

DA SACRAMENTA PARA O BRASIL: O bairro, como o lugar da experiência artístico-musical e cultural de Walter Freitas, em Belém, Pará.¹

Marlize Borges de Lima²
Faculdade Cásper Líbero - SP

Resumo

Sacramenta: o bairro onde iniciaram os processos de criação e mediação em arte e comunicação, que estão no trabalho artístico-cultural de Walter Freitas - escritor, dramaturgo, músico e compositor paraense. Neste artigo, percebe-se a presença do merengue, do bolero, da lambada, do calypso e das guitarradas, como ritmos marcantes e influenciadores na obra musical deste autor, onde os sentidos concretos são perpassados por sonoridades e experimentações fonéticas e por um trabalho primoroso de conexão linguística, em relação à sonoridade musical. Comparecem aqui, nos territórios da comunicação e da cultura e sobre noções de mestiçagem e cultura popular, as teorias de Jesus Martin Barbero, Serge Gruzinski e Boaventura de Souza Santos e outros autores, que pensam o Brasil e a América Latina como lugares de 'multiconfluências' de elementos diversos.

Palavras-chave : Sacramenta. Comunicação. Multiconfluências.

O bairro, como o lugar que acolhe a proliferação das diferenças!

Walter Freitas nasceu e foi criado no bairro da sacramenta, periferia de Belém do Pará, em 11 de setembro de 1953. Como era garoto vindo de uma família de baixa renda, viveu a sua infância e adolescência longe do centro, participando (na maior parte do tempo) somente dos movimentos artísticos e culturais que aconteciam neste bairro periférico, onde morava. Ou seja, Freitas aprendeu e apreendeu todas as manifestações da arte e da cultura popular que estavam no seu entorno. Como sabiamente falou Jesus Martin Barbero (2002), trata-se de um espaço social que melhor expressa o sentido da dinâmica do popular e dos movimentos urbanos, enquanto território de exibição de resistência e de criatividade cultural. “O bairro, como um novo lugar de luta pela identidade dos grupos populares”

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Pós-doc em Comunicação, na Faculdade Cásper Líbero – SP – E-mail: marlise_b@yahoo.com.br;

(BARBERO, 2002, p. 112). Para este autor, o bairro configura-se como um lugar esteticamente interessante, que acolhe a proliferação das diferenças. No entanto, ele diz:

Mas coerente com uma sociedade em que a separação entre o trabalho e a vida opera numa desvalorização do segundo, a maioria dos estudos sobre a vida no bairro o reduzem a espaço da reprodução, do familiar e do doméstico, negando-se, assim, a vez do bairro como espaço de reconhecimento e construção de identidades sociais (BARBERO, 2002, p. 143).

Decerto, neste período (entre as décadas de 60 e 70) o que acontecia nas periferias de Belém não era o mesmo que acontecia no centro. Essa coisa de “A periferia está no centro, está em todo lugar”, é coisa recente. Este é um dado (no Pará), que se refere ao final dos anos 90 e início de 2000. Na virada do século XX ao XXI, portanto! Mas em 1960, a cidade de Belém apresentava uma forte tendência de verticalização dos espaços urbanos, onde era evidente uma espécie de “luta” entre centro e periferia, homogeneidade e diversidade. É fato que algumas regiões da América Latina (e a Amazônia está incluída), transformaram-se nesses lugares de luta entre o centro e a periferia, onde o urbano tendeu sempre a reproduzir um ideal não miscigenante. De um lado, uma tendência periférica ao movimento à inclusão das diversidades. De outro, uma tendência à formação de núcleos de centralidade. Projetos arquitetônicos, como edifícios e condomínios fechados foram construídos e afastados dessas regiões que produzem inúmeras riquezas culturais, isolando assim, as regiões de inter-vizinhança.

Com seus dois milhões de habitantes, Belém é uma mistura de cidade colonial construída no século XVIII por um arquiteto italiano, de Paris da *belle époque* e de modernidade caótica cercada de favelas. Os palacetes neoclássicos do bolonhês Landi, as casas em ruínas do início do século XX, os prédios de classe média e os bairros de tábuas curvadas sobre os esgotos ao ar livre compõem um conjunto tão inclassificável quanto heterogêneo. (GRUZINSKI, 2001, p. 25).

A cidade de Belém do Pará, afirmam os mais antigos, sempre foi um “entreposto”. Não é à toa que foi denominada de “O Portal da Amazônia”. Um portal, por onde tudo passa. Ou não! Neste caso, não se sabe se a alcunha pode ser vista como um elogio, ou, ao contrário, como uma crítica negativa, como um defeito. Sim, pois a cidade “retém” tudo o que chega. Funciona como um filtro, de coisas boas e ruins. Não seria assim, por conta de ter sido fundada, no século XVII, como uma cidade-fortaleza? Pois, segundo Daou (2000, p. 25), foi uma das iniciativas do império português que visava a defesa da região setentrional da colônia, objeto de sucessivas disputas entre franceses, holandeses e espanhóis:

O fato de Belém ter se tornado a capital é expressivo da eficácia pretendida em relação aos controles do território amazônico e do lugar que o aspecto urbano

assumia no projeto pombalino. Muitos dos técnicos permaneceram no Pará e estabeleceram descendência, ampliando as bases da elite paraense. A cidade ganhou novos contornos e foi objeto de investimentos para a regularização dos espaços públicos e a implantação de espaços e instituições sinalizadoras do poder, refazendo-se, na capital do Grão-Pará, o urbanismo monumental da capital do reino. (DAOU, 2000, p. 26).

