



CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

Gabriela Silva Nascimento

A influência dos ritmos caribenhos na música paraense

Rio de Janeiro

2014

Gabriela Silva Nascimento

A influência dos ritmos caribenhos na música paraense

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Comunicação Social das Faculdades Integradas Hélio Alonso (FACHA) como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, sob a orientação do Professor Sady Bianchin.

Rio de Janeiro

2014

Nascimento, Gabriela Silva.

A influência dos ritmos caribenhos na música paraense /
Gabriela Silva Nascimento. - Rio de Janeiro: FACHA, 2014.
48 f.

Orientador: Sady Bianchin.

Monografia (Graduação em Comunicação Social -
Jornalismo) FACHA, 2014.

1. Música. 2. Rádio. 3. Comunicação de massa. 4.
Cultura. 5. Belém (Pará). 6. Caribe. 7. Merengue. I.
Bianchin, Sady. II. FACHA. III. Título.

A influência dos ritmos caribenhos na música paraense

Gabriela Silva Nascimento

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Comunicação Social das Faculdades Integradas Hélio Alonso (FACHA) como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, submetida à aprovação da seguinte Banca Examinadora.

Professor Sady Bianchin (orientador)

Data da defesa

___/___/___

Rio de Janeiro

2014

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai Arthur, o primeiro a incentivar o tema relacionado à cidade de nossa família, que ele me ensinou a amar e valorizar.

À minha mãe Suzana, meu maior exemplo de força, determinação e caráter.

Ao meu irmão Guilherme, quem sempre acreditou em mim e me ajudou em todos os momentos em que precisei.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho ao meu avô Guilherme e aos meus pais, sem quem eu não haveria chegado onde cheguei.

“Eu sou de um país que se chama Pará e que tem no Caribe o seu porto de mar”. (Ruy Barata – *Porto Caribe*).

Resumo

O objetivo deste trabalho acadêmico é analisar a influência e a presença dos ritmos caribenhos na música paraense. Será estudada a maneira como os paraenses tiveram acesso ao que era produzido nas Ilhas Caribenhas e como o assimilaram. Para tal, novos e antigos nomes da música do estado serão investigados, a fim de perceber a presença do Caribe na produção musical local.

Será pesquisado, também, o impacto da música para o desenvolvimento da cultura local e a sua importância para o crescimento desta área bem como de outras artes e da economia local.

Palavras-chave

Música; Rádio; Comunicação de massa; Cultura; Belém; Pará; Caribe; Merengue.

Abstract

The aim of this work is to study the Caribbean rhythms' influence and presence for the music of Pará. It will investigate how the people of Pará acknowledged what was produced in the Caribbean Islands and how they absorbed it. For such, new and old artists of Pará's music will be analyzed, in order to perceive the Caribbean presence in the local musical production.

It will also be studied the impact of the music for the local culture's development and its importance for the growth of this area, as well as for other forms of art and for the local economy.

Keywords

Music; Radio; Mass communications; Belém; Pará; Caribbean; Merengue.

Sumário

Introdução.....	10
Os ritmos caribenhos e a assimilação paraense.....	12
1.1 O merengue na cultura local.....	15
1.2 O rádio no Pará e sua importância para a difusão da música caribenha no estado.....	19
O rádio no Pará: Um passeio pelas décadas de existência do meio de comunicação no estado.....	22
O impacto cultural e econômico da produção musical na capital....	30
O momento atual da música e da cultura no Pará: <i>A Brea Époque</i>..	37
Conclusão.....	42
Referências bibliográficas	44
Documentos eletrônicos.....	46
Vídeos.....	48

INTRODUÇÃO

Este trabalho de conclusão de curso tem como objetivo compreender como e por que os ritmos caribenhos exercem influência na música paraense. O interesse no tema surgiu por perceber que a semelhança vai além de uma coincidência musical entre os ritmos da região e é, na verdade, resultado das formações culturais e musicais recebidas por seus artistas.

O rádio, que chegou ao Pará em 1928 com a inauguração da Rádio Clube - quarta estação lançada no Brasil, foi de extrema importância para a difusão dos ritmos vindos das ilhas caribenhas na cultura local. Conseqüentemente, este é um ponto forte desta pesquisa e tem função primordial no entendimento da hipótese. A chegada deste meio de comunicação não foi simples devido às dimensões geográficas da região. Inicialmente, com a pobre recepção radiofônica do que era produzido no Sul e Sudeste do país, os paraenses, principalmente no interior do estado, habituaram-se a ouvir estações estrangeiras, em sua maioria caribenhas.

A musicalidade do Caribe tornou-se popular e foi rapidamente assimilada como parte da cultura paraense. A partir de então, em um processo natural, a música conhecida através do rádio passou a ser reinventada e reinterpretada em ritmos locais, como a guitarrada, a lambada, o carimbó e o siriá.

Deve-se, neste momento, apesar da grande diversidade de ritmos das Ilhas Caribenhas, destacar o merengue, sempre citado quando o assunto é a música no Pará. Ruy Barata, poeta, compositor e um dos maiores nomes da cultura paraense, sempre mencionou o merengue como sendo a grande influência musical caribenha no estado. Em entrevista ao Jornal Liberal, Ruy afirmou que “de tanto ouvir os ritmos caribenhos, o Pará acabou assimilando o merengue, que foi nacionalizado, entre nós, com o gostoso nome de Lambada” (FARIA, s/d). Já em suas composições, o merengue foi presença constante e base do seu trabalho.

A mistura entre estas culturas e ritmos causou, ao longo do tempo, impacto não só na musicalidade do estado, mas também no seu desenvolvimento cultural e na mais recente propagação da música e da cultura paraense para o resto do país e, de maneira mais discreta, para o mundo. Os artistas de maior sucesso do Pará,

majoritariamente, trazem a mescla cultural entre o estado nortista e o Caribe em seus trabalhos.

A cultura marcante e bastante particular do interior chegou à capital, Belém, timidamente, mas ao assumir estas raízes, os paraenses deram início a um processo que tornou a cultura local bastante particular, até mesmo se comparada às de outros estados da região. Dentro da própria capital, o impacto da música é enorme e movimentada, inclusive, a economia. Logo, este trabalho objetiva, também, analisar o momento atual da música no Pará e como ela vem fortalecendo o estado cultural e economicamente.

Apesar das evidências e da proximidade geográfica, pouco foi estudado e discutido sobre a relação entre os dois locais. Desta maneira, aqui pretende-se uma discussão que possa complementar e fundamentar aquilo que já é de conhecimento público.

Para esta discussão, este trabalho estará dividido em capítulos que explorem e investiguem os ritmos caribenhos, com foco no merengue; a chegada do rádio no Pará e a sua influência na musicalidade do estado; o impacto cultural e econômico da produção musical na capital e os artistas responsáveis por iniciar e dar continuidade ao processo como um todo.

Capítulo 1

Os ritmos caribenhos e a assimilação paraense

Os ritmos caribenhos são, em maioria, fruto da mistura entre as sonoridades e danças da Europa e da África. Quando chegaram ao Caribe, os espanhóis trouxeram consigo a cultura da contradança francesa herdada pela corte espanhola dos grandes bailes promovidos pelo rei Luís XV no Palácio de Versalhes, na França do século XIV. Responsável pela diversão dos nobres da época, a contradança tratava-se de uma coreografia realizada em pares e mais tarde viria a dar origem às quadrilhas como conhecemos no Brasil. No Caribe, ela mesclou-se com as expressões corporais e os instrumentos trazidos pelos escravos africanos e proporcionou o que ficou conhecido como *contradanza criolla*.

No decorrer dos séculos, a *contradanza criolla* tornou-se cada vez mais característica da região, principalmente de Cuba, país que produziu diversos ritmos herdeiros, como a rumba, o mambo e o chá-chá-chá.

Outros ritmos têm suas histórias menos claras e dividem opinião quanto às suas origens. É o caso do merengue, hoje conhecido como o ritmo típico da República Dominicana. Alguns pesquisadores, como o músico Luis Alberti, tendem a acreditar que o Merengue, diferentemente da rumba, mambo e chá-chá-chá, não sofreu influência africana, sendo resultado de uma mescla entre os ritmos espanhóis e as tonadas¹. Por outro lado, há opiniões, como a do folclorista Fradique Lizardo, de que o ritmo teria tido início com a chegada da tribo africana Bara à ilha de Santo Domingo, na República Dominicana (LIZARDO, 1998). Existe ainda, a crença de que o ritmo sequer surgiu neste país, como alega o musicólogo cubano Alejandro Carpentier ao dizer que, em Cuba, o merengue já existia antes mesmo da imigração de “negros franceses” por conta dos movimentos insurrecionais em Santo Domingo, “porém, estava muito confinado nos barracões de escravos, já que só passou a música dançável depois da imigração dominicana (de 1707). Na vizinha ilha, em troca, sua presença era tão ativa que poderia se comparar com a contradança” (MATOS, 2007).

¹ Música popular bastante difundida na América Latina, principalmente na Argentina.

Conclui-se, portanto, que, com as pesquisas realizadas até o momento, não há como alegar ao certo qual é a origem deste ritmo. Para os fins deste trabalho, torna-se suficiente compreender o merengue como um ritmo caribenho que se expandiu confortavelmente por todo o Caribe e, conseqüentemente, pela América do Sul, sendo mais executado e explorado na República Dominicana, país do qual tornou-se símbolo cultural.

A respeito da chegada da música caribenha ao Pará, pode-se considerar duas portas de entrada. A primeira delas os portos, onde havia grande trânsito de estrangeiros já desde a virada do século XIX para o século XX. Belém ocupa uma região geograficamente estratégica e estava na rota marítima de companhias de navegação internacionais. Com a intensificação das atividades comerciais durante o Ciclo da Borracha, período entre 1870 e 1910, foi iminente a necessidade de construir um porto local, bem como investir na modernização da cidade. Belém passou a desempenhar, então, o papel de principal porto de escoamento da produção do látex da Amazônia e viveu o período que ficou conhecido como a *Belle Époque Amazônica*².

