways to commit a crime/Time’s passing fast and it blinds your eyes/You see many people showing their guns/This is no place to live for anyo-*”

ne/Open your mind/And discover the way/I'm working so hard, so hard/To pay for my beer”.

FIGURAS 4 E 5 - Imagens do trabalhador no ferro-velho e repetindo várias tarefas braçais.



Fonte: DNA. Working to pay my beer (clipe, 2015). DNA Metal. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K6lzK7SqtFE>. Acesso em: 16 ago. 2021.

O trabalho é, junto com o desempenho sexual, uma das principais referências para a construção do modelo de comportamento dos homens (NOLASCO, 1993). Algo que os acompanha desde a infância: os meninos serão reconhecidos como homens quando começarem a trabalhar. Com o trabalho, uma dimensão cartográfica está embutida e ela proporciona uma linha divisória entre as vidas pública (entrada no mundo do trabalho, solidariedade operária, dinheiro e poder) e privada (saída do âmbito familiar, independência financeira, compromisso com a produção e a reprodução dos valores da ordem capitalista) (NOLASCO, 1993).

Logo, a logo da Stress aparece na tela em “*Motorocker, a Lenda*”, com bateria e baixo acelerando a música. Em seguida, os seus músicos surgem posando com grandes motos em frente ao Forte do Castelo, ponto turístico famoso, por simbolizar a fundação de Belém, no século XVII, feita pelos portugueses. Todos eles, portando a vestimenta de couro e jeans pretas referentes ao universo motociclista e *heavy metal*. Possivelmente, uma foto evocadora do mito de origem do gênero

musical e, *heavy metal* amazônico, paraense. Com a música progredindo, são mostradas em letras garrafais, os primeiros versos dela, cantados por Bala: “*Amanheceu/É hora de partir/O Brilho da moto/Reflete o sol em mim/Ponho o colete, a bota e a calça jeans/O ronco do motor é tudo o que eu quero ouvir*”.

FIGURA 6 - Foto dos integrantes da Stress, no clipe “Motorocker, a Lenda”



Fonte: BALA, R. *Stress – Motorocker, a Lenda*. R. Bala (2018).
Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=o3Xna-9l_RM.
Acesso em: 4 abr.2022.

Os motociclistas e seu grupo em questão são as bases do comportamento masculino no *heavy metal*. Além dessa cultura *biker*, a operária, ligada aos trabalhadores da indústria pesada. Ele é lapidado pelos cruzamento e apropriação do estilo dos motociclistas (dureza, irmandade, fisicalidade, habilidade de luta, preparo para a luta e cuidado próprio, sem deixar que outros se aproximem) (WILLIS, 1978). Dessa maneira, a cultura do *heavy metal* é criada por uma comunidade de discurso masculina. E, ela tem seus próprios esquemas de comunica-

ção, sistemas simbólicos compartilhados e meios mútuos de interpretar a experiência (WOOD, 2011).

Em mais alguns comentários sobre esse clipe, feitos por usuários, constata-se a conexão entre a cultura *heavy metal* permeada pelo jeito de ser *biker* e os valores conservadores praticados pelo governo brasileiro do presidente Jair Messias Bolsonaro, tido como de extrema-direita.

FIGURA 7 E 8 - Comentários sobre o clipe Motorocker, a Lenda (2019)

HEADBANGER há 3 anos
Sempre pedi ao Bala fazer um som com este tema. Ele fez uma obra de arte, parabéns.
4 1 RESPONDER
▲ Ocultar 4 respostas

Rafael Joaquim há 3 anos
Valeu coxinha kkkk
Bolsonaro presidente!
2 1 RESPONDER

HEADBANGER há 3 anos
@Rafael Joaquim koe coxinha da estrada. Vamos curtir este som. 17 neles.
1 1 RESPONDER

Roosevelt Bala há 3 anos (editado)
@HEADBANGER ... Foi isso, mesmo, Brod... Agora tá um Hino à altura dos Motorockers de todo o Brasil... Espero tocar ao vivo nos eventos dos Irmãos de Colete, em breve.
2 1 RESPONDER

Rafael Joaquim há 3 anos
Som foda , da vontade de subir na magrela e pegar a estrada rumo a lugar nenhum rrsrrs, \m/

Holy Soldier há 3 anos
Deus abençõe a Stress! Glória a Deus!!
1 1 RESPONDER
▲ Ocultar resposta

Roosevelt Bala há 3 anos
Deus sempre conosco, meu caro. Toda Glória a Ele...Valeu!