Pode-se dizer que, todo tipo de influência (externa), para atravessar (via rodovias ou navegações) e entrar nas regiões mais distantes da Amazônia passam, antes, por Belém do Pará. Belém, de certa forma, trava essa chegada! É como se ela fosse um “anteparo”. Decerto, este fato diz respeito, também, a todo tipo de arte e manifestações culturais, populares ou eruditas.

Quando se fala em Cultura Popular nas periferias de Belém, nessa época, surge, logo de cara, um elemento pontual: o terreiro. Ou, explicando melhor: os terreiros, onde eram realizadas as festas da cultura popular, nos bairros periféricos da cidade. Na década de 60, Belém era como uma grande cidade do interior, onde as pessoas conversavam em suas “cadeiras na calçada” e as ruas eram, ainda, de terra (antes de chegar o asfalto), o que possibilitava a organização dos terreiros, onde aconteciam as festas e todo tipo de manifestação popular, folclórica e tradicional. Vale lembrar que, historicamente, a periferia sempre abraçou essa coisa do ritmo dançante, alegre, da festa! Basta lembrar que Mikhail Bakhtin (2008), ao falar do riso e ao colocar o problema da cultura cômica na época medieval e renascentista, em “*A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*”, enfatiza o quanto a alegria pertencia, já neste período da história, ao conjunto do povo. “O princípio material e corporal é o princípio da festa, do banquete, da alegria, da “festança”. (BAKHTIN, 2008, p. 17). E é exatamente este tipo especial de comunicação, que para Bakhtin (2008, p.14), trata-se de “um contato familiar sem restrições, entre indivíduos que nenhuma distância separa mais”, que se revelava nas festas da cultura popular, nos bairros de periferia em Belém (entre eles a Sacramento, onde viveu o nosso autor), nestas décadas citadas.

Os terreiros, em Belém, eram espaços em que as ruas eram fechadas (pela comunidade) com toras de açazeiros e enfeitadas com bandeirinhas de papel. Havia também um espaço para a dança, chamado de “curral”, nome este, que se originou devido ser o local onde costumava acontecer os ensaios de Boi-bumbá. Além dos ensaios e apresentações do Boi-bumbá, os terreiros serviam para todos os tipos de festas e celebrações, incluindo as quermesses das igrejas, leilões de animais e a quadra junina (festas dos santos populares da igreja católica), onde se apresentavam as quadrilhas e os

grupos de Carimbó, Boi-bumbá, Lundú, Siriá e outras danças folclóricas da região amazônica. As festas, que com sua repetição, ou melhor, com seu retorno, “balizam a temporalidade social nas culturas populares”, como bem afirmou Jesus Martin Barbero (2009), em seu livro “*Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia*”. Para Martin Barbero (2009), a festa servia (e ainda serve) para renovar o sentido do cotidiano de uma determinada comunidade, ou de uma coletividade.

E isso é realizado pela festa, que proporciona à coletividade tempos periódicos para descarregar as tensões, para desafogar o capital de angústia acumulado e, através de rituais econômicos, assegurar a fertilidade dos campos e dos animais. O tempo balizado pelas festas, o tempo dos ciclos, é por outra parte o tempo vivido não só pela coletividade e sua memória recorrente, mas também pelos indivíduos enquanto “tempo de vida” balizado pelos ritos de iniciação e das idades. (BARBERO, 2009, p. 136).

Nas festas, eram contratados os “bocas de ferro”,³ para fazer a sonorização. Com formato de cornetas, os “bocas de ferro” eram os “sonoros”, uma espécie de “primórdios das aparelhagens”. Estas, repletas de luzes e efeitos pirotécnicos, que hoje representam a atração principal das festas onde imperam o ritmo *brega* e suas ramificações: o *tecn melody* e o *tecnobrega*. Assim como as aparelhagens, os *bocas de ferro* tinham um DJ, que selecionava o repertório musical que tocava nas festas. Com o tempo, estes *bocas de ferro* foram evoluindo para autofalantes, espécies de caixas sonoras, fincadas no alto dos postes de rua; e, a partir daí, a programação não era mais só musical. Começa a entrar a propaganda, com anúncios de comerciantes locais e seus produtos para venda. Mas todo tipo de anúncio era veiculado, não somente os pagos. Desde então, os antigos *bocas de ferro* se transformaram, quase que em rádios comunitárias, com a programação voltada para músicas nacionais e internacionais, serviços e propagandas comerciais e/ou institucionais.