Mais tarde, foi no porto e em suas redondezas, principalmente em uma área próxima à região portuária conhecida como “zona do meretrício”, no Bairro da Campina, que viajantes, marinheiros, músicos, estivadores, prostitutas e outros locais iniciaram um hibridismo intercultural entre pessoas de passagem e habitantes da cidade. Hoje, é indiscutível o papel destes agentes na cultura regional.

Neste contexto, o porto, visto como *não-lugar* (AUGÉ, 1994), foi, fisicamente, onde as músicas das Ilhas Caribenhas e do extremo norte brasileiro encontraram-se, muito por conta da proximidade geográfica entre eles. A vivacidade das trocas, no entanto, tornou os dois locais próximos, também, culturalmente. Gabriel Garcia Márquez, a respeito da extensão do Caribe diz que:

O Caribe, que, em rigor se estende, desde o norte até o Sul dos Estados Unidos e pelo sul até o Brasil. Não pense que é um delírio expansionista. Não: é que o Caribe não é somente uma área geográfica, como creem os geógrafos, e sim uma área cultural muito homogênea [...] nessa encruzilhada do mundo, se forjou um sentido de liberdade sem fim, uma realidade sem deus nem lei, onde cada um sentiu que era possível fazer o que queria sem limites de classe nenhuma... (GARCÍA MARQUEZ, 1999, p. 154-155).

² Referência à Belle Époque europeia, período de transformações culturais e novos pensamentos e costumes.

A segunda maneira através da qual a música caribenha pôde adentrar a cultura do Pará foi, como será detalhado mais adiante, através do rádio. O meio de comunicação exerceu papel fundamental nesta mistura e pode ser considerado, no âmbito da comunicação, o principal responsável por tal acontecimento.

Esses ritmos, no Pará, misturaram-se com os sons regionais, resultando no que pode-se considerar, inicialmente, uma mistura de ritmos de quatro lugares distintos, se considerarmos que sua origem tem como base sonoridades europeias e africanas. Mais tarde, é importante ressaltar, outros ritmos ainda viriam a entrar no hibridismo musical dos estilos paraenses.

Eu entendo que toda célula rítmica existente no mundo teria partido da África. Então, os negros vieram trazendo isso, espalhando pelo novo mundo que fora descoberto. O negro quando saía de lá, já vinha separado. Era de vários países (...) várias tribos. Chegava aqui, dependendo da liga que dava com cada nativo de Cuba, Martinica, República Dominicana (...) Eu acho que é de acordo com o nativo que reagia, interagia socialmente, dava essa questão. E aqui a gente tem mais influência já de uma, digamos assim, África processada. Aqui é do Caribe. Já era um resultado. Chega aqui e se junta com o carimbó, que é uma coisa muito presente (...) carimbó, batuque, marabaixo, lundu e a gente mistura tudo. A gente pega uma guitarra, por exemplo, com atitude *rock and roll*, mas toca uma guitarrada, que é um merengue, um carimbó, tocado na guitarra (CORDEIRO, 2013).

O merengue na cultura local

Não excluindo a importância de outros ritmos caribenhos na formação musical paraense, é importante dar o devido valor àquele que, seguramente, exerceu maior influência na música do estado brasileiro. O Merengue foi o ritmo que chegou com mais força ao Pará. O poeta e pesquisador João de Jesus Paes de Loureiro, em seu livro *Inventário Cultural da Amazônia*, faz referência à uma “merenguização do carimbó e do siriá”, e, como Ruy Barata, liga a invenção da lambada diretamente ao ritmo caribenho. Além dele, inúmeros são os artistas que defendem e demonstram a importância deste estilo na música no estado.

Serão utilizados, a seguir, o carimbó, o siriá e a lambada, citados por Paes de Loureiro e a guitarrada, mencionada por Manoel Cordeiro, como forma de sustentar tal afirmação.

O primeiro registro bibliográfico da definição do Carimbó consta na obra de Vicente Chermont de Miranda, intitulada *Glossário Paraense*, publicada pela primeira vez em 1906:

CARIMBÓ. s.m. – Atabaque, tambor, provavelmente de origem africana. É feito de um tronco, internamente escavado, de cerca de um metro de comprimento e de 30 centímetros de diâmetro; sobre uma das aberturas se aplica um couro descabelado de veado, bem entesado. Senta-se o tocador sobre o tronco, e bate em cadência com um ritmo especial, tendo por vaquetas as próprias mãos. Usa-se o carimbó na dança denominada batuque, importada da África pelos negros cativos” (MIRANDA, 1968, p.20).

Carimbó, portanto, referia-se, inicialmente, ao instrumento musical e apenas mais tarde viria a dar nome, também, à dança e ao ritmo originado no Pará.

Quando chegaram ao estado, os negros escravos depararam-se com uma forma inicial deste ritmo já praticada pelos caboclos³. Ao ritmo, uniram seus tambores e maior aceleração, que tornou o ritmo dançante. Há ainda a influência portuguesa no estalar dos dedos. Estudos acerca do folclore brasileiro sugerem que esta seria a única dança onde percebe-se tal união.

Já desde o princípio, o carimbó era visto como fuga do dia-a-dia difícil dos negros e caboclos e embalava momentos de descontração após longos dias de trabalho. Com tal propósito, dança e música viriam a tornar-se progressivamente

³ Mestiços da união de brancos e índios. A maior concentração de caboclos no Brasil está no norte do país, especialmente na Amazônia.

mais ritmadas. O batuque era o primordial e manteve-se como tal durante toda a história do carimbó, que possui em seu histórico letras sobre temáticas simples e regionais, principalmente relacionadas aos animais daquele local.

A influência caribenha veio para tornar o ritmo ainda mais dançante e moderno. O carimbó chegou à capital lentamente, após longo período visto como “dança de negro” pela sociedade. Já na década de 1970 passou a ser considerado símbolo do Pará, sendo, inclusive, bastante explorado no turismo do estado. Neste momento “emergem e solidificam-se duas correntes distintas de pensamento: uma o considera música tradicional, enquanto outra, música moderna. As personagens principais dessa oposição são os cantadores Verequete e Pinduca, respectivamente atrelados à ideia de tradição e de modernidade carimbóticas” (AMARAL, 2007).

Enquanto Mestre Verequete seguiu com os tambores, Pinduca, em seu carimbó, utilizava vários recursos eletrônicos, o que colaborou para que a influência do merengue, ritmado e acelerado, tornara-se mais evidente. Com o passar dos anos, diversos artistas locais mesclaram este e outros ritmos, dando nova roupagem ao ritmo do interior, como Dona Onete, Lia Sophia e Felipe Cordeiro. É importante destacar, também, que este ritmo não só evoluiu como resultou em outros, sendo bastante influente na criação, por exemplo, da lambada e da guitarrada.

A respeito do siriá, é válido mencionar que sua execução, instrumentos e danças são bastante parecidos com o Carimbó. Suas diferenças são sutis, mas, ainda assim, existentes. O ritmo, também criado por caboclos e escravos africanos, é originário da cidade de Cametá. Na década de 1970, foi mestre Cupijó quem modernizou e popularizou o Siriá além das fronteiras da cidade interiorana. A respeito da música cametaense, Manuel Valente diz que esta “é marcada como antes e depois de Mestre Cupijó. Ele fez a releitura de ritmos como o Siriá, que antes era tocado de forma rudimentar. Cupijó deu a ele mais musicalidade com a incorporação de outros instrumentos de sopro e cordas” (VALENTE, 2010).

Cupijó é, além disso, considerado como influência na modernização, também, do carimbó. A inclusão de outros instrumentos na música feita por ele serviu como referência, naquele mesmo período, para o carimbó de artistas como o já mencionado Pinduca. Somadas aos instrumentos, sua noção rítmica e assimilação da música caribenha também fizeram parte deste processo.

Mestre Cupijó repaginou cantigas tradicionais com os metais ensinados pelo pai e com seu senso rítmico herdado da influência caribenha na música do Pará. É dele o mérito de enriquecer o carimbó, antes tocados apenas a pau e corda. Aproveitando seu conhecimento musical amplo, ele introduziu nos arranjos instrumentos como sax, clarinetes, trompetes, tubas e acelerou o ritmo da música com base no samba-de-cacete (ARAUJO, 2012).

Já a lambada surgiu no Pará entre as décadas de 1970 e 1980, sob influência dos estilos previamente mencionados. A sonoridade, o ritmo e a dança da lambada são, dentre os ritmos paraenses, os que mais aproximam-se do merengue. Este estilo musical é, em sua essência, a mistura de ritmos brasileiros com o ritmo caribenho.

Muitos artistas paraenses dividem o mérito do surgimento e do sucesso do ritmo, sendo difícil determinar seu criador. O nome foi dado nas rádios paraenses, a princípio, às músicas agitadas e dançantes. Estas tinham bastante influência do Carimbó, unindo a ele o uso de instrumentos eletrônicos, como a guitarra e o teclado. Esta nova roupagem viria a ser a lambada, sucesso no Pará, principalmente, com trabalhos produzidos por Manoel Cordeiro, como do cantor Beto Barbosa e da banda Warilou, da qual era também vocalista. Mundialmente, no entanto, o ritmo ficou conhecido com o lançamento da música *Chorando se Foi*, da banda Kaoma, criada por um empresário francês e comandada por uma vocalista baiana.

O sucesso do estilo musical na região evidencia o apreço da população local pelas sonoridades caribenhas. No estado, o ritmo passou a ser considerado o maior símbolo da modernização de sua música e abriu portas para novos formatos musicais que mesclavam regionalismo, tradição e modernidade. A lambada uniu os tambores do carimbó com os instrumentos de sopro e corda do merengue, aproximando-se ainda mais deste ritmo.

A influência que o merengue exerceu no carimbó e no siriá está relacionada, principalmente, à sua sonoridade. Foi a evolução destes dois ritmos que gerou a lambada, realizada com novos elementos, ainda mais característicos do estilo musical caribenho. Era o Pará aproximando-se ainda mais do Caribe.