Fonte: BALA, R. Comentários.

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=o3Xna-9l_RM.

Acesso em: 4 abr. 2022.

E quando *Headbanger* disse ser essa música uma “obra de arte” feita por Bala, Rafael Joaquim emendou em resposta “*Valeu coxinha kkk Bolsonaro presidente!*”. O próprio *Headbanger* finalizou dizendo “*koe coxinha da estrada. Vamos curtir este som. 17 neles*”. Essas colocações não deixam de indicar a relação estabelecida entre o atual presidente e o apoio de vários clubes de motociclistas do Brasil dado a ele, desde as últimas eleições presidenciais de 2018. Apoio que, continua em sua corrente gestão, materializado em motociatas (atos públicos protagonizados com passeios de motos) feitas nas capitais do país durante suas visitas, paralelo à pandemia global de Covid-19.²

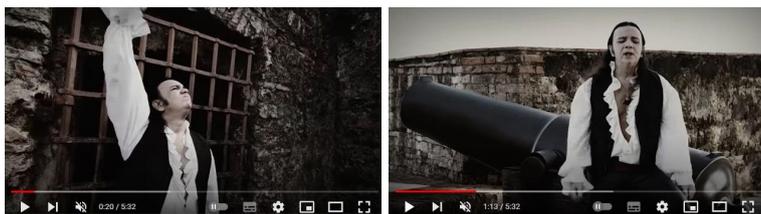
Já Bala, não rejeita tais posições políticas e, nem as confirma. Entretanto, não deixa de pontuar que esse é “*um Hino à altura dos Motorockers de todo o Brasil*”, além de aguardar “*tocar ao vivo nos eventos dos Irmãos de Colete, em breve*”. Consequentemente, até de maneira implícita, confirmou esse “compromisso masculino” de homenagear apropriadamente os “*motorockers*” do país, não com uma música qualquer e, sim com um “Hino”. Um hino aos *bikers headbangers* bolsonaristas. Logo, ele espera “retribuições” dos “Irmãos de Colete”, que seriam suas apresentações em eventos dos clubes de motociclistas, em grande parte, bolsonaristas. Aqui, interesses musicais, financeiros e políticos se cruzam. Ao mesmo tempo, é um meio de ampliar a base de fãs da *Stress* e ratificar o alinhamento político-ideológico bolsonarista da banda, apesar da maneira implícita feita pela banda.

Essas representações masculinas e brancocêntricas continuam, em “*O Guerreiro*”, quando o próprio R. Bala, aparece

² Ver: FERRARI, H. Bolsonaro anda de moto por Brasília na manhã deste sábado. **Poder 360**. Disponível em: <https://www.poder360.com.br/governo/bolsonaro-anda-de-moto-por-brasilia-na-manha-deste-sabado/>. Acesso em: 6 jan.2022.

com vestes nobres europeias remetendo ao tempos medievais: calças pretas de couro, jaqueta preta com tecido áspero diferente do jeans e couro, além de uma camisa branca de mangas longas contendo rodela bem abertas nas suas extremidades, lembrando algum tipo de flor. Ele está em frente à janela engradada da cela de uma prisão, na sua parte externa. Ela fica no piso inferior do Forte do Castelo, construção militar erguida na “ponta de Maúri, na confluência do Rio Guamá com a Baía de Guajará, a área em que está situado na entrada do porto e do canal circun-dada a Ilha das Onças, Belém, Estado do Pará”.