Mas, que tipo de música era tocada nas festas dos bairros de periferia de Belém, nos *bocas de ferro*? Quais eram os gêneros mais ouvidos naquela época? Na verdade, os *bocas de ferro* não eram uma via de acesso para o artista local. Neste período, quem produzia música na periferia (cantores, instrumentistas e compositores), não tinha como divulgar a sua produção. Se não tocava nos *bocas de ferro*, como iria tocar, então, nas rádios locais, que apenas reproduziam a programação vinda de fora, de outros lugares do país e do mundo? O artista paraense, portanto, não tinha vez. Não existia na mídia. Suas produções

³ As “bocas-de-ferro” seriam as formas anteriores das modernas aparelhagens sonoras dos dias atuais. Eram pequenos aparelhos de som usados para animar eventos festivos de porte menor que as festas de hoje. Atualmente as “aparelhagens” são equipamentos de som de grande porte, apresenta grandes caixas de som de até 3 metros de altura, cabine de controle de som onde os DJs controlam o ambiente festivo e uma série de recursos tecnológicos como computadores, modernos efeitos de luz e som, etc. (COSTA, 2011, p. 02).

eram restritas a um pequeno grupo de familiares e amigos, da comunidade do bairro, onde este vivia. Comparece aqui, novamente, segundo Martin Barbero (1997), o bairro como um mediador, entre o universo privado da casa e o mundo público da cidade. “Um espaço que se estrutura com base em certos tipos específicos de sociabilidade e, em última análise, de comunicação: entre parentes e entre vizinhos”. (BARBERO, 1997, p. 274).

Em contrapartida, quem eram os artistas que ficaram conhecidos na periferia de Belém e todo o estado do Pará, influenciando, inclusive, a produção musical local? Walter Freitas lembra dos “merengueiros”. Entre eles, cita Luis Calaf, natural da República Dominicana. Segundo Freitas, em conversa com esta autora (junho de 2012), o *merengue* era o ritmo mais tocado no bairro da sacramenta, onde ele nasceu e se criou. Para ele, o merengue era uma coisa de periferia, e, portanto, não ia para os bailes elitistas de salão. Assim como os outros ritmos que tocavam, também, nos *bocas de ferro* (provavelmente de procedência das Guianas e do Caribe), como a *salsa* e o *zouk*, o *merengue* era uma apropriação vinda de fora do Brasil, que a periferia do Pará gostou, aprovou e pegou para si, para ouvir, curtir e dançar!

A dança do *Merengue* em Belém, singulariza-se de forma muito interessante. Uma informação quase unânime foi a de que o estilo de dança do *Merengue* praticado em Belém é diferente do estilo *dominicano*, ou de qualquer outro. No Pará, segundo os relatos, dança-se *Merengue* de forma muito própria. Mediante a ação dos famosos dançarinos de *Merengue*, a criatividade popular encontrava nas gafieiras um ambiente cultural bastante fértil. Aqui, a figura de relevo é a do “merengueiro”, indivíduo que se paramentava com grande esmero para chamar a atenção e mostrar seu talento como dançarino nas festas. Sapato bico fino, salto carrapeta de duas cores, calça de linho branco e camisa de manga comprida compunham a indumentária padrão desse personagem marcante nas festas de gafieira em Belém. (*Revista Brasileira do Caribe*, Vol. XI, nº22, Jan-Jun 2011, p. 241).

Outro ritmo citado por Walter Freitas, muito divulgado nas rádios e também bastante ouvido na periferia de Belém, mas que também não era produto nacional, foi o “bolero”. O *bolero*, por sua vez, foi muito mais apropriado no eixo Rio de Janeiro/São Paulo e tinha uma produção profissional, com diversos discos gravados por cantores famosos dentro e fora do Brasil. Entre estes, Freitas lembra de Bienvenido Granda, cujo apelido era “o bigode que canta”. Este cantor fez diversas apresentações ao vivo, em teatros de Belém do Pará e ainda em programas de auditório, promovidos pela Rádio Marajoara, emissora local, que, na época, pertencia aos Diários Associados, empresas de Comunicação de Assis Chateaubriand. Por ter mais penetração nas rádios nacionais, Freitas enfatiza que o bolero, ao contrário do merengue, este, sim, ia para as festas da elite paraense, nos grandes bailes de salão da época, nas décadas de 60 e 70, durante a sua infância e adolescência.

Vimos então que estes dois ritmos musicais, o *merengue* e o *bolero*, influenciaram sobremaneira a produção artística, musical, de Belém do Pará. Mais especificamente, aquelas produções que nasceram e se desenvolveram na periferia da cidade. Conversando com Walter Freitas sobre este aspecto influenciador, na música, ele lembra que, nesta época, todos achavam que o *merengue* e os outros ritmos de “levadas latinas”, digamos assim, vinham das Guianas⁴. Mas haviam aqueles que apostavam que estes ritmos dançantes, frenéticos e sincopados, vinham, na verdade, da região do Caribe. Isto porque, quando se fala em *salsa*, *zouk*, lembra-se, de imediato, do Caribe, uma vez que são ritmos fortes e presentes, de fato, nesta região. E há, ainda, aqueles que explicam que tais ritmos são resultados de processos de transmissão musical que começam no Caribe, passam pelas Guianas e chegam no Brasil, com entrada pela região amazônica, que está localizada (no mapa geográfico) ao norte do país. FARIAS (2011, p. 232), enfatiza que a entrada da música “afro-latino-caribenha” em Belém acontece por intermédio de espaços de passagem, de trânsito (*não-lugares*), que são vividos por agentes transnacionais como marinheiros, estivadores, prostitutas, músicos, viajantes etc.