A guitarrada teve início, também, no interior do estado. Seu primeiro representante é Joaquim de Lima Vieira, ou Mestre Vieira⁴. No gênero, a guitarra faz sempre solos de ritmos como cumbia, carimbó e merengue. Seu surgimento foi inovador por ter como principal instrumento a guitarra e ser ela a responsável pela execução de ritmos tão característicos do Pará.

A guitarrada não é um ritmo, é um sotaque, ela não tem uma batida própria, uma parte percussiva. Ela é um jeito de tocar guitarra com bases variadas, às vezes em carimbó, às vezes em xote, às vezes até em merengue ou cumbia (FELIX, 2010).

Mestre Vieira iniciou o estilo com o disco *Lambada das Quebradas*, uma música que em muito lembra o carimbó, além de possuir características, principalmente a aceleração, da lambada. O que difere esta canção do que estava sendo produzido na época é o solo da guitarra, que viria a tornar-se a característica mais marcante da guitarrada, que recebeu este nome, obviamente, por toda a importância do instrumento no estilo.

Mais tarde a guitarrada seguiu seu caminho com novos guitarristas e bandas, como é o caso da La Pupuña, uma das responsáveis por reacender o estilo no estado e que utiliza de toda a carga caribenha recebida como influência, na sua música e em seu estilo. Os trajes, as letras e o próprio nome do grupo sugerem o quão importante é o merengue e o Caribe no Pará.

⁴ Os grandes guitarristas do estilo musical guitarrada recebem, no Pará, o título de Mestre. Não há relação com título acadêmico. São assim chamados como reconhecimento popular da música que fazem.

O rádio no Pará e sua importância para a difusão da música caribenha no estado

O rádio, como dito anteriormente, foi fundamental para a entrada da música caribenha no estado.

Para o entendimento de sua chegada no estado nortista, uma breve história deste meio de comunicação é válida. Seu início data de 1863, quando, na Inglaterra, James Clark Maxwell, teoricamente, cogitou a provável existência de ondas eletromagnéticas. Sua evolução começa em 1887, ano em que Henrich Rudolph Hertz, pesquisador alemão, conseguiu comprovar na prática a existência destas ondas eletromagnéticas, criando faíscas entre um aparelho oscilador e um ressonador - na época duas bolas de cobre.

O desenvolvimento do rádio foi rápido e brevemente a possibilidade de transmitir mensagens faladas passou a ser cogitada. No Brasil, em 1890, Landell de Moura, um padre cientista, previu em suas teses a “telegrafia sem fio”, a “radiotelegrafia”, a “radiodifusão”, os “satélites de comunicações” e os “raios laser”. Todas estas hipóteses extremamente válidas para o progresso do meio de comunicação.

Para os fins deste trabalho, avança-se na história do rádio até o momento em que, em 1922, foi realizada, no Brasil, a primeira transmissão radiofônica, com um discurso do então presidente da República Epitácio Pessoa, em celebração ao centenário da Independência do Brasil. Para este evento, transmitido da Praia Vermelha, no Rio de Janeiro, foram importados 80 receptores de rádio. No ano seguinte, em 20 de abril, a Rádio Sociedade, hoje Rádio MEC, foi criada, sem fins comerciais.

Nos anos seguintes, o rádio passou a propagar-se no país e novas estações surgiram principalmente no Sul e Sudeste do Brasil. Não demorou para que o rádio chegasse ao Pará (ainda que com bastante restrições de recursos), já que o Estado ainda colhia os benefícios do Ciclo da Borracha. A primeira emissora de rádio paraense e quarta emissora brasileira, a Rádio Clube do Pará, conhecida em toda Amazônia pelo prefixo PRC5, fez sua primeira transmissão em 1928. Na época, seus donos Eriberto Pio dos Santos, Roberto Camelier e Edgard Proença, que a

sustentavam através de uma associação, apostavam no sucesso deste meio como forma de entretenimento e informação para todo o estado. No entanto, as condições técnicas eram ainda precárias e, com sucesso, a estação conseguia manter-se por no ar por, no máximo, uma hora. Se consideradas as estações de Sul e Sudeste a recepção era ainda mais precária, principalmente em ocasião da distância entre as regiões.

Foi então que o povo paraense teve um primeiro contato sonoro por este meio, com a música caribenha. A geografia plana do estado facilitava a transmissão das ondas, portanto sintonizar estações do Caribe, geograficamente próximo ao estado, na época territorialmente abrangente até o hoje estado do Amapá, era factível. Neste momento, o Pará aproximou-se dos ritmos do Caribe através de um meio de comunicação e não somente através da já mencionada interação nos portos do estado.

Conforme os anos avançaram, o rádio pôde estabilizar-se no estado, com transmissões locais e nacionais. Neste momento, porém, a música caribenha já havia se estabelecido como uma das preferências locais e demonstrava a força que teria no Pará. Nomes do rádio como Aroldo Caraciollo e Paulo Ronaldo foram importantes para que a música caribenha passasse a fazer parte da programação radiofônica paraense, consolidando-a no gosto musical dos locais.

Aroldo Caraciollo é conhecido como um dos inventores da lambada por ser responsável pelo nome dado ao ritmo. No início, Aroldo costumava pedir que seus companheiros de rádio tocassem merengues caribenhos e utilizava o bordão “Ai que lambada boa”, por relacionar o ritmo à uma forte dose de bebida alcoólica. Neste fato determina-se um pouco da importância do radialista na difusão do ritmo nas rádios e nas vidas da população local.

Paulo Ronaldo, apesar de mais distante dos programas musicais e de entretenimento, também incentivou a reprodução dos ritmos caribenhos e seus derivados na programação da Rádio Marajoara e, mais tarde, da Rádio Liberal, duas das emissoras que surgiram no Pará após alguns anos de sua chegada ao estado. Paulo foi responsável por composições de lambadas como *Lambada da Vassoura* e *Lambada do Paulo Ronaldo*, dois dos primeiros grandes sucessos do ritmo na

região, gravadas por João Gonsalves e sua banda, Os Populares de Igarapé Mirim. Com sua grande popularidade, Paulo colaborou para o sucesso do novo ritmo e sua expansão.

Apesar do avanço e crescimento de outros meios de comunicação dentro do estado, em algumas localidades o rádio ainda é o principal deles. De acordo com Luciana Costa, ainda hoje o rádio é visto como “o principal veículo de comunicação na Amazônia, em termos de população contemplada por seu sinal e pelas informações veiculadas (notícias das mais variadas áreas, entretenimento, recados, música, mensagens religiosas, informes comunitários e avisos).” (COSTA, 2011).

Mesmo com todo o avanço do alcance das telecomunicações no Pará e no resto do país durante a década de 80 e, mais notadamente, de 90, o rádio continua sendo um dos únicos meios de comunicação acessíveis para as populações de várias localidades do Estado do Pará (COSTA, s/d).

Ainda é comum ver paraenses que sintonizam rádios estrangeiras, também, por opção, como ocorre no interior e na capital do estado. Culturalmente é de conhecimento que as camadas mais populares prezam muito pelo estilo caribenho ao escutar ao rádio. Não é raro, por exemplo, escutar à uma rádio do Caribe ao utilizar serviços de taxi em Belém. São pessoas que cresceram com este hábito e que incorporaram dentro de sua cultura um ritmo novo, no passado vindo de fora do país e, depois, uma mistura daquilo que conheceram quando jovens com novas influências locais.

Capítulo 2

O rádio no Pará: Um passeio pelas décadas de existência do meio de comunicação no estado

Nas primeiras décadas do rádio no Pará percebemos uma programação que, a princípio, como grande parte das emissoras brasileiras, priorizava as radionovelas e os programas de auditório. No decorrer de sua história, o seu avanço, inclusive inclusão de estações FM, foi de grande importância para a difusão da música local por todo o estado. Acerca disso, este capítulo pretende uma breve análise da evolução do meio de comunicação no estado.

A primeira emissora de rádio paraense, a Rádio Clube do Pará, manteve-se como um clube, sustentada por seus associados apenas por um ano. Já em 1929, tornou-se uma sociedade anônima, fato que ocasionou a inserção de comerciais na sua programação. Em sua primeira década, emissora tinha uma programação que priorizava radionovelas, transmissões de jogos de futebol e coluna social. Seu programa de maior sucesso na época era *O Mensageiro*, um formato de correio que conectava as pessoas de regiões mais afastadas com a capital. Este, que pode ser considerado um serviço para a população, supria as necessidades até então não preenchidas pela Empresa de Correios e Telégrafos, ainda pouco eficiente na localidade.

Neste período o alcance ao aparelho de rádio ainda era restrito. Apenas pessoas de maior poder aquisitivo tinham acesso à ele e era comum ouvir às transmissões em locais públicos. Foi em um processo lento que o aparelho de rádio entrou nas casas dos paraenses. De qualquer maneira, em locais públicos ou residências, já desde a década de 1930 era bastante comum sintonizar estações caribenhas. Era através delas que o paraense tinha acesso ao entretenimento musical conhecido anteriormente nos portos do estado e ainda não valorizado na rádio local por ser considerado “popular”.

Na década de 1940, a Rádio Clube do Pará seguia como única emissora do estado. O momento era de importantes mudanças políticas e o jornal impresso já era instrumento de propagação de ideias partidárias, mas pouco eficiente no interior do

estado, onde o acesso ao meio era pequeno e, grande parte da população, analfabeta. O rádio começou a ser visado, então, como forma de os políticos alcançarem seu eleitorado. Ainda assim, os donos da PRC5, como também era conhecida, Eriberto Pio dos Santos, Edgar Proença e Roberto Camelier tentavam manter uma postura apolítica e uma programação focada na comunicação de massa e no entretenimento. Os políticos só tinham vez na programação da emissora quando utilizando horários pagos e pouco frequentes, exceto durante período eleitoral.

Sem sofrer influência política, a emissora pôde seguir sua programação, aprimorando suas atrações com o intuito principal de entreter e informar. Seu prefixo, antes “A voz do Pará”, tornou-se “PRC5: A voz que fala e canta para a planície”, evidenciando o objetivo da rádio.