FIGURAS 9 E 10 – Imagens de R.Bala no clipe “O Guerreiro”



Fonte: BALA, R. *O Guerreiro*. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=5j pz Sq9yccg>. Acesso em: 4 abr.2022.

Sentado na frente dessa janela, cabisbaixo, levando seu rosto ao auto bem devagar, até fitar o céu ensolarado, frases repetitivas, suaves de piano e dedilhados de violão, acompanham seus movimentos. Ela é cruzada por uma rajada de guitarra distorcida, lado a lado com uma melodia de teclado. Após isso, mostram-se momentos de Bala em pé, em frente a uma árvore de braços abertos dançando no ritmo da música e, em frente a janela da cela com o braço direito erguido de punho fechado. Posturas eretas, firmes, viris, revelando a confiança e segurança desse homem, desse “guerreiro”. De repente, todo o som para. O violão volta a cena sozinho dedilhando

e, Bala canta “Quando eu nasci, selei o meu destino/ O que a vida tem pra mim/Logo, eu cresci/Segui o meu caminho/Entre pedras e marfim/Cheio de sonhos e mil batalhas a vencer/ Fui a luta/Não desisti/Ainda estou aqui”.

O nórdico medieval, germânico e, mais repetidamente, o *viking* escandinavo, são os personagens masculinos guerreiros prevalentes no *heavy metal* (HILL, 2013). Mas, o que vi aqui, foge a essa padrão representacional. As imagens colocadas do clipe, trechos da letra da música e objetos específicos, permitem-me dizer que, Bala interpreta um guerreiro predestinado, escolhido por uma força maior a cumprir o seu destino, selecionado por Deus, um Deus cristão. A altura do pescoço, um pouco acima do seu peitoral, bem ao centro, balança um crucifixo. Um objeto que simboliza a filiação cristã desse guerreiro.

Ora, no *heavy metal*, também existe outra figura masculina guerreira não muito acionada por seus músicos, tanto quanto os citados anteriormente: o cavaleiro templário (SPRACKLEN, 2018; CHEPP; MASÍ; PEREIRA, 2015). Qual outro guerreiro encarnado por Bala, cantaria desse jeito “Sou guerreiro, estou de pé/Sou guerreiro, homem de fé/Tudo que eu vivi, por fim valeu a pena/As escolhas que eu fiz/O show vai prosseguir/Ainda estou em cena”. “Isso me remete os ideais dos antigos cavaleiros medievais, honra, força, amor pelo que faz, buscar a perfeição em cada nova empreitada”, endossa Jeyson Berlanda em comentário sobre o clipe.³

Dessa forma, o clipe, cenários, roupas, adereços, instrumentos musicais, letra da música e melodia transportam, põe e narram nesse *heavy metal* uma “grande aventura cristã”, vinda da “idealização fantástica do mundo medieval”, na qual o “cavaleiro medieval” está no centro (ARAÚJO, 2021). Ele, esse “cavaleiro medieval”, interpretado por Bala, tem “ele-

³ BALA, R. O Guerreiro. **Comentários**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5jpbzSq9yccg>. Acesso em: 4 abr.2022.

mentos específicos da cavalaria e de seus códigos” (predestinação, persistência, lutador, religioso, seguro) e “elementos próprios da espiritualidade cristã e de suas práticas” (o crucifixo) (ARAÚJO, 2021). O canhão presente nas imediações do Forte do Castelo, no qual Bala aparece cantando, simbolicamente, o conecta aos aspectos militar e combatente do cavaleiro. Juntando essas características, chega-se a uma “masculinidade guerreira”, típica dos cavaleiros medievais, sendo mais gritante nos templários (ARAÚJO, 2021).

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, J.M.F.S.de. **Masculinidades na literatura cavaleiresca**: demanda do santo graal. Monografia de Graduação em História – UnB, Brasília, 2021.