Quando García Marquez diz que o Caribe se estende até “el sul, hasta Brasil”, ele coloca a região Norte em uma posição crucial. Neste momento, ao termos uma noção desterritorializada da cultura caribenha, que não corresponde aos limites da divisão política, vislumbra-se uma compreensão mais acurada da conexão cultural Amazônia-Caribe. Na virada do século XIX para o século XX, Belém já possuía uma posição geográfica estratégica de grande importância do ponto de vista econômico. Muitas companhias de navegação internacionais que cruzavam oceanos transportando mercadorias encontravam Belém no caminho destas rotas transatlânticas. (*Revista Brasileira do Caribe*, Vol. XI, nº22, Jan-Jun 2011, p. 229).

Guianas ou Caribe, ou até mesmo outros lugares mais distantes, como Cuba, por exemplo (se pensarmos melhor, vamos lembrar dos ritmos latinos que fazem parte da cultura musical cubana: *mambo*, *chá, chá, chá, habanera* e outros), o fato é que estes ritmos musicais se desdobraram em outros ritmos (ou outras levadas rítmicas) ao chegarem na Amazônia, Brasil. Precisamente, no estado do Pará.

É bastante claro, isso! Não se pode esquecer que a América Latina foi colonizada pela Península Ibérica, onde havia uma enorme mestiçagem; uma mestiçagem facilitada pelo processo de arabização, que foi levada a cabo pelo conquistador árabe. Nisso, as primeiras cidades e vilas da América Latina, que surgiram como resposta à essa mescla,

⁴ Era um tempo em que a região ao norte da América do Sul era formada pelas 3 Guianas: a Francesa, a Inglesa e a Holandesa. Anos depois, a Guiana Holandesa tornou-se independente e mudou o nome para Suriname; a inglesa também ficou independente e o nome ficou apenas Guiana; Somente a Guiana Francesa não se tornou independente e continua sendo uma colônia da França.

fizeram regiões de inter-vizinhança e de multiconfluências de ritmos e vozes. A música cubana, o *samba*, o *tango*, a *rumba* e muitos outros, nasceram, portanto, desta profusão de inter-vizinhanças mestiças. Sobre o conceito de “mestiçagem”, Boaventura de Souza Santos (2008) o classifica em dois tipos: um que resulta em sobre-exposição e outro que resulta em sub-exposição:

A sobre-exposição é característica da manipulação das identidades étnicas, sexuais, raciais, regionais nas indústrias culturais e na sociedade de consumo, em geral, onde gêneros musicais, hábitos alimentares, representações corporais, paisagens, vestuário, etc., são seletivamente recodificados e combinados na produção de novos produtos e serviços tão ancestrais ou genuínos quanto a última moda. (...) A mestiçagem resultante da sub-exposição diz respeito a constelações de raízes e de opções que se concentram em reproduções exemplares e idealmente singulares, onde as opções se intensificam a tal ponto que se transformam em raízes” (SANTOS, 2008, p. 70).

Fala-se que a *lambada* é resultado da mistura de todos estes ritmos e mais o *carimbó*, que na década de 70 sai do estilo essencialmente regional, acústico (pau e corda, como é chamado no Pará), para ser executado com o uso de instrumentos elétricos: guitarra, contrabaixo, teclado e bateria eletrônica. Mas Walter Freitas acredita que o ritmo “*lambada*”, seja um filho primogênito do *merengue*. Ele, que escutou e vivenciou o *merengue* durante anos, explica que sua levada é mais lenta na marcação, mais dividida melodicamente e ritmicamente, e que a *lambada* (que diz ter mais do *merengue* do que da *salsa*, por exemplo), ficou mais acelerada. Ou seja, seria a *lambada* um *merengue carimbolado*? Ou um *carimbó merengado*, com uma levada mais rápida, porém, mais sincopada? Segundo Guerreiro do Amaral (2009):

Após 1980, ascenderam nas festas tipos musicais mais dançantes, impregnados de regionalismos e também de outras influências nacionais e/ou estrangeiras: é o caso da *lambada*, uma música local *folk*, dançante, mista, investida de pulso veloz, de elementos musicais do *carimbó*, do *maxixe*, do *forró*, do *merengue* dominicano e da *plena* porto-riquenha, e ainda ligada a danças sensuais latinas globalizadas, como a *cúmbia* e a *salsa*. (GUERREIRO DO AMARAL, 2009, p. 55).