Apesar do sucesso que já obtinha em todo o estado, a RCP lutava para profissionalizar seus funcionários e melhorar a qualidade de sua transmissão, ainda aquém do que começava a ser visto nas outras rádios brasileiras.

No jornalismo, o forte eram noticiários de cinco minutos traduzidos por telegrafistas contratados especialmente para decodificar o código Morse pelo qual as notícias nacionais e internacionais chegavam. O conteúdo destes noticiários era variado, informando o povo sobre esporte, cultura, polícia e, de forma neutra, política.

O entretenimento vinha dos programas de auditório e shows promovidos pela rádio no Teatro da Paz e em auditórios próprios. Um importante programa da época era o *Baú Velho*, de poesias e canções românticas, bem como um programa de auditório que acontecia em seus auditórios. Além deles, o humorístico *Balança mais não cai*, programas esportivos e narrações de jogos de futebol eram alguns outros formatos que compunham a grade da rádio.

Este estilo de programação, no entanto, ganhou mais força já na década de 1950, quando a PRC-5 ganhou sua primeira concorrente, a Rádio Marajoara, fundada pelos Diários Associados de Assis Chateaubriand, em 1954. Em disputa pela audiência, novos esforços foram feitos por ambas as emissoras para conquistar o apreço dos ouvintes. A Marajoara tinha, a seu favor, equipamentos mais

modernos, vindos do exterior, e tecnologia mais eficaz. No princípio, a nova estação ocasionou queda da audiência da Rádio Clube. Não demorou muito, no entanto, para que a RCP recuperasse seus ouvintes e para que as duas pudessem dividir o apreço local, criando uma concorrência positiva que em muito contribuiu para o avanço do meio de comunicação no estado.

Nesta década a rádio passava, cada vez mais, a fazer parte da vida cultural de Belém. Ainda eram muitos apreciados os informes locais e nacionais, bem como os programas de mensagens direcionadas por habitantes da capital para seus familiares e amigos no interior, porém, além deles, o rádio aprendeu a usufruir do interesse cultural da capital paraense.

Os auditórios das duas estações existentes, sempre lotados, tornaram-se referência de entretenimento. Passaram a serem transmitidos, também, eventos durante importantes manifestações locais, como os que aconteciam durante as festividades do Círio de Nazaré. O carnaval era marcado por concursos de marchinhas carnavalescas em grandes bailes promovidos pela PRC-5. Em suma, a rádio vivia a efervescência cultural da capital, sendo parte fundamental dela. A rádio vivia, na década de 1950, um ensaio para o que viria na década seguinte.

Em 1960 foi inaugurada a Rádio Liberal. Propriedade do general Moura Carvalho, então governador do estado, a nova emissora levou ao Pará uma programação focada em informação e música, bastante influenciada pela grade e estilo da Rádio Nacional, do Rio de Janeiro. Para sua inauguração membros da própria Rádio Nacional foram até Belém e lá ficaram até que a rádio estivesse estabilizada. O esforço pretendia garantir que uma nova maneira de fazer rádio pudesse concorrer com as emissoras já existentes e um pouco distantes da realidade do Sudeste do país. O slogan da Liberal era, não coincidentemente, “A Experiência do Sul no Rádio do Extremo Norte”. No mesmo período, Moura Carvalho também era dono do jornal impresso *O Liberal*. Por um breve período a Rádio Liberal foi chamada Rádio Difusora do Pará, mas já em 1964, voltou a chamar-se Liberal, que é seu nome até os dias de hoje. Em 1970, a Liberal foi vendida a Romulo Maiorana, patriarca da família hoje proprietária das Organizações Romulo Maiorana que engloba Rádio, Jornal e TV Liberal.

A importância da Rádio Liberal é indiscutível, principalmente do ponto de vista deste trabalho, uma vez que foi ela uma das grandes responsáveis por trazer mais música a programação. Hoje, em AM e FM, a Liberal pode ser considerada a rádio favorita da população paraense, sendo responsável por transmitir não só *hits* nacionais, como locais, fato que abre portas para pequenos artistas locais.

No mesmo ano da Liberal, foi inaugurada a Rádio Guajará, do ex-prefeito de Belém Lopo de Castro. Sua programação, como das três primeiras estações, consistia em entretenimento, informação e na utilidade pública. A Rádio Guajará, no entanto, matinha, diferentemente de suas concorrentes, forte cunho político.

As rádios haviam tentado manter programações apartidárias até o momento. No entanto, nesta década os políticos descobriram neste meio uma importante forma de aproximação com os eleitores. Eles almejavam utilizar o rádio não só para promover seus partidos, como para atacar partidos opositores. O espaço na Rádio Clube e na Marajoara era restrito, o que culminou para a inauguração das duas estações seguintes, Liberal e Guajará, comandadas por pessoas políticas. A programação e a população foram afetadas pelas disputas políticas que ocorriam entre os políticos através do rádio uma vez que o entretenimento, até então muito forte neste meio, perdeu um pouco de espaço com este processo. É válido mencionar que, a partir de 1964, as rádios paraenses, como todos os meios de comunicação locais e do resto do país, sofreram com a censura militar. Nenhuma menção negativa sobre o poder militar e suas atitudes era tolerada e toda a programação tinha de passar pelo crivo da censura. No entanto, a música paraense, em geral descompromissada com valores políticos, pouco sofreu.

Outro fato importante para a diminuição do entretenimento nas rádios locais foi a chegada da televisão no estado, ainda em 1962. A inauguração da TV Marajoara, primeira emissora televisiva do estado que retransmitia a TV Tupi, provocou uma queda de audiência, principalmente das radionovelas e programas de auditório, uma vez que agora havia as telenovelas e as atrações de auditório eram televisionadas. Como solução, ganharam mais espaço, nas estações de rádio, a prestação de serviços e a informação. Os programas de maior audiência neste período eram os radiojornais e os policiais.

Se na capital a televisão havia tomado o lugar do rádio como principal forma de entretenimento doméstico e familiar, no interior isso era menos frequente. Com menos recursos, financeiros e tecnológicos, o rádio ainda mantinha muito da sua força. Os informativos e noticiários da época eram bastante apreciados pela população interiorana por levar as notícias da capital até suas casas, porém, com toda a reformulação da programação, ela sentia-se órfã de mais entretenimento e música. O hábito de escutar às rádios caribenhas, que em nenhum momento deixou de existir completamente, voltou com mais força. A geração da década de 1960, no interior do estado, portanto, também recebeu grande influência dos ritmos do Caribe, não a toa, nas décadas seguintes surgiu, por exemplo, a lambada.

Musicalmente, foi nesta década em que houve um maior distanciamento entre o gosto musical da capital e o do interior, bem como das camadas mais pobres e da elite. Na capital, entre famílias de maior poder aquisitivo, escutava-se uma música considerada “de melhor qualidade” e deixavam-se de lado os ritmos regionais em detrimento da música nacional e de novas descobertas estrangeiras de países distantes, da América do Norte e Europa. Já entre a população mais pobre e do interior, grande parte dos paraenses, o apreço pela música dançante caribenha era enorme.

Na década seguinte, com o sucesso da televisão, as estações locais seguiam em busca de diferentes maneiras de manter a audiência. O que começou a ser visto nos últimos anos de 1960, concretizou-se com o fim das radionovelas, em 1973. O esporte, a informação e a prestação de serviços estabeleceram-se, por um tempo, como principais atrações.

A música ganhou força com a chegada das rádios FM, nos anos 1980. A partir deste momento, as estações conhecidas anteriormente tiveram de disputar a audiência não só com a televisão, meio de comunicação apreciado elite, como das novas emissoras, que agradaram em muito às classes menos favorecidas, ainda sem acesso aos aparelhos televisores e que sofriam com uma carência de entretenimento nas rádios desde o fim da década de 1960.

A rádio FM levou boa parte dos ouvintes da AM consigo, uma vez que a qualidade de sua transmissão era bastante superior e sua programação mais divertida e eclética, sendo 70% musical, o que agradava aos mais jovens. Para as

rádios AMs, restou a população do interior, a quem as ondas de frequência modulada das FMs ainda não conseguiam alcançar. Lá, a tradição de ouvir notícias nas rádios locais e buscar músicas nas rádios caribenhas continuava.

Este foi o ponto alto do rádio na década de 1980 no Pará. O surgimento e a propagação da rádio FM modificou os hábitos dos paraenses, principalmente nas camadas mais populares. A televisão estava estabelecida como o principal meio de comunicação nos quesitos entretenimento e diversão, bem como na difusão de notícia e informação. Ainda assim, o interesse do povo paraense resistia e cabia ao rádio oferecer aquilo que o público mais desejava, a música.

As principais rádios na época eram a Rauland FM, a mais antiga emissora FM, inaugurada ainda no fim da década de 1970; Rádio Liberal FM; Rádio Cidade FM (hoje Jovem Pan); Rádio Carajás FM; Rádio Belém FM; Rádio Guajará FM e Rádio Cultura FM. Disputavam maior audiência, as rádios Rauland FM, Liberal FM e Cidade FM.

Com o intuito de agradar ao público e conseguir mais ouvintes, a programação musical variava entre música estrangeira e local, sempre com o apelo mais dançante e divertido. Foi neste contexto que a lambada teve início e obteve grande sucesso. Os programas de música ainda traziam outros atrativos, como distribuição de prêmios e paradas de sucesso, com as músicas mais pedidas pelo público.

É importante lembrar que nessa década, 1980, apesar da televisão, o paraense de classe média baixa mantinha o hábito de escutar ao rádio. Era através dele que conhecia as novidades mundiais da música e, mais importante, que ouvia aos artistas locais que aos poucos começavam a escrever seus nomes na história da música paraense. Além disso, apesar dos avanços tecnológicos, em diversas cidades do interior, o acesso à televisão era difícil e, algumas vezes, inexistente.

Já no final da década de 1980 e início dos anos 1990, emissoras FM nacionais chegaram ao estado, tornando a sobrevivência de algumas estações locais tornou-se inviável. Muitas tiveram de encerrar suas atividades e mantiveram-se aquelas que mais agradavam ao público, com programação musical quase constante.