BATISTA, M.R.R.; SANTOS, M.M. dos. Discutindo os rituais: as afirmações masculinas em shows de heavy metal (Campina Grande-PB). **Anais da 32ª Reunião Brasileira de Antropologia**: saberes insubmissos – diferenças e direitos. RJ: Eduerj, 2020. p.1-22. Disponível em: http://evento.abant.org.br/rba/32RBA/files/33_2020-12-03_3503_23933.pdf. Acesso em: 25 jun.2021.

BENTO, M.A.S. **Pactos narcísicos no racismo**: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público. Tese (Doutorado em Psicologia) – PPGIP/USP, SP, 2002.

BRAY, M. **Antifa**: o manual antifascista. SP: autonomia literária, 2017.

BUTTLER, J. Atos corporais subversivos. *In*: **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. RJ: Civilização Brasileira, 2003.

CARDOSO, L. **O branco ante a rebeldia do desejo**: um estudo sobre a branquitude no Brasil. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - PPGCS/UNESP/Campus Araraquara, Araraquara, 2014.

CONNELL, R.W. **Gender and power**: society, the person and sexual politics. Cambridge, UK: Polity Press, 1987.

CONNELL, R.W. **Masculinities**: knowledge, power and social change. Berkeley and Los Angeles, Califórnia: University of California Press, 2005.

CRENSHAW, K. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Estudos Feministas**, Florianópolis, SC, v.10, n.1, 2002, p.171-188. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11636.pdf>. Acesso em: 28 jul.2020.

DIGILABOUR. **A sociedade da plataforma**: entrevista com José van Dijck. Entrevistas (2019). Disponível em: <https://digilabour.com.br/a-sociedade-da-plataforma-entrevista-com-jose-van-dijck/>. Acesso em: 24 fev.2023.

FOUCAULT.M. **História da sexualidade**: a vontade de saber. RJ: Graal, 1988. v.1.

HILL, R.L. **Representations and experiences of women hard rock and metal fans in the imaginary community**. Thesis (Pos-doctoral in Women's Studies) – The University Of York, Yorkshire, 2013.

HOBSBAWM, E.J. **Era dos extremos**: o breve século XX (1914-1991). SP: Cia das Letras, 1995.

JANOTTI JR, J. Reconfigurações do pop e o lugar da escuta conexas em ecossistema de mídias de conectividade. In: AMARAL, A.; JANOTTI JR, J.; SÁ, S.P. de (Orgs.). **Territórios afetivos da imagem e do som**. BH:Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020. p.23-40.

JANOTTI JR, J. **Heavy metal com dendê**: rock pesado em tempos de globalização. RJ: E Papers, 2004.

KAHN-HARRIS, K. **Extreme metal**: music and culture on the edge. Londres: Bloomsbury, 2007.

MACHADO, I. **Decibéis sob mangueiras**: Belém no cenário Rock Brasil dos anos 80. Pará: Editora Grafnorde, 2004.

MOORE, R.M. The unmaking of the english working class: deindustrialization, reification and the origins of heavy metal. In: BAYER, G. **Heavy metal music in britain**. Surrey/England: Ashgate Publishing Limited, 2009, p.143-160.

NILSSON, M. No class?: class and class politics in british heavy metal. In: BAYER, G. **Heavy metal music in britain**. Surrey/England: Ashgate Publishing Limited, 2009, p.161-180.

NOLASCO, S. **O mito da masculinidade**. RJ: Rocco, 1993.

QUEIROZ, T.A. **Valhalla, all black in e metal beer**: repensando a cena musical a partir dos bares no interior do Nordeste. Tese (Doutorado em Comunicação) – PPGCOM/UFPE, Recife, 2019.

SENA, R.S. **Da transgressão ao conservadorismo:** a escalada da extrema direita na cena metal. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – UFCG, Campina Grande, 2019.

SEWELL, J.I.Jr. **“Doing it for the dudes”:** a comparative ethnographic study of performative masculinity in heavy metal and hardcore. Dissertation (Master of Communication) – Department Of Communication, Georgia State University, 2012.