Depois da *lambada*, outras ramificações rítmicas surgiram, no (e do) contexto musical paraense e amazônico. Estamos falando do “Calypso” e das “Guitarradas”, dois movimentos musicais bastante divulgados, não só na mídia local, como também nacional. Hoje, as “Guitarradas” e o “Calypso” fazem parte das pautas para divulgação nas principais mídias impressas (jornais e revistas), sonoras (rádios), audiovisuais (televisão e cinema) e também nas mídias digitais (web, web rádio, web TV, jornais e revistas online, redes sociais, sites e blogs interativos). Guerreiro do Amaral (2009), fala do modelo meta-midiático experimentado pelo “Calypso”:

Joelma e Chimbinha optaram, em última instância, por outros mecanismos de produção, circulação e consumo musicais que não os alternativos ou os meta-midiáticos, incluindo a inserção da *banda Calypso* em diferentes mercados nacionais via programas de televisão e divulgação em revistas de grande circulação na área da música, além de parcerias profícuas, com “gravadoras, selos e distribuidores de toda sorte”. (GUERREIRO DO AMARAL, 2009, p. 57).

Contudo, seriam o “Calypso” e as “Guitarradas”, ritmos musicais paraenses e amazônicos, de fato? Bem, vamos aos esclarecimentos importantes! Para começar, *calipso* (com i), segundo estudos e levantamentos bibliográficos, também era e é, um ritmo proveniente da região do Caribe, nascido e desenvolvido nas cidades de Trinidad e Tobago. Calypso (com y), hoje, conhecido ícone da música nacional, é somente uma banda, um grupo musical que se destacou midiaticamente, carregando consigo uma imagem de produção musical criada no Pará.

Segundo consenso entre compositores e cantores locais *brega*, uma relevante e corrente estratégia propagandística desta banda consiste em ela se apresentar para diferentes públicos e corporações empresariais ligadas à corporação musical como sendo de *calypso* e não de *brega*. Assim, sendo, em vez de ser rotulada como uma banda que toca música “degradada” ou de “mau gosto” estético, revela-se como depositária de tradições meritórias dentro da formação musical regional, e ao mesmo tempo, também de um internacionalismo cosmopolita refletido inclusive na grafia do gênero, que no Pará passou a ser escrito *calypso*, com a letra *ípsilon*, ao invés de com a letra *i*. (GUERREIRO DO AMARAL, 2009, p. 56).

E as Guitarradas? O que seria, afinal, “Guitarradas”? Segundo o nosso autor e artista Walter Freitas, nada mais é, do que uma tentativa de *antropofagização* de elementos externos, rítmicos, musicais, que se juntaram com outros elementos amazônicos, também musicais, e começaram a ser tocados com o “instrumento” guitarra. Para Freitas, é (para os músicos paraenses) apenas e tão somente uma oportunidade de tocar o *carimbó*, o *lundú*, o *merengue*, a *salsa* e outros ritmos latinos, na guitarra. Simplesmente isso! Deve-se lembrar que a guitarra, quando entrou com força no cenário musical, através dos festivais de música dos anos 60, no Brasil, chegou na Amazônia, também, como um instrumento emblemático. Para os músicos do Pará, era um enigma, mas muitos queriam tocar a guitarra. Mas, o que tocar? Rock’n Roll? Talvez! Jazz ou Blues? Quem sabe! Entretanto, como artistas orgulhosos de suas raízes étnicas e culturais, resolveram experimentar este repertório regional na guitarra, surgindo, assim, as “Guitarradas”.

Volta-se a insistir que não se pode esquecer que na América Latina (e, como não poderia deixar de ser, na Amazônia, também), tudo veio de outro lugar. Somos um produto de múltiplas confluências, o que impede essa visão retroativa na busca de uma origem autoral, que seria o princípio de tudo. Por isso, as teorias ontológicas não cabem na

América Latina. As noções de unidade, identidade e essência, que pertencem à categoria do “ser”, não podem ser pensadas neste continente. Aqui, o que cabe é o “não ser”, ou seja, a matéria, a existência, a diversidade e a mescla. Por isso, pegar elementos vindos de outros lugares, misturar com elementos tupis e transformar em outra coisa, embora seja tarefa de grande complexidade, passou a ser comum para o povo brasileiro. E, claro, para o povo amazônico! Amálio Pinheiro (2008) defende que toda essa contribuição mestiça só se resolve em termos de linguagens. Para ele, a única maneira de isso ser colocado à prova, é através de procedimentos de construção, que se realizam nas várias linguagens que compõem a cultura:

A cultura só existe através de textos, de linguagens, não somente a linguagem verbal, mas através de linguagens múltiplas, em que o brasileiro não é senão a assimilação antropofágica de tudo que veio para cá. Neste sentido, é que esta ação construtiva indígena é extremamente importante, porque ela nos forneceu uma capacidade de incorporação do outro, criando um novo tecido. (PINHEIRO, *Jornal O Povo*, 10/05/2008).