Na década de 1990 é importante destacar, para o entendimento do assunto abordado, duas estações: Rádio Liberal FM e Rádio Cultura FM.

A primeira delas foi e ainda é referência de música regional popular. No princípio, a Liberal transmitia programas de música internacional, com forte apelo jovem. No entanto, com a chegada de rádios nacionais como a Transamérica e a Jovem Pan (que havia comprado a Rádio Cidade), a rádio local tornou sua programação mais popular e regional, destacando, principalmente, cantores de brega e grupos de lambada da época. Essa tradição se mantém ainda hoje, sendo a Liberal a porta de entrada de bandas paraenses na mídia. A divulgação da música no Pará, sobre a qual será falado mais adiante, segue uma linha diferente da maioria dos locais, mas é no rádio, e especificamente na Rádio Liberal, que os pequenos músicos e grupos do estado começam a construir suas carreiras e ganham maior visibilidade.

A Rádio Cultura, uma rádio educativa em princípio, encontrou dificuldades de manter-se no ar, como todas as rádios educativas do país naquela época. Depois de estabelecida, então, manteve uma programação que valoriza a tradição paraense, como faz até os dias de hoje. Os programas culturais sempre foram o foco da emissora, que alguns anos depois tornou-se, também, televisiva, como a Liberal. A grande diferença entre Rádio Liberal e Rádio Cultura, está no apelo menos popular da segunda delas. Artistas já consagrados, com carreiras sólidas e obra considerada “de maior qualidade” têm vez na programação desta rádio, que ainda hoje movimentava a vida cultural de Belém com eventos musicais.

Neste contexto, o programa da Rádio Cultura, *Feira do Som*, é bastante importante. Edgar Augusto e Edir Augusto, filhos de Edir Proença e netos de Edgar Proença, ambos importantes nomes da rádio paraense, começaram a trabalhar no ramo, especificamente com esportes, em 1960, ainda na já mencionada Rádio Clube do Pará, empresa da família Proença. Foi nesta rádio, em 1970, que os irmãos Proença criaram o *Feira do Som*, distante do mundo dos esportes e que falava sobre música variada, de diversas localidades.

Foi só em 1990, após a Rádio Clube ser vendida por sua família e Edgar Augusto passar por uma outra emissora, a Rádio Cidade Morena FM (Rádio Cidade, na década de 1980 e, mais tarde, Rádio Jovem Pan), que ele levou seu programa

para a Rádio Cultura FM, agora com foco na música paraense. A partir de então “O programa *Feira do Som* se consolidou como a única ponte entre o público e a música paraense no rádio. O estilo que Edgar Augusto concedeu ao programa também tornou-se símbolo da qualidade que a Cultura buscava em sua programação musical” (COSTA, 2011).

O interesse neste formato surgiu da vontade de o radialista produzir um radiojornalismo musical e porque via naquele momento uma movimentação importante na música paraense, apesar de recursos locais ainda escassos, como estúdios de gravação. Edgar sempre esteve bastante envolvido com a cultura local e seu desejo era que o povo também tivesse acesso a tudo o que estava acontecendo pois, dessa maneira, acreditava que a produção local iria crescer. O *Feira do Som* colaborou para o crescimento da música no Pará, sendo o elo entre a nova Música Popular Paraense e o público, por muitos anos. Ainda sob o comando de Edgar Augusto, o programa segue no ar com o mesmo propósito de valorizar a música de qualidade que é produzida pelos artistas do estado.

A partir de 2000 e ainda nos dias de hoje a rádio tenta reconfigurar-se para garantir sua sobrevivência. Não havia dúvidas de que o rádio tinha potencial o suficiente para manter-se entre os principais meios de comunicação, mas foi preciso repensar maneiras de aproximação com o público. Mundialmente, a internet foi descoberta como um auxílio para manter viva a audiência deste meio, no entanto, no Pará, poucas são as rádios que utilizam este recurso de forma relevante: Liberal FM, Cultura FM e Jovem Pan, sendo a última delas uma emissora nacional.

No Pará, o rádio tem o privilégio e vantagem de haver se estabelecido de tal maneira que ainda é um hábito, principalmente entre os mais velhos e mais carentes. Além disso, como já foi dito anteriormente, este ainda pode ser considerado como o meio que mais e melhor atinge todo o território paraense.

Hoje, as principais rádios FM do Pará são Liberal FM, Cultura FM, Jovem Pan e Diário FM. Todas com programações bastante diferenciadas, sendo Liberal e Cultura as que prezam e valorizam a música local, mantendo os moldes dos anos 1990. As rádio AM, com bastante dificuldade, ainda conseguem sobreviver. A principal delas continua sendo a Rádio Clube do Pará, com forte programação esportiva.

Capítulo 3

O impacto cultural e econômico da produção musical na capital

A cultura paraense sempre foi muito forte dentro das fronteiras do estado. No entanto, foi aos poucos que ela pôde conquistar seu espaço dentre todos os paraenses. É indiscutível que havia uma barreira entre classes sociais, sendo a mais privilegiada menos conectada à produção local, uma vez que esta sempre teve caráter bastante popular e regional, fato que, a princípio, afastava a porção com maior poder aquisitivo. Foram diversas as barreiras a romper, em um longo processo, que ainda hoje se constrói, principalmente na capital.

Neste capítulo pretendo analisar cinco momentos importantes para a cultura musical local: os eventos promovidos pelas rádios paraenses; as manifestações culturais durante o Círio de Nazaré; o surgimento do tecnobrega e seu estilo de mercado; o retorno da guitarrada com o projeto *Mestres da Guitarrada*, de Pio Lobato e o Terruá Pará, um festival para celebrar a música e a cultura do estado.

Como dito no capítulo anterior, o rádio, desde o princípio, trazia opções culturais para o povo paraense com seus programas de auditório e radionovelas. No entanto, foi mais tarde, com a promoção de shows musicais que o rádio consagrou-se como agente cultural no espaço físico da capital Belém. É válido ressaltar que, a partir do momento em que a música local passou a ser mais valorizada, por classes sociais distintas, tornou-se mais factível para as estações de rádio promoverem tais eventos com êxito.

Essa valorização em muito tem a ver com a lambada, uma das responsáveis por levar a cultura local para mais perto da população. A lambada tornou-se um sucesso nacional através do rádio e esteve presente na vida de paraenses de todas as classes econômicas e sociais. Além da lambada, entre as décadas de 1960 e 1970, ainda com poucas oportunidades, nomes como Nilson Chaves, Fafá de Belém, Leila Pinheiro e Waldemar Henrique movimentaram a cena local com uma música considerada de “maior qualidade” e menor apelo popular. Outro importante artista da época foi Pinduca que, com seu carimbó “modernizado”, utilizando

guitarras elétricas, levou o estilo para mais próximo dos paraenses, que sempre o conheceram, mas pouco o escutavam.

Com o sucesso destes e de outros artistas, o povo paraense já estava mais próximo da música que escutava nas rádios. Assim, as atividades culturais na capital Belém tornaram-se cada vez mais frequentes. Conforme o interesse local crescia, mais espaços eram inaugurados a fim de prestigiar os talentos da terra. Assim, as rádios locais encontraram local e público para, finalmente, promover a música que transmitiam.

Sobre o segundo momento é importante mencionar que a efervescência cultural do estado esteve sempre fortemente presente durante a festa religiosa do Círio de Nazaré. O evento, realizado em outubro, apesar de uma festa católica, reúne milhões de pessoas de todas as religiões, que se veem envolvidas com as festividades nazarenas. É um momento de fé, mas também de confraternização e a época do ano em que os paraenses deixam aflorar todo o orgulho de fazer parte daquele estado. Independentemente de raça, religião ou classe social, todos fazem parte da festa, tornando-a um símbolo - talvez o maior deles - da cultura paraense.

A procissão acontece no segundo domingo de outubro, no entanto, as manifestações culturais são intensas durante todo o mês. Seja no artesanato, na música ou nas artes cênicas, é neste período que o paraense vê e deseja a possibilidade de festejar sua cultura. Os artistas locais, religiosos ou não, aproveitam este momento de grande movimentação para realizar diversos shows por toda a cidade, enchendo sua agenda cultural.

Na agenda de shows está a Festa da Chiquita, um grande show que ocorre há mais de 30 anos no sábado que antecede a grande procissão do Círio de Nazaré e que, ironicamente, prestigia a comunidade LGBT. Este já se tornou um símbolo da cultura local e teve presença de artistas como Gaby Amarantos e Fafá de Belém. Mais uma demonstração de que, para muitos, esta celebração católica ultrapassa a religião.

Outra manifestação cultural que hoje ocorre na época do Círio de Nazaré merece menção. O Arraial do Pavulagem surgiu, na verdade, em junho de 1987, durante a celebração de São João. De início, o Arraial do Pavulagem chamou

atenção por atrelar ritmos regionais, como o carimbó, o siriá e a marujada, às festividades juninas. O Pavulagem cresceu e o grupo passou a promover outros dois cortejos ao longo do ano, um deles, o Arrastão do Círio, responsável por, no sábado anterior à procissão religiosa, levar milhares de paraenses e turistas em um percurso que vai desde a Estação das Docas até a Praça do Carmo, reduto de artistas no bairro da Cidade Velha. Ainda que a religião não seja seu foco, há 14 anos o arrastão é reconhecido como parte do Círio de Nazaré. Ao invés do catolicismo, a grande estrela é a cultura local e o cortejado é o Boi-bumbá, elemento importante na cultura paraense, ainda que mais prestigiado no Maranhão e no Amazonas.

Desde 2003 o Arraial do Pavulagem tornou-se, também, um Instituto cultural que pretende propagar ensinamentos da cultura local através do saber oral, da dança, da música e das artes cênicas. Um reforço para o crescimento e a valorização da cultura paraense dentro e fora do estado.

Já o tecnobrega, é importante para este trabalho não exclusivamente por sua musicalidade, mas também pelo estilo de mercado que foi criado a partir dele e a maneira como ele impulsionou novas produções.