SILVA, B.A.S. da. **Metal city:** apontamentos sobre a história do heavy metal produzido em Belém do Pará (1982-1993). 2010. 804f. Monografia de Graduação (Licenciatura e Bacharelado Em História) - UFPA, Belém, 2010.

SILVA, B.A.S. da. **Mundo metálico belenense e política cultural:** declínio e reorganização do heavy metal paraense (1993-1996). 2014. 462f. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – PPHIST/UFPA, Belém, 2014.

SILVA, M.A. dos S. **We do rock too:** os percursos do gênero musical metal ao longo do movimento do rock angolano. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – UFF, Niterói-RJ, 2018.

SPRACKLEN, K. **Metal music and the re-imagining of masculinity, place, race and nation.** UK: Emerald Publishing, 2020.

TAYLOR, D. Atos de transferência. *In:* TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório:** performance e memória cultural nas Américas. BH: Editora UFMG, 2013. p.25-90.

VIGOYA, M.V. **As cores da masculinidade:** experiências internacionais e práticas de poder na nossa América. RJ: Papéis Selvagens, 2018.

WALSER, R. **Running with the devil:** power, gender and madness in heavy metal music. Hannover/London: Wesleyan University Press, 1993.

WEINSTEIN, D. **Heavy metal:** the music and its culture. NY: Da Capo Press, 2000.

WEINSTEIN, D. The empowering masculinity of british heavy metal. *In:* BAYER, G. **Heavy metal music in britain.** Surrey/Londres: Ashgate Publishing Limited, 2009. p.17-33.

WILLIS, P.E. **Profane culture.** New Jersey/EUA: Princeton University Press, 2014[1978].

WOOD, J. **Gendered lives:** Communication, gender, and culture. Boston: Wadsworth Cenage Learning, 2011.

SOBRE OS AUTORES



BERNARD ARTHUR SILVA DA SILVA, Graduado em História (UFPA, 2011), Mestre em História Social da Amazônia (UFPA, 2014) e doutorando em Comunicação (PPGCOM/UFPE). Professor do Curso de História da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA/Campus Xinguara). E-mail: bernardsilva85@gmail.com.

DERYCK BRENNO DOS SANTOS MARTINS, pós-graduando em “História e Antropologia” na FACUMINAS/EAD, deryckbsmartins@gmail.com.

ESAÚ LOPES DE ABREU, mestrando do Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, UFPA. Belém, 2023.

FÁBIO CASTRO CARVALHO, Universidade Federal de Viçosa/ MG - fabio.castro.1987@gmail.com.

GISELLE XAVIER D'ÁVILA LUCENA, Doutoranda em Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP/BAURU. Professora do curso de graduação em Jornalismo da Universidade Federal do Acre – UFAC. E-mail: giselle.lucena@unesp.com

IDELMA SANTIAGO DA SILVA, professora UNIFESSPA.

LUCAS DE SOUZA MAXIMIM, discente no curso de Mestrado do Programa de pós-graduação em História da Universidade Federal do Amapá (Ppgh – Unifap); Bolsista da Fundação de Amparo à pesquisa do Amapá, em parceria com a Coordenação de Aperfeiçoamento de

Pessoal de Nível Superior (Fapeap – Capes; Pdpq-FAP), e Bacharel em História pela Unifap. Contato: lucasmaximin@gmail.com.

MARLADOP.SOCORROS.DESOUSA, mestranda UNIFESSPA.

NÉLIO RIBEIRO MOREIRA, historiador, Mestre e Doutor em Sociologia e Antropologia Social (PPGSA/UFGA). Professor Efetivo da Rede Pública de Ensino do Estado do Pará (SEDUC-PA). E-mail: nelioribeiro@gmail.com.



[2023]
EDITORA CABANA
Trav. WE 11, N° 41 (Conj. Cidade Nova I)
67130-130 — Ananindeua — PA
Telefone: (91) 99998-2193
cabanaeditora@gmail.com
www.editoracabana.com