Há quem discorde dessa conceituação que faz Walter Freitas, sobre as guitarradas, é claro! Existem determinados grupos de artistas, no Pará e na Amazônia, que querem e procuram sempre atribuir criações, invenções e ideias novas e originais (segundo eles) ao povo paraense, numa tentativa de unificação e defesa do que chamam de “cultura paraense e amazônica”, ou, “identidade amazônica”. Parece que estamos aqui, diante de uma velha tendência, de um modo de pensar que se organiza a partir de dicotomias, tais como: identidade x não-identidade, unidade x diversidade e outros. Não percebem estes grupos, que este pensamento dicotômico insiste numa concepção de mundo enquanto sistema fechado, sem a dimensão das trocas de energias e, por conseguinte, poucas transformações nas relações sujeito e sujeito, sujeito e meio, sujeito e cultura e contexto. Um sistema que somente alimenta a relação unilateral e a passividade; que permite ao sujeito movimentos mínimos e inconscientes, frutos de uma educação fundamentada em verdades teóricas, disciplinas fragmentadas, processos estanques e comportamentos esperados.

No Brasil e, por conseguinte, na Amazônia, a grande tendência do discurso sobre os elementos indígenas e africanos, é afirmar que eles ainda se mantêm “puros”, conservam uma “essência”, apesar de terem sido “manuseados”, “destruídos”; enfim, apesar de todas as transformações ocorridas. Trata-se, portanto, de um grande problema, que é a tentativa de isolar o que se manteve, ao invés de tentar perceber a intercomunicação que foi realizada: a nova tradução! É interessante observar no Brasil e em outros países da América Latina, mestiços de negros, de índios e de ibéricos, falar de sua “verdadeira

identidade”, que seria branca, européia, indígena, negra! Parece um conceito platônico de identidade⁵, que, na verdade, é um conceito tão pouco latino-americano e mesmo assim tão utilizado na América Latina. Não se pode, por exemplo, falar em identidade cultural no Brasil, atribuindo um “*ser*” ao negro e ao índio, e excluir toda a história das ramificações africanizantes e indígenas! Porque a identidade reduz a variedade ao *uno*, mas o *homo sapiens* tem a tendência a acreditar nesta redução. Não percebe e não analisa a variedade e passa a acreditar em algo ontológico, na ideia de “*ser*”. Boaventura de Sousa Santos (2008) fala sobre isso:

A construção social da identidade e da transformação na modernidade ocidental é baseada numa equação entre raízes e opções. Esta equação confere ao pensamento moderno um caráter dual: de um lado, pensamento de raízes, do outro, pensamento de opções. O pensamento de raízes é o pensamento de tudo aquilo que é profundo, permanente, único e singular, tudo aquilo que dá segurança e consistência; o pensamento das opções é o pensamento de tudo aquilo que é variável, efêmero, substituível, possível e indeterminado a partir das raízes. (SANTOS, 2008, p. 54).

A verdade é que nós, da América Latina, somos uma mescla de várias coisas. Não se pode eliminar essas variações. Ao fazer isso, corre-se o risco de se manter “plano”, já que são as variações que geram uma intercomunicação com a diversidade, que afrouxa as tendências da dominação a partir do *uno*. A mestiçagem, ao contrário, “retalha” as identidades e provoca uma crise relacional, uma tendência a se buscar as relações a partir das diferenças.

Outro ritmo musical dançante, totalmente midiático e atribuído à Amazônia, é o *Brega*. Sabe-se que o *brega* teve o seu início, também, na periferia de Belém, e foi, rapidamente, escoado para outras pequenas cidades do interior do Pará. E hoje, já faz parte do cenário musical brasileiro, com ídolos que representam a chamada “cultura paraense e amazônica”. Mas, seria o *brega* (e seus desdobramentos: *Tecnomelody* e *Tecnobrega*) um ritmo nascido, realmente no Pará? Não estaria ele, assim como os outros, nesta levada de influências externas? Teria ele vindo, também, dos ritmos caribenhos e das Guianas? Para Walter Freitas, que está iniciando uma pesquisa sobre o ritmo, há um “dedinho” do *bolero*, na raiz do *brega*. Mas acredita que deve haver, sim, influências de todos esses ritmos “outros”, que aqui foram citados. Para ele, existem duas explicações, diferentes, quanto ao fenômeno “Brega”.⁶ Uma, é o conceito de *brega*, enquanto palavra, usada anteriormente para

⁵ Jesus Martin Barbero (1997, p. 260), diz que o debate sobre a identidade continua em aberto na América Latina. As posições – misturados os seus significantes, mas entrincheiradas nos significados – já não tem a virulência dos anos 20-40, mas continuam alimentando a razão dualista com que se costuma pensar os processos sociais.

⁶ O estigma de “mau gosto” estético relacionado ao *brega* em nível nacional e, conseqüentemente, ao *tecnobrega* e outros congêneres locais, situa a pesquisa em um pressuposto de tempo-espaco: de que tanto o *tecnobrega* quanto quaisquer sonoridades consideradas *brega* correspondem simultaneamente a músicas feitas para divertir classes populares nas periferias das cidades, e também a músicas fortemente rejeitadas por uma elite cultural intelectualizada que se concentra

designar tudo aquilo que não era bom, que era de mau gosto e de estética pobre. Seria o contrário de “Chique”. Na outra explicação, Freitas afirma ser o *brega* uma manifestação musical que tem uma rítmica própria e que essa rítmica foi criada, realmente, no Pará e por músicos paraenses. Bem, diante desta inquietação e buscando uma resposta, nosso artista elaborou um projeto que intitulou de “Brega ou Erudito?”, para encontrar os elementos estruturais do *brega*, de onde eles surgiram e quem criou, ou recriou, de fato, estes elementos estruturais, que ele chama de “levadas rítmicas”.