Sua história começa com o brega, estilo que, com a banda Calypso, tornou-se conhecido nacionalmente na década de 1990. Foi neste momento que a nova música paraense começou a chamar atenção além das fronteiras do estado. O antropólogo Hermano Vianna tem grande participação nesse processo. No fim desta década, em pesquisa para o projeto Música do Brasil, que viria a tornar-se uma série de quatro programas de televisão, um livro e uma coleção de quatro CDs, Hermano teve o primeiro contato com o brega que estava sendo produzido na capital paraense.

O brega, se ninguém ainda percebeu, é rock. Digo mais: é o mais amado e duradouro estilo do rock brasileiro. Tudo começou com a jovem guarda, e sua adaptação do rock internacional para o gosto popular nacional (...) Hoje Belém é a capital do novo brega. Centenas de CDs são lançados anualmente, a princípio para um consumo regional, mas que começa a atingir também o público nordestino. Os músicos locais já nem chamam o que fazem de brega, dizem que é "calipso", música mais "sofisticada" (VIANNA, 2000).

A banda Calypso, o maior nome do "novo brega" pós Carlos Santos, iniciou um novo processo de agitação cultural no estado. A novidade agradou às classes de menor poder aquisitivo e tornou-se presença constante nas rádios da cidade. Foi ele o precursor do tecnobrega, estilo fundamental para o crescimento da música local e

para a valorização da cultura do estado. É neste momento, com este estilo musical, independentemente de sua qualidade, bastante questionada por estudiosos mais conservadores, que a nova música paraense ganha força e passa a movimentar não só a cultura como a economia local.

O tecnobrega produziu efeitos de relevância inegável sobre a indústria criativa do Pará. Do ponto de vista mercadológico, adotou-se uma nova estratégia de produção, distribuição e venda de CDs e DVDs - com a multiplicação de estúdios caseiros, a incorporação do comércio informal e da reprodução não autorizada das obras. Em uma perspectiva organizacional, o estilo provocou o rearranjo da posição dos agentes envolvidos e a introdução de novos agentes no circuito musical do brega. O impacto estético musical é patente, com a incorporação de batidas eletrônicas à música romântica e com a criação de novos estilos, como o cybertecnobrega e o melody. Por fim, do ponto de vista sociocultural, o resgate de composições antigas - chamadas de *flashbregas* -, a criação dos bailes da saudade e a incorporação de elementos do carimbó, merengue e outros estilos representa a forte valorização da cultura regional. (LEMOS e CASTRO, 2008 p. 43).

Em 2000, o tecnobrega já era bem sucedido localmente e chamava a atenção de estudiosos, não pela sua qualidade, mas principalmente pelo novo modelo que havia instaurado. Faltava, no entanto, uma retomada da música mais culta do estado a fim de aproximar o povo da história musical do Pará. Foi o ano em que Pio Lobato, na época um estudante universitário, através de Hermano Vianna, teve o primeiro contato com Mestre Vieira, o criador da guitarrada.

A guitarrada sempre foi apreciada culturalmente pela valorização do regional e pelo hibridismo indiscutível entre ritmos tradicionais e ritmos caribenhos, fundamentais na música do Pará. Além disso, seu ritmo dançante alcançava, também, ouvintes “leigos”.

Pio, em 2000, iniciou um estudo sobre o estilo musical e, alguns anos depois, em 2003, idealizou um projeto que retomou o interesse pelo estilo e “reapresentou essa *surf music* amazônica para as novas gerações brasileiras” (VIANNA, 2007). Ao projeto, deu-se o nome de *Mestres da Guitarrada*.

Mestres da Guitarrada uniu os três nomes mais importantes do estilo, Mestre Vieira, Mestre Aldo Sena e Mestre Curica e resultou em um cd homônimo em 2004. Vale dizer que o título de Mestre não advém de formação acadêmica, mas sim do reconhecimento popular. Festejados e reconhecidos nacionalmente, projeto e cd tiveram papel fundamental no renascimento da música local como de qualidade e personalidade. O regionalismo, também, é muito forte neste trabalho, que revisita a mistura entre Pará e Caribe. Quanto ao apreço popular, os Mestres da Guitarrada, como a própria guitarrada, alcançam diferentes classes sócio-econômico-culturais,

ainda que com ressalvas, como explica Luis Felix, integrante do La Pupuña “O povão não ouve normalmente, mas não digo que não gosta, quando ouvem dançam. Hoje ouvem mais o tecnobrega. Mas a guitarrada influencia quase tudo que é produzido no Pará, da MPB e rock local ao próprio tecnobrega e até grupos como o Calypso” (FELIX, 2010).

Independentemente do sucesso, o *Mestres da Guitarrada* é fundamental nesta discussão por haver, como o Calypso, impulsionado a produção cultural paraense, desta vez de um estilo mais “bem visto” dentro e fora do Pará. Outros mestres, como Solano e Laurentino, da gaita, reapareceram para o público com novos projetos que mesclam o tradicionalismo que trazem de suas carreiras com as novidades que Belém vivia e ainda vive. Além disso, em 2006, influenciou diretamente o surgimento do La Pupuña, grupo de guitarrada paraense que une a este ritmo outros como rock, merengue, *surf music*, brega e lambada. O La Pupuña seguiu o sucesso dos Mestres da Guitarrada, bem como vários outros artistas locais.

O ano de 2006 foi o ano em que a música regional paraense deu grandes passos, cresceu, foi valorizada e até tornou-se *hype*. Nos anos seguintes viu-se, mais do que em qualquer outro momento, caírem os muros entre a música dançante e a música de qualidade, e entre o que é exclusivo para as camadas mais populares e o que é exclusividade das pessoas de maior poder aquisitivo. É neste momento que o regionalismo volta a fazer parte das atividades culturais locais, principalmente por ter o reconhecimento e aceitação de grande parte dos jovens.

Inserido nestes acontecimentos, ainda em 2006, nasceu o Terruá Pará, um festival concebido e executado pela Fundação de Telecomunicações do Pará (a TV Cultura local, do mesmo grupo da Rádio Cultura) para celebrar a música paraense nos seus mais diversos estilos. A primeira edição aconteceu em São Paulo e demonstra que neste momento a música “de qualidade” já mostrava todo o seu potencial também fora do estado. Sobre o Terruá Pará, no lançamento do segundo DVD, gravado no auditório Ibirapuera, em junho de 2011, em São Paulo e já contando com o apoio do Governo do Estado do Pará, Ney Messias, jornalista e então Secretário de Estado de Comunicação do Pará escreveu:

Terroir, em seu conceito mais amplo, seria um conjunto de terras sob a ação de uma coletividade social congregada por relações familiares e culturais e por tradições de defesa comum e de solidariedade na exploração de seus produtos. Neste caso, aqui e agora, estamos explorando

sonoridades que são únicas no planeta. Que só existem e só podem ser produzidas neste ambiente de floresta onde aramos nossas ocas. E como o “caboco” da Amazônia sempre gostou de subvertes o francês, terroir, virou terruá. Um terruá do Pará para o mundo. Guitarradas, chamegado, tecnobrega, carimbó e até violão erudito. À primeira vista, parecem ligações desconexas mas na floresta tudo se mistura, tudo se transforma e ganha o refinamento da simplicidade cabocla. Terruá Pará, uma musicalidade única no planeta, que só pode ser feita nesta região e que tem na simplicidade o seu refinamento. (MESSIAS, 2011).

Nas três edições já realizadas em São Paulo, o Terruá Pará levou dezenas de novos e antigos artistas paraenses, como uma forma de “explicar” para o resto do Brasil o que acontece musicalmente na cidade. Em Belém, o evento é mais amplo e costuma agitar a programação cultural local. Em 2013, 72 cantores e bandas foram selecionados para apresentações semanais durante três meses. Deles, 12 foram escolhidos por uma comissão julgadora para estar na edição de São Paulo, realizada no Teatro das Artes do Shopping Eldorado. Dos dois dias de show, mais um DVD será lançado. Resumidamente, o Terruá Pará demonstra o potencial dos artistas e da cultura paraense. É um dos acontecimentos que vieram para contribuir com essa nova fase que a cultura do Pará vive:

O evento vem consagrar a capital paraense como um novo pólo de produção cultural no país. Desabrochando novamente depois de seus dias de glória no final do século dezanove (quando o látex ainda dava as cartas na economia mundial e Belém era um metrôpole imperial, enquanto São Paulo era a décima cidade do Brasil), a cidade vive um feliz cruzamento de boas notícias. Entre sua inclusão no circuito de shows de rock independente à profissionalização da cena, passando por políticas culturais de inclusão, a nutrição de um crescente público local e a revitalização de tradições ancestrais, Belém do Pará surge na pauta cultural brasileira forte o suficiente para cobrar um débito para com a região Norte justamente quando a Amazônia começa a consolidar-se como palco da política internacional – sem conseguir, no entanto, livrar-se da pecha de “*exotique*” que paira sobre as aparelhagens da periferia da cidade e a estética brega, que eleva as cores e exageros do Carnaval a potências impensáveis. Neste sentido, o Terruá é apenas a ponta do iceberg (MATIAS, 2006).

Brevemente, é importante expor a realização de dois projetos musicais que impulsionam a cultura local. São os nacionais Conexão Vivo e Natura Musical. Ambos de empresas privadas, eles mostram que, hoje, acredita-se no poder musical paraense para, também, movimentar a economia.

O Conexão Vivo, que já ocorria em diversas cidades do país, chegou em Belém pela primeira vez em 2010 e desde então realiza edições anuais com artistas nacionais e locais de variados estilos. De Lenine à Gang do Eletro, o festival mostra a pluralidade musical brasileira, que muito tem a ver com a mistura com a qual o Pará sempre conviveu. Já o Natura Musical, trouxe para nomes da música paraense a possibilidade de ter um cd lançado nacionalmente. O projeto seleciona, através de edital, bandas e cantores dos mais diversos estilos. Em 2013, alguns dos paraenses

selecionados foram Felipe Cordeiro, Mestre Solano, Cabloco Muderno, Camila Honda e Sebastião Tapajós, demonstrando toda a diversidade da música do Pará.