Walter Freitas pretende (com este projeto) fazer um detalhamento técnico, de um ritmo que ele supõe, um dia, ter sido criado por alguém ou por um grupo de pessoas na periferia de Belém do Pará. Para ele, o grande “lance” é o “start” de uma rítmica, que, inicialmente musical, originou todo um movimento corporal, que é a “dança” do *brega*, outra variante da levada rítmica. Uma dança, que segundo acredita, não existe mais em lugar algum, do mundo, que não seja em Belém, na Amazônia e no Brasil. Confiante em sua pesquisa, ele acredita ser capaz de fazer um aproveitamento desse ritmo (que é binário) e introduzir, mesclar, criar e re-criar novas estruturas harmônicas, melódicas e poéticas ao *brega* (uma vez que suas estruturas originais são paupérrimas). E fará isso, porque sabe o quanto o povo amazônico, em especial o paraense, confia nesse movimento musical, como sendo “seu”. É neste sentido, que o artista, o autor e o compositor Walter Freitas entra, mais uma vez, com sua imensa criatividade e excelência na arte (palavras publicadas em diversos suportes midiáticos no Pará), pois admite e reconhece que a simplicidade não exclui a genialidade. Entretanto, a pergunta que não quer calar, é: depois de desestruturar e re-estruturar as harmonias, melodias e letras do *brega*, será este, ainda, intitulado “Brega”?

Considerar a existência das músicas das periferias implica em também se levar em conta a existência de outras músicas, e que lhes fazem oposição. Refiro-me às músicas dos centros, não propriamente as que tocam nos centros urbanos em vez de nas periferias das cidades, mas aquelas que representam as culturas dominantes, e que, juntamente com as músicas das periferias, engendram relações de poder que distinguem social e culturalmente a música “boa” da música “ruim”. (GUERREIRO DO AMARAL, 2009, p. 60).

Vamos voltar mais uma vez no tempo, lá pelos idos dos anos 60 e 70 (novamente), para tentar chegar na genialidade de Walter Freitas. Como, de que maneira, um garoto de periferia transformou-se (segundo definição de músicos, jornalistas e artistas da Amazônia) em um excelente inventor musical, um escritor revolucionário e um artista genial? É verdade que sua vivência no meio da cultura popular, tradicional e folclórica da região e a

no centro – não apenas no centro da cidade, mas também no centro de um sistema global de pensamento hegemônico. (GUERREIRO DO AMARAL, 2009, p. 72).

constante audição dos ritmos: *merengue*, *salsa*, *cúmbia*, *zouk*, *lambada*, *brega* e o *bolero*, proporcionaram a este artista um enorme aprendizado de repertórios musicais, que serviram de inspiração para futuras canções, de sua autoria. Entre estas, podemos citar: “Merengueira” (que é um canto de amor à cidade de Belém do Pará e tem um ritmo bem sincopado, bem merengado.); “Tum-ta-tá” (que aborda uma temática profética, xamânica e amazônica); “Verdoenga” e “Estrela Negra” (canções que foram premiadas e registradas em disco, pela Feira Pinguinha, um projeto nacional, que também foi realizado em Belém, na década de 80); e nada menos do que as oito canções, que estão no CD “Tuyabaé Cuaá” (título que significa “A sabedoria dos Antigos Pajés”), obra prima de Freitas, na linguagem musical. Importante referência e representação de excelência, de música produzida na Amazônia.

Contudo, Walter Freitas não bebeu apenas dessas fontes. Há um nome bastante conhecido no campo erudito, não somente na música regional, amazônica, como também na música nacional e internacional, que deixou o nosso autor extremamente encantado, quando passou a ter contato com a sua obra. Trata-se de Waldemar Henrique, pianista e compositor paraense, que pegava temas da cultura amazônica e transformava em músicas para piano, canto coral, solistas e orquestras de câmara.

Walter Freitas fala que a obra musical de Waldemar Henrique é extraordinária e serviu de inspiração poética e musical para muitos compositores e músicos da época, incluindo ele próprio. Além de modinhas e canções sobre as *Lendas Amazônicas*, o maestro (como era chamado), fazia, também, trilhas sonoras para peças de teatro. E por conta de sua formação musical erudita, tinha grande influência e amizade junto aos professores das escolas de música, em especial ao Conservatório Carlos Gomes, de Belém do Pará. Conservatório este, que, por ser a única escola de música da cidade, era frequentado somente por uma elite social, o que resultava, obviamente, em uma elite musical. Ou seja, nesta época, apenas as classes privilegiadas economicamente (a classe média e a classe média alta) tinham acesso ao ensino da música, em Belém.

Para Walter Freitas, a vantagem midiática que tinha Waldemar Henrique, era a total aceitação de seu trabalho musical, junto aos “fazedores de opinião” da época, que, segundo ele, eram os estudantes e professores de música e os regentes de coros e/ou corais, da cidade. Freitas reconhece a genialidade do maestro, mas levanta uma questão polêmica, quanto à difusão e divulgação de seu nome e de sua obra musical, no Pará. É algo que ele classifica como “lógica paraense”, que significa valorizar o que veio patentado como uma

estória de esforço externo. E para ele, Waldemar Henrique passou por todo este processo: estudou fora, no Rio de Janeiro, morou em Portugal e fez diversas apresentações musicais pelo Brasil afora, ao lado de sua irmã, a cantora Mara Costa Pereira. Ao retornar para sua terra natal, foi recebido de braços abertos pela elite musical do Conservatório de música “Carlos Gomes”.

Freitas não está errado em sua argumentação! Em pesquisas realizadas nos jornais paraenses⁷, das décadas anteriores a 1980, constata-se a hegemonia de uma elite social na cidade, que se preocupava em divulgar o nome, ou os nomes, de filho(a)s de médicos, advogados e/ou políticos importantes, que estavam estudando e se aprimorando profissionalmente fora de Belém ou, até mesmo, fora do Brasil.

É fato que a apropriação da cultura popular, para se fundir com a cultura erudita, foi a tônica do trabalho musical de Waldemar Henrique. Na verdade, outros dois grandes nomes da arte brasileira já haviam bebido na fonte amazônica, extraindo a cultura da região, para compor suas obras: Villa Lobos e Mário de Andrade! Heitor Villa Lobos (que foi pesquisador e compositor de música erudita) viajou por todo o Brasil, recolhendo elementos culturais variados, para que sua obra tivesse uma característica forte, representativa, de sua terra. E Mário de Andrade (que também teve suas pesquisas em música) é outro exemplo. Isto está claro em sua obra épica literária 'Macunaíma'. Na música, Jesus Martin Barbero (1997, p.240) declara não lembrar de outro país da América Latina onde a música permitiu expressar de modo tão forte a conexão secreta que liga o *ethos* integrador com o *pathos*, o universo do sentir. Para ele, é “uma música que, refletindo a nacionalidade, possa ser ouvida sem estranhamento; música que só poderá resultar da “síntese” entre o melhor do folclore local e o melhor da tradição erudita europeia”.

Em meio ao erudito e ao popular e tão popular quanto erudito, Walter Freitas tornou-se, então, um compositor cuja melodia tem muito de sonorização formal, do som vocal a serviço da música. Em várias passagens, em sua obra, os sentidos concretos estão perpassados por estas sonoridades, por estas experimentações fonéticas, por um trabalho primoroso de conexão lingüística em relação à sonoridade musical. Há também os ‘poemas gráficos’, em que os neologismos se formam a partir de interferências das palavras, umas sobre as outras, costuras de sons, etc. E é nesse instante do autor, que misturam-se aqui o

⁷ A transformação radical pela qual Belém passou estendeu-se ainda por toda a primeira década do século XX, de modo que a renovação urbana concretizada pelos engenheiros republicanos e o cosmopolitismo facilitado pela intensificação da exportação promoveram, pelo menos entre os paraenses, a sensação de que Belém era uma das melhores cidades do Brasil. Era indiscutível a prosperidade visível nas ruas, na monumentalidade das avenidas e a euforia retratada na agenda dos acontecimentos culturais e sociais, conforme registravam os jornais. (DAOU, 2000, p. 30).

amazônico, o africano, o indígena e os europeus colonizadores. A obra de Walter Freitas tem essa pulsação de universalidade que toda obra procura ou deveria procurar ter. Um paralelo, uma concepção, um delineio, um traçado entre lutas populares diversas. Walter Freitas se lança a esta aventura, talvez pioneira na Amazônia, de entrelaçar raças, ritmos, experimentações.

REFERÊNCIAS

BARBERO, Jesus Martin. **Dos meios às Mediações – Comunicação, Cultura e Hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

_____. **Dos meios às Mediações – Comunicação, Cultura e Hegemonia**. Rio de Janeiro: 6ª Edição, Editora UFRJ, 2009.

_____. **Ofício de Cartógrafo, Travesías Latinoamericanas de La Comunicación en La Cultura**, Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

COSTA, Tony Leão da. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História**. São Paulo, Julho, 2011.

DAOU, Ana Maria. **A Belle Époque Amazônica**. Jorge Zahar Editor, 2000.

GUERREIRO DO AMARAL, Paulo Murilo. **Estigma e Cosmopolitismo Na Constituição de uma Música Popular Urbana de Periferia: Etnografia da Produção do Tecnobrega em Belém do Pará**. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

GRUZINSKI, Serge. **O Pensamento Mestiço**. Tradução de Rosa Freire D’Aguiar – São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Gramática do Tempo: Para uma Nova Cultura Política**. São Paulo: Cortez, 2008.

Outras Referências

Jornal O Povo, 10/05/2008.

Revista Brasileira do Caribe, Vol. XI, nº22, Jan-Jun 2011.