De 2006 a 2014, a economia musical em Belém ganhou contornos até então desconhecidos. O formato do comércio do tecnobrega ainda existe - e talvez sempre irá existir, porém o formato tradicional também ganhou força, com uma produção ativa e constante, a aparição de novos artistas, a valorização de antigos músicos e cantores locais e a realização de shows de artistas paraenses com grande frequência.

Em meio à toda a agitação cultural e musical da cidade, chama a atenção o fato de que grande parte da produção local leva no seu trabalho o regionalismo e as antigas tradições. Tudo ainda está muito relacionado ao Caribe. A nova música paraense é a mostra de que os ritmos daquelas ilhas influenciaram, influenciam e, provavelmente, sempre influenciarão os ritmos do Pará.

Capítulo 4

O momento atual da música e da cultura no Pará

A Brea Époque do Pará

Para o entendimento deste capítulo uma introdução breve sobre a *Belle Époque* europeia, bem como a *Belle Époque Brasileira* (ou *Belle Époque Amazônica*) é necessária.

A *Belle Époque* foi um período na história da Europa em que o continente desenvolveu-se em grandes proporções, principalmente no âmbito intelectual e cultural. Esta fase da história ocorreu entre o final do século XIX (1871) e 1914, ano da eclosão da Primeira Guerra Mundial. Nos países europeus, a *Belle Époque* foi uma era de inovação e avanço em diversos setores, o que impulsionou o saber e modificou o modo de pensar e viver o cotidiano.

No Brasil, em período próximo, entres os anos 1879 e 1912, o Ciclo da Borracha movimentou a economia e modificou a cultura e o modo de viver da população. No norte do país, mais especificamente na região amazônica, este período teve importância fundamental, proporcionando o crescimento das capitais da região, principalmente Belém e Manaus.

As duas épocas estão interligadas pela necessidade do continente europeu pela borracha, matéria prima até então exclusiva da Amazônia. Com a grande procura, as cidades nortistas tornaram-se bastante visadas e valorizadas. Belém, por sua posição estratégica - proximidade com a água, era território fundamental para a comercialização do produto látex. Foi neste contexto que a capital paraense recebeu diversos investimentos e pôde modernizar-se.

Belém recebeu investimentos que fortaleceram sua economia e modificaram as atividades locais, também culturalmente. Naquele momento, Belém chegou a ser uma das principais capitais do país, possuindo tecnologias e infraestrutura ainda ausentes no Rio de Janeiro e São Paulo, hoje as duas maiores capitais brasileiras. O sistema de água encanada, por exemplo, chegou à capital paraense antes mesmo de ser implantado na então capital brasileira, o Rio de Janeiro. Culturalmente,

destaca-se o primeiro cinema do país, o Cinema Olympia, localizado na capital do Pará, e o teatro municipal de Belém, o Teatro da Paz, palco de óperas e eventos culturais importantes. Este teatro, inspirado no Teatro Scala, em Milão, demonstrava todo o luxo e poder que Belém vivia na época.

Na primeira década do século XX, portanto, o Brasil era o maior exportador mundial de borracha e a base de todo este comércio estava no norte. Belém usufruiu durante duas décadas disto e, ainda nos tempos atuais, traz em sua cultura, arquitetura e costumes, um pouco daquele período.

Com tudo que acontecia na região, muitos trabalhadores migraram para Belém, interior do Pará e para outras cidades da região amazônica em busca de oportunidade. Até 1910 o lucro era certo e Belém era considerada a cidade mais próspera e de maior potencial no Brasil. Este período ficou conhecido como a *Belle Époque Brasileira*, fazendo referência ao momento vivido na Europa. A capital paraense chegou a ficar conhecida como *Paris n'América*, por conta do luxo que vivia e também por sua arquitetura, bastante inspirada na parisiense.

Após 1910, no entanto, empresários europeus passaram a interagir de forma diferente com este mercado, passando a produzir o látex em larga escala e baixos custos na Ásia. Era o início da *Crise da borracha*. Em 1922, a crise eclodiu e a exportação brasileira diminuiu consideravelmente. Viu-se então a retirada de investimentos nas localidades do norte e o povo que ali estava, locais e migrantes, perderam tudo. Os trabalhadores braçais perderam seu sustento ao mesmo tempo em que os empresários viram seus lucros desaparecerem bruscamente. Foi um momento de queda, em que Belém viveu uma grande crise. O legado da *Belle Époque* deixou, no entanto, uma arquitetura exuberante e uma forte ligação com a cultura europeia.

Resumidamente, foi um período breve, mas ainda assim muito importante na formação cultural e intelectual da capital paraense. O interesse na cultura, iniciado nas óperas do Teatro da Paz, mantiveram-se com bastante força dentre os paraenses, principalmente os localizados na capital.

Com este conhecimento e impulsionado por um texto de João de Jesus Paes Loureiro, o músico paraense Felipe Cordeiro fez, durante palestra dada em nome do

instituto TEDx (TEDxVer-o-Peso, 2013), uma comparação do período da *Belle Époque Amazônica* com o momento atual que Belém do Pará vive. Desta comparação, iniciada por Paes Loureiro, Felipe construiu um pensamento que viria a formar seu conceito de *Brea Époque*.

Eu estava lendo um texto do João de Jesus Paes Loureiro (...) e ele falava que o momento cultural que o Pará vive hoje é tão vigoroso, intenso, forte, potente quanto foi um outro momento da história do Pará, do mundo, mas especialmente aqui do Pará e da Amazônia, que foi a *Belle Époque*. Eu concordo com a comparação, acho até que o que se vive hoje no Pará é até mais intenso e de certo modo mais autêntico do que se viveu naquela época (...) Naquela época a *Belle Époque* se inspirava num modelo francês, num modelo europeu, em geral, de cultura e aquilo se afirmou aqui (...) Uma cultura operística etc. e tal. Eu tenho uma inquietação por ser músico daqui, por estar vendo o que está acontecendo agora aqui no Pará. Muita gente me pergunta assim: está acontecendo uma moda de Pará no Brasil, o que é isso? Vem daonde (sic.)? Isso vem do nada? (...) Agora a gente ouve falar de Pará muito por causa da música, mas na verdade existe em todas as áreas da cultura do Pará. Hoje se vive uma efervescência na moda, na culinária, na música, no teatro, na fotografia. E isso tem a ver com a maneira como o paraense começou a se ver de uns anos para cá. E muita gente quer dar um nome para isso, quer definir, quer dizer o que é isso que a gente está vivendo (CORDEIRO, 2013).

O nome dado pelo músico ao movimento que o Pará vive hoje foi *Brea Époque*, que está relacionado uma gíria do vocabulário local para falar do calor úmido da região (*brea*). “Estar breado significa estar suado, estar húmido. Brear tem a ver com lambuzar, sujar e a gente usa para dizer que a gente está suado” (CORDEIRO, 2013). A fim de explicar este momento e a escolha do nome dado à ela, Felipe justificou:

A *Brea Époque* é o que está acontecendo agora. É esse mundo de confluência que está acontecendo em Belém, no Pará, na Amazônia. De ter uma cultura, por exemplo, do subúrbio, ligada à uma cultura mais tradicional, erudita, com referências que vem, que saem daqui e se conectam com referenciais clássicos (...) Então a *Brea Époque* seria essa imagem deste momento que a gente está vivendo hoje (...) Eu acho que está havendo um processo de afirmação da nossa cultural como nunca esteve, nunca houve (...) E tudo isso tem a ver com uma espécie de estética (...) do calor, que é essa coisa de se apropriar dos elementos daqui, dessa humidade para fazer tudo, para fazer arte, para fazer comida, para se comportar, para pensar, olhar para o mundo (...) A gente está transformando, a gente está renovando. É a *Brea Époque* (CORDEIRO, 2013).

A sua definição do momento atual e o nome dado a ele por Felipe foram aceitos por seus agente e receptores e, resumidamente, explica que, hoje, o Pará retoma suas atividades culturais graças ao impulso da música, mas que se estende às diversas formas de arte. Para este trabalho, aceita-se o termo e utiliza-o para demonstrar e explicar a força que a cultura local do Pará tem hoje e a forma como o estado tem se comportado em relação à ela.

A musicalidade do Pará, em contato constante com outras regiões, inclusive o Caribe, abriu portas para outras ações e para conectar a cultura local a outras,

construindo uma cultura de personalidade plural. Este fenômeno não é exclusivo do Pará, conforme percebido em discurso de Nestor García Canclini:

Hoje todas as culturas são de fronteira. Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento (CANCLINI, 1997, p. 312).

O que torna este fenômeno forte no estado nortista é a maneira intensa como, hoje, seus agentes constroem novas formas de fazer arte, culinária e moda, valorizando os elementos locais e mesclando-os com outros formatos e outras culturas. É o caso da maioria dos músicos e grupos locais: o próprio Felipe Cordeiro, Luê Soares, Lia Sophia, Gaby Amarantos e Gangue do Eletro, que unem os ritmos caribenhos, historicamente ligados ao Pará, às tradições locais e ritmos e instrumentos modernos, como a guitarra, a música eletrônica e o funk. Para além da música, elemento principal deste trabalho, pode-se ressaltar a culinária praticada pelo *chef* Thiago Castanho, reconhecida mundialmente por sua excentricidade amazônica, a moda de André Lima e a fotografia de Miguel Chikaoka.

Todos são agentes deste momento que enaltece a capital do estado e seu interior da maneira mais intensa que já se viu. No entanto, para isso, combinam a cultura local, da capital, do interior e da beira do rio (a cultura ribeirinha) com a cultura de fora. O Pará é, portanto, plural em suas atividades e é muito por conta desta pluralidade que tem, novamente, chamado a atenção do Brasil e do mundo.

Focando na música, percebe-se que os artistas paraenses mais conhecidos e apreciados fora de Belém são aqueles que trazem em seus trabalhos o lado exótico da Amazônia. Se antes imaginava-se que para ser bem sucedido fora do estado um artista teria de abrir mão de suas raízes, hoje usa-se delas para alcançar sucesso. É parte do processo que tem voltado a atenção para o estado e que tende a abrir portas para outros artistas, mesmo que de estilos musicais universais, como *o rock and roll*.

A cultura do Pará vive hoje seu melhor momento, de muita visibilidade e inúmeras oportunidades. Sua valorização, em parte, se dá por esta ser até os dias atuais rica, tradicional e repleta de influências externas que tornam sua música, artes plásticas, fotografia e gastronomia bem aceitas também fora do estado.

Percebeu-se, finalmente, que a cultura do Pará é mais forte quando suas raízes são bem exploradas. É este o ponto fundamental da música caribenha para a música do Pará, já que sem ela, a música produzida pelos artistas locais, hoje de sucesso nacional e internacional, não seria o que é. O carimbó de Pinduca, a guitarrada do La Pupuña, a nova música popular paraense de Felipe Cordeiro e Lia Sophia, o tecnobrega de Gaby Amarantos e da Gang do Eletro, o chamegado de Dona Onete e todos os outros estilos musicais paraenses existem e são possíveis, portanto, devido à proximidade territorial e cultural com as Ilhas Caribenhas.

A *Brea Époque* pode ser definida, então, como uma condição atual rica em movimentos e manifestações artísticas através de artistas de diversas artes. É ela quem vem transformando a capital, o interior e a maneira do paraense agir e viver o seu estado e sua cultura.

Conclusão

A formação musical paraense está intimamente ligada aos ritmos caribenhos, principalmente o merengue. Ao longo dos anos, a influência que estes ritmos exerceram na música e na cultura do Pará causaram o surgimento de uma nova cultura, com uma música bastante particular do estado nortista.

Como nos outros estados, a música no Pará é um reflexo dos hábitos, costumes e da cultura de seu povo. O Caribe, pela sua proximidade física e cultural, é parte desta cultura, porém de uma maneira bastante particular. A cultura caribenha no Pará, obviamente, não é “pura” e sim uma mescla e uma interpretação dos paraenses daquilo que veio da região vizinha.

Esta aproximação, como percebido ao longo da pesquisa para este trabalho, deu-se não só pela proximidade dos dois locais, mas também pela chegada de um meio de comunicação, o rádio. A relação do paraense com o rádio foi, desde o princípio, muito próxima. Por conta de suas dimensões geográficas continentais, o estado do Pará viu no rádio a melhor maneira de conectar capital e interior nas suas diversas formas, desde as pequenas cidades interioranas até as comunidades ribeirinhas, características daquela região.

O rádio também foi fundamental para a formação cultural e, mais especificamente musical, dos paraenses. O que era escutado nos rádios foi assimilado de maneira particular local, o que conferiu à música paraense características únicas. Culturalmente, foram criados hábitos peculiares da maneira como o povo local usufrui do rádio e a naturalidade com a qual recebeu a cultura e a musicalidade caribenha em seu cotidiano.

O desenvolvimento da indústria musical no estado criou maneiras de oferecer e receber música, outro ponto bastante específico do fazer música no Pará. A indústria criada pelo tecnobrega, como percebe-se ao longo do trabalho, impulsionou um retorno da vida artística local. É um aspecto peculiar e importante para entender a música paraense e como os locais lidam com este mercado. Foi um impulso que alavancou a produção local e tornou seu desenvolvimento fora das fronteiras do estado possível.

A música ganhou a atenção de quem estava de fora para o que estava sendo produzido nesta região do norte do país e, graças à ela, impulsionou outras artes e outras áreas do Pará, modificando não só a maneira como pessoas de outros estados o enxergam, como a forma com que os próprios paraenses entendem sua cultura, uma vez que cada vez mais sentem-se orgulhosos de sua história e traduzem isso em produções que zelam pela tradição.

Conclui-se, ao fim da pesquisa, que, mais recentemente, a cultura paraense pôde mostrar seu potencial, através de artistas e profissionais capazes e graças à maneira pela qual eles optaram mostrar sua cultura e sua maneira de viver e pensar sem receios e com todas as suas peculiaridades e excentrismos. Percebe-se, ainda, que o Caribe é ponto fundamental desta restauração da tradição paraense uma vez que sua música e alguns de seus hábitos são parte, também, da cultura do estado do Pará.

O Pará vive um momento de renascimento no contexto nacional e gera uma excitação mundial por descobrir o novo. Trata-se, no entanto, de um processo que teve início recentemente. Apesar dos esforços públicos e privados, ainda faltam recursos e incentivos à produção local do estado. Ainda assim, já é evidente que as possibilidades futuras de um negócio lucrativo e que valorize a cultura local são reais e prósperas.

Os paraenses conhecem o potencial de sua cultura e aprenderam a utilizarem-se dela para movimentar as artes, bem como outras áreas de atuação profissional. Conclui-se, para finalizar, que, merecidamente, foi dada uma chance aos paraenses para que possam mostrar sua capacidade de produzir cultura. Esta chance, de outro ponto de vista, foi dada pelos paraenses para que o resto do Brasil e do mundo tenha acesso ao contexto plural das influências, hábitos, ritmos, sabores e cores do Pará.

Referências bibliográficas

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade* – Campinas: Papyrus, 1994.

_____; BALDAN, Ernesto. *Música do Brasil*. São Paulo: Editora Abril, 2000.

CANCLINI, Nestor García et ali. *Mapas nocturnos: diálogos com la obra de Jesús Martín-Barbero*. Santafé de Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad Central. Departamento de Investigaciones, 1998.

CANCLINI, Néstor García; *Culturas híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

COSTA, Luciana. *O Pará nas ondas do rádio*. Belém: UFPA – PA, 2011.

COSTA, Luciana et alli. *70 anos do rádio em Belém*. Relatório de pesquisa do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Pará. Belém: UFPA, 2000.

CASTRO, Oona, LEMOS, Ronaldo. *Tecnobrega: O Pará reinventando o negócio da música*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

FARIAS, Bernardo. *O merengue na formação da música popular de Belém do Pará: Reflexão sobre as conexões Amazônia-Caribe*. Revista Brasileira do Caribe, São Luís, Vol. XI, nº 22, Jan-Jun 2011, p. 227 – 265.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Notas de prensa (1961 – 1964)*. Barcelona: Mandadori, 1999.

GONÇALVES, Fátima, VIEIRA, Ruth. *Ligo o rádio para sonhar*. Belém: Coordenadoria da Prefeitura de Belém, 2003.

JACKSON, Joe. *O Ladrão do fim do mundo*. Tradução de Saulo Adriano. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

LOUREIRO, Violeta Refkalefsky, LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Inventário cultural e turístico do Médio Amazonas Paraense*. Belém: IDESP: SECULT, 1987.

MESSIAS, Ney. *Terruá Pará*. Belém: Fundação Paraense de Radiodifusão, 2011.

MONTEIRO, Keila Michelle. *Peixe Vivo: um processo de criação musical na Amazônia*. In: I SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2010, Rio de Janeiro.

VALENTE, Manoel. *Tambores – Ritmos e rituais da Amazônia Tocantina*. Belém: 2010.

Documentos eletrônicos

AMARAL, Paulo Murilo. *Tradição e modernidade no carimbó urbano de Belém*. Belém, PA. Disponível em:

<http://www.bregapop.com/tradicao-e-modernidade-no-carimbo-urbano-de-belem>.

Acesso em: 18 out. 2013.

ARAÚJO, Anderson. *Cupijó, mestre da música e do silêncio*. O Liberal, 26 de setembro, 2012. Disponível em:

<http://bebadogonzo.blogspot.com.br/2012/09/cupijo-mestre-da-musica-e-do-silencio.html>.

Acesso em: 08 abril 2014.

BURNETT, Henry. *Viva o Tecnobrega*. Overmundo, Abril, 2006. Disponível em:

<http://www.overmundo.com.br/overblog/viva-o-tecnobrega>. Acesso em: 22 abril

2014.

COSTA, Luciana Miranda. *O rádio em Belém a caminho do novo século*. Disponível em:

<http://www.ufpa.br/decom/luciana.pdf>. Acesso em: 21 abril 2014.

FARIAS, Bernardo. *Música caribenha e sua influência no norte brasileiro*. Disponível em:

<http://www.eca.usp.br/nucleos/njr/>. Acesso em: 9 abril 2014.

MATIAS, Alexandre. *Pós-Calypso Now*. Maio, 2006. Blog Trabalho Sujo. Disponível em:

<http://www.oesquema.com.br/trabalhosujo/tag/terrua-para-2006>. Acesso em: 20 abril

2014.

VIANNA, Hermano. *Tecnoguitarradas do Pio*. Overmundo, julho, 2007. Disponível em:

<http://www.overmundo.com.br/overblog/tecnoguitarradas-do-pio>. Acesso em: 25 abril

2014.

_____; *João Gonsalves luta pelo reconhecimento da lambada*. Diário do Pará, Belém, PA, 6 abril, 2011. Disponível em:

<http://diariodopara.diarioonline.com.br/N-130510-JOAO+GONSALVES+LUTA+PELO+RECONHECIMENTO+DA+LAMBADA.html>.

Acesso em: 12 abril 2014.

_____; *La Pupuña e sua mistura de guitarras e lambada*. Fevereiro, 2010.

Disponível em:

<http://www.nemo.com.br/elcabong/2010/02/la-pupuna-e-sua-mistura-de-lambada/>.

Acesso em: 12 abril 2014.

Vídeos

MÚSICA PARAENSE. Sons do Pará. Belém: TV Liberal, 1 e 8 de dezembro de 2013. Programa de TV.

MÚSICA DO PARÁ. Brasil Adentro. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 10, 17, 24 e 31 de janeiro e 7 de fevereiro de 2013. Programa de TV.

MÚSICA PARAENSE. Ritmos do Pará; Rio de Janeiro: Canal BIS / Multishow, 25 de janeiro de 2013. Programa de TV.

A MÚSICA DO PARÁ. Sarau Itinerante. Rio de Janeiro: Globo News, 14 de junho de 2013. Programa de TV.